

**ԳՐԱԿԱՆ ՈՒՂՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ԵՎ ԴՊՐՈՑՆԵՐԸ
ՀԱՄԱՇԽԱՐՀԱՅԻՆ ԴԱՍԱԿԱՆ
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ԱԶԳԱՅԻՆ
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՀԱՄԱՏԵՔՍՏՈՒՄ**

**(վաղ կլասիցիզմից մինչև
20-րդ դարի 20-ական թվականներ).**

**ՏԻՊԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ, ԸՆԴՀԱՆՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՆ
ՈՒ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ**

ԵՐԵՎԱՆ-2024

**ՀՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
Մ. ԱԲԵՂՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ**

**ԳՐԱԿԱՆ ՈՒՂՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ԵՎ
ԴՊՐՈՑՆԵՐԸ ՀԱՄԱՇԽԱՐՀԱՅԻՆ ԴԱՍԱԿԱՆ
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ԱԶԳԱՅԻՆ
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՀԱՄԱՏԵՔՍՏՈՒՄ**

**ՎԱՂ ԿԼԱՍԻՑԻԶՄԻՑ ՄԻՆՉԵՎ
20-ՐԴ ԴԱՐԻ 20-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐ.
ՏԻՊԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ, ԸՆԴՀԱՆՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՆ ՈՒ
ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ**

ՄԻՋԱԶԳԱՅԻՆ ԳԻՏԱԺՈՂՈՎԻ ՆՅՈՒԹԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ

**ԵՐԵՎԱՆ
ՀՀ ԳԱԱ «ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ» ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ
2024**

ՀՏԴ 82.02(082)
ԳՄԴ 83.002.2g43
Գ 870

**Ժողովածուն հրապարակվում է
ՀՀ ԿԳՄՄՆ բարձրագույն կրթության և
գիտության կոմիտեի ֆինանսավորմամբ**

**Տպագրվում է ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության
ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ**

Խմբագիր՝ Սիրանուշ Մարգարյան, բ.գ.թ., դոցենտ

ԽՄԲԱԳՐԱԿԱՆ ԽՈՐՀՈՒՐԴ

**Հերիքնազ Որսկանյան (նախագահ), Միխայիլ Պիոտրովսկի
(Ռուսաստան), Ավիկ Իսահակյան, Անդրեյ Գոլուբկով (Ռուսաստան),
Լարիսա Պոլուբոյարինովա (Ռուսաստան), Պետրոս Դեմիրձյան,
Մարինե Սարգսյան, Եվա Մնացականյան, Սիրանուշ Մարգարյան,
Սոնա Յարութիւնեան (Իտալիա), Դոնարա Մկրտչյան (Ռուսաս-
տան), Քրիստինե Բեջանյան, Նաիրա Համբարձումյան**

Գրական ուղղությունները և դպրոցները համաշխարհային
դասական գրականության և ազգային գրականությունների
Գ 870 համատեքստում (վաղ կլասիցիզմից մինչև 20-րդ դարի
20-ական թվականներ). տիպաբանությունը, ընդհանրու-
թյուններն ու առանձնահատկությունները.- Եր.: «Գիտություն»
հրատ., 2024.- 426 էջ:

Ժողովածուն ներառում է 2024 թվականի հոկտեմբերի 8–10-ին
Երևանում տեղի ունեցած միջազգային գիտաժողովի նյութերը:

Ժողովածուն նախատեսված է մասնագետների և գրականասեր
ընթերցողների համար:

ՀՏԴ 82.02(082)
ԳՄԴ 83.002.2g43

ISBN 978-5-8080-1557-9

DOI: 10.54503/978-5-8080-1557-9

© ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտ, 2024

ԱԵԼԻՏԱ ԳՈՒՐԳԵՆԻ ԴՈԼՈՒԽԱՆՅԱՆ

ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, բանասիրական գիտությունների դոկտոր,
պրոֆեսոր, Խ. Աբովյանի անվան ՀՊՄՀ հայ հին և միջնադարյան
գրականության և նրա դասավանդման մեթոդիկայի ամբիոնի վարիչ

aelita.dolukhanyan@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-9526-9464

DOI: 10.54503/978-5-8080-1557-9-3

ՏԻՊԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ՀԱՅ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՊԱՇՏՈՆԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

*Բանալի բառեր՝ տիպաբանություն, հին գրականություն, միջնադար,
բարոյական չափանիշներ, վերժամանակյա կերպարներ, պաշտոնական գրա-
կանություն, Ոսկեդար, բառարաններ, գրականագիտություն:*

Ներածություն

Թվում է, թե գրականագիտության մեջ տիպաբանության հաս-
կացությունն ավելի նոր ժամանակների երևույթ է, մինչդեռ, ինչպես
վկայում են հեղինակավոր բառարանները, այդ երևույթը դեռ հնագույն
ժամանակների դրսևորում է: Հեղինակավոր “Petit Robert 1” բառարա-
նը տիպաբանության դրսևորումներ տեսնում է Աստվածաշնչի Հին ու
Նոր Կտակարաններում: Արվեստում և կրոնում «Համաձայնեցումը Հին
և Նոր Կտակարանների, որի հիմքում ընկած է միջնադարի քրիստո-
նեական կերպարային պաշտամունքը»¹: Այս միտքը կա և Հրաչյա
Աճառյանի «Արմատական բառարանում»², որը տիպական կերպարներ
է տեսնում Ագաթանգեղոսի, Գրիգոր Նարեկացու, Ներսես Շնորհալու
գործերում:

Ստեփանոս Մալխասյանցի «Հայերեն բացատրական բառարա-
նում» կարդում ենք. «Գեղարվեստական գրականության մեջ՝ անձ, որի
մեջ ցայտուն կերպով արտահայտված են որոշ մտավոր և բարոյական
գծեր, որոնք ընդհանուր են մի խումբ մարդկանց մեջ և որոնցով նրանք

¹ “Petit Robert 1”, Paris, Nouvelle édition, 1979, 2043:

² Աճառյան Հր., Հայերեն արմատական բառարան, հ. IV, Եր., ԵՊՀ հրատ., 1979, էջ
408:

զանազանվում են ուրիշ մարդկանցից: Ռաֆֆին Քավոր Պետրոսի մեջ դուրս է բերել խաչագողի տիպը: Հայ վաճառականի տիպերը գեղեցիկ հաջողվել են Սունդուկյանի պիեսներում: Եղիշեի մեջ Վարդանն ու Վասակը ոչ միայն պատմական անձնավորություններ են, այլև գեղարվեստական տիպեր. մեկը առաքինության, մյուսը մոլության»³:

Ակնհայտ է, որ գրականագիտությունը տիպաբանության վրա առավել սևեռում ու քննական մոտեցում ցուցաբերել է՝ սկսած XIX դարից: Այդ վկայում են հմուտ գրականագետների գրքերը ոչ միայն հայ, այլև արևմտյան իրականության մեջ: Ֆրանսիացի նշանավոր գրականագետ Roger Fayolle-ը իր «La critique» գրքում նկատում է. «Մեր միջնադարյան գրականությունը չի ուղեկցվել մի քննադատությամբ, որն առաջնորդեր ու դասակարգեր այն»⁴: Նա հիշեցնում է XIX դարի ամենանշանավոր գրաքննադատի՝ Վիսարիոն Բելինսկու ասածը, ըստ որի հնարավոր չէ խոսել Արևմտյան Եվրոպայի (բացառությամբ Իտալիայի) գրաքննադատության մասին մինչև տպագրության գյուտը⁵:

Այդ է պատճառը, որ XIII դարի ֆրանսիական հանրահայտ «Վարդի սիրավեպը» («Le Roman de la Rose») մեկնության է ենթարկվել XIX և XX դարերում: Մինչդեռ առանձնակի արժեք կունենային XIII և XIV դարերի մեկնությունները⁶: Գրականության՝ մարդկային կյանքի վրա ունեցած բարերար ազդեցության մասին խոսել է հույն հանճարեղ փիլիսոփա Արիստոտելն իր մի շարք աշխատություններում: Նա հատկապես հիացած էր Հոմերոսի «Իլիականով» ու «Ոդիսականով», որոնցից բերված բազում մեջբերումներ կան նրա տարբեր աշխատություններում: Արիստոտելին հետաքրքրել է խիզախ մարդու խնդիրը. չէ՞ որ խիզախները կատարում են գործեր հանուն գեղեցիկի⁷: Իսկ մեծ փիլիսոփայի համար խիզախության օրինակը տալիս է երկրի թագավորը. այդ մասին վկայում է Հոմերոսը իր երկու գործերում⁸:

³ **Մալխասյանց Ստ.**, Հայերեն բացատրական բառարան, հ. IV, Եր., ԵՊՀ հրատ., 2010, էջ 413:

⁴ **Fayolle R.**, La critique, Pub. Armand Colin, Paris, 1978, p. 12.

⁵ Նույն տեղում, էջ 13:

⁶ «**Le Roman de la Rose**», Imp.Garnier-Flammarion, Paris, 1974:

⁷ **Аристотель**, Сочинения в четырех томах, т. 4, М., изд.-во Академии наук СССР, 1984, с. 113.

⁸ Նույն տեղում, էջ 103:

Հայկական «Գրականագիտական բառարանում» տիպականը բացատրվում է Սասունցի Դավթի, Իլյա Մուրումեցի, Ֆաուստի, Դոն-ժուանի օրինակներով: Կերպարներ են հիշատակվում Վերաձննդի դարաշրջանից՝ Համլետ, Օթելլո, Դոն-Կիխոտ և ուրիշներ: Սրանց հետևում են տիպական կերպարներ եվրոպական, ռուսական ու հայ նոր գրականություններից: Ճշգրտորեն նկատված է. «Ամեն մի գեղարվեստական տիպ սերտորեն կապված է իր ժամանակի հետ, նրա ծնունդն է»⁹:

Ալեքսանդր Պուշկինը, հիացած Շեքսպիրի հանճարով, նկատում է, որ եթե կլասիցիստ Մոլիերի մոտ ժլատը միայն ժլատ է, և ուրիշ ոչինչ. «Շեքսպիրի մոտ Շեյլոկը ժլատ է, ուշիմ, վրիժառու, որդեսեր, սրամիտ»¹⁰:

Ինչպես կտեսնենք, առավել միագիծ են հայ միջնադարի տիպաբանական այն դրսևորումները, որոնք առանձնապես չեն ենթարկվել հատուկ մեկնողական ուսումնասիրության՝ ելնելով ոչ թե արդիական պատկերացումներից, այլ հենց քրիստոնեական միջնադարից:

Հոդվածի նպատակն է՝ հայ միջնադարի պաշտոնական գրականության օրինակների հիման վրա ներկայացնել տիպաբանության երևույթը մեսրոպատառ միջնադարյան գրականության մեջ:

Հոդվածի շարադրանքը և փաստերի համադրումը կատարվել է հայ միջնադարյան մատենագրության գանձերի դասական-մեկնողական մեթոդով: Այն ընդհանուր է նաև եվրոպական ու ռուսական քրիստոնեական պաշտոնական գրականության համար:

Տիպաբանական դեմքեր հայ միջնադարյան գրականության մեջ

Հայ միջնադարի վաղ շրջանի քրիստոնեական գրականությունը ձևավորվեց Մեսրոպ Մաշտոցի հանճարեղ այբուբենի երևան գալուց հետո: Եվ դրա առաջին գրական դրսևորումներից մեկն էր Կորյուն վարդապետի «Վարք Մաշտոցի» աշխատությունը՝ նվիրված իր մեծ ուսուցչի կյանքին ու գործին: «Վարք Մաշտոցի» երկը թարգմանված է եվրոպական հիմնական լեզուներով, նաև ռուսերենով: Այն ներկայացնում է Մաշտոցի կերպարը վարքագրությանը հատուկ գծերով: Պատա-

⁹ **Զրբաշյան Էդ., Մախչանյան Հ.,** Գրականագիտական բառարան, Եր., «Լույս» հրատ., 1972, էջ 289:

¹⁰ **Պուշկին Ա.,** Երկեր հինգ հատորով, հ. 5, Եր., Հայպետհրատ, 1960, էջ 286:

հական չէ, որ այդ երկի երկրորդ առաջաբանում Կորյունն օրինակներ է բերում Հին Կտակարանից, Պողոս առաքյալի թղթերից: Նա հատկապես հիշում է Սամսոնին ու Դավթին, որոնք իրենց քաջությամբ պաշտպանել են հրեա ժողովրդին: Հայ միջնադարյան գրականության մեջ այդ երկու քաջերը շարունակ հիշատակվում են թե՛ արձակում և թե՛ քնարերգության մեջ՝ որպես տիպական քաջեր: Հովհաննես Թլկուրանցին այդ հեղինակներից մեկն է, որն իր «Տաղ քաջի Լիպարիտին» քերթվածում նպատակ ունի հայ ազգի հետագա բոլոր սերունդներին տեղյակ պահել, յուրօրինակ ձևով ի պահ տալ Կիլիկյան հայկական թագավորության վերջին սպարապետներից մեկի՝ Լիպարիտի անձնագրության պատմությունը և նրան համեմատում է ոչ միայն հայ եկեղեցու սրբերից Սարգսի, պատմական անձեր՝ Կիլիկիայի թագավոր Թորոսի, Մամիկոնյան տան սպարապետներ Մուշեղի ու Վարդանի, այլև Աստվածաշնչի Սամսոնի հետ.

Անձամբըդ քաջ Սամփսոն էիր,
Յորժամ ճօշանդ հագնեիր՝
Թուրքն ի յահէդ դառնար մոխիր,
Ո՛վ մեծ հըզօր քաջ Լիպարիտ¹¹:

Տիպաբանական առումով Մեսրոպ Մաշտոցը համապատասխանում է սուրբ կոչվելու բոլոր կանոններին: Հետևելով ավետարանական կանոնին՝ նա նվիրվում է Աստծու ծառայությանը՝ այլևս չլինելով բարձրաստիճան պետական պաշտոնյա: Հնագետ ու հմուտ պատմաբան Մորուս Հասրաթյանը համոզված պնդում է, թե Խոսրովի գահակալումից հետո հին գահակալի հետ արքունիքից հեռացվել է նաև զինվորական ծառայության մեջ գտնված 30-ամյա եռանդուն ու կրթված երիտասարդը. որպես հայրենասեր ու մեծ մտածող՝ նա խորամուկ է լինում իր ազգափրկիչ գործին՝ արդեն որպես հոգևորական¹²:

Երբ Կորյունը հայոց այբուբենը համարում է Աստծուց շնորհված, դրա մեջ չպետք է տեսնել քրիստոնեական կրոնի չափազանցություն: XIX դարում շատ նշանավոր օտարազգի գիտնականներ Մաշտոցի այբուբենը համարում են հանճարեղ, իսկ բոլոր հանճարները կապ ունեն

¹¹ **Հովհաննես Թլկուրանցի**, Տաղեր, աշխատասիրությամբ՝ Էմ. Պիվազյանի, Եր., ՀՍՍՌ ՊԱ հրատ., 1960, էջ 197:

¹² **Հասրաթյան Մ.**, Պատմա-հնագիտական ուսումնասիրություններ, Եր., ՀՍՍՌ ՊԱ հրատ., 1985, էջ 34–35:

նախախնամության հետ: Կորյունը ներկայացնում է Մաշտոցի եռանդուն գործունեությունը ողջ Մեծ Հայքում դպրոցներ բացելու սուրբ գործում և հարևան երկու քրիստոնյա ժողովուրդներին նույնպես այբուբենն պարզելու, որպեսզի քրիստոնեական ճակատը առավել ամրակուռ լինի: Մաշտոցը եղել է մեծ հեռատես ու քաղաքագետ: Միջնադարին հատուկ տիպաբանական ձևով է պատկերված նրա մահն ու թաղումը: Մաշտոցը վախճանվում է 440 թվականի փետրվարի 17-ին՝ շրջապատված իր սիրասուն աշակերտներով: Մեծ Հայքի հազարապետ Վահան Ամատունին և Վարդան Մամիկոնյանի եղբայրը՝ Հմայակը, նրա մարմինը տեղափոխել են տալիս Օշական: Քրիստոնեական սրբախոսական գրականության մեջ ներկայացվում է Աստծու երանելի զավակների վրա մահվան պահին լույսի տեսքով տեսիլ երևալը: Նույնը կատարվում է Մաշտոցի մահվան ժամանակ, ու այդ լույսը նրան ուղեկցում է մինչև Օշական¹³:

Մաշտոցին Կորյունը ներկայացնում է որպես պետական մտածողություն ունեցող հեռատես ու ազգապահպան գործիչ: Այդ հանգամանքը շեշտում է նաև Մանուկ Աբեղյանը՝ հայ միջնադարյան գրականության չգերազանցված գիտակը. «Մաշտոցը հանդես է գալիս իբրև անսպառ եռանդի տեր, շնորհալի և ազդեցիկ տղամարդ, որ մտածում և հոգում է ամբողջ հայության, այլև հարևան ժողովուրդների համար, որ շարունակ շրջում է իր տեսչական այցելություններով հաստատուն հիմքերի դնում իր սկսած գործը»¹⁴:

Արդեն ասվել է, որ Ոսկեդարի հայ պատմագրությունը բացի պատմական, այն էլ հաճախ միջազգային արժեք ունենալուց, նաև փառահեղորեն նշանավորում է հայ քրիստոնեական գրականությունը՝ ազատորեն օգտվելով հեթանոսական շրջանից մնացած բանահյուսական գրականությունից: Դրա առաջին կիրառողը դառնում է V դարի պատմիչ Ագաթանգեղոսը: Նրա «Հայոց պատմության» մեջ առկա է Տրդատ Մեծի տիպաբանական կերպարը և Գրիգոր Լուսավորչի սրբախոսական տիպաբանությունը:

¹³ Կորյուն, Վարք Մաշտոցի, Եր., ԵՊՀ հրատ., 2005, էջ 95–97:

¹⁴ Աբեղյան Մ., Երկեր, հ. Գ, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1968, էջ 117:

Տրդատ Մեծի գահակալության շրջանը միջազգայնորեն ճանաչված է որպես նորընծա քրիստոնյա դարձած Մեծ Հայքի ծաղկուն շրջան¹⁵:

Հռոմի կայսր Ներոնը խորին հարգանքով է խոսում Տրդատի մասին. «Եվ դու լավ արեցիր անձամբ գալով այստեղ, որպեսզի քո ներկայությամբ իմ ներկայությունը վայելես, և այն ամենը, ինչ ոչ քո հայրը քեզ ժառանգություն թողեց, ոչ ևս քո եղբայրները քեզ տալուց հետո պահպանեցին, ես բոլորը քեզ պարգևում եմ և դարձնում Հայաստանի թագավոր, որպեսզի թե՛ դու և թե՛ նրանք հասկանան, թե ես կարող եմ թագավորությունները և՛ վերցնել, և՛ պարգևել»¹⁶:

Ազաթանգեղոսը չի էլ թաքցնում՝ ինքն օգտվում է ժողովրդական ավանդություններից ու Տրդատ Մեծին ներկայացնում է որպես գերմարդ: Նա կարող էր թոչել թշնամու քաղաքի պարսպից ներս ու խոտի մեծ խրճեր նետել իրենց զորքի ձիերի համար,¹⁷ կարող էր մեն-մենակ փոխել գետերի հունը և ցամաքեցնել ծովերի հորձանուտները.

Իբրև զսէզն Տրդատ, որ սիգալովն

Աւերեաց զթումբս գետոց և ցամաքեցոյց,

Իսկ ի սիգալն իւրում զյորձանս ծովուց¹⁸:

Տիպաբանական է նաև Գրիգոր Լուսավորչի կերպարը, որի վարքում կան բազմաթիվ վկայաբանական տարրեր: Նրա կրած ֆիզիկական պատիժներից մեկն արդեն բավարար էր, որպեսզի վերջինս հրաժեշտ տար իրական կյանքին, սակայն նա ոչ միայն չի մեռնում, այլև երկար տարիներ կենդանի է մնում Խոր Վիրապում:

Տիպաբանական մի ամբողջ պատկերասրահ է պատկերված Փավստոս Բուզանդի «Հայոց պատմության» մեջ: Պատահական չէ, որ հենց Բուզանդի երկն առ այսօր գրողներին ներշնչում է ստեղծելու պատմական բնույթի ամենատարբեր ժանրերի գործեր:

Բուզանդի մոտ տիպականացված են հատկապես Մամիկոնյան սպարապետները և Ներսես Մեծն ու Հռիան Եպիսկոպոսը:

¹⁵ Брокгауз Ф., Ефрон Н., Иллюстрированный энциклопедический словарь, М., изд.-во «ЭКСМО», 2012, 691 с.

¹⁶ Annie et Jean-Pierre Mahé, Histoire de l'Arménie, Paris, Perrin, 2012, p. 69.

¹⁷ Ազաթանգեղոս, Հայոց պատմություն, Աշխարհարար թարգմանությունը և ծանոթագրությունները՝ Արամ Տեր-Ղևոնդյանի, Եր., ԵՊՀ հրատ., 1983, էջ 37:

¹⁸ Նույն տեղում, էջ 78:

Արշակ Երկրորդի ու Պապ թագավորի հարցում պատմիչն ունի մեղանշումներ, ու դրանք հստակ երևում են, երբ Մեծ Հայքի երկու թագավորներին՝ Արշակ Երկրորդին ու Պապին, դիտարկում ենք ըստ IV դարի հույն հեղինակ Ամմիանոս Մարկելինոսի հաղորդած փաստերի: Արշակ Երկրորդին իր կենտրոնաձիգ և նպատակաուղղված հայրենասիրական քաղաքականության պատճառով ցմահ բանտարկում են պարսիկները, իսկ Պապ թագավորին սպանում են բյուզանդացիները:

Ըստ Ամմիանոսի, Շապուհը շարունակ ձգտում էր գրավել Հայաստանը, սակայն Արշակը զինվորական ուժով դիմադրում էր, հետո նա նախարարներին ու ազնվականներին թեքում էր իր կողմը, ու երբ տեսնում էր, թե ոչինչ չի ստացվում, «գործի դնելով հրապուրանք և երդմնազանցություն, նա կարողացավ ձեռք գցել Արշակին», վերջինիս, ցմահ բանտարկելուց հետո, մահապատժի է ենթարկում¹⁹:

Փալստոս Բուզանդը ամեն կերպ սևացնում է Պապ թագավորի ազգագույն գործունեությունը: Սակայն, ըստ Ամմիանոսի, Պապը հայրենասեր էր և ձգտում էր զերծ մնալ թե՛ Բյուզանդիայի և թե՛ Պարսկաստանի կախվածությունից: Բյուզանդացիները փորձում են Պապին սպանել՝ կանչելով Կիլիկիայի Տարսոն քաղաքը, սակայն խիզախ արքան իր թիկնազորով փախչում է Հայաստան: Ի վերջո բյուզանդացիները նրան սպանում են ճաշկերույթի ժամանակ. «Թագավորը նրան տեսավ այն ժամանակ, երբ փոքր-ինչ թեքվում էր բազկաթոռում: Վեր կացավ և հանեց դաշույնը, որպեսզի, որքան կարող է, պաշտպանի իր կյանքը, սակայն նա վայր ընկավ կրծքից խոցված՝ որպես ամոթալի մի զոհ: Նա հոշոտվեց կրկին հասցված հարվածներից: Ահա այսպիսի նենգությամբ խարդախվեց դյուրահավատությունը»²⁰: Բուզանդի «Հայոց պատմության» մեջ տիպականացված են Մամիկոնյան սպարապետները՝ Վասակը, Մուշեղը և Մանվելը: Նրանց հայրենասիրական էությունը այնքան տպավորիչ է ներկայացվում, որ նոր շրջանի հայ գրողները՝ Րաֆֆին, Ստեփան Զորյանը, Պերճ Զեյթունցյանը որոշ դրվագներ փոխառել են պատմիչից և զետեղել իրենց գործերում: Անգամ Մուրացանը, որը պատկերել է X դարի դեպքեր ու գրել արաբական

¹⁹ Հայ ժողովրդի պատմության քրեատոմատիա, Եր., ԵՊՀ հրատ., 1981, էջ 485, 486:

²⁰ Նույն տեղում, էջ 507:

արշավանքների մասին, Գևորգ Մարգարետունու մահվան տեսարանում ազդվել է Մանվել Մամիկոնյանի կերպարի նույնանման դրվագից:

Տիպաբանական գլուխգործոց է Հոհան Եպիսկոպոսի կերպարը: Բուզանդը հայ հոգևորականի կատարելատիպը տեսնում է Ներսես Մեծի մեջ: Վերջինս կարծես Աստծու գործնական հրեշտակն էր Մեծ Հայքում, և դա երևում է հենց նրա կաթողիկոս ձեռնադրվելու տեսարանում, երբ Աստծու հրեշտակը սպիտակ աղավնու կերպարանքով նստում է նրա վրա. «Իսկ իբրև Եհաս ժամ՝ յորժամ կամեցան զՆերսէս ձեռնադրել, վերացաւ աղանին ի սրբոյն Բարսեղէ և նստաւ ի վերայ գլխոյն Ներսէսի»²¹:

Փալատոսը տիպական ձևով ներկայացրել է Հոհան Եպիսկոպոսին, որին չէր կարելի Եպիսկոպոս կոչել, որովհետև նա ավագակից էլ ավագակ էր: Որպեսզի այդ խաբեբայի կերպարն ամբողջական լինի, պատմիչը ներկայացնում է արդի առումով երեք մանրապատում նովելներ: Առաջինում Հոհանը մի երիտասարդ ավագակից խլում է նրա ընտիր ձին ու բռնությամբ վերջինիս ձեռնադրում է երեց, այն դեպքում, երբ վերջինս կնքված էլ չէր: Երկրորդ նովելում այգեգործի այգին օրհնելու փոխարեն անիծում է և ասում. «Փուշ և տատասկ բուսցի»²²: Երրորդ նովելը բարձրաստիճան հոգևորական Հոհանին ներկայացնում է որպես խելկատակ:

Այս տիպաբանական կերպարով Բուզանդն ահագանգում է թե՛ իր ժամանակի և թե՛ ապագա հոգևորականներին՝ այդպիսին չլինեն. «Այդպիսին էր այրս Յոհանս կապեալ յըռժգութեան և յագահութեան զամենայն աւուրս կենաց իւրոց. զայսպիսի գործս գործէր վասն ագահութեան, որ չէր արժան»²³:

Եթե տիպաբանացված կերպարները գրողները կերտում են հասարակական խնդիրներ լուծելու համար, ապա պատմահայր ու քերթողահայր Խորենացին այդ հարցում առաջնեկներից է: Դերենիկ Դեմիրճյանը 1953-ին՝ արդեն խիստ հասուն տարիքում է գրել. «Տիպ ու խարակտեր» բնութագրականը: Տեղին է նրա գրվածքից նույնությամբ մեջբերել մի հատված. «Ի՞նչ բան է տիպաբանություն: Դա անհատի

²¹ **Փալատոս Բուզանդ**, Հայոց պատմություն, թարգմանությունը և ծանոթագրությունները Ստ. Մալխասյանցի, Եր., ԵՊՀ հրատ., 1987, էջ 114:

²² Նույն տեղում, էջ 408:

²³ Նույն տեղում, էջ 410:

մեջ արտացոլված, կենտրոնացած, հավաքված այն հատկություններն են, որ բնորոշ են նրա միջավայրի, հասարակության, դասակարգի, էպոխայի համար: Այդպիսի հատկությունների կրողը կոչվում է տիպ»²⁴:

Մովսես Խորենացին իր ժամանակի և հետագա բոլոր դարերի համար կերտել է հայոց թագավորների երեք կերպարներ, որոնք մեր ազգի պատմության հոլովույթում մնացել են անմոռաց: Այդ կերպարներն են Հայկը՝ առաջին Հայոց պետականություն ստեղծողը, Արամը՝ Հայաստանի սահմաններն ընդարձակողը, և Տիգրանը, որի ժամանակ Հայաստանը դարձավ կայսրություն:

Դանթե Ալիգերին՝ իտալական Վերածնության սկզբնավորողը, համոզված է, թե «վսեմ մարդկանց հարկավոր է ներկայացնել վսեմ ձևով»²⁵:

Այդպիսի վսեմ ձևով էլ տիպականացված են հայ ազգի երեք թագավորները՝ պատմահոր սիրելիները: Նշանավոր խորենացիագետ Գագիկ Սարգսյանը, որ պատմահոր գլուխգործոցը նորովի թարգմանեց ուսերենով ու նրան կցեց մեծարժեք առաջաբան, հայ պատմահորը ծանրակշիռ փաստերով հաստատում է որպես Սահակ Պարթևի ու Մեսրոպ Մաշտոցի աշակերտ, որը ճշգրտորեն ներկայացնում է հայ պետականության սկզբնավորումը: Պատմահայրը երբեք Հայաստանի պատմությունը չի ներկայացնում մեկուսացված, այլ հնադարի քաղաքակիրթ աշխարհի քաղաքական խոշոր իրադարձությունների տեսադաշտով²⁶:

Հայ պատմիչների միջազգային դերի մասին խոսում է նաև միջնադարյան ու համաշխարհային պատմության ու գրականության քաջ գիտակ Ստեփանոս Նազարյանցը. «Հայաստանի մատենագիրներից հատկապես կարևոր են պատմիչները, որոնք ծանոթացնում են մեզ մեր հայրենիքի գործերին, հաճախ հարստացնելով մեր տեղեկությունների պակասը ասիական ժողովուրդների ճակատագրի վերաբերյալ»²⁷:

²⁴ **Գրականագիտության ներածություն**, խմբագրությամբ՝ Էդ. Ջրբաշյանի, Եր., ԵՊՀ հրատ., 1984, էջ 136:

²⁵ **Хрестоматия по теории литературы**, М., изд.-во “Просвещение”, 1982, с. 92.

²⁶ **Мовсес Хоренаци**, История Армении, перевод с древнеармянского языка, введение и примечания Гагика Саркисяна, изд.-во “Айастан”, Ер., 1990, с. XL.

²⁷ **Նազարյան Ստ.**, Երկերի ժողովածու, Եր., ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 1996, էջ 10:

Ամբողջացնելով Հայկյան Արամի կերպարը՝ այդ տիպական արքայի վարքագծով պատմահայրը կամենում է պատգամել հայ ազգի հետագա բոլոր առաջնորդներին: Իր հզորությամբ նա դառնում է հայ ազգի անվանադիրը. «Սա այդ աշխատասեր և հայրենասեր եղեալ, որպէս ցուցանէ նոյն պատմագիր, լաւ համարէր զմեռանելն ի վերայ հայրենեացն, քան թէ տեսանել զորդիս օտարածնեաց կոխելով զսահմանս հայրենեացն և հարազատից արեան նորա տիրել արանց օտարաց»²⁸:

Իհարկե, ամենից տիպաբանական է Տիգրան Երվանդյանի կերպարը, որի մեջ առկա են Տիգրան Մեծի գործունեության ու հզորության փաստեր: Որպես կանոն, միջնադարյան իդեալական, ցանկալի բոլոր տիպերը գեղեցիկ են և՛ իրենց արտաքինով, և՛ իրենց գործերով:

Ներքին ու արտաքին ներդաշնակությունը նույն է պատմահոր երեք առաջնորդների մոտ:

Եզակի բյուզանդագետ և հայագետ Ն.Ադոնցի համար Տիգրան Մեծը շատ սիրելի պետական գործիչ էր: Նա ցավով նշում է, որ Տիգրան Մեծի քաղաքական հաջողությունների մասին նրա ապրած ժամանակի հայկական աղբյուրները կորած են, իսկ հունահռոմեականները շատ բան ներկայացնում են աղավաղված՝ հանուն Հռոմի փառքի: Տիգրանի անունը Հռոմեական կայսրությանը հաղթելու պատճառով մտել է աշխարհի նշանավոր հանրագիտարանների մեջ²⁹: Տիգրանն իրեն ենթակա թագավորներին հաճոյանալու համար, ըստ Պլուտարքոսի, ասել է հետևյալ խոսքերը. «Եթե հռոմեացիները եկել են որպես դեսպանություն, շատ են, իսկ որպես զորք՝ քիչ են»³⁰:

Ֆրանսիական ակադեմիայի անդամ Ռլնե Գրուսեն Տիգրան Մեծի մասին ասել է. «Տիգրանը իր ժողովրդի ապրելու իրավունքն ապահովեց հավիտենականության համար»³¹:

«Հայոց պատմության» առաջին գրքի ԻԴ գլխում Խորենացին ներկայացնում է իր սիրելի Տիգրանի կերպարը՝ հիշեցնելով, թե հետագա դարերում հայերի համար ցանկալի էր թե՛ Տիգրանը, թե՛ իր ժամա-

²⁸ **Մովսես Խորենացի**, Հայոց պատմություն, Աշխարհաբար թարգմանությունը և մեկնաբանությունները Ստ. Մալխասյանի, Եր., ԵՊՀ հրատ., 1981, էջ 52:

²⁹ Nouveau petit Larousse illustré, Paris, Imp. Libraire Larousse, 1932, p. 1711.

³⁰ **Ադոնց Ն.**, Երկեր հինգ հատորով, հ. Դ, Եր., ԵՊՀ հրատ., 2009, էջ 480:

³¹ Նույն տեղում, էջ 29:

նակը, «որի մասին մեր հները, որոնք փանդիռներով երգում էին, ասում էին, թե մարմնի ցանկությունների մեջ էլ չափավոր է եղել»³²:

Հույն պատմիչը, որը շատ հարցերում աղավաղել է Տիգրան Մեծի պատմությունը հոգուտ Հռոմի, արել է նաև այսպիսի խոստովանություն. «Տիգրանի հասցեին ցանկացած բնույթի շատախոսությունից և զրպարտություններից հետո, պատմիչը նույնքան անսպասելի, որքան և իրական խոստովանություն է անում, թե Լուկուլոսը բազմաթիվ մարտերից հետո ի դեմս Տիգրանի հանդիպել է անպարտելի ու վսեմ քաջությամբ օժտված թշնամու»³³:

Խորենացու համար սիրելի հեղինակ է եղել Հոմերոսը և վերջինիս «Իլիականը», իսկ Աքիլլեսն իր նախընտրած քաջն էր՝ աստվածների սիրելին.

Հույս ունեմ արդ, ո՛վ Աքիլլես, դու սիրելիդ Արամազդի,

Որ մեծ պարծանք պիտի տոնենք դեպ աքայանց նավատորմիդ³⁴:

Տիպաբանությունն առկա է նաև Եղիշեի «Վասն Վարդանայ եւ Հայոց պատերազմին» աշխատության մեջ պատկերված երկու պատմական կերպարների նկարագրում և վարքագծում՝ Վարդան Մամիկոնյանի ու Վասակ Սյունեցու:

Ավելին, Եղիշեն չի էլ թաքցնում, թե ամենասև գծերով պատկերելով դավաճան մարզպան Վասակ Սյունեցուն՝ դրանով կամենում է կանխել հետագայում հայ ազգի կյանքում տեղի ունենալիք դավաճանությունները. «Գրեցաւ յիշատակարանս այս վասն նորա, առ ի կշտամբումն յանդիմանութեան մեղաց նորա. զի ամենայն՝ որ զայս լուեալ գիտասցե, նզովս ի հետ արկցէ, և մի՛ լիցի ցանկացող գործոց նորա»³⁵:

Սակայն նույն Եղիշեն ունի նաև մեկ ուրիշ կարևոր վկայություն. Վասակ Սյունեցին կամեցել է վերականգնել Հայոց պետականությունը ու դառնալ թագավոր³⁶:

Այդ նույն փաստը կա նաև Ղազար Փարպեցու մոտ, որը ներկայացնում է, թե պարսիկների դեմ ապստամբելու շահագրգիռ կողմը եղել է հենց Վասակը, որը ռազմական օգնություն է խնդրել Աղվանքից և

³² Մովսես Խորենացի, Հայոց պատմություն, Եր., ԵՊՀ հրատ., 1981, էջ 87:

³³ Ադոնց Ն., Երկեր հինգ հատորով, հ. Դ, էջ 509:

³⁴ Հոմերոս, Իլիական, Գրաբարից թարգմանեց՝ Մկրտիչ Խերանյան, Եր., ԵՊՀ հրատ., 1987, էջ 409:

³⁵ Եղիշե, Վարդանի և Հայոց պատերազմի մասին, Եր., ԵՊՀ հրատ., 1989, էջ 282:

³⁶ Նույն տեղում, էջ 283:

Վրաստանից, անգամ հոներից: Այդ նամակները, կնքված մարզպան Վասակի մատանիով, մնացել են անպատասխան: Այդ փաստերը Տիգրանի ատյանի ժամանակ դրվում է Վասակի առաջ, ու նա դատապարտվում է ցմահ բանտարկության ու մեռնում է բանտում³⁷:

Եղիշեի պատմությունն ավարտվում է Հայոց աշխարհի փափկասուն տիկնանց փառաբանող շքեղ ներբողով: Սա նույնպես տիպաբանական նկարագիր է՝ պատմականորեն ճշգրիտ, արվեստի առումով նպատակային: Պահպանել այդ ազնվական կանանց՝ իրենց ամուսինների նկատմամբ ունեցած նվիրման գեղեցիկ պատմությունը և հայ կանանց դաստիարակել հայրենասիրության ու ընտանեսիրության ոգով:

Հայ միջնադարյան պաշտոնական գրականության յուրօրինակ տիպաբանությունը շարունակվում է մինչև XVIII դարը՝ արձակում և քնարերգություն մեջ երևան բերելով ուշագրավ դրսևորումներ:

Եզրակացություններ

Տիպաբանությունը՝ որպես գրական երևույթ, գալիս է վաղնջական ժամանակներից: Այն առկա է նաև ժողովրդական բանահյուսության և թե Մաշտոցյան այբուբենի ստեղծումից հետո ստեղծված հայ քրիստոնեական միջնադարյան գրականության մեջ:

Տիպաբանությունն ունեցել է որոշակի նպատակ. օրինակ դարձնել հերոսական վարքագիծ ու բարոյական ցանկալի հատկանիշներ ունեցող անհատներին ու մերժել բոլոր նրանց, ովքեր շեղվում են Աստվածաշնչի տասը պատվիրաններից:

Տիպաբանության դրսևորումներ կան Աստվածաշնչի Հին ու Նոր Կտակարաններում, որոնց դրսևորումները բնականաբար ազդել են պաշտոնական գրականության վրա:

Հայ միջնադարի գրականության մեջ կերտված տիպաբանական կերպարներն իրենց ներգործուն ուժը շարունակում են նոր օրերում: Նրանք հիմք են դարձել նոր շրջանի գրականության ու արվեստի բնագավառում մեծարժեք գործերի ստեղծման համար:

Միջնադարի բարոյական արժեքները շարունակությունն են մարդկության առավել հին ժամանակների քաղաքակրթական երազանքների ու ձգտումների:

³⁷ **Ղազար Փարպեցի**, Հայոց պատմություն, Թուրք Վահան Մամիկոնյանին, աշխարհաբար թարգմանությունը և ծանոթագրությունները Բագրատ Ուլուբաբյանի, Եր., ԵՊՀ հրատ., 1982, էջ 197:

АЭЛИТА ДОЛУХАНИЯН

*Член-корреспондент НАН РА, доктор филологических наук,
профессор, заведующая кафедрой древней и средневековой
армянской литературы и методики ее преподавания
АГПУ имени Х. Абовяна*

ТИПОЛОГИЯ В СРЕДНЕВЕКОВОЙ АРМЯНСКОЙ ОФИЦИАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Резюме

Типология как литературное явление восходит к древнему периоду. Она известна также в фольклоре и в средневековой армянской христианской литературе, созданной на основе алфавита Маштоца.

Типология имела определенную цель: сделать образцом личности, наделённые желаемыми моральными качествами и героическими поведенческими чертами, и отвергать всех тех, кто не придерживается десяти библейских заповедей.

Типология нашла отражение в Ветхом и Новом завете, что, естественно, оказало влияние на официальную литературу. Типические образы, созданные в армянской средневековой литературе, имеют силу воздействия и в наши дни. Они послужили основой в создании ценных работ в сфере литературы и искусства нового периода.

Нравственные ценности средневековья являются продолжением цивилизационных чаяний и стремлений человечества, восходящих к более древним временам.

Ключевые слова: *типология, древняя литература, средневековье, нравственные критерии, вневременные образы, официальная литература, Золотой век, словари, литературоведение.*

AELITA DOLUKHANYAN

Corresponding member of the NAS RA, doctor of philological sciences, professor, head of the chair of ancient and medieval armenian literature and its teaching methodology at the ASPU named after Kh. Abovyan

TPOLOGY IN MEDIEVAL ARMENIAN OFFICIAL LITERATURE

Abstract

Typology as a literary phenomenon date back to the ancient period. It is also known in folklore and in medieval Armenian Christian literature, created on the basis of Mashtots' alphabet.

Typology had a specific goal: to make a model of individuals endowed with desirable moral qualities and heroic behavioral traits and to reject all those who do not adhere to the Ten Biblical Commandments.

Typology was reflected in the Old and New Testaments, which naturally influenced the official literature. Typical images created in Armenian medieval literature have the power to influence today. They served as the basis for the creation of valuable works in the field of literature and art of the new period.

The moral values of the Middle Ages are a continuation of the civilizational hopes and aspirations of mankind, dating back to more ancient times.

Keywords: *typology, ancient literature, Middle Ages, moral criteria, timeless images, official literature, Golden Aged, dictionaries, literari criticism.*

ԱՐԱ ՀՐԱՉԻԿԻ ԱՌԱՔԵԼՅԱՆ

*Բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր,
Երևանի պետական համալսարանի եվրոպական
լեզուների և հաղորդակցության ֆակուլտետի դասախոս
araqelara1@gmail.com*

ORCID ID: 0000-0002-5360-7602

DOI: 10.54503/978-5-8080-1557-9-17

«ՊՈԵՏԻԿԱ» ՀԱՍԿԱՑՈՒԹՅԱՆ ՓՈԽԱԿԵՐՊՈՒՄՆԵՐԸ ԵՎՐՈՊԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԱՏԵՔՍՏՈՒՄ

*Բանալի բառեր՝ Արիստոտել, պոետիկա, գրապատմական շրջափուլ,
գաղափարախոսություն, գրական ուղղություն, ժանր, լեզու, հեղինակ:*

Ներածություն

Երբ մ.թ.ա. 4-րդ դարում Արիստոտելը շարադրում էր իր «Պոետիկան», հավանաբար մտքով չէր էլ կարող անցնել, որ իր ձեռնարկը հազարամյակներ անց ոչ միայն շարունակելու է ապրել, այլև ձեռք է բերելու ազդեցության այնպիսի ծավալներ ու չափ, որի սահմաններն այսօր անընդգրկելի են: Իսկապես, այսօր խոսել պոետիկայի մասին, նշանակում է խոսել այն ամենի մասին, ինչը կազմում է գրականության (նաև գրականագիտության) «**դուրսը**» և «**ներսը**»: Գրականության տեսությունը առաջարկում է «պոետիկայի» պատմության և տեսության այնքան բազմազան ու տարատեսակ օրինակներ, որոնց միջավայրում հաճախ դժվար է կողմնորոշվել:

Հոգվածում փորձ է արվում դիտարկել պոետիկայի մի շարք հիմնահարցեր՝կապված եվրոպական գրականության պատմության հետ: Այն միտքն է հայտնվում, որ պոետիկան անցել է զարգացման երկար ճանապարհ: Այսօր գրականության տեսությանը հայտնի են պոետիկայի բազմազան տեսակներ, որոնք արմատապես տարբեր են նրա սկզբնական՝ արիստոտելյան օրինակից: Այս բազմազանության մեջ հաճախ դժվար է դառնում օրինաչափություններ տեսնելը: Սակայն

դրանք ի հայտ են գալիս, երբ պոետիկան դիտարկում ենք **ծագումնաբանորեն**: Հայտնի է, որ պոետիկաների ծագումը կապվում է նախ **գաղափարախոսական, կրոնական** հիմքերի հետ: Գեղարվեստական գիտակցության վրա անմիջական ազդեցություն ունեն **պատմական դարաշրջանները**¹ իրենց որոշակի գաղափարախոսությամբ: Կարևորվում են նաև **գրական ուղղությունները**: Մինչև 17-րդ դարը եվրոպական գրականության մեջ բացակայում է «գրական ուղղություն» հասկացությունը, որից հետո այն հաստատուն ձևով ուղեկցում է գրականության պատմությանը՝ իրականացնելով գլխավորապես գրական գործընթացն ամփոփողի գործառույթ: Պոետիկայի փոփոխությունները դիտարկվում են ոչ միայն «դրսից», այլև «ներսից», այսինքն՝ պոետիկայի առանձին կատեգորիաների՝ պոեզիայի, լեզվի, միմեսիսի, հեղինակի կամ ժանրի տեսանկյունից: Կարևոր է ընդգծել, որ պոետիկայի փոփոխությունների պատմությունը զուգահեռաբար դիտարկվում է նաև իբրև արևմտյան հանրության և մարդու փոխակերպումների, ավելի ճիշտ՝ անկման ընթացք:

Հարկ է ընդգծել, որ իբրև «գրական ձևերի ընդհանուր տեսություն»¹ պոետիկան հայտնի է իր **«նորմատիվ»** բնույթով: Նորմատիվ, այսինքն՝ անհրաժեշտ առկայություն որոշակի կանոնների, որոնցով առաջնորդվում է գրական երկի հեղինակը: Հայտնի է, որ նման կանոններ գործածվել են վաղնջական ժամանակներում կրոնաժխտական տեքստերի և էպոսների համար: Այդ ավանդույթը պահպանվում և հետագայում ունենում է նոր դրսևորումներ, օրինակ՝ Հորացիոսի «Ուլերձներ Պիսոններին» («Գիտություն պոեզիայի մասին», 1-ին դ. մ.թ.ա.) կամ Բուալոյի «Քերթողական արվեստը» (17-րդ դ.): Արիստոտելը, ըստ էության, առաջին հեղինակն է, որն ստեղծում է **գիտական պոետիկա**: **Այն, ինչպես հայտնի է**, հիմնված է փիլիսոփայական սկզբունքների վրա: Հեղինակը գրական իրողությունները, ասենք՝ սեռերը, հասկանում և մեկնաբանում է **փիլիսոփայորեն**, այլ ոչ թե պարտադրում է կանոններ: Գիտական նման մոտեցմամբ հետագայում ստեղծվում են «Պոետիկայի» նորանոր օրինակներ՝ **«պատմական»** (Ա. Վեսելովսկի), **«լեզվաբանական»** (Վ. Հումբոլդտ), **«հոգեբանական»** (Ա. Պոտերնյա, Վ. Դիլթեյ), **«կառուցվածքաբանական»** (Կլոդ-Լևի Սթ-

¹ Женетт Ж., Фигуры, в 2-х томах, М., изд-во им. Сабашниковых, 1998, с. 278.

րոս, Ռ. Բարտ. Յու. Լոտման): Պոետիկայի պատմությունը, շարունակաբար հարստանալով, ուստիև բարդանալով, ունենում է այս գիտաճյուղի առավել մասնավոր և նեղ դրսևորումներ, օրինակ՝ հայ միջնադարյան բանաստեղծության պոետիկա, եվրոպական պոետիկա կամ Բայրոնի պոետիկա: Կա նաև վեպի պոետիկա, սոնետի պոետիկա, մետաֆորի պոետիկա, գեղավեստական թարգմանության պոետիկա, խաղի պոետիկա: Մշակութահոգեբանական և գրականագիտական քննության նյութ դարձնելով բնության չորս տարրերը՝ հողը, ջուրը, կրակը և օդը, Գ. Բաշլարը, ըստ էության, սահմանում է նաև կրակի, ջրի, հողի և օդի պոետիկա հասկացությունները²: Խնդրին լրացուցիչ բարդություն է հաղորդում նաև պոետիկայի բազային առարկայի՝ գրականության գործառության բազմազանությունը: Հարացույցներից մեկի համաձայն (Ա. Մախով)՝ պոեզիան «դրոյում է (ինչպես բարեգործության, այնպես էլ արատների), բժշկում է, ապրեցնում է, բերկրանք է պատճառում, երգում է (ինչպես երաժշտությունը), նկարում է (ինչպես գեղանկարչությունը), պահպանում է հիշողությունը (ինչպես պատմությունը), փիլիսոփայում է, արբեցնում, դաստիարակում է և կրթում, փառաբանում է Աստծուն, հոգու համար վար է բերում տիեզերական ներդաշնակությունը, երբեմն, ինչպես ճարտասանությունը, համոզում է, երբեմն էլ, ինչպես տրամաբանությունը, ապացուցում է, սրբագործում է և այսպես շարունակ»³: Հասկանալի է, որ չափազանց դժվար է գաղափարների, միտումների, պատկերների ու առնչությունների այս վիթխարի խճանկարի մեջ համակարգ տեսնելը: Այդուհանդերձ, այդ օրինաչափությունները կան:

Հիմնական շարադրանք

Ելնելով պոետիկայի պատմության այլևս հայտնի իրողություններից՝ կարելի է նրանում առանձնացնել հակադիր երկու գործոններ՝ **նորացում և կրկնություն**, որոնք հաճախ դրսևորվում են նաև միասնականորեն՝ իբրև **երկբևեռ** (բիպոլյար) **հակադրություն**: Երևույթն, իհարկե, տեղավորվում է «ավանդույթ և նորարարություն» հանրահայտ սկզբունքի շրջանակներում, սակայն հարուստ է և փիլիսոփայական են-

² Տե՛ս, օրինակ, **Башляр Г.**, Психоанализ огня, М., издательская группа «Прогресс», 1993, с. 179, աշխատությունը:

³ Տե՛ս **Европейская поэтика**, М., изд-во «Кулагиной-Intrada», 2010, с. 8.

թատերաստերով: Դա վերաբերում է հատկապես կրկնության սկզբունքին, որը սեմանտիկ առումով չափազանց լայն ընդգրկում ունի, ինչպես որ այն հասկանում են Ջանբատիստո Վիկոն, Սյորեն Կյերկեգորը, Ֆրիդրիխ Նիցշեն, Միլչա Էլիադեն կամ Օլեգ Ֆոմինը: Կրկնության, Նիցշեի եզրաբանությամբ՝ **հավերժական վերադարձի** գաղափարը կայուն ձևով արտահայտվում է դիցաբանության մեջ: Անտիկ դրաման գրեթե ամբողջովին կառուցված է դիցաբանության կրկնության գեղագիտական սկզբունքի վրա: Այն դրսևորվում է նաև ազգային էպոսներում՝ ազգային կոդերին մշտապես վերադարձնելու միտումով: «Մեր ոգու դեռևս չգիտակցված «քարտեզը», - «Սասնա ծռերի» առնչությամբ գրում է Հենրիկ Էդոյանը, - որի մեջ պահպանվում են մեր բոլոր «գաղտնագրերը»⁴: Կրկնությունը առկա է նաև **գրական դարաշրջանների և ուղղությունների** պատմության մեջ: Վերածնունդը և կլասիցիզմը (յուրաքանչյուրը յուրովի) կրկնում են անտիկ փորձը: Եվրոպական տարբեր երկրներում և տարբեր ժամանակներում ձևավորված նեոռոմանտիզմի, նեոռեալիզմի, նեոկլասիցիզմի և նեոբարոկկոյի գրական ուղղություններում նույնպես նկատելի են վերադարձի կամ կրկնության միտումներ: Ինչ վերաբերում է երկբևեռ հակադրություններին, ապա դրանց օրինակները նույնպես շատ են: Դեռևս Հին Հունաստանում հակադրությունները համարվում էին ներդաշնակության հիմք: «Բնությունը ձգտում է հակադրությունների, - նկատում է Հերակլիտեսը, - և դրանցից, այլ ոչ նման երևույթներից ձևավորում է ներդաշնակությունը»⁵: Պոետիկայի պատմության մեջ հակադիր գաղափարները, ըստ էության, տեսանելի են արդեն պոեզիայի մասին Պլատոնի և Արիստոտելի հայացքներում: Գ. Վյոլֆինը («Արվեստների պատմության հիմնական հասկացությունները», 1915) 16–17-րդ դարերի եվրոպական արվեստի զարգացման հիմքում դնում է Բարոկկոյի և Վերածննդի գեղագիտական համակարգերի հակադրությունը: Բայց նմանատիպ հակադրություն կարելի է տեսնել նաև ռոմանտիզմ-ռեալիզմ, նատուրալիզմ-սիմվոլիզմ, մոդեռնիզմ-ավանդական ռեալիզմ զույգերի մեջ:

Օրինաչափություններ առկա են նաև պոետիկաների **ծագումնաբանության մեջ**: Հայտնի է, որ գեղարվեստական գիտակցության

⁴ Էդոյան Հ., Ծարժում դեպի հավասարակշռություն, Եր., «Սարգիս Խաչենց-Փրիթինֆո» հրատ., 2009, էջ 340:

⁵ См. u История эстетики, т.1, М., изд.-во Академии художеств СССР, 1962, с. 84:

ձևավորման հիմնական պայմաններից մեկը մարդու և հանրության
 կյանքն է, սոցիումը: Հայտնի է նաև, որ մարդու պատմությունը անկ-
 ման պատմություն է: Դա շատ լավ երևում է, երբ անտիկ շրջանի գե-
 ղարվեստական և գիտական տեքստերը համեմատում ենք 20-րդ դարի
 նմանատիպ տեքստերի հետ: Օրինակ՝ եթե հոմերոսյան պոեմները,
 Պյութագորասը, Սոկրատեսը խոսում են մարդու և բնության, մարդու և
 աստվածների ներդաշնակ կապի, ուստի՝ մարդու հոգեմտավոր ուժե-
 րի մեծ հնարավորության և հեռանկարների մասին, ապա 20-րդ դարի
 մտածողներն ու գրողները արձանագրում են այդ ուժերի և մարդու
 այլևս կատարյալ ծախողումը, մարդու և իրականության միջև օրավուր
 մեծացող անդունդը: Անկման պատկերը ակնհայտ է դառնում նաև
 պոետիկայի պատմությամբ: Դրա համար բավական է համեմատել
 Արիստոտելի «Պոետիկան» և սյուրռեալիզմի կամ դադաիզմի հռչա-
 կագրերը: Այսինքն՝ պոետիկաները արձանագրում են ոչ միայն գրա-
 կան-գեղարվեստական ձևերի, այլև հանրային-ընկերային կյանքի դի-
 նամիկան ու փոփոխությունները՝ պոետիկայի պատմությունը վերածե-
 լով գաղափարների պատմության: Այդ առումով ուսանելի է հետևել եվ-
 րոպական գեղարվեստական գիտակցության ձևավորման և **ցիկլային
 պատմաշրջանների** պատմությանը: Ինչպես հայտնի է, պատմաշրջան
 (ցիկլ) հասկացությունը գիտական շրջանառության մեջ է դրվում Ջ. Վի-
 կոյի կողմից 18-րդ դարում («Ազգերի ընդհանուր բնույթի մասին նոր
 գիտության հիմունքներ» 1725): Նա այն միտքն է զարգացնում, որ
 մարդկությունն անցել է պատմության երեք փուլ՝ աստվածների, հերոս-
 ների և մարդկանց, որոնց համապատասխանում են գրականության
 պատմության երեք՝ դիցաբանական, էպիկական և ռացիոնալ դարաշր-
 ջաններ: Իր «Էսթետիկա»-ում, հանդես բերելով պատմագիտական հա-
 յացք, Հեգելը առանձնացնում է նախ՝ Արևելքի արվեստը, որը բնու-
 թագրում է իբրև խորհրդանշական արվեստ, ապա՝ անտիկ դարաշր-
 ջանի արվեստ, որը բնութագրում է իբրև դասական, և վերջապես ռո-
 մանտիկական դարաշրջանի կամ, փիլիսոփայի կարծիքով, քրիստո-
 նեական արվեստ: Վ. Հյուգոն («Կրոմվել» դրամայի առաջաբանը),
 մարդկության պատմությունը բաժանելով նախնադարյան, անտիկ և
 քրիստոնեական շրջանների, յուրաքանչյուր փուլի համար առանձնաց-
 նում է բնորոշ մի ժանր, օրինակ՝ նախնադարի համար՝ քնարերգությու-
 նը, որի ամենաբարձր արտահայտությունը Աստվածաշունչն է, անտիկ

շրջանի համար՝ էպիկական պոեզիան (հոմերոսյան պոեմները), իսկ քրիստոնեական շրջանի ամենակարևոր ժանրը դառնում է դրաման, որի կատարյալ նմուշը Շեքսպիրի ստեղծագործությունն է: Ժամանակակից գրականագիտության մեջ առավել տարածում ունի գրականության պատմության հնադարյան կամ արիստոկրատիկ, ավանդական կամ ճարտասանական, անհատական գեղարվեստական գիտակցության կամ գեղարվեստական մոդալականության շրջափուլերի տեսանկյունը⁶: Կատարվում են նաև գրականության (և ընդհանրապես մշակույթի) տիպաբանական բաժանման փորձեր: Շիլլերը («Նախվ և սենտիմենտալ պոեզիայի մասին» էսսեում), օրինակ, եվրոպական ողջ պոեզիան բաժանում է երկու հիմնական տիպի՝ **նախվ** (նկատի ունի անտիկ պոեզիան) և **սենտիմենտալ** (ժամանակակից պոեզիան): Ֆ. Նիցշեն եվրոպական արվեստի համար առանձնացնում է նույնպես երկու տիպ՝ **ապոլլոնյան և դիոնիսյան** («Ողբերգության ծագումը երաժշտության ոգուց»): Ս. Ավերինցերը, տարանջատելով արևելյան և արևմտյան գրական ավանդույթները, արևելքի գրականության հիմնական քրոնոտոպը (իբրև օրինակ նա դիտարկում է Աստվածաշունչը) համարում ժամանակը, իսկ արևմտյան ավանդույթի համար (այդ նպատակով նա դիտարկում հին հունական գրականությունը) բնորոշ է համարում տարածությունը⁷: Հայ գրականագետ Հենրիկ Էդոյանը («Շարժում դեպի հավասարակշռություն») եվրոպական գրականության ողջ ընթացքը քննում է կրոնաառասպելական դիտանկյունից և այն մեկնաբանում իբրև Հիսուս Բրիստոսի միֆական կերպարի զարգացման ընթացք: Միանալով Արևելք-Արևմուտք մշակութաբանական խոսույթին՝ նա արևմտյան մշակույթի հիմքում տեսնում է գեղեցկությունը («ճշմարիտ է այն, ինչ գեղեցիկ է»), իսկ արևելյանի հիմքում՝ ճշմարտությունը («գեղեցիկ է այն, ինչ ճշմարիտ է»)⁸: Ռուս գրականագետ Ն. Լեյդերմանը գրական դարաշրջանների մասին խոսելիս («Ժանրի տեսություն») առանձնաց-

⁶ Այդ կապակցությամբ տե՛ս մասնավորապես, **Аверинцев С.** և ուրիշներ, Категория поэтики в смене литературных эпох//Историческая поэтика, М., изд.-во «Наследие», 1994, с. 3–38; **Введение в лит. ведение**, М., изд.-во «Висшая школа», 2011, с 632–642:

⁷ Տե՛ս **Аверинцев С.**, Риторика и истоки европейской литературной традиции, М., изд.-во Языки русской культуры, 1996, с. 36.

⁸ Տե՛ս **Էդոյան Հ.**, «Պոեզիայի երկակի տեսողությունը», Եր., «Չանգակ» հրատ., 2020, էջ 64:

նում է «քառասյին» և «ներդաշնակ» ժամանակներ հասկացությունները: Հասկանալի է, բոլոր այս տեսություններն ու բաժանումները իրենց անմիջական ազդեցությունն են թողնում ժամանակի գեղարվեստական գիտակցության և պոետոլոգիական ընկալումների վրա:

Խոսելով գրականության **«ներսի»** իրողությունների մասին՝ առանձնացնենք նախ **գրական ուղղություններն ու մեթոդները**, որոնք ուղղակի մասնակցություն ունեն պոետիկաների ձևավորմանը: Մինչև 17-րդ դարը, այսինքն՝ մինչև «գրական ուղղություն» հասկացության ձևավորումը, եվրոպական գրականության զարգացման համար ուղղորդիչ են համարվում գաղափարախոսությունները: Անտիկ ժամանակներում այդ գործառույթն իրականացնում է նախ **դիցաբանությունը**, ապա **փիլիսոփայությունը**: Հայտնի է մարդու մասին Պրոտագորասի արտահայտությունը, որ «Թեետետոս» դիալոգում մեջբերում է Պլատոնը: Դրանով կարելի է մեկնաբանել ողջ անտիկ գրականության իմաստաբանական արժեքը: Այն իր հետքը թողնում է ոչ միայն անտիկ գրականության, այլև անտիկ պոետոլոգիական մտքի վրա⁹: Նույն, այսինքն՝ մարդու կարևորության սկզբունքից ելնելով՝ Արիստոֆանեսը («Գորտեր») լույս աշխարհ գալու հնարավորություն է տալիս մեռած Էսքիլեսին, քանի որ նրա ողբերգություններում փառաբանվում է մարդը, մինչդեռ Եվրիպիդեսին մերժվում է դա, քանի որ նրա ողբերգություններում հաճախ պատկերվում են անբարո արարքներ: Միջնադարում գաղափարախոսական հզոր գործոն է դառնում **քրիստոնեական աստվածաբանությունը**, իսկ Վերածննդի ժամանակներում՝ **հումանիզմը**: Օգոստինոս Երանելին, Թովմա Աքվինացին գրականության առաջ դնում են խոր, բազմիմաստ խոսքի պահանջը, որի կատարյալ մարմնավորումը դառնում է Դանտեի «Աստվածային կատակերգությունը»: Պիկո դելլա Միրանդոլայի «Խոսք մարդու արժանապատվության մասին» (1496) տրակտատը մարդու մեծության ու ազատությանը տալիս է տիեզերական սահմաններ՝ նրան դնելով տիեզերքի կենտրոնում: «Բե-

⁹ Թեետետոսի հետ զրույցում Սոկրատեսը մեջբերում է Պրոտագորասի կարծիքը՝ «Մարդն է բոլոր իրերի չափը՝ գոյություն ունեցողների, որ կան, և գոյություն չունեցողների, որ չկան» (**Պլատոն**, Երկեր, հ. 2, էջ 22):

մի կենտրոնում կանգնած Համլետը,–գրում է Ա. Անիքստը,– խորհրդանշում է մարդուն, որ կանգնած է տիեզերքի կենտրոնում»¹⁰:

17-րդ դարում պոետոլոգիական ձեռնարկները վերստին ստանում են դասական ձևեր: Դրանք գլխավորապես ներկայացնում են կլասիցիզմի կամ բարոկկոյի գեղագիտական սկզբունքները: Մինչ կլասիցիզմը (Ն. Բուալո, «Քերթողական արվեստ») փառաբանում է կարգուկանոնը և բանական հերոսին, բարոկկոն (Մ. Պելլեգրինի, «Սրախոսությունների մասին», Է. Թեզաուրո, «Արիստոտելի հեռադիտակը», Բ. Գրասիան, «Սրամտություն կամ ճարտար մտքի արվեստը») հաստատում է այնպիսի գրականության գաղափարը, որի մեջ արտացոլվում է աշխարհը՝ իբրև անվերջանալի հրաշքներով ու գաղտնիքներով լեցուն թանգարան, որը պետք է շարունակ հետազոտվի: Ի տարբերություն կլասիցիստական անշարժ և անփոփոխ կոսմոսի՝ բարոկկոյի գրականության մեջ գերիշխում է կոմպոզիցիոն միջոցների ունիվերսալիզմը՝ տարածության և ժամանակի հանդեպ ազատ, խաղարկային ձևերի հստակ կիրառությամբ: Է. Թեզաուրոն մասնավորապես մերժում է արիստոտելյան «Պոետիկայի» գեղագիտական սկզբունքները և հենվում փիլիսոփայի մեկ այլ աշխատության՝ «Ճարտասանության» վրա, որի հետևանքով առանձնահատուկ տեղ է հատկացնում մետաֆորին, սրամտությանը, արագ բանականությանը, հանճարին, որ բնորոշ է ոչ միայն Աստծուն, այլև մարդուն¹¹:

Այս ամենի հետ մեկտեղ ճարտասանական դարաշրջանում էական փոփոխությունների են ենթարկվում գեղարվեստականության գերակշռող հատկանիշները, որոնք ձևավորում են պոետիկան ամբողջությամբ: «Ճարտասանության երեք ավանդական և հիմնական բաժիններից՝ «ինվենցիո» (թեմա գտնելը), «դիսպոզիցիո» (նյութը դասավորելը) և «էլոկուցիո» (շարադրման ձևը, ոճը),– գրում է Ե. Մելետինսկին,– միջնադարյան պոետիկայում գերակշռող էր «էլոկուցիոն», Վերածննդի շրջանում, ընդհակառակը, գերիշխում էր «ինվենցիոյի»

¹⁰ Аникст А., Шекспир, Ремасло драматурга, М., изд.-во «Советский писатель», 1974, 330 с.

¹¹ Ст'ю Тезауро Э., Подзорная труба Аристотеля, СПб., изд.-во «Алтейя», 2002, 384 с.

սկզբունքը, իսկ կլասիցիզմի և բարոկկոյի պոետիկայում՝ «դիսպոզիցիոն»¹²:

18-րդ դարի կեսերին և հատկապես դարի ավարտին եվրոպական գրականությունը «աստիճանաբար ազատվում է ճարտասանական «բեռից» և ինչ-որ պահի հասնում հոմերոսյան ազատությանն ու լայնությանը՝ բոլորովին ոչ հոմերոսյան նյութի, այլ արդիական կյանքի պատկերմամբ»¹³, այն ավելի մոտ է կանգնում մարդուն և նրա խնդիրներին: Դա նշանակում է, որ ավարտվում է ճարտասանական դարաշրջանը, և սկիզբ է առնում գեղագիտական, պոետական նոր սկզբունքների շրջանը՝ 19-րդ դարը, որը գլխավորապես ռոմանտիզմի, դասական ռեալիզմի, նատուրալիզմի և սիմվոլիզմի դարաշրջանն է: Ճարտասանական դարաշրջանին բնորոշ նորմատիվ պոետիկաները իրենց տեղը զիջում են անհատական հռչակագրերին, որոնցում առանձնահատուկ ուշադրություն է հատկացվում գրականության գեղագիտական ասպեկտներին: Պատահական չէ, որ Յ. Թոդորովը այդ կապակցությամբ նկատում է. «Գեղագիտությունը սկիզբ է առնում այնտեղ, որտեղ վերջանում է ճարտասանությունը»¹⁴: Անշուշտ, այդ ասպարեզում ամենամեծ վաստակը նախոճանտիզմինն է, ապա՝ սիմվոլիզմինը: Ռոմանտիկ փիլիսոփաներն ու գրողները (Շելլինգ, Հեգել, Ժան-Պոլ, Ա. Շլեգել, Ֆ. Շլեգել, Հոֆման, Կոլրիջ, Հյուգո, Պո և այլք) խորությամբ և մանրամասնությամբ մշակում են գրականության կոչման, գրողի և ժանրերի ազատության, գրականության և պատմության, գրականության և երաժշտության կապի, հեգնանքի և հարակից բազմաթիվ հարցեր, որոնք նոր էին պոետիկայի պատմության մեջ: Հատկապես կարևորվում է սիմվոլի մասին կիսամիստիկական ուսմունքի մշակումը, որը, ինչպես հայտնի է, գեղարվեստական գիտակցության հնագույն իրողություններից մեկն է և ձգվում է Պլատոնից մինչև է. Կասսիրեր, Ա. Լոսև և Պ. Բուրդյո: Ռոմանտիկները (Գյոթե, Պո, Բոդլեր) արմատական քայլ են կատարում դրա մշակման մեջ: «Սիմվոլը ռոմանտիզմի համար, ըստ էության, համադարման է դառնում բոլոր չարիքների

¹² Стів Аверинцев С. և ուրիշներ// Категории поэтики в смене литературных эпох// Историческая поэтика, М., изд.-во «Наследие», 1994, с. 28.

¹³ Նույն տեղում, էջ 32–33:

¹⁴ Тодоров П., Теории символа, М., изд.-во «Дом интеллектуальной книги», 1998, с. 137.

դեմ, – գրում է Թ. Իգլտոնը: – Նրա մեջ բոլոր կոնֆլիկտները՝ սուբյեկտի և օբյեկտի, ընդհանուրի և մասնավորի, զգայականի և մտահայեցականի, նյութականի և հոգևորի, կարգուկանոնի և կամայականության միջև, որոնք առօրյա կյանքում ընկալվում են իբրև անլուծելի, կարող են կախարդական կերպով լուծվել»¹⁵: Ուշագրավ է, որ չնայած ռոմանտիզմը և նրա միջավայրում զարգացում ապրած դասական ռեալիզմը ունեին միևնույն նպատակները, այն է՝ առավել չափով միմյանց մոտեցնել գրականությունն ու իրականությունը, միաժամանակ առանձնահատուկ սրությամբ դնում են գրականության ազգային յուրահատկության խնդիրը, որը, սակայն, ներքին պլանում խորապես տարբեր էր մյուսներից: Մինչ ռոմանտիկական գրականության գաղափարական միջուկը դառնում է ստեղծագործող անհատը՝ հանճարը, որ հանդես է գալիս իբրև տիեզերական կարգուկանոնի մեկնաբան, ռեալիստական գեղագիտությունը հակվում է դեպի իրականության կոնկրետ արժեքները, դեպի իրականության ծայների բազմազանությունն ու տիրականությունը մարդու մտածողության վրա: Ռեալիստական գեղագիտության և պոետիկայի մշակման մեջ լուրջ ներդրումներ են կատարում Բալզակը («Մարդկային կատակերգության» առաջաբանը, «Էտյուդ Բեյլի մասին») և Ֆլոբերը (օբյեկտիվ վեպի տեսությունը), ընդամենը՝ ռեալիզմ եզրույթը բավական ուշ՝ 1859-ին, գիտական շրջանառության մեջ է դնում Շանֆլերին («Ռեալիզմ»)՝ այն բնորոշելով իբրև «անկեղծ, նախ և անկախ արվեստ»¹⁶: 19-րդ դարի երկրորդ կեսին պոզիտիվիզմի փիլիսոփայության հիման վրա, բայց դասական ռեալիզմի միջավայրում ձևավորված նատուրալիզմը ստեղծում է մարդու և սոցիումի ուսումնասիրության նոր՝ նատուրալիստական մեթոդ, ուստիև՝ նոր գեղագիտություն և նոր պոետիկա:

«Գիտական արվեստ» ստեղծելու ճանապարհին կարևոր ներդրում է կատարում Է. Զոլան իր տեսական աշխատություններով («Փորձառական վեպ», «Նատուրալիստ վիպասաններ», «Նատուրալիզմը թատրոնում») և վեպերով փորձում է ձևավորել գրողի նոր կերպար, որը, ի տարբերություն Բալզակի կամ Տոլստոյի, չի ցանկանում լինել

¹⁵ **Иглтон Т.**, Теория литературы, М., издательский дом «Территория будущего», 2010, с. 42.

¹⁶ **Ст'ю Краткая литературная энциклопедия**, т. 8, М., изд.-во «Советская Энциклопедия», 1975, с. 592:

բարոյախոս, փիլիսոփա և քաղաքագետ, այլ գիտնական, քանի որ ժամանակների պահանջը գիտականությունն է: «Տրամաբանություն և հստակություն՝ ահա թե ինչն է գեղեցիկ ոճ ստեղծում», - գրում է Է. Զոլան «Փորձառական վեպ» աշխատության մեջ¹⁷:

Ի վերջո, 19-րդ դարի գեղարվեստական գիտակցության փոփոխությունների և միտումների տեսանկյունից կարևոր փաստաթուղթ է սիմվոլիզմի Հռչակագիրը (Ժան Մորեաս, 1886), որը նոր «կանոններ» է առաջարկում գրականությանը և առհասարակ արվեստին՝ նորովի տեսնելով գրականության և հեղինակի, գրականության և երաժշտության, գրականության և նոր պոետական լեզվի հարաբերությունները: Այս առումով կարևոր են Ստեֆան Մալարմեի, Արթյուր Ռեմբոյի և Պոլ Վեռլենի տեսական և պոետական ստեղծագործությունները:

19-րդ դարի վերջին և 20-րդ դարի սկզբին դեկադանսի շրջանում իռացիոնալ փիլիսոփայական գաղափարների ազդեցությամբ արմատական փոփոխություններ են կատարվում գեղարվեստական գիտակցության մեջ: Իրականության և գիտակցության առնչությունները դիտարկվում են նոր տեսանկյունից: Օսկար Ուայլդի համար («Մտահղացումներ» էսսեների շարքը), առաջնայինը ոչ թե իրականությունն է, այլ արվեստը: Տարիներ անց նույն կարծիքն է հայտնում նաև Ա. Բելին՝ գրելով. «Կյանքի և աշխարհի ճգնաժամը կախված է մտքի ճգնաժամից»¹⁸: Այսինքն՝ ոչ թե գիտակցությունն է կախված իրականությունից, այլ ընդհակառակը՝ իրականությունը՝ գիտակցությունից:

20-րդ դարի առաջին տասնամյակներին էլ ավելի մեծանում է հռչակագրի՝ իբրև պոետոլոգիական ժանրի նշանակությունը: Երևույթը բնորոշ է դառնում հատկապես մոդեռնիստական ուղղություններին: Խոսքը վերաբերում է ֆուտուրիզմի (Ֆ. Մարինետտի, 1909), դադաիզմի (Տ. Յարա և ուրիշն., 1918) և սյուրռեալիզմի (Ա. Բրետոն, 1924) հռչակագրերին: Հենվելով ինտուիտիվիզմի (Անրի Բերգսոն) և հոգեվերլուծության (Զիգմունդ Ֆրոյդ) գիտական արդյունքների վրա՝ սյուրռեալիստները, մասնավորապես, գրականությունն ամբողջապես դուրս են բերում գիտակցության սահմաններից (Ա. Բրետոնի հռչակագրում ակնհայտ բացասական վերաբերմունք կա անգամ Դոստոևսկու և Ստեն-

¹⁷ Стю Золя Э., Собрание сочинений, М., Государственное издательство художественной литературы 1966, т. 24, 275 с.

¹⁸ Белый А., О смысле познания, СПб., изд.-во «Эпоха», 1922, с. 7.

դալի հանդեպ) և այն համարում բնագրային, ենթագիտակցության, երազի, իսկ ստեղծագործական պրոցեսը՝ հոգեբանական ավտոմատիզմի արտահայտություն: Ուստի այդ հռչակագրերում արմատական փոփոխությունների են ենթարկվում մարդու և սոցիումի հետ կապված բոլոր հնարավոր պատկերացումներն ու կատեգորիաները՝ ժամանակը, տարածությունը, պատմությունը, բարոյականության և գեղեցիկի ընկալումները, լեզուն, տան և հայրենիքի պատկերացումները և այսպես շարունակ, որոնք հետագայում, լծորդվելով արևմտյան քաղաքակրթության անկման մասին փիլիսոփայական այլ ուսմունքներին (օրինակ՝ Օ. Շպենգլերի), այլևս դառնում են դոմինանտ: Առանց Աստծու աշխարհը ներկայանում է «անարժեք»¹⁹, «ոչ-ը ամենուրեք հաղթում է այդ-ին»²⁰, «մարդը վերջնականապես կորցնում է իր ամբողջականությունը, կորցնում է իր հատկությունները» (Ռոբերտ Մուզիլ, «Մարդն առանց հատկությունների»), դառնում միաչափ (Հերբերտ Մարկուզե) և վերածվում իրականության տեխնիկական դետալի: Զիգմունդ Ֆրոյդը խոսում է մշակույթի հիվանդության մասին²¹: Վասիլի Կանդինսկու մասին հանրահայտ դասախոսության մեջ (Յյուրիխ, 1917), խոսելով քառասյին այդ շրջանի մասին, դադաիզմի առաջնորդներից մեկը՝ Հուգո Բալլը, ասում է. «Աստված մեռավ: Փլուզվեց մի ողջ աշխարհ: Ես դինամիտ եմ: Համաշխարհային պատմությունը բաժանվեց երկու մասի: Գոյություն ունի ժամանակ ինձնից առաջ: Եվ ժամանակ ինձնից հետո: Կրոն, գիտություն, բարոյականություն՝ սրանք ֆենոմեններ են՝ ծնված մշտական վախից, որում ապրել են պրիմիտիվ ժողովուրդները: Փլուզվում է դարաշրջանը... Չկան հենարաններ և հիմքեր, չեն մնացել հենակետեր, որ երկինք թռած չլինեն... Վերևը ներքև է, ներքևը՝ վերև: Բոլոր արժեքների վերարժեքավորումը ի կատար ածվեց... Աշխարհի նպատակահարմարությունը, իբրև գոյություն ունեցող ամենայն ինչի կապակցող, անհետացավ... Մարդը կորցրեց իր աստվածային կերպարանքը և վերածվեց մատերիայի, պատահականության, խառնակույտի, կենդանու...»²²:

¹⁹ Տե՛ս **Хайдеггер М.**, Ницше и пустота, М., изд.-во «Алгоритм», 2006, с. 27:

²⁰ Տե՛ս **Делез Ж.**, Ницше и философия, М., изд.-во «Ад Маргинем», 2003, 188 с., **Նիցշե Ֆ.**, Չվարթ գիտությունը, Եր., «Չանգակ», 2005, 436 էջ:

²¹ Տե՛ս **Фрейд З.**, Болезнь культуры, М., изд.-во «АСТ», 2014, 369 с.

²² Տե՛ս **Балл Х.**, Кандинский//Искусствоведение, М., изд.-во «АСТ», 2020, с. 211:

Ավանդական գրականության մերժման պաթոսը շատ ավելի թույլ է մոդեռնիզմի մյուս հոսանքներում, խոսքը էքսպրեսիոնիզմի և էքզիստենցիալիզմի մասին է, որոնցում տեսանելի են բազմազան առնչություններ շարունակ նորացվող ռեալիստական գեղագիտության և պոետիկայի հետ:

Կարելի է առանձնացնել էքզիստենցիալիզմի ասպարեզի երկու աշխատանք, որոնք փիլիսոփայական լինելով, այդուհանդերձ ընդհուպ մոտենում են պոետիկայի սահմաններին: Դրանք են Ալբեր Կամյուի «Էսսե արքուրդի մասին. Սիզիփոսի առասպելը» և Ժան Պոլ Սարտրի «Էքզիստենցիալիզմը հումանիզմ է» տրակտատները, որոնք կարող են ընկալվել իբրև արքուրդի և էքզիստենցիալիզմի պոետիկայի օրինակներ և նշանակալից ազդեցություն են թողել (այսօր էլ թողնում են) ինչպես փիլիսոփայական, այնպես էլ գեղագիտական մտքի վրա:

Փոփոխությունների իրողությունը վերաբերում է նաև պոետիկայի առանձին կատեգորիաներին, օրինակ՝ հենց **պոեզիային, միմեսիսին, ժանրերին, լեզվին, հեղինակին** և այլն: Թեև երկար ժամանակ դրանք ուղղորդել են գեղագիտական միտքը, այդուհանդերձ նույնպես ենթարկվել են փոփոխությունների և, ինչպես ցույց են տալիս ուսումնասիրությունները, դրանք հաճախ կրում են էական բնույթ:

Օրինակ՝ Պլատոնի և Արիստոտելի համար պոեզիան բոլորովին այլ իմաստ և նշանակություն ուներ, քան, ասենք, Նովալիսի: «Պետություն» աշխատության մեջ Պլատոնը խոսում է պոեզիայի մասին՝ այն համարելով «ստի և

ճշտի» խառնուրդ («...Խոսքի արվեստը երկու տեսակ է՝ մեկը ճշմարիտ է, իսկ մյուսը՝ կեղծ»)²³: Պոեզիայի մասին նա դատողություններ է անում նաև այլ դիալոգներում, սակայն միշտ ակնարկում է նրանում առկա ստի և ճշմարտության դիֆուստմիայի մասին: Իսկ ահա 18-րդ դարի գերմանացի հանճարեղ բանաստեղծ Նովալիսի համար պոեզիան բաղկացած է միայն ու միայն ճշմարտությունից: Ավելին, Նովալիսի կարծիքով, պոեզիան աշխարհաճանաչման բարձրագույն ձևն է: «Բանաստեղծը, – նկատում է նա, – հասու է բնությանն ավելի լավ, քան գիտնականի բանականությունը»²⁴:

²³ Տե՛ս «Պետություն», 377 a:

²⁴ Литературные манифесты западноевропейских романтиков, М., изд.-во «Университетская библиотека», 1980, էջ 94:

Բնականոն փոփոխությունների է ենթարկվել նաև միմեսիսի պատկերացումը: Անտիկ գեղագիտության մեջ այն համարվում է արվեստագետի գործունեության հիմնական սկզբունք և հիմնվում արտաքին իրականության նմանակման վրա: Պյութագորականները կարծում էին, որ երաժշտությունը նմանակում է երկնային ոլորտների ներդաշնակությունը: Դեմոկրիտը համոզված էր, որ արվեստը առհասարակ ծագում է մարդու կողմից կենդանիներին նմանակելու ստեղծարար գործառույթից (հյուսելը՝ սարդից, տուն կառուցելը՝ ծիծեռնակից, երգելը՝ թռչուններից և այլն)²⁵: Հասկացության նման ընկալումը առավել մանրամասն մշակման է ենթարկվում Պլատոնի և Արիստոտելի կողմից: Հետագայում, սակայն, օրինակ՝ ռոմանտիզմի գեղագիտության մեջ, միմեսիսը ավելի շատ կապվում է ոչ թե արտաքին, այլ արվեստագետի ներքին բնության, «գաղտնիի և սուրբեկտիվի»²⁶ արտացոլման հետ: Այդ դեպքում հետաքրքիր խնդիր է բարձրացնում Ա. Կոմպանին. «Ռեալիզմը ի՞նչ է՝ արտացոլում, թե՞ պայմանականություն»²⁷:

Եթե Արիստոտելի համար **լեզուն** միջոց է հեղինակի մտքերը մարմնավորելու, ապա այն նույննշանակությունը չունի սիմվոլիստ Արթյուր Ռեմբոյի կամ փիլիսոփա Մարտին Հայդեգերի համար: Վերջինիս մեկնաբանությամբ, օրինակ, լեզուն վերգիտակցական երևույթ է: Նա կարծում է, որ «Լեզուն կեցության տունն է»²⁸ և լեզվի՝ իբրև մարդկային գործունեության արտահայտության հակադրում է նրա աստվածային ծագման ուսմունքը²⁹: Կերպարանափոխությունների այս շղթան կարելի է շարունակել:

Եզրակացություններ

Ինչպես ցույց են տալիս ուսումնասիրությունները, պոետիկան ոչ միայն գրականության, այլև ինչ-որ չափով մարդու և հանրության պատմության վկայությունն է: Ժամանակակից գրականության տեսությունը առաջարկում է պոետիկա հասկացության բազմազան տարբե-

²⁵ St'u Лексикон неклассики, М.-СПб., изд.-во «Российская политическая энциклопедия», 2021, с. 299.

²⁶ Поэтика, М., 2008, с. 121–122.

²⁷ St'u Компани А., Демон теории, Литература и здравый смысл, М., изд.-во им. Шабашниковых, 2001, с. 125.

²⁸ Хайдеггер М., Время и бытие, М., изд.-во «Республика», 1993, с. 266.

²⁹ Хайдеггер М., Язык, М., изд.-во «Ленинградский Союз ученых», 1993, с. 6.

րակներ, ինչը դժվարացնում է նրանում օրինաչափություններ տեսնելը: Այդուամենայնիվ, դրանք կան: Եվ դառնում են տեսանելի, երբ դիտարկվում են ծագումնաբանորեն: Հայտնի է, որ պոետիկաների ակունքը գաղափարախոսություններն են, ապա գրական ուղղություններն ու հոսանքները: Ուստի, ինչպես գաղափարախոսություններն ու գրական ուղղությունները, այնպես էլ պոետիկաները, մշտապես փոփոխվում են: Բնականոն փոփոխությունների արդյունք են նաև պոետիկայի կատեգորիաները՝ ինքը՝ պոեզիան, լեզուն, միմեսիս և այլն:

ԱՐԱ ԱՐԱԿԵԼՅԱՆ

*доктор филологических наук, профессор,
преподаватель факультета европейских языков и
коммуникации Ереванского государственного университета*

МЕТАМОРФОЗЫ ПОНЯТИЯ «ПОЭТИКИ» В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Резюме

В статье делается попытка рассмотреть ряд проблем поэтики, связанных с историей европейской литературы. Высказывается мысль о том, что говорить о поэтике – значит говорить обо всем, что составляет «внутри» и «внешность» литературы. Поэтика, как совокупность «литературных форм», прошла долгий путь развития. Сегодня теории литературы известны различные типы поэтики, которые радикально отличаются от ее первоначального, аристотелевского образца. В этом разнообразии часто становится трудно увидеть закономерности. Однако они проявляются, когда мы рассматриваем поэтику генеалогически.

Известно, что происхождение поэтики связано, прежде всего, с идеологическими, религиозными основами. На художественное сознание непосредственное влияние оказывают исторические эпохи, которые являются носителями определенных идеологий. Используется версия истории литературы, введенная в научный обо-

рот как «древний, ораторский и индивидуальный творческие периоды». Затем также выделяются литературные направления. До 17 века в европейской литературе отсутствовало понятие «литературное направление», после чего они постоянно сопровождали историю литературы, выполняя в основном функцию обобщения литературного процесса. Изменения в поэтике рассматриваются не только «снаружи», но и «изнутри», то есть с точки зрения отдельных категорий поэтики: поэзии, языка, мимезиса. Важно подчеркнуть, что история изменений в поэтике также рассматривается параллельно как история трансформации, точнее, падения западного общества и человека.

Ключевые слова: *Аристотель, поэтика, исторический период, идеология, литературное направление, классицизм, барокко, романтизм, символ.*

ARA ARAKELYAN

*Sc. D. doktor in Philology, professor of the
Chair of Foreign Literature, YSU*

METAMORPHOSES OF THE CONCEPT “POETICS” IN THE CONTEXT OF THE HISTORY OF EUROPEAN LITERATURE

Abstract

The article attempts to consider a number of problems of poetics related to the history of European literature. It expresses the thought that discussing poetics means discussing everything that makes up the “inside” and “outside” of literature. Poetics, as a set of “literary forms” has gone a long way in development. Today, literary theory knows various types of poetics that are radically different from its original, Aristotelian model. It often becomes difficult to see patterns in this diversity. However, they manifest themselves when we consider poetics from a genealogical point of view. It is known that the origin of poetics is connected, first of

all, with ideological and religious foundations. The artistic consciousness is directly influenced by historical epochs, which are carriers of certain ideologies. A version of the history of literature is used, which is introduced into scientific terminology as "ancient, oratorical and individual creative periods". Then literary trends are also highlighted. Until the 17th century, the concept of "literary direction" was absent in European literature, after which they constantly accompanied the history of literature, performing mainly the function of generalizing the literary process. Changes in poetics are considered not only "from the outside" but also "from the inside" that is, from the point of view of separate categories of poetics: poetry, language, mimesis. It is important to emphasize that the history of changes in poetics is also considered in parallel as the history of transformation or rather the fall of the Western society and man.

Keywords: *Aristotle, poetics, historical period, ideology, literary movement, classicism, Baroque, romanticism, symbol.*

ՆԱԻՐԱ ԻԼՅԱՅԻ ԹԱՄԱՄՅԱՆ

*Բանասիրական գիտությունների թեկնածու
(Աթենք)*

nairatamamyan@gmail.com

ORCID ID: 0009-0006-0080-9872

DOI: 10.54503/978-5-8080-1557-9-34

ԿԱՆԱՆՑ ԿԵՐՊԱՐԱՅԻՆ ԴՐՍԵՎՈՐՈՒՄՆԵՐԸ ՀԱՅ ԵՎ ԵՎՐՈՊԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ (ԺԱ-ԺԴ ԴԴ.)

Բանալի բառեր՝ առաջնային մոդել, միջնադար, եվրոպական գրականություն, գենդերային կարծրաբանություն, արքեոլոգիա, Աստվածամայր, Բեատրիչե:

Ներածություն

Հայ գրականությունը միջնադարում՝ հատկապես ժԱ-ԺԴ դարերի միջև ընկած ժամանակահատվածում, հանգամանքների բերումով զարգանում էր հատկապես երկու կենտրոնում՝ Կիլիկյան Հայոց թագավորությունում և բուն Հայաստանում: Եվրոպայում տեղի ունեցող քաղաքական, սոցիալական իրադարձությունները իրենց ազդեցությունն էին թողնում Հայաստանի հասարակական կյանքի վրա և հակառակը. մասնավորապես Խաչակիրների արշավանքները, որոնց հետ առնչվում էր Կիլիկյան Հայաստանի արտաքին քաղաքականությունը, մասնակիցների միջոցով Եվրոպա էին ներմուծում հայաստանյան և ընդհանրապես արևելյան մշակութային փորձը: Ահա այս շրջանի գրականությունը, բնականաբար, այդ գործընթացի մաս էր, որ տարբեր մոդելային համակարգերով արտացոլում էր իրականությունը: Այդ նախնական կամ առաջնային մոդելային համակարգերը՝ արքեոլոգիայի,¹ իրենց հերթին պատկերանում էին տարբեր կերպարներով: Սույն հոդվածի շրջանակներում մեզ հետաքրքրում են կանանց կերպարային դրսևորումները, որոնք հայելում են ժամանակի մշակութային, սոցիալական,

¹ Արքեոլոգիա և հատկապես մոր արքեոլոգիա մասին մանրամասն տե՛ս **Юнг К.,** Архетипы и коллективное бессознательное, перев. Чечина А.А., М., изд.-во «АСТ», 2023, 224 с.

հասարակական և բարոյական նորմերը: Թեև հայ միջնադարյան (ինչպես նաև համաշխարհային) գրականությունը հիմնականում հայրիշխանության արտապատկերում է, այսուամենայնիվ կան կանանց ուշագրավ ներկայացումներ՝ որպես հզոր կերպարներ, առաքինության և բարեպաշտության խորհրդանիշ սրբեր, ազատ վարքի տեր, մեղսագործ, բայց ի վերջո զղջացող կանայք, ամուսիններ, մայրեր և այլն: Հարկ է նշել, որ այս ուսումնասիրության նյութ ենք դարձրել միայն, այսպես կոչված, պաշտոնական գրականությունը անհատական ստեղծագործություններով՝ եվրոպական և հայկական բանահյուսական նմուշների քննությունը թողնելով հետագային, քանի որ նյութը իսկապես մեծածավալ է և մի հոդվածի սահմաններում զետեղելի չէ: Չենք անդրադարձել ասպետական վեպերին, բացառությամբ ԺԳ դարի հայտնի «Վարդի սիրավեպի» (Le Roman de la Rose)², որի ուղղակի և անուղղակի ազդեցությունն այնքան մեծ է հետագա գրականության վրա, որ հասնում է մինչև Ի դար. ինչպես, օրինակ, Ումբերտո Էկոյի «Վարդի անունը» վեպը³: Հայ իրականության մեջ ասպետական վեպեր չեն ստեղծվել (համենայն դեպս այդ մասին վկայություն չունենք), դա բացատրվում է համապատասխան պատմական պարադիգմայի բացակայությամբ: Սակայն աշխարհիկ քաղաքային սյուժեով գեղարվեստական ստեղծագործությունների կարելի է հանդիպել բանահյուսական ժանրերում:

Հոդվածի նպատակն է համադրման-զուգահեռման, վերլուծության-քննության, խմբավորման մեթոդներով ցույց տալ հայ և եվրոպական գրականության մեջ կանանց կերպարների ընդհանրություններն ու առանձնահատկությունները, դրանց զարգացման բազմազանությունը, միջարքետիպային անցումները:

Կանանց կերպարների խմբավորումը ըստ առաջնային մոդելային համակարգերի

Որպես կանոն, գրականության մեջ հիմնական թեմատիկ մոտիվների արծարծումը որոշվում է կենտրոնական կամ առաջնային մոտիվով՝ արքետիպով, ինչպես արդեն վերն ակնարկվեց: Այդ կենտրո-

² Гильом де Лоррис, Жан де Мён, Роман о Розе, перевод и комментарии И.Б. Смирновой, М., изд.-во «Героика и Спорт», 2007, 288 с.

³ Эко У., Имя Розы, перевод Елены Костюкович, М., изд.-во «Corpus», 2022, 480 с.

նային մոտիվը բխում է միջնադարյան հասարակության մեջ կնոջ բնության ըմբռնման ձևից: Ըստ այսմ՝ կանանց կերպարները կարելի է պայմանականորեն հետևյալ կերպ խմբավորել՝ ելակետ ունենալով դրանց հիմնական արքետիպերի դասակարգումը:

Կույս. այս արքետիպը՝ որպես բարոյականության կողմնորոշիչ և առաքինության մոդել, ներկայանում է մաքրությունը, ողջամտությունը մարմնավորող կերպարներով, ինչպես Մարիամ Աստվածածնի կամ Դանտեի⁴ (1265–1321) «Աստվածային կատակերգության»⁵ գլխավոր, կենտրոնական հերոսուհի Բեատրիչեի կամ սրբուհիների կերպարները տարբեր կրոնական տեքստերում:

Մայր. այս արքետիպը ներառում է սնուցող կերպարներ, որոնք մարմնավորում են պտղաբերություն և հոգատարություն: Թեև միջնադարում այս մոդելի ամենաշատ տարածում գտած կերպարը, բնականաբար, Աստվածամայրն է, այսուամենայնիվ գրականությունը մեզ մատուցում է նաև կերպարային այլ դրսևորումներ, ինչպես, ասենք, այրի կինը Վարդան Այգեկցու (ԺԲ դ.վերջ – 1250) «Այրի կին և որդի»⁶ առակում, ուր ցույց է տրվում մոր դերի կարևորությունը սերնդի դաստիարակության հարցում:

Հավատարիմ կին ամուսին. այս կերպարները հիմնականում ներկայացնում են հավատարմություն և համբերություն: Այս կանայք փորձություններին դիմանում են հանուն իրենց ամուսինների և ընտանիքների՝ արտացոլելով հավատարմության և զոհաբերության իդեալները: Այս մոդելի կերպարներն են ազնվական, արքայական տոհմի կանայք պատմագրական երկերում, ասպետական վեպերում:

Իմաստուն կին. գիտելիքներով հարուստ կերպարներ են, որոնց երբեմն տեսնում ենք բժշկության կամ մոգության մեջ, օրինակ՝ հեքիմները կամ կախարդները: Նրանք պատկերանում են հարգված կամ զարհուրեցնող կերպարներով, որ տատանվում են հասարակության հիացումի և անվստահության միջև: Իմաստուն են այրի կանայք հայ

⁴ Այժմ առավել ընդունված և նախընտրելի է գրության **Դանթե** ձևը: Հոդվածում գործածվող **Դանտե** տարբերակը հեղինակը գործածում է ըստ իր հղած գրքի տառադարձության(Տես՝ հղում № 71) :

⁵ **Դանտե Ա.**, Աստվածային կատակերգություն, թարգմ. Արքուն Տայան, Եր., Երևանի համալսարանի հրատ., 1983, 600 էջ:

⁶ Հատընտիր առակք **Վարդանայ Վարդապետի**, Choix de Fables de Vartan, en arménien et en français, Paris, Imprimerie de Dondey-Dupre, 1825, p. 73.

միջնադարյան առակներում, ինչպես, ասենք, «Իշխանը և այրի կինը» առակում⁷:

Հերոսական, հայրենասեր կին.⁸ այս մոդելը ներկայանում է էպիկական պատումներում, գրույցներում կին մարտիկների կերպարներով, որոնք մարտահրավեր են նետում ավանդական գենդերային դերերին: Նրանք մարմնավորում են քաջություն և ուժ՝ հաճախ առնական գծեր ձեռք բերելով պատվի կամ արդարության ծգտման մեջ: Հայ գրականության մեջ այսպիսի կերպար է Այծյամ կամ Այծեմնիկ անունով հերոս կինը, որ 1126 թ. մասնակցել է Անիի ինքնապաշտպանական մարտերին. «Եւ յայսմ պատերազմի առաքինացաւ կին մի ի վերայ պարսպացս, **առնացի** (ընդգծումը մերն է – Ն.Թ.) ստացեալ սիրտ հալածականս առնէր քարամբք զմարտուցեալսն, յելանել ընդ պատուարն՝ առ ոչինչ համարեալ զխոցուածս նետիցն, զոր վիրաւորէին արտաքուստ, եւ էր անուն նորա ըստ արժանի արագութեան նորա, Այծեամն կոչեցեալ»⁹:

Տրիքսպեր/խորամանկող. որոշ պատմություններ ներկայացնում են կանանց, ովքեր խելք ու խորամանկություն են գործադրում հայրիշխանական կառույցներում կողմնորոշվելու համար, հաճախ վիճարկում են դրանց հեղինակությունը կամ հասարակական նորմերը, ինչպես երևում է բանահյուսության որոշ ժանրերի և հեքիաթների մեջ: Վարդան Այգեկցու «Գող քահանան և այրի կինը» առակի հերոսուհին այլ ելք չի տեսնում ճշմարտությունը երևան հանելու, քան հնարամիտ խաբեությունը¹⁰:

Մեղավոր կին. այս արքետիպը ներկայանում է ազատ վարքի տեր, անառակ, ընդունված նորմերին ընդդիմացող, հաճախ զղջացող կամ պատիժ կրող, ներում ստացած կանանց կերպարները: Աստվածաշնչում և դրանից ազդված հետագա ստեղծագործություններում

⁷ **Ոսկեփորիկ.** նմուշներ հին և միջնադարյան արձակից, կազմեցին՝ Ա. Մադոյան և Վ. Ներսիսյան, Եր., «Սովետական գրող» հրատ., 1977, էջ 122:

⁸ Հերոսական կանանց կերպարներին նվիրված առանձին հոդված ունի Հ. Մոքոյանը. տե՛ս **Մոքոյան. Հ.**, Հայրենասեր կնոջ կերպարը հայոց պատմության էջերում.- «Պատմա-բանասիրական հանդես», 2004, № 3, էջ 118:

⁹ **Սամուէլ Անեցի և շարունակողներ.** Ժամանակագրութիւն. Ադամից մինչև 1776 թ., աշխատասիրությամբ Կ. Մաթևոսյանի, Եր., «Նաիրի» հրատ., 2014, էջ 207, տես նաև ուսումնասիրողի ծնթ. 327, էջ 405:

¹⁰ Ոսկեփորիկ, էջ 135:

առաջին այդպիսի կինը Եվան է, որը ոչ միայն ինքն է մեղսագործում, այլև սադրում է տղամարդուն, դրանով ավելի է սաստկացնում առաջնային մեղքը: Աշխարհիկ կերպարներից այդպիսիք են, օրինակ, «Անգգամ կինը»¹¹, «Հպարտ կինը»¹² առակների հերոսուհիները:

Իշխանապենչ, ճակատագրական կին. նման գայթակղիչ կերպարները ցույց են տալիս կանացի սեքսուալության վտանգները: Այս կանայք հաճախ իշխանության են հասնում իրենց հրապուրանքի միջոցով, բայց կարող են տղամարդկանց տանել կործանման: Նմանատիպ մի կերպար տեսնում ենք Ստեփանոս Օրբելյանի (մոտ 1250/60–1303) «Սյունիքի պատմության» Ստեփանոս Սյունեցու (660/670–735), կյանքն ու գործը ներկայացնող գլխում. հերատուկ կինն իր հոմանունն ստիպում է սպանել խաղաղորեն նիրհող մետրապոլիտին. «սադրէր **քաղցր բանիւք պոռնկութեանն** և քաջալերեալ անդրէն յուղարկէր»¹³ (ընդգծումը մերն է – Ն.Թ.):

Ձոհ. ներկայացնում է տառապանքն ու զոհաբերությունը, որոնք հաճախ տղամարդու գործողությունների կամ հասարակական սահմանափակումների հետևանք են: Այսպիսիք են ողբերգական հերոսուհիները ասպետական սիրավեպերում:

Այս դասակարգում-սահմանազատումը ուղղագիծ կամ միանշանակ չէ. արքետիպերը հաճախ հատվում են և կարող են զարգացման տարբեր կերպեր դրսևորել մի պատումի շրջանակներում, մի կերպարում միաձուլել մեկ կամ մի քանի արքետիպային մոդելների հատկանիշներ՝ արտացոլելով միջնադարյան հասարակության մեջ կանանց սոցիալական դերի կամ դերերի և ինքնության բարդությունները:

Միջնադարյան գրականության կանանց տիպական կերպարները՝ ըստ առաջնային մոդելային համակարգի

Սուրբգրային տեքստերից սնվող գրականության մեջ առաջին և ամենատարածված տիպական կերպարը, բնականաբար, Աստվածամայրն է, Սուրբ կույսը, որ մաքրության, գթասրտության մարմնացում է: Սկզբնական շրջանում, այսինքն՝ վաղ միջնադարյան երկերում այն

¹¹ Նույն տեղում, էջ 136:

¹² Հատընտիր առակք Վարդանայ Վարդապետի, էջ 42:

¹³ Ստեփաննոսի Միւնեաց եպիսկոպոսի Պատմութիւն տանն Սիսական, Մոսկվա, տպ. Լազարյան ճեմարանի Արևելեան լեզուաց, 1861, էջ 102:

հանդես է գալիս որպես միայն Հիսուսի՝ Աստծո մայր: Փառաբանվում է միայն որպես այդպիսին. «Ուրախ լեր Մարիամ, Այգի վայելուչ, յորում կամաւորութեամբ Հաւր ճշմարիտ որթն տնկէր»¹⁴, կամ Ժ-ԺԱ դդ հեղինակ Վարդան Անեցին «Վասն կառաց Աստվածաբանութեան» ներբողում ներկայացնում է որպես դշխունի մայր Սիովնի¹⁵: Նկատենք, որ Սիովնը տարբեր խորհրդանշական գործածություններ ունի: Տվյալ դեպքում խոսքը Երուսաղեմի մասին է, որտեղ գտնվում է Սիոն բլուրը, ուր նախկինում Դավթի տաճարն էր: Այստեղ գործածված է քրիստոնյաների հավաքական իմաստով:

Ժամանակի ընթացքում Մարիամի կերպարը զարգանում է, և փոխոխվում է գործառույթը, ինչը երևում է Աստծո մայր լինելուց դեպի առավել ինքնուրույնություն անցումով: Մարիամն ընկալվում է արդեն որպես ոչ միայն հոգևոր՝ ներքին, այլև արտաքին՝ ֆիզիկական գեղեցկության կատարելատիպ: Դրանում համոզվում ենք Գրիգոր Նարեկացու (951-1003) հայտնի «Մեղեդի Ծննդի» տաղն ընթերցելով.

*Աչքն ծով ի ծով ծիծաղախիտ
Ծառալանայր յառաւօրուն,
Երկու փայլակնաձև արեգական նման.
Շողն ի ժմին իջեալ յառաւօրէ լույս¹⁶:*

Այս ինքնուրույնությունը, սակայն, բացարձակ լինել չէր կարող, քանի որ ամեն ինչ արվում է Աստծո կամքով, և կերպարը ձեռք է բերում բարեխոս լինելու գործառույթը՝ մարեմաբանության սահմաններից դուրս գալով դեպի գրականություն և արվեստ: Ասվածի ամենավառ օրինակը կրկին հանդիպում ենք Գրիգոր Նարեկացու մոտ.

*Բարեխաւսեա՛, խնդրեա՛, աղաչեա՛,
Ձի ըստ անճառելի մաքրութեանդ՝
Եւ ահա զքանիդ հաւատամ զընդունելութիւն (Բան 2, ք)¹⁷:*

¹⁴ Երանելոյն **Պետրոսի Սիւնեաց** եպիսկոպոսի Գովեստ ի Սուրբ Աստուածածինն եւ ի միշտ կոյսն Մարիամ ըստ յորջորջման նորին. եւ ի Սուրբ Գրոց լուծմունք նոցին, հոգևոր իմաստիւք.- Մատենագիրք Հայոց, հ. Գ., էջ 389:

¹⁵ Բանբեր Մատենադարանի, Եր., 1971, էջ 280:

¹⁶ **Հայ միջնադարյան քնարերգություն**, կազմ. և ծանոթագր. Լ. Մկրտչյան, Ա. Մաղոյան, Եր., «Նաիրի» հրատ., 1996, 552 էջ:

Ասպետական, կուրտուազային գրականության մեջ հանդես եկող իդեալական կնոջ և Աստվածամոր կերպարների փոխառնչության վերաբերյալ կան տարբեր կարծիքներ. որոշ հետազոտողներ կարծում են, թե անտարակուսելի փաստ է, որ կնոջ հանդեպ առավել բարեհաճ վերաբերմունքի ավանդույթը կապված է Աստվածամոր պաշտամունքի տարածման հետ¹⁸, իսկ, օրինակ, բրիտանացի գրող և բանասեր Կ. Ս. Լյուիսը այն միտքն է հայտնում, թե միջնադարյան սիրային քնարերգության թվացյալ կրոնական տոնը գալիս է ոչ մարեմապաշտությունից, այլ հակառակը. Աստվածամորը նվիրված որոշ գործեր գրվել են սիրային պոեզիայի նմանողությամբ¹⁹:

Հաջորդ տիպական կերպարը Եվան է, որի առաջին մեղքի պատճառ լինելու հանգամանքը հետին պլան է մղում նախամայր լինելը: Սկզբնական շրջանում նա ընկալվում էր որպես մաքրամաքուր Մարիամի հակոտնյա կերպար, մինչդեռ արդեն Դանտեն (1265–1321) նրան տեսնում է դրախտում՝ Էմպիրեյում, Մարիամի գահից ներքև՝ երկրորդ շարքում՝ ավելի բարձր, քան Բեատրիչեն:

*Այն կինը, որ հաջորդ շարքում է նստած,
Հենց նա է, որ մարդկության մեջ վերք բացավ,
Որը հեղու բուժեց Մարիամը գթած:*

*Նրանից ցած՝ երրորդ շարքի գահույքին,
Հռաքելն է նստած, ինչպես տեսնում ես,
Բեատրիչեն ունենալով իր կողքին (Դրախտ, երգ 32)²⁰:*

Իսկ Դանտեից շատ առաջ Գրիգոր Նարեկացին, դիմելով Աստվածամորը, ասում է.

*Արասցես տաւն ինձ բերկրութեան զաւրն իմ տազնապի,
Ողջացուցիչ երկանցն Եւայի (Բան 2, բ)²¹:*

¹⁷ **Գրիգոր Նարեկացի**, Մատենանոց տպարան, աշխատասիր. Պ. Խաչատրյան, Ա. Ղազինյան, Եր., Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1985, էջ 571:

¹⁸ Տե՛ս, օրինակ, **Рябова Т.**, Женщина в истории западноевропейского средневековья, Иваново, издательский центр «Юнона», 1999, с. 19.

¹⁹ **Льюис К.**, Избранные работы по истории культуры, сост., пер. с англ. и коммент. Н. Эппле, М., изд.-во «Новое литературное обозрение», 2015, 928 с.

²⁰ **Դանտե**, Աստվածային կատակերգություն, էջ 489:

²¹ **Գրիգոր Նարեկացի**. Մատենանոց տպարան, էջ 571:

Կերպարի այսօրինակ ընկալումը ցույց է տալիս, այսպես կոչված, ռեաբիլիտացիան: Մեղսաթող Եվային տեսնում ենք նաև Ջովանի Բոկաչոյի (1313–1375) մոտ, որն իր լատիներենով գրած «Նշանավոր կանայք» (1361թ.) գործը սկսում է նախամայր Եվայով²²:

Բոկաչոյի ավագ հայրենակիցը Դանտեն կանանց նկատմամբ իր վերաբերմունքն արտահայտել է նրանց զետեղելով իր գլխավոր ստեղծագործության համապատասխան տեղիներում, ինչպես վերը նկատեցինք: Կանանց կերպարներից առաջինները, որ հանդիպում ենք «Աստվածային կատակերգության» մեջ Բեատրիչեն, Մարիամը, Լուչիան ու Հռաքելն են²³: Մարիամը Լուչիային ուղարկում է Բեատրիչեի մոտ, որը Հռաքելի հետ նստած էր: Ինչու՞ է հենց Լուչիային ուղարկում, և ինչու՞ է Բեատրիչեն Հռաքելի հետ, ո՞վ է Լուչիան, ո՞վ է Հռաքելը: Այսպես. Լուչիան կույրերի հովանավորն է: Այս կերպ Դանտեն ակնարկում է, որ Բեատրիչեն պետք է աչքերը բացի և տեսնի իր սերը: Հռաքելը հինկտակարանյան Հակոբի հավիտենական սերն է: Այսկերպ Դանտեն զուգահեռներ է անցկացնում իր և Հակոբի միջև. երկուսն էլ ամուսնացած էին, բայց սիրում էին ուրիշի, որին սիրել են մինչև ամուսնությունը և ընթացքում: Ի դեպ՝ Հակոբի կինը՝ Լիան, որ Հռաքելի քույրն է, կույր է: Հռաքելին հանդիպում ենք նաև Գրիգոր Մագիստրոս Պահլավունու մոտ²⁴: Ինչպես հայտնի է, Գրիգոր Մագիստրոսի գործերում հաճախ

²² **Տե՛ս** Джованні Боккаччо. Про славних жінок, переклад з латинської, Хаків, **Фолио**, 2014, с. 15.

Հետաքրքիր երևույթ է նկատվում այս գործի հետ կապված: Հեղինակը 106 կանանց մասին է գրել, գիրքն այնքան մեծ ճանաչում է ձեռք բերել որ հետագայում ավելացվել են ուրիշ կանանց կենսագրություններ ևս: Կենսագրություն-նովելների այս ժողովածուն հիմք է տալիս որոշ ուսումնասիրողների (կարիք չենք տեսնում այստեղ անուններ նշելու՝ ավելորդ անգամ չգովազդելու համար) համոզվածություն հայտնելու, թե Բոկաչոն առաջին նախաֆեմինիստներից է, եթե ոչ առաջինը: Մակայն պետք է նշել, որ նույն Բոկաչոն ունի քիչ հայտնի մի այլ գործ՝ Corbaccio o Laberinto d'amore «Ագռավը կամ սիրո լաբիրինթոսը» (Джованни Боккаччо. Ворон. Ленинград, «Художественная литература», Ленинградское отделение, 1975), ուր ներկայացնում է կնոջ ամենավատ որակները և, դրանք ընդհանրացնելով, տարածում բոլոր կանանց վրա: Բոկաչոյին նախաֆեմինիստ հռչակողները կամ տեղյակ չեն այս պամֆլետից, կամ ընտրողաբար են մոտենում հարցին: Երկու դեպքում էլ, բնականաբար, հնարավոր չէ ամբողջական օրյեկտիվ պատկեր ունենալ:

²³ **Դանտե**, Աստվածային կատակերգություն, էջք 12–14:

²⁴ Տե՛ս Տաղասացութիւն ներիումն առն **Գրիգորի Մագիստրոսի** ուղղափառ իշխանի, Կոստանդնուպոլիս, 1825, էջ 22: Անշուշտ այս երկում աստվածաշնչյան բոլոր

ենք հանդիպում հունական դիցաբանության կերպարների, որոնց նկատմամբ անհատական մոտեցում ունի, երբեմն համեմատում, հակադրում է աստվածաշնչյան կերպարների հետ. «Այսքար բոզն այն Ափռողիս փրկիչին հանդերձ արբն Պիսիդոնի առ մեզ ի դաշտիս Մամիկոնեան ներգործեաց, որ և ապականեաց վաւաշ բորբորիտն գիջամոլի պոռնիկն, եւ ոչ կարացաք հասանել իբրու զԱհարոնեան Մարիամ ի ծովածուի ծիանաց եզրակացութեամբ պարել մերձ առ քեզ զնոր արհնութիւնս» (ԻԳ)²⁵: Այստեղ նկատի ունի Մովսեսի և Ահարոնի քույր Մարիամին, որը թմբկահարող և պարող կանանց խմբին էր առաջնորդում՝ փառաբանելով Աստծուն, երբ Մովսեսը Կարմիր ծովի ալիքները հեռացնելով իր ժողովրդին ցամաքով անցկացնում էր դեպի անապատ (տե՛ս Ել., ԺԵ, 19–22):

Պարող կանանց պատկերային մոտիվը տարածված էր միջնադարում, հիշենք «Աստվածային կատակերգության» Քավարանում գրիֆոնի աջ կողքին պարող կանանց²⁶:

Բեատրիչեի կերպարը համաշխարհային գրականության մեջ ամենահայտնիներից է և բավականին ուսումնասիրված: Կատակերգության մեջ Բեատրիչեն մաքրության, սրբության, առաքինության և մնացած այլ դրական ու աստվածային որակների մարմնացում է: Բայց Բեատրիչեն նաև իմաստուն կին է. Վերգիլիոսին հարցին, թե ինչու՞ չի վախեցել երկնքից դժոխք իջնել, պատասխանում է.

*Պետք է միայն այն բաներից վախենալ,
Որ կարող են թաքուն վնաս հասցրնել,
Մյուսներից երկյուղ պետք չէ ունենալ* (Դրախտ, երգ 2)²⁷:

Այստեղ տեսնում ենք կույսի և իմաստուն կնոջ արքետիպերի հատումը նույն կերպարում: Դանտեն նրան բարձրացնում է գրեթե Աստվածամոր՝ արքետիպային առաջին կույսի աստիճանին: Կա նաև այսպիսի մի տեսակետ, երբ Բեատրիչեի կերպարը համեմատվում է

հիմնական կերպարները երևում են, քանի որ այն, ինչպես գիտենք, նույն Աստվածաշնչի չափածո տարբերակն է:

²⁵ **Գրիգոր Մագիստրոսի** Թղթերը, բնագիրն յառաջաբանով և ծանոթություններով առաջին անգամ ի լոյս ընծայեաց Կ. Կոստանեանց, Աղեքսանդրապոլ, տպ. Գեորգ Սանոյեանի, 1910, էջ 70:

²⁶ Տե՛ս **Դանտե**, Աստվածային կատակերգություն, էջ 313:

²⁷ Նույն տեղում, էջ 13:

Հիսուսի կերպարի հետև և վստահեցվում, որ Բեատրիչեն Հիսուսի կին անալոգն է²⁸: Փաստարկներից ամենահիմնավորն այն է, որ Բեատրիչեն իր աղոթքներով օգնում է Դանտեին կամ Դանտեի լիրիկական հերոսին դուրս գալ մեղսավոր մոլորությունից, նույնիսկ իջնում է դժոխք՝ նրան դրախտ բարձրացնելու համար: Ավելին՝ համարում է, որ նույնիսկ Հիսուսը ծառայում է Բեատրիչեին և որպես հիմնավորում բերում է Քավարանի միստիկական թափորի օրինակը, երբ Բեատրիչեին տանող երկանվին լծված է ոսկիրան գրիֆոնը²⁹: Ահա այս գրիֆոնին համարում է Հիսուսի խորհրդանշը: Բայց այստեղ կա մի նուրբ պահ. գրիֆոնը քրիստոնեական գրականության մեջ կարող է խորհրդանշել աստվածային ուժը, բայց ոչ Աստծուն: Եթե Բեատրիչեն, որ անդադրում աղոթում է Դանտեի մեղքերի թողության համար, Հիսուսի կին անալոգն է, այսինքն ինքն էլ աստված է, ապա այնպիսի անկեղծ հարց է ծագում, ինչպիսին ժամանակին Եզնիկ Կողբացին տվել է իր Պարսից կրոնի հերքման մեջ. ու՞մ է աղոթում³⁰:

Բեատրիչեն աստվածային սիրո, իմաստության և հայտնության, ճշմարտության, քրիստոնեության և քրիստոնեական եկեղեցու, աստվածաբանության և սխոլաստիկայի անձնավորումն է: Ընդհանրապես «Աստվածային կատակերգության» կերպարները կամ գործող անձինք իրական մարդիկ են՝ ժամանակակից կամեոյի էֆեկտի նախատիպը:

Դժոխքի երկրորդ ոլորանում Դանտեն հանդիպում է Ֆրանչեսկա դա Ռիմինիին, որը պատմում է իր ողբերգական, արգելված սիրո մասին: Պաուլոյի և Ֆրանչեսկայի միջև սերը բռնկվել է, երբ համատեղ ընթերցում էին Լանցելոտի և Գվինևերի սիրո պատմությունը: Դանտեն զուգահեռ է անցկացնում Ֆրանչեսկա – Պաուլո և Գվինևեր – Լանցելոտ սիրավեպերի մեջ, վերջինիս հետ կարելի է զուգահեռել նաև Տրիստանի և Իզոլդայի սիրո մասին պատմող վեպը, որը գրվել է հավանա-

²⁸ **Кравченко А.**, Женский аналог Христа: образ Беатриче в «Божественной комедии». - «Человек, образ, слово в контексте исторического времени и пространства»: Материалы Всероссийской научно-практической конференции, 23–24 апреля 2015 года / отв. ред. И. Эрлихсон, Ю. Лосев; Рязанский государственный университет имени С.А. Есенина, Рязань, изд.-во «Концепция», 2015, с. 52–54.

²⁹ **Դանտե**, Աստվածային կատակերգություն, էջ 313:

³⁰ «Եթե ասիցեն, եթե կատարեալ էր, լուիզեն, եթե կատարեալն լումէ՞ կարաւտանայր խնդրել որդի» (**Եզնիկ Կողբացի**. Եղծ աղանդոց.- Մատենագիրք Հայոց, հ Ա, Անթիլիաս-Լիբանան, 2003, էջ 463):

բար 1230–40ին, Արթուր թագավորի արքունիքում, իսկ սյուժեն հայտնի էր դեռևս Ե–Չ դդ. Իռլանդիայում և Շոտլանդիայում: Ֆրանչեսկան մեղավոր կնոջ և զոհի արքետիպերի հատկանիշների կրողն է:

Ինչպես տեսնում ենք այս կերպարային դրսևորումները խորքային շերտեր ունեն:

Ընդհանրապես միջնադարյան պատմագրության մեջ (ձեռագիր հիշատակարանները ներառյալ) հանդես եկող կանայք ավելի շատ գործող անձինք են, քան գեղարվեստական կերպարներ: Պատմագրական երկերում ավելի շատ խոսվում է արքայական տոհմի և ազնվական կանանց մասին: Կեռան թագուհին (մահ. 1285) խելացի, բարեպաշտ մայր է և թագուհի, նրա 16 զավակներից 5-ը եղել են Հայոց գահակալներ: «Երիցս երանեալ», «բարեգարդահոյս», «սուրբ թագուհիներին թագակից և պսակակից» և այլ մակդիրներով է որակվում տիկին Աննա Հայոց թագուհին³¹:

Հետաքրքիր կերպար է Ալիոնորա Ակվիտանացի թագուհին՝ Ռիչարդ Առյուծասիրտ թագավորի մայրը, նրա մասին պատմում են, որ թշնամու ուշադրությունը շեղելու և իր զորքին օգնելու նպատակով ցուցադրել է մերկ կուրծքը:

Խաչակիրների միջոցով հնարավոր եղան փոխազդեցություններ Հայաստանի՝ հիմնականում Կիլիկյան Հայաստանի և Եվրոպական մշակույթի միջև: Մինչ մեզանում զարգանում էին հոգևոր գրականությունը, պատմագրությունը, Եվրոպայում ձևավորվում ու զարգանում էր նաև կուրտուազային գրականությունը: Ահա այստեղ կնոջ կերպարը հանդես էր գալիս որպես սիրո ու տենչանքի առարկա: Չի բացառվում, որ Հայաստանում ևս ստեղծվել է նման գրականություն, սակայն չի էլ հաստատվում, քանի որ մեզ չի հասել գրավոր վկայությամբ:

Փոխաբերությունը որպես միջնադարում ընդունված պարկերավորման հնարք

Միջնադարյան գրականությանը խիստ հատուկ է փոխաբերական պատկերների կիրառումը, ինչը լեզվի տիմացվում էր տեսիլքի, երազի հնարքի միջոցով: Մեզանում տարածված էր վարդի և սոխակի այլաբանությունը: Եվրոպայում նույնպես վարդը կնոջ, կնոջ հանդեպ սի-

³¹ Հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, ԺԳ դար, կազմեց Ա. Մաթևոսյանը, Եր., Հայկական ՍՍՀ գիտությունների ակադեմիայի հրատ., 1984, էջ 415–418:

րո խորհրդանիշն ու այլաբանությունն է: Հիշենք հայտնի «Վարդի սիրավեպը»: Սա համարվում է միջնադարյան ամենաազդեցիկ վեպը՝ Գիյոմ դը Լորիս և Ժան դը Մյոն հեղինակներով: Փոխաբերությունն այստեղ հանդես է գալիս և դիմառնաբար, երբ մարդկային առաքինություններն ու տարատեսակ հատկությունները անձնավորվում են, և հակառակը՝ կինը, կնոջ նկատմամբ սերը այլաբերվում են խորհրդանշով, տվյալ դեպքում վարդով: Ռուսերեն հրատարակության առաջաբան-ուսումնասիրության մեջ թարգմանիչը համառոտակի նշում է այն երեք հեղինակներին, որոնց գործերը մեծապես ազդել են միջնադարյան այլաբանության ձևավորման և զարգացման վրա. Ավրելիոս Պրուդենցիոս Կլեմենսը (348–405) իր «Փսիխոմախիա» պոեմով, Մարցիանուս Կապելան (360–428) և թերևս առավել ազդեցիկը՝ Բոեցիուսը (480–524)³²: Բացի այս, ԺԲ դարի այլաբանական գրականության մեկ այլ ներկայացուցիչ, որը մեծապես ազդել է հենց «Վարդի սիրավեպի» վրա Ալեն դը Լիլն է: Այս վեպի դեմ աշխատանք է գրել Քրիստին Պիզանցին, «Առ սիրո աստված Ամուրը»³³, որով սկիզբ է դրել այսպես կոչված Վարդի շուրջ բանավեճին: Նա չի ընդունում, երբ գրականության մեջ կինը ներկայանում է սոսկ որպես պասիվ սուբյեկտ, մրցանակ հաղթողին, ինչպես ասպետական գրականության մեջ: Իր երկերով, ինչպիսին է, ասենք, «Գիրք Կանանց քաղաքի մասին»³⁴, որտեղ նույնպես մարդկային հատկանիշներն ու երևույթները անձնավորված են (Արդարություն, Առաքինություն, Բանականություն), փորձում է գենդերային կարծրատիպեր կոտրել, ցույց տալով, որ կանայք բացի գեղեցիկ լինելուց նաև խելացի են, ինքնուրույն, ընդունակ են որոշումներ կայացնելու: Նկատենք, որ այս քաղաքում ապրում են միայն հոգևոր բարձր արժանիքներով օժտված կանայք:

Այլաբանական գրականության վերոհիշյալ հայրերի գործերը, բնականաբար, քաջաձանոթ էին ողջ քրիստոնյա աշխարհում, այդ թվում՝ Հայաստանում: Միջնադարի գրականության մեջ տիրապետող

³² Гильом де Лоррис, Жан де Мён, Роман о Розе, с. 14–15.

³³ Poems of Cupid, Cod of Love. **Christine de Pizan's** Epistre au dieu d'Amours and Dit de la Rose, Thomas Hoccleve's The Letter of Cupid, editions and translations with George Sewall's The Proclamation of Cupid, edited by Th. S. Fenster, M. Carpenter Erler, Leiden, New York, København, Köln, E.J. Brill, 1990, p. 10.

³⁴ **Christine de Pizan**, The Book of the City of Ladies, trans. By E.J. Richards, New York, Persea Books, 1982, 340 p.

պատկերավորման տիպական այս արտահայտումը առկա է նաև հայ գրական միջավայրում. հիշենք Ներսես Շնորհալու «Ողբ Եդեսիոյ» պոեմը, (Զանգի ամիրայի կողմից քաղաքի գրավման առիթով գրված), որտեղ քաղաքը այլաբերվում է այրի կնոջ: Հենց վերնագրում ասվում է ստեղծագործության փոխաբերության գործոնի մասին. «Բան բարառնական, տաղիւ չափեալ հոմերական, խօսեալ բանիւ ողբերգական, վասն եդեսիայ մեծի առման ի թուականի հինգհարիւրի եւ իննսուն ընդ երեքի (1144 – Ն.Թ), քսան եւ երեք դէկտեմբերի, երրորդ ժամու, յօր շաբաթի»³⁵: 1299ին Ստեփանոս Օրբելյանը գրում է «Ողբ ի դիմաց Ս. Կաթողիկէին» պոեմ-բանաստեղծությունը, ուր լքված մոր ու հարսի կերպար է վերագրում Ս. Կաթողիկէին: Վերնագրի առաջին մասը կրկնում է Ներսես Շնորհալու երկի վերնագիրը. «Բան բարառնական ոգեալ դիմառնաբար ի դիմաց Վաղարշապատու սուրբ Կաթողիկէին. Ողբ աւաղականք եւ ծայն աշխարականք լեալ անհուն հեծեծանաւք վասն աւերման աշխարհիս հայոց եւ բնաւին սպառելոյ հայրապետութեանն եւ թագաւորութեանն համագունդ իշխանութեան, շարեալ չափաբան բերմամբ հոմերական արիեստիւ ի Ստեփաննոսէ Սինեաց այցելուէ, ի խնդրոյ շնորհազարդ վարդապետի Խաչատրոյ Կեչառեցի»³⁶: Այստեղից երևում է, որ նման բարառնական ոգումը գրական սովորույթ էր:

Վարդի և սոխակի՝ բլբուլի այլաբանությանը հայ իրականության մեջ առաջին անգամ հանդիպում ենք Կոստանդին Երզնկացու (1250–1314/1328) տաղերում.

*Բլբուլն լար ողորմաբար,
Աղաղակէ քաղցրաբարբառ,
Ասէ թէ՛ ի՞նչ եղել պատճառ,
Վա՛րդ, որ զերեսըտ չես բացել:*

*Վարդն ասէ. Չէ՛ դեռ ժամանակ,
Ինձ բազմելոյ ի հրապարակ,*

³⁵ Ներսես Շնորհալի, Ողբ Եդեսիոյ, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1973, 157 էջ:

³⁶ Ստեփաննոս Օրբելեանի Ողբ ի Ս. Կաթողիկէն, բանգիրը յառաջաբանով եւ ծանոթութիւններով հրատարակեց Կ. Կոստանեանց, Թիֆլիս, տպ. Մովսիսի Վարդանեան, 1885, էջ 53: Ա. Դոլուխանյանը յոթ գրչագիր և մեկ տպագիր օրինակների հիման վրա կազմել է «Տեառն Ստեփաննոսի քերթվածիս համեմատական բնագիրը. տե՛ս Խաչատուր Կեչառեցի, Տաղեր, աշխատասիրությամբ Ա. Դոլուխանյանի, Եր., 1988, էջ 82:

*Յերկիր եկել չեմ համարձակ,
Վասն այն յայտնի չեմ ես կացել³⁷:*

Արևելյան, մասնավորապես պարսկական պոեզիայում վարդի և բլբուլի սիրային մոտիվի ամենավաղ մշակումը վերագրվում է ԺԲ բանաստեղծ Ֆարիդ ադ-ին Աթթարին (1145–1221)³⁸: Ստացվում է, որ և՛ Եվրոպայում, և՛ Արևելքում, և՛ նրանց կապող օղակ հանդիսացող Հայաստանում գրեթե միաժամանակ ձևավորվում է գրական նույն ճաշակով թելադրված ստեղծագործական մոտիվը:

Անձնավորման հետաքրքիր դրսևորում տեսնում ենք նաև Եվրոպական գրական միջավայրում, որտեղ բանասիրությունը՝ ֆիլոլոգիան, փոխաբերվում էր կնոջ. վառ օրինակը Գիյոմ Բուդեի (1467–1540) «Արքայազնի ուսուցումը» երկն է, որի ձեռագրի (Փարիզի ազգային գրադարան, Ms-5103) 1բ էջում կա շքեղ մի մանրանկար, ուր պատկերված են Մերկուրիուսը և Ֆիլոլոգիան: Ֆիլոլոգիա բառը և հունարենում, և լատիներենում, և ֆրանսերենում քերականական իգական սեռի գոյական է, ուստի տրամաբանական է կնոջ կերպավորումը: Մերկուրիուսի և Ֆիլոլոգիայի համատեղ հանդես գալը միջնադարյան Եվրոպայում ընդունված երևույթ էր, որին գրավոր անմահություն է հաղորդել վերը արդեն հիշատակված Մարցիանուս Կապելան: Գործը մեզ է հասել մի քանի անուններով. «Սատիրիկոն», «Յոթ ազատ արվեստներ», «Ֆիլոլոգիայի և Մերկուրիուսի ամուսնության մասին»³⁹ և այլն:

Ֆիլոլոգիան գիտելիքի մարմնական, ֆիզիկական դրսևորումն է, որը պետք է ձեռք բերի բանական հոգին, եթե ցանկանում է միավորվել Աստվածային մտքի հետ՝ արտահայտված Մերկուրիուսի կերպարով: Ինչպես գիտենք, Մերկուրիուսը, հունական տարբերակով Հերմեսը, ժամանակակից լեզվով ասած՝ տեղեկատվության, տվյալագիտության և բիզնեսի հովանավոր աստվածն է:

Աշխատությունը բաղկացած է ինը գրքից, որոնցից վերջին յոթը վերնագրված են արվեստների անուններով. Գրամատիկա, Դիալեկտի-

³⁷ Հայ միջնադարյան քնարեգություն, էջ 226:

³⁸ Տե՛ս **Աղաբաբյան Վ.**, Վարդի և սոխակի այլաբանության մոտիվը հայ միջնադարյան քնարեգության մեջ, «Կանթեղ» գիտական հոդվածների ժողովածու, Եր., 2009, №2, էջ 3:

³⁹ **Капелла М.**, Бракосочетание Филологии и Меркурия, М.; СПб., Центр гуманитарных инициатив, изд.-во «Петроглиф», 2019, 400 с.

կա, Հռետորիկա, Գեոմետրիա, Արիթմետիկա, Աստրոնոմիա, Հարմոնիա⁴⁰:

Բանասիրություն / ֆիլոլոգիա հասկացության նույն, անփոփոխ ծավալի դեպքում հնում բովանդակությունը շատ ավելի լայն էր, և բանասեր էր համարվում գիր-գրականությամբ, բառուբանով զբաղվող անհատը: Եվ քանի որ գրականությունը զարգանում էր հոգևոր կենտրոններում, ուստի բանասիրությունը սերն էր առ աստվածային բանը: Դրա վկայություններին հանդիպում ենք և Եվրոպական, ինչպես արդեն տեսանք, և հայկական աղբյուրներում.

«...ի խնդրոյ բանասիրաց ոմանք» (Մաշտոցյան Մատենադարան, այսուհետ՝ ՄՄ, ձեռ. Հ^մ 57, ԺԵ դ.),

«...վերջինս բանասիրաց,...» (ՄՄ, ձեռ. Հ^մ 115, 1379 թ.),

«...ի վայելումն դեռաբոյս եւ նորահասակ ուսումնականի եւ բանասիրի՝ Բարսեղ սարկաւազի, ... Ի թվին ՊԻԹ (1380)» (ՄՄ, ձեռ. 5 Հ^մ 73) ևն:

Գենդերային կարծրապիպերը միջնադարյան գրական երկերում

Ինչպես հայտնի է գրական ստեղծագործությունները արտացոլում են միջավայրը, որի ծնունդ են, և այդ միջավայրի իրականություններն ու մշակույթը:

Ինչպես վերը ասվեց, կանանց կերպարները և ընդհանրապես ցանկացած կերպար, ստեղծվում են ըստ իրական նախատիպի կամ արքետիպի:

Գրականության մեջ արտացոլված նաև գենդերային կարծրատիպերը հնարավորություն են տալիս պատկերացում կազմելու հասարակության մեջ գործող բարոյական նորմերի, սոցիալական վարքի, ավանդույթների ու սովորույթների մասին՝ իհարկե նկատի ունենալով գեղարվեստականության տոկոսը: Այստեղ տեղին է հիշել հ. Վ. վրդ. Հացունու գործը, որտեղ հայ մատենագրության տվյալների համադրումով վեր է հանած հայ կնոջ՝ ազնվական և ռամիկ դասակարգերի

⁴⁰ Սանդրո Բոտիչելլին «Երիտասարդ Լորենցո Տորնաբուոնիի ուսումնառությունը» ևս պատկերել է անձնառնաբար: Տիկին Գրամատիկան երիտասարդին ներկայացնում է անձնավորված արվեստներին: Ըստ որում արվեստների տեսակները կարող են տարբեր լինել:

պատմությունը. «իսկապէս ուշագրաւ ու պատկառելի է հին հայ կնոջ պատկերը»⁴¹:

Կինը հանդես է գալիս հիմնականում տղամարդու հետ, տղամարդու կողքին, տղամարդուն ներդաշնակ, սակայն միշտ չէ, որ հավասար, ընդհակառակը հիմնականում նրանից ցածր: Հայ իրականության մեջ տեսնում ենք Ստեփանոս Սյունեցու քույր, Սահակդուխտ կամ Սահակադուխտ սարկավագուհուն, որը երաժիշտ, բանաստեղծ էր, բայց մարդկանց հետ շփվում էր վարագույրի հետևից՝ ըստ տիրող բարքերի: Մինչև այսօր էլ կանայք մեզանում եկեղեցու բեմ չեն կարող բարձրանալ, հոգևոր բարձր պաշտոններ չեն կարող զբաղեցնել ըստ գենդերային հատկանիշների: Վերը արդեն հիշատակված «Անզգամ կինը» առակի հերոսուհին ասում է. «...ամեն օր այսպես ծեծիր, միայն ինձ դուրս մի անի և քեզնից մի հեռացրու, որպեսզի աշխարհում խաղք չլինեմ»⁴²: Տղամարդու հովանավորությունից զուրկ կնոջ անլիարժեքության ընկալումը հասարակության կողմից, այդ նույն հասարակության կարծիքի կարևորությունն ու կենսական նշանակությունը այսօր էլ մնում է գրականության հիմնական թեմատիկաներից մեկը, քանի որ երևույթը դեռևս շարունակում է գոյատևել տարբեր տարածաշրջաններում տարբեր չափերով, այդ թվում՝ Հայաստանում:

Եզրակացություններ

ԺԱ–ԺԴ դարերի հայ գրականությունը առավել շատ աղերսներ ունի բուզանդական քան արևմտաեվրոպական գրականության հետ: Երկու դեպքում էլ (հայ-եվրոպական և հայ-բյուզանդական) մեզ հետաքրքրող հարթույթում՝ կանանց կերպարային դրսևորումները տեսնում ենք հոգևոր գրականության, պատմագրության-ժամանակագրության, կրոնաբանահյուսական ժանրերում:

Այս ժամանակաշրջանը հիմք դրեց գրականության հետագա զարգացումների համար՝ հանգեցնելով Վերածննդի՝ ավելի քննադատական և աշխարհիկ մոտեցումների:

Ժամանակի գրական շատ տարածված հնարք էր փոխաբերությունը՝ հատկապես դիմառնությունը, անձավորումը, որ հնարավորութ

⁴¹ Հ. Վ. վրդ. Հացունի. Հայուհին պատմութեան առջև, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1936, էջ 6:

⁴² Հատընտիր առակք Վարդանայ Վարդապետի, էջ 137:

յուն էր տալիս առավել առարկայական դարձնել ընթերցողին ուղղված խոսքը:

Այս դարերի գրականության կին կերպարները հաճախ բնորոշվում էին ժամանակի սոցիալական և կրոնական համատեքստով: Նրանք տատանվում էին պալատական սիրո իդեալականացված կերպարներից (Եվրոպա), հզոր թագուհիներից, առեղծվածային կախարհուհիներից և սրբերից (Եվրոպա) մինչև ավելի բարդ կերպարներ, որոնք երևում էին ավելի ուշ ստեղծագործություններում: Որոշ կին կերպարներ ցուցաբերում են նշանակալի ուժ, ինքնուրույնություն կամ ազդեցություն՝ ծառայելով միջնադարյան հասարակության մեջ կանանց սահմանափակ և զարգացող դերերի բարձրացմանը:

НАИРА ТАМАМЯН

Кандидат филологических наук

ПРОЯВЛЕНИЯ ОБРАЗА ЖЕНЩИН В АРМЯНСКОЙ И ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (XI–XIV ВВ.)

Резюме

Женские образы в европейской и армянской литературных культурах формировались преимущественно под влиянием библейских систем и выражают реалии, социальные, общественные и моральные нормы того времени. В отличие от европейской литературы, в армянской литературе отсутствуют рыцарские романы, что было обусловлено иными социальными и историческими обстоятельствами. Женские персонажи можно условно сгруппировать по архетипам (дева, мать, верная жена, мудрая женщина, героическая женщина, обманщица, грешница, жертва, роковая женщина), характеристики которых могут сочетаться в одном проявлении характера.

Аллегория была очень популярным стилистическим приемом в средние века, проявлявшимся не только в метафоре лиц и предметов, но и в персонификации явлений и свойств человека.

Из сопоставления-сравнения-рассмотрения становится ясно, что армянская литература XI–XIV веков имеет больше сходства с византийской литературой, чем с западноевропейской.

Ключевые слова: *первичная модель, средневековье, европейская литература, гендерный стереотип, архетип, Дева Мария, Беатриче.*

NAIRA TAMAMYAN

Candidate of Philological Sciences

MANIFESTATIONS OF THE CHARACTERS OF WOMEN IN ARMENIAN AND EUROPEAN LITERATURE (11th–14th CENTURIES)

Abstract

Women's images in European and Armenian literary cultures were formed mainly under the influence of biblical systems and express the realities, social, social and moral norms of the time. Unlike European literature, Armenian literature lacks chivalric novels, which was conditioned by other social and historical circumstances. Female characters can be conditionally grouped by archetypes (maiden, mother, faithful wife, wise woman, heroic woman, deceiver, sinner, victim, femme fatale), the characteristics of which can be combined in one manifestation of character.

Allegory was a very popular stylistic device in the Middle Ages, manifested not only in the metaphor of persons and objects, but also in the personification of phenomena and human properties.

From the comparison-comparison-consideration it becomes clear that Armenian literature of XI–XIV centuries have more similarities with Byzantine literature than with Western European literature.

Keywords: *primary model, Middle Ages, European literature, gender stereotype, archetype, Virgin Mary, Beatrice.*

АНДРЕЙ ВАСИЛЬЕВИЧ ГОЛУБКОВ

*Доктор филологических наук, профессор РАН,
Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук,
Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»,
andreygolubkov@mail.ru,
ORCID ID: 0000-0002-7069-1033
DOI: 10.54503/978-5-8080-1557-9-52*

ФРАНЦУЗСКИЕ ТЕОРЕТИКИ КЛАССИЦИЗМА 1670-Х ГГ.: РАЦИОНАЛИЗМ VS ИДЕАЛИЗМ

Ключевые слова: Франция, классицизм, эстетика, Н. Буало-Депрео, Д. Буур, Р. Рапен, Р. ЛеБоссю, свобода, возвышенное, невыразимое.

Аннотация

Настоящее исследование ставит целью анализ наиболее значительных памятников французской эстетической мысли 1670-х гг., где нашли воплощение идеи, корпус которых позднее – в середине XIX в. – стал обозначаться термином «классицизм». Большинство современных специалистов и читателей сфокусированы преимущественно на одном хрестоматийном тексте – «Поэтическое искусство» Н. Буало-Депрео (1674), тем не менее, в ту же эпоху (т.н. «классицизм Людовика XIV», во многом продолжающий «классицизм Ришелье») были созданы эстетические манифесты, в которых конкретизируются и уточняются идеи, изложенные Буало – «Разговоры Ариста и Евгения» Д. Буура (1671), «Размышления о “Поэтике” Аристотеля» Р. Рапена (1674) и «Трактат об эпической поэме» Р. ЛеБоссю (1675). Эстетическая рефлексия 1670-х гг. стала логичным продолжением тех идей, которые были высказаны теоретиками регулярности периода «классицизма Ришелье» (1620–1640-е гг., в т.ч. Ж. Шаплена, аббата д’Обиньяка и др.), а также языковых тенден-

ций, инициированных Ф. де Малербом и продолженных К. Вожла в рамках светской эстетики. Используя методы сравнительного анализа, а также «медленного чтения», мы стремимся показать, что на фоне высказанных в 1670-е гг. концепций основные положения «доктрины Буало» представляются менее однозначными, в связи с чем необходимо скорректировать представления о суровом рационализме и догматизме французского классицизма, который совершенно не игнорировал вполне идеалистические принципы эстетической свободы, гениальности, таланта.

Структура «Размышлений» Рапена, как песен 2 и 3 «Поэтического искусства» Буало, подчинена принципу иерархического разграничения жанров, во главе которых оказывается эпопея и трагедия. Так, Рапен отмечает: «эпическая поэма – это то, что есть наиболее великого и наиболее благородного в Поэзии; это самое законченное творение человеческого разума»¹; «Трагедия исправляет привычку страстей, обуздывая страх и любовь, которые создают препятствия добродетели; она учит людей, что порок никогда не остается безнаказанным»². Наряду с комедией (Буало: «нужно поучать без желчи и без яда» (Буало, 92); Рапен: «Комедия, которая является образом обычной жизни, исправляет пороки общественные, высмеивая отдельные пороки частные»³), Буало описывает идиллии, эклоги, элегии, оды, сонеты, сатиры и т.д., в то же время, Рапен склонен к обобщению, останавливаясь преимущественно на эклогах и сатирах: «Аристотель разделяет общую поэтику на три различных вида совершенной поэмы: эпопею, трагедию и комедию. Гораций сокращает эти три вида только лишь до двух, из которых один заключается в действии, а другой в повествовании. Все прочие виды, которые Аристотель упоминает, могут сократиться до

¹ **Rapin R.**, Les réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes, Paris : Claude Barbin, 1674, 117 p.

² **Rapin R.**, Les réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes, Paris : Claude Barbin, 1674, p. 21.

³ **Rapin R.**, Les réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes, Paris : Claude Barbin, 1674, p. 22.

этих двух. Комедия до драматической поэмы, сатира до комедии, ода и эклога до героической поэмы. И таким образом, сонет, мадригал, эпиграмма, рондо, баллада являются всего лишь видами несовершенной поэмы»⁴.

Жанровая теория классицистов неизбежно воспринимается как парадоксальная условность при сопоставлении с реальной читательской и зрительской практикой: наиболее почитаемый жанр – эпопея – так и не обрел достойного воплощения, при этом пользующаяся широкой популярностью басня оказалась вне иерархии, как и вся проза.

Буур выступил теоретиком французского языка и стиля, основанного на чистоте, рациональной понятности, здравом смысле, который отличает его от прочих языков; эти качества происходят, по мысли Буура, из-за стремления понравиться говорящему: «Для того, чтобы нравиться вовсе не следует иметь чрезмерное желание нравиться, а чтобы хорошо говорить на по-французски, вовсе не следует хотеть слишком хорошо говорить. Красивый язык похож на чистую и прозрачную воду, текущую из источника, стекающую естественным путем по склону, а не на эти искусственные потоки воды, которые насильно подводят к садам сильных мира сего и которые выделывают там тысячи различных фигур. И французский язык еще ненавидит все избыточные украшения: он стремится, чтобы полностью обнажить свои слова с тем, чтобы выражаться более простым образом; он украшает себя только тогда, когда необходимость и уместность этого требуют»⁵. Величественность французского языка и поэзии происходит именно из их естественности: «Язык французских поэтов не схож с наречием поэтов иноземных, у которых оно так далеко от обычного разговора. Наши музы избавлены от стремления стать свободными и подверженными порывам, как это с происходит с музами итальянскими или испанскими, не говоря

⁴ **Rapin R.**, Les réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes. Paris: Claude Barbin, 1674, p. 117.

⁵ **Bouhours D.**, Les entretiens d'Ariste et d'Eugène. Paris : J. Le Jeune, 1671, p. 78–79.

уже о греческих или латинских: наши музы, говорю я, столь благо-разумны и сдержанны, что не позволяют себе никаких излишеств. Они остерегаются отдаваться тем приступам исступления, которое, каким бы божественным оно не было, часто заставляет говорить глупости»⁶. Тем не менее, Буур не сводит творчество исключительно к рациональному акту: замечательные и великие произведения искусства содержат нечто невыразимое («я-не-знаю-что», *je-ne-sais-quoi*) – источник сокровенного обаяния и гениальности: «это нечто столь деликатное и столь неуловимое, что оно ускользает от самого пронизательного и самого изощренного ума»⁷. Боссю в своем рассуждении также указывает на принципиальную разницу французской поэзии от античной: «Самое значительное отличие, каковое являет мне мой сюжет, между античным красноречием и красноречием последних веков, состоит в том, что наша манера выражения проста, уместна и прямодушна, тогда как красноречие древних авторов было полно загадок и аллегорий»⁸. Напомним, что Буало, выступая с похвалой первой стихотворной новеллы Лафонтена «Джокондо» (1664) созданной как вольное подражание-пересказ сюжета из Ариосто, еще до Буура отмечал («Рассуждение о “Джокондо”, 1665), что «я-не-знаю-что» оказывается чем-то невыразимым, создающим все очарование текста: «Эти красоты такого рода, что они не показывают себя, их нужно чувствовать. Здесь я-не-знаю-что, что нас очаровывает и без чего красота не имела бы ни очарования, ни самой красоты»⁹.

Некорректно воспринимать классицизм исключительно как господство рациональности: сама эстетическая рефлексия классицистов безусловно предполагает внерациональную «гениальность», «я-не-знаю-что», вкус. Рапен отмечал, что *тайне как понравиться* невозможно обучить: «Еще в Поэзии, как и в прочих искусствах,

⁶ **Bouhours D.**, Les entretiens d'Ariste et d'Eugène. Paris : J. Le Jeune, 1671, p. 75.

⁷ **Bouhours D.**, Les entretiens d'Ariste et d'Eugène. Paris : J. Le Jeune, 1671, p. 326.

⁸ **LeBossu R.**, Traité du poème épique, Paris : Michel Le Petit, 1675, p. 5.

⁹ **Boileau N.**, Œuvres complètes, Paris : Gallimard, 1966, p. 316.

есть некоторые невыразимые вещи, которые невозможно объяснить: эти вещи подобны тайнам. Не существует никаких заповедей, чтобы преподать эти секретные прелести, эти неуловимые чары и все эти скрытые от Поэзии украшения, которые проникают в сердце»¹⁰. Буало, и Буур, сравнивал язык с ручьем:

Милее мне ручей, прозрачный и свободный,
Текущий медленно вдоль нивы плодородной,
Чем необузданный, разлившийся поток,
Чьи волны мутные с собою мчат песок»¹¹.

Вспомним, что и Буалоначинает свое «Поэтическое искусство» утверждением, что талант обязателен для литературного поприща:

Но, знайте, лишь тому, кто призван быть поэтом,
Чей гений озарен незримым горним светом,
Покорствует Пегас и внемлет Аполлон¹².

Природные задатки оказываются необходимым условием творчества и у ЛеБоссю, который утверждает необходимость усмирить исступление: «Как природа никоим образом не определяет правил поэзии и стихосложения, так и искусство, и наука не учат тому, чем является это качество, сила и возвышение, в котором Гораций находит нечто божественное, и единственно благодаря которому можно заслужить звание Поэта. Всем этим необходимо обладать с рождения либо в силу своей природы, либо в силу неких счастливых порывов, столь необычных, что авторы древности и лично Аристотель именовали их приступами исступления. Следует всегда полагать, что справедливое и основательное суждение является властью этой природы и воображения Поэта»¹³.

Общее место классицистической доктрины – утверждение абсолютной необходимости надрационального природного дара, гениальности, которая впоследствии для достижения совершенства

¹⁰ **Rapin R.**, Les réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes, Paris : Claude Barbin, 1674, p. 93.

¹¹ **Буало Н.**, Поэтическое искусство. М.: ГИХЛ, 1957, с. 63.

¹² **Буало Н.**, Поэтическое искусство. М.: ГИХЛ, 1957, с. 55.

¹³ **LeBossu R.**, Traité du poème épique, Paris : Michel Le Petit, 1675, p. 5.

должна быть дополнена правилами («Не обуздав себя, поэт писать не может»¹⁴), здравым смыслом, тщательной работой:

Смешон тот рифмоплет,
Что по наитию строчить стихи начнет¹⁵.
Спешите медленно и, мужество утруя,
Отделяйте стих, не ведая покоя,
Шлифуйте, чистите, пока терпенье есть:
Добавьте две строки и вычеркните шесть¹⁶.

Рапен рассуждает об итальянских авторах XVI в., которые, по его мнению, слишком полагались на силу своего природного дара, противопоставляя логику их творчества горацевской и аристотелевской («Какое огромное количество ошибок совершали Петрарка в своей «Поэме об Африке», Ариосто в своем «Неистовом Роланде», кавалер Марино в «Адонисе» и все прочие итальянцы, которым были неведомы правила «Поэтики» Аристотеля, поскольку они руководствовались ничем иным, кроме собственного таланта и каприза»¹⁷). Рапен, признавая приоритет гениальности («можно стать оратором будучи лишенным естественности в красноречии, поскольку искусство может восполнить недостаток природы. Но нельзя быть поэтом, лишенным дара, пустое место ничего не сумеет заменить. Тот счастлив, кому природа сделала этот подарок»¹⁸) признает: «Суждение без природного дара является холодным и немощным, но природный дар без суждения является нелепым и слепым»¹⁹.

Основой классицистического идеала оказывается необходимость контроля суждения (*judicium*) над природным даром (*ingenium*): «Человек, наделенный превосходным талантом, останавливается в точности там, где требуется остановиться, и отважно от-

¹⁴ Буало Н., Поэтическое искусство, М.: ГИХЛ, 1957, с. 58.

¹⁵ Буало Н., Поэтическое искусство, М.: ГИХЛ, 1957, с. 62.

¹⁶ Буало Н., Поэтическое искусство, М.: ГИХЛ, 1957, с. 63.

¹⁷ Rapin R., Les réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes, Paris : Claude Barbin, 1674, p. 24.

¹⁸ Rapin R., p. 11.

¹⁹ Rapin R., p. 3.

секает все то, что следует отсечь»²⁰. Ограничивающее природный дар суждение порождено необходимостью приспособления к конкретным обстоятельствам (в научной эстетике оно стало развитием риторического принципа *decorum*, а в светской – вкуса достойного человека), в чем и заключается, по мысли Рапена, главное правило творчества – благопристойность: «Кроме всех этих правил взятых из Поэтики Аристотеля, есть еще одно, о котором упоминает Гораций, которому должны подчиниться все остальные правила, как самому главному, и это благопристойность. Без него все остальные правила фальшивы: поскольку оно является самым прочным основанием того правдоподобия, которое столь присуще этому искусству. Ибо только лишь через благопристойность правдоподобие имеет свое воздействие: все становится правдоподобным, как только благопристойность сохраняет свой характер во всех обстоятельствах»²¹.

Правдоподобие, которое д'Обиньяком понималось как «сущность драматической поэмы», схожим образом оценивается и в рефлексии 1670-х гг. в качестве необходимости отражать то, что следует распространенным мнениям, либо же придумывать то, что им соответствует. Правдоподобие неизбежно оказывается способом улучшения и преобразования действительности, а также создания универсального содержания; Рапен отмечает: «Правдоподобие служит также для того, чтобы придать вещам, о которых поэзия говорит, вид большего совершенства, которое не смогла бы сделать правда, хотя правдоподобие и является всего лишь ее копией, поскольку правда представляет вещи такими, какие они на самом деле, а правдоподобие представляет их такими, какими они должны быть. Следует искать оригиналы и модели в правдоподобии и универсальных принципах вещей: там, куда не проникает ничего материального и своеобразного, что их искажает»²². Принципы очищения реальности, удаления ее несовершенных элементов у Рапена

²⁰ Rapin R., p. 35.

²¹ Rapin R., p. 106.

²² Rapin R., p. 56–57.

оказываются следствием вполне платоновской ностальгии по «идее», которая оказалась испорченной при контакте с материей; подражать природе оказывается возможно только лишь в ее фундаментальных тенденциях. Автор должен исправить то, что несовершенно, это вполне оказывается в русле благопристойности и светского стремления понравиться, которое провозглашается в качестве одной из целей творчества, а также соответствует практике небуквального подражания: «Чтобы преуспеть в великих сюжетах, самая важный и необходимый долг поэта состоит в умении разглядеть то, что прекрасно и приятно в природе, чтобы сотворить из этого вечные образы, поскольку Поэзия есть искусство, в котором все должно нравиться. Недостаточно привязаться к природе, которая груба и неприглядна в некоторых местах: следует различать то, что в нее прекрасно вместе с тем, что таковым не является: у нее есть скрытые прелести, которые следует открыть»²³.

Рефлексия о правдоподобии содержит внутреннее противоречие: правдоподобие предстает как способом объективации, универсализации и рационализации, так и риторическим принципом, который обеспечивает убедительность дискурса; при этом стремление соответствовать ожиданиям публики может скомпрометировать идеал универсальности, свидетельством чему оказывается предисловие Ж. Расина к «Ифигении». Расин показывает сходство вкусов греков и французов: «По тому, какое впечатление производило в нашем театре все, что я позаимствовал у Гомера или у Еврипида, я с удовольствием убедился, что здравый смысл и разум одни и те же во все времена. Вкус Парижа оказался схож со вкусом Афин: моих зрителей волновало то же самое, что некогда вызывало слезы у самых ученых греков»²⁴. В том же предисловии Расин говорит об изменениях, которые были им внесены в сюжет во имя правдоподобия, утверждая идеи прогресса вкуса: «Можно ли даже помыслить, чтобы я осквернил сцену чудовищным убийством столь добродетель-

²³ **Rapin R.**, p. 87–88.

²⁴ **Расин Ж.**, Сочинения. В 2 т., М., изд.-во «Искусство», 1984, с. 139.

тельной и прелестной особы, какой следовало изобразить Ифигению. И можно ли предположить, чтобы я довел пиесу до развязки лишь с помощью «богини из машины», посредством чудесного превращения, которому, пожалуй, поверили бы во времена Еврипида, но которое в наше время показалось бы совершенно бессмысленным и неправдоподобным»²⁵.

Как общее место воспринимают теоретики 1670-х гг. единства – важное средство утверждения правдоподобия, Буало подводит своеобразный итог размышлениям по этому поводу:

Одно событие, вместившееся в сутки,
В едином месте пусть на сцене протечет²⁶.

Генерализаторская и перфекционистская стратегии правдоподобия оказываются подчинены цели нравиться и наставлять читателя, восходящей к идеалам Горация. Если сами авторы как утверждали приоритет «приятности» (Корнель, предисловие к «Медее», 1639; Мольер, «Критика “Урока женам”», 1663; Лафонтен, предисловие к «Басням», 1668; Расин, предисловие к «Беренике», 1671; и др.), так и обосновывали необходимость морального урока (Мольер, предисловие к «Тартюфу», 1664; Расин, предисловие к «Федре», 1677; Лафонтен, «Нечестный сберегатель», 1678), то теоретики, вслед за д’Обиньяком настаивали преимущественно на дидактическом потенциале произведения. Так Боссю отмечал: «подражание есть способ наставления, которое происходит через примеры»²⁷, «главная его [поэта] цель заключается в том, чтобы наставлять»²⁸, «цель эпической поэмы – давать моральные наставления для всех людей, как в общем, так и в частности»²⁹. Не менее четко настоящий тезис выражен у Буало:

Учите мудрости в стихе живом и внятном,

²⁵ Расин Ж., т. 2, 138.

²⁶ Буало Н., с. 78.

²⁷ LeBossu R., р. 9.

²⁸ LeBossu R., р. 11.

²⁹ LeBossu R., р.19.

Умея сочетать полезное с приятным»³⁰.

Схожим образом осмысляет настоящее положение Рапен: «любая поэзия, когда она совершенна, должна служить, по необходимости, общественным уроком хороших нравов, чтобы наставлять народ»³¹, «героическая поэзия предлагает пример великих добродетелей и великих пороков, чтобы побудить человека любить первые и избегать вторых»³². Приятность и удовольствие, по замечанию Рапена, оказываются лишь способом донести моральные предписания, при этом отошедших от нравственности авторов он сравнивает со смутьянами и отравителями (из-за этого он вступает резко против галантизации трагедии). Буаложе в этом вопросе оказывается менее радикальным:

Пускай ваш труд хранит печать души прекрасной,
Порочным помыслам и грязи непричастной:
Сурового суда заслуживает тот,
Кто нравственность и честь постыдно предает,
Рисуя нам разврат заманчивым и милым.
Но я не протяну руки ханжам постылым,
Чей неотвязный рой по глупости готов
Любовь совсем изгнать из прозы и стихов³³.

Вспомним, что правдоподобие д'Обиньякав «Практике театра» (изд. в 1657) оказывается, как у Аристотеля, противопоставлено правде, однако оказывается не тем, что «могло бы быть», но тем, что «должно быть»: автору необходимо преобразовать действительность, сделав ее соответствующей общему мнению. Драматическое произведение, ставящее целью формирование вкуса, само должно соответствовать вкусам публики, в связи с чем, подражая античному сюжету, его нужно исправить в соответствии с привычками и предпочтениями Двора, то есть сделать приличным, соответствующим

³⁰ Буало Н., с. 100.

³¹ Rapin R, p. 20.

³² Rapin R, p. 20.

³³ Буало Н., с. 100.

благопристойности. Этот принцип, один из основополагающих в классицистической доктрине, восходит к ораторской практике (*aptum, decorum*), состоящей в адаптации речи в зависимости от условий ее обнародования; его можно также соотнести с искусством нравиться, культивируемом в поведенческой практике «достойного человека». Благопристойность в пьесе имеет ту же функцию, что и единства, и выдает стремление к соответствию универсумов произведения и публики, что открывает возможность понимания зрителем мотивов действия персонажей, а также обеспечивает последовательность действий героев. Благопристойность реализуется как на уровне словесного выражения (необходимо избегать слов и выражений, которые могли бы шокировать «достойного» человека и светского общества, в том числе грубостей, жаргонизмов, низкой лексики), так и на уровне представления: запрещенными оказываются сцены, противоречащие моральным устоям (дуэли, оскорбления) и жизненным конфигурациям «достойного человека» (в т.ч. физиологическим, включая сексуальность и смерть); французский театр в этих категориях резко отличается от испанского барочного театра и английского шекспировского. В русле осмысления границ правдоподобия и благопристойности проходит полемика вокруг корнелевского «Сида»; Ж. Шаплен в «Мнении Французской академии о трагикомедии “Сид”» отмечал: «Не всякая правда хороша для театра; ведь существует правда преступлений столь ужасных, что судьям приходится вместе с преступниками сжигать даже и протоколы их допросов. Бывает правда чудовищная, которую следует изгонять для блага общества или, если ее нельзя совсем скрыть, говорить о ней как о явлении ненормальном. В таких именно случаях поэт и бывает вправе предпочесть правде правдоподобие, ибо лучше разрабатывать сюжет вымышленный, но разумный, чем правдивый, но не отвечающий требованиям разума. И если поэту приходится трактовать исторический предмет такого рода, ему надлежит, даже забыв о правдивости, привести его в соответствие с законами благопристойности, и лучше изменить все события, чем оставить

что-либо несовместное с правилами того искусства, которое создавая всеобщие понятия о действительности, очищает ее от недостатков и всякого рода неправильностей, с которыми, по причине своих законов, вынуждена мириться история»³⁴. Благопристойность понимается, таким образом, как соответствие морали, а правдоподобие – здравому смыслу читателей и зрителей, понимаемому как норма, разделяемая большинством («всеобщие представления»). В связи с этим пьеса оказывается не отображением реальности, но ее редукцией и преобразованием, автор должен подражать не действительности, но ее должествующему или приукрашенному образу; в своем трактате «Рассуждение о показывающей поэзии» (1635) Шаплен указывает, что поэтам следует следить, чтобы каждый герой говорил согласно своему положению, возрасту и полу, то есть поведение героев в пьесе должно быть подчинено определенному риторическому коду, нарушение которого становится отступлением от благопристойности и правдоподобия, с этим связано утверждение универсализма и стремление к типизации.

Правдоподобие предполагает не копирование природы (прежде всего натуры человека), но ее исправление, поэтому Шаплен называет сюжет «Сида» реальным, но неправдоподобным: представленные события, хотя они и произошли в действительности, не содержат морального урока и оказываются неприемлемыми с точки зрения благопристойности. В таком ключе трактуется поведение Химены, которая, согласно правдоподобию, должна была не подчиняться силе своей страсти, но, подобно принцессе Клевской из романа М. де Лафайет, сделать все для ее усмирения и не выходить замуж за убийцу собственного отца.

Тем не менее, для теоретиков классицизма было очевидно, что цель понравиться читателю или зрителю и вызвать его восхищение, недостижима при помощи только лишь культивированного

³⁴ Литературные манифесты западноевропейских классицистов, М.: МГУ, 1980, с. 280.

в произведении правдоподобия и строгого следования единствам. Об этом говорит Буало:

Найдите путь к сердцам: секрет успеха в том,
Чтоб зрителя увлечь взволнованным стихом³⁵.

Уже д'Обиньяк, напомним, рассуждая о том, при помощи каких средств можно добиться зрительского восхищения, указывал на необходимость привнесения в произведение «чудесного» и «возвышенного», которые предстают нарушением дискурсивной ясности: «Театральное правдоподобие не требует изображения лишь того, что случается в обычной человеческой жизни, но охватывают и чудесное, благодаря чему события становятся особенно возвышенными, так как, будучи непредвиденными, они все же выглядят правдоподобными»³⁶. «Чудесное» оказывается неотъемлемым атрибутом высоких жанров – прежде всего эпической поэмы, о чем также говорит д'Обиньяк: «эпопея должна приукрашивать события с помощью величественных вымыслов, как бы погружая в эти вымыслы истину»³⁷. Логичным развитием идей д'Обиньяка становится высказывание Боссю: «эпопея есть искусно придуманная речь, предназначенная чтобы формировать нравы путем скрытого наставления в виде аллегорий важного действия и изложенная в стихах правдоподобным, развлекательным и чудесным образом»³⁸, которому вторит Буало:

Еще возвышенней, прекрасней эпопея.
Она торжественно и медленно течет,
На мифе зиждется и вымыслом живет.
Чтоб нас очаровать нет выдумке предела³⁹.

Своеобразным парадоксом звучит в этой связи и Рапен: «фабула должна иметь еще два качества, чтобы быть совершенной: она

³⁵ Буало Н., с. 77.

³⁶ Литературные манифесты ..., с. 338.

³⁷ Литературные манифесты ..., с. 335.

³⁸ LeBossu R., p. 14.

³⁹ Буало Н., с. 83.

должна быть чудесной и правдоподобной»⁴⁰. Французская традиция «Чудесного» оказывается ограничена нехристианскими сюжетами; в ходе полемики 1650–1670-х гг. был выработан запрет на амальгамирование, характерное для поэзии Возрождения, присущее, помимо прочих, Шаплону, полагавшему в своей «Девственнице» (1656), что христианские чудеса правдоподобны для читателей-христиан. Спор о христианском «чудесном» разгорелся после переиздания в 1673 г. поэмы «Хлодвиг» Ж. Демаре де Сен-Сорлена, который отстаивал мысль о том, что современная литература должна полагаться исключительно на христианский материал; ответом Сен-Сорлену оказываются строчки Буало:

Таинства Христовы

Чуждаются прикрас и вымысла пустого⁴¹.

Представление о «чудесном» претерпело важное изменение по мере развития французской эстетики; если до 1660-х гг. (Шаплен, д'Обиньяк) оно реализовывалось в русле *inventio*, то впоследствии уже почти исключительно лишь на уровне *elocutio*, т.е. как украшениетекста, элемент стиля, который нужен для того, чтобы скрасить сухость правдоподобия, о чем высказывался Рапен: «Одно лишь правдоподобие слишком темно и немошно для поэзии, а одно только чудесное содержит слишком блеска»⁴², «чудесным является все то, против обычного хода природы. Правдоподобным является все то, что соответствует общественному мнению»⁴³. Для Буало вымысел важен уже именно из-за своей декоративной функции:

Прекрасных вымыслов плетя искусно нить,

Эпический поэт их может оживить

И, стройность им придав, украсить своевольно:

Невянущих цветов вокруг него довольно [...]

Без этих вымыслов поэзия мертва,

⁴⁰ Rapin R., p. 51.

⁴¹ Буало Н., с. 84.

⁴² Rapin R., p. 52.

⁴³ Rapin R., p. 53.

Бессильно никнет стих, едва ползут слова,
Поэт становится оратором холодным,
Сухим историком, докучным и бесплодным⁴⁴

Отрицание «нелепостей», связанных с магией и превращениями, а также запрет на изображение в таком контексте христианских тем, приводили к тому, что сфера «чудесного» оказалась ограничена исключительно греко-римской мифологией. Буало и Рапен в связи с этим начинают развивать категорию «возвышенного», которая отчасти соотносится с «я-не-знаю-что» и фиксирует наличие иррациональной привлекательности текста. Возвышенное – признак, который не может быть адекватно объяснен с позиции разума, интенсивное переживание, которое невозможно достичь посредством традиционных риторических построений.

В 1674 г. Буало издал не только «Поэтическое искусство», но также перевод (начатый его братом Жилем, скончавшимся в 1669 г.) «Трактата о возвышенном» греческого ритора псевдо-Лонгина (I–III вв., изд. в 1554), который в оригинальном виде был знаком Шаплону; перевод и предисловие к нему в значительной мере смягчают норматизирующий пафос «Поэтического искусства».

В работах Т. Литмана(*Litman*)⁴⁵ и Р. Зюбера(*Zuber*)⁴⁶, вслед за трудами американской школы, подчёркивающей «свободу» французского классицизма (*Borgerhoff*⁴⁷; *Brody* 1958⁴⁸; *Brody* 1996⁴⁹), был поставлен под сомнение важнейший компонент мифа о классицизме – его абсолютный рационализм: о «веке разума», по мнению Зюбера, можно говорить не ранее спора о древних и новых, то есть только с 1680-х гг. Вся классицистическая рефлексия от Шапленадо Буало и Рапена была направлена на представление разума и здра-

⁴⁴ Буало Н., с. 84–85.

⁴⁵ Litman T., *Le sublime en France*. Paris, 1971, 283 p.

⁴⁶ Zuber R., *Les émerveillements de la raison : Classicismes littéraires du XVIIe siècle français*, Paris : Klincksieck, 1997, 321 p.

⁴⁷ Borgerhoff E., *The Freedom of French Classicism*. Princeton: Princeton University Press, 1950, 266 p.

⁴⁸ Brody J., *Boileau and Longinus*. Genève: Droz, 1958, 164 p.

⁴⁹ Brody J., *Lectures classiques*. Charlottesville: Rookwood Press, 1996, 370 p.

вого смысла, не исключавших «изумления» в духе Т. Тассо (Шаплен упоминает об этом эффекте в предисловии к «Адонису» Марино уже в 1623 г., а также в «Речи о показывающей поэзии», произнесенной во Французской Академии в 1635 г.). Изводом «изумления» выступило «возвышенное», которое Буало не смешивает с высоким стилем: «Возвышенный стиль всегда требует высоких слов; но возвышенное можно найти в одной мысли, в одной фигуре, в одном обороте речи»⁵⁰; в результате у читателя возникает ощущение, что произведение «его возвышает, радует, возносит». В 10-й части своих «Критических размышлениях о некоторых местах из сочинений риторика Лонгина» (1693–1694) Буало замечает, что возвышенное «я-не-знаю-что» часто состоит в «самой простой манере речи», а в трактате «О великом и возвышенном в природе и различных человеческих состояниях» (1686) Рапен отмечает, что иррациональность возвышенного обретается отказом от правил: «Идея совершенства находится над всеми прочими идеями и заключается в возвышенности, о котором искусство и природа ничего не ведают, поскольку она превышает всех их правил: и человек, будучи со столь ограниченным сердцем и разумом способным только лишь на заурядные вещи, не смог бы придумать ничего прекрасного, не поднявшись над самим собой, а также впоследствии удивившись всему этому. Лонгин прав, когда говорит, что Возвышенное в речи, как его описывают, имеет обыкновение вызывать в том, кто его обнаруживает, восхищение, смешанное с удивлением и изумлением, которые, изменяя душу, радуют ее, восхищают и поднимают»⁵¹.

Мы показали, если в заключении подводить итоги, что классицистическая эстетика (Шаплен, Буур, Буало, Рапен) допускает «неопределяемое» и «невыразимое» в качестве одного из своих оснований наряду с постулированием разума, здравого смысла, правдоподобия и единств. Тот же Буало в «Рассуждении об оде» (1693,

⁵⁰ Boileau N., Œuvres complètes, Paris : Gallimard, 1966, p. 318.

⁵¹ Rapin R., Du grand ou du sublime dans les mœurs et dans les différentes conditions des hommes. Amsterdam: Pierre Mortier, 1686, p. 9.

предпослана «Оде на взятие Намюра»), приводя в пример Пиндара, который «выходит за пределы рассудочности», утверждает *правило игнорировать правила*: «наставление, полагающее правило не всегда следовать правилам, выражает тайну искусства, которую не легко растолковать человеку без всякого вкуса, считающему «Клелию» и наши оперы образцами возвышенного жанра, находящего Теренция пресным, Вергилия холодным, Гомера лишенным здравого смысла и по какой-то странности ума нечувствительному ко всему, что обычно поражает людей».⁵² В этой связи необходимо в значительной мере скорректировать традиционные представления о классицизме как исключительно о норматизирующей эстетике, пропагандирующей правила, в ней есть, в том числе, и стремление к Идее, которую необходимо рассмотреть, отрешившись от «правды» жизни, а высшим правилом оказывается возможность для гения от- решиться от предписаний.

ԱՆԴՐԵՅ ԳՈՐԽԻԲՆԻՎ

*Բանասիրական գիտությունների
դոկտոր, պրոֆեսոր*

*ՌԳԱ Ա. Մ. Գորկու անվան համաշխարհային
գրականության ինստիտուտի Արևմուտքի դասական
գրականությունների և համեմատական գրականագիտության բաժնի
վարիչ*

1670-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻ ԿԼԱՍԻՑԻԶՄԻ ՖՐԱՆՍԻԱՅԻ ՏԵՍԱԲԱՆՆԵՐԸ. ՌԱՅԻՈՆԱԼԻԶՄ VS ԻԴԵԱԼԻԶՄ

Ամփոփում

Սույն ուսումնասիրությունը նվիրված է 1670-ականների ֆրանսիական գեղագիտական-մշակութաբանական մտքի մի քանի նշանա-

⁵² Спор о древних и новых, М.: изд.-во «Искусство», 1985, с. 266.

կալից հուշարձանների վերլուծությանը, որոնց արձարձած գաղափարների ամբողջությունը 19-րդ դարի կեսերին գրականության և արվեստի մեջ ձևավորում է կլասիցիզմի գեղագիտությունը: Ժամանակակից գրականագետներից և ընթերցողներից շատերը իբրև կլասիցիզմի գեղագիտության հանգանակ և ելակետային տեքստ են ընդունում Նիկոլա Բուալո-Դեպրեյի «Քերթողական արվեստ» (1674) քրիստոմատիական աշխատությունը: Սակայն կան գրական-տեսաբնական իրողություններ, որոնք ստիպում են փոքր-ինչ վրանայել այդ տեսակետը:

Ուսումնասիրության նպատակն է ցույց տալ կլասիցիզմի՝ որպես ռացիոնալ և հստակ կանոնակարգված տեսության ավանդական ըմբռնման սահմանափակությունն ու որոշակի անարդյունավետությունը:

Այդ շրջանում, երբ, այսպես կոչված «յուդովիկյան կամ Լյուդովիկոս XIV-ի կլասիցիզմը» հիմնականում ժառանգում է «Ռիշեյոյի շրջանի կլասիցիզմի դասականության» կայուն գաղափարներն ու մշակված տիպաբանական հասկացությունները, հրատարակվում են գեղագիտական բազմաթիվ մանիֆեստներ, որոնց մեջ ոչ միայն առաջադրվում են նոր դրույթներ, այլև կոնկրետացվում և ճշգրտվում են Բուալոյի առաջադրած գաղափարները: Տեսական իմաստով հետքորքություն էին ներկայացնում Դ. Բուուրի «Արեստի և Եվգենիի զրույցները» (1671 թ.), Ռ. Ռապենի «Մտորումներ Արիստոտելի «Պոետիկայի» մասին» (1674 թ.) և Ռ. Լե՛Բոսուի «Տրակտատ էպիկական պոեմի մասին» (1675 թ.) և այլ գործեր:

Վերլուծության ընթացքում ներկայացվում է, որ կլասիցիստական գեղագիտությունը, եռամիասնության հիմնական դրույթների հետ համադրվող ճշմարտացիության, պարկեշտության, բանական դատողության, բարձրի ու հերոսականի ավանդական կատեգորիաներից զատ ոչ պակաս ուշադրություն է դարձնում ճաշակ, բնատուր տաղանդ, վեհ, անարտահայտելի, իդեալ հասկացություններին: Զգալի ուշադրություն է դարձվում «հրաշալի» հայեցակարգի քննությանը, որը էվոլյուցիայի ընթացքում էական փոփոխությունների է ենթարկվել: Հետազոտության եզրահանգումները ներառում են կլասիցիզմի մասին պատկերացումները շտկելու անհրաժեշտության հայեցակարգ: Փորձելով հաղթահարել կլասիցիզմի՝ իբրև բացառապես կանոնակարգված, նորմատիվ գեղագիտության ավանդական ընկալումները՝ ցույց ենք տվել նրա ներքին

տարածության հնարավորությունների սահմանը, որը ընկած է կանոնակարգի և ազատության միջև:

Քանալի քառեր՝ Ֆրանսիա, կլասիցիզմ, գեղագիտություն, Ն. Բուալո-Դեպրեո, Դ. Բուրր, Ռ. Լե՛Բոսսու, ազատություն, վսեմ, անբացատրելի:

ANDREY GOLUBKOV

PhD, Professor

*RGA A. M. Head of the Western Classical Literatures and
Comparative Literary Studies Department of the Gorky Institute of World
Literature*

FRENCH THEORETICIANS OF CLASSICISM OF THE 1670' S: RATIONALISM VS IDEALISM

Abstract

This article is devoted to the analysis of several significant texts of French aesthetic thought of the 1670s, in which the corpus of ideas that received the designation of “Classicism” in the middle of the XIXth century was embodied: “Les entretiens d’Ariste et d’Eugène” by Dominique Bouhours, 1671; “L’art poétique” by Nicolas Boileau-Despréaux, 1674; “Les réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes” by René Rapin, 1674; “Traité du poème épique” by René Le Bossu, 1675; etc.). The selected works created in the era of the so-called “Classicism of Louis XIV” largely inherit the concepts developed in line with the “Classicism of Richelieu” (1620–1640s, Jean Chapelain, Abbot d’Aubignac, Claude de Vaugelas). The purpose of the study is to show the unproductiveness and incorrectness of the traditional understanding of Classicism as a rational and normalizing art. In the process of analysis, we show that classical aesthetics, along with the unities, as well as the traditional categories of verisimilitude, propriety and rational judgment, are no less turned to the concepts of taste, natural talent, the sublime, and the inexpressible. Considerable attention is paid to the development of the

concept of the “miraculous”, which has undergone significant changes in the process of evolution, turning from the substance into the decoration of the narrative. The conclusions of the study include the postulation of the need to correct traditional perception of Classicism as exclusively a normalizing aesthetics that promotes rules, because it also has a desire for an “Idea” that needs to be considered, abandoning the “truth” of life. The highest rule is the opportunity for a genius to abandon prescriptions in order to create a text that it turns out to be the epitome of perfect taste.

Keywords: *France, Classicism, Aesthetics, Nicolas Boileau-Despréaux, Dominique Bouhours, René Rapin, René Le Bossu, Freedom, Sublime, Inexpressible.*

ՊԵՏՐՈՍ ՀԱԿՈԲԻ ԴԵՄԻՐՃՅԱՆ

*Բանասիրական գիտությունների դոկտոր,
ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի
առաջատար գիտաշխատող
pdemirchyan@mail.ru*

ORCID ID: 0009-0003-6265-1421

DOI: 10.54503/978-5-8080-1557-9-72

ԵՎՐՈՊԱԿԱՆ ԵՎ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍԻՄՎՈԼԻԶՄ. ԸՆԴՀԱՆՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՆ ՈՒ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

*Բանալի բառեր՝ եվրոպական, հայկական սիմվոլիզմ, ընդհանրություն,
առանձնահատկություն, պատմականության սկզբունք, Վահան Տերյան, Միսաք
Մեծարենց:*

Ներածություն

XIX դարի երկրորդ կեսին և XX դարի սկզբին եվրոպական սիմվոլիզմի ազդեցությունների ու դրսևորումների քննությունը հայ գրականագիտության մեջ բավական բարդ ճանապարհ է անցել՝ սուբյեկտիվ ըմբռնում-մեկնաբանություններից մինչև օբյեկտիվ-գիտական օրինաչափությունների պարզաբանումն ու հիմնավորումը: Երևույթը նկատելի է՝ սկսած նշված ժամանակաշրջանի գրական զարգացումների վերաբերյալ պատկերացումներից մինչև առանձին հեղինակների ստեղծագործությունների վերլուծությունները: Խնդրի համակողմանի, օբյեկտիվ պարզաբանմանը մեծ մասամբ խոչընդոտել են ժամանակի ազգային, հասարակական-քաղաքական իրավիճակներով պայմանավորված գաղափարախոսական ուղղակի կամ անուղղակի պարտադրանքները: Ակադեմիկոս Սերգեյ Սարինյանն իր «Հայկական ռոմանտիզմ» ուսումնասիրության մեջ նշում է, որ, մասնավորապես, մինչև անցյալ դարի կեսերը հայ գրականության զարգացման համար «առանցքային», տիրապետող մեթոդ էր համարվում ռեալիզմը. «Ժամանակներն էին այդպես, – գրում է նա, – /.../ անցյալի արվեստի գնահատման միակ չափանիշը ռեալիզմն էր և սա պարտադրում էր արհեստականորեն ռեալիս-

տական ուղղության տակ առնել բոլոր այն գրողներին, որոնց ստեղծագործությունը գեղարվեստական ու ճանաչողական խոշոր արժեքներ էր պարունակում»¹: Ավելի քան կես դար անց գրականագետ Վլադիմիր Կիրակոսյանը դարձյալ արձանագրում է, որ մասնավորապես սիմվոլիզմի հետ կապված խնդիրը դեռևս ամբողջովին լուծված չէ. «Հայ գրաքննադատության ու գրականագիտության մեջ սիմվոլիզմի մասին միշտ էլ խոսք եղել է: Բայց միայն առանձին հեղինակների կապակցությամբ, այն է՝ զգուշորեն ու վերապահումով,– գրում է նա: Իսկ խորհրդային տարիներին արևմուտքում ձևավորված բոլոր նորագույն հոսանքների հետ սիմվոլիզմը ևս պաշտոնական գաղափարախոսության կողմից ընդունվում էր որպես «բուրժուական արվեստի ճգնաժամի» արտահայտություն: /.../ Հասկանալի է, որ այսպիսի պայմաններում հնարավոր չէր լիաձայն խոսել հայկական սիմվոլիզմի մասին՝ իբրև ազգային գրական մշակույթի ինքնուրույն երևույթի»²: Այդուհանդերձ, ըստ գրականագետների, անցած տասնամյակների ընթացքում գրական ուղղությունների և հոսանքների վերաբերյալ պատկերացումների մեջ շատ բան է փոխվել. վերացել են նախկին գաղափարական կարծրատիպերն ու նախապաշարմունքները, օրախնդիր է դարձել անցյալի արժեքների վերագնահատման ու վերաիմաստավորման անհրաժեշտությունը: Ճշտելով, որ «սիմվոլիզմը, առհասարակ ոչ այնքան փիլիսոփայական աշխարհայացք է, որպիսին այն ընդունվում ու մերժվում էր խորհրդային տարիներին, որքան աշխարհաճանաչման գեղագիտական սկզբունք», Վլ. Կիրակոսյանը նշում է, որ այն «դրսևորվում էր առաջին հերթին բանաստեղծական լեզվակառույցի ու պատկերամտածողության աննախադեպ ձևերի և եղանակների անդուլ որոնումներով»: Եվ նրա համոզմամբ՝ «հենց դա է սիմվոլիզմի անուրանալի ծառայությունը համաշխարհային գեղագիտական մտքին»³: Նախորդ դարասկզբից սկսած հայ դասական գրականագիտության մեջ հիմնավոր վերլուծություններով հաստատվել էր ստեղծագործական մեթոդների **պատմականության, տրամաբանական հաջորդականության, պատմական փոխկապվածության** սկզբունքների կարևորությունը, ինչը,

¹ Սարինյան Ս., Հայկական ռոմանտիզմ, Եր., ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1966, էջ 62:

² Կիրակոսյան Վլ., Հայկական սիմվոլիզմը և Միսաք Մեծարենցի քնարերգությունը, Եր., «Պատմաբանասիրական հանդես», թիվ 3, 2019, էջ 70:

³ Նույն տեղում, էջ 70:

ըստ էության, պայմանավորում էր նաև գրականության պատմությունն **ըստ դպրոցների** ուսումնասիրելու գիտական համոզմունքը: Ակադեմիկոս Արսեն Տերտերյանն իր «Հայոց նոր գրականություն (համառոտ դասընթաց)» պրակում այն տեսակետն էր արտահայտում, որ «**Մեր գեղեցիկ գրականությունը պետք է ուսումնասիրենք շկոլաներով** (ընդգծումը մերն է – Պ.Դ.)»⁴: Այդ տեսակետը պաշտպանում էր նաև ակադեմիկոս Մանուկ Աբեղյանը Թիֆլիսի «Նոր-Դար» թերթի 1896–1897 թթ. մի շարք համարներում հրապարակած «Գրական դպրոցներ» ուսումնասիրության մեջ, որը, ըստ Ս. Սարինյանի, իր բնույթով «... նոր երևույթ էր հայ գրականագիտական մտքի պատմության մեջ»: Ընդ որում, այդ աշխատության նշանակությունը ոչ միայն այն էր, որ տեսական հանրագումարի էր բերում նոր դարերի եվրոպական գրականության զարգացման օրինաչափություններն ու դպրոցները, այլև այն, որ «ներա հեղինակը փորձում է շարադրանքի ընդհանուր տրամաբանությանը համատեղել նաև հայ նոր գրականության զարգացման ուղիները ըստ դպրոցների՝ սկսած XVIII դարից մինչև XIX դարի վերջը»⁵: Մի խնդիր, որը չափազանց կարևոր էր ընդհանրապես հայ գրական-գրականագիտական մտքի կողմնորոշումների ճշգրտման տեսակետից: Վկայակոչելով Մ.Աբեղյանին՝ Սարինյանը ևս պաշտպանում էր այն տեսակետը, ըստ որի՝ հայկական գրականագիտությունը գրական դպրոցների և գեղարվեստական մեթոդների տարբերակման, պարբերացման ու հիմնավորման հարցերում հետևել է եվրոպական, մասնավորապես, ֆրանսիական տեսական մտքին: «Աբեղյանը հետևողականորեն անց է կացնում այն տեսակետը, թե հայ գրականության զարգացումը ընթացել է նույն ուղեգծերով, ինչ եվրոպական գրականությունը», գրում է նա՝ մեջբերելով նաև Աբեղյանի այն միտքը, թե «ամբողջ Ասիայում միակն է հայ ազգը, որը հենց միջնադարի սկզբից հաղորդակից է եղել եվրոպական մտքին»⁶:

Հատկանշական է, որ նշված հարցն անցյալ դարի 50–60-ական թվականներին քննության է դրվել նաև մեկ այլ, ավելի լայն՝ Արևմուտք-Արևելք համատեքստում: Ս. Սարինյանն այդ մասին հիշատակում է,

⁴ **Տերտերյան Ա.**, Հայոց նոր գրականություն /համառոտ դասընթաց/, պրակ 1, Եր., ԵՊՀ հրատ., 1922, էջ 4:

⁵ **Սարինյան Ս.**, Հայկական ռոմանտիզմ, էջ 48:

⁶ Նույն տեղում, էջ 49:

մասնավորապես, Պարույր Սևակի հետ ունեցած իր զրույց-բանավեճերից մեկում: Պ. Սևակի այն մտքին, թե «Արևելքը գուցե և ինչ-որ երանգ տվել է մեր մշակույթին, բայց և զգալի չափով հասարակացրել է այն, /.../ սա կորուստ է...», նա հակադարձում է. «...Ճշգրտում է պահանջում հարցի դրվածքն ընդհանրապես: Ես այն կարծիքն եմ հայտնում, որ այնքան էլ ճիշտ չէ հայ մշակույթի պատմությունը ենթարկել երկու քաղաքակրթությունների հաջորդափոխությանը, քանի որ նման ընդհատում ըստ էության տեղի չի ունեցել, և մենք մշտապես ունեցել ենք արևմտյան կողմնորոշում: Դրա ապացույցը մեր գրականության զարգացման ընթացքն է, որ, ըստ դպրոցների, հետևել է եվրոպական գրականության զարգացման օրինաչափություններին՝ կլասիցիզմ, ռոմանտիզմ, ռեալիզմ, սիմվոլիզմ՝ մի օրինաչափություն, որ բնորոշ չի եղել արևելքի գրականություններին: Այս իմաստով մենք հետևել ենք եվրոպական ստանդարտին, և մի որոշ պատմական անհամաչափությամբ հանդերձ, մեր զարգացումը, ինչպես ասում են, եղել է նորմալ»⁷: Տասնամյակներ անց գրականագետն այս տեսակետը կրկնում է համաշխարհային գրականագիտական մտքի հետազոտման հիման վրա, սպառնալիչ ձևակերպմամբ՝ «...մեր գրական-գեղարվեստական ազգային ոճը ձևավորվել է եվրոպական գրականության համաբնագրում (ընդգծումը մերն է – Պ.Դ.)»⁸:

Նման հարցադրումից ծագող հաջորդ սկզբունքային խնդիրն այն է, թե նշված ժամանակաշրջանի բազմաբնույթ՝ այդ թվում նաև սիմվոլիստական, հայ գրականությունը որքանո՞վ է ինքնուրույն, այլ խոսքով՝ **ո՞րն է հետևորդի և ինքնատիպի սահմանը**: Վլադիմիր Կիրակոսյանի համոզմամբ այդ երկու հասկացությունների միջև եղած տարբերությունը էական է: Գրականագետի մեկնաբանությամբ՝ «Պարզ հետևորդը միայն իր թեմայի տերն է, ստեղծագործական մնացած բոլոր մակարդակներում կրկնում է այն, ինչ թելադրում է իր նախընտրած ուղղությունը»: Իսկ «իր անհատականության և արժանապատվության գիտակից «ստեղծագործողը, ինչպես բնութագրում էր նրան Մեծարենցը, ազատ է օգտվելու արվեստի մշտանորոգ փորձով հաստատված ամեն մի վա-

⁷ Սարինյան Ս., Հայոց գրականության երկու դարը, Գիրք երկրորդ, Եր., «Սովետական գրող» հրատ., 1989, էջ 79:

⁸ Սարինյան Ս., Հայոց գրականության պատմություն, հ. 3, «Ներածություն», Եր., ՀՀ ԳԱԱ, «Գիտություն» հրատ., 2015, էջ 17:

վերական նորությունից՝ վերահաստատելով դա սեփական անհատականության կնիքով»⁹: Այս հարցում նույնն էր նաև արևմտահայության տեսակետը: Շուրջ մեկ դար առաջ Ջապել Եսայանը գրում էր. «Կը կարծուի առհասարակ թէ ազդեցութիւն կրելը կը նշանակէ ամբողջապէս ենթարկուիլ, ձուլուիլ օտար մտքին և ձևերուն»: Մինչդեռ, «Օտար և հարուստ գրականութենէն ազդեցութիւն կրելու, անով սնանելու և անկէ պատշաճ չափերով հարստութեան տարրեր իւրացնելու համար անհրաժեշտ է ունենալ ոչ միայն մեծ ընդունակութիւն, այլ նաև տեսակ մը հանդգնութիւն հոգեկան վիճակներու, ցեղային ոգիի, բնազդական նոյն ձգտումներ, ճաշակներու մերձաւորութիւն և վերջապէս ու մանաւանդ համարժէք հաւաքական թափ մը նոյն թռիչքով սլանալու, նոյն ձևերով երազելու, սիրելու և հիանալու»¹⁰:

Ըստ էության, առաջադրված հարցին պատասխանելու համար գրողների և գրականագետների կողմից հիմք է ընդունվել երկու հանգամանք՝ **ազգային-քաղաքական, հասարակական իրավիճակներն ու դրանց զարգացման միտումները**, ինչպես նաև **առանձին հեղինակների տաղանդի մեծությունը, ստեղծագործական ինքնատիպության մակարդակը**:

«Սիմվոլիստ էր ինքը՝ իրականությունը...» (Բորիս Պաստերնակ)

Պոլ Վեռլենի բանաստեղծությունների ռուսերեն հրատարակության առիթով ձևակերպված Բ. Պաստերնակի այս դիպուկ արտահայտությունը¹¹ ճշգրիտ է արտացոլում սիմվոլիզմի և եվրոպական, ռուսական, հայկական ու այլ ազգային գրականությունների կապը տվյալ ժամանակի որոշակի հասարակական-քաղաքական, ինչպես նաև մտածողական-փիլիսոփայական իրավիճակների հետ: «20-րդ դարի արվեստը /.../ պայմանավորվում է փիլիսոփայական, հասարակական և հոգեբանական գործոններով: Այնինչ, այս հիմնական կողմն անտեսվում է, չնայած ճշմարտություն է, որ արվեստի առանձնահատկությունը ամենից առաջ բնորոշվում է հենց նրա փիլիսոփայությամբ, աշխարհըմբռն-

⁹ Կիրակոսյան Վ., Հայկական սիմվոլիզմը..., էջ 74–75:

¹⁰ Եսայան Ջ., Թրքահայ ժամանակակից գրողներ, Թիֆլիս, տպ. Ն. Աղանյանցի, 1916, էջ 22:

¹¹ Верлен П., Лирика, М., изд.-во «Художественная литература», 1969, с. 137.

մամբ»,– գրում է Ս. Սարինյանը: Նրա համոզմամբ «գեղարվեստի զարգացումը մտածողական պրոցեսի հետ շատ ավելի անխզելի է կապված, քան ոմանք ենթադրում են»: Բերելով նաև համաշխարհային գրականության մեջ աբստրակցիոնիզմի, էկզիստենցիալիզմի օրինակները՝ նա նշում է, թե «միամտություն կլիներ, օրինակ, ռոմանտիզմի յուրահատկությունը կլասիցիզմի համեմատությամբ հանգեցնել զուտ արտաքին գրելաձևի փաստին: Փոխանցման այդ պրոցեսը ավելի բարդ ու խոր է և պայմանավորվում է մտածողական փիլիսոփայական մի ամբողջ հեղաշրջմամբ»¹²:

Նույն տրամաբանությունը կիրառելի է նաև ստեղծագործական մյուս մեթոդների տիպաբանությունը որոշելու համար: Ինչ վերաբերում է գրողների տաղանդին, ինքնատիպության մակարդակին, ապա այստեղ, թերևս, ամենից դիպուկը Միսաք Մեծարենցի արտահայտությունն է, ըստ որի՝ «Ամեն մարդ, որ իր անհատականության և արժանապատվության գիտակից է, ինքնին դպրոց մը կը կազմե արդեն»¹³:

Հայկական սիմվոլիզմի պայմական և տիպաբանական առանձնահատկությունները

Պատմական, ճակատագրական հանգամանքներով պայմանավորված՝ հայկական սիմվոլիզմն իր որոշակի դրսևորումներն ունեցավ ինչպես արևմտահայ, այնպես էլ արևելահայ գրականության մեջ: Ընդ որում, արևմտահայ հատվածում ավելի վաղ՝ սկսած XIX դարի 70–80-ական թվականներից, Եղիա Տեմիրճիպաշյանի, Ինտրայի (Տիրան Չրաքյան), Վահան Թեքեյանի, Միսաք Մեծարենցի, Սիամանթոյի և այլոց ստեղծագործության մեջ: Արևելահայ պոեզիայում այդ իմաստով ցայտուն դեմքերն էին XX դարասկզբին հանդես եկած Վահան Տերյանն ու Եղիշե Չարենցը:

Իհարկե, սիմվոլիզմի սկզբնավորումը հայ գրականության մեջ ուներ իր յուրահատկությունը: Ի տարբերություն նախորդ երկու դարերում սահունորեն իրար հաջորդած գրական ուղղությունների ու դպրոցների (կլասիցիզմ, ռոմանտիզմ, ռեալիզմ, նեոռոմանտիզմ)՝ սիմվոլիզմը

¹² **Սարինյան Ս.**, Պարույր Սևակ (Բանաստեղծության գիտությունը), Եր., «Հայաստան» հրատ., 2006, էջ 15:

¹³ **Մեծարենց Մ.**, Երկերի լիակատար ժողովածու, Եր., «Սովետական գրող» հրատ., 1981, էջ 276:

սկզբնավորվեց մինչ այդ գոյություն ունեցած տարբեր ուղղությունների հետ գիրկընդխառն: «XX դարի սկզբին հայ գրականության մեջ ևս տեղի է ունենում ռոմանտիզմի մի յուրօրինակ վերականգնում՝ միախառնված նորագույն հոսանքների, հատկապես սիմվոլիզմի հետ: Մասնավորապես արևմտահայ հատվածում ռոմանտիզմի այդ նոր ալիքը կապված էր ազգային և սոցիալական կյանքի ողբերգական հակասությունների սուր ընկալման հետ, որոնցից ելք չգտնելով՝ գրողները առաջին պլան էին մղում ոչ թե կյանքի առկա ձևերի, այլ իդեալի, ցանկալի իրականության պատկերումը», – գրում է ակադեմիկոս Էդ. Զրբաշյանը¹⁴: Գրականագետ Վաչե Պարտիզունին ևս ընդգծում է այդ հանգամանքը՝ արձանագրելով, որ «դարասկզբին նեոռոմանտիզմը (սիմվոլիզմի հետ միասին, հաճախ փոխներթափանցված ձևով) իր առաջին քայլերն էր անում հայ գրականության մեջ»¹⁵: Վահան Տերյանի սիմվոլիստական հակումների սկզբնավորման մասին խոսելիս նա վկայակոչում է Ժամանակի հայտնի գրականագետներ Պողոս Մակինցյանի և Յուլակ Խանգադյանի տեսակետը, ըստ որոնց՝ այդ հարցում «որոշակի դեր» է ունեցել Մոսկվայի Լազարյան ճեմարանի դասախոս, բանաստեղծ Տոր Լանգեն: Պ. Մակինցյանի վկայությամբ նա «... հին հունարենի դասերի փոխարեն, ութերորդ դասարանի աշակերտներին դասախոսում էր ֆրանսիական սիմվոլիստ բանաստեղծության մասին», պատվիրում անգիր սովորել Վեռլենի, Մալարմեի և Բոդլերի բանաստեղծությունները և կարողացել է «... ոչ միայն իր գիտությունը, այլև սերը դեպի սիմվոլիստ և նեոռոմանտիկ գրողները ներշնչել իր ապագա պոետ աշակերտին»¹⁶: Ավելի ուշ՝ 1906 թվականից Մոսկվայի կայսերական համալսարանի ուսանող Տերյանը հետաքրքրվել է նաև սիմվոլիստական ստեղծագործություններով՝ ոչ միայն կարդացել, հիացել, այլև թարգմանություններ կատարել: Նրա այդ հետաքրքրությունների ակտիվացման գործում մեծ էր նաև ռուս սիմվոլիստների ազդեցությունը: Պ. Մակինցյանի հավաստմամբ, այդ շրջանում (1906–1907 թթ.) Մոսկվայի Գրական-գեղարվեստական ակումբում «ռուս բանաստեղծների մի խումբ, սիմվոլիզմի դրոշակի տակ, աստիճանաբար գրավում էր ճանաչում ու

¹⁴ Զրբաշյան Էդ., Միսաք Մեծարենց, Եր., ԵՊՀ հրատ., 1977, էջ 157:

¹⁵ Պարտիզունի Վ., Տերյանի կենսապատումը, Եր., «Սովետական գրող» հրատ., 1984, էջ 78:

¹⁶ Նույն տեղում, էջ 79:

հոշակ: Նրանցից ամենաականավորներն էին Բրյուսովն ու Բայլմոնտը: Այստեղ ռուս սիմվոլիստներն աշխատում էին ժողովրդականացնել իրենց «արտասահմանյան գրչակիցներին...»: Եվ պատահական չէ, որ սիմվոլիստական գրականությունը, համալսարանական պարապմունքներից դուրս գրավում էր Վահանի ողջ ուշադրությունը¹⁷: Փորձելով բնութագրել Վ. Տերյանի պոեզիայի աղերսները սիմվոլիզմի ուղղության հետ, մանավանդ մեջբերելով ռուս նշանավոր սիմվոլիստ, տեսաբան Կ. Բայլմոնտի տեսակետը, թե «...ամեն մի սիմվոլիստ, թեկուզ ամենափոքրը բարձր է ամեն մի ռեալիստից, թեկուզ ամենամեծից, մեկը դեռ մատերիայի ստրուկն է, մյուսը հեռացել է իդեալական ոլորտը»՝ ակադեմիկոս Հրանտ Թամրազյանը նշում է. «Այստեղ նկատելի է ոչ միայն հարազատությունը, այլև օտարացումը»¹⁸: Քանզի, գրականագետի համոզմամբ, «Բանաստեղծի մասին խոսելիս, պետք է ամենից առաջ կանգ առնել կյանքի մթնոլորտում ձևավորված նրա ներքին աշխարհի վրա»: Ըստ այդմ՝ Տերյանի պոեզիան «...բխելով կյանքից ու տառապանքից, ունի նաև սոցիալական ներքին մեծ արժեք, նրա բերած նորություններն էլ ավելի որոշակի չափով թելադրված են ժողովրդի և մարդու նկատմամբ ունեցած սիրուց»¹⁹: Այդպիսով, ինչպես նշում է Վ. Պարտիզունին, Վ. Տերյանը անկասկած «...կրել է սիմվոլիզմի ազդեցությունը՝ երբեք, սակայն, չդառնալով ուղղափառ սիմվոլիստ կամ այդ ուղղության հիմնադիրը հայ գրականության մեջ (ինչպես հաճախ ասել են)»²⁰:

Ե. Չարենցի ստեղծագործական ուղու՝ նախահոկտեմբերյան հնգամյակը (1912–1917 թթ.) ընդգրկող առաջին շրջանը ևս, Էդ. Ջրբաշյանի բնորոշմամբ, «կարող է կոչվել **սիմվոլիզմի շրջան** (ընդգծումը՝ հեղինակի)»²¹: Ըստ գրականագետի՝ «Չարենցի կյանքի և ստեղծագործության փաստերը ցույց են տալիս, որ նա շատ մոտիկից և բազմակողմանիորեն գիտեր ավագ և կրտսեր սերունդների ռուս սիմվոլիստ բանաստեղծներին, իսկ ռուսերեն թարգմանությունների միջոցով՝ նաև

¹⁷ Նույն տեղում, էջ 153:

¹⁸ **Թամրազյան Հր.**, Եղիշե Չարենց, Եր., «Սովետական գրող» հրատ., 1981, 80–81 էջ:

¹⁹ Նույն տեղում:

²⁰ **Պարտիզունի Վ.**, Տերյանի կենսապատումը, 1984, էջ 154:

²¹ **Ջրբաշյան Էդ.**, «Եղիշե Չարենցի ստեղծագործական ուղին», Ե. Չարենց, Երկերի ժողովածու, հ. 1, Եր., «Սովետական գրող» հրատ, 1986, էջ VI:

սիմվոլիստական հոսանքի գրողներին Արևմտյան Եվրոպայում»²²: Ըստ այդմ՝ Չարենցի պոեզիայի «...առանցքային մոտիվներից մեկը (եթե ոչ ամենագլխավորը) երազի և իրականության անհաշտելի խզման և հակադրության ողբերգական գիտակցությունն է»: Դրանով է բացատրվում նաև այն իրողությունը, որ «Չարենցի քնարական հերոսը միշտ ի վերջո հանգում է երազանքի փլուզման, կանգնում է կյանքի անհրապույր, նույնիսկ սարսափելի իրողությունների հանդիման», ինչի ցայտուն օրինակներից մեկը «Հարդագողի ճամփորդները» բանաստեղծությունն է²³:

Արևմտահայ գրականությունն ավելի սերտ ու անմիջական կապեր ուներ եվրոպական, մասնավորապես, ֆրանսիական գրականության հետ: «Ֆրանսական լեզուն և գրականութունը այլևս բոլորովին մեր գրական դաստիարակիչներն էին, – վկայում է Ջապել Եսայանը: – Մեծ և գեղեցիկ երկրին գրական յեղաշրջումը և պայքարները ընտանի էին մեզի: Մենք մեր Թերզեաններով, Տիսաբներով, Պէշիկթաշլեաններով անցեր էինք արդէն ռոմանտիզմի և քնարերգութեան շրջանները, /.../ Այլևս իրապաշտ դպրոցի հաղթանակի օրերն էին»²⁴: Իսկ ահա ռոմանտիզմից ու ռեալիզմից հետո սիմվոլիզմի առաջին արտահայտությունները նկատվում էին արդեն Եղիա Տեմիրճիպաշյանի բանաստեղծություններում: Ճիշտ է, ամեն բան այդքան էլ միանշանակ չէր: XIX դարավերջի – XX դարասկզբի արևմտահայ գրականության մեջ դեռևս տիրապետող էր ռոմանտիկական ուղղությունը: Գրականագետ Վազգեն Գաբրիելյանը նշում է, որ «այդ շրջանի արևմտահայ նշանավոր մտավորականներից մեկը՝ Եղիա Տեմիրճիպաշյանը, թեև իր արձակ էջերով որոշակի հակումներ էր դրսևորում ռեալիզմի նկատմամբ, իր բանաստեղծությունների մեջ շարունակում էր հետևել ռոմանտիկական ուղղությանը»²⁵: Ըստ Վլ. Կիրակոսյանի, ետդուրյանական ժամանակաշրջանում՝ մինչև հաջորդ դարասկզբը, «Գեղարվեստական նյութի օբյեկտիվ վերլուծությունը հանգեցնում է այն հետևության, որ բանաստեղծական մտքի նոր լարումները, ձևավորված լինելով ութսունականների շարժման վերելքի մթնոլորտում, նախապես ձգվում էին ռեալիզմի հու-

²² Նույն տեղում, էջ VII:

²³ Նույն տեղում, էջ VIII:

²⁴ **Եսայան Զ.**, Թրքահայ ժամանակակից գրողներ, 1916, էջ 8:

²⁵ **Գաբրիելյան Վ.**, Դասականների ժամանակը, Եր., «Նաիրի» հրատ., 1997, էջ 30:

նով: Սակայն քնարերգության մեջ ռեալիզմը չի հասնում համակարգային ավարտվածության. հատկապես դարավերջի տասնամյակի երկրորդ կեսից արևմտահայ բանաստեղծությունն սկսում է զարգանալ ռեալիզմից տարբեր ուղղություններով՝ հիմք ունենալով մի կողմից ազգային բանաստեղծության դարավոր ավանդույթները, մյուս կողմից՝ եվրոպական արվեստի նորագույն փորձը: Մեր դարի նախադռանը արևմտահայ քնարերգությունն իրենից ներկայացնում է տարբեր ուղղություններից, մտածողության տարբեր տիպերից, տարբեր ոճերից յուրացված հատկանիշների մի հետաքրքիր խառնուրդ, որ ինքնուրույն համադրական որակ է դառնում Ինտրայի ստեղծագործության մեջ»²⁶: Մասնավորապես անդրադառնալով Մեծարենցի պոեզիային, գրականագետն ընդգծում է. «Իհարկե, չի կարելի չնկատել մեծարենցյան սիմվոլիզմի աղերսները ռոմանտիկական գեղագիտության, բանաստեղծական աշխարհատեսության հետ: Բայց դա բնորոշ է սիմվոլիստների համար ընդհանրապես, քանի որ նրանք մերժելով պառնասական ծայրահեղ օբյեկտիվիզմը, հաճախ դիմում էին ռոմանտիզմի ինչ-ինչ մոռացված ավանդույթների՝ խմբագրելով դրանք իրենց նոր գեղագիտության դիտակետից»²⁷:

Իսկ որո՞նք էին սիմվոլիստական այդ **նոր գեղագիտության** հիմնական հատկանիշները: Ըստ էության, դրանք հանգում էին նախ՝ բնության տեսանելի շարժման ետևում անտեսանելի խորհուրդների որոնմանը, աշխարհի միասնականության՝ փոխկապակցված իրերի ու երևույթների տեսանելի բազմազանությունը, որպես խորհրդանշանների համակարգ դիտելու պատկերացումը, բնության, աշխարհի եռաչափ տարածական պատկերի լրացումը «չորրորդ» չափումով՝ բանաստեղծի զգացական-հուզական վերաբերմունքով, ենթագիտակցական ընկալմամբ: Վերջապես՝ պոետիկայի արտահայտչական յուրահատկությունը, որը ենթադրում էր բանաստեղծական լեզվի մոտեցումը երաժշտականության:

Գրականագիտության մեջ վաղուց արդեն հիմնավորվել է, որ եվրոպական սիմվոլիզմի գեղագիտության նշված հատկանիշները իրենց ցայտուն արտահայտություններով դրսևորվել են արևմտահայ և արևե-

²⁶ **Կիրակոսյան Վլ.**, Արևմտահայ բանաստեղծությունը 1890–1907 թթ., Եր., Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1985, էջ 10:

²⁷ **Կիրակոսյան Վլ.**, Հայկական սիմվոլիզմը..., 2019, էջ 73:

լահայ սիմվոլիստների ստեղծագործություններում: Հիշենք, օրինակ, մեծարենցյան հրաշալի ձևակերպումը. «...Տերևի մը մեջեն /.../ տիեզերական զորության գաղտնիքը» տեսնելու և «այդ փոքրիկ մասնավորեն» դեպի անհունը մեկնելու մասին: Ապա մեջբերելով Քարլայի նույնքան նշանավոր միտքը, թե «...իրերն անհունության վրա բացվող պատուհաններ են իմաստասեր աչքին համար»՝ Մեծարենցը նշում է, թե ուրախ է, որ իր երկրորդ հատորի մեջ ավելի լայնորեն տեղ է տվել այն գաղափարին, թե «հունավորը կը բարձրանա ու կ'երկարաձգվի դեպի անհուն...»²⁸: Ի դեպ, Վլ. Կիրակոսյանի համոզմամբ «այս խոստովանությունը մեծարենցյան սիմվոլիզմի հանգանակը կարելի է համարել»²⁹: Ակադեմիկոս Էդ. Ջրբաշյանը ևս նույն Քարլայի «խոստովանության» առիթով հիշեցնում է Վ. Բրյուսովի ասույթը. «Արվեստի երկերը դեպի Անհունություն բաց արված դռներ են», /.../Կամ՝ Ալ. Բլոկի այն ձևակերպումը, թե.«Բանաստեղծի խնդիրն է բառերի բեկորների մեջ տեսնել այլ աշխարհների մշուշային ընթացքը»³⁰: Բնականաբար, միանգամայն տեղին է հիշել նաև Տիրան Չրաքյանի (Ինտրա) դասական դարձած արտահայտությունը. խոսելով առանձնության իր սենյակի, մենության մասին՝ նա նշում է, թե «Հոն լուսամուտը կբացվի տիեզերքին վրա...»³¹:

Այս ամենով հանդերձ՝ հայկական սիմվոլիզմի հաստատման ընթացքն ամենևին էլ դյուրին չի եղել: Շուրջ մեկուկես դարի ընթացքում գրականագիտության մեջ արտահայտվել են տարբեր՝ հաճախ պարզապես միմյանց հակադիր մեկնաբանություններ ու տեսակետներ: «Հակադիր պնդումների /.../ իմաստը,– գրում է Էդ. Ջրբաշյանը,– հանգում է կամ Մեծարենցին անվերապահորեն սիմվոլիստ հռչակելուն, կամ սիմվոլիզմի հետ նրա կապը ժխտելուն...»³²: Մ. Մեծարենցի առիթով բերելով նշված կապը ժխտողների (Ենովք Արմեն, Արտ. Հարությունյան) և ընդունողների (Ա. Չոպանյան, Հ. Սիրունի, Զ. Եսայան), ինչպես նաև Մեծարենցի կարծիքները՝ Ջրբաշյանը եզրակացնում է, որ «...նման դիտողություններն ու պնդումները հետաքրքիր են գրական-

²⁸ **Մեծարենց Մ.**, Երկերի լիակատար ժողովածու, 1981, էջ 288:

²⁹ **Կիրակոսյան Վլ.**, Հայկական սիմվոլիզմը..., 2019, էջ 78:

³⁰ **Ջրբաշյան Էդ.**, Միսաք Մեծարենց, 1977, էջ 149:

³¹ **Չրաքյան Տ. (Ինտրա).** Երկեր, Եր., «Սովետական գրող» հրատ, 1981, էջ 57:

³² **Ջրբաշյան Էդ.**, Միսաք Մեծարենց, 1977, էջ 134:

պատմական առումով, բայց հարցն ըստ էության լուծել չեն կարող»³³: Գրականագետի համոզմամբ ճիշտն այն է, որ «Գեղարվեստական մտածողության և աշխարհընկալման կարևորագույն կողմերի համադրությամբ պետք է պարզել, թե նրա ստեղծագործական դիմանկարը որքանով է համընկնում կամ ինչ չափով է տարբերվում սիմվոլիզմի սկզբունքներից»³⁴: Իհարկե, այս դեպքում էլ խնդիրը խիստ դժվարանում էր այն պատճառով, որ սիմվոլիստական հոսանքն ամենևին էլ միասնական և միանշանակ երևույթ չէր՝ նկատի ունենալով նաև այն հանգամանքը, որ XX դարի II կեսին անգամ համաշխարհային գրականագիտության մեջ ևս, ըստ էության, միակարծություն չկար ստեղծագործական այդ մեթոդի սահմանների կամ շրջանակների որոշակիացման հարցում: Արևմտյան հետազոտողները մեծ մասամբ սիմվոլիզմ հասկացության տակ ըմբռնում էին 19-րդ դարի վերջին քառորդում ֆրանսիացի մի շարք բանաստեղծների (Մորեաս, Կան, Ժամ, Սամեն, Լաֆորգ և ուրիշներ) մանիֆեստային ձևակերպում ստացած այն շարժումը, որը հայտնի է նաև «փոքր սիմվոլիստներ» անունով և բնորոշվում է հիմնականում անկումային (դեկադենտական) հատկանիշներով: Դմիտրի Օբլոմիևսկու «Ֆրանսիական սիմվոլիզմ» աշխատության նախաբանում Ֆ. Նարկիրիերը նշում է, որ հեղինակը վճռական բանավեճի մեջ է մտնում արևմտյան այն գիտնականների հետ, որոնք «այնպիսի բարդ երևույթը, ինչպիսին սիմվոլիզմն է, բնութագրում են միայն նրա վերջին, դեկադենտական փուլի՝ ուշ Մալարմեի և պոստ-սիմվոլիստների բանաստեղծությունների հիման վրա, ովքեր նախընտրում էին պահպանել ոչ թե այն լավագույնը, որ պոեզիային բերեց ֆրանսիական սիմվոլիզմը, այլ հուսահատության, աշխարհի ու մարդու նկատմամբ անտարբերության տրամադրությունները, սոցիալական իրականությունից էսթետական կտրվածություն»³⁵: Մինչդեռ բուն սիմվոլիզմի արմատները, ըստ Դ. Օբլոմիևսկու, խորանում են մինչև 1857 թ. Բողերի «Չարի ծաղիկներ» ժողովածուի հայտնությունը: «Սիմվոլիզմը սկզբնավորել են /.../ Բողերը, Վեռլենը, Ռեմբոն և Մալարմեն,– գրում է հետազոտողը,– դարավերջին Մորեասի «Սիմվոլիզմի մանիֆեստի» (1886) հրապարակումից և սիմվոլիստական ուղղության ձևավորումից

³³ Նույն տեղում, էջ 135:

³⁴ Նույն տեղում, էջ 138:

³⁵ **Обломиевский Д.**, Французский символизм, М., изд.-во «Наука», 1973, с. 8.

շուրջ 30 տարի առաջ, երբ հրատարակվեց Բողերի «Չարի ծաղիկներ»-ը (1857), իսկ ինը տարի հետո նաև Վեռլենի «Սատուրնական երգեր»-ը (1866): Իսկ 80–90-ական թթ. սիմվոլիստական շարժման ներկայացուցիչները՝ Մորեաս, Ժամ, Կան, Լե Կարդոնել, Մերիլ, սոսկ էպիգոններ էին և ոչ մի նոր բան չբերեցին»³⁶:

Խորհրդապաշտության (սիմվոլիզմի) և անկապաշտության (դեկադանսի) շփոթման երևույթը զգալի էր նաև արևմտահայ գրական-գիտական մտքի դրսևորումներում: Զապել Եսայանը հանդես էր գալիս «Անկապաշտ գրականություն անուան տակ ծանօթ», «ապասերման հետևանք» գրականության դեմ, ընդ որում՝ «անկապաշտ գրականության պետը» հենց Բողերին էր համարում, գտնելով, որ Բողերի, Ռիշթենի և նրանց սերնդակից գաղափարակիցների շրջանում «ամբողջ Ֆրանսայի գրական հունձքը անկապաշտ, վատառողջ, հիւանդագին ու ախտաւոր հանգամանք մը ունեցած է»: Ճիշտ է, ըստ Զ. Եսայանի, «այդ յոգնած եւ հիւանդագին վիճակը չէր կրնար տեսել եւ չտեսց: **Անկապաշտ** դպրոցէն ծնաւ Տպաւորականութիւնը», որ «բարւոքում մըն է արդէն եւ լաւագոյնին լոյսը ունի իր մէջ»³⁷: 1905-ին Վ. Թեքէյանի, Մ. Կյուրճյանի, Արփ. Արփիարյանի ջանքերով Եգիպտոսում (Ալեքսանդրիա) հիմնված «Շիրակ» հանդեսն ավելի որոշակիորեն էր մատնանշում սիմվոլիզմի ու դեկադանսի շփոթման փաստը. «Հանդես Հանդեսներու» բաժնում անդրադառնալով Թիֆլիսի «Լումայ» հանդեսի թիվ 3-ում քննադատ Մինաս Բերբերյանի «Գրականություն և կեանք» վերնագրին տակ հայ պարբերականներու մասին համառօտ տեսութեան»-ը՝ մեկնաբանը (ըստ էության, Միք. Կյուրճյանը) գրում է, թե «...**սիմվոլիզմ եւ տեկատանս իրար խառնելով** (ընդգծումը մերն է – Պ.Դ.) եւ տաղաչափական արուեստին վրայ խօսելով՝ Պ. Բերբերեան կռիւ կը փնտռէ «Բազմավէպ»-ի խմբագրութեան հետ, որ յանդգնութիւնը ունեցեր է ռուսահայ բանաստեղծներուն՝ այդ վերջին շնորհքէն քիչ տրուած ըլլալը հաստատելու»³⁸:

Ակադեմիկոս Էդվարդ Զրբաշյանը, դիտարկելով «XIX դարի վերջում և XX դարի սկզբին արևմտաեվրոպական, ռուսական և այլ ժողովուրդների գրականությունների մեջ բավական լայն տարածում և ազ-

³⁶ Նույն տեղում, շ. 12.

³⁷ **Եսայան Զ.**, Ապասերման հետեւանք գրականութիւնը, Կ. Պոլիս, 1904, էջ 182–183:

³⁸ **Շիրակ**, Հանդես հանդեսներու, Ալեքսանդրիա, 1905, թիվ 1, էջ 70:

դեցություն ձեռք բերած սիմվոլիզմի բուն ստեղծագործական պրակտիկան», նշում է, որ չնայած «սիմվոլիզմի անհատապաշտական, հակահասարակական բնույթին»՝ պետք է երկու կարևոր վերապահություն կատարել: Նախ այն, որ սիմվոլիզմը իր լավագույն դրսևորումների մեջ «հայտնաբերեց կյանքի գեղարվեստական յուրացման նոր հնարավորություններ, /.../ հնարավորություն տվեց թափանցելու մարդկային ներքնաշխարհի այնպիսի նուրբ մանրամասների մեջ, որոնք մինչև այդ չէին ներգրավվել արվեստի ոլորտը», և ապա բերեց «բազմաթիվ նորություններ պոետիկայի, գեղարվեստական ձևի ու տեխնիկայի ասպարեզում», որոնք «նպաստեցին XX դարի արվեստի առաջընթացին, հետագայում ինչ-որ չափով օգտագործվեցին նաև ռեալիստական մեթոդի կողմից»³⁹:

Հայ գրական-գրականագիտական միտքը իր օբյեկտիվ գնահատությունների մեջ, հիմնականում ընդունելով հայ սիմվոլիստների ստեղծագործության կապը եվրոպական, հատկապես վաղ՝ բողևերյան-վեռլենյան շրջանի սիմվոլիզմի հետ, միաժամանակ որոշակիորեն ընդգծել է նրա ազգային կյանքի և անհատական խառնվածքի առանհատկությունը, ինքնուրույնությունն ու ինքնատիպությունը: Արշակ Չոպանյանը՝ Մատթեոս Զարիֆյանի «Տրամության և խաղաղության երգեր»-ի առիթով գրում է, թե այդ գրքույկի «ընթերցումը իսկույն ինծի բերավ հայտնությունը բանաստեղծի մը, որ իր կարգին խորապես ազդված էր ֆրանսական խորհրդապաշտ դպրոցեն, բայց որ ինքնուրույն շեշտ մը ուներ, իր անձնական տեսիլն ուներ աշխարհի և կյանքի, և զայն կարտահայտեր իրեն հատուկ երգով մը, երգ, որուն ինքնեկ պարզության, ուղղակի բխումին, սրտագին բնականության մեջ հայկական նոթ մը կար, և որ օտարեն ներշնչված հռետորական ձևերու մեջ չեն խորունկ կապ մը կպահպաներ մեր աշուղական բնիկ բանաստեղծության հետ»⁴⁰: Մեծարենցի պոեզիայի առանձնահատկությունների մասին խոսելիս ևս Ա. Չոպանյանը մատնանշում էր, որ սիմվոլիզմի ազդեցությունը նրա մոտ միահյուսվում էր հայրենի երգերի մոտիվների ու գույների հետ. «Մեծարենց կը հնչեցնէր զմայլելի քնար մը, ուր ֆրանսական խորհրդապաշտ դպրոցին արծագանգը կը լսվէր՝ Ակնայ երգե-

³⁹ **Զրբաշյան Էդ.**, Միսաք Մեծարենց, 1977, էջ 139:

⁴⁰ **Չոպանյան Ա.**, Երկեր, Եր., «Սովետական գրող» հրատ., 1988, էջ 677:

րուն մրմունջին խառնուած»⁴¹: Բերելով այս և նմանատիպ այլ կարծիքներն ու տեսակետները՝ Էդ. Ջրբաշյանը մեկնաբանում է, թե «Այսպիսով, մի քանի կարևորագույն հարցերում Մեծարենցը ոչ միայն չի ենթարկվել սիմվոլիզմի ազդեցությանը, այլև բավական որոշակիորեն հակադրվել է նրան՝ շնորհիվ իր հումանիստական և դեմոկրատական կայուն ըմբռնումների»: Սակայն, նրա կարծիքով, դա ամենևին հիմք չի տալիս հետևելու», թե նա առհասարակ ոչ մի չափով չի ենթարկվել սիմվոլիստական սկզբունքների ներգործությանը», ինչպես արձանագրվել է հատկապես 40–50-ական թվականների գրականագիտական որոշ աշխատություններում: Դրանցում «հաճախ ուղղակի կամ անուղղակի այն միտքն է հայտնվել,– գրում է նա,– թե Մեծարենցը, ինչպես նաև Տերյանը, առհասարակ որևէ առնչություն չեն ունեցել սիմվոլիզմի հետ, բոլորովին հեռու են եղել նրա ազդեցությունից: Բայց այսպես ներկայացնել հարցը, նշանակում է, կամա թե ակամա, աղճատել գրականության պատմության պատկերը, շրջանցել նրա իրական բարդությունը: Դա նշանակում է հաշվի չառնել գաղափարական և գեղարվեստական այն բարդ և հակասական իրադրությունը», որի մեջ հանդես են եկել Մեծարենցն ու Տերյանը⁴²: Նշված բանաստեղծների վերաբերյալ ավելի որոշակի է արտահայտվել Զապել Եսայանը. «Միսաք Մեծարենցը անտարակույս կրած է եվրոպական գրականության, մասնավորապես ֆրանսիական սիմվոլիստների ազդեցությունը», /.../ նա և Վահան Տերյանը «մտնում են, իբրև հարազատ և տաղանդավոր անդամներ, սիմվոլիստական գրական մեծ ընտանիքի մեջ»⁴³: Ինչ վերաբերում է առանձնահատկության խնդրին, ապա մասնավորապես Մեծարենցի պոեզիայի վերաբերյալ Վ. Կիրակոսյանի ճշգրիտ ձևակերպմամբ՝ «Ստացական ազդակների և բանաստեղծական զգացողության բնածին տրվածքների համադրությունից ձևավորվում է քնարական աշխարհընկալման մի ինքնատիպ որակ, որ հիմք է տալիս լիաձայն խոսելու մեծարենցյան սիմվոլիզմի մասին»⁴⁴: Վերջապես, գրականագետի համոզմունքն այն է, որ «գրականության պատմությունը վաղուց արդեն հաստատել է, որ գոյություն են ունեցել հայկական կլասիցիզմ, հայկա-

⁴¹ **Զոպանյան Ա.**, Դեմքեր, Փարիզ, 1929, էջ 146:

⁴² **Ջրբաշյան Էդ.**, Միսաք Մեծարենց, 1977, էջ 145:

⁴³ **Եսայան Զ.**, Միսաք Մեծարենց, «Գրական թերթ», 1935, N 14, էջ 3:

⁴⁴ **Կիրակոսյան Վ.**, Հայկական սիմվոլիզմը..., 2019, էջ 75:

կան ռոմանտիզմ, հայկական ռեալիզմ...»: Բացառություն է կազմում, թերևս, սիմվոլիզմը, որը, գրականագետի կարծիքով, «դեռ սպասում է իր համակողմանի ուսումնասիրությանը», որին և վերջին տարիներին ձեռնարկել էր նա՝ հաստատելու համար հայկական սիմվոլիզմի գոյության օրինաչափ բնույթը՝ «իբրև գրական-պատմական *անշրջանցելի իրողություն*»⁴⁵:

Եզրակացություններ

Հետազոտության նպատակը XIX դարի վերջում և XX դարի սկզբին շատ ժողովուրդների գրականություններում լայն տարածում և ազդեցություն ձեռք բերած եվրոպական սիմվոլիզմի և հայ գրականության՝ հատկապես պոեզիայի, մեջ այդ ուղղության դրսևորումների, ընդհանրությունների և առանձնահատկությունների բացահայտումն է: Ըստ այդմ, քննվում են ինչպես հայ, այնպես էլ եվրոպական, ռուսական և այլ ժողովուրդների գրականագիտության կողմից սիմվոլիզմի ծագման, զարգացման ընթացքի, չափանիշների բացահայտման, որոշակի պատմական իրականության մեջ դրանց դրսևորումների, հայ պոեզիայում սիմվոլիզմի ունեցած յուրահատկությունների, այլ խոսքով՝ **հայկական սիմվոլիզմ** ձևակերպման իրավաչափության հետ կապված խնդիրները: Հիմք ընդունելով ստեղծագործական մեթոդների **պատմականության, տրամաբանական հաջորդականության, պատմական փոխկապվածության** սկզբունքները, արձանագրվում է, որ եվրոպական սիմվոլիզմի դրսևորումները հայ գրականության մեջ բնորոշվում են ոչ թե սոսկ կրկնողության, կամ պասիվ հետևորդության, այլ ազգային կյանքի և գրողների անհատական խառնվածքի յուրահատկություններով պայմանավորված ինքնատիպությամբ: Հանգամանք, որով միանգամայն իրատեսական է որակվում՝ հատկապես Վահան Տերյանի և Միսաք Մեծարենցի անուններով հատկանշվող, հայկական սիմվոլիզմի գոյությունը:

⁴⁵ Նույն տեղում, էջ 66:

ПЕТРОС ДЕМИРЧЯН

*Доктор филологических наук,
ведущий научный сотрудник
Института литературы НАН РА*

ЕВРОПЕЙСКИЙ И АРМЯНСКИЙ СИМВОЛИЗМ: ОБЩИЕ ЧЕРТЫ И ОСОБЕННОСТИ

Резюме

Цель исследования – выявить общие черты и особенности получившего широкое распространение и влияние в литературах многих народов в конце XIX – начале XX века европейского символизма и проявления этого направления в армянской литературе, особенно поэзии. Соответственно, рассматриваются в литературоведениях как армянского, так и европейского, русского и других народов проблемы, связанные с происхождением символизма, процессом его развития, выявлением критериев их проявления в определенной исторической реальности, особенностями символизма в армянской поэзии, другими словами, закономерность формулирования армянский символизм.

На основе принципов **историчности, логической последовательности и исторической взаимообусловленности** творческих методов делается вывод и фиксируется, что проявления европейского символизма в армянской литературе характеризуются не повторением или пассивным следованием, а своеобразием, обусловленным особенностями национальной жизни и индивидуального характера писателей. Обстоятельство, которое квалифицирует как вполне реальным, характеризующейся особенно именами Ваана Теряна и Мисака Мецаренца. *существование армянского символизма.*

Ключевые слова: *европейский, армянский символизм, общие черты, особенности, принцип историчности, Ваан Терян, Мисак Мецаренц.*

PETROS DEMIRCHYAN

*Doctor of Philological Sciences, Senior Researcher of the
Institute of Literature after M. Abeghyan of NAS RA*

EUROPEAN AND ARMENIAN SYMBOLISM. GENERALITIES AND FEATURES

Abstract

The aim of the research is to reveal the generalities and features of European symbolism, which gained wide spread and influence in the literatures of many peoples at the end of the XIX century and the beginning of the XX century, and the manifestations of that direction in Armenian literature, especially poetry. Accordingly, both Armenian and European, Russian and other peoples literary studies examine the problems related to the origin of symbolism, the process of development, the identification of standards, their manifestations in a certain historical reality, the peculiarities of symbolism in Armenian poetry, in other words, the legality of formulating Armenian symbolism.

Based on the principles of historicity, logical sequence, and historical interdependence of creative methods, it is concluded and recorded that the manifestations of European symbolism in Armenian literature are characterized not only by repetition or passive following, but by the originality caused by the peculiarities of national life and individual temperament of writers. A situation that is completely realistic, especially the existence of Armenian symbolism characterized by the names of Vahan Teryan and Misak Metsarents.

Keywords: *European, Armenian symbolism, generality, specificity, principle of historicity, Vahan Teryan, Misak Metsarents.*

ՍՈՒՐԷՆ ԴԱԻԹԻ ԴԱՆԻԷԼԵԱՆ

Բանասիրական գիտությունների դոկտոր, Պրոֆեսոր

Խ. Աբովեանի անուան ՀՊՄՀ

Վ. Պարտիզդունու անուան հայ նոր եւ նորագոյն գրականութեան եւ

նրա դասաւանդման մեթոդիկայի ամբիոնի վարիչ

danielyansuren21@aspu.am

ORCID ID: 0000-0001-7033-2041

DOI: 10.54503/978-5-8080-1557-9-90

ՅԱԿՈԲ ՕՇԱԿԱՆԸ ՀԷՔԵԱԹԻ ԺԱՆՐԻ ՏԻՊԱԲԱՆԱԿԱՆ ԸՆԿԱԼՈՒՄՆԵՐԻ ՇՈՒՐՋ

Բանալի բառեր՝ Յակոբ Օշական, հէքեաթի ժանր, Արեւելքի ու Արեւմուտքի բախում, գրական ուղղություններ, վէպ:

Ներածություն

Նախ, հարկ է քննական խորքով առանձնացնել Արեւելքի եւ Արեւմուտքի քաղաքակրթությունների՝ հէքեաթի հարուստ ժանրի ժամանակային տիրական բաժանումների աւանդոյթը՝ իբրեւ ժողովուրդների հաւաքական ենթագիտակից մտածողությունների խաչմերուկ:

Համընդհանուր, հնուց եկող, ժողովրդական իմաստնութեան ակունքները ողողող հէքեաթի ժանրը իր բանահիւսական առանձնաշատկութիւններով չմնաց աւանդականի շրջանակում, այլ շահագրգռեց նոր եւ նորագոյն շրջանի գրականութեան անհատ հեղինակներին (դեռ 19-րդ դարակէսից Գրիմմ եղբայրները՝ 1857-ին հրատարակած «Մանկական եւ ընտանեկան հէքեաթներ»ով, որ երկու տարուայ ընթացքում լոյս տեսաւ տարբեր թարգմանություններով, անհամեմատ ուշ՝ Կլոդ Լեւի Ստրոսը, Զիգմունդ Ֆրոյդը, Վլադիմիր Պրոպը, որը հէքեաթի գիտական մեկնութեան ուշագրաւ «Կախարդական հէքեաթի ձեւաբանություն» մենագրութեան հեղինակն է, Կառլ Գուստաւ Եունգը) եւ գիտական այլ մեկնաբանների, որոնք նորոգեցին ժանրի ածունեքը՝ շարունակաբար բացելով ուղղութեան եւ մտածողութեան թարմ արտայայտչաձեւեր՝ որպէս պատումի արձակունակ ձեւերին իրատեսակ հաւատարմութիւն: Առաջին հերթին այստեղ կարելի է մասնաւորել իրական աշխարհի պատկերացումների հնագոյն հարստութիւնը եւ բանաստեղ-

ծական տեսողութեան, բարու եւ չարի գունապնակների փիլիսոփայութիւնը:

Յօդուածը նուիրուած է Յակոբ Օշականի՝ ժանրի ըմբռնումին եւ նրա գեղարուեստական ստեղծագործութեան մէջ դրա իւրացման փորձերին, աւանդականի ու նորի յարաբերակցութեան հարցերին: Շարադրանքը տարուել է զուգադրական մեթոդով:

Դիպուկ է նկատում Յակոբ Օշականը՝ «**Հէքեաթը մեր նորագոյն գրականութեան յարգի սեռերէն մէկն է**»¹: Այստեղ «սեռ» եզրը նա գործածում է ժանրային ընկալման ճանաչումով: Աւելին՝ այն բանուկ գրական տեղամաս է իր ժամանակի ե՛ւ արեւելահայ, ե՛ւ արեւմտահայ գրական արտադրութիւններում: Ընդ որում՝ գրողը յստակ սահմանագիծ է անցկացնում հէքեաթի հին, այսպէս բնութագրենք, դասական եւ նորագոյն ձեւերի փնտռողութի միջեւ, որի բաղադրիչները, ըստ իրեն, պահպանում են երեւակայութիւնը եւ դիտողութիւնը, ժողովրդական մեծ երազանքի եւ «*փորձառական իմաստութեան*» ներկայութիւնը՝ քմայքի, հեգնանքի, ծաղրի ընդմէջէն, որոնց յատկանիշները կազմում են «*ժողովուրդի մը հոգին շինող մեծագոյն բաղադրիչները*»², արժէքները, այն ամէնը, «*որոնցմով կազմուած է արուեստի ելած (իմա՝ մրցակցութեան սահմանի բաւարար աստիճանի հասած – Ս.Դ.) ամէն հէքեաթ*»³:

Նորագոյն շրջանի հէքեաթի կառոյցի սահմաններում նուաճումի նախադրեալները Յակոբ Օշականը կապում է Ռուբէն Զարդարեանի անուան հետ՝ տեսական սկզբունքների կողքին ոճի առումով առանձնացնելով «*տեղական գոյն*», «*ճիշդ գծագրութիւն*», «*նկարագրող տարրեր*» կամ շերտեր, արագ ու հատու զարգացում դէպի դիպաշարի հանգոյց եւ այլ կողմեր: Նման դասդասման մէջ պիտի ենթադրել եւ հէքեաթի իր ըմբռնումը, իր «*ժանրային*» մասնակցութեան գործօնը: Հանգուցալուծումին արագ է «*հասնում*» Ռ. Զարդարեանը. ինչպէս նկատում է տեսաբանը, «*...առանց դժուարութեան մատրը կը դնէ հանգոյցին, որուն տակ կը սալարուի իմաստը*»⁴:

¹ **Օշական Յ.**, Համապատկեր արեւմտահայ գրականութեան / Արուեստագէտ սերունդ, հ. 7, Անթիլիաս, տպ. Կաթողիկոսութեան Հայոց Մեծի Տանն Կիլիկիոյ, 1979, էջ 255:– Ընդգծումը՝ բնագրում – Ս.Դ.:

² Նոյն տեղում:

³ Նոյն տեղում:

⁴ Նոյն տեղում, էջ 259:

Դրա վկայություններից մեկը «Ծովուն հարսը» հեքեաթն է, որի թափառիկ սիւժէն լաւագոյն մշակողներից է եղել Ռ. Զարդարեանը: Այն մշակել է նաեւ Յովհ. Թումանեանը. մեզանում ամենատարածուած օրինակներից է «Աղթամար»ը: Մի նրբութիւն կայ. արեւելահայ բանաստեղծի լեզունդի հերոսները պարզ սիրահարներ են, իսկ Ռ. Զարդարեանը նախընտրել է ամուսնացած կնոջը սիրելու իրաւունքը, որին ւաւելի հակուած է Յ. Օշականի գրական մոդէլի նախասիրութիւնը, ուր մարդու տագնապն է գերիշխում, շատ ւաւելի մօտ ողբերգութեան ներապրումին, քան պարզ, «անհետեւանք» սիրոյ տրտմալի հետեւութիւնը կարող է լինել: Ռ. Զարդարեանի հեքեաթի մէջ եւս կայ չարը եւ փարոսի լոյսը մարելու թափառիկ դիպաշարի օրինակը:

«Տեղական» կամ իրական գունախաղերի խորհրդանշական մասնայատկութիւնը խիստ ցանկալի ներկայութիւն է համարում Յ. Օշականը ժանրի ծաւալումներում՝ նկատելով, որ «*Զարդարեան քանի մը արագ, բայց վճռական գիծերով կը հասնի կառուցումին ու անոր հանգոյցին: Ու հարազատ է կապը, շաղապատման ճարտարապետութիւնը այդ գիծերուն: Անոնք կու գան անձնական դիպողութենէ, թերեւս քիւրեղացումներէ...*»⁵: Խօսքը վերաբերում է հեքեաթի միջավայրի նախնական յատկանիշների կահաւորման, բնութագրերի մատուցման գրողական առաջին քայլերին:

Վէպի կամ հեքեաթի օշականեան «Ճարտարապետութիւն» եզրի տակ քննադատ Գրիգոր Պըլտեանը ներառում է «*...էապէս վէպի կառուցուածք, բայց նաեւ ըմբռնում*», ըստ էութեան՝ «*կայուն կաղապար*», որ «*պիտի հակադրուի կեանքի հեղեղին*»⁶, այսինքն՝ պիտի հնարաւորինս, ինչ-որ չափով զսպաշապիկ լինի կեանքի յորդումին դէպի վիպական տարածք: Այս ամէնից յետոյ նա ուշադրութիւն է հրաւիրում շարժումի զգայութիւնների խաղարկումին, այսինքն՝ բուն գործողութեանը, ենթիմաստների ու ենթախորքերի առաւելագոյն բացայայտումներին, որոնք կապում են բովանդակային ընթացքներին եւ այլաբանական մեկնութիւններին:

⁵ Նոյն տեղում, էջ 257:

⁶ **Պըլտեան Գր.**, Մարտ, Անթիլիաս, տպ. Կաթողիկոսութեան Հայոց Մեծի Տանն Կիլիկիոյ, 1997, էջ 238:

Նշենք, որ Ռ. Զարդարեանի լաւագոյն հէքեաթների շարքում են «Եօթը երգիչները» եւ «Ով որ սուլթան մը ունի իր հոգիին մէջ»⁷, ինչպէս նաեւ «Զարնուած որսորդը», «Ծաղիկներ, կարմիր ծաղիկներ», «Հայրենական սազը», «Գինիին փառաբանութիւնը», «Աստուած փնտրող մարդը», այլ յիշարժան կտորներ, որոնց մէջ, այնուամենայնիւ, կնճռոտ հարցադրումներ կան, որ այսօր էլ գրաւում են առաջնային շրջանակ դարձած, բայց լուծում չգտած կեանքի եւ խորհրդի համադրումի տարրերով: «Համապատկեր...»ի՝ արդէն իրեն նուիրած մեկնական շերտերում Յ. Օշականը ելնում է խորքային բնութագրիչ ենթակայական ելակետից. «Օշականի աշխարհը Արեւելքն է»⁸: Նիւթը բացող վարագոյր է սա ազգային աւանդոյթներին իր հաւատարմութեան մասին: Այստեղ կարելի է խօսել Թումանեան-Օշական ընդհանրական հայեացքի ընտրութեան սկզբունքի մասին, որ ձեւաւորուել է ժամանակագրօրէն նոյն շրջանում՝ 10-ական թթ. վերջ եւ 20-ականների սկիզբ.

*Արեւելքի եղեմներին իջաւ պայծառ իրիկուն,
Հէքեաթական պալատներում ըսպասում են իմ հոգուն.
Ի՛նչ եմ շինում էս ցեխերում, աղմուկի մէջ վայրենի...,
Ա՛խ, թէ նորից գըտնեմ ճամբան դէպի էնտե՛ղ,
դէպի տուն ...*⁹:

Յովհ. Թումանեանը հակադրում է Արեւելքն ու Արեւմուտքը քաղաքակրթական պատկերային գրամշակութային ընկալումների կտրուկ եւ ներհակ դիրքորոշումով. Արեւմուտքը նրա համար «ցեխն» է, «վայրենի աղմուկը», մինչդեռ Արեւելքը՝ եղեմների պայծառ իրիկունը, հոգու

⁷ Յ. Օշականը Ռ. Զարդարեանի առաջին այս երկու հէքեաթների թերի կողմերը գնահատում է, նախ, կառուցումի տեսակետից. «Ով որ սուլթան մը ունի իր հոգիին մէջ»ին կէտը նուիրուած է աշուղի մը արտաքին պատկերացումին, որ կը ծանրաբեռնէ յղացումին իմաստը զայն խեղդելու աստիճան: «Եօթը երգիչները»ին մէջ իմաստները կը գրաւեն ամբողջովին կեանքին բաժինը, ու քարոզ կը մատուցուի մեզի, երբ մենք պէտք ունէինք երգիչները այդպէս խօսելու տանող իրողութիւնները, մղուող տրամալօք պայքարը տեսնելու» (Օշական Յ., Համապատկեր..., հ. 7, էջ 272):

⁸ Նոյնը, Համապատկեր արեւմտահայ գրականութեան / Արուեստագէտ սերունդ, Վկայութիւն, հ. 10, Անթիլիաս, տպ. Կաթողիկոսութեան Հայոց Մեծի Տանն Կիլիկիոյ, 1982, էջ 83:

⁹ Թումանեան Յովհ., Երկերի լիակատար ժողովածու տասը հատորով (վերախմբագրուած հրատ.), հ. 2, Քառեակներ, բալլադներ, թարգմանութիւններ, Եր., ՀՀ ԳԱԱ Մ. Արեւելեանի անվան գրականութեան ինստիտուտ, «Գիտութիւն» հրատ., 2018, էջ 38:

ճամբան դէպի տուն: Այդպիսին չէր Դանիէլ Վարուժանը, որի համար երկրնտրանքի հնարաւորութիւն էր Արեւմուտքի մշակոյթի աշխարհին բացուելու կարելիութիւնը, ինչին ձգտում էր էպիքական զօրութեամբ, բայց եւ՝ տազնապով.

Արեւմուտքի մէջ ծաղիկներդ ընծիւղած

Պիտի խորշակն Արեւելքի ազագէ...¹⁰:

Այստեղ է Դ. Վարուժանի եւ Յովհ. Թումանեանի ընկալումների հակադրական խաչմերուկը. արեւմտահայ բանաստեղծութեան հսկան չի թաքցնում գեղագիտական իր համակարգը («*ծաղիկներդ ընծիւղած*» կարգը), ինչը ձեւել է Արեւմուտքի աւազանում, լաւ գիտակցում է, որ հակընդդէմ է ազագոյ «*խորշակն Արեւելքի*» Արեւմուտքի ըմբռնումին: Մուսան ինքը կարգուած է իբրեւ բաժանարար «մրցավար»:

Յ. Օշականը քաղաքակրթութեան նոյն յարատեւ «կոիւր» վերակազմում ու ուղեկցում է եւրոպական մշակութային միջանցքներում՝ իբրեւ մարդու ճանաչողութեան որոշիչ եղանակ Արեւելքի ու Արեւմուտքի «բախման» կէտերում: Աւելացնենք՝ երբեմն ողբերգական, ինչպիսին Արեւմուտքի բացառիկ արուեստագէտների ճակատագիրն է, ինչը հայ հետազօտողը տեսնում է Բողլէր-Խայեամ եւ Ռեմբօ-Ֆիրդուսի հնարաւոր անկիւնագծերում: «*Մարդիկ, արուեստի պատմութեան սպասաւորներ, իրենց անբաւականութիւնը, ...կը կարծեն փոխարինել, պղտորելով իրականութիւնը, աւերակ մը բարձրացնելով անգոյ փառքի, գեղեցկութեան: Մարդեր, մշակոյթներ վերլուծելու ջանադիր, մեծ հեշտանքով (իմա՝ ստեղծագործական բուռն հրճուանքով, կրքով – Ս.Դ.) կը թափառին սանկ ու նանկ տարագներու (այսինքն՝ տարբեր ժողովուրդների մշակած ժանրերի – Ս.Դ.) ծանծաղուտին (հենց վարուժանեան վտիտ, «ազագուն» իմաստով բացուած – Ս.Դ.) կամ անտառութիւն (այսինքն՝ այն, ինչ արդէն ճոխն էր, քաղաքակրթական շերտի ողջ հարստութեամբ – Ս.Դ.), որպէսզի, օրինակի մը համար, Օմար Խայեամի մը ընդմէջէն տեսնել արտօնուին իմացականութեան անմար ու անմահ ջահը, անկաշկանդ մտածողութիւնը, որ գիտէ յաղթահարել բոլոր կրօնքներուն մոայլ մղձաւանջները, մուգն ու մշուշը մտքին ճամբաներուն: Արեւմուտքը այդ ճամբաներուն բոլոր դարձուածքներուն (իմա՝ ոլորաններ*

¹⁰ **Վարուժան Դ.**, Երկերի լիակատար ժողովածու երեք հատորով, հ. 1, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1986, էջ 15:

րին – Ս.Դ.) խարոյկները վառ պահեց, արգիլելու համար մտքին դողդոջ աստղին կեանքն ու փայլը: Արեւելքը, յաւիտենականն ու ազնուականը, որ իր մեծ բանաստեղծին բերանովը կը պատգամէր մեր օրերու լայնախոհութիւնը, ներողամտութիւնը, ու՛ շարունակելը ձեզմէ: Բարձրանալ, մարդու մը չըսած, չմտածած (Յովհ. Թումանեանը կը գրեր «անկոխ» բառածելը այլաբանութեան իրեն ներյատուկ ենթախորքով – Ս.Դ.) գաղափարներուն ակօսովը մէկ ու անմահ իմացականութեան **միթին**»¹¹:

Յովհ. Թումանեանը մահից ընդամէնը ամիսներ առաջ, «կարճ ճանապարհով», տալիս է հէքեաթի, օշականեան «լայնախոհ» ըմբռնումով՝ «անմահ իմացականութեան **միթին**» ժանրային սեղմ, բայց բնութագրիչ ձեւակերպումներ՝ Պօղոս Մակինցեանին ուղղուած երկար նամակում շարադրելով իր սկզբունքային յայտարար գնահատութիւնները. «Հէքեաթի մասին ոչ միայն մեր «երջանիկ» աշխարհքում – աւելի լաւ երկրներում էլ դեռ պարզ հասկացողութիւն չունեն: Կարծում են՝ դա հեշտ ու հանաք բան է: Դա գրականութեան մէջ ամենաբարձր արտայայտութիւնն է, ուր ամբողջը յաւիտենական սիմվոլներ են: Եւ այժմ գրականութեան մէջ սիմվոլիզմը ոչ այլ ինչ է, եթէ ոչ յանդուգն ձգտումը հէքեաթին մօտենալու»¹²:

Սա արդէն գրական ուղղութիւնների եւ ժանրերի մերձեցման եւ ընդհանրացման ջիղն է նորագոյն ժամանակներում, հէքեաթի մէջ սիմվոլիզմի տեսութեան ներհիւսման իսկապէս յանդուգն համարձակութիւնը, որի առաջին պաշտպաններից մէկը Յակոբ Օշականն էր:

Ինչ վերաբերում է Թումանեան-Զարդարեան զուգահեռի արժարժումներին, այն, յիշուի, ուշագրաւ է երկու արուեստագէտների տարբերութիւնների դիտարկման օշականեան պատուհանով. «Տարբերութիւն կայ, եւ շատ մեծ, Յովհաննէս Թումանեանով իրացած եւ Զարդարեանի քիւրեղացուցած ձեւերուն մէջ: Առաջինը չի հեռանար ժողովրդական նախադիպէն (Յ. Օշականը կարող էր լիիրաւ գործածել «հաւատարմութիւն ակունքին» եզրը – Ս.Դ.) ու իր կողմէն աննշան տարրեր միայն կը խառնէ, որոնք չափի, նախադասութեանց յարդարանքին մէջ կը սահմանափակուին: Երկրորդը կը վերաշինէ: Ու ժամանակէն կ'ազատէ, ինչ

¹¹ **Օշական Յ.**, Երբ հիները կը կարդանք, Պէյրութ, «Ալթափրէս», 1983, էջ 62:–Ընդգծումը՝ բնագրում: – Ս.Դ.:

¹² **Թումանեան Յովհ.**, Երկերի լիակատար ժողովածու տասը հատորով, հ. 10, Նամակներ, 1905–1922, Եր., ՀՀ ԳԱԱ հրատ., 1999, էջ 424:

որ պղտոր եկած էր մինչեւ ինք»¹³: Վերաբերմունքի մէջ նկատելի է Յ. Օշականի թոյլ նախապատուութիւնը դէպի Զարդարեան հէքեաթագիրը: Իսկ դա պատահական չէ. այդ «առաւելութիւնը» տեսնելու մէջ ընդգծում է իր հէքեաթների յատկանիշների յայտնութեան լոյսը, ինչից յուսավառուած է:

Հէքեաթի մէջ եւ ոճի առումով արձակ բանաստեղծութիւններում Յակոբ Օշականի սիմվոլիկան եւ փոխաբերութիւնը՝ մետաֆորան, դարձել են յենասիւններ: Ասել է թէ՝ «խորհուրդին դաշնաւորումը» վերաճել է առաջնային տրամադրութեան հէքեաթների պատկերային համակարգում: Նշաններ են դարձել լերան, գետի, կրակի, ծաղկի կամ նրան «փոխարինող» աղջկայ, գուցէ եւ «թռչունի» փոխաբերական արժէքները, որոնք գործողութիւնը առաջ տանող լծակներ են՝ իրենց վրայ կրելով յուզական-բանաստեղծական այլաբանական խորհուրդները, պատումի սիւժետային երկու կամ անգամ երեք զուգահեռ գծեր, որոնք, անտարակոյս, թարմութիւն են հաղորդում խօսքին եւ ոճային-թեմատիկ դարձդարձումներին: Խորհուրդը երբեմն միայնակ փոփոխում է նիւթի մատուցման եղանակային ձեւերը՝ մատուցելով անակնկալ խաղարկումներ, առաջին հերթին շփոթի մատնելով ընթերցողին:

20-ական թթ. գրողը դիմում է ժանրանցման գործնական «քայլերի». առանձնացնում է հէքեաթների եւ արձակ բանաստեղծութիւնների ընդհանուր տրամադրութիւններ արտայայտող, քնարաշունչ, համակողմնաբանորտ ապահովող գործերը, որոնք զգալի չափով սփռուած էին Պոլսի եւ մշակութային հայակենտրոն այլ օջախների խմբագրութիւններում, երբ կազմում ու հրապարակ է հանում «խորհուրդներու մեհեանը» երկրորդ ժողովածուն (Կ. Պոլիս, 1922), որի խորագիրը յուշում էր արդէն նոր ուղղութիւն՝ էապէս տարբեր առաջին «խոնարհները» գրքից (Կ. Պոլիս, 1920):

Գուցէ դա է պատճառը, որ «խորհուրդներու...» գրքի կարճիկ բացատրականում, շեշտելով, թէ այդտեղ մէկտեղուած են տարբեր ժամանակներում յղացուած գործեր, որոնց միջեւ ժամանակային հեռաւորութիւնը կարող է ձգուել տասը եւ անելի տարիներ, յատկապէս «Հէքեաթներ»ի առումով խոստովանում է, որ «...կան հոն էջեր, որոնց օրար կը մնամ այսօր, բայց չէի կրնար զանոնք մեկուսացնել, քանի որ

¹³ Օշական Յ., Համապատկեր..., հ. 7, էջ 259:

մտքի մը բնաշրջումը կը պատմեն»¹⁴: Ընդ որում՝ հեքեաթների ենթաբաժնին կցուած էին երկու շարքեր՝ հրատարակման տարեթուին անհամեմատ մօտ «Մահուան ծաղիկներ»ը եւ «Կայսերական յաղթերգութիւն»ը¹⁵, գաղափար, որից, սակայն, արագ խոհեմաբար հրաժարուեց: Վերջին երկու շարքերը արձակ բանաստեղծութիւն էին եւ նկատելիօրէն քաղաքական նշանառութեամբ պատմուածքներ: Հասունութեան ողջամտութիւնն այն էր, որ Յ. Օշականը տիտղոսաբերթից հանեց քաղաքական տեսակէտից վտանգաւոր խորագիրը. գլխով անցածը պատուհաս էր, մահուան ուրուական: Չմոռանանք, որ Զինադադարի շրջանն աւարտուելու վրայ էր, եւ գալիս էր խօսքի զգաստ ընկալման ու իրատես տազնապների, ազգային սեղմումների առնուազն երկուսուկէս տասնամեակը, որն անդիմութեան էր հասցնելու Պոլսոյ հայութեան առօրեան:

Ե՛ւ դիտին է, ե՛ւ դժուար տալ միագիծ բնութագիր այս ժողովածուին: Յ. Օշականը փորձում է վերլուծական նոր յուշարար ճանապարհներ գտնել. «Անոնք, որ կը կարդան «Խորհուրդներու մեհեան»ը, լոյսի եւ սրտերի, հեքեաթի եւ առօրեայ տառապանքի այդ դիպական աշխարհը, պիտի չայցուին դինէն»¹⁶, որ պարտադրուած էր անոր հեղինակին: Անձնականին վրայ շահարկե՛լ պիտի նշանակէր արդեօք սա առիթով յիշել արցունքը, զոր արժած է անոր «Նոր ժամանակներու հեքեաթ մը» («Խորհուրդներու մեհեանը»), ինկած՝ ծովէն հանուած աղջկան մը դէմքին, Վոսփորի ասիերուն, աշնանագեղ տեքորով: **Աղջիկը խղդուած**

¹⁴ Նոյնը, Խորհուրդներու մեհեանը / Հեքեաթներ, Մահուան ծաղիկներ, Կ. Պոլիս, մատենաշար «Գողթան», թիւ 2, տպ. Սանճագեան, 1922, էջ 3: «Խորհուրդներ» կամ «օտարութիւնը», որ ակնարկում է գրողը, ժանրային ծանուցում չէ, այլ՝ թեմատիկ ամբողջութեան խնդիր:

¹⁵ Նկատենք, որ գրքի երրորդ շարքի խորագիրը՝ «Կայսերական յաղթերգութիւն», յղում է, բայց այդպէս էլ հրատարակչական հապճեպ թոհուրոհում չի ընդգրկում ժողովածուի մէջ: Պատահակա՞ն համարել վերջում կցուած ծանօթութիւնը, թե՛ «Կայսերական յաղթերգութիւն»ը մաս պիտի կազմէ ուրիշ հաստորի մը՝ որ շուտով լոյս կը տեսնէ» (Նոյն տեղում, էջ 128): Հաւանաբար, այստեղ հրատարակիչների զգօնութիւնն ու զգուշութիւնն է վճռորոշ դեր խաղում՝ խորագրի քաղաքական ենթամաստից խոյս տալու ձգտումը, որի դէմ արձակագիրը փաստացի ոչինչ անել չէր կարող: Այսպիսով, *հեքեաթներից* անցումը «*խորհուրդներին*» գրապատմական նոր «մեհեանի» անդուլ որոնումն է, ըստ էութեան՝ քրոնոտոպի ճանաչումի գիտական ճշգրիտ քայլ Յ. Օշականի կողմից:

¹⁶ Դինէն – այն աշխարհից, այստեղ՝ մահու շրջանակից:

էր: Ու ոչ ոք գիտէր, թէ անհկա ջուր էր մտած իր մեղքը թաղելու: Ժամանակն է ասիկա գրողի գործին խորը»¹⁷:

«Խոնարհներ»ի մէջ ընկերային գործօնը Յ. Օշականը չի կարող ի սպառ թաքցնել, ցոյց տալ պատմուածքների ողբերգական ամարտի շօշափելին՝ իւրաքանչիւր կերպարի մէջ մարտնչումի յայտարար-«խոնարհումը», այն, որ խեղում է անձնական երազը, տապալում ձգտումի ռոմանտիկան, բայց եւ նոյն ժամանակ չի կարող շրջանցել նրանց ներաշխարհը բոլորող հէքեաթի բանաստեղծական բաղադրիչը՝ «խորհուրդները», անհատականութեան համար այնքան փխրուն «իջման սեղանը»՝ կեանքը հմայիչ դարձնող, անհատին «բարձրավանք» հասցնող «մեհեանը», որը դառնում է ոչ միայն «նոր ուղղութիւն», այլեւ գրական շարժման անկիւնաքար, եթէ կ'ուզէք՝ երոպական փիլիսոփայական հետեւութիւն:

Դրանք նախապատրաստում են արձակի վիպային ճանապարհների կառուցողական «շեղումների» փորձը, որոնց այնքան սիրով, աւելի ծաւալով ու խորութեամբ պիտի դիմէր տասնամեակներ անց լայն կտաւի գործերում՝ «Կեանքին պէս», «Օսկի օրանը» վէպերում: Նման եղանակը ապահովում է յուզական լրացուցիչ յատակագիծ, ստեղծագործութեանը հաղորդում է առաջին եւ երկրորդ դէմքերի փոխնիփոխ անցումների «թեթեւութիւն»:

«Կեանքին պէս» գրքի խմբագիրը որդին է՝ Վահէն, որը կազմել է գիրքը հօր մահից բաւական ուշ: Աւարտին ներմուծել է անհրաժեշտ «Բացադրութիւններ», որի մէջ տուել է ծանօթագրումների եւ մեկնութիւնների իր կարգը՝ կարծիք յայտնելով, թէ իրարից տարանջատուած են եղել ստեղծագործութեան հեղինակային գրական երեք մշակումներ, ընդ որում՝ երրորդ ընդօրինակումը՝ «տարբեր թուղթով ու մելանով առանձնացած», կազմուած է եղել «54 էջ ձեռագիր»ից, իր տպաւորութեամբ՝ իբրեւ չորրորդ մշակումի առանձին մաս: Այս հանգամանքը երեւան է հանել վիպագրի ցանկութիւնը՝ յուշագրական տարրերը, իբրեւ լուսաւոր հէքեաթ-յիշողութիւն, «կեանքին պէս» «անցընելու» իր չմարող յիշողութեան միջով:

Դա, աւելի ճիշդ, դաժան, սահմոկեցուցիչ իրականութիւնից փախուստի փորձ-եղանակ է, որը, գիտակցում է հեղինակը, երկար տեւել

¹⁷ Նոյնը, Համապատկեր..., հ. 10, էջ 53: – Ընդգծումները՝ բնագրում: – Ս.Դ.:

չի կարող. իրականության դառնաշունչ քամիները վերադառնալու են: Եթե նկատելու լինենք, փորձը շատ սեղմ յուշում է՝ աւանդութիւնը եւ կեանքի գեղարուեստական արժեւորումը անբաժան քոյրեր են եւ ընթերցողին վերադառնում են նոր պատրանքով, ներշնչանքով՝ իբրեւ փառասիրութեան գրողական «գերագոյն» մխիթարութիւն, թէ՛ տեսէք՝ գտնուե՛լ է «կեանքի ակունքը». «*Չէ՞ որ այնքան կանուխ ժամանակներէ ի վեր մենք կը պոռանք, թէ գրած ենք անոր, այսինքն՝ կեանքին ակունքը, տուած անոր անպարագիծ կերպարանքներուն շապիկները, պարոյրը մեր չափերուն ու նիշերուն, նոյնիսկ անուն ու պիտակ՝ աս ու ան միամիտին, պակասամիտին, չըսելու համար անբանին խելքին պարունակէն*»¹⁸: Բայց դա միայն շղարշ է. արդեօ՞ք վիպասանը վերագտել է անցեալը, թէեւ այդքան դիւրին կառավարելի թուացող ժանրի խութեւրը մեզ մնում են որոշ չափով անբացատրելի ու աննուաճ: «*Մե՛ր ժամանակն է*», բայց՝ հէքեա՞թ, ինչպէս յուշում է «*Կեանքին պէս*» ստեղծագործութեան ենթախորագիրը, «...գրեթէ բոլորովին դուրս մեր սպասածէն, գիտնալիքէն, գիտցածէն»¹⁹:

«*Կեանքին պէս*» գրքի անաւարտ էջի առջեւ էր գրողը, բայց այս փաստը միւս կողմից վկայում էր վերջին երկի իւրայատկութիւնը, որը հեռու էր գեղարուեստական ամբողջական ընկալման տպաւորութիւնից, աւելի հակուածութիւն կար կեանքի վերլուծական դատողութիւնների, գնահատութիւնների: Եւ պէտք է նկատուած ստեղծագործական ներուժի «ազատութիւնը» որսալ հարցադրումների ներքին ազատութեան մէջ ընթերցողի, հանրութեան հետ անկաշկանդ զրուցելու փորձառութեան առումով: Օրինակ, գրողի համար հէքեաթի եւ գրական պատմութեան նոյնականութիւնը ժանրային ճամբաբաժան չէ. «*Բայց նոր բա՛ն կ'ըսեմ արդեօք, երբ ձեզի կը յայտարարեմ որ անիկա, այսինքն՝ պարմութիւնը՝*

– *միշտ հէքեաթ է*»²⁰:

Ժողովուրդների ապրածը, ի հա՛րկէ, նոյնը լինել չի կարող, այդ թում՝ ընկալման կերպը, յաւելենք նաեւ՝ տարբեր են աշխարհի ու հէքեաթի շուրջ պատկերացումների կարգերը: «*Իմ ժողովուրդը*, - տխուր

¹⁸ Նոյնը, Կեանքին պէս / Հէքեաթ մը (մեր ժամանակներէն), հ. 1, Լոս Անճելըս, «Ապրիլ», 1995, էջ 1:

¹⁹ Նոյն տեղում:

²⁰ Նոյն տեղում, էջ 3:

թէ ուրախ՝ ընդգծում է գրագետը,- չէ ապրած թուրքին կամ անգլիացիին պէս: Վասնզի, հէքեաթ թէ պարմութիւն, մէկ է երբեմն կեանքը, գէթ աշխարհի կարգ մը մասերուն: Սխալի մէջ են անոնք, որոնք իրարու կը հակադրեն սա բառերը»: Եւ անմիջապէս ւաւելացնում է, թէ եթէ ինքը «...գրած է վէպեր..., այնքան իր ըրածը աննշան էր իր ընելիքին հետ բաղդարուած: Գրած է հէքեաթներ, այսինքն՝ ջանացած է մարնոց մարնոց գողցուած այս ջուրերը շոգիի կաթիլներու վերածել, այնքան քիչ էր իր գրածը ջուրէն»²¹: Ենթիմաստները բազմաձալ են եւ յանգում են կեանքին, որը խորն է, տարաբնոյթ, իսկ նրա շուրջ գեղարուեստական մեկնութիւնը, ասել է թէ՝ «հէքեաթները աղացուած են գիրի քարին վրայ ու դրկուած մարսուելու ջիղերու տոպրակին մարդու մը, որ իր վէպերը ապրեցաւ անոնց հերոսներու իրաւութեամբ ու իր հէքեաթներուն հասնելու համար ստիպուեցաւ դիմել պապենական պահեստին»²²:

Արդիւնքը չի ուշանում. «Հէքեաթ է ասիկա: Բայց իրաւ, փշրանքին մէջ իսկ իրաւ, ու ւաւելի տաք, արիւնոտ, կաթոգին, քան կեանքին բոլոր իրաւութիւնները: Պուտ պուտ ապրուած հէքեաթն է անիկա իմ մանկութեան, պարանութեան, երիտասարդութեան»²³:

Այստեղ կարելի է ընթերցողի ուշադրութիւնը բեւեռել գեղագիտական ոճաւորման ուշագրաւ ենթակէտերի համակարգի վրայ. «Օրերու կեանքը», ասել է թէ՝ կեանքի հեղեղը, ինքը Յ. Օշականը վիպական տարածքում նախընտրում է վերբերել հետեւեալ ոճերի համադրութեամբ՝ «կարգէ ւաւելի՝ «անկարգութեամբ», այսինքն՝ **կեանքին պէս**: Մի մեծցնէք տարազը իր իմաստէն անդին»²⁴, ասել է թէ՝ ողողէք այն «թերթութեամբ», «բանաստեղծութեամբ», «եղերականութեամբ» ու «պարտադրուած» հէքեաթով, ուր կը գտնէք երոպական-ռուսական «շեղումների» կարգ: Այստեղ, սակայն, տեսանելի են սահուն անցումը ժանրի ընկալումից դէպի դիպաշարի արկածը, սիւժետային սուր կամ ընդհատ ծաւալումները՝ թերթի ռոմանտիկական սահքով:

Պայմանական է «վէպ» եւ «հէքեաթ» բառիմաստների ժանրային խաղարկումը, որի տակ ինքը հասկանում է ե՛ւ տեսական նշանակութիւն, ե՛ւ գործողութեան կառոյցների հանրագումար: Չի թաքցնում

²¹ Նոյն տեղում, էջ 4:

²² Նոյն տեղում:

²³ Նոյն տեղում, էջ 14:

²⁴ Նոյն տեղում, էջ 5: – Ընդգծումը մերն է: – Ս.Դ.:

Ժանրի նեղ կառույցի նկատմամբ իր խորը համակրանքը: Հեքեաթը հոմանիշ է գրականության նշանակության: Գրականության ներխուժումը ընկալումների համակարգ եւ հակառակը գրողը դիտում է բանուկ ճանապարհ:

«Կեանքին պէս» նախապէս ծրագրուած տասն հատորեակի դիմաց Յ. Օշականի մահը արդէն ակամայ «կարգաւորեց» վերջին՝ «Օսկի օրանը» վէպի տրոհման աշխատանքը՝ դեռ առաջին հատորի աւարտին չհասած: Իբրեւ ամբողջական, առանձին ստեղծագործութիւն՝ այն առաջին անգամ լոյս տեսաւ գրողի մահից միայն հինգ տարի անց Պէյրութի «Ալօս» ամսագրի 1953-ի համարներում (թիւ 4–11/12): Այսպիսով, այս վերջին առանձնացումով «Օսկի օրանը» փաստացի դարձաւ Յ. Օշականի վերջին վէպը:

«Օսկի օրան»ը հեքեաթ է: Ա՛լ չեմ կրկնելու: Բայց պարտաւոր եմ յիշեցնել, որ կեանք ալ է»²⁵: Գրողական պարտաւորութիւնը յոգնեցուցիչ է երբեմն, եւ ոչ միայն իր պարագային. «Ընթերցողը ինծի հետ ու ինծի պէս յոգնած է անշուշտ: Ահա թէ ինչու ըլլամ ստիպուած ձգելու հեքեաթը, հետը այնքան շարք բան: Իրաւ, իրաւ կ'ըսեմ ձեզի (հեղինակային «շեղումի» մեկնութեան այս հատուածում նկատելի է կտրուկ անցում աւետարանիչների ոճական սկզբունքին՝ հիմնաւորելու համար, թէ ինչքան հարազատ է իրեն հեքեաթի ժանրի հունը, եւ, ցաւօք, ինչքան բան են կորցնում ժանրային պատումը եւ ինքը՝ հեղինակը – Ս.Դ.), մէկ հարիկ պալապր իբր կեանքի քաւարան, մեղքի, ոճիրի, սերմի բուժավայր, պիտի յորդէր հապորներէն, խորհեցէք ու պիտի գտնէք, որ իրաւ կ'ըսէր հօրքուն ալ:

Կ'անցնիմ»²⁶:

Հեքեաթի ներքին դրամայի ժանրային բաղադրիչը թուերի անորոշութեան, ասել է թէ՛ ժամանակը գլելու աւանդական խաղն է, երբ բանում էր «ժամանակ կոչուած յիմարութեան դէմ»²⁷: Աւանդական էր ժամանակների առճակատումի հին խաղարկումը՝ «կար-չկարը» կամ, ինչպէս յաճախ կառուցում էին ասացողները, «մէկը կար, մէկը չկար»,

²⁵ Նոյնը, Օսկի օրանը եւ գրական այլ էջեր..., Պէյրութ, Համագգայինի «Վահէ Սէթեան» տպ., 2011, էջ 29:

²⁶ Նոյն տեղում, էջ 41:

²⁷ Նոյն տեղում, էջ 44:

որը պարզ պիտի մեկնուէր՝ իբրեւ «մէկը՝ մեր բազմաթիւ յաւիրեաններէն»²⁸:

Եզրակացութիւններ

Յակոբ Օշականի՝ հէքեաթի տիպաբանական վերլուծութեան նուիրուած այս աշխատանքի հետեւութիւնն այն է, որ գրողը իրացրել է հէքեաթի արեւելեան եւ արեւմտեան ըմբռնումները, հաշուի նստել հայ ժողովրդական բանահիւսութեան ու հէքեաթի մշակման դասական ասանդոյթի զարգացումների հետ՝ Աղայեան, Թումանեան, Զարդաբեան եւ ուրիշներ, միաժամանակ երեւան հանել ժանրին մօտեցման նոր սկզբունքներ, ուր հէքեաթը, գլել անցնելով բարու ասանդական յաղթանակի կերպը, բխում է ժողովրդի բարոյաբանութիւնից, բերում կեանքի ու հէքեաթի ներքին միասնութեան խորհուրդներ: Եւ այստեղ Յակոբ Օշականը չի սահմանազատում հէքեաթի ժանրային ընկալման դասականացած ձեւերը («*խորհուրդներու մեհեանը*») հէքեաթ-վէպից («*Կեանքին պէս*», «*Օսկի օրանը*»):

СУРЕН ДАНИЕЛЯН

Доктор филологических наук, профессор

АГПУ им. Хачатуря Абовяна

Заведующий кафедры новой и новейшей армянской литературы и методики ее преподавания имени Вачэ Партизун

АКОП ОШАКАН О ТИПОЛОГИЧЕСКИХ ПОДХОДАХ К ЖАНРУ СКАЗКИ

Резюме

Статья посвящена теоретическим подходам к жанру сказки западноармянского прозаика и критика Акопа Ошакана и особенностям отражения данного жанра в его малой прозе и эпических произведениях. Поэтому в рамках теоретического исследования рассматривается сборник Ошакана «*Хорурднери мехян*» («*Храм таи-*

²⁸ Նոյն տեղում:

нств») (1922), вошедший в него цикл «*Махван цахикнер*» («*Цветы смерти*») (1910-ые гг.), а также сказки-эпосы «*Кянки пес*» («*Как жизнь*») и «*Оски Оран*» («*Золотая колыбель*»), написанные в последние годы жизни.

Вывод настоящей работы, посвященной типологическому анализу сказок Акопа Ошакана, заключается в том, что писатель усвоил восточный и западный подходы к сказке, учел развитие армянского фольклора и классические традиции обработки сказки, представленные Газаросом Агаяном, Ованесом Туманяном, Рубеном Зардаряном и другими писателями, и вместе с тем выявил новые принципы подхода к жанру, где сказка, обходя традиционную модель победы добра, вытекает из этики народа, привносит таинства внутреннего единения с жизнью. И здесь Акоп Ошакан не проводит разграничение классических форм жанрового восприятия сказки и сказки-эпоса.

Ключевые слова: *Акоп Ошакан, жанр сказки, столкновение Востока и Запада, литературные направления, эпос.*

SUREN DANIELYAN

Doctor of Philological Sciences and Professor

ASPU after Khachatur Abovyan

Head of the Chair of New and Modern Armenian Literature and its

Teaching Methods after Vache Partizuni

HAKOB OSHAKAN ON TYPOLOGICAL PERCEPTIONS OF THE FAIRY TALE GENRE

Abstract

The article is dedicated to the theoretical understandings of the fairy tale genre by Western Armenian writer and critic Hakob Oshakan, as well as to its specifications of manifestation in the short prose and novels. Accordingly, the theoretical analysis covers Oshakan's collection "*Temple of Secrets*" (1922), "*Flowers of Death*"

series (1910s) included in it, as well as the fairy tale-novels “*Like Life*” and “*Golden cradle*” written in the last years of his life.

The conclusion of this study devoted to Hakob Oshakan's typological analysis of fairy tale is that the writer assimilated both Eastern and Western interpretations of the fairy tale, taking into consideration the advancements of development of Armenian folk and fairy tale classical tradition; Ghazaros Aghayan, Hovhannes Tumanyan, Ruben Zardarian and others, simultaneously introducing new principles in approaching the genre, where fairy tale, bypassing the traditional triumph of good, derives from the moral culture of the people, resulting in the guidance of internal unity with life. And here, Hakob Oshakan does not distinctly separate the classic forms of fairy tale genre perception from the fairy tale-novel.

Keywords: *Hakob Oshakan, fairy tale genre, clash of East and West, literary movements, novel.*

ՍՈՒՍԱՆՆԱ ԳՈՒՐԳԵՆԻ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

Բանասիրական գիտությունների դոկտոր, դոցենտ,

ՀՀ ԳԱԱ Մ. Արեղյանի անվան

գրականության ինստիտուտի առաջատար գիտաշխատող

susannahovhannisyan@litinst.sci.am

ORCID ID: 0000-0001-8718-6079

DOI: 10.54503/978-5-8080-1557-9-105

ԳՐԱԿԱՆ ՈՒՂՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՆ ՈՒ ԴՊՐՈՑՆԵՐԸ XIX ԴԱՐԱՎԵՐՋԻ ԵՎ XX ԴԱՐԱՍԿՁԲԻ ՀԱՅ ՊԱՐԲԵՐԱԿԱՆ ՄԱՄՈՒԼՈՒՄ

Բանալի բառեր՝ գրական դպրոցներ, ռոմանտիզմ, իդեալիզմ, ռեալիզմ, «Մասիս», «Հայրենիք», «Հորիզոն», «Գեղարվեստ» պարբերականներ, Ա. Չոպանյան, Գ. Լևոնյան:

Ներածություն

Մամուլի դերը առհասարակ մեծ է ազգային ինքնության, մշակույթի պահպանման գործում: Մամուլը զենք է և հսկայական դեր է խաղում ցանկացած խնդրի լուսաբանման ու հանրահռչակման գործում: Նրա դերն առավել կարևորվում է պետականությունից զուրկ ազգերի համար: Երբ չկան պետական ինստիտուտներ, որոնցից յուրաքանչյուրը իր գործառույթն իրականացնի, երբ չկան ազգային ակադեմիա, գրական, գիտական կյանքը կարգավորող հաստատություններ, մամուլն է ստանձնում այդ դերը: Այս իմաստով վիթխարի է հայ պարբերական մամուլի նշանակությունը ինչպես հայ քաղաքական ու փիլիսոփայական, այնպես էլ գեղագիտական ու քննադատական մտքի զարգացման գործում: Գեղարվեստական գրականությունը նույնպես իր տարածումն էր գտնում մամուլի միջոցով: Մեզանում Հայ մամուլի պատմությունը բավական ուսումնասիրված ոլորտ է: Արժեքավոր են հատկապես Գ. Լևոնյանի, Ա. Խառատյանի, Մ. Հովսեփյանի, Ա. Կարինյանի, Է. Կոստանդյանի, Հ. Օջականի և այլոց ուսումնասիրությունն-

ները¹: Նրանց աշխատությունները պատկերացում են տալիս մեր ժողովրդի համար էական ու վճռորոշ իրադարձությունների նկատմամբ այս կամ այն պարբերականի դրսևորած կեցվածքի և դիրքորոշման մասին: Դրանցում, սակայն, գրական խնդիրներին անհամեմատ քիչ է անդրադարձ կատարվել: Շատ ավելի հրապարակախոսության վերլուծության ենք հանդիպում², քան գրական խնդիրների քննաբանության: Իհարկե, որոշ գրականագետների հետազոտություններում կարելի է հանդիպել գրական, այդ թվում նաև գրականության տեսության որոշ խնդիրների լուսաբանում³: Այնուամենայնիվ, դրանք մեծ թիվ չեն կազմում, և հետազոտողներն էլ իրենց առջև խնդիր չեն դրել անդրադառնալու գրական ուղղությունների մասին հանդեսներում և օրաթերթերում տեղ գտած քննարկումներին ու բանավեճերին: Այս հանգամանքը առավել արդիական է դարձնում սույն հոդվածի ուսումնասիրության

¹ Տե՛ս **Լևոնյան Գ.**, Հայոց պարբերական մամուլը, Եր., Մելքոնեան Փոնդ հրատ., 1934, 268 էջ; **Խառատյան Ա.**, Օսմանյան գրաքննությունը և արևմտահայ մամուլը, 1858–1896, Եր., ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ., 1984, 92 էջ; **Խառատյան Ա.**, Արևմտահայ մամուլը և գրաքննությունը Օսմանյան Թուրքիայում, Եր., ՀԽՍՀ ԳԱ. հրատ., 1989, 381 էջ; **Խառատյան Ա.**, Հասարակական միտքը Չմյուռնիայի հայ պարբերական մամուլում (1840–1900), Եր., ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 1995, 382 էջ; **Խառատյան Ա.**, Արևմտահայ մամուլն իր պատմության ավարտին (1900–1922 թթ.), Եր., ՀՀ ԳԱԱ հրատ., 2015, 534 էջ; **Խառատյան Ա.**, Արևմտահայ հասարակական մտքի և հրապարակախոսության պատմությունից, Եր., ՀՀ ԳԱԱ հրատ., 1980, 92 էջ; **Հովսեփյան Մ.**, Արևմտահայ մամուլի պատմություն (1832–1915 թթ.): Դասախոսություններ, Եր., ԵՊՀ հրատ., 2014, 84 էջ; «Հայ պարբերական մամուլի պատմություն, 1900–1922» (հեղինակներ՝ **Ա. Խառատյան, Լ. Գևորգյան, Մ. Հովսեփյան** և այլք), հ. 2, Եր., ՀՀ ԳԱԱ ՊԻ, 2017, 786 էջ; **Կարինյան Ա.**, Ակնարկներ հայ պարբերական մամուլի պատմության, հ. 1, Եր., ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1956, 499 էջ; **Կոստանդյան Է.**, Կոնստանդնուպոլսի «Արևելք» պարբերականը, Եր., ՀՀ ԳԱԱ ՊԻ, 2003, 77 էջ; **Հակոբյան Ա.**, ՀՀ պարբերական մամուլի պատմություն (1918–1920), Եր., Հեղինակային հրատ. 2005, 63 էջ; **Օշական Հ.**, Գրաքննությունը և արևմտահայ մամուլը (կազմ.՝ Ա. Խառատյան), Եր., 1984, 92 էջ:

² Տե՛ս **Մարտիրոսյան Ն.**, «Հայրենիք» ամսագրի հրապարակախոսությունը (1920–1930-ական թթ.), Եր., ԵՊՀ. հրատ., 2001, 56 էջ:

³ Տե՛ս **Խաչիկյան Գ.**, Ա. Արփիարյանը քննադատական ռեալիզմի տեսաբան, «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», Եր., 1988, № 8, էջ 33–43, **Սարինյան Ս.**, Գրական դիտողություններ, Եր., Հայպետհրատ, 1964, 296 էջ; **Սարինյան Ս.**, Հայ գաղափարաբանություն, Եր., «Զանգակ-97» հրատ., 1998, 318 էջ; **Ստեփանյան Գ.**, Ա. Արփիարյանի գրականագիտական հայացքները, «Տեղեկագիր ԳԱ», Եր., 1948, № 12; Հայկական ռեալիզմի տեսության և պատմության հարցեր, Հոդվածների ժողովածու /Խմբ.՝ Էդ. Ջրբաշյան, Ս. Սարինյան, Չ. Ավետիսյան/, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1987, 340 էջ:

առարկան՝ գրական դպրոցների քննությունը հայ պարբերական մամուլի էջերում:

Սույն հոդվածի նպատակն է առաջին անգամ համակարգել և գնահատել XIX դ. 90-ական թթ. XX դ. առաջին երկու տասնամյակներում հայ պարբերական մամուլում գրական դպրոցների վերլուծությամբ առանձնացող միջգիտակարգային բնույթի այն ուսումնասիրություն-հոդվածները, որոնք միաժամանակ վերաբերում են գրականագիտության տարբեր ճյուղերին՝ գրականության պատմությանը, գրականության տեսությանը և գրական քննադատությանը: Այդ նպատակի իրականացման համար դրվում են հետևյալ խնդիրները՝ համակարգել «Մասիս», «Հայրենիք», «Գեղարվեստ», «Հորիզոն» և արևմտահայ ու արևելահայ այլ պարբերականներում գրական ուղղությունների մասին հոդվածները, բացահայտել դրանց հեղինակների՝ Ա. Չոպանյանի, Ա. Արփիարյան, Գ. Լևոնյանի, Ե. Օտյանի և ժամանակի այլ հայ գրողների ու քննադատների տեսական մոտեցումների առանձնահատկություններն ու ընդհանրությունները: Աշխատանքի նորույթը պայմանավորված է նրանով, որ թեև հայ պարբերականներում գրական մեթոդների և ուղղությունների արծարծումներին որոշ անդրադարձներ եղել են, սակայն բացի ռեալիզմից՝ գրական դպրոցների ու մեթոդների հարցի՝ ժամանակին ծավալված քննարկումներն ու բանավեճերը առայսօր առանձին քննության առարկա չեն դարձել: Ուսումնասիրությունը կատարվել է ավանդական պատմահամեմատական և պատմական մեթոդների կիրառմամբ: Գրական ուղղությունների մասին տարաբնույթ հոդվածներում, անկախ այս կամ այն մեթոդի նկատմամբ մոտեցումներից, հայ քննադատներից շատերը թեև իր նշանակությամբ առանձնացրել և կարևորել են ռեալիզմը, սակայն հիմնականում առավելություն չեն տվել որևէ գրական ուղղության: Մոդեռնիստական որոշ ուղղությունների քննադատությանն ու մերժմանը զուգահեռ առաջադրվել են նաև բոլոր մեթոդները համադրելու տեսակետներ: Փորձեր են արվել բացահայտել գրական դպրոցների առաջացման գրապատմական ու փիլիսոփայական հիմքերը: 1890-ականներից մինչև 1920 թ. հայ քննադատների, հատկապես Ա. Չոպանյանի, Ա. Արփիարյանի և Գ. Լևոնյանի՝ մամուլում տպագրված հոդվածների միջոցով դրվեցին հիմքերը գեղարվեստական սկզբունքների ու միջոցների՝ պատմականորեն զարգացող համակարգի:

Հիմնական մաս

Գրական դպրոցների մասին քննադատական վերլուծությունների հայ մամուլում հանդիպում ենք դեռևս XIX դարի 90-ականների սկզբին: Այս առումով առաջատար էին «Հայրենիք» և «Մասիս» ազգային, գրական և քաղաքական պարբերականները: Առաջինը Ա. Չոպանյանն էր, որ իր «Մեր գրականությունը» ծրագրային հոդվածում առաջադրեց գրական մեթոդները չգերազնահատելու դրույթը: Նա չէր խրախուսում «գրագիտական կանոններու վրա չափուած ձեւուած»⁴ գրական երկերի ստեղծումը և գրական ուղղությունների մեջ տեսնում էր որոշ արհեստականություն: Այնուամենայնիվ, 1890-ականների սկզբին թե՛ Չոպանյանը, թե՛ 80-ականների գրական սերունդը գրական մեթոդներից կարևորում էին ռեալիզմը: «Մեր ժողովրդին ամենէն աւելի կը յարմարի բնապաշտ դպրոցն, որովհետև ժողովուրդին ծոցէն կը առնէ իր նիւթն ու կեանքը»⁵, – գրում է Չոպանյանը: Նա, սակայն, ամենևին էլ այն կարծիքին չէ, թե գեղարվեստական մյուս մեթոդները, մասնավորապես ռոմանտիզմը գոյության իրավունք չունեն:

1890-ականներին գրական դպրոց, ուղղություն և մեթոդ եզրույթների ընկալումը հայ գրական շրջաններում դեռևս հստակ չէր: 1892 թ. «Հայրենիք» օրաթերթը տպագրում է «Գրական դպրոցներ» վերնագրով առաջնորդող, որի հեղինակն էր նույն լրագրի խմբագրապետ Ա. Արփիարյանը: Նա «գրական դպրոցներ» եզրույթի տակ միմյանցից առանձնացնում է քնարական և էպիկական սեռերը, որոնց բնորոշում է «գրական ընդհանուր օրէնք»: Արփիարյանը գործածում է «Եսասիրական դպրոց» և «մարդասիրական դպրոց» եզրույթները: «Եսասիրական դպրոցին պատկանողները, – գրում է նա, – իրենք իրենց համար կը գրեն», իսկ «Մարդասիրական դպրոցին պատկանողները ... միայն կը մտածեն իրենց շուրջը գտնուողների վիճակին վրայ»⁶: Այս կամ այն դպրոցին պատկանելը Արփիարյանը պայմանավորում է գրողի անհատականությամբ, նրա բնավորության առանձնահատկություններով: Այնուամենայնիվ, նա հստակ սահման չէր դնում սեռերի միջև և նրանց

⁴ **Չոպանյան Ա.**, Մեր գրականութիւնը, «Մասիս», Կ. Պոլիս, 1892, № 3959, մարտի 10, էջ 69:

⁵ Նույն տեղում:

⁶ **Արփիարյան Ա.**, Գրական դպրոցներ, «Հայրենիք», Կ. Պոլիս, 1892, հուլիսի 12, № 177:

մեջ տեսնում է փոխներթափանցումներ: Տեսական մյուս խնդիրը, որին «Հայրենիքում» անդրադարձավ Արփիարյանը, գրական մեթոդներն ու հոսանքներն էին: «Իրապաշտություն» հոդվածում նա առանձնացնում է երկու դպրոցներ՝ ռոմանտիզմը (մտատիպարական) և ռեալիզմը (իրապաշտական): Որպես ռոմանտիզմի բնորոշ հատկանիշներ նշում է երևակայականի դերը, իդեալների գերիշխանությունը, երջանիկ ավարտը. «Բարին կը յաղթէ չարին, առաքինութիւնը պարզերես կ'ելլէ, մոլութիւնը կը խայտառակուի»⁷: Իրապաշտ դպրոցի գրողներին առաջնորդող սկզբունքը, ըստ Արփիարյանի, հավատարմությունն է կյանքին՝ «Բարին բարի, չարը՝ չար, ճշմարտութիւնը իր բոլոր մերկութեան մէջ...»⁸ ներկայացնելը: «Հայրենիքում» է տպագրվում նաև **Գ.Հ. Ֆնտգլյանի** «Իրապաշտություն և ճշմարտություն» հոդվածը⁹: Հեղինակը բանավիճում էր խմբագրապետի հետ: Նա դեմ էր ռոմանտիզմն ու ռեալիզմը միմյանց հակադրելուն: Այս դրույթը իր պաշտպանությունն է գտնում «Մասիսում»: 1893 թ. բանավեճին միանում է **Տիրան Քելեկյանը**: Նա «Իտեականը եւ իրականը» հոդվածում¹⁰ առաջարկում է դրականը տեսնել թե՛ ռեալիզմի, թե՛ ռոմանտիզմի մեջ: Բարձր է գնահատում Հյուգոյի, Ա. Դյումայի, Էժեն Սյուի երկերում ստեղծված «գաղափարի աշխարհի մաքուր մթնոլորտը», «կյանքի աղտոտութիւնների», ռամկի հայիոյանքի ու «փողոցի մարդերու սիրային քաջագործութիւններու» բացակայությունը¹¹: Այնուհետ **Երվանդ Օտյանն է** միանում գրական մեթոդների հարցի քննարկմանը: Նրա «Բնապաշտ դպրոցին վրայ»¹² հոդվածը աչքի էր ընկնում ռեալիզմի մասին առավել խոր վերլուծությամբ և ընդգրկունությամբ, առավել բազմակողմանի հարցադրումներով և մոտեցումներով: Օտյանը մերժում է բոլոր նրանց, ովքեր «հաշտ աչքով չեն նայել» ռեալիզմին, այսինքն՝ բնապաշտությանը, ովքեր «կանխակալ կարծիքներու կը ծառայեն՝ անբարոյական, լկտի,

⁷ **Արփիարյան Ա.**, Իրապաշտություն, «Հայրենիք», 1892, հուլիսի 15, № 193:

⁸ Նույն տեղում:

⁹ **Ֆնտգլյան Գ.**, Իրապաշտություն և ճշմարտություն, «Հայրենիք», 1892, օգոստոսի 6, № 202:

¹⁰ **Քելեկյան Տ.**, Իդեական ու իրականը (Գրական ուղղությունների շուրջ), «Մասիս», 1893, № 4002, հուլիսի 31, էջ 1:

¹¹ Նույն տեղում:

¹² **Օտյան Ե.**, Ակնարկ մը բնապաշտ դպրոցին վրայ, «Մասիս», 1893, № 4003, օգոստոսի 7, էջ 483–485:

անիմաստ հոչակելով այս ուղղութիւնը»¹³: Առանձնահատուկ դեր է հատկացնում Ֆլոբերին, նրա «հզօր գրչին». «... Մատամ Պոլառի ... այսօր ֆրանսերէն ամէնէ լավ գրուած գիրքերէն մին է»¹⁴: Իր եզրակացության մեջ Օտյանը բնապաշտ դպրոցի հաղթանակը բնորոշում է «Գրական նոր դարագլուխ»¹⁵:

Ռոմանտիզմի նահանջով պայմանավորված՝ Ա. Չոպանյանը վերստին անդրադառնում է գրական դպրոցների խնդրին: 1894-ին «Գթություն» հոդվածում ռոմանտիզմի առաջացման հիմքում դնում է մտքի տկարությունը, մարդկային ճակատագրի անորոշությունը, ապագայի նկատմամբ սարսափը և այլն¹⁶: Նրա կարծիքով ռեալիզմը հաջորդեց ռոմանտիզմին, որովհետև մարդիկ հոգնեցին երևակայականից, անվերջ տրտունջներից ու հույզերի մեծ չափաբաժնից: Այդ իսկ պատճառով Բայրոնը, Հյուգոն, Շատոբրիանն ու Լամարթինը իրենց տեղը գիջեցին Բալզակին: Չոպանյանը սահմանում է ռոմանտիզմի և իրապաշտության գլխավոր տարբերությունը՝ երևակայություն և կյանք: Գրական դպրոցների մասին Չոպանյանն անձամբ էր զրուցել Էմիլ Զոլայի հետ՝ այցելելով նրա տուն 1894 թ. հունիսի 24-ին, որից հետո ծավալուն հոդվածով իր տպավորություններն էր արտահայտել «Հայրենիք» էջերում¹⁷: Զոլան մտահոգություն է հայտնել, որ թատերգության ժանրում ռեալիզմը դեռևս չի կարողացել իր ազդեցությունը տարածել այնպես, ինչպես վեպի ժանրում: Ռեալիստ Զոլան հիացմունքով է արտահայտվել սիմվոլիստ Վեռլենի մասին¹⁸: Առհասարակ 90-ականների վերջին հայ քննադատները սիմվոլիզմի հայրերից ամենից շատ անդրադառնում էին Վեռլենի պոեզիային, ինչը վկայում է այն մասին, որ հատկապես արևմտահայ մամուլը ուշադրությամբ հետևում էր գրական հոսանքների ձևավորմանն ու ընթացքին:

XIX–XX դդ. սահմանագիծն էր նորարական մի շարք ուղղությունների, միաժամանակ սիմվոլիզմի տիրապետության շրջանն էր: «Արևելքում» տպագրվում է **Մ.Կ. Շահնազարի՝** ֆրանսիական սիմվոլիզմի

¹³ Նույն տեղում, էջ 483:

¹⁴ Նույն տեղում, էջ 483:

¹⁵ Նույն տեղում, էջ 485:

¹⁶ **Չոպանյան Ա.**, Գթություն, «Հայրենիք», 1894, փետրվարի 20, № 731, էջ 1:

¹⁷ **Չոպանյան Ա.**, Տեսակցություն մը Էմիլ Զոլայի հետ, «Հայրենիք», 1894, հուլիսի 6, № 864, էջ 1:

¹⁸ Նույն տեղում:

մասին հոգվածը, որում ստեղծում է Վեռլենի գրական դիմանկարը¹⁹: Վեռլենի և սիմվոլիզմի մասին նոր հոգվածների ազդակ դարձավ բանաստեղծի մահը, որի արձագանքները հայտնվեցին հայ պարբերական մամուլում («Արևելք», «Արևելյան մամուլ» և այլն)²⁰: Վեռլենի պոեզիայի նկատմամբ հետաքրքրությունը պահպանվեց և հետագա տարիներին²¹: Մյուս կողմից՝ արդեն քննադատական խոսք էր հնչեցվում ռեալիզմի հասցեին: Մ. Մամուրյանի խմբագրած «Արևելյան մամուլի» էջերում տպագրվում է անծանոթ հեղինակի «Իրապաշտութեան ստութիւնը» հոդվածը: Հեղինակը վստահ է, որ նույնիսկ իրապաշտ հեղինակներն իրենց կենդանության օրոք համոզվեցին, որ «յաղթանակը ուրիշ դպրոցներու վրայ չի կարող տևական լինել»²², քանի որ յուրաքանչյուր գրող նկարագրում է ոչ թե իրականությունը, այլ իր վերաբերմունքը իրականության նկատմամբ. «Ամէն վէպերը ... կեանք չեն, այլ միայն կեանքի անհատական ցոլացումները»²³:

XIX դարավերջի գրական հոսանքների բազմազանության խճանկարում հայ քննադատները միակողմանիության մեղադրանք էին ներկայացնում բոլոր հոսանքներին: **Ապրսամը (Մ. Մամուրյան)** իր սլաքն ուղղում է սիմվոլիստների ու հատկապես Պոլ Վեռլենի դեմ: Սիմվոլիստներին («երազատես դպրոց») անվանում է մոգականներ, խորհրդապաշտներ, իսկ դեկադենտներին՝ անկապաշտներ²⁴: Ժամանակակից լինելու հանգամանքը, Վեռլենի բարոյական նկարագրի մասին շրջանառվող ասեկոսեններին ու նրա կյանքին ծանոթ լինելը որոշակի դեր են խաղացել Մ. Մամուրյանի խիստ բացասական գնահատականի համար: Բանաստեղծին նա ներկայացնում է որպես կյանքում աննպա-

¹⁹ **Ծահնագար Մ.**, Ֆրանսիական նոր դպրոցը, Բոլ Վեռլեն (Գրական դիմանկար), «Արևելք», Կ. Պոլիս, 1894, 4 հունիսի, № 3096:

²⁰ Տե՛ս **Ապրսամ (Մամուրյան Մ.)** Վեռլենի մասին, «Արևելյան մամուլ», Չմիռնիա, 1896, № 7: **Մամուրյան Մ**եր դարավերջի երիտասարդները, «Արևելյան մամուլ», 1896, № 24, **Պոխոն Ա.**, Ֆրանսիական գրականություն, «Արևելք», 1896, 25 հունվարի, № 3585, **Պառես Մ.**, Վեռլենի մահը, «Արևելք», 1896, 29 փետրվարի, 2 մարտի, № № 3603, 3604:

²¹ **Սիպիլ**, Բոլ Վեռլեն, «Մասիս», 1898, № 1, դեկտ. 5:

²² Անստորագիր, Իրապաշտության ստութիւնը, «Արևելյան մամուլ», 1896, № 7, էջ 211, 213, № 8: Ըստ ամենյանի, հեղինակը Մ. Մամուրյանն է՝ հանդեսի խմբագիրը:

²³ Նույն տեղում:

²⁴ **Ապրսամ (Մամուրյան Մ.)** Վեռլենի մասին, «Արևելյան մամուլ», կիսամյա թերթ, 1896, № 7:

տակ, սևամաղձ ու շվայտ, մերթ իբրև քերթող, մերթ իբրև մուրացիկ ապրած թափառաշրջիկ «սկեպտիկոֆեան, թշուառութեան ու անառակութեան խառնուրդ մ' էր... Ոտանաւորները... գռեհիկ ու աղտոտ նիւթերու վրայ կ' դառնան... Վեռլէնն, այս ողորմելի, խելացնոր մարդու մը բեկորը»²⁵: Սակայն Վեռլէնի մասին Մամուրյանի կարծիքը արևմտահայ գրական շրջաններին բնորոշ չէր: Շատ ավելի տարածված էին բանաստեղծի ստեղծագործության հանդեպ հիացումն ու արժևորումը: Այդ է վկայում Սիպիլի (Զապէլ Յովհաննէսի Խանճեան) «Բոլ Վեռլէն» հոդվածը, որը բանաստեղծի մարդկային ու ստեղծագործական նկարագրի փորձ է: Սիպիլի գնահատմամբ «Վեռլէնի նոր գործը La Sagesse («Իմաստութիւնը») միստիքականութեան հրաշալիք մըն է, յուզումներու, ազատ ներշնչումի քնարերգութիւն է ամբողջապէս»²⁶: Սիպիլը Վեռլէնին հռչակեց «Իր երկրի ժամանակակից գրողներուն ամէնէն ինքնատիպը, ամէնէն խանդավառը, ամէնէն զարմանալին՝ իր անսուտ յուզումներովը, հզօր ներշնչումներովը»²⁷:

1890-ական թթ. գրական հոսանքների քննական վերլուծությունները համեմատաբար քիչ էին արևելահայ պարբերական մամուլում: Միայն 1899 թ. գրական ուղղությունների վերլուծություններ հանդիպեցին Թիֆլիսի «Տարազ» և «Մուրճ» հադեսներում²⁸: Անանուն հեղինակը իր «Քննադատականում», հիմնվելով դեկադենտներին քննադատող Մաքս Նորդաունի տեսության վրա, մեղադրում է դեկադենտներին՝ բառարաններից առնված արհեստական բառերի գործածության համար, պոեզիան ավելի անըմբռնելի դարձնելու և «ցնորամտութեան հասցնելու» համար: Բողբերին առանձնացնում է որպես համեմատաբար հասկանալի, իսկ նրա հետևորդներին՝ Մորիս Մետերլինկին, Ստեփան Մալարմեին, Հենրի դը Րեյնեին, Ժան Մորեասին՝ որպես ծայրահեղության հասած բանաստեղծներ, որոնք հռչակ են ձեռք բերում միայն խրթինության ու անհասկանալիության պատճառով²⁹:

²⁵ Նույն տեղում, էջ 210:

²⁶ **Սիպիլ**, Բոլ Վեռլէն, «Մասիս», 1898, № 1, դեկտ. 5, էջ 19:

²⁷ Նույն տեղում, էջ 21:

²⁸ **Անանուն հեղինակ**, Քննադատական, «Տարազ», 1899, № 6, էջ 155–158: **Լիսիցյան Ս.**, Ռուսաց գրականության ուղղությունները 18-րդ դ. և 19-րդ դ. սկզբում, «Մուրճ», Թիֆլիս, 1899, № 4–5, էջ 458–678:

²⁹ **Անանուն հեղինակ**, Քննադատական, «Տարազ», Թիֆլիս, 1899, № 6, էջ 155:

XX դ. առաջին երկու տասնամյակներ

XX դարասկզբին մամուլում շարունակվում էին գրական դպրոցների մասին քննարկումները: «Գեղարվեստի» խմբագիր Գ. Լևոնյանը **«Իդեալիզմը, ռեալիզմը, սիմբոլիզմը գեղարվեստի մեջ»** հոդվածում առաջադրում է իր տեսությունը իրապաշտության և իդեալիզմի մասին: Արվեստաբանի ընկալումներում ռեալիզմը արտացոլում է կյանքը, որն անկատար է ու երերուն, իսկ իդեալիզմը «զօրեղ է ռեալիզմից և հավերժական է»³⁰, քանի որ նրա հիմքում ընկած է երևակայությունը: Իդեալիզմ ասելով՝ Լևոնյանը նկատի չունի ռոմանտիզմն ու ռոմանտիկականը, այլ այն ամենը, ինչ ներկայացվում է երևակայության միջոցով, ինչը տեսանելի է «հոգու աչքերով»: Նա վստահ էր, որ առանց երևակայության անհնար է արտահայտել «գեղեցիկ իդեալներ», մինչդեռ «Ռեալիզմի թելերը կապուած են, նա չէ կարող ազատ շարժումներ, ազատ թռիչքներ ունենալ ձեւի և նիւթի արտայայտութեան մէջ»³¹: Ահա թե ինչու կյանքի թելադրանքով կաշկանդված ռեալիզմը, ըստ Լևոնյանի, զիջում է իդեալիզմին: Նրա կարծիքով, տարբեր ուղղություններ, այդ թվում և ռեալիզմը մերժող սիմվոլիզմը ծնվում են իդեալիզմից: Գրական ուղղությունները դիտելով ծնող-զավակ հարաբերակցության մեջ՝ իբրև ռեալիզմի ու ռոմանտիզմի ծնունդ, Լևոնյանը գրում է. «Իդեալիզմի և թե՛ ռեալիզմի դպրոցները... պետք է ասել alma – mater-ն են եղել համարեա բոլոր միա ուղղութիւններուն (կեղծ կլասիցիզմ, րոմանտիզմ, նատուրալիզմ, իմպրեսիոնիզմ և թե՛ մի շարք այլ հոսանքներ)»³²:

Մեթոդների ծագման խնդիրները մշտապես եղել են հայ քննադատների ուշադրության կենտրոնում: Այս հարցում նորույթ կար Ավ. Ահարոնյանի մոտեցման մեջ: Նա Զոլայի մահվան առիթով գրած «Էմիլ Զոլան և նատուրալիզմը» հոդվածում նոր մեթոդների ձևավորումը դիտարկում է որպես նախորդի հակազդեցություն: Ահարոնյանը գրում է. «Նատուրալիզմը պայմանաորող պատճառները պարզելու համար պետք է... ռոմանտիզմի ոգին բացատրել, որովհետև մէկը միա՛հի դէմ

³⁰ **Լևոնյան Գ.**, Իդեալիզմը, ռեալիզմը, սիմբոլիզմը գեղարվեստի մեջ, «Գեղարվեստ», Թիֆլիս, 1913, № 5, էջ 11:

³¹ Նույն տեղում:

³² **Լևոնյան Գ.**, Գեղարվեստի տեսականը, Էսթետիկական խնդիրներ. Իդեալիզմը, ռեալիզմը, սիմբոլիզմը գեղարվեստի մեջ, «Գեղարվեստ», 1913, № 5, էջ 10:

սկսում թեակցիան է, նրա հակահարուածն է»³³: Միաժամանակ մեթոդի ձևավորումը արվեստում քննադատը կապեց գիտության, մասնավորապես հոգեբանների ու փիլիսոփաների ուսմունքների հետ: Ահարոնյանը նկատում է. «Շնորհիւ Տէնի մի ամբողջ յեղաշրջումն է կատարում մտածողութեան եղանակի, նիւթեր ընտրելու մեթոդի և ... վերլուծութիւնից եզրակացութիւններ հանելու մէջ. Սէն-Սիմոն, Կլօդ-Բերնար, Տէն, Ֆրանսիայում պատրաստեցին մի սերունդ, որը կարծէք էլ տրամադիր չէր հափըշտակուելու րոմանտիկական յոյգերով. յաջորդող պերիօդը արդէն գիտական պօզիտիվիզմին է պատկանում. երազների տեղ բռնում է գործնական մատերիալիզմը, իսկ սկեպտիցիզմը մտքին տալիս է մի այլ, հիմնական, պահանջող, քննադատող ուղղութիւն: Այսպէս էր այն իշխող ոգին, որը հնարաւոր դարձրեց նատուրալիզմը»³⁴: Քննադատի կարծիքով Ջոլան հետևում է Տէնի անալիտիկ մեթոդին, ձգտում է ընդգրկել կյանքն իր լայն և բազմապիսի ամբողջությամբ. «Նրա նկարագրութիւնները միշտ ցաւոտ են, յաճախ էրօտիկ, մեծ մասամբ նողկանք պատճառող, բայց միշտ զօրեղ ցնցումներ պատճառող»³⁵:

Եթե Ահարոնյանը հակված էր ավելի ընդգծելու մեթոդների տարբերությունը և «անհամերաշխությունը»՝ կապված տարբեր փիլիսոփայական ուղղությունների հետ, ապա գրական մեթոդների հարաբերակցության հարցում նույն շրջանում քիչ չէին դրանց «համերաշխության» գաղափարն արտահայտողները: «Արևելքի» էջերում **Արամազդ**³⁶ ծածկանունով հեղինակը «Վէպերու ընթերցումը» հոդվածում առաջարկում է միավորել ռոմանտիկական (գաղափարական) և ռեալիստական (իրապաշտական) ուղղությունները, քանի որ դրանք միակողմանի ազդեցություն ունեն վեպի բովանդակության ընկալման տեսանկյունից: Դրանցից մեկը՝ ռոմանտիզմը, ըստ հեղինակի՝ «կը պատմէ հոգիին կեանքը, մարդկային սրտի ամէնէն նուրբ զգացումները, հեշտանքները, ինչպէս նաև դառն ու խորին ցաւերը, յուսահատութիւնները և հոգեկան ալեկոծումները: Միաւր կը հետազօտէ նիւթական կեանքի խորքերը,

³³ **Ահարոնյան Ա.**, Էմիլ Զոլան և նատուրալիզմը, «Մուրճ», 1902, № 9, էջ 234–243, էջ 236: Ծարուսակությունը՝ № 10, էջ 203–212, № 11, էջ 194–203:

³⁴ **Ահարոնյան Ա.**, Էմիլ Զոլան և նատուրալիզմը, «Մուրճ», 1902, № 10, էջ 241:

³⁵ Նույն տեղում, № 10, էջ 211, № 13, էջ 146–147:

³⁶ Արամազդ ծածկանվան տակ հանդես է գալիս **Արամ Ստեփանի Ստեփանյանը (Փապուռյան)** (31.12.1887), Կ. Պոլիս (Միջագուղ) – 04.04.1947, Երուսաղեմ): Տէս Հովակիմյան Բ., Հայոց ծածկանունների բառարան, Եր., ԵՊՀ հրատ., 2005, էջ 723:

մէջտեղ կը հանէ ու կը պարզէ մարդկային ախտերը, մարմնոյն ստորացուցիչ մոլորութիւնները»³⁷: Քննադատը առաջարկում է **«համերաշխութիւն»** այդ երկու մեթոդների մէջ և նրանց միաձուլում: Գրական դպրոցների համերաշխութեան մասին հանդիպում ենք նաև «Լույս» հանդեսի էջերում ֆրանսիացի բանաստեղծ և էսսեիստ, «Պառնաս» խմբի անդամ անանուն հեղինակի՝ Սյուլի-Պրյուդոմի գրական դիմանկարում: Անանուն հոդվածագրի խոսքերով. «Սիւլի Փրիւտօմ արդի ոչ մէկ որոշ դպրոցի կը պատկանէր, անոր ազնիւ փառասիրութիւնն էր հաշտեցնել այդ դպրոցները անոնցմէ դուրս քաշելով և իր մէջ միացնելով ինչ աղէկ բան որ կար անոնց իրաքանչիւրին մէջ»³⁸:

Գրական դպրոցների համերաշխութեան խնդրին անդրադարձել է նաև **Մերութան Պարսամյանը** իր «Անիծված բանաստեղծները» հոդվածում, որտեղ, կիրառելով «սեռ» եզրույթը «մեթոդի» փոխարեն, գրում է. «Ինծի համար ամենէն տաղանդաւոր, ամենէն աւելի ապրուելու սահմանուած գրագէտը ա՛ն է, որ մասնաւոր գրական դպրոցի մը չհետեւիր: Կատարեալ գրագէտ մը պէտք է իր մէջ կրէ դասականներու ազնուական չափականութիւնը, վիպականներու զգայական քաղցրութիւնները, խորհրդապաշտներուն աղուոր գիտերը, իրապաշտներուն հզօր ազգութիւնը.... Այդ սեռերուն առաւելութիւններուն խառնուրդով սքանչելի գրականութիւն մը կը կազմուի, որովհետև պէտք է ընդունիլ, թէ գրական սեռերուն ոչ մէկը կրնայ անթերի նկատուիլ»³⁹: Այնուամենայնիվ, Մ.Ա. Պարսամյանը հանդես է գալիս ռեալիզմի պաշտպանութեան դիրքերից՝ գրելով. «Բանաստեղծութեան մէջ աղուորին ճշգրիտ արտայայտութիւնը կը գնահատեմ, ինչպէս վիպասանութեան մէջ մի՛շտ ու միա՛յն իրապաշտութիւնը»⁴⁰: Նույն հեղինակի մեկ այլ՝ «Գրականութեան գիշերը» արտահայտում է դժգոհություն ժամանակակից մոդեռն գրական ուղղություններից: Իբրև օրինակ հիշատակվում է Արտաշես Հարութ-

³⁷ **Արամազդ**, Վեպերու ընթերցումը ռոմանտիկ և իրապաշտական ուղղություններ), «Արևելք», 1902, մարտ 21-ապիլի 3, № 4900, էջ 1:

³⁸ **Անանուն հեղինակ**, Սյուլի Փրիւտօմ, «Լույս» ամսյա գիտական, գրական և բարոյական հանդես (Բեմբրիջ 1901–1907, Բոստոն 1907–1908), 1907, Բոստոն, № 1, նոյեմբեր, էջ 31–32:

³⁹ **Պարսամյան Մ.**, «Անիծված բանաստեղծները», «Շանթ» գրական և գեղարվեստական կիսամյա հանդես, Կ. Պոլիս, 1911, 1/14 դեկտեմբերի, № 12, էջ 181–189:

⁴⁰ **Պարսամյան Մ.**, Գաղափարներ ու զգայություններ, «Արևելք», 1902, 6/19 սեպտեմբերի, № 5044, էջ 1:

յունյանի պոեզիան⁴¹: Նույն համատեքստում էլ ստեղծում է Բողիերի գրական նկարագիրը՝ շեշտադրելով նրա հուսահատությունն ու ողբերգական սերը⁴²:

Որքան էլ իրապաշտության կողմնակիցները շատ էին, այնուամենայնիվ, մոդեռնիստական ուղղությունները նույնպես իրենց պաշտպաններն ունեին՝ հանձինս ոչ միայն այդ ուղղություններով ստեղծագործողների՝ Կարա Դարվիշի (Հակոբ Գենջյանի) և այլոց, այլև քննադատների:

Մ. Շամտանճյանը «Մոռիս Մետերլինկ» («Մոռիս Մեդեռլիք») հոդվածում՝ հրատարակված Պոլսի «Ծաղիկ» շաբաթերթում, բացի համաշխարհային գրականության մեջ բելգիացի ֆրանսալեզու բանաստեղծ, դրամատուրգի ստեղծագործության արժևորումից, անդրադառնում է իրապաշտության և մոդեռնիստական ուղղությունների հակադրության խնդրին: Հայ քննադատի տեսադաշտում Մետերլինկը հայտնվում է նրա «Խոնարհների գանձերը» (1896) և «Իմաստություն և ճակատագիր» (1898) փիլիսոփայական երկերի տպագրությունից հետո: Քննադատի համար հենց այդ երկերն էին Մետերլինկին հասկանալու բանալին: Նրա խոսքերով «Եթե կ'ուզենք ըմբռնել, թե ի՞նչ է Մոռիս Մեդեռլիքի արուեստը, պետք է որ ... ձեռք առնենք մանաւանդ իր երկու գործերը *Tresor des Humbles* եւ *La Sagesse et la Destinée* եւ պատկառոտ ուշադրութեամբը հետեւինք անոր գաղափարներուն»⁴³: Շամտանճյանի կարծիքով իրապաշտները չեն կարողանում ճշմարտությունը ձուլել գեղեցիկին, դրա համար էլ տեղը զիջում են ռեալիստներին և այլ ուղղությունների: Քննադատը մեկնում է խորհրդանիշները՝ բացահայտելով Մետերլինկի հատկապես «Արդարության խորհուրդը» (1900) և «Մեղուների կյանքը» (1901) փիլիսոփայական երկերի տարբեր շերտերը: Նա վերլուծում է նաև Մետերլինկի՝ երջանկության («Իմաստուն ըլլալ կը նշանակէ ամէն բանէ առաջ սորվիլ երջանիկ ըլլալ») ⁴⁴, արդարության և ճշմարտության, մարդկային հոգու մասին մոտեցումները: Շամտանճյան

⁴¹ **Պարսամյան Մ.**, Գրականության գիշերը, «Արևելք», 1902, 17 մարտի, № 4885:

⁴² **Պարսամյան Մ.**, Գրական դեմքեր. Պոտլեռ, «Արևելք», 1902, մարտ 19 – ապրիլի 1, № 4898, էջ 1:

⁴³ **Շամտանճյան Մ.**, Մոռիս Մեդեռլինգ, «Ծաղիկ» հանդես, Կ. Պոլիս, 1903, № 12 (555), 19 ապրիլի, էջ 133:

⁴⁴ Նույն տեղում, էջ 146:

նը համամիտ է Մետերլինկին, որ «Երջանկությունը բնական շարունակությունն է իմաստութեան, և այն կյանքի նպատակ է, որ արդարամտությունն սկզբունքն է մարդկային գործունեության և ... բոլոր բարոյական հարստությունների աղբյուրը մարդկային հոգին է»⁴⁵: Թեև հոգվածում կոնկրետ սիմվոլիզմի վերլուծություն չենք տեսնում, սակայն քննադատը հակադրվում է տարածված այն տեսակետին, թե սիմվոլիստական թատերգությունները «բեմին վրայ ներկայանալի չեն...»⁴⁶: Նրա կարծիքով Մետերլինկը այն առաջին սիմվոլիստ դրամատուրգն է, որ կարողացավ ոչ թե նյութի, այլ հոգու հետ կապված գործողությունը բեմ հանել. «Նիւթին կապուած գործողութիւն մը սահմանափակ ըլլալու դատապարտուած է իր նիւթին պէս, մինչդեռ մեր հոգւոյն կեանքը հարուստ է մեծ եւ ընդհանուր պատահարներով»⁴⁷: Շամտանճյանը Մետերլինկին հռչակում է սիմվոլիստական թատերգության հայր, «ներքին, հոգեկան թատրոնի մը ստեղծող»: Հայ քննադատի գնահատականները համահունչ են ժամանակակից քննադատներ Օկտավ Միրբոնի, Անդրե Ժիդի խոսքերին:

Մետերլինկի գրական դիմանկարը ստեղծվեց նաև «Շանթ» կիսամյա պարբերականի էջերում: Հեղինակը **Ա.Յ. Պառավյանն էր**, որն արվեստագետի մասին իր խոհերը շարադրել է բանաստեղծի 50-ամյա հորեյանի կապակցությամբ: Իր ժամանակի համար բավական խոր վերլուծությամբ քննադատը ներկայացնում է գրողի ողջ ստեղծագործությունը՝ հիշեցնելով, որ Մետերլինկը իր «Իշխանուհի Մալենը» (1889) թատերգությունից հետո հռչակվել է Բելգիայի Շեքսպիրը: Կիսամյա հանդեսը ներկայացնում է նաև Մետերլինկի ասույթները ճակատագրի, երջանկության, գեղեցկության և այլնի մասին⁴⁸:

Հայ քննադատները հատուկ ուշադրություն էին դարձնում փիլիսոփայական թեմաներով գեղարվեստական երկերին, մասնավորապես պառնասական դպրոցի հեղինակներին: Դեռևս 1878-ին տպագրվել էր պառնասական Սյուլի Պրյուդոմի «Արդարացիություն», իսկ 1888-ին՝ «Երջանկություն» ծավալուն պոեմները: **Յ. Բաղդասարյանը** «Գրական

⁴⁵ Նույն տեղում:

⁴⁶ Նույն տեղում, էջ 147:

⁴⁷ Նույն տեղում:

⁴⁸ **Պառավյան Մ.**, Մորիս Մեթերլինկ, «Շանթ», 1912, 1/14 նոյեմբերի, № 32, էջ 118–120:

հոսանքներ» հոդվածում⁴⁹ փորձում է բացահայտել սիմվոլիզմի և Կանտի, Նիցշեի ու Շոպենհաուերի փիլիսոփայության մեջ եղած աղերսները, որոնք վերաբերում էին բնագրի և ինտուիցիայի դերին: Բաղդասարյանը գրում է. «Բանաստեղծը, արվեստագետը ամենից առաջ ... ոգևորութեան ու էկստազի ժամերին պիտի ջանա ինտուիտիվ ճանապարհով նշմարել աշխարհի ու կեանքի էությունը և երկնել... Արևեստի կոչումն է – ըմբռնել աշխարհը, երեւոյթները, իրերը մի այլ - ոչ բանական ճանապարհով: Ահա սիմվոլիզմի այն հիմնական գաղափարը, որ ... նրա մէջ պարունակող առողջ սաղմն է... Այս իմաստով սիմվոլիզմը եղել է և պիտի մնայ ընդմիշտ, իբրև ուղեցոյց աստղ բոլոր արևեստագէտների համար, քանի գոյութիւն կունենայ իսկական արևեստ»⁵⁰:

Արվեստագետի ներըմբռնողականության խնդրին անդրադառնում է նաև Դ. Վարուժանի «Հեթանոս երգերի» գրախոսը՝ **Ս.Հ. Գալիոնճյանը**՝ քննադատելով բնագր-բանականություն հակադրությունը: Նա «Բնագրի աստվածացումը» հոդվածում⁵¹ գրում է. «Եւրոպայի արդի խորհողներուն մօտ որոշ ձգտում մը կը նշմարուի՝ փառաբանելու բնագրը ... և վարկաբեկելու բանականութիւնը: Անոի Պէրկսօն՝ իմաստասիրութեան պատմութեան մէջ դարագլուխ բացող իր Creative Evolution այնքան ինքնատիպ ու մտածուած երկով, բնագրը կը բարձրացնէ մինչև հստակատէսութիւն (intuition): Գիտութեան մէջ Neo-vitalist- ները Գեղարուեստի մէջ Neo-impressionist-ները, Քիւպիսթները ու Ապագայապաշտները, Քանդակագործութեան մեծագոյն վարպետներէն Ռոտէն իր արձաններով, արդի Ֆրանսիայի գրական վարպետներէն Փ. Լոթի, Վէրլէն, Փօլ-Ֆօն՝ իրենց վէպերով ու քերթուածներով, և Մօրիս Մէթէլինք՝ Պելճիգայի մեծագոյն գրագէտը՝ իր խորհրդապաշտ գործերով կը ձգտին արտայայտել և փառաբանել ինչ-որ ենթագիտակցական, անորոշ ու բնագրական է մարդու մէջ»⁵²:

Սիմվոլիզմը և բնագրի դերն արվեստում քննադատողների թվում էր **Կ. Սահակյանը**: Նրա «Խորհրդապաշտ դպրոցը հայ գրականու-

⁴⁹ **Բաղդասարյան Է.**, Ռուս գրական աշխարհից, Գրական հոսանքներ, «Հորիզոն», Թիֆլիս, 1912, հուլիսի 24, № 158–159:

⁵⁰ Նույն տեղում:

⁵¹ **Գալիոնճյան Ս.**, Բնագրի աստվածացումը. Վարուժանի «Հեթանոս երգեր»..., «Հայ գրականություն» ամսագիր, Չմյուռնիա, 1913, Բ տարի1/14 մայիսի, № 9, էջ 21–24:

⁵² Նույն տեղում, էջ 21:

թեան մէջ» հոդվածը տպագրվում է 1905 թ. «Բազմավեպի» էջերում: Սահակյանը սիմվոլիստական դպրոցը հռչակում «Գեղեցկագիտական գրութեանց մէջ՝ ամէնէն նուազ արժէքն ունեցողը»⁵³, և ազդարարում է նրա անխուսափելի վախճանը. «Այսպիսի ուղղութիւններ դատապարտուած են բարեբաղդաբար, ծաղկահասակ մեռնել»⁵⁴: Սիմվոլիստների գոյությունը արդարացնում է միայն օտար գրականությունների համար. «Անկապաշտ դպրոցը օտարներուն քով իր գոյութեան իրաւունքներն ունի այն պատճառաւ, որ դրպրոցներու զանազանութիւնը միշտ բարերար արդիւնք մը ունի մեծ ազգի մը գրականութեան համար... տարբեր շաւիղներու հետեւելով, ամբողջութեան կը ընծայեն կատարելութիւն մը, զանազանութիւն մը»⁵⁵: Նա չի ընդունում սիմվոլիզմի հայ հետևորդներին նաև նրանց արվեստում հայրենիքի, ազգային ինքնատիպության բացակայության պատճառով: Ոմանք էլ մոդեռնիստներին անվանեցին «յառաջադիմութեան անիուի առաջ քար գցողներ»⁵⁶: Հ. Բաղդասարյանը սիմվոլիստների անհաջողությունը բացատրում է նրանց՝ կյանքից հեռու գտնվելու հանգամանքով. «Սիմվոլիզմը, ունենալով իր մէջ մի քանի առողջ սաղմեր և տեսական խելացի պահանջներ, չդիմեց կեանքին... այլ ընդհակառակը, դիմեց ... մտացածին ու անկենդան սիմվոլների օգնութեանը»⁵⁷:

1914 թ. փետրվարի 14-ին Տիգրան Նազարյանի սալոնում հայկական ֆուտուրիզմի մասին դասախոսություն է կարդում Հ.Գենջյանը: Ըստ գրական երեկոյի մասին ֆելիետոնի հեղինակի՝ նրա խոսքի բովանդակությունը հետևյալն էր. «Հայ գրականութիւնը դառել է կանաչ ճահիճ, որի մէջ կարմիր ու կապոյտ գորտերը կռկռում են, և ով ընկնի նրա մէջ, կըխրի մինչև քիթը, և որպէս օրինակ, բերեց եպիսկոպոս Սայաթ-Նովային և Հայ Գրական ընկերութիւնը. ... ֆուտուրիզմը. դա

⁵³ **Տեր Սահակյան Կ.**, Խորհրդապաշտ դպրոցը հայ գրականության մէջ (Սիմվոլիզմի գրական ուղղության քննություն), «Բազմավեպ», Վենետիկ, 1905, № 11, էջ 481–487:

⁵⁴ Նույն տեղում:

⁵⁵ Նույն տեղում, էջ 485:

⁵⁶ Անհայտ հեղինակ, Գրականական շրջաններում, «Մարտ» երկշաբաթյաթերթ, Մոսկվա, (1911–1916), 1-ը մարտի 1913, № 3, էջ 7–8:

⁵⁷ **Բաղդասարյան Հ.**, Գծեր ռուս գրականությունից, (Թերթոն), «Հորիզոն», 1914, 20 փետրվարի, № 37, էջ 2:

մարդկութեան ճիշն է, որ ուզում է դուրս գալ այդ ճահճից»⁵⁸: Հենց դասախոսության ընթացքում բանախոսը ստացավ հակադարձումներ. Ա. Աթանասյանը (Սալ-Ման)⁵⁹ ֆուտուրիստներին անվանեց «հոգեկան հիւանդներ»: Բ. Իշխանյանը՝ ֆուտուրիզմը բնորոշեց ռուսական քաղաքական ռեակցիայի «հիվանդոտ և զգվելի արտահայտություն», իսկ Ակունյանը՝ «կըրակ ու շանթ թափեց ֆուտուրիստների գլխին», Կորեակովը «չար կերպով ծաղրեց»⁶⁰: Հեղինակի եզրակացությունը ամփոփվում է մեկ նախադասության մեջ, որով սկսվում է հոդվածը. «Ահա ինչ կընշանակի խելօք ծնւել, յիմար ապրել և ապուշի նման մեռնել»⁶¹: Գենջյանի դասախոսությունը հիմք է դառնում գրական մոդեռն հոսանքների մասին նոր քննարկումների: Հ. Բաղդասարյանը անդրադառնում է ոչ միայն ֆուտուրիզմին, այլև ակմեիզմին, սիմվոլիստներին և այլն: Նրա և այլ քննադատների կարծիքով այդ ուղղությունները կենսունակութիւնից զուրկ են: Բաղդասարյանի կարծիքով միակ դրականը այդ հոսանքներում միմյանց դեմ պայքարն էր: Քննադատը գոհունակությամբ է արձանագրում. «Ակմեիստները իրաւացի կերպով խիստ քննադատութեան են ենթարկում սիմվոլիստներին»⁶²:

Եզրակացություններ

XIX դարավերջից մինչև XX դ. առաջին երկու տասնամյակները գրական դպրոցների հարցերն արծարծվել են հիմնականում արևմտահայ պարբերական մամուլում: Կլասիցիզմի ռեալիզմի, սենտիմենտալիզմի, սիմվոլիզմի և մոդեռնիստական այլ ուղղությունների մասին քննարկումներում ակտիվ մասնակցություն ունեցան Ա. Չոպանյանը, Ա. Արփիարյանը, Ս. Լիսիցյանը, Մ. Շամտանճյանը և այլք: Այդ շրջանում գեղագիտական ուշագրավ ուսումնասիրություններ ու հոդվածներ տեղ գտան նաև արևելահայ մամուլի էջերում, մասնավորապես Թիֆլիսում

⁵⁸ **Սալ-Ման** (Հայկական ֆուտուրիզմ. Հ. Գենջյանի այդ թեմայով դասախոսության առթիվ, «Կովկասի լրաբեր», Թիֆլիս, 1914, փետրվարի 16, թիվ 33, էջ 1–2:

⁵⁹ **Աթանասյան Աշոտ Նահապետի** – գրող խմբագիր – 15.02.1870 Երևան–26.12.1946 Կոստրոմա:

⁶⁰ **Սալ-Ման**, Հայկական ֆուտուրիզմ, «Կովկասի լրաբեր», 1914, փետրվարի 16, № 33, էջ 2:

⁶¹ Նույն տեղում:

⁶² **Բաղդասարյան Հ.**, Գծեր ռուս գրականությունից, (Թերթոն), «Հորիզոն», 1914, 20 փետրվարի, № 37, էջ 2:

հրատարակվող հանդեսներում և նույնիսկ օրաթերթերում: Գ. Լևոնյանը, Ա. Ահարոյանը, Ա. Աթանասյանը, Հ. Գենջյանը և այլք՝ արևելահայ պարբերական մամուլում, Մ.Ա. Պարսամյանը, Ս.Հ. Գալիոնճյանը, Ա.Ս. Ստեփանյանը, Ա.Յ. Պառավյանը և այլք՝ արևմտահայ մամուլի ազգային-գրական-հասարակական տարբեր օրգաններում: Նրանցից յուրաքանչյուրը, իր աշխարհայացքի, գեղարվեստի նպատակի մասին գիտական ու անհատական պատկերացումներից ելնելով, հիմնականում փորձել է գտնել գրական դպրոցների առաջացման գրապատմական ու փիլիսոփայական հիմքերը, մեկնել դրանք ժամանակի գեղագիտական մտքի ընձեռած հնարավորություններով:

Գրական տարբեր մեթոդների մասին հայ պարբերական մամուլում ծավալված քննարկումներում ու բանավեճերում նախընտրությունը տրվեց հատկապես ռեալիզմին: Սակայն երեք տասնամյակների ընթացքում հայ քննադատական միտքը, անկախ բազմաբնույթ վերլուծություններից, ընդհանուր առմամբ նախապատվություն չի տվել որևէ գրական ուղղության և հիմնականում պաշտպանել է մեթոդների «համերաշխության», նրանց տարբեր հատկանիշներ գեղարվեստական միևնույն երկում մեկտեղելու գաղափարը:

Հայ գրական կյանքը և տեսական միտքը գնում էր համաշխարհային գրական ընթացքին համահունչ՝ արձանագրելով գրական տարբեր դպրոցների հոգևոր, գեղագիտական ու ռճական ընկալումը մեզանում: Պարբերական մամուլում տպագրված հոդվածները փաստում են, որ հայ գրականագիտական միտքը համաշխարհային գրապատմական պրոցեսի անբաժան մասն էր:

XIX դարավերջից մինչև XX դ. առաջին երկու տասնամյակները հայ պարբերական մամուլում դրվեցին գրական մեթոդների և ուղղությունների, գեղարվեստական սկզբունքների ու միջոցների՝ պատմականորեն զարգացող համակարգի գիտական հիմքերը և հայ տեսական մտքի հիմնաքարերը, որոնց վրա իրենց մոտեցումները կառուցեց հաջորդ տասնամյակների հայ քննադատական միտքը:

СУСАННА ОВАНЕСЯН

*Доктор филологических наук,
ведущий научный сотрудник
Института литературы НАН РА*

ЛИТЕРАТУРНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ И ШКОЛЫ В АРМЯНСКОЙ ПЕРИОДИКЕ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

Резюме

Цель данной статьи – впервые систематизировать и оценить междисциплинарные исследования и публикации в армянской периодической печати конца XIX и первых двух десятилетий XX века, посвященные анализу литературных школ. Исследования эти одновременно затрагивают различные отрасли литературоведения: историю литературы, теорию литературы и литературную критику. Для реализации этой цели ставятся следующие задачи: систематизировать статьи о литературных направлениях, опубликованные в западноармянских и восточноармянских периодических изданиях, таких как «Масис», «Айреник», «Гехарвест», «Оризон» и другие, выявить особенности и общие черты теоретических подходов их авторов – А. Чопаняна, А. Арпиаряна, Г. Левоняна, Е. Отяна и других писателей и критиков того времени. Новизна работы обусловлена тем, что, хотя в армянских периодических изданиях были определённые упоминания о литературных методах и направлениях, однако, за исключением реализма, обсуждения и споры того времени по вопросам литературных школ и методов до сих пор не стали предметом отдельного исследования. Исследование проведено с применением традиционных историко-сравнительных и культурно-исторических методов. В различных статьях о литературных направлениях, независимо от подходов к тому или иному методу, многие армянские критики, хотя и выделяли реализм как особенно значимый, в целом

не отдавали предпочтение какому-либо одному литературному направлению. Параллельно с критикой и отрицанием некоторых модернистских направлений, были выдвинуты взгляды на необходимость синтеза всех методов. Предпринимались попытки выявить литературно-исторические и философские основания возникновения литературных школ. С 1890-х до 1920-х годов статьи армянских критиков, особенно А. Чопаняна, А. Арпиаряна и Г. Левоняна, опубликованные в периодике, заложили основы исторически развивающейся системы художественных принципов и методов, а также способствовали развитию современного армянского теоретического мышления.

Ключевые слова: литературные направления и школы, реализм, романтизм, идеализм, армянская периодика, Аршак Чопанян, Гарегин Левонян.

SUSANNA HOVHANNISYAN

Doctor of philological sciences, soc. Leading researcher of the Institute of Literature of the NAS of the Republic of Armenia

LITERARY MOVEMENTS AND SCHOOLS IN ARMENIAN PERIODICALS OF THE LATE 19TH – EARLY 20TH CENTURY

Abstract

The purpose of this article is to systematize and evaluate, for the first time, interdisciplinary research and publications in the Armenian periodical press of the late 19th and the first two decades of the 20th century, dedicated to the analysis of literary schools. These studies simultaneously address various branches of literary studies: the history of literature, literary theory, and literary criticism. To achieve this goal, the following tasks are set: to systematize articles on literary movements published in Western Armenian and Eastern Armenian periodicals, such as “Masis,” “Hairenik,” “Gegharvest,” “Horizon,” and others, and to identify the features and common traits of the theoretical approaches of their authors – A. Chopanyan, A. Arpiaryan, G. Levonyan, Y. Otyan,

and other writers and critics of that time. The novelty of this work lies in the fact that, although there were certain mentions of literary methods and movements in Armenian periodicals, discussions and debates of that time regarding literary schools and methods, with the exception of realism, have not yet become the subject of separate research. The study was conducted using traditional historical-comparative and cultural-historical methods. In various articles on literary movements, regardless of approaches to one method or another, many Armenian critics, while highlighting realism as particularly significant, generally did not favor any one literary movement. Alongside the criticism and rejection of certain modernist movements, views were also put forward on the need for a synthesis of all methods. Attempts were made to identify the literary-historical and philosophical foundations for the emergence of literary schools. From the 1890s to the 1920s, the articles of Armenian critics, particularly A. Chopanyan, A. Arpiaryan, and G. Levonyan, published in periodicals, laid the foundations for a historically developing system of artistic principles and methods and contributed to the development of modern Armenian theoretical thought.

Keywords: *literary movements and schools, romanticism, idealism, realism, Armenian periodicals, Arshak Chopanyan, Garegin Levonyan.*

ՎԱԶԱԳԱՆ ՌԱՖԻԿԻ ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ

Բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր,
ԳՊՀ-ի հայոց լեզվի և գրականության ամբիոնի վարիչ
vachik_grigoryan@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-4669-8152

DOI: 10.54503/978-5-8080-1557-9-125

ՆԵՌՈՒՄԱՆՏԻԿԱԿԱՆ ՇԱՐԺՈՒՄԸ ՀԱՅ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

*Բանալի բառեր՝ նեոռոմանտիկական շարժում, սիմվոլիզմ, Սիամանթո, Լևոն Շանթ, բելգիական սիմվոլիզմ, լատինաամերիկյան մոդեռնիզմ, երկհա-
կադրություն:*

Ներածություն

20-րդ դարասկիզբը հայ մշակույթի, գրականության զարգացման ամենաբարդ ու հարուստ շրջաններից է: Ակնհայտ է, որ դասական ռեա-
լիզմը իր տեղը զիջում է արդիապաշտ ուղղություններին:

Մենք XX դարի հայ գրականությունը դիտարկում ենք որպես
երեք հիմնական շրջափուլերի գրականություն: Առաջինը՝ որպես որո-
նումների շրջան, դարասկզբից մինչև 1934 թվականը, 1935-ից 1985
թվականը որպես սոցիալիստական ռեալիզմի զարգացման շրջան՝ իր
ելևէներով, և երրորդ՝ 1985-ից հետո, երբ գրականությունը զարգա-
նում է այսպես ասած բաց համակարգերի պայմաններում՝ հիմնակա-
նում դրսևորելով հետմոդեռնին բնորոշ որակներ:

Պոեզիայում ի հայտ է գալիս բանաստեղծների նոր սերունդը՝
Սիամանթո, Վահան Տերյան, Դանիել Վարուժան, Միսաք Մեծարենց,
Ինտրա: Դրամատուրգիայում նոր խոսք է ասում Լևոն Շանթը:

Գեղարվեստական ստեղծագործության երկու հիմնական տիպե-
րը՝ ռեալիզմն ու ռոմանտիզմը, մնում են որպես յուրատեսակ ելակետա-
յին երևույթներ գրականության զարգացման մեջ և դրանց հետ ունե-
ցած գրական նոր հոսանքների հարաբերությամբ էլ պայմանավորվում
է վերջիններիս անհրաժեշտությունը: Այս հանգամանքը նկատի առնե-
լով՝ հիշյալ գրական շրջանը դասակարգում ենք հետևյալ կերպ՝

ա) ռեալիստական ուղղություն և նատուրալիստական հոսանք.

բ) ռոմանտիկական ուղղություն և նեոռոմանտիկական շարժում.

գ) պրոլետարական և ֆուտուրիստական հոսանքներ:

Մի կողմ թողնելով առաջին և երրորդ կետերը, խոսենք երկրորդի՝ ռոմանտիկական ուղղության և նեոռոմանտիկական շարժումի մասին:

Ռոմանտիկական ուղղություն և նեոռոմանտիկական շարժում

Ինչպես եվրոպական, այնպես էլ հայ գրականագիտական միտքը, խոսելով XX դարասկզբի գրական վերափոխումների մասին, հաճախ է նույնացրել ռոմանտիզմը, նեոռոմանտիզմն ու սիմվոլիզմը, առանձին հոսանքները և այլն: Նեոռոմանտիզմը դիտարկվել է նաև որպես գրական ուղղություն:

Հեոռոմանտիկական շրջանի գրականության մասին խոսելով՝ Սերգեյ Սարինյանը գրում է. «Որքան լայն էր ռեալիզմի հունը, նույնքան էլ նկատելի էին այլ ուղղությունների ու հոսանքների ներթափանցումը գրականության ընդհանուր ընթացքի մեջ: Ահա այդ ժամանակաշրջանում էր, որ ձևավորվեց նեոռոմանտիզմը հաճախ ծուլված սիմվոլիզմի հետ»:¹ Նույն կերպ՝ Էդվարդ Ջրբաշյանը նեոռոմանտիկական-սիմվոլիստական ուղղություն է դիտարկում երևույթը՝ իր մի քանի ենթատեսակներով:² Ինչպես Շանթի, այնպես էլ Տերյանի, Մեծարենցի, Սիամանթոյի, Թեքեյանի, Դեմիրճյանի, երիտասարդ Չարենցի պոեզիայում սիմվոլիզմն ու ռոմանտիզմը առաջ են բերում բարդ համաձուլվածք: Այս կերպ՝ Իսահակյանի գործերում ևս նկատվում են ռոմանտիկական և սիմվոլիստական որակների համադրման փորձեր:

Այս մոտեցմամբ գրական նոր հոսանքները դիտարկվում են որպես նախորդ գրական ուղղություններն ամբողջացնելու ջանքեր: Մինչդեռ ակնհայտ է, որ դրանք ստեղծվում են ի հեճուկս նախորդ գրական ձևերի և ոչ թե դրանք փոխլրացնող գործոններ:

Ովքե՞ր էին նեոռոմանտիկները: Ստեփան Թոփչյանը Սիամանթոյին, Վարուժանին, Շանթին, Սևակին նեոռոմանտիզմի ամենացայ-

¹ Սարինյան Ս., Հայկական ռոմանտիզմ, Եր., ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1966, էջ 523:

² Ջրբաշյան Էդ., Գեղագիտություն և գրականություն, Եր., ԵՊՀ հրատ. 1983, էջ 216–217:

տուն դեմքերն է համարում³ և նկատում, որ այն «քիչ հետազոտված ուղղություն է», ավելին՝ դժվար է կազմել նեոռոմանտիկների կայուն մի ցուցակ, քանի որ այդ հեղինակները տարբեր աշխատություններում գտնվում են տարբեր ուղղությունների կամ հոսանքների տակ (մեծ մասամբ իմպրեսիոնիզմ, սիմվոլիզմ և այլն):

Ամբողջ խնդիրը նրանում է, որ բացակայում է մեկ ընդհանուր գրական, փիլիսոփայական հատկանիշ, որակ, որը կդառնար նեոռոմանտիզմը բնութագրող երևույթ: Սա վկայում է, որ նեոռոմանտիզմը միասնական հոսանք կամ ուղղություն չէ, որ կիրագործեր իրականության գեղարվեստական իրացումը աշխարհայացքային և գեղարվեստական սկզբունքներով սերտորեն կապված գրողների միջոցով, այլ **շարժում** է, որ ներառելով ամենատարբեր հոսանքներ ու նաև **ուղղություններ, գլխավոր նպատակ է դարձնում գերիշխող գրական ձևերի դեմ պայքարը**՝ երևույթների արտահայտման նոր ձևերի հայտնաբերման ուղիով: Կապ չունենալով խոսքը իշխող ռեալիզմին, թե ոռոմանտիզմին էր վերաբերում: Իշխող դիրք գրաված գրական ձևերի դեմ պայքարը իրականացվում էր ոչ թե մեկ կետից, ասենք սիմվոլիզմի դիրքերից, այլև իմպրեսիոնիզմի, հեթանոսական շարժման, գրական մյուս հոսանքների դիրքերից ևս: Գրական նոր ձևերի հեղինակները միասնական էին նոր արվեստ ստեղծելու հետևողական ջանքով, ամեն մեկը գնում է իր ճանապարհով, բայց նրանց նպատակը մեկն է՝ ստեղծել արվեստ, որն ավելին է, քան եղածը, ընդունվածը: Սա ավելի տեխնիկական խնդիր կարող է դիտարկվել, քան թե գաղափարական, որի շուրջ կարող էին համախմբվել մտավորականները: Դա է պատճառը, որ այդ հեղինակների ստեղծագործական հղացումները միասնաբար ասես ստեղծում են «ամբողջական տեքստ»՝ տարբեր երանգներով՝ իրենց բերած թեմաներով, արտահայտման ձևերով, որ միանգամայն նոր աշխարհ էր ստեղծում արդեն եղածի կողքին:

Սա է պատճառը, որ գեղագիտական ամենատարբեր սկզբունքներ դավանող հեղինակները ներառվում են այս շարժման մեջ: Այդ շարժումը ռեակցիա էր առաջին հերթին կյանքի՝ գրականության մեջ եղած նատուրալիստական ընկալումների, կոպիտ ձևերի դեմ: Տերյանի

³ **Թովյան Ստ.**, Հայկական նեոռոմանտիզմի էսթետիկայի ուրվագիծ// Հայ էսթետիկական մտքի պատմությունից, Հետազոտությունների ժողովածու, Գ 1, Եր., Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1974, էջ 178:

պոեզիան արդեն ձևավորված, մեր գրականության մեջ իր ուրույն տեղը գտած պոեզիայի հակադարձումն էր: Շանթի ամբողջ դրամատուրգիան Շիրվանզադեի «կոպիտ ռեալիզմի» հակադարձումն էր: Չարենցը իր ստեղծագործությամբ հակադարձում էր նախորդ ձեռքբերումներին և այլն:

Այս նույն տրամադրությունները իշխում էին և մեր գրականության արևմտահայ թևում: Նեոռոմանտիկները, մերժելով բռնապետական իրականությունը, երգում էին արիությունն ու հերոսականությունը, հաղթանակը, ինչը տեսնում ենք Սիամանթոյի, Վարուժանի ստեղծագործության մեջ: Այս երկու արվեստագետների երկերում սուր, անսպասելի սյուժեները, լարված զարգացումները, արտասովոր ուժով առաջնորդվող հերոսները կենտրոնական տեղ էին գրավում: Մեծարենցի պոեզիան իրականության պատկերների, անհատի ապրումների բացահայտման իմաստով մի քայլ առաջ էր նախորդների պոեզիայից և այլն:

Պարզ է, որ նեոռոմանտիզմը միասեռ երևույթ չէր: Այստեղ ներառվում էին հաճախ հակադիր հասարակական-քաղաքական ձգտումներ ունեցողները (Զ. Քոնրադ, Ռ. Քիպլինգ, Կ. Դոյլ, Էթել Լիլիան Վոյնիչ, Էդմոն Ռոստան, Գ. Հաուպտման, Հ. Իբսեն, Կ. Համսուն և այլք): Ռուսական իրականության մեջ նեոռոմանտիկների շարքը լրացնում են Կ. Բալմոնտը, Զ. Գիպիուս, Ս. Գորոդեցկին, արձակագիրներ՝ Լ. Անդրեևը, Ա. Ռեմիզովը:

Նեոռոմանտիկական շարժման մեջ մեծ էր սիմվոլիզմի դերը. դրա գեղարվեստական մեթոդի հիմքերը դրվել են 1860-ականներին Լոտրեամոնի (Իսիդոր Դուկաս, 1846–1870) «Մալդորորի երգերը», Պ. Վերլենի վաղ ժողովածուներում: Դրանք գերազանցապես ըմբոստ բովանդակությամբ գործեր էին: Դրանցում քննադատվում էր քաղքենիությունը, առաջադրվում էին բառի բազմիմաստության ոլորտում նորարական որոնումները, կերպարի երկպալան կառույցը:⁴ Եվ ինչպես եվրոպական, մասնավորապես ֆրանսիական նեոռոմանտիկ շարժումը կարող էր «ներառել գրական ուղղություն (սիմվոլիզմ), շարժումներ (ինքնին՝ նեոռոմանտիզմ, էսթետիզմ), դպրոցներ և խմբակներ (օրինակ՝ Մալարմե), ազգային տարատեսակներ (օրինակ բելգիական սիմ-

⁴ Луков Вл., Французский неоромантизм: Монография, М., изд.-во Московский гуманитарный университет, 2009, с. 27.

վրիզմ, այսպես կոչված լատինաամերիկյան մոդեռնիզմ և այլն)»,⁵ այնպես էլ հայ գրականության մեջ նեոռոմանտիկ շարժումը ներառեց տարբեր հոսանքներ, որոնք ձևավորեցին դարասկզբի գրականության ընդհանուր նկարագիրը՝ սիմվոլիզմ, իմպրեսիոնիզմ, հեթանոսական շարժում և այլն:

Քանի որ խոսքը շարժման պարագայում գնում է ոչ այնքան տվյալ գրողի և նրա ստեղծագործության (այսինքն՝ գրականության պատմության), որքան գեղարվեստական ստեղծագործության սկզբունքների (պոետիկայի) մասին, ուստի նրանց միջև գաղափարական ընդհանրությունների մասին խոսելը, զուտ գրական իմաստով, ճիշտ չէ. նրանք ստեղծագործողներ են, ովքեր ունեն իրենց գեղարվեստական աշխարհի ամբողջականությունը, բայց քիչ չէ գեղարվեստական կատարյալ ձևերի որոնումներն ու դրանց գործադրումը: Նորերն ընդլայնում էին գրականության սահմանները՝ ստեղծելով մոտալուտ փոփոխությունների զգացողություն:

Դարասկզբին բավական զգալի էր սիմվոլիզմի ազդեցությունը մեր գրականության վրա:

Եթե եվրոպական գրականության մեջ կարևոր էր անհատական ապրումների բովում աշխարհը ճանաչելու սկզբունքը, ապա հայ իրականության մեջ անհատական ապրումները մշտապես ենթակա էին միջավայրի, հասարակական կյանքի, հայրենիքի ճակատագրի օրենքներին: Այստեղ երևակայության ճախրանքը ստեղծագործողին մոտեցնում էր իր ժամանակի ու տեղի սահմաններին: Նրան տրված չէր երկրի ձգողական ուժը հաղթահարելու հնարավորությունը: Հետևապես հայկական սիմվոլիզմը որքան եթերային, նույնքան էլ երկրային էր: Նրան չէին գրավում անդրաշխարհային, այնկողմնային աշխարհի անտեսանելի ուժերը, որոնք չէին երևում, սակայն իրենց ազդեցությամբ գոյություն ունեին: Այս որակով այն տարբերվում էր ռոմանտիզմից, որ ձևավորվել էր գրականության ընդերքում, ավելի որոշակի Դուրյանի պոեզիայում: Ռոմանտիկական պոեզիային բնորոշ է **հարթությունը. բանաստեղծության մեջ հազվադեպ են տարբեր խորությունների վրա գտնվող շերտերը:** Դուրյանը հետնորդների համար նախանշեց ճանապարհը, նա ընդլայնեց **անհատի դերը** բանաստեղծության մեջ:

⁵ Там же.

Պոեզիան աստիճանաբար մերժում է նյութական աշխարհը՝ **առաջնությունը վերապահելով քնարական հերոսի ապրումներին ու անհատական զգացողություններին:**

Դուրյանից հետո հայ բանաստեղծությունը թևակոխում է զարգացման նոր շրջան. Եվրոպական գրականության մեջ արդեն մատուցման նախկին ձևերը դիտվում են իրենց սպառած, խորհրդապաշտությունը և տպավորապաշտությունը իրականության նորովի իմաստավորման հնարավորություններ էին ընձեռում:

Սիմվոլիզմը նեոռոմանտիկական շարժման մեջ որպես հոսանք: Խորհրդապաշտների համար ելակետը 19-րդ դարի երկրորդ կեսի փիլիսոփայական գաղափարներն էին (Ա. Շոպենհաուեր, Ֆ. Նիցշե, Է. Ֆոն Արտման, Ա. Բերգսոն, Զ. Ֆրեյդ), դրանք հակադրվում էին մարդու մասին եղած կանխատեսելի պատկերացումներին: Նորերը շեշտը դրեցին ինչպես մարդկանց, այնպես էլ մարդու և բնության միջև եղած թաքնված հարաբերությունների վրա, որոնք ռացիոնալ մեկնաբանությունների չէին ենթարկվում:

Եվ ինչպես Եվրոպայում սիմվոլիզմի բերած նորարական ոգին իմաստավորվեց ավելի ուշ՝ 20-րդ դարում, այնպես էլ հայ գրականության մեջ այդ մասին խոսվեց հետագայում և ավելի թեականորեն՝ որպես գաղափարական սահմանափակումներով պայմանավորված գրական երևույթ: Բանն այն է, որ Եվրոպայում և Ռուսաստանում այս գրական ուղղությունը որոշակի ավանդույթ ստեղծեց և մեծ ազդեցություն ունեցավ համաշխարհային գրականության վրա: Հայ իրականության մեջ այն չդարձավ գրական ուղղություն. ավելի շուտ մնաց որպես գրական հոսանք, որ 1900–1910-ականներին դավանում էր «արվեստն արվեստի համար» սկզբունքը, իսկ հետո՝ «արվեստը կյանքի համար» կարգախոսը: «...Գրական այդ նվաճումներն ավելի բարձր էին և նուրբ, քան նախկին ձևերն ու նվաճումները⁶»:

Նույնը կատարվում էր ռուսական գրականության մեջ: Վ. Սուլովևի միստիկական փիլիսոփայության ազդեցության տակ ավագ խորհրդապաշտները մերժում էին ռեալ աշխարհը և ձգտում էին իդեալականին, նրանց վերաբերմունքը հայեցողական էր, իսկ նորերը գործնականորեն էին տրամադրված, նրանք ցանկանում էին վերափոխել կյանքը:

⁶ **Չարենց Ե.**, Եժ, Եր., Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1967, հ. 6, էջ 60:

Սիմվոլիզմը՝ որպես գրական ուղղություն Եվրոպայում և Ռուսաստանում, առաջին հերթին ուղղված էր պոետական խոսքի աղքատացման դեմ, այն կյանքի կոչվեց, որպեսզի պոեզիան վերստանար իր ուժը, էներգիան, թարմ խոսքն ու հնչողությունը:

Հայ իրականության մեջ Նեոռոմանտիկական շարժման հեղափոխական մտակառույցի առաջնորդը Սիամանթոն էր, որ հարցերի քննությունը դուրս բերեց սոցիալական ոլորտից՝ նախընտրելով բնականի ոլորտը: **Նա իրականության բնույթը բացահայտում էր բարոյականությունից դուրս սահմաններում:** Սա տրամագծորեն հակադիր էր ռոմանտիկական փիլիսոփայությանը: Գաղափարական այս հեղաբեկումը բանաստեղծը ներկայացնում էր պատմության «բացառմամբ»: Նախորդ գրականությունը հենվում էր պատմության վրա, Սիամանթոն կարևորում է ներկան, քանի որ իրերն ու երևույթները գործում են տեղից ու ժամանակից դուրս: Նա ստեղծում է հեղափոխական հայորդու կերպարը՝ պատրանքը վերափոխելով իրական մտապատկերի⁷: Սիամանթոն հեղաշրջում է և բանաստեղծության պոետիկան, աշխարհը նրա համար ոչ թե **պատկեր** է, այլ **պատկերացում**՝ երևակայության անընդմեջ ծավալումների մեջ:

Սիմվոլիզմը՝ որպես նեոռոմանտիկական շարժման **փիլիսոփայության** օրինակ, արտահայտվեց Շանթի դրամատուրգիայում: Նրա խորհրդապաշտական երկերը երկշերտ կառույց ունեին և տեսանելի երևույթները հարաբերակցում էին վերժամանակային խնդիրներին: Շանթը գործադրեց ինչպես խորհրդանիշը, այնպես էլ խորհրդանիշի վերածած տեսարանները, գործող անձանց, գույները, ձայները և այլն:

Խորհրդապաշտությունը երևույթներն ընդհանրացնելու լայն հնարավորություն էր տալիս: Եթե բանաստեղծությունը դեմ էր հրապարակախոսությանը, կարևորում էր երաժշտականությունը, արտահայտում էր հոգու նրբին, անտեսանելի շարժումները, ապա դրամատուրգիան առաջադրում էր երևույթների ընկալման փիլիսոփայական համակարգ: Այս ժանրի համար տարածաժամանակային չափումները ստանում էին նոր լուծումներ: Ամեն ինչ բերվում էր ներկա, հավերժությունը արձագանքվում էր գործող անձանց ներաշխարհում, ստեղծվում

⁷ Տե՛ս **Սարինյան Ս.**, Հեղափոխության Նարեկը, «Գրականագիտական հանդես», 2004, Ա, էջ 66–76:

էր պատմական ժամանակը իմաստավորելու խորհրդանշական ձև՝ ընդհանրացման նոր աստիճանով: Շանթը 19-րդ դարավերջին յուրացնում էր Հաուպտմանի, Մետերլինկի, Իբսենի, Ստրինդբերգի և մյուս խորհրդապաշտ հեղինակների երկերի մատուցման ձևերի առանձնահատկությունները: Երևույթների ընկալման փիլիսոփայությունը Շանթը ամբարել էր տարիների ընթացքում: Այդ պատճառով էլ նրա սիմվոլիզմը եվրոպական սիմվոլիզմը չէր և սերտորեն առնչվում էր դրամատուրգի բնափիլիսոփայական հայացքներին:

Եթե Ժ. Մորեասի (1856–1910) «Սիմվոլիզմի մանիֆեստ»-ում երևույթի որոշարկումն անորոշ էր, բայց ակնհայտ էր, որ հեղինակային սուբյեկտիվ գաղափարը բարձր էր, քան իրականությունը, ապա Մ. Մետերլինգը (1862–1949) ավելի խորացրեց սիմվոլիզմի միստիկական հատկանիշի սահմանները. միտքը և հոգին տարբեր են, այն, ինչ անհասանելի է առաջինին, հասանելի է երկրորդին: «Մեր մեջ թաքնված է ինչ-որ բան, որ կուգենայինք ճանաչել, բայց այն թաքնված է ավելի խորքում, քան նվիրական միտքը,– դա մեր նվիրական լռությունն է...»: Ինչպես մարդը, այնպես էլ նրանից դուրս գտնվող իրականությունը բաժանված են «երկու աշխարհների»: Միտքը չի կարող թափանցել «բարձրագույն աշխարհի» գաղտնիքների մեջ, բայց հոգին կարող է դրա հետ շփվել: Լեզվի միջոցով մտքերի փոխանակում է տեղի ունենում, «հոգիների շփումը» կատարվում է առանց խոսքի: Պոեզիայի նպատակը բարձրագույն աշխարհին արտացոլելն է: Դրամատուրգիական երկխոսության մեջ ևս Մետերլինգը երկալան ոլորտների էր ձգտում՝ արտաքին և ներքին, վերջինս «անլսելի երկխոսություն էր», որ հաճախ անտրամաբանական էր ու շփոթեցնող: Շանթը, թեև գործադրեց երկխոսության երկալան կառույցը՝ դրանցում կարևորելով առանց խոսքի շատ բան ասելու, ապա նաև «անտրամաբանական», բայց իրականում լավ էլ տրամաբանական դիալոգը (Վանահայր-Ճերմակավոր, Աբեղա-Ճգնավոր, Վանահայր-Շինարար վարպետ), այսուհանդերձ սրանք միայն մատուցման ձևեր էին և ոչ թե փիլիսոփայություն կամ աշխարհն ընկալելու կերպ: Բայց երևույթների մատուցման ձևերն իսկ վկայում էին ֆրանսիական սիմվոլիզմին բնորոշ որակները, որ նկատելի է Ա. Լունաչարսկին. ֆրանսիական սիմվոլիզմը ոչ թե փորձում է կերպարում սեղմել արժվային հորիզոնները, այլ հակառակը ձգտում է խո-

րանալ անհատի հոգու մեջ, անգիտակցականի ոլորտը, նյարդային համակարգի խորքերը և այլն:⁸

Եվ ինչպես Զ. Եսայանն է վկայում Ռ. Զարդարյանի և Սիամանթոյի սիմվոլիզմի ինքնատիպության մասին՝ որպես հայկական երևույթի, այնպես էլ Շանթի ասելիքը իմաստավորվում էր Աստվածաշնչի արևելյան՝ զուտ իդեալիստական և Արևմուտքի՝ մատերիալիստական ըմբռնումների միահյուսման արդյունքում: 19-րդ դարում կատարված բնագիտական հայտնագործումները հեղաշրջեցին արմատավորված պատկերացումները: Եվրոպան նոր հայացքների ազդեցությամբ որդեգրեց Աստվածաշնչի մեկնաբանության նոր ձև, քրիստոնեությունն սկսվեց դիտարկվել որպես «լոկ պատմական կրոն և ոչ թե հավիտենականություն առաջնորդող ճանապարհ»:⁹ Պատմաքննական մեթոդը խզեց կապերը եկեղեցու աստվածաշնչյան մեկնաբանության հետ: «Շանթը երևույթների մեջ կարևորում է դրանց պատմական բնույթը»:¹⁰ Բայց Շանթի սիմվոլիզմը միայն գեղագիտական հարթակ չէ՝ երևույթները իմաստավորելու ճանապարհին, այն սերտորեն կապվում է նրա բնափիլիսոփայական հայացքներին: Դրամատուրգի համար Բնությունը արարող, կենդանի երևույթ է, որ մշտապես նորանոր ձևեր է ստեղծում: Գրողն անօրգանական և օրգանական աշխարհի զարգացման մեջ ընդհանուր օրինաչափություններ է նկատում: Բնությունը նյութի և ոգու, արտաքինի և էության միասնություն է: Հետևաբար՝ բնությունը և արվեստը սիմվոլիկ են որպես հակադրությունների՝ իրականի և իդեալականի, զգայականի և գերզգայականի «միասնություն-նմանություն»: Մարդկային էությունը ենթակա է ինչպես վերի, այնպես էլ վարի աշխարհներին, ինչը ձևավորում է սիմվոլի՝ որպես երևույթների արտացոլման համապարփակ միջոցի ներքին կառույցը, իրականի խորքում իդեալականն է, անսահմանության խորքում՝ վերջավորը կամ հակառակը: Բայց խորհրդանիշը Շանթի համար ոչ թե անհասկանալին ու անըմբռնելին ակնարկելն է, այլ միջոց է, որ **լրացուցիչ իմաստ է հա-**

⁸ Луначарский А., Собрание сочинений.: В 8 т. М., изд.-во «Художественная наука», 1963–1967. Т. 5, с. 205–206.

⁹ Հարություն սարկավազ Հարությունյան, Աստվածաշնչի էկումենիկ մեկնաբանության շավիղներով, Էջմիածին, 2000, Ժ, էջ 61:

¹⁰ Գրիգորյան Վ., Շանթի թատերգության յուրահատկություններն ու փիլիսոփայական ենթիմաստը, Հայկազեան Հայագիտական Հանդես, Պեյրույթ, 2003, էջ 248:

ղորդում իրականությանը՝ չխախտելով դրա նախնական իմաստը: Այն երևույթները որոշակի վիճակից վերածում է «բաց» իրադրության, խորհրդանիշը տրված չէ, այլ առաջադրված է, այստեղից էլ դրա բովանդակության անսպառելիությունը:

Շանթը իր համար իբրև ելակետ ընդունում է ոչ թե խորհրդանիշը՝ տարերային, ինքնաբուխ մտածողության արդյունքում, այլ ելնում է բնափիլիսոփայական ընկալումներից: **Դրամատուրգի համար առանցքայինը բնության գաղտնիքի բացահայտումն է, որն իրականում կյանքի իմաստի բացահայտումն է, հետևապես արվեստի խնդիրը այդ գաղտնիքի, կենդանի մարմնի էությունն ակնհայտ դարձնելն է:** Բայց գրողը հարցը քննում է ինչպես բնափիլիսոփայական գաղափարների տեսանկյունով, այնպես էլ քրիստոնեության՝ որպես մարդկության կարևոր ձեռքբերումներից մեկի, որպես մշակութային արժեքի գաղափարների իմաստավորմամբ: **Ստացվում է, որ սիմվոլիզմը երևույթը վերածում է գաղափարի, վերջինս՝ կերպարի, իսկ գաղափարը մնում է կերպարի մեջ մշտապես անհասանելի կամ մինչև վերջ չհաղթահարվող: Շանթի մոտ գաղափարը դառնում է ամբողջ բնության կայացման օրենք:** Կատարելագործման գաղափարը բնության մեջ մնում է որպես ընտրության անխուսափելի հետևանք, իսկ քրիստոնեության մեջ՝ մարդու աստվածային որակներին, Աստծուն մոտենալու անհատի տևական ջանք: Այս ամենը բխում է բնության, մարդկության պատմության օբյեկտիվ փորձի արդյունքից: **Ի վերջո՝ Շանթի գեղարվեստափիլիսոփայական դիտարկումները հիմքում վերածվում են համաշխարհային քաղաքակրթության զարգացման ընթացքի իմաստավորման («Հին աստվածներ»):**

Ինչպես բնության մեջ ամեն ինչ վերափոխվում է ու վերածնվում, նույնը կատարվում է մարդկային հոգու անընդգրկելի տարածության մեջ. անցյալ դարձան գեղեցկությունն ու ուժը փառաբանող աստվածները, իրականացած իդեալները իրենց տեղը զիջեցին նոր իդեալների: Մարդն սկսեց որոնել արժեքներ, որոնք հասանելի էին երկար ժանապարհ անցնելուց հետո, նա սկսեց փնտրել ոգու գեղեցկություն և կատարելություն (Վանահայր, Գուրգեն, Նաղաշ, Օշին): Ավելին, մարդկային բանականության ծնունդը, անհատական որակների ձեռքբերումն անհատին դուրս բերեց և նոր Աստծու ենթակայությունից («Ձեր Աստվածը ձեզի», – ասում է Վանահայրը):

Եթե «Շղթայվածը» պիեսում հարցադրումներն ընդգրկում են ողջ կենդանական աշխարհը, ապա «Ինկած բերդի իշխանուհին» և «Օշին Պայլ» դրամաները գալիս են հավաստելու, որ գոյության կռիվը հարկադրում է ընդունել բնության օրենքների զորավոր ուժը նաև ժողովուրդների պատմության մեջ: Իհարկե, Շանթը չէր կարող ասել, որ «գոյության կռիվը» վերջնարդյունքում պայմանավորում է «լավագույնի հաղթանակը», դա միայն կարող էր լինել այն դեպքում, երբ ամենաուժեղը համարեինք ավենալավը (բարոյական իմաստով): Պատմությունը տալիս է օրինակներ, երբ պայքարն ավարտվում է «լավագույնի» պարտությանմբ: Օշին պայլը պարտվեց, քանի որ նրա առաջադրած ծրագիրը հնարավոր էր միայն ապագայի մեջ: «Միտք մը պետք է հասուննա կյանքին մեջ, ինչպես պտուղը ծառին վրա»:¹¹ Հակառակ դեպքում պարտությունն անխուսափելի է:

Գրողը չէր շրջանցում և **ոգու** խնդիրը: Եթե եվրոպական սիմվոլիզմը կարևոր տեղ էր հատկացնում այնկողմնային ուժերին, դրան հաղորդակցվելու արվեստագետների կարողությանը, ապա Շանթը հոգեկան երևույթները բացատրելու համար «յուրացուցած էր հարցերուն կենսաբանական մեկնությունը»:¹² **Հետևապես ոգու անմահության գաղափարն ընդունում էր մարդկության գոյակցության պահպանության իմաստով:** Այն ուժերը, որոնք նպաստում են համընդհանուր առաջադիմությանը, ժամանակի մեջ «մահ չունեն» (Վանահայր, Գուրգեն, Նաղաշ, Օշին), մարդը նորանոր խնդիրների առաջադրմամբ գնում է կատարելագործման ուղիով:

Շանթը սիմվոլիստ է իր բանաստեղծությամբ, արձակով ու դրամատուրգիայով: Բայց նրա սիմվոլիզմի բնափիլիսոփայական բնույթը նրա ստեղծագործական մեթոդը մոտեցնում է ոչ թե եվրոպական տրանսցենդենտալ սիմվոլիզմին, այլ իրականության մեջ երևույթների պատճառահետևանքային կապերի բացահայտման ոլորտներին: Դա պայմանականորեն կարելի է անվանել **սիմվոլիստական ռեալիզմ**, որ ծավալվում է բացառապես կյանքի իրական ձևերի սահմաններում, ներկան մշտապես իր մեջ կրում է անցյալը, և դրանով պայմանավորված

¹¹ **Շանթ Լ.**, Երկեր, Եր., «Սովետական գրող» հրատ., 1989, էջ 781:

¹² **Մուշեղ Իշխան**, Երկեր, Եր., «Նայիրի» հրատ., 1990, էջ 380:

մարդը ժամանակի մեջ պետք է ձերբազատվի բոլոր արատներից, որպեսզի վերածնվի որպես նոր մարդ:

Այսուհանդերձ Շանթի սիմվոլիզմը տարբերվում է եվրոպական դրամատուրգների, նաև հայ գրողների սիմվոլիզմից իր ամբողջականությամբ: Բնափիլիսոփայական և կրոնա-միստիկական սիմվոլիզմը նրա համար թվացին ոչ ամբողջական ու միակողմանի: Մշակույթի, պատմության «սիմվոլիզացումը» Շանթի դրամաների նպատակն էր («Հին աստվածներ», «Կայսր», «Շղթայվածը» և այլն): Սա երևույթների իմաստավորման նոր մակարդակ էր՝ ընդհանրացումների առումով, «Իմաստի» բացահայտումը ամենալայն, տիեզերական չափանիշներով, դառնում էր Շանթի սիմվոլիզմի ամենակարևոր առանձնահատկությունը: **«Հին աստվածները»՝ հայ հեթանոսական շրջանի համադրումներով, դառնում էր համաշխարհային քաղաքակրթության զարգացման գեղարվեստական «պատմությունը»:**

Սիմվոլիզմի բազմաձևությունը արտահայտվեց Վահան Տերյանի բանաստեղծության մեջ: Որպես սիմվոլիստ՝ նա գերազանցում է բոլոր այն պոետներին, որոնց գործերում սիմվոլիզմը դրսևորվում է «միակողմանիորեն»: Նա ոչ միայն տպավորապաշտ է՝ արտաքինից եկող ազդակներին և էքսպրեսիոնիստ՝ ներաշխարհից ելնող խոհերին ու հույզերին ունկնդիր, այլև այս թևերը միմյանց ագուցող խորհրդապաշտ:

Բնապատկերը՝ որպես ուսումնասիրության օբյեկտ, իր տեղը զիջում է հեղինակի «հոգու բնանկարին»: Տարածությունն ու ժամանակը ներհոսում են բանաստեղծի հոգու մեջ՝ որպես ամբողջական մարմին՝ միասնական դարձնելով արտաքին ու ներքին երևույթները: Գույների ու ձայների գործադրումը բնության և հոգու շարժումները ներկայացնող հիմնական միջոցներ են:

Տերյանը հայ պոեզիայի երկարաբան տոնայնությունը փոխարինեց անշոշափելի, անլսելի շշուկներով, որոնք հոգուց դուրս են գալիս միանգամից, մի շնչով, պահի մեջ՝ բոլորովին նոր պատկերային համակարգ ստեղծելով: Մենության, թախծի, օտարվածության տրամադրությունները («Մթնշաղի անուրջներ») ավելի խորացան՝ որոշակիացնելով անդարձության («Գիշեր և հուշեր»), ապա նաև հայտնության («Վերադարձ») թեմաները: Տերյանի պոեզիային խիստ բնորոշ էր և լռության գեղագիտությունը, որ գալիս էր Վերլենի պոեզիայից:

Տերյանը սեփական գեղարվեստական միջոցներով հայ գրականություն բերեց և Ստեֆան Մալլարմեի (1842–1898) սիմվոլիստական պոեզիայի կարևոր սկզբունքներից մեկը՝ ներկայացնել ոչ թե երևույթը, այլ դրա թողած **տպավորությունը**:

Այս ամենով հանդերձ՝ Տերյանի պոեզիան դարձավ երաժշտության, նկարչության, գրականության յուրատեսակ սինթեզ:

«Խորապես կապված ազգային գրականության ավանդույթներին և յուրացնելով մարդկության գեղարվեստական փորձը, Տերյանը հայ քնարերգությունը հասցրեց համաշխարհային պոեզիայի բարձունքներին¹³»:

Տերյանին հաջորդող Չարենցի ստեղծագործությունը առանձնանում էր կոնտրաստային ձևերով: Բանաստեղծը սիմվոլիստական գեղագիտությանը բնորոշ **երկհակադրության** սկզբունքը տարածեց ինչպես բառային, պատկերային, այնպես էլ երևույթների ավելի ընդհանուր՝ փիլիսոփայական մակարդակներում: Հենրիկ Էդոյանը երկհակադրությունը քննում է բանաստեղծի ամբողջ ստեղծագործության կտրվածքով:¹⁴ Այն դառնում է Չարենցի բանաստեղծական աշխարհը ամբողջացնող յուրատեսակ շղթա, որ օրգանապես միասնական է դարձնում ամեն ինչ:

Խորհրդապաշտական միջոցների գործադրմամբ հայ հեղինակները գրականությունը հարստացրին նոր ձևերով (Սիամանթոն, Տերյանը, Չարենցը՝ պոեզիայում, Լ. Շանթը՝ դրամատուրգիայում): Սիմվոլիզմը դարասկզբին մեր գրականության մեջ դրսևորվեց իբրև որոշակի գեղագիտական սկզբունքների, գեղարվեստական ձևերի արտահայտություն: Տարբեր գրողներ միասնաբար ստեղծեցին սիմվոլիզմին հատուկ «գրական տեքստ», որի մեջ հանդես եկող թեմաները բնորոշ էին եվրոպական սիմվոլիստներին: Այն կարելի է դիտարկել որպես գրական **հոսանք**, որ կարճ կյանք ունեցավ և որպես ուշացած երևույթ՝ այլևս չունեցավ իր զարգացումը:

Դարասկզբին նեոռոմանտիկական շարժման ձևերից է **տպավորապաշտությունը**: Դրա լավագույն արտահայտությունը Մեծարենցի պոեզիան է:

¹³ Հայ նոր գրականության պատմություն, հ. 5, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1979, էջ 470:

¹⁴ Էդոյան Հ., Եղիշե Չարենցի պոետիկան, Եր., «Վան Արյան» հրատ., 2011, 430 էջ:

Իմպրեսիոնիզմը ձևավորվեց ֆրանսիական գեղանկարչության մեջ 1860–1870-ականներին: Նկարիչների խումբը (Կ. Մոնե, Օ. Ռենուար, Է. Դեգա, Կ. Պիսսարրո և ուրիշներ), հակադրվելով սալոնային ակադեմիզմին, պայքարում էր արվեստի նորացման համար:

Տպավորապաշտական գեղագիտության կենտրոնում որոշակի պատկերներն են, այս կամ այն պահի, հիմնականում քնարական տրամադրությունները, որտեղ սյուժեն կորցնում է իր նախկին նշանակությունը՝ տեղը զիջելով առարկաներից, միջավայրից ստացած **տպավորություններին**: Երևույթների իմաստավորումը հիմնականում կատարվում է բնության քնարական պատկերների միջոցով: Տպավորապաշտը ձգտում է ներկայացնել բնականը, պահի մեջ անկրկնելին:

Անմիջական տպավորությունները, լույսի խաղերի հարստության արտացոլումը ծառայում է երևույթների էության մեջ թափանցելու, կյանքի, շարժման ներքին ուժերը բացահայտելու նպատակին: Սա ոչ միայն սկզբունքային վերադարձ էր դեպի բնությունը, այլև հասարակ մարդու բնական ապրումների, կեցության, նրան շրջապատող իրերի գեղեցկության նոր մեկնաբանում:

Մեծարենցի ամբողջ պոեզիան գերազանցապես հիմնվում է ռեալիստական բնապատկերի զգայական ընկալման վրա: Բնապատկերը երկշերտ կառույց չուներ, որ բնույթով ակնարկող ու խորհրդավոր լիներ, ինչպես խորհրդապաշտական բանաստեղծության մեջ:

Բայց սա չի նշանակում, թե չկան խորհրդապաշտության հետ առանձին առնչություններ, մասնավորաբար համընդհանուրի մասնիկը լինելու զգացողություն-ցանկությունը, որ կապվում էր նրա «Ըլլայի, ըլլայի» շարքի հետ. սա միստիկական մտածողությանը բնորոշ որակ է, որ կարևոր տեղ ուներ սիմվոլիստական աշխարհայացքում:

Մեծարենցի պոեզիայում կարևորվում է ինչպես երաժշտականությունը, այնպես էլ գեղանկարչությունը:

Ինչ վերաբերում է գիշերերգությանը, ապա դրա համար ազդակ կարող էր լինել ոչ թե սիմվոլիզմը՝ իր խորհրդավորությամբ, ինչը դեմ էր Մեծարենցի ճաշակին, այլ գերմանացի ռոմանտիկ Նովալիսը՝ իր «Հիմներ գիշերվան» (1800 թ.) ռիթմիկ արձակով, որ ունեցավ և երկրորդ խմբագրությունը ազատ բանաստեղծության ձևով: Եթե անգամ անտեսենք առանձին բառաձևերի գործածությունը («Դու ի՞նչ ես պահում թիկնոցիդ տակ, որ անտես զորությամբ հուզում է հոգիս: Թանկ

բալասան է կաթկթում քո ձեռքից, կակաչի փնջից»), ապա ավելի կարևոր է նրանց երևույթների ընկալման փիլիսոփայությունը: Նովալիսը գիշերվա մեջ տեսնում է «մարդուն արժանի ժամանակ», միստիցիզմ, որտեղ մահն ու կյանքը փոխապայմանավորված են և փոխադարձաբար ոչնչացնում են միմյանց: Նովալիսի պոեզիայի էլեգիական տոնը պայմանավորված է ներդաշնակության հանդեպ դրսևորած թախիծով: Բնապաշտությունը նրա համար առաջնային էր, նույնը Մեծարենցի ստեղծագործության մեջ է: «Բանաստեղծը բնության ցուացումը պետք է ըլլա, թե ոչ, բանաստեղծ չէ իրապես»:¹⁵ Մեծարենցի ստեղծած աշխարհն էլ ներդաշնակ կյանքին վերադառնալու, այն վերագտնելու ներքին մղումի արտահայտություն էր:

Մեծարենցի «Ծիածան» խորագիրը Վլ. Կիրակոսյանը գրողի՝ սիմվոլիզմին առնչվելու հավելյալ փաստ է դիտարկում: Չարենցի պարագայում վկայում են, որ դա սիմվոլիզմի դրսևորում է, Մեծարենցի պարագայում չեն նկատում:¹⁶ Մինչդեռ առաջին ժողովածուն լույս էր տեսնելու «Ոսկի արիշին տակ» վերնագրով, ինչը գրաքննությունն արգելեց, Մեծարենցը այն վերանվանեց «Ծիածան»: Առաջին վերնագիրը առարկայական աշխարհում ձևավորված ներդաշնակ կյանքի փափագն էր և ավելի մոտ էր գրքի բովանդակությանը:

Տպավորապաշտությունը՝ որպես նեոռոմանտիկական շարժման **գեղագիտափիլիսոփայական** ձև, արտահայտված է Չրաքյանի ստեղծագործության մեջ: Ուսուցչի՝ Ռեթեոս Պերպերյանի դիտարկումները՝ կապված պանթեիստական ընկալումների հետ, գրողի համար ելակետային են: Բնությունը դառնում է միջոց՝ գրողի գեղարվեստական աշխարհի սահմաններն ընդլայնելու, նյութի և հոգևոր աշխարհները ստեղծագործ Ես-ի ներաշխարհում միասնական դարձնելու համար: Վերջնական արդյունքում Չրաքյանը չի ստեղծում փիլիսոփայական համակարգ, այլ մտքի ու հույզի միասնականությամբ, պոետական երևակայությամբ հարուստ գեղարվեստական աշխարհ:

Գրական հոսանքների զուգորդումը նեոռոմանտիկական շարժման մեջ կայացավ Դանիել Վարուժանի ստեղծագործությամբ:

¹⁵ **Մեծարենց Մ.**, Երկերի լիակատար ժողովածու, Եր., Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1981, էջ 245:

¹⁶ **Կիրակոսյան Վլ.**, Հայկական սիմվոլիզմը և Միսաք Մեծարենցի քնարերգությունը, <https://arar.sci.am/dlibra/publication/>:

Գրողն ուսանում էր Եվրոպայում, և արդեն 20-րդ դարի սկզբին տպավորապաշտությունն ու խորհրդապաշտությունը դիտվում էին որպես անցած շրջափուլ: Այս գրական ուղղությունները բավականաչափ իրատեսական չէին ժամանակի օրհասական խնդիրներն իմաստավորելու համար: Գերմանիայում լայն տարածում ստացավ **էքսպրեսիոնիզմը**: Դա յուրատեսակ դարձ էր դեպի ռեալիզմը, բայց միանգամայն այլ մոտեցմամբ. գրողի ներաշխարհը արտահայտվում էր գույների, գծերի, ձևերի, առարկայական աշխարհի վերաիմաստավորման ուղիով: «Իրականության համընդհանուր սուբյեկտիվ մեկնաբանությունը էքսպրեսիոնիզմում գերիշխեց նախնական զգացումներին, տպավորություններին (իմպրեսիոնիստական գեղարվեստական կերպարի հիմքը կազմող), պայմանավորեց հակումը դեպի վերացականություն, սրված հուզականություն և ֆանտաստիկական գրոտեսկ¹⁷»:

Առաջին համաշխարհայինն ավելի արմատական դարձրեց այս ուղղության ներկայացուցիչներին՝ նրանք դատապարտեցին կործանումը, վեր հանեցին և հայոց ցեղասպանության թեման: Արմին Վեգները «Մարդկության բռնագաղթը» (1916, հոկտեմբեր) բանաստեղծության մեջ հայերի տառապանքների ցուցադրմամբ տեսնում է աշխարհի կործանման ահազանգը:

Այս ուղղության ներկայացուցիչները մերժեցին 1900-ականների կրավորականությունը և իրենց համարեցին իրականության պատասխանատուն: Նրանք մերժեցին որոշակին, կիսատներով արտահայտվելը և կարևորեցին **ընդհանուրը, ինչը կյանքում համարում էին ավելի կարևոր, որ թաքնված էր «տեսանելի» շերտի տակ**: Իրենց ասելիքը նրանք ներկայացնում էին ընդհանուր, վերացարկված կերպարներով: Քիչ տեղ չէին գրավում և մարդկանց միասնական ոգին արտահայտելու մղումները. «Ո՛չ թե անհատականը, այլ բոլոր մարդկանց բնորոշը, ո՛չ բաժանողը, այլ միավորողը, ո՛չ իրականությունը, այլ ոգին¹⁸»: Այդ պոետներից ոմանք (Գ. Տրակլ, Գեյմ) ստեղծեցին պոեզիա, ինչը կարելի է անվանել «բացարձակ փոխաբերություն»: Նրանք չէին զբաղված իրականությունը պատկերելով, այլ ստեղծում էին «երկրորդ իրա-

¹⁷ Литературный энциклопедический словарь, М., изд.-во «Советская энциклопедия», 1987, 507 с.

¹⁸ Зарубежная литература 20-го века, М., Издательский центр «Академия», 2000, с. 183.

կանություն», որն այդ միջավայրի հետ որոշակի կապ չուներ, բայց ներկայացնում էր դրա էությունը, անտեսանելին, դրա խորքում տեղի ունեցողը:

Վարուժանը ևս ստեղծագործում էր այս սկզբունքով. նրա «Յեղին սիրտը» ուժի, ոգևորության, պայքարի և դառն իրականության *հակադրություն* էին: «Հեթանոս երգերը», հետագայում տպագրված «Հացին երգը» միանգամայն շոշափելիորեն առարկայական «երկրորդ իրականություն» էին՝ Վարուժանի երազը, որ հակադրվում էր կործանումների դարաշրջանին: Այս իմաստով Վարուժանի պոեզիան աշխարհի կործանումների իմաստավորումն է, որի արտացոլանքը հայելում մեջ բացում է դրա հումանիստական, բնական, առողջ, ներդաշնակ բնույթը, որ գրողի իդեալն էր: Աշխարհի ներունակ ուժը, որ թաքնված էր կեղևի տակ, կարող էր իր ողջ ուժով, լույսերով ու գույներով, խաղաղ ու երջանկաբեր աշխատանքով ի հայտ գալ և փոխել աշխարհի այլանդակ դեմքը:

Նրա գործերում առկա են և՛ էքսպրեսիոնիզմի, և՛ սիմվոլիզմի, և՛ հեթանոսականության շերտերը: Եվ բոլոր պարագաներում գրողն ինքնատիպ է:

Սիմվոլիզմն ու հեթանոսականությունը միասնական են Ռեմբոյի պոեզիայում, իրականում նույնն է Վարուժանի պարագայում, միայն թե ավելի տպավորիչ են հեթանոսական ժամանակը ներկայացնող գործերը («Հարճը», «Հեթանոսական», «Արևելյան բաղանիք»), բայց քիչ չեն սիմվոլներով ստեղծված գործերը («Նեմեսիս», «Օձը», «Արծիվներու կարավանը», «Առևանգիչը», «Ապրիլ», «Ավերականերու տիկինը», «Ծեր կռունկը» և այլն):

Ամեն պարագայում Վարուժանի կերտած աշխարհը գաղտնիք չունի: Սիամանթոյի աշխարհը երկշերտ կառույց է՝ խորհրդավորը մատնանշող: Սիամանթոն ավելի ներկայացնում է երևույթներից արտածվող տպավորությունը, քան առարկաները, Վարուժանը հակառակը՝ տպավորությունը նրա կերտած աշխարհի ստվերն է, և այն երկրորդական է իրենց դերով քանդակներ հիշեցնող քնարաէպիկական պատկերների կողքին:

Եթե Սիամանթոն և Վարուժանը մինչև վերջ ճաշակում են քաղաքակրթության հրամցրած լեղին, և այս հանգամանքը նրանց հայրենիքի և անարդար աշխարհի միջև ստեղծում է որոշակի հակադրութ-

յուն, իսկ քաղաքակրթության հարվածներից պաշտպանվելու համար մղվում էին դեպի հայրենի տունը կամ ապավինում էին անցյալին, ապա Մեծարենցի պոեզիան հայրենի տան գովքն է՝ բնության անկրկնելի տեսարաններով: Նա աշխարհին նայում է սեփական տան պատուհանից: Նա կարիքը չունի դրսից ներս հայելու, քանի որ հայրենի բնօրրանն աշխարհի մասին իր ունեցած պատկերացումների պատասխանը լիովի տալիս էր:

Եզրակացություններ

XX դարի հայ գրականությունը զարգացման ընթացքում անցել է երեք հիմնական շրջափուլերով՝ որոնումների, սոցիալիստական ռեալիզմի զարգացման և անկախության: Առաջինը, որ դարասկզբից հասնում է մինչև 1934 թվականը, որոնումների շրջանն է՝ բարդ և տարատեսակ գրական ձևերի համադրումներով: Գրականությունը, սնվելով նախորդ ձեռքբերումներից, հետևողականորեն յուրացնում էր և եվրոպական գրականության փորձը: Նեոռոմանտիզմը ձևավորվում է որպես շարժում՝ ներառելով գրական տարբեր հոսանքներ, որոնց նպատակն ընդունված գրական ձևերի դեմ պայքարն էր: Հետևապես ամենատարբեր գրական դավանանք ունեցող գրողներն ինքնաբերաբար դառնում էին նեոռոմանտիկներ, որոնք առաջնորդվում էին սիմվոլիզմի, իմպրեսիոնիզմի, հեթանոսական շարժման գրական սկզբունքներով՝ մի դեպքում կարևորելով խորհրդապաշտական բանաստեղծության մեջ մտակառույցի հեղափոխական մոտեցումը (Սիամանթո), երկրորդ դեպքում սիմվոլիզմը՝ որպես նեոռոմանտիկական շարժման փիլիսոփայական համակարգի արտահայտման կերպ (Շանթ), երրորդ դեպքում՝ սիմվոլիզմի բազմաձևությունը որպես աշխարհը ներկայացնելու եղանակ (Տերյան), չորրորդ դեպքում՝ խորհրդապաշտական գեղագիտությանը բնորոշ երկհակադրության սկզբունքի գործադրումը (Չարենց), հինգերորդ դեպքում՝ տպավորապաշտությունը (Մեծարենց, Չրաքյան), վեցերորդ դեպքում՝ գրական հոսանքների (Էքսպրեսիոնիզմ, հեթանոսական շարժում, սիմվոլիզմ) զուգորդումը (Վարուժան):

ВАЧАГАН ГРИГОРЯН

*Доктор филологических наук, профессор.
Заведующий кафедрой армянского языка и литературы Гаварского
Государственного Университета*

НЕОРОМАНТИЧЕСКОЕ ДВИЖЕНИЕ В АРМЯНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Резюме

Армянская литература XX века в своем развитии прошла три основных периода: поиски, развитие социалистического реализма и независимость. Первый период, охватывающий время с начала века до 1934 года, был временем изучения новой литературы, это период экспериментов со сложными и разнообразными литературными формами. Литература, опираясь на прежние достижения, активно осваивала европейский опыт. Неоромантизм сформировался как движение, объединяющее различные литературные направления и цели. Неоромантизм объединил писателей разных идеологий, которые руководили принципами символизма, импрессионизма и языковых мотивов. Так, Сиаманто в своих мистических поэмах представил новый взгляд на духовную цивилизацию человека; Шант использовал символизм для выражения философской системы неоромантизма; Терьян демонстрировал многообразие символизма как способ изображения мира; Чаренц следовал принципам двойственной оппозиции, противодействия развитию духовного и материального, что было характерно для мистической эстетики неоромантизма; Мецаренц и Чракян работали в духе импрессионизма, а Варужан сочетал экспрессионизм, языческие мотивы и символизм.

Ключевые слова: *неоромантическое движение, символизм, Сиаманто, Левон Шант, бельгийский символизм, латиноамериканский модернизм, двойственная оппозиция.*

VACHAGAN GRIGORYAN

Doctor of Philological Sciences, Professor.

*Head of the Department of Armenian Language and Literature at
Gavar State University*

NEO-ROMANTICISM IN THE ARMENIAN LITERATURE

Abstract

20th century Armenian literature, in its evolution, has gone through three main phases: searches, the development of socialist realism, and freedom. The first phase, starting at the beginning of the century and lasting until 1934, focuses on searches, and includes a juxtaposition of complex and various literary forms. Influenced by previous achievements, the literature consistently appropriated the experience of European literature. Neo-romanticism emerged as a movement that included different literary currents aimed at challenging accepted literary forms. Consequently, writers from diverse literary backgrounds became neo-romantics, guided by the literary principles of symbolism, impressionism, and the pagan movement. In one case, this involved emphasizing the revolutionary approach to the mental structure in symbolistic poetry (Siamanto); in the second case, symbolism as a way of representing the philosophical system of neo-romanticism (Shant); in the third case, the diversity of symbolism as a way of representing the world (Teryan); in the fourth case, the implementation of the principle of dichotomy characteristic of symbolistic aesthetics (Charents); in the fifth case, impressionism (Metsarents, Chrakyan); and in the sixth case, the association of literary currents (expressionism, the pagan movement, symbolism) (Varuzhan).

Keywords: *Neo-Romanticism; symbolism; Siamanto; Levon Shant; Belgian symbolism; Latin-American modernism; dichotomy.*

ԵՎԱ ԺՈՐԱՅԻ ՄՆԱՅԱԿԱՆՅԱՆ

*Բանասիրական գիտությունների դոկտոր, դոցենտ,
ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության
ինստիտուտի Թումանյանագիտության խմբի ղեկավար*

MnacakanyanEva@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-0508-4050

DOI: 10.54503/978-5-8080-1557-9-145

ԳՐԱԿԱՆ ՄԵԹՈԴՆԵՐԻ ԽԱՉԱՁԵՎՈՒՄՆԵՐԸ ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ԱՇԽԱՐՀՈՒՄ

Բանալի բառեր՝ Հ. Թումանյան, 19-րդ դարի գրական ուղղություններ, համադրական ռեալիզմ, մեթոդների խաչաձևումներ, թումանյանական մեթոդ, ժողովրդայնություն, անտրոփիզի համակարգ:

Ներածություն

19-րդ դարավերջը հայ մշակույթի պատմության մեջ առանձնանում է գրական ուղղությունների և հոսանքների զարգացման ու կերպափոխումների աննախընթաց շարժով, որը մեզանում ուսումնասիրվել է բավական հանգամանորեն՝ նկատառելով հանգամանքը, որ դրանց փիլիսոփայական հայեցողությունն իր ուղղակի ազդեցությունն է ունեցել գեղարվեստական գրականության ու քննադատության աշխարհայացքային ու գաղափարական-գեղագիտական հայեցակարգերի մեջ: Սակայն ուսումնասիրվող ժամանակահատվածը պարբերաբար դնում է նորահայաց քննության պահանջ՝ պատմամշակութային իրողությունների վերաբերման, համաշխարհային պատմության համատեքստում ազգային գաղափարաբանության նոր մտահայեցության ամրագրման նպատակով:

19-րդ դարավերջի առաջնահերթություններից էր գեղարվեստական մեթոդների, գրական դպրոցների զարգացման հաջորդայնության գիտական իմաստավորումը. տիրապետող էր այն մտայնությունը, որ գրականության զարգացման որակական փոփոխությունները պայմանավորված են ոչ թե ստեղծագործողի անհատական հետաքրքրություններով և նախասիրություններով, այլ պատմական առաջնացի բնա-

կանոն օրենքով: «Կյանքը ոչ միայն ոգևորում է գրողներին, նյութ է մատակարարում գրականությանը, այլև զարգացնում է տաղանդներ, ստեղծում է շկոլաներ... Վերջիններիս զարգանալը և կամ ոչնչանալը կախված է հասարակական իդեալների հարատև կամ կարճատև լինելուց: Կորչում է շկոլայի երևան գալու շարժառիթը՝ ընկնում, անհետանում է և շկոլան»¹, – գրում է Մ. Բերբերյանը:

«Գրական դպրոցներ» ստվարածավալ ուսումնասիրության մեջ Մ. Աբեղյանը, ներկայացնելով ֆրանսիական գրականության պատմության ուրվագիծը, աղերսներ է տանում հայ գրականության զարգացման հետ, հիմնավորում ռոմանտիզմի ձևավորման օրինաչափ բնույթը, ընդգծում ազգային ազատագրության իդեալներով, իրականության վերափոխմանը ձգտող հեղինակների դերը հայ գրականության մեջ: 19-րդ դարավերջին ռոմանտիկական ուղղությանը գրեթե զուգահեռ զարգանում էր նաև ռեալիզմը, որի մուտքը «գրական դպրոցների պատմական հաջորդափոխության օրենքի» տրամաբանությամբ ընդունվում է իբրև անխուսափելի իրողություն: Ս. Սարինյանն արձանագրում է. «Գրականությունը մինչ այդ զբաղվել է գաղափարախոսությամբ, այժմ անհրաժեշտ է փոխադրել այն հասարակական կյանքը վերլուծելու, քննելու, կյանքի իրական պատկերը ներկայացնելու ուղիների վրա»²:

Գեղարվեստական նոր մեթոդը հայ գեղարվեստագետների կողմից իրացվում է տարակերպ՝ պայմանավորված նրանց գեղագիտական հայացքներով, կյանքի էական կողմերը տեսնելու, ներկայացնելու ունակությամբ: Նկատվում են «կյանքի պատկերների ճշմարիտ արտացոլման» բանաձևի ընկալման հակասություններ, երբեմն էլ՝ գեղագիտական չափանիշների անտեսում: Ստեղծված իրավիճակով մտահոգ՝ Մ. Աբեղյանը գրում է. «Վերջին ժամանակներս մեր վեպ բառը բավական տանջվում էր հեղինակ դառնալ ցանկացողների ձեռքին. ամեն մի գրասեր, որ մի պատմություն է թխում, իսկույն վրան կնքում է վեպ կոչումը, առանց հասկանալու անգամ, թե վեպն ինչ է, և թե յուր պատմությունը կամ հեքիաթը վեպ կարո՞ղ է լինել թե ոչ»³:

Ռեալիստական մեթոդի առաջադրած տենդենցիոզ գաղափա-

¹ «Նոր-Դար», հմ. 36, Թիֆլիս, 1892:

² Հայ քննադատության պատմություն, հ. 2, Եր., ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 1998, էջ 11:

³ «Նոր-Դար», հմ. 17, 1888:

րայնության ու ժողովրդայնության հետ առաջնային էր դառնում գեղարվեստական արժեքայնության սկզբունքը, որ բանաստեղծական և վիպական կառույցների մեջ ենթադրում էր վերլուծական հայացք իրականության հանդեպ, իրադրությունների հոգեբանական հիմնավորվածություն և այլն: Անհատի ազատության, կնոջ իրավունքների պաշտպանության, ընտանեկան առողջ հարաբերությունների, ազգային արժեքների, բարոյական ըմբռնումների վերագնահատման հարցերի բանաձևումներում հեղինակները իրենց նախընտրած գրական ուղղության մեթոդական սկզբունքներով առաջ էին մղում բարոյահոգեբանության ու կենսափիլիսոփայության ճանաչողության նոր դրույթներ: Սակայն միշտ չէ, որ գրողի ստեղծագործական մեթոդը կրում էր որևէ ուղղության «մաքուր» բնութագծերը: Այս տեսանկյունից, գրականագիտության էական հարցադրումներից է, թե գրական ինչ ուղղության է հարել ամենայն հայոց բանաստեղծ Հովհ. Թումանյանը, ստեղծագործական մեթոդներից ո՞րն է համարել նախընտրելի: Տարատեսակ փաստարկումներով հարցին պատասխանել են Պ. Մակինցյանը, Դ. Դեմիրճյանը, Ա. Ինճիկյանը, Է. Ջրբաշյանը, Հ. Թամրազյանը, Լ. Հախվերդյանը, Ա. Եզիազարյանը, Վ. Կիրակոսյանը, Թ. Խաչատրյանը և ուրիշներ: Սակայն թումանյանական աշխարհն իր բովանդակային, կառուցվածքային, ժանրային, լեզվական բազմաշերտությամբ ու խորքային կենսահայեցությամբ, այնուամենայնիվ, երբևէ լիարժեքորեն չի տեղավորվել որևէ մեթոդի սահմանում և այսօր էլ տարակարծությունների տեղիք է տալիս: «Ինչպես մյուս հանգուցային հարցերում,– իրավացիորեն գրում է Հ. Թամրազյանը,– այստեղ ևս մարդ կանգ է առնում թումանյանական հայտնի պարզության և հայտնի բարդության առջև, որոնք անհրաժեշտաբար ստիպում են հեռու մնալ ամեն տեսակ պատրաստի սխեմաներից, ճակատային գնահատումներից, միակողմանի դիտումներից և ձգտել դեպի խորքը, թափանցել ներաշխարհը, տեսնել նաև ստորջրյա հոսանքները»⁴:

Թումանյանի ստեղծագործական աշխարհի կենսաշրջանակը

Հ. Թումանյանի ստեղծագործական աշխարհի կենտրոնն ու սնուցիչ տարերքը մշտապես եղել են ժամանակաշրջանի ներքին ալե-

⁴ Թամրազյան Հ., Հովհաննես Թումանյան. բանաստեղծը և մտածողը, Եր., «Նաիրի» հրատ., 1995, էջ 381:

կոծությունների հորձանուտում իր բազմադարյա գոյությունը հաստատող հայ ժողովրդի բանահյուսությունը, պատմությունը, նրա մտածողությունն ու կենսահայեցողությունը, նյութական և ոչ նյութական ստեղծումները, հոգեբանությունն ու կենսակերպը: Արվեստագետի ներքնատեսությամբ նա նկատել ու գեղակերտել է այդ ամենի անկրկնելիորեն ինքնատիպ անդրադարձները հեղաբեկումների շրջապտույտում հայտնված հայ մարդու ներաշխարհում, ազգային ավանդույթների պահպանման ճիգերի ու դրանցից հարկադրաբար հրաժարման ինքնապայքարը, արյան գենետիկական կանչի և ժամանակից հետ չմնալու անհրաժեշտության բախման դրաման: Թումանյանը ժամանակին կռահում և բարձրաձայնում է հարցի գոյաբանական հենքը՝ մտաքննության վերջնարդյունքում ձևակերպելով հանգուցային այն հարցերը, թե «ո՞րն է էս ժողովրդի պատմական ճանապարհը, սրա գոյության խորհուրդը, ի՞նչ է կամենում սա, սրա ոգին: Եվ ո՞ւր որոնենք էդ ոգին»⁵:

Հռետորական հնչող հարցադրումներն իրականում պահանջում են բարդագույն աշխատանք: «Փիլիսոփայական մեկնակետը, որից ելնում է դրույթը, – գրում է Ս. Սարինյանը, – «արժեքների վերագնահատության» նիցշեական տեսությունն է, որի համաշխարհային արձագանքները ժամանակին ընկալում էր հայ բանականությունը»⁶: Թումանյանը խորագիտորեն ընկալում է հարցադրման փիլիսոփայական ենթաշերտերը և պատմական հեռանկարի հնարավոր զարգացումները և առաջ է քաշում ազգի գոյաբանական հիմքը պահպանող դրույթը. «Գիտությունը, լուսավորությունը մարդկային կյանքի պատմության շատ մութ տեղերի հետ միասին, լույս կծգի և մեր անցկացած երկար ու դժար ճամփի վրա մինչև նրա սկիզբը, որ ինչքան թանկ է մեզ համար, էնքան էլ վեր է մեր ուժերից: Բայց մեր ուժերից վեր հո չի նայել, քննել, ճանաչել մեր երեկն ու էսօրը: Էսքան փորձության ու տառապանք ունեցած մի ժողովրդի անվայել է անգիտանալ իր կյանքը ու ծփալ, տարուբերել ժամանակի ալեկոծության քմահաճույքին անձնատուր»⁷: Հետևաբար առաջնային պետք է դառնա «պարզ հասկանալ» մեր երկիրը,

⁵ **Թումանյան Հ.**, Երկերի լիակատար ժողովածու, հտ. 6, Եր., ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 1994, էջ 194:

⁶ **Սարինյան Ս.**, Հայոց ազգային գաղափարաբանություն. պատմաքննական տեսություն, Եր., «Չանգակ-97» հրատ., 2005, էջ 67:

⁷ **Թումանյան Հ.**, Երկերի լիակատար ժողովածու, հտ. 6, էջ 194:

ժողովուրդը, գրականությունը, պատմական հիշատակարանները: Բանաստեղծը ձգտում է ըմբռնել ու իմաստավորել ժամանակի հասարակագիտական մտքի փիլիսոփայական հեղաշրջումները և այդ հիմնաֆոնի վրա հայ ժողովրդի շարժընթացը: «Ազգային ոգու» տեսությունը ելնում է «մշակույթի փիլիսոփայության» տեսությունից և հանգում ազգային ինքնաճանաչման ու ինքնահաստատման գաղափարին:

Այսպես Թումանյանի գրիչը ինքնաբուխ ներշնչանքով ծառայում է հայ մարդու՝ իբրև Աստծո ստեղծած արարածի վերահայտնագործմանն ու ազգային ոգու հարատևության բացահայտմանը: Հիմնվելով այս դրույթի և այն մեկնաբանության վրա, թե բանաստեղծը ճշմարտացի է պատկերել հայ գյուղաշխարհի բարքերը, սոցիալական հարաբերությունները, միջավայրի մարդկանց՝ ուսումնասիրողների մեծ մասը Թումանյանին համարել է ռեալիստական մեթոդի հետևորդ, երբեմն՝ գյուղագիր: Թումանյանագիտության մեջ ձևավորված տեսակետների ներքին շարժընթացի ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ մատնանշված ուղղությունը, տիրապետող լինելով հանդերձ, միակը չի եղել. տարժամանակյա՝ մինչխորհրդային, խորհրդային, հետխորհրդային հետազոտությունները և դրանցում առկա մեկնաբանությունները, տիպաբանական որոշակի ընդհանրություններով, աչքի են ընկնում նկատելի տարբերություններով: Վերարժևորելու համար այս մոտեցումները՝ դրանք դասակարգել ենք՝ ըստ ժամանակագրական հաջորդականության:

Ժամանակի քննադատությունը Թումանյանի գրական մեթոդի հարցի շուրջ

19-րդ դարի 90-ական թվականներին և 20-րդ դարասկզբին, երբ Թումանյանի ստեղծագործությունները քննադատության ուշադրության կիզակետում էին և հաճախ էին դառնում վերլուծությունների, բուռն քննարկումների առարկա, գեղարվեստական մեթոդի հարցը կա՛մ շրջանցվել է, կա՛մ անդրադարձը եղել է հպանցիկ: Օրինակ՝ Ա. Տերտերյանը, որ «Հայրենի եզերքի քնարերգուն» ուսումնասիրության մեջ բացառիկ բարձր գնահատական է տալիս Թումանյանի ստեղծագործությանը, որևէ ակնարկ չի անում նրա գրական մեթոդի վերաբերյալ: Պ. Մակինցյանը 1912 թ. տպագրված «Դիմագծեր» հոդվածում առանց մանրամասն մեկնաբանությունների ընդգծում է Թումանյանի որոշ եր-

կերի «ռեալական» բնույթը, իսկ բանահյուսական հիմք ունեցող ստեղծագործությունները քննաբանելիս դրանցում նկատում «մի յուրօրինակ սիմվոլիզմ», որ «սկզբունքնով տարբերվում է Մետերլինկի, Իբսենի, Հաուպտմանի մտածած, արհեստական սիմվոլիզմից. սա մի տեսակ անպաճույճ, ինքնաբուխ սիմվոլիզմ է, պրիմիտիվ, կուստարական սիմվոլիզմ»⁸: Անվիճելի է՝ Մակինցյանի ակնարկած «սիմվոլիզմը» կապ չունի սիմվոլիզմի գրական ուղղության հետ. քննադատը մատնանշում բանաստեղծի՝ սիմվոլի աստիճանի հասցված կերպարներ ստեղծելու տաղանդը:

Ս. Հակոբյանի համոզմամբ՝ Թումանյանի բազմաթեմա, բազմաժանր ու բազմախորհուրդ ստեղծագործական աշխարհում ամենահատկանշականն այն է, որ նա տեսնում և ժողովրդական պարզ, բայց և բարձր ու ազնվական շնչով հյուսում է նրա «անաղմուկ տանջանքների» երգը: «Մի ամբողջ աշխարհայացք էր տապալվում Հովհաննես Թումանյանի բանաստեղծության մեջ, – գրում է Ս. Հակոբյանը, – մի հոռի աշխարհայացք, որի համաձայն բանաստեղծականը, ազնիվը միայն ուռուցիկ, փայլուն իրերի մեջ էր: Հովհաննես Թումանյանը այս տեսակետից ռեալական բանաստեղծության ներկայացուցիչը եղավ և ցույց տվեց, որ կյանքի պարզության ու խորության մեջ է թաքնված ճշմարիտ բանաստեղծությունը»⁹:

Քննադատությունը Թումանյանի երկերում մատնանշում էր նաև ռոմանտիզմ-ռեալիզմ մեթոդների համադրականությունը՝ հիմքում դնելով մեկնաբանությունը, թե ժամանակակից գյուղը պատկերելիս բանաստեղծը ցուցաբերել է ռեալիստական մոտեցում, իսկ հեռավոր անցյալը հիշատակելիս, ժողովրդական ժանրեր մշակելիս հանդես է եկել իբրև ռոմանտիկ: Այս տեսակետն անուղղակիորեն հայտնել է Դ. Անանունը իր «Անցյալի մեծարանքը» հոդվածում, սակայն առաջին անգամ ձևակերպում ստացել է Հար. Սուրխաթյանի կողմից: «Հովհ. Թումանյանի դեմքը, որպես բանաստեղծի, երկուանում է. – գրում է նա, – գեղարվեստական *ռեալիզմի* կողքին (նրա լիրիք պոեմները) նրա ստեղծագործության մեջ բարձրանում է հերոսական ռոմանտիզմը»¹⁰: Իբրև

⁸ **Մակինցյան Պ.**, Դիմագծեր, «Գարուն» ամսանախ, գիրք III, 1912, Մոսկվա, էջ 265:

⁹ «Արեգ», հմ. 4, Բեռլին, 1923, էջ 223:

¹⁰ «Պրոլետար», հմ. 68, Թիֆլիս, 1928:

ռոմանտիզմի դրսևորումներ մատնանշվում են «Փարվանան», «Թմբկաբերդի առումը», «Ախթամարը», «Սասունցի Դավիթը» և այլն:

Ստեղծագործական այս երկվությունը տեսնում է նաև Ա. Հովհաննիսյանը՝ ուշագրավ աղերսներ տանելով բանաստեղծի կենսակերպի, կենցաղավարության ու ստեղծագործության միջև: Բանաստեղծի մտքի ու երևակայության տեսադաշտում է բացարձակապես ամեն ինչ՝ «Ժողովրդական պարզ առակներից մինչև խորախորհուրդ «Քառյակները», Հովվական քարայրից մինչև Սիրիուսի¹¹ բարձունքները»¹²:

Ավելի ուշ Ա. Ինճիկյանը նկատում է, որ Թումանյանն իր գրական ուղղության մեջ «հետևողական չէ». գրում է. ««Գիքորը» և «Աղքատի պատիվը» ռեալիստական պատմվածքների հետ 1894 թվին նա ունի ռոմանտիկական այնպիսի պատմվածքներ, ինչպես «Քաջերի կյանքից», «Լեռների հովիվը»: Եթե ներկան Թումանյանը ռեալիստորեն է պատկերում, ապա անցյալը ռոմանտիկական շղարշով է պատում»¹³:

20-րդ դարասկզբին հնչած տեսակետների մեջ նշանակալից են Վ. Բրյուսովի դիտարկումները: Կարճ, պատկերավոր, հարևանցի թվացող մտքերը հեռուն գնացող խորքային կոահումներ են պարունակում: Օրինակ՝ այն, թե Հ. Թումանյանի՝ արտաքուստ որևէ համակարգի չենթարկվող բանաստեղծական տաղանդը գարնանային ջրերի պես հոսում է՝ **«հպատակվելով միայն գեղարվեստագետի քմահաճ ներշնչմանը»**¹⁴ (ընդգծումը՝ Ե.Մ.), ըստ էության վերաբերում է հայ բանաստեղծի ստեղծագործական մեթոդին: Ըստ ռուս քննադատի՝ հայ բանաստեղծը գրական ոչ մի հայտնի ուղղության չի հետևում, ունկնդիր է միայն իր ներշնչանքի ձայնին:

Սակայն նկատի ունենալով Վ. Բրյուսովի այն բանաձևումը, թե «ամբողջությամբ վերցրած՝ Թումանյանի պոեզիան ինքը Հայաստանն

¹¹ 1923 թ. հունվարյան գրույցներից մեկի ժամանակ Թումանյանը նկատում է. «Իմ վերջին շրջանը՝ փիլիսոփայական շրջանը – «տիեզերական խոհերի» շրջանն է – Աշոտ Հովհաննիսյանն էլ էլ կարծիքին էր «Սիրիուսի հրաժեշտի» առթիվ խոսելու ժամանակ: Նա շատ ճիշտ էր հասկացել և շատ սուր ու նուրբ նկատեց վերջին անգամ, երբ ինձ մոտ էր աշնանը» (**Թումանյան Ն.**, Հուշեր և գրույցներ, Եր., «Լույս» հրտ., 1969, էջ 304):

¹² «Նորք», հմ. 2, Երևան, 1923, էջ 316:

¹³ «Խորհրդային գրականություն», հմ. 8–9, Եր., 1937, էջ 113:

¹⁴ **Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней (под редакцией Валерия Брюсова)**, Москва, изд.-во «Московского Армянского Ком.», 1916, էջ 79:

է՝ հին ու նոր, որը հարություն է առնում և տպավորվում բանաստեղծությունների մեջ մեծ վարպետի ձեռքով...»¹⁵, մոտ երեք տասնամյակ անց Ա. Տերտերյանը գրում է. «Թումանյանի մեծագույն արժանիքը Բրյուսովը համարում է նրա ստեղծագործության ռեալիզմը, այն հանգամանքը, որ նրա երկերը հարազատորեն տալիս են հայ կյանքը՝ մարմնացնելով վերջինս անմոռաց տիպերի և կերպարների մեջ»¹⁶: Այստեղ արտահայտություն է գտել ժամանակի իշխող գաղափարախոսության կարծրատիպը, որպես թե իրականության ճշմարտացի պատկերը գրականության մեջ միայն ռեալիզմի մենաշնորհն է: Սակայն Բրյուսովի դիտարկումները ավելի լայն ու ընդհանրական բովանդակություն ունեն, այսինքն՝ բոլոր արվեստների, այդ թվում նաև գրականության գերագույն նպատակը կենսական ճշմարտության, որ իր բնույթով միշտ էլ մասնավոր է, հայտնաբերումը, ճանաչումն ու վերաիմաստավորումն է իբրև գեղարվեստական ճշմարտություն, որ ավելի ընդհանրական է ու համապարփակ՝ պատկանելով գեղեցկի ոլորտին: Պարզապես ուղղություններից յուրաքանչյուրը դրան հասնում է սեփական ճանապարհով ու գեղարվեստաարտահայտչական միջոցներով:

Տեղին է հիշել արևմտահայ բանաստեղծ Դ. Վարուժանի նշանակալից խոսքերը. «Միշտ անտրամաբանական գտած եմ գրական դպրոցներու բաժանումը. ըստ իս գեղեցիկը դպրոց չունի... Եթե գեղեցիկը արտահայտելու տարբեր ձևերու մեջ կկայանան գեղարվեստական դպրոցները, ես կարծեմ թե բնության և հոգվույն գեղեցկությունները մեկ կերպով ճշտորեն կարտահայտվին – զանոնք նկարել ինչպես որ են: Իրապաշտ գուցե կոչեն զիս. կընդունեմ. բայց իրապաշտությունը գեղեցկության հասնելու ամենեն ուղիղ գիծն է: Իրապաշտության մեջ պետք է փնտրել բոլոր մյուս դպրոցները... Ահա թե ինչու համար իրապաշտությունը հատուկ դպրոց մը ընդունիլը ծիծաղելի կը թվի ինձի, իսկ զայն չընդունիլը, ընդունելով միայն իր ստորաբաժանումները՝ արվեստի սեղմում, շունչի դյուրանվագում»¹⁷:

Թումանյանն ինքն էլ գրականության մասին խոսելիս բանաձևել է, թե գրականությունը միայն կյանքի օբյեկտիվ արտացոլումը չէ, ապա

¹⁵ Նույն տեղում:

¹⁶ **Տերտերյան Ա.**, Վալերի Բրյուսովը և հայ կուլտուրան, Եր., Հայպետհրատ, 1944, էջ 136:

¹⁷ **Վարուժան Դ.**, Երկեր, Եր., «Սովետական գրող» հրատ., 1984, էջ 527–528:

նկատել, որ կյանքի արտացոլման ռեալիստական չափանիշները բավարար չեն տիեզերական անսահմանության մաս կազմող մարդու ուղեծիրն ու կյանքի թանձրացումները բացահայտելու: Հ. Թումանյանը, ինչպես ամեն մի ճշմարիտ արվեստագետ, գտել էր ճշմարտությանը հասնելու սեփական ուղին, որ նկատել ու բնութագրել է Բոյունովը՝ հարկ չհամարելով դա վերագրել որևէ հայտնի գրական ուղղության՝ խորապես գիտակցելով, որ ամեն մի ճշմարիտ արվեստագետ ինքն արդեն անկրկնելի դպրոց է:

Թումանյանական ռեալիզմի համադրականությունն իբրև առաջադրույթ

Թումանյանի ստեղծագործական ուղղության հարցին առանձնապես անդրադառնում են խորհրդային տարիներին (Հ. Սուրխաթյան, Ա. Ինճիկյան, Ն. Դաբաղյան, Մ. Մկրյան, Ա. Տերտերյան, Լ. Հախվերդյան, Է. Ջրբաշյան, Հ. Թամրազյան և ուրիշներ), երբ պաշտոնական գաղափարախոսությունը արվեստի արժեքայնության բարձրագույն չափանիշ է ընդունում ռեալիզմը: Ուղղության բնութագրական հատկանիշները միանգամայն հատուկ էին Թումանյանի ստեղծագործություններին. հայ գրողներից ոչ մեկը այնքան ճշմարտացի ու հարազատորեն, գեղարվեստական անկրկնելի վարպետությամբ չէր ներկայացրել հայ իրականությունն ու հայ մարդուն, ինչպես նա: Ուստի այս շրջանում հատկապես Թումանյանը անվերապահորեն հռչակվում է ռեալիզմի կարկառուն ներկայացուցիչ:

Էդ. Ջրբաշյանը «Թումանյանի ռեալիզմը (մի քանի հարցադրում)» հոդվածում, մանրամասն ու համակողմանիորեն քննելով բանաստեղծի գրական մեթոդին առնչվող մի շարք հարցեր, հանգում է այն եզրակացության, որ Թումանյանի ստեղծագործական մեթոդի համար ամենաբնորոշը ռեալիզմն է և հարցը քննում է այդ ուղղության դասական, քննադատական և սոցիալիստական տարատեսակների համեմատությամբ, մատնանշում բազմաթիվ տարբերություններ ու առանձնահատկություններ, որոնք, ինչպես նկատում է Վ. Կիրակոսյանը, բանաստեղծին ավելի շատ հեռացնում են այդ ուղղությունից, քան մոտեցնում: Ջրբաշյանը բանաստեղծի ստեղծագործական մեթոդը անվանում է համադրական ռեալիզմ. «Հաստատելով ռեալիզմի իրավունքները հայ պոեզիայի մեջ, Թումանյանը, սակայն, իր մեթոդի նվաճումներով դուրս

եկավ գրական մեկ առանձին տեսակի շրջանակներից և իր ստեղծագործությամբ ձեռք բերեց համադրական, համագգային արժեք: Թումանյանի ռեալիզմը, կարելի է ասել, հայրենի ողջ գրականության և ժողովրդական բանահյուսության լավագույն կողմերի համադրությունն էր, որն իր մեջ ամփոփեց ոչ միայն նախընթաց ռեալիզմի, այլև գրական մյուս դպրոցների, առաջին հերթին՝ ռոմանտիզմի նվաճումները: Այս իմաստով, ինչպես նաև իր գեղարվեստական ձևերի բազմազանությամբ, Թումանյանի մեթոդը կարելի է անվանել **համադրական ռեալիզմ**¹⁸:

Համադրականության կամ համապարփակության թեզը պաշտպանում և յուրովի մեկնաբանում է նաև Հ. Թամրազյանը: «Անշուշտ, այս համապարփակ ռեալիզմը, որին խառնվում են նաև զանազան հոսանքների և ուղղությունների՝ ռոմանտիզմի, սիմվոլիզմի, գերբնականի, միֆականի, պայմանականի ոճական տարրերը, կարող է ստեղծել միայն հանճարեղ գրողը, համապարփակ ձիրքով օժտված անհատը... Իսկ թումանյանական ռեալիզմը ողջ գեղարվեստական ընդհանրացումների ամբողջությամբ իր մեջ է առնում կյանքի ներքին ու արտաքին բոլոր շերտերը, արտացոլում բոլորը, ինչ երևում է, և այն ամենը, ինչ առերևույթ թվում է առեղծվածային»¹⁹:

Թե՛ Էդ. Ջրբաշյանը, թե՛ Հ. Թամրազյանը իրենց վերլուծություններում անընդմեջ ընդգծում են թումանյանական ռեալիզմի յուրօրինակությունը, համապարփակությունը, դրանում գրեթե մշտապես առկա ռոմանտիկական շունչը, իդեալի որոնումները, չափազանցված ու երևակայական պատկերները («Փարվանա», «Հազարան բլբուլը», «Ոսկե քաղաքը» և այլն), յուրօրինակ սիմվոլները, առօրեականն ու խորհրդավորը, պատմականն ու հավերժականը, ինչը նշանակում է՝ բազմապատակ թումանյանագետները անկասկած նկատել են տարբեր ուղղությունների մշտակա խաչաձևումները, ոչ միատարր ու փոխասերվող աղերսները Թումանյանի ստեղծագործական աշխարհում: Սակայն կյանքը ճշմարտացիությամբ պատկերելու մենաշնորհը յուրացրած ռեալիզմը ժամանակի իշխող գաղափարական առաջադրույթն էր, որը

¹⁸ **Թումանյան.** ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ, հ. 3, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1983, էջ 19:

¹⁹ **Թամրազյան Հ.,** Հովհաննես Թումանյան. Բանաստեղծը և մտածողը, Եր., «Նաիրի» հրատ., 1995, էջ 386:

արվեստի բարձրարժեքության հիմնական չափանիշ էր հռչակված: Ուստի գրականագիտական շատ հարցադրումներ ենթարկվում էին կանխադրույթային կադապարի: «Գուցե ավելի ճիշտ կլիներ ասել, – գրում է Թամրազյանը, – որ հենց այս ռեալիզմը, որն առերևույթ թվում է անհարիր կողմերի ամբողջություն, ըստ էության յուրատեսակ հայտնագործությունների արգասավոր եղանակ է, որը տեսականորեն ներքինը, արտասովորը, առեղծվածայինը լույս աշխարհ է բերում՝ ճշմարտությունը հենելով կենսական-հոգեբանական անձայր ու խորհրդավոր մանրամասների վրա»²⁰:

Քննաբանությունը ցույց է տալիս, թե որպիսի վարպետությամբ են և՛ Ջրբաշյանը, և՛ Թամրազյանը համատեղում իրականում անհամատեղելի երևույթները: Ավելին, նրանց բնութագրումներն են դառնում ուղղորդիչ նաև հետխորհրդային շրջանի շատ ուսումնասիրողների համար: Ուշագրավ է Վ. Կիրակոսյանի խոստովանությունը. «...Բազմահմուտ թումանյանագետի (նկատի ունի Է. Ջրբաշյանին – Ե.Մ.) նկատած այդ առանձնահատկություններն են հուշել ինձ, որ իրականության ճշմարտացի արտացոլումն ինքնին դեռևս բավարար հիմք չի կարող լինել Թումանյանի ստեղծագործական մեթոդի սպառիչ բնութագրության համար: Դա հնարավոր է միայն այն դեպքում, եթե բանաստեղծի բազմաբնույթ ու բազմաժանր ստեղծագործությունը դիտենք որպես անտրոհելի համակարգ և փորձենք գտնել այն գլխավոր հիմնախարիսխները, որոնց վրա բարձրանում է այդ համակարգը»²¹:

Վ. Կիրակոսյանը մատնանշում է թումանյանական աշխարհի՝ իբրև միասնական կառույցի հիմնախարիսխները՝ խորհրդանշաններով՝ լույս ու խավար, սև ու սպիտակ, վերև ու ներքև, բարձր ու ցածր, անանց ու անցավոր, պահ ու հավերժություն և այլն: Իրապես, Թումանյանի ցանկացած ստեղծագործություն՝ արձակ թե չափածո, սկիզբ է առնում այս հակադրություններից և ի վերջո վերադառնում դրանց: Ազգային իրականությունից, սոցիալական տարաբևեռ միջավայրերից, մարդկային ամենատարբեր փոխհարաբերություններից քաղված դիպաշարերը, պահպանելով իրենց իրական հիմքը, «գեղարվեստական մեկնաբանությամբ իրենց առարկայական մասնավորությունը իմաս-

²⁰ Նույն տեղում:

²¹ «Ակունք», հմ. 1 (21), Գիտական հոդվածների ժողովածու, Եր., ԵՊՀ հրատ., 2019, էջ 55:

տավորում են բարոյական արժեքների մի վերին բացարձակության մեջ: Իսկ այդ բացարձակի կենտրոնը Թումանյանի որոնած մեծատառով Մարդն է՝ ոչ այնքան որպես հասարակական կամ կենսաբանական երևույթ, որքան արարչական ստեղծագործություն, որ, հեռացած լինելով իր ծագումնաբանական կոչումից, վերջիվերջո պիտի վերադառնա դրան»²²:

Հիշենք «Լոռեցի Սաքոն» պոեմը, որ բանաստեղծի հանճարեղ մտքի ու երևակայության վիթխարի աշխատանքի արդյունք է: Պոեմի I, II և III տարբերակները բնութագրում են բանաստեղծի ստեղծագործական զարգացման տարբեր աստիճանները: Դրանք լարված որոնումների շրջաններ էին, երբ հեղինակը դեռ լիակատար վստահություն չունեի իր խոսքի հանդեպ, մի փորձից անցնում է մյուսին՝ որքան կարելի է հասանելի դարձնելու ընթերցողին այն միտքը, թե իր հերոսը իրեն շրջապատող բնության զավակն է՝ մերթ տարերային ու ահարկու, մերթ անպաշտպան՝ հոգում մանկությունից բնավորված սնահավատ նախապաշարմունքների դեմ: Մի փորձը չի բավարարում բանաստեղծին, անցնում է մյուսին, հետո երրորդին... Ձգվում են բնության, հերոսի հուզաշխարհի ու կենցաղային միջավայրի նկարագրությունները. որքան մեծանում է ծավալը, այնքան նվազում է տպավորությունը: Հեղինակը դեռ չի հասել բառ-աշխարհներն անհրաժեշտ տեղում դնելու բարձրագույն արվեստին, որ թումանյանական գեղագիտության հիմքն է: Երրորդ տարբերակը այդ գեղագիտության արդեն կատարյալ իրացումն է այնպիսի արվեստով, որ խստագույնս հետևում է մանրամասնի և ամբողջի փոխապայմանավորվածության, երբ ամենաչնչին իսկ մանրամասնի բացակայությունը կաղավաղի ամբողջը, իսկ մանրամասնը անհմաստ կդառնա ամբողջից դուրս:

Ամեն մի ստեղծագործական մտահղացում ունի իր նպատակը, որ ինքնաբերաբար թելադրում է նաև այդ մտահղացման գեղարվեստական կառույցն ու բնույթը: Բացառիկ, անհավանական է Սաքոյի նման «իգիթի» խելագարվելու փաստը՝ այս դեպքում երևի այնքան էլ էական չէ, քանի որ եզակի բացառություններ կան, որ հաճախ ավելի համոզիչ են հաստատում օրինաչափությունը, քան համանման դեպքերի բազմությունը: Թումանյանը այս գիտակցությամբ, գուցե և ենթագի-

²² Նույն տեղում:

տակցությամբ կռահել էր դա և տարիների ստեղծագործական աշխատանքով բացառիկ փաստը բարձրացրել գեղարվեստական ճշմարտության աստիճանի: Բնության, այդ բնությունից անբաժան ապրող մարդկանց բարքերի հենց այդ նկարագրություններն էլ համոզիչ ու հուզիչ են դարձնում Սաքոյի կերպարի վեհությունն ու ողբերգականությունը, խնդիր, որ վերաբերում է կատարյալ մարդու թումանյանական իդեալի ոլորտին: Իսկ այդ ոլորտի գեղարվեստական արտահայտության տարադրսևորումները անհնար է զետեղել գրական որևէ մեթոդի մեջ:

Թումանյանի գեղարվեստական համակարգում այդ բացարձակի տիրույթում են գործում նաև ժամանակն ու տարածությունը: Կոնկրետ ստեղծագործության («Անուշ», «Թմկաբերդի առումը», «Մարո», «Հառաչանք» և այլն) իրականության սահմաններում գործողությունները կատարվում են որոշակի տեղում, որոշակի ժամանակամիջոցում, հոգեկան ապրումները կապվում են սոցիալական ժամանակի հետ: «Բայց դրանք,— ինչպես նկատում է Կիրակոսյանը,— մեծ ժամանակի և մեծ տարածության մասնավորություններն են, որ ենթատեքստում միավորվում են բացարձակ ժամանակի, այսինքն՝ հավերժության, և բացարձակ տարածության, այսինքն՝ անսահմանի, անսկզբի ու անվախճանի մեջ: Թումանյանը միշտ աշխարհի իրերն ու երևույթները դիտում է տարածության բարձրից, հավերժության հեռվից, որպեսզի մասնավորությունները չքողարկեն բացարձակ էությունները: Այնպես որ, Թումանյանի ստեղծագործության մեջ հասարակական հարաբերությունների, սոցիալական միջավայրի, բարքերի իրական պատկերները նրա ստեղծագործական աշխարհիմացության համակարգում իմաստավորվում են ռեալիզմի հետ անհամատեղելի նշանակություններով»²³:

Ուրեմն՝ Թումանյանի ստեղծագործական մեթոդին առնչվող շատ հարցադրումներ մնում են անպատասխան՝ կապված տարբեր բնութագրիչներով *ռեալիզմի* տեսության սահմաններում թումանյանական աշխարհը հարմարեցնելու փորձերի հետ:

Թումանյանի գրական մեթոդի քննության համար էական նշանակություն ունի նաև նրա բացառիկ հետաքրքրությունը ժողովրդական

²³ Նույն տեղում, էջ 55–56:

բանահյուսության նկատմամբ²⁴: Ճիշտ է նկատում Վ. Կիրակոսյանը, թե՛ ռեալիստ հեղինակը կենսափաստը վերլուծում ու մեկնաբանում է որոշակի ժամանակի սոցիալական խնդիրների ու բարոյական արժեքների տեսանկյունից: Այնինչ, ժողովրդի հավաքական գիտակցությունը նույն կենսափաստը իմաստավորում է հազարամյակներով ստուգված ճշմարտությունների ու սրբագործված արժեքների դիտակետից: «Թումանյանի ստեղծագործական մեթոդի հիմքը այս դիտակետն²⁵ է,– եզրակացնում է գրականագետը:

– Եթե դրան, այնուամենայնիվ, անհրաժեշտ է որևէ անուն տալ, ինձ թվում է՝ ամենահարմարը կարող է լինել ժողովրդայնությունը»²⁶:

Եզրակացություններ

Հ. Թումանյանը իր բանաստեղծական աշխարհում կառուցում է գեղարվեստական ու փիլիսոփայական այնպիսի համակարգ, որ իր համապարփակությամբ չի տեղավորվում գրական որևէ մեթոդի կամ ուղղության մեջ: Նա կրողն է մանկությունից հորից փոխանցված ժո-

²⁴ Այս հանգամանքը նկատի ունենալով են որոշ ուսումնասիրողներ նրա մեթոդի մեջ տեսել երկվություն՝ ռոմանտիզմ-ռեալիզմ փոխանցումները:

²⁵ Վ. Կիրակոսյանը մատնանշում է Թումանյանի՝ ժամանակին չտպագրված և միայն սևագիր ինքնագրով պահպանված մի հոդված՝ «Չինվորա-գրվել են» խորագրով: 1918 թ. սեպտեմբերին Թիֆլիսի «Աշխատավոր» թերթը նորաստեղծ «Ժողովրդի ձայն» օրաթերթի աշխատակիցների շարքում հիշում է նաև Թումանյանի անունը՝ հավելելով, թե նրանք «գինվորագրվել են» թերթին: Այս արտահայտությունը զայրացնում է բանաստեղծին՝ առիթ տալով բարձրաձայնելու, որ իր նմանները երբեք չեն կարող «գինվորագրվել» որևէ կուսակցության, ուղղության կամ գաղափարի, որովհետև նրանց միակ պաշտամունքը գեղեցիկն է, իսկ դրան հասնելու ճանապարհն անվախճան է: Դրա համար էլ իր նմանները, ինչպես բացատրում է բանաստեղծը, անվերջ որոնումների մեջ են և դժվարությամբ են գտնում իրենց երազած հանգրվանը կամ երբեք էլ չեն գտնում: Ավելի վաղ՝ 1913 թ., Շանթի «Հին աստվածների» գրական դատի առիթով տպագրած մի հոդվածում Թումանյանը գրական երկի արժևորման բարձրագույն չափանիշ է համարում այն, որ 1300 տարի առաջ Դավթակ Քերթոզն անվանել է «Աստվածային բանի արվեստական ոգի». «...Ամենից առաջ ուզում եմ ճշտել, գտնել, թե արդյոք նրա մեջ կա՞ ստեղծագործողի կենդանի շունչը, գրում է բանաստեղծը,– էն, որ ամենայն իրավամբ կոչվում է Աստվածային, որովհետև նա է միայն, որ գրական արտադրությանը տալիս է մեծության ու անմահության հատկությունը: Մնացածը՝ և՛ արվեստ, և՛ փիլիսոփայություն, և՛ հասարակական գաղափար, և՛ բարոյականություն – բոլորը գալիս են դրանից հետո»: Թվարկվածների շարքում գրական ուղղությունը կամ մեթոդը չկա, որովհետև դա ըստ էության դրանց համալիր ամբողջությունն է» (նույն տեղում, էջ 53–54):

²⁶ Նույն տեղում, էջ 56:

ղովրդական իմաստության, որ ժամանակի ընթացքում հասնում է մինչև աստվածատեսություն, երբևէ չի փորձում իր երկերը բխեցնել այս կամ այն գրական ուղղության չափանիշներից. խնդիրը մարդու հայտնաբերումն ու գեղակերտումն է, իսկ եղանակի ու ոճի ընտրությունը կախված է բուն նյութից ու բանաստեղծի աշխարհայեցությունից:

Ինքնաբերաբար ձևավորվում է եզրակացությունը, որ անհնար է Թումանյանին անվերապահորեն համարել ռեալիստական դպրոցի հետևորդ. նա այն բացառիկ ընտրյալն է, որի ստեղծագործությունները անկարելի է պարփակել որևէ հայտնի ուղղության շրջանակում: Թումանյանի գեղարվեստական աշխարհը մի նոր՝ համապարփակ ուղղության կամ դեռևս անանուն մեթոդի իրացում է, որտեղ հատվում կամ խաչասերվում են ծանոթ ու ինքնաստեղծ ուղղությունների բնութագրիչներ՝ հիմք դնելով նոր, անկրկնելի, Տերյանի բնութագրմամբ՝ ունիկում ուղղության, որը պարզապես կարելի է անվանել թումանյանական մեթոդ կամ ուղղություն:

ЕВА МНАЦАКАНЯН

*Доктор филологических наук, доцент
руководитель Туманяноведческой группы
института литературы НАН РА*

СИНТЕЗ ЛИТЕРАТУРНЫХ МЕТОДОВ В ТВОРЧЕСКОМ МИРЕ ОВАНЕСА ТУМАНЯНА

Резюме

Существует целый ряд исследований творческого мира Туманяна, однако мнения, касающиеся творческого метода поэта, немногочисленны и почти всегда спорны. Актуальность настоящей статьи обусловлена тем, что продолжающийся процесс интерпретации и оценки литературных ценностей, в частности истории изучения литературного метода Туманяна, приводит к необходимости пересмотра постановки научных вопросов и критериев; это обусловлено проблемами, вызванными текущим состоянием движения, изменением объективных и субъективных обстоятельств.

Цель исследования – подчеркнуть тот факт, что несмотря на попытки туманяноведов рассматривать разнохарактерное и многожанровое творчество поэта как неделимую систему, исчерпывающая характеристика его творческого метода так и не была представлена.

Указанная цель обусловила постановку следующих задач исследования: представить комментарии, относящиеся к направлению туманяновского искусства с указанием их основных положений и односторонних наблюдений, представить художественные отражения многогранности и глубины мышления поэта. При проведении исследования нами использовался сравнительно-исторический, сопоставительный и аналитический методы.

В конце статьи мы пришли к выводу, что художественный мир Туманяна представляет собой исключительно гармоничную и единую структуру, которую невозможно вместить в рамки того или иного литературного направления или подогнать под него: Туманян всегда руководствовался божественным вдохновением, интуицией и, в конечном счете, обладал исключительной способностью ощущать, переживать во всей их полноте и заново художественно воссоздавать дыхание и пульс своего народа.

Ключевые слова: *О. Туманян, литературные направления XIX века, сопоставительный реализм, синтез методов, туманяновский метод, народность, неделимая система.*

YEVA MNATSAKANYAN

Doctor of Philological Sciences, Associate Professor.

the Head of the Tumanyan Studies Group of the

Institute of Literature of the RA NAS

SYNTHESIS OF LITERARY METHODS IN THE CREATIVE WORLD OF HOVHANNES TUMANYAN

Abstract

There are a number of studies of Tumanyan's creative world, but opinions concerning the poet's creative method are few and almost

always controversial. The relevance of the present article is conditioned by the fact that the ongoing process of interpretation and the evaluation of literary values, in particular, the history of the study of Tumanyan's literary method, leads to the necessity to reconsider the formulation of scientific questions and criteria; this is conditioned by the problems caused by the current state of the movement, the change of objective and subjective circumstances.

The purpose of the study is to emphasize the fact that despite the attempts of Tumanyan scholars to consider the poet's diverse and multi-genre creative work as an indivisible system, an exhaustive description of his creative method has never been presented.

The indicated purpose determined the formulation of the following research tasks: to present comments related to the direction of Tumanyan's art with an indication of their main provisions and one-sided observations, to present artistic reflections of the versatility and depth of the poet's thinking. We have used comparative-historical, comparative and analytical methods during the conduction of the research.

At the end of the article, we came to the conclusion that Tumanyan's artistic world is an exceptionally harmonious and unified structure that cannot be included within the framework of any particular literary trend or adjusted to it: Tumanyan has been always guided by divine inspiration, intuition and, ultimately, possessed an exceptional ability to feel, experience in all their fullness and artistically recreate the breath and pulse of his people.

Keywords: *H. Tumanyan, literary trends of the 19th century, comparative realism, the synthesis of methods, the Tumanyan method, nationality, indivisible system*

ԱՇՈՏ ՎՈԼՈՂՅԱՅԻ ԳԱԼՍՏՅԱՆ

*Բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր,
Խ. Աբովյանի անվան
քայկական պետական մանկավարժական համալսարանի
բանասիրական ֆակուլտետի դեկան*
ash.galstyan@mail.ru
ORCID ID: 0000-0001-9506-8611
DOI: 10.54503/978-5-8080-1557-9-162

ՌԵԱԼԻԶՄԻ ԱԶԴԵՑՈՒԹՅՈՒՆԸ 19-ՐԴ ԴԱՐԱՎԵՐՋԻ ՀՈՒՇԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ. ԼԵԶՈՒ ԵՎ ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔ

*Բանալի բառեր՝ հուշագրություն, ժանր, լեզվական անհատ, ռեալիզմի
մեթոդ, լեզվական հիմք, հոգեկան գործընթաց, հասկացույթ*

Ներածություն

Հայ գեղարվեստական վավերագրությունն¹ իր ժանրային դրսևորումներով դարերի պատմություն ունի: Առանձնանալով պատմագրությունից՝ իբրև ինքնուրույն ժանր անցել է զարգացման երկար ճանապարհ՝ անընդհատ հարստանալով և ծավալվելով:

Այս ժանրի բուն պատմությունը՝ լեզվակառուցման ինքնատիպությամբ, ձևավորվել և արմատացել է 17–18-րդ դդ., երբ երևան են գալիս Զաքարիա Ագուլեցու, Երեմիա Չելեպի Քյոմյուրճյանի, Մինաս պատրիարք Ամադեցու օրագրությունները. հետագայում, բուն պատմագրությունից առանձնացած, գրվում են Սիմեոն կաթողիկոս Երևանցու և Գրիգոր պատրիարք Պասմաջյանի հիշատակարանները, որոնցում տեղ են գտել թե՛ եկեղեցական վավերագրերը, թե՛ հոգևոր հայրերի թղթերը, կոնդակները, նամակները:

19-րդ դարում հիշատակարանն արդեն ունենում է հիմնավոր և

¹ *Գեղարվեստական վավերագրություն* տերմինը գործածվել է արվեստի այլ ճյուղերում ևս: Այն՝ իբրև կարգախոս, անցյալ դարի սկզբներին առաջ է քաշվել Ռուսաստանի նկարիչների միության կողմից, որի անդամները, հետևելով շրջիկ նկարիչների ավանդույթներին, ձգտել են ստեղծել իրականությունը ճշմարտացիորեն արտացոլող և ժողովրդին հասկանալի արվեստ:

հետևողական առաջընթաց և ըստ այդմ՝ ըմբռնվում է որպես հուշագրության առանձին նմուշ: Անմահ Աբովյանի գրական գործունեության առաջին քայլերում իսկ նկատվում են հիշատակության արժանի իրադարձությունների ներկայացման համարձակ ու հաղթական շեշտեր, որոնցով հեղինակն այս բնագավառում բերում է գրական ուղղության նորություն, վավերագրման նոր ոճ:

Զգալի փոփոխություններ են արձանագրվում նաև ժանրի լեզվաճական և պատկերային համակարգերում: Այսպես է նկատում Կ. Դանիելյանը. «Դորպատյան օրագրերում է Աբովյանն առաջին անգամ ստեղծել կյանքի՝ գեղարվեստական մեծ արժեք ունեցող պատկերներ, տվել բնության տպավորիչ նկարագրություններ և հոգեբանական սքանչելի վավերացումներ»²:

Հայ դասական գրողներից Մ. Թադևոսյանը, Մ. Նալբանդյանը, Պ. Պոռշյանը, Ղ. Աղայանը, Րաֆֆին, Շիրվանզադեն շարունակեցին արևելահայ գեղարվեստական վավերագրության ուղին՝ իրենց հուշագրական երկերում և օրագրություններում ներկայացնելով ժամանակի ամբողջական համապատկերը: Այս ժամանակահատվածում գրվել են նաև հուշ-դիմանկարներ, որոնց բնորոշները³ Հովհաննես Թումանյանն է, Ղազարոս Աղայանը, Րաֆֆին և ուրիշներ:

Մեր նպատակն է վեր հանել 19-րդ դարավերջի հուշագրության ռեալիստական արտացոլման հիմնագծերը, տալ առաջադիր հուշագրության մետաբնագրում ռեալիզմի դրսևորումները, ներկայացնել դրանց լեզվակառուցվածքային հիմքերը:

Հուշագրությունը և ռեալիզմի մեթոդը

Հայտնի է, որ գեղարվեստական մեթոդների շարքում ռեալիզմը էական դերակատարում է ունեցել: Նրա ազդեցությունը հուշագրության վրա եղել է ամենից խորն ու երկարատևը: Ուսումնասիրվող ժամանա-

² Դանիելյան Կ., Հայ մեմուարային գրականության պատմությունից, Եր., ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1961, էջ 205:

³ Կարծում ենք՝ *բնորոշ* տերմինը տեղին է օգտագործել հուշագրության լեզվում՝ ի տարբերություն կերպարի կամ հերոսի: Նկարչության բնորոշ մեծ չափով մոտենում է հուշագրության բնորոշին այն առումով, որ եթե նկարիչ արվեստագետը գույներով է կերտում բնորոշի դիմանկարը, ապա հուշագիրը «բառերով է նկարում» բնորոշի դիմանկարի յուրաքանչյուր մանրուք: Ավելին, նա երևում է շարժման և հարափոխ ընթացքի մեջ:

կաշրջանի գեղարվեստական վավերագրության հեղինակները ըստ էության իրենց հուշային բնագրերը առավել շատ կառուցել են վավերականի (տեղի ունեցածի) և գեղարվեստի համադրությամբ: Այս առումով նշելի է նաև, որ ռեալիզմի պատկերման մեթոդի դրսևորումները հաճախ շաղախվել են այլ դրսևորումների հետ:

Եթե գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ հեղինակը դեպքերի ընթացքն ինքն է կառուցում նախապես ուրվագծված ձևով, ապա հուշագիրը եղած հիշարժան փաստերից է խոսք կառուցում: Գլխավորը, որին ձգտում է հեղինակը, անցյալի իրականության, դեպքերի և դեմքերի, նրանց ունեցած փոխհարաբերությունների ճշմարիտ և համարժեք արտացոլումն է:

Թեև վավերագրության հեղինակը գեղարվեստական իմաստով կերպար չի ստեղծում, բայց կերտում է դիմանկարներ, որոնք հանդես են գալիս իբրև տարբեր երևույթների, կարևոր իրողությունների անմիջական կրողներ: Բայց եթե գրող-գեղագետը ազատ է կերպարների ընտրության մեջ, այսինքն՝ նա կարող է անհրաժեշտության դեպքում իր ստեղծագործության մեջ ներառել հերոսներ՝ ստեղծելով իրականության առանձին պատկերներ, ապա հուշագրության հեղինակը ազատ չէ այդ ընտրության մեջ: Նա հնարավորություն ունի կերպարագծելու միայն իր հետ առնչություն ունեցած մարդկանց դիմանկարները: Վ. Բելինսկին նշում է, որ այս դեպքում հեղինակը «ոչ թե մտահղացած տիպերի հետ գործ ունի, այլ իր ծանոթ մարդկանց ու դեմքերի հետ, որոնց շրջապատում նա ապրել է և անցկացրել իր կյանքի օրերը»⁴:

Հարկ է շեշտել, սակայն, որ գեղարվեստական վավերագրության հեղինակը վերջին հաշվով ենթակայական դիրք կարող է ունենալ: Այս առումով դժվար չէ նկատել ռեալիզմի և այլ մեթոդների սկզբունքային տարբեր գծերը: Այդ է վկայում, օրինակ, Ս. Զորյանի հետևյալ միտքը. «Հուշերի մեջ հնարավոր չէ բացարձակ օբյեկտիվություն, և սուբյեկտիվ մոտեցումը զգալի տեղ է բռնում անկասկած»⁵: Այս դեպքում հեղինակը բնորոշին ընկալում է իր պատկերացումներով: Վերջիվերջո գեղարվեստական վավերագրությունը կյանքը լուսանկարչա-

⁴ **Белинский В.**, Полное собрание сочинений, в 13 томах, т. XII, М., Изд-во АН СССР, 1956, էջ 154:

⁵ **Զորյան Ստ.**, Հուշերի գիրք, Եր., «Հայաստան» հրատ., 1991, էջ 7:

կան ճշգրտությամբ չի ներկայացնում: Ա. Շիրվանզադեն նշում է, որ «չկան և չեն կարող լինել ֆոտոգրաֆիական ճշտություն ունեցող պատկերներ ներկայացնող ստեղծագործություններ»⁶:

«Րաֆֆին ժամանակակիցների հուշերում» ժողովածուի առաջաբանի հեղինակ Խ. Սամվելյանը գրում է, որ «հուշագրության մեջ իբրև ընդհանուր սկզբունք սուբյեկտիվ տարրը գերակշռում է. այստեղ ավելի ցայտուն են համակրանքն ու հակակրանքը, իբրև վավերականության աղբյուր՝ ավելի քիչ են հավաստի, քան, ասենք, նամակը, օրագիրը կամ փաստաթուղթը: Բայց հուշն էլ ունի իր յուրահատուկ առավելությունը. հուշագիրն ավելի կենդանի է ներկայացնում անձնավորությանը, բացահայտում նրա ներաշխարհը, բնավորության հատկանշական կողմերը»⁷:

Այս տեսակետից լիովին ընդունելի է Վ. Սարոյանի դիտարկումը. «Հիշողությունը երևակայություն է: Որովհետև ինչ որ հիշում ես, նման չէ ճշգրտորեն քո տեսածին, և քանի որ քո տեսածը տարբեր է, քո հիշողությունը մի աստիճանն է երևակայության: Իսկ երևակայությունը վերհիշված իրականն է»⁸:

Հեղինակային այս բնորոշումներից կարելի է եզրակացնել, որ գեղարվեստական վավերագրության բնագրերի բովանդակությունը կառուցվում է օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ կողմերի համադրությամբ: Օբյեկտիվ առումով տեքստի բովանդակությունը իրական աշխարհի որևէ հարաբերության արտահայտություն է, իսկ սուբյեկտիվ առումով այն հաղորդման հարաբերությունն է հաղորդողից դեպի ընկալողը և հաղորդման ընդհանուր շղթան:

Հուշագրողը երևույթներին նայում է անձնական կյանքի պատուհանից: Նա չի կարող բնագրում ընդգրկել իրադարձությունների և երևույթների բազմահանգույց շղթաներ: Այստեղ կարևոր է, թե հեղինակը իրականության ո՞ր կողմն է նկատում, ինչպե՞ս է մշակում եղած փաստերը և ինչպե՞ս է գնահատում ռեալ արժեքների բազմակերպությունը:

Նկատելի է, որ ռեալիստ հուշագիրների մտածողությունը ելնում է կյանքից և հանգում է դարձյալ կյանքին: Պարզից էլ պարզ է, որ հու-

⁶ Րաֆֆին ժամանակակիցների հուշերում, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1986, էջ 228:

⁷ Նույն տեղում, էջ 7:

⁸ Սարոյան Վ., Ընտիր երկեր 4 հատորով, հ. 4, Եր., «Նաիրի» հրատ., 1991, էջ 396:

շագրական այս նոր մոդելները և գեղագիտական նոր ըմբռնումները իրենց հետագիծն են թողել 19-րդ դարավերջի հուշագրության լեզվատիրույթում: Այս հեղինակները արվեստագետի լայն չափանիշներով, հեղինակային ինքնօրինակ մոտեցումներով ընդլայնեցին ժանրի սահմանները, հանդես եկան ոչ միայն որպես դեպքերի, վճռորոշ անցքերի ու իրադարձությունների ականատես-վկայողներ, այլև գնահատողներ ու մեկնաբանողներ: Վավերագրումը դառնում է ժամանակի իրականության՝ անձնական օրագրության միջոցով արտահայտման փաստ: Դասական հեղինակների՝ այդ ժանրի ստեղծագործությունները նրանց ապրած ժամանակաշրջանի լավագույն վկայություն են, որովհետև ամեն մի ճշմարիտ ստեղծագործություն իր ժամանակի համարժեք արտացոլանքն է: Վ. Պետրոսյանն իրավամբ նկատում է, որ համաշխարհային գրականության «ամենակենսական երակներից մեկը վավերական ուղղությունն է, և թող ոչ ոք չկարծի, թե սա երկրորդ կարգի գրականություն է»⁹:

19-րդ դարավերջի գեղարվեստական վավերագրության ռեալիստ հեղինակները սովորաբար կյանքը պատկերում են իրական գծերով և բնորոշների հոգեբանական դիտակետով: Ինչպես նշում է Գ. Զոհրապը, «ճշմարիտ օրագրութիւնը համոզումի պէս անկեղծ, հաւատքի պէս հաստատ ու կրօնքի պէս սուրբ է, այնքան, որ ներելի չէ ամէնուն ձեռք երկնցնել անոր»¹⁰:

Վ. Վաղարշյանի հուշերի առաջաբանում մեմուարային գրականության հեղինակի դերին է անդրադարձել Ս. Սողոմոնյանը: Ըստ գրականագետի՝ մեմուարային գրականությունն իր սեփական յուրահատուկ ձևը և ուրույն օրենքներն ունի: Ամենահիմնական, ամենապարտադիր օրենքը հեղինակի՝ զգացողության սահմանի պահպանումն է, որը պահանջում է «նախ շրջապատին նայել, ապա իրենով զբաղվել»: Սկզբում անհրաժեշտ է ռեալիստական գույներով և բարեխղճորեն ցույց տալ այն միջավայրը, որտեղ հասակ է առել ու ձևավորվել հեղինակը, նոր միայն ներկայացնել իր սեփական անձը:

Գրականագետի բնորոշմամբ մեմուարային գրվածքը վերաբերում է իրական դեմքերի, տեղի ունեցած փաստերի, պատմականորեն

⁹ Պետրոսյան Վ., Հավասարում բազմաթիվ անհայտներով: Հրապարակախոսություն, վավերագրական արձակ, Եր., «Սովետականոտ գրող» հրատ., 1977, էջ 412:

¹⁰ Զոհրապ Գ., Երկերի ժողովածու, հ. Գ, Եր., ԳԱԹ հրատ., 2002, էջ 277:

կատարված դեպքերի ներկայացմանը: Այդ իմաստով մեմուարիստը պատմաբանի բարեխղճությամբ պետք է «ճշմարտորեն վերարտադրի դեպքերն ու դեմքերն այնպես, ինչպես եղել են իրականում»¹¹:

XIX դ. 60–70-ական թթ. արդեն պարզորոշ նկատելի էին արևելահայ գրական լեզվի զարգացման և կատարելագործման ուղիները. գնալով ավելի տիրապետող էր դառնում գրական աշխարհաբարը: Այս շրջանում վճռվում էին գրաբարի, բարբառների և գրական աշխարհաբարի փոխհարաբերության հարցերը, նշվում հայերենի մշակման և զարգացման օրինաչափությունները: Առաջարկվում էր նոր լեզվի հիմքում դնել ընդհանուրին հասկանալի էական տարրեր և ոչ թե լեզուն ծանրաբեռնել գրաբարի կամ տարբեր բարբառների անհասկանալի իրողություններով:

Արագորեն հարստանալով և կատարելագործվելով՝ արևելահայ գրական հայերենով գրվում էին պարբերական մամուլի զգալի մասը, Մ. Նալբանդյանի, Րաֆֆու, Պ. Պռոշյանի և այլ գրողների ստեղծագործությունները: Այդ գրողները մեծ դերակատարում ունեցան արևելահայ գրական լեզվի մշակման և հարստացման գործում: «Գրական լեզվի պատմության այս ժամանակաշրջանը ըստ էության գրապայքարի վերջնական ու լիակատար հաղթանակի ավարտն է և գեղարվեստական լեզվի համար մղվող պայքարի սկիզբը»¹²:

Այսպիսով, նոր գրական հայերենը, XIX դ. կեսից սկսած, որպես գրական լեզու դառնում է իշխող և իր տարածման շրջանում գրական այլ լեզվի հետ գործառույթներ չի մշակում: Աշխարհաբարը գրական լեզվի կարգավիճակ է ձեռք բերում XIX դարավերջին:

Ըստ Գ. Զահուկյանի՝ արևելահայ աշխարհաբարի մշակման ասպարեզում գոյություն ունի գրական լեզվի զարգացման միտումների երկու կարգի ըմբռնում, մշակման երկու ուղղություն, որոնք պայմանականորեն կոչում է ժողովրդական-գրական (երբեմն կոչել են նաև թումանյանական) և ընտրողական-գրական¹³: Այս առումով հետաքրքրա-

¹¹ **Վաղարշյան Վ.**, Ընկերներս, բարեկամներս և ես, Եր., Հայպետհրատ, 1959 (առաջաբանը՝ Մ. Սողոմոնյանի), էջ v:

¹² **Մելքոնյան Ս.**, Հովհ. Թումանյանը և արևելահայ գեղարվեստական գրականության լեզուն, Եր., «Լույս» հրատ., 1986, էջ 31:

¹³ **Զահուկյան Գ., Աղայան Է., Առաքելյան Վ., Քոսյան Վ.**, Հայոց լեզու, I մաս, Ա պրակ, Եր., «Լույս» հրատ., 1980, էջ 33:

կան է առաջին ուղղության ժամանակահատվածը:

Առաջին ուղղության ներկայացուցիչները, որոնք ռեալիզմի դիրքերից էին ներկայանում, հանդես գալով գրական լեզվի արհեստականության դեմ, զգալի տեղ էին տալիս ժողովրդախոսակցական լեզվի տարրերին (ժողովրդական արտահայտություններ, ժողովրդական երանգ ունեցող բառեր, դարձվածքներ և այլն): Այս ուղղության ներկայացուցիչներից են Հ. Թումանյանը, Պ. Պռոշյանը, Ղ. Աղայանը, գյուղագիրները, մասամբ նաև Ա. Իսահակյանը: Ոմանց երկերում հանդես են գալիս գրական լեզվից հնչյունական և քերականական շեղումներ հոգուտ բարբառների: Արդյունքում ստեղծագործությունն ունենում էր խոսակցական-բարբառային երանգավորում: Հ. Թումանյանը, իր հոդվածներում անդրադառնալով ժողովրդական բարբառներից օգտվելու խնդրին, գրել է, որ դա ոչ թե դատապարտելի է, այլ հենց բնականոն ճանապարհն է՝ «կայտառ ու կենդանի լեզու ստեղծելու»¹⁴:

Արևելահայ գեղարվեստական վավերագրության լեզվի «դասական շրջանը», մեր կարծիքով, պետք է ընդունել XIX դ. 2-րդ կեսից: Թեպետ նույն դարի առաջին կեսի գեղարվեստական վավերագրության էջերը լեզվական առաջընթացի պայմաններ ստեղծեցին արևելահայ գեղարվեստական վավերագրության լեզվի մշակման համար: Արևելահայ ինքնակենսագրական երկերում ներթափանցեցին ինչպես առկա գրական ուղղություններն ու ոճերը (առավելաբար ռեալիստական մեթոդը), այնպես էլ՝ ժամանակի գեղարվեստական միտքը: Դրանք բերեցին գրական առաջին դիմանկարները, որոնց կերպարագծումներում երևացին կենդանի մարդիկ՝ իրենց գործունեությամբ, հոգեբանությամբ, հյուսիսեղ բառուբանով:

Սակայն, ինչպես նշում է Յու. Ավետիսյանը, «գեղարվեստական լեզվի մշակումը և բազմազանությունը միայն ռեալիստական գրականության տուրքին հանձնելը դատապարտված են համոզիչ փաստարկներ չգտնելու փորձությանը»¹⁵: Հետաքրքրական է լեզվաբանի այն դիտարկումը, թե մինչպուշկինյան շրջանի գրականության գրողների լեզուն չէր ամփոփում անհատական յուրահատկություն: Դրանով իսկ

¹⁴ **Թումանյան Հ.**, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 6, Եր., ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 1994, էջ 201:

¹⁵ **Ավետիսյան Յու.**, Արևմտահայ բանաստեղծության լեզուն, Եր., ԵՊՀ հրատ., 2007, էջ 126:

կարելի էր բնութագրել ընդհանուր գրական լեզուն: Գրեթե նույն տեսակետն է ներկայացվում նաև Վերածննդի շրջանի ֆրանսիական գրականության լեզվի վերաբերյալ: Այդ շրջանում խիստ կարևորվել են գրական ընդհանուր նորմերի ձևավորումը, լեզվական խնդիրների լուծումը¹⁶:

Պետք է ընդգծել, որ 19-րդ դարավերջի գեղարվեստական վավերագրության լեզվի տիրույթում հանդես են գալիս տարբեր վավերագրողներ, որոնց լեզվամտածողությամբ է պայմանավորված լեզվական միջոցների և լեզվական նշանների գործածությունը: Գրողի համար այս դեպքում առաջնայինը ոչ թե գրական լեզուն հարստացնելն է, այլ լեզվական ինքնատիպություն և անհատականություն ապահովելը: Ավելին, գեղարվեստական վավերագրության որոշ հեղինակներ պայմանականորեն տարբերակում են «փաստագրական լեզու» և «արվեստի լեզու» բնորոշումները. «... Կենդանի վկայությունները պետք է արձանագրել մեր ծնողների սերնդից, քանի դեռ կան: Թող լինի փաստագրական լեզվով, իսկ եթե կարելի է, նաև արվեստի լեզվով, բայց այնպիսի արվեստի, որ փաստագրական ուժ էլ ունենա, չլինի «հայրենասիրական» ախուլախի հերարժակ ռոմանտիկա՝ «գեղեցիկ» բառերով»¹⁷:

Գեղարվեստական վավերագրության կառուցվածքային տիրույթում գործ ունենք լեզվական անհատի հետ, որը գոյություն ունի լեզվական տարածություններում: Ըստ փիլիսոփայական բնորոշման՝ բառերի գործածման նորմերը, լեզվական սովորույթները կարող են որոշել հեղինակին¹⁸:

Ղ. Աղայանը՝ որպես լեզվական անհատ, «Իմ կյանքի գլխավոր դեպքերը» հուշագրության մեջ ընդգծում է, որ հիշողությունները չեն մոռացվում միայն այն պատճառով, որ կրկնվում են անընդհատ: «Արտաքին տպավորությունները, մեր գագաթի մեջ ծովանալով, շարունակ շարժման մեջ են...: Բարձր ոգևորությունը այդ ծովում փոթորիկ բարձրացնելն է»¹⁹:

Մասնագետները, սակայն, հաճախ ներկայացնում են հոգեվի-

¹⁶ Ավետիսյան Յու., նշվ. աշխ., էջ 127:

¹⁷ Սուրենյան Կ., Օրագիր, 1943–2001, հ. 2, Եր., «Սարգիս Խաչենց» հրատ., 2007, էջ 10:

¹⁸ Բրուսյան Գ., Փիլիսոփայություն և լեզու, Եր., «Հայաստան» հրատ., 1972, էջ 90:

¹⁹ Աղայան Ղ., Երկերի ժողովածու, հ. 4, Եր., Հայպետհրատ, 1963, էջ 424:

ճակներ, երբ հիշողության շարադրանքը դժվարությամբ է կառուցվում հստակ չհիշվելու պատճառով:

Հուշագիրը գրում է, որ «մոռացութեան փոշին միշտ էլ կարող է երևալ յուշերի մէջ, յուշերի կողքին: Այդ փոշին նստում է ամէն մէկիս անցեալի որոշ հատուածի վրայ, ու ավստսում ես, որ որոշ բաներ մոռացել ես»²⁰: Նման մտքեր զետեղված են հենց առաջադիր հուշագրության բնագրերում. «Այդ օրերից անցել է ավելի քան 50 տարի, և մոռացել եմ, թե ինչ էր Օհաննեսի դերը այդ գործերի մեջ»: «Շարունակությունը մոռացել եմ»²¹: «Այդ խոսքերի ժամանակ տիկին Սոֆին, ամբողջովին լսողություն դարձած, ժպտաց և մի երկու խոսք ասաց, բայց այժմ չեմ հիշում, թե ինչ»²²: «Չեմ հիշում՝ ինչ կարծիք ուներ նա Ծերենցի մասին»²³: «Ես չեմ պատմի նրա անցյալը՝ վախենալով միգուցե՝ հիշողությունս ինձ մոլորեցնի»²⁴:

19-րդ դարավերջի գեղարվեստավավերագրական բնագրերում պարզորոշ երևում են հուշերի գործողության վայրը (տարածքը), ժամանակը, անձը, ասելիքի նյութը, որոնք սովորաբար զուգորդական սկզբունքով համադրվում են միմյանց: Սակայն հնարավոր է նաև, որ այդ տարրերից մեկն ինչ-ինչ պատճառով դուրս մնա ընդհանուր տեսադաշտից, քանի որ տվյալ պահին կարող է առաջնային չդիտարկվել և դուրս մղվել պահանջմունքների բավարարման ոլորտից: Այդ դեպքում հեղինակը հախտուն մոտեցում չի դրսևորում, անխտիր չի վերարտադրում այն ամենը, ինչ տեսել ու զգացել է իր կյանքի (որոշակի ժամանակահատվածի) ընթացքում: Նա ընտրություն է կատարում՝ գլխավորը զատելով երկրորդականից, կարևորը՝ անկարևորից՝ շարադրանքի նյութ դարձնելով էականն ու արժեքավորը: Ս. Ալաջաջյանը իր հայտնի հուշագրության առաջաբանում գրում է. «Ես օրագիր եմ պահել, բայց օրագրից արտագրել եմ այն բոլորը միայն, որ օգնել են ազգային գիտակցութիւնս զօրացնելուն»²⁵:

²⁰ Ալաջաջեան Ս., Վաթսունականք, Լոս Անջելոս, 2002, էջ 8:

²¹ Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում, Եր., Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1969, էջ 365:

²² Հ. Ղանալանյան, Գիտության երախտավորները (Հուշ-դիմանկարներ), Եր., Երևանի համալսարանի հրատ., 1982, էջ 7:

²³ Ծիրվանզադե Ա., Կյանքի բովից, Հուշեր, Եր., «Հայաստան» հրատ., 1982, 307 էջ:

²⁴ Րաֆֆի, Երկերի ժողովածու, հ. 9, Եր., «Սովետական գրող» հրատ., 1987, էջ 32:

²⁵ Ալաջաջեան Ս., Վաթսունականք, էջ 8:

Հոգեբանները նշում են, որ մտապահումն անձի կողմից միշտ ընտրողական է²⁶, որը ռեալիստական մեթոդի հատկանիշներից է: Գեղարվեստական վավերագրության հեղինակի հիշողության մեջ առավելաբար պահպանվում են անհրաժեշտ տեղեկությունները, տպավորությունները, այլ ոչ թե այն ամենը, ինչ ներգործում է նրա զգայարանների վրա:

19-րդ դարավերջին ռեալիզմի լծակակիրը համարվում էր Պերճ Պոռշյանը, որի հռչակած սկզբունքները երևում են «Հուշիկներում»: Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոցում են ձևավորվել գրողի ազգային ըմբռնումներն ու գրական հակումները: Այդ ժամանակից ի վեր Պոռշյանը սկսել է պահել օրագիր կամ հիշատակարան: «Հուշիկները» մի ինքնագիր կենսագրություն է, ուր հետաքրքրական առատ նյութ է ներկայացված Ներսիսյան դպրոցի, Ներսես կաթողիկոսի և ժամանակի հայտնի գործիչների կյանքի վերաբերյալ: Պերճ Պոռշյանը, որ ժամանակին եղել է ամենից շատ ընթերցվող հեղինակներից, կերտել է Ներսիսյան դպրոցի վարժապետների դիմանկարները²⁷, որոնք, լինելով հեղինակային խոսքի բազմազան շերտերից, ներկայացված են նուրբ դիտողականությամբ և ռեալիստական յուրահատուկ մեթոդով: Այստեղ հերոսների անհատականացումը... սկսվում է նրանց արտաքինի նկարագրությամբ. յուրաքանչյուր հերոսին համապատասխան մակդիրների ու համեմատությունների կիրառությամբ ուրվագրվում է նրանց դիմանկարը. ապա բացահայտվում ներքինը, որից և բխում են հերոսների վարքագիծը, հոգեբանությունը և գործողությունները:

Լինելով հայտնի մանկավարժներ Շապուհ Շահնազարյանի, Շանշյանցի, Խերողինյանցի աշակերտը՝ Պերճ Պոռշյանը ներքին գործանքով, բայցև ռեալիստական գծերով էր ներկայացնում ժամանակի համապատկերը: Այս երկի հուշագրական մեթոդի ռեալիստական

²⁶ ՊԵՐՃՅԱՆ ՊԵՐՃ., Հոգեբանություն, Անթիլիաս, 1992, էջ 238:

²⁷ Ի տարբերություն գեղանկարչության՝ հուշագրության մեջ դիմանկարն անընդհատ փոփոխվող վիճակների ամբողջություն է: Ա. Լուսնաչարսկուն ուղղված նամակում Մ. Գորկին դիմանկարի հեղինակին անվանում է «բառերի նկարիչ»: Այդ դիմանկարներում երևում են նաև «մարդու զգացողությունը», բնավորության գծերը, որոնք տարբեր են շրջապատող մարդկանց նմանատիպ հատկանիշներից: Սակայն իրականում յուրաքանչյուր անձ կարող է ունենալ դիմանկարի «կենդանի կադավար» (Баратов В., Литературный портрет: Истоки, поэтика, жанр., Л., изд.-во «Наука», 1985, էջ 71–77):

դրույթները չափազանց հարազատ էին հեղինակի նոր ըմբռնումներին: Հուշագրության մեջ Պոռշյանը բացում է ժամանակակցի կերպարի կոնցեպտները՝ որպես ինքնակենսագրության անբաժանելի հատվածի:

Ի տարբերություն բառարանային լուծումունջ միավորների՝ հուշագրության բառերը պետք է թրթռան, շնչեն, շարժվեն, պետք է որ ներսից ճառագայթեն տրամադրություն, հույզ և ապրում:

Ճանաչողական լեզվաբանության հիմնահարցերից մեկը տիպաբանական հասկացույթների իրացումն է: Հասկացույթը մտքի կառուցվածքային միավոր է, որ ամրագրված է ուսումնասիրվող հուշագրության լեզվատիրույթում: Հասկացույթի կարևոր բաղադրիչներից մեկը բառի իմացական հիշողությունն է, լեզվական այդ նշանի իմաստային բնութագրությունը, որը կապվում է բառի բառային նշանակության և լեզուն կրողների հոգևոր արժեհամակարգի հետ: Այս առումով 19-րդ դարավերջի հուշերում և ուղեգրություններում ուշագրավ է *մանկություն, հուշ, հիշողություն, ճանապարհորդություն (ճամփորդություն), ուղևորություն, հանդիպում* հասկացույթների ոլորտը. «Այսօր ևս լավ հիշում է մեր երջանիկ մանկությունը»: «Իմ ամենախոր *հիշողությունը* հասնում է մինչև հորս լայնաբերան մկրատը... ու ընկուզյա դազգյա-հը»²⁸: «Ձորի այս տարածության ծոցում է անցել Հովհաննես Թումանյանի *մանկությունը*»: «Աղայանը *հիշողություններ* էր պատմում և գովում իր սիրած հեղինակներին»: «Երկու *ուղևորություններին* էլ մասնակցում էր Հովհաննեսի սիրելի աղջիկը՝ Նվարդը»²⁹ և այլն:

Մեջբերումներից նկատելի է դառնում, որ հասկացույթը մտածական բազմաչափ բաղադրիչ է, որը կարող է արտացոլել աշխարհընկալման գործընթացներ և մարդկային գործունեության արդյունքներ: Այն մեծ չափով ճանաչողական և հոգեկան դրսևորումների կառույց է, որի առանձնահատկությունները հնարավորություն են տալիս իրական կյանքն արտացոլելու տարաբնույթ տեսանկյունների ամբողջության մեջ: Հասկացույթը տվյալ հասկացության բովանդակությունն է, մտքի հոմանիշը³⁰:

²⁸ Պոռշյան Պ., Երկերի ժողովածու, հ. 7, Եր., «Հայաստան» հրատ., 1964, էջ 38, 48:

²⁹ Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում, նույն տեղում, էջ 76, 25, 88:

³⁰ St'u Маслова В., Когнитивная лингвистика, Мн., изд.-во «Тетра Системс», 2005, էջ 31:

Եզրակացություններ

Հուշագրությունը ոչ միայն գեղարվեստական հորինվածք է, այլև լեզվական անհատի հոգեբանական դրսևորում:

Պ. Պոռշյանը, Ղ. Աղայանը, Րաֆֆին, գեղարվեստական վավերագրության այլ հեղինակները արտահայտեցին լեզվական անհատի իրենց հոգեկան տրամադրությունները՝ երևույթներին նայելով սպասումների, հույզերի հարազատ հայացքով, հաճախ նաև հոգեկան գործընթացների դիտակետից: Այս ամենը ենթադրում էր ռեալիստական մեթոդի հարացույցի այնպիսի հարստացում և գեղագիտական այնպիսի հայացք, որտեղ լեզվական անհատը դիտվում է մարդկային բարձր ըմբռնումով:

19-րդ դարավերջի հուշագիրները լուծեցին նորարարական բազում խնդիրներ, նոր որակ բերեցին հայ գրականություն՝ ռեալիզմը լուսանկարչական ճշգրտությունից շրջելով դեպի մարդու ներքին բովանդակությունը, մարդու և ժամանակաշրջանի, ինչպես նաև իրադրականության միասնությունը:

Հուշ-դիմանկարներում հեղինակները հաղթահարեցին նախորդների ռոմանտիկական պայմանականությունները: Նրանք ներկայացրին իրական կյանքն իր ուժեղ և թույլ կողմերով, ընթերցողին փոխանցեցին հույզեր, մարդկային ապրումներ: Այդ շրջանի հեղինակները գտել են իրենց նոր խոսքը, որ ճշմարիտ տաղանդի ու ստեղծագործության պայման է:

Ճանաչողական լեզվաբանության հիմնահարցերից է տիպաբանական հասկացույթների իրացումը, որ ամրագրված է ուսումնասիրվող հուշագրության լեզվատիրույթում:

АШОТ ГАЛСТЯН

*Доктор филологических наук, профессор,
декан филологического факультета АГПУ
имени Х. Абовяна*

ВЛИЯНИЕ РЕАЛИЗМА НА МЕМУАРИСТИКУ КОНЦА XIX ВЕКА: ЯЗЫК И СТРУКТУРА

Резюме

В настоящей статье рассмотрены основные черты проявления реализма в мемуаристике конца XIX века, представлены проявления реализма в тексте рассматриваемых мемуаров, их лингво-структурные особенности.

Реализм играл важную роль в ряду художественных методов. Влияние реализма на мемуаристику было наиболее глубоким и продолжительным. Авторы художественно-документальных произведений изучаемого периода по существу строили свои мемуарные тексты преимущественно на сочетании подлинных (произошедших) фактов и искусства. В связи с этим следует отметить, что проявления метода реалистического изображения часто смешивают с его другими проявлениями.

Мемуары – это не только художественное произведение, но и психологическое проявление языковой личности. Мемуаристы-реалисты отталкиваются от жизни и приходят опять-таки к жизни. Подобного рода эстетические представления и мемуарные модели оставили свой след и в языковой сфере мемуаров конца XIX века. Эти авторы расширили границы жанра и выступили не только в качестве очевидцев и свидетелей событий, но и в качестве оценщиков и комментаторов.

Одной из проблем когнитивной лингвистики является реализация типологических концептов. Концепт – это структурная единица мысли, закреплённая в языковой сфере изучаемых мемуаров.

Произведения авторов-классиков данного жанра являются лучшим свидетельством времени, в котором они жили, поскольку каждое правдивое произведение является верным отображением своего времени.

Мемуаристы конца XIX века решили новаторские проблемы, привнесли новое качество в армянскую литературу, повернув реализм от фотографической правды к внутреннему содержанию человека, единству человека, эпохи, условий.

П. Прошян, Г. Агаян, Раффи, другие авторы произведений художественно-документального жанра выражали душевные настроения, рассматривая явления с точки зрения ожиданий и переживаний, а также с позиций забвения.

Лингвистические личности изображали реальную жизнь с ее сильными и слабыми сторонами, передавая читателю эмоции, человеческие переживания, которые являются условием истинного таланта и творчества.

Ключевые слова: мемуары, жанр, языковая личность, метод реализма, языковая основа, психический процесс, реальная жизнь, концепт.

GALSTYAN ASHOT

*Doctor of philological sciences,
PhD Dean of the Philological Faculty of the
ASPU named after Kh. Abovyan*

THE INFLUENCE OF REALISM ON MEMOIRS OF THE END OF 19TH CENTURY: LANGUAGE AND STRUCTURE

Abstract

The present article examines the main features of the manifestation of realism in the memoirs of the end of the 19th century, presents the manifestations of realism in the text of the considered memoirs, as well as their linguistic and structural features.

Realism played an important role in a number of artistic methods. The influence of realism on memoirs writing was most profound and long-lasting. The authors of artistic and documentary works of the studied period essentially built their memoir texts primarily on the combination of genuine (occurring) facts and art. In this regard, it should be noted that the manifestations of the method of realistic depiction are often mixed with its other manifestations.

Memoirs are not only works of art, but also psychological manifestations of a linguistic personality. Memoirists-realists repel from life and again come back to life. Such aesthetic imaginations and memoir models also left their mark in the linguistic sphere of memoirs of the end of the 19th century. These authors expanded the boundaries of the genre and came up not only as eyewitnesses and witnesses of events, but also as evaluators and commentators.

The implementation of typological concepts is one of the problems of cognitive linguistics. A concept is a structural unit of thought, fixed in the linguistic sphere of the studied memoirs.

The works of classic authors of the given genre are the best evidence of the time in which they lived, since each truthful work is a true reflection of its time.

Memoirists of the late 19th century solved innovative problems, brought a new quality in the Armenian literature, turning realism from photographic truth to the inner content of a person, the unity of a person, an era, conditions.

P. Proshyan, G. Aghayan, Raffi and other authors of works of the artistic and documentary genre expressed spiritual moods, examining phenomena from the point of view of expectations and experiences, as well as from the position of oblivion.

Linguistic personalities depicted the real life with its strong and weak sides, conveying to the reader emotions, human experiences, which are the condition of true talent and creative work.

Keywords: *memoirs, genre, linguistic personality, method of realism, linguistic basis, mental process, real life, concept.*

ԴՈՆԱՐԱ ՍԵՐՅՈԺԱՅԻ ՄԿՐՏՅԱՆ

*Բանասիրական գիտությունների թեկնածու, դոցենտ,
Սանկտ Պետերբուրգի պետական համալսարանի
Արևելագիտության ֆակուլտետի դասախոս*

d.mkrtchan@spbu.ru

ORCID ID: 0009-0005-0658-0821

DOI: 10.54503/978-5-8080-1557-9-177

ՊՈԵԶԻԱՅԻ ԵՎ ԱՐՁԱԿԻ ՍԱՀՄԱՆԻՆ. ԳՐԱԿԱՆ ԷԿԼԵԿՏԻԶՄ

Բանալի բառեր՝ գրական էկլեկտիզմ, պոեզիայի և արձակի փոխազդեցություն, ռուս գրականություն, եվրոպական գրականություն, հայ գրականություն, պոեզիայի և արձակի «սահմանային», «մարզինալ» վիճակներ, տիպաբանական վերլուծություն:

Ներածություն

Պոեզիայի և արձակի փոխազդեցության հարցը և այս փոխազդեցության տեսակները, արձակի մեջ բանաստեղծական ենթաշերտի ակտիվացման խնդիրները և պոեզիայում արձակի ենթաշերտի դրսևորման հարցերը, պոեզիայի և արձակի սահմանին ստեղծված գրական տեքստերի տիպաբանության ուսումնասիրությունը, պոեզիայի և արձակի հարաբերակցությունը պատմական համատեքստում երկար տարիներ շարունակում են մնալ ինչպես ազգային, այնպես էլ արտասահմանյան գրականագետների գիտական հետաքրքրությունների առարկա¹: Բանաստեղծական, արձակ և «սահմանային» («մարզինալ») տեքստերի տարբեր տեսակների ուսումնասիրությունը, դրանց սյուժեի, պատմողական, ժանրային, ռիթմիկ կազմակերպման առանձնահատկությունները, արձակի մեջ բանաստեղծական սկզբունքի կառուցողական և տեքստ ձևավորող դերը, պոեզիայում արձակի դրսևորման

¹ **Тынянов Ю.**, Проблема стихотворного языка. Л., изд-во АCADEMIA, 1924, 139 с.; **Бахтин М.**, Вопросы литературы и эстетики, М., изд-во Художественная литература, 1975, с. 6–71, 72–233: Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве (1924), Слово в романе (1934–1935); **Шкловский В.**, О теории прозы, М., изд-во ФЕДЕРАЦИЯ, 1929, 265 с.; **Веселовский А.**, Историческая поэтика, Л., изд-во Художественная литература, 1940, 649 с.

սկզբունքը արդիական են դառնում գրականության գիտության զարգացման ժամանակակից միտումների լույսի ներքո: Այս առումով պոեզիայի և արձակի փոխազդեցության տիպաբանական ձևերի ուսումնասիրությունը պետք է դիտարկել ինչպես տեսական և պատմական պոետիկայի հիմնական խնդիրների համատեքստում, այնպես էլ տեքստի հետ սերտ կապի մեջ:

Սկսած 18-րդ դարի վերջերից մինչև 19-րդ երկրորդ կեսը՝ հայ, ռուս և համաշխարհային գրականության մեջ տեղի է ունենում գեղարվեստական մտածողության տեսակների փոփոխություն, անցում է կատարվում ավանդականից դեպի անհատական-հեղինակային գրական գիտակցություն²:

Այս գործընթացը բոլորի ուշադրությունը սևեռեց հեղինակի անհատականության դրսևորման գեղարվեստական ամբողջության, նրա կերպարային և ռճական կառուցվածքի առանձնահատկությունների վրա: Բացի այդ, հոետորաբանության նկատմամբ հետաքրքրության անկումը, որն այս պահին նկատելի էր որպես պոեզիայի և արձակի ընկալման և ստեղծման տեսական և գործնական ուղեցույց, խթանեց փիլիսոփայական և գեղագիտական նորհիմքերի որոնման գործընթաց՝ դրանց փոխգործակցության խնդիրը լուծելու համար:

Այսպիսով, ժամանակակից գրականագիտության հետաքրքրությունը պոեզիայի և արձակի, չափածոյի և արձակի գեղագիտության նկատմամբ պայմանավորված է այս դարաշրջանի համար առավել ներկայացուցչական տեքստային կառուցվածքների տեսակները նկարագրելու անհրաժեշտությամբ: Դրանք բացահայտում են պոեզիայի և արձակի փոխազդեցության բնորոշ մոդելները գեղարվեստական ամբողջության մեջ՝ ինչպես համաժամանակյա, այնպես էլ տարժամանակյա կտրվածքով: Վերջապես, անհնար է անտեսել այն պահերը, երբ պոեզիան սահուն հոսում է արձակի մեջ, և արձակն իր հերթին հագեցնում է բանաստեղծությունը այնպիսի հեղինակների ստեղծագործություններում, ինչպիսիք են Ն. Կարամզինը, Վ. Ժուկովսկին, Կ. Բատյուշկովը, Ա. Պուշկինը, Մ. Լերմոնտովը, Ն. Գոգոլը, Հ. Թումանյանը, Ե. Չարենցը, Վ. Տերյանը և այլք: Այս փոխգործակցության «մեխանիզմը»

² Категории поэтики в смене литературных эпох / С.С. Аверинцев [и др.] // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., изд-во «Наследие», 1994, с. 3–38.

բացահայտում է ինչպես գրականության զարգացման ընդհանուր միտումները, որոնք կապված են պոեզիայից արձակ, տեքստից էպոս շարժման հետ, այնպես էլ դրանցից յուրաքանչյուրի անհատական ստեղծագործական էվոլյուցիան:

Գրական էկլեկտիզմը դառնում է այս շրջանի հիմնական հատկանիշներից մեկը, երբ հեղինակները փորձեր են կատարում ձևի և բովանդակության հետ՝ համատեղելով մշակութային տարբերազդեցություններ:

Գրականության մեջ բանաստեղծական և արձակ տարրերի համակցման վերլուծությանն է նվիրված սույն հոդվածը: Փորձ է արվել բացահայտելու գրական էկլեկտիզմի՝ որպես գրական երևույթի առանձնահատկությունները, նրա դրսևորման ձևերը ուս, հայ և համաշխարհային գրականության մեջ:

Թեման ուսումնասիրելու համար կիրառվել է համապարփակ մոտեցում, որը ներառում է վերլուծության գրապատմական, համեմատական և տիպաբանական մեթոդներ: Սա մեզ թույլ է տալիս համակողմանիորեն դիտարկել գրականության մեջ պոեզիայի և արձակի ավանդույթների փոխազդեցությունն ու հակազդեցությունը:

Պարմական համարեքստ

Էկլեկտիզմը հունական մշակույթի կարևոր առանձնահատկությունն է, առանց որի հնարավոր չէր լինի նեոպլատոնական փիլիսոփայական սինթեզը, որը սկսվեց Ալեքսանդրիայում: Այնուամենայնիվ, այն ուսումնասիրվել է հիմնականում փիլիսոփայության նյութի հիման վրա: Փիլիսոփայության այսպիսի ներկայացումը սկսվում է Փոթամոն/ Ալեքսանդրացուց³, և նրա հնարավոր ժամանակակիցներն են Փիլոնը, Արիա Դիդիմը, Եվդոր Ալեքսանդրացին:

«Էկլեկտիզմ» եզրույթը, որն առաջին անգամ հիշատակվել է հույն փիլիսոփա Փոթամոն Ալեքսանդրացու կողմից, հին և նոր դարերի շեմին դարձավ մտավոր կյանքի կարևոր կողմերից մեկն Ալեքսանդրիայում: Տարբեր փիլիսոփայական դպրոցներից գաղափարներ ընտրելու Փոթամոնի մոտեցումը հանգեցրեց նոր տեսլականի առաջացմանը,

³ Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М.: изд.-во «Мысль», 1979. Кн. I, 24.

որտեղ բազմազանությունն ու սինթեզը դառնում էին բազմաշերտ գրական ոճերի ձևավորման հիմքը:

Հեգելը, վկայելով հույն փիլիսոփա Դիոգեն Լաերտացու աշխատությունը⁴, նշում էր, որ էկլեկտիզմը չպետք է ընկալվի որպես անկման նշան, այլ հակառակը՝ որպես մշակութային փոխգործակցության բնական դրսևորում⁵: Հեգելը ընդգծել է էկլեկտիկայի կարևորությունը՝ դիտարկելով այն որպես հունական մշակույթի հիմնական հատկություն, որը միտված էր միավորելու տարբեր ուսմունքներ և ոճեր: Ըստ նրա՝ էկլեկտիզմը լայնորեն ընկալվում է որպես աշխարհայացքի հատուկ տեսակ և փիլիսոփայական ու կրոնական, դիցաբանական ու գեղարվեստական տարբեր ուսմունքներ, պատկերներ, ոճեր համատեղելու, օրգանական ամբողջության բերելու գիտակցված քայլ:

Հատկանշական է, որ Եգիպտոսը հայտարարվում է Հերմես Թորի կողմից մարդկությանը տրված փիլիսոփայության ծննդավայր: Այնտեղ էլ ծնվել է պոեզիան, հենց Եգիպտոսում է ոգեշնչում ստացել Օրփեոսը⁶, Հոմերոսը ոչ միայն այցելել է Եգիպտոս, այլև իր բանաստեղծությունների սյուժեները փոխառել է Մեմֆիսում, Հեփեստոս-Պտախի տաճարին կից գրադարանում պահվող գրքերից, իսկ գրադարաններն առաջին անգամ հայտնվել են Եգիպտոսում⁷, առասպելական Փարավոն Օսիմանդիայի օրոք (ներկայումս նույնացվում է ՌամզեսII-ի հետ): Եգիպտացիներից իմաստություն են սովորել Սոլոնը, Պլատոնը, Եվդոքսիոսը, Պյութագորասը, Լիկուրգոսը: Եգիպտական իմաստունների դիցապատմական ասքերիօրինակները հետագայում տեղ են գտել նաև հայ հնագույն գտել նաև հայ պատմագրության հնագույն հուշարձաններում:

Ալեքսանդրիայի մտավոր էլիտայի կյանքի և գործունեության հռոմեական շրջանը շատ ավելի լավ է լուսաբանված՝ սկսած Փոթամոնից, այնուհետև՝ Սենեկայի ուսուցիչ Սոտիոն Ալեքսանդրացուց: Էկլեկտիզմի մասին հիմնական տեղեկությունները տեղ են գտել Փիլոն Ալեքսանդրացու ժառանգության մեջ: Հատկանշական է, որ Ալեքսանդրիայի և ն-

⁴ Նույն տեղում

⁵ Гегель Г., Лекции по истории философии. СПб.: изд.-во «Наука», 1994, Кн. 3, с. 105.

⁶ Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. Кн. I, 2.

⁷ Диоген Лаэртский, О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. Кн. III, с. 61.

րա դպրոցների պատմության առաջին երեք դարերի էկլեկտիզմը հենց որպես աշխարհայացքի տեսակ, ձևավորվել է հատուկ մշակութային միջավայրի ազդեցության տակ: Իսկ Փոթամոնի ու Փիլոնի կողմից ստեղծվել են համակարգերի հիմնարար սկզբունքները: Ճիշտ է, հռոմեական ժամանակաշրջանում այս մշակութային միջավայրը, որտեղ ամեն ինչ արդեն պատրաստ էր փիլիսոփայական դպրոցների միավորման համար, մեծապես բարդանում և "նոսրանում" է՝ այնտեղ քրիստոնեության, գնոստիցիզմի, միթրաիզմի մուտքով, իսկ եգիպտական ավանդական մշակույթը, որի հետ մտավորականները ձգտում էին միասնության, դեռևս առաջին փուլում, ավելի ու ավելի է կորցնում կապը իրականության հետ և աստիճանաբար մահանում է:

Հարց է ծագում՝ հնարավո՞ր էր արդյոք այդքան տարբեր մշակույթների սինթեզ: Քանի որ համաշխարհային մշակույթը մեզ տալիս է էկլեկտիզմի ամենավառ նմուշները XIX դարի երկրորդ կեսի ճարտարապետության մեջ, կարող ենք դիմել այս պատմական ժամանակաշրջանին և հաշվի առնել դրա արդյունքները:

Հայտնվում են սինթեզի երկու տեսակ՝ մեկը՝ հիմնված Վերածննդի ավանդույթների միացման վրա, բարոկկո, ռոկոկո, կլասիցիզմ, մյուսը՝ ռոմանական, գոթական, բյուզանդական, մավրական մոտիվների խառնուրդի վրա: Առաջին տեսակը երկրորդի հետ համատեղելը նկատելի արդյունքներ չի տվել:

Ալեքսանդրյան պոեզիայում հեղինակի հմտությունն ու գիտական հմտությունները տարօրինակ կերպով համակցված են՝ արտահայտված դիցաբանության, պատմության, աստղագիտության, աշխարհագրության և այլ գիտությունների վերաբերյալ տեղեկատվության առատությամբ, որոնք հեղինակները առատորեն շռայլում են են ընթերցողին: Այս գործընթացը պարտադրված հատուկ գրական ժանր է, որը պայմանականորեն կարելի է անվանել «բանավոր հավաքագրում»: Այն ծագում է հույներին արդեն հայտնի էքֆրասիսի՝ արվեստի հուշարձանների բանավոր նկարագրության հիման վրա, բայց ընդլայնում է նման նկարագրության սահմանները՝ ներառելով այն ամենը, ինչ հետաքրքիր է մտավորականի համար՝ սկսած բնությունից մինչև մեխանիկա⁸:

⁸ **Поршнев В.**, Эkleктизм как мировоззрение интеллектуальной элиты птолемеевской Александрии, «Вестник» СПбГУ, КИ, март, 2011, с. 112.

Գրականությունը՝ որպես մարդկային փորձի հայելի, մշտապես փոփոխվում է՝ կախված ժամանակի մշակութային, սոցիալական, քաղաքական համատեքստից: 18-րդ դարի վերջից մինչև 20-րդ դարի սկիզբը այս գործընթացն առավել ակնառու է: Դա հատկապես կապված է բանաստեղծության և արձակի միջև սահմանների փոխակերպման հետ:

Այս հարցին անդրադարձել են բազմաթիվ ուսումնասիրողներ, այդ թվում՝ Յու. Օրլիցկին, Ժիրմունսկին, Ս. Կորմիլովը, Մ. Գասպարովը և այլք:

Պոեզիան և արձակը համարվում են գեղարվեստական խոսքի երկու տեսակ, որոնք խոսքի նյութը տարբեր կերպ են կազմակերպում: Պոեզիայի և արձակի տարբերությունը բացահայտում է նույնիսկ այս բառերի ստուգաբանությունը: Բանաստեղծություն *versus* (լատ.) — (անշարժ) նշանակում է «ետ շրջված», իսկ արձակ — *proversa* (լատ.) «առաջ գնացող»: Օրլիցկին մեկնաբանում է, որ «այս լատինական բառերի հակադրության մեջ թաքնված է երկու տեսակների մեջ եղած արմատական տարբերությունը՝ անընդհատ վերադառնալով (և մեզ՝ ընթերցողներին, վերադարձնելով արդեն կարդացածին) և միշտ ձգտելով առաջ՝ առանց հետ նայելու արդեն ասվածին⁹»:

Պոեզիան և արձակը մեզ են ներկայանում որպես բազմաշերտ համակարգ, որի հիմքում ընկած է պոեզիայի և արձակի՝ որպես գեղարվեստական մտածողության երկու տեսակների ընկալումը և խոսքի ձևակերպման երկու տեսակի տարբերակները: Հակառակ Պուշկինի աֆորիստական տողերի՝ «Они сошлись, волна и камень, стихи и проза, лед и пламень не столь различны меж собой¹⁰», պարզվում է, որ գրականության մեջ «պոեզիա - արձակ» հակապատկեր զույգի բաղադրիչներն ամենևին էլ իրարամերժ երևույթներ չեն: Չնայած այս առումով գրականագիտության մեջ միասնական տեսակետ չկա:

Ինչպես հայտնի է, արձակն առաջացել է բանաստեղծությունից ավելի ուշ: Իր «Պոեզիա և արձակ-պոետիկա և հոետորաբանություն»

⁹ **Орлицкий Ю.**, Стих и проза в русской литературе: очерки истории и теории / Ю. Б. Орлицкий. Воронеж: изд-во Воронеж, ун-та, 1991, 200 с.

¹⁰ **Пушкин А.**, Полное собрание сочинений: в 17 т., М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1949, 1959, Т. 1–17.

հողվածում Մ. Լ. Գասպարովը¹¹ դիտարկում է այս պատմական գործընթացը: Նա պոեզիայի առաջացումը բացատրում է հատկապես կարևոր տեքստերը հեշտ հիշվող ձևով շարադրելու անհրաժեշտությամբ, առաջին հերթին՝ աստվածաբանական բնույթի տեքստերը:

Ի հակադրություն պոեզիայի՝ արձակը զարգացավ որպես գործնական, փիլիսոփայական, հռետորական տեքստ, որը ձևավորվում էր ոչ թե պոետիկայի, այլ հռետորաբանության օրենքներով:

Պոեզիայի և արձակի խիստ սահմանազատման կողմնակիցները ապավինում են դասակարգման պատմական ավանդույթին և ժանրերի հստակ սահմանազատմանը, որը սկիզբ է առել կլասիցիզմի դարաշրջանից: Բայց հատկանշական է, որ արդեն գրականության զարգացման վաղ փուլերում պոեզիան սկսում է ազդել արձակի վրա: Հարցին, թե որքանով են տարբեր պոեզիան և արձակը, գրողներն ու գրականագետները պատասխանել են տարբեր ձևերով:

Գրականության մեջ անցումային, սահմանային երևույթների առկայությունը վկայում է չափածոյի և արձակի փոխներգործության մասին: Այս գործընթացը մանրամասն քննվում է Ս.Ի. Կորմիլովի «Գրականության տեսություն»¹² գրքում: Կորմիլովը չորս մարգինալ երևույթներից առանձնացնում է լապիդար մակագրությունները, ըստ այլ դասակարգման՝ «նվազագույն տեքստերը»:

Ինչպես հայտնի է, ուշ միջնադարյան հայ գրականության ուրույն տեսակ էր տապանաքարային կամ դամբանական անվանվող բանաստեղծությունը: Այն հիշեցնում է չափածո հիշատակարանները, ինչը պատահական չէ: Տապանագրային բանաստեղծությունը ևս չափածո հիշատակարան էր տապանաքարի տակ ամփոփված մարդու կյանքի մասին՝ գրված դրվատական և ներբողական ոգով:

Պետերբուրգի Սմոլենսկյան հայկական գերեզմանոցի հայկական տապանաքարերի շարքում ևս մեծ տեղ են գրավում չափածո տողերով և գեղարվեստական արժեք ունեցող արձանագրությունները, որը մեկ

¹¹ **Гаспаров М.**, Поэзия и проза-поэтика и риторика // Историческая поэтика: литературные эпохи и типы художественного сознания: сб. ст. / отв. ред. П.А. Гринцер. — М: Языки русской литературы, 1994, с. 126–159.

¹² **Кормилов С.**, Основные понятия теории литературы: литературное произведение. Проза и стих: в помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам / С.И. Кормилов, М.: изд-во МГУ, 2002, 111 с.

անգամ ևս վկայում է քաղաքում եղած գրական ավանդույթների մասին, առանց որոնց հնարավոր չէր լինի նման արձանագրությունների ի հայտ գալը: Նաև, եթե համապատասխան գրական միջավայր և ճաշակ չլիներ, ապա չէին կարևորվի նման գրությունները, և հիմնական շեշտադրումը կդրվեր այդ հուշարձանների արտաքին շքեղության վրա:

Վերջինիս զուգահեռ, չափաժողովրդական և անկայությունը վկայում է համայնքում գրական խոսքին տրված կարևորությունը: Հիշատակելի են հատկապես տապանագրային չափաժողով երկու գերեզմանաքարեր, որոնք վերաբերում են Պետերբուրգի հայկական տպագրության հիմնադիր Գրիգոր Խալիբարյանին և հայ գրատպության առաջին կին հեղինակներից Մարիամ Սարաֆյանին, ով առավել հայտնի է Կլեոպատրա Սարաֆյան անվամբ:

Նրանց տապանաքարերի արձանագրությունները հիշեցնում են իրենց գրած գրքերի հիշատակարանների կենսագրական բարեխոսականների հատվածները՝ ունենալով թեմատիկ նույն ընդգրկումը: Ներկայացնելով նրանց կյանքի ընթացքը՝ այս դամբանականները կենսագրական լրացուցիչ տեղեկություններ են հաղորդում:

Խալիբարյանի 54 տողանոց դամբանականում ասվում է¹³.

Որ էր յերկրէն Սպահանու/ Եւ բնակիչ Նոր Զուղայու/ Ապա տանէն իւրմէ ելեալ/

Պանդխտութեան շրջագայեալ/ Սա էր հմուտ վաճառական,/ Յոյժ սիրեցեալ ի մէջ մարդկան:

Նրա տպագրական գործունեությունն այսպես է բնութագրվում.

Տպագրութեան հայոց կազմեալ,/ Զանազան տառիք շքեղացուցեալ,/

Տպիք գրեանս ի լոյս ածեալ/ Զեւ եւս բոլորն կատարեալ:

Նույն գերեզմանոցի մի անշուք տապանաքարի տակ է հանգչում հայ տպագիր գրքի առաջին կին հեղինակներից և հայ ազատագրական մտքի XVIII դարի նշանավոր ներկայացուցիչներից Մովսես Սարաֆյանի դուստր Մարիամ Սարաֆյանը, ով հայտնի է Կլեոպատրա Սարաֆյան անվամբ: Դրա մասին ևս վկայություն գտնում ենք տապանագրային արձանագրության մեջ: Տապանաքարի 28 տողանոց չափա-

¹³ **Դիվան հայ վիմագրության**, Պրակ VIII, Ռուսաստանի Դաշնություն, աշխատ. Գր. Գրիգորյանի, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 1999, էջ 83–84:

ծո դամբանագրիառաջին չորս տողերում ներկայացվում է նրա գեղեցկության և մտավոր արժանիքների դաշնությունը¹⁴։

Այս է շիրիմ ազնիւ մարմնոյ/ Մարիամայ չքնաղ տիկնոյ,

Սիրող ուսման եւ հանճարոյ/ Եւ շարադրիչ մի բառ գրքոյ։

Վերջին տողով նկատի ունի Սարաֆյանի հեղինակած «Ռուս-հայերեն բառարան»-ը։ Հաջորդող տողերով բացատրում է, թե ինչպես է Մարիամն իր գեղեցկության համար Եկատերինայի կողմից վերանվանվել Կլեոպատրա։

Սա սիրեցաւ ի թագուհւոյ/ Եկատերին մեծ կայսրուհւոյ,

Յորմէ էառ անուն պատուոյ/ Կլեօպատրա գեղեցկուհւոյ¹⁵։

Գրի դրոշմման հնարավոր երեք եղանակներով՝ ձեռագրային, տպագիր և վիմական արձանագրություններ, ստեղծված գրական ստեղծագործությունները վկայում են, որ XVIII դարի առաջին տասնամյակներից Պետերբուրգի հայ համայնքում սկսում է ձևավորվել գրական կյանքը՝ մի կողմից հիմնվելով ուշ միջնադարի հայ գրական և հատկապես բանաստեղծական ավանդների վրա, և մյուս կողմից ազդվելով ռուսական կայսրության արքունական այն գրականությունից, որը հանդիսավոր ներբողական ոճով իր գագաթնակետին էր հասնելու Եկատերինա Երկրորդի ժամանակաշրջանում։

Ինչպես որ արքունական գրականության ավանդները շարունակվեցին XIX դարում, այնպես և Պետերբուրգի հայ համայնքում գրական կյանքը սկսեց կրել այդ ոճը՝ պայմանավորված հատկապես կաթողիկոսական ընտրությունների և այդ առիթով կայսրական ընդունելություններով ստեղծված ներբողական գրականության ազդեցությամբ։

Ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ արձակի վերափոխմանն պոետիկացման միտումները պատմականորեն փոխարինում են միմյանց՝ ձևավորելով ալիքային գործընթաց։ Հետաքրքիր է, որ «ալիքային» վերափոխման գործընթացը առկա է նաև երաժշտության մեջ։

Պոեզիան և արձակը, ինչպես գրականության մեջ, այնպես էլ երաժշտության մեջ առանձնացված չեն անանցանելի պատնեշով։ Ըստ Բ.Վ. Տոմաշևսկու՝ դրանք պետք է ընկալվեն «ոչ թե որպես ամուր սահման ունեցող երկու շրջան, այլ որպես երկու բևեռ, ձգողականության

¹⁴Նույն տեղում, էջ 85։

¹⁵Նույն տեղում, էջ 87։

երկու կենտրոն, որոնց շուրջ տեղակայված են պատմականորեն իրական փաստերը...»¹⁶:

Այնուամենայնիվ, չնայած պոեզիայի և արձակի սահմանների աղավաղմանը, հատկապես 20-րդ դարում, նրանց միջև տարբերությունը մնում է ոչ այնքան կառուցվածքային մակարդակում, որքան գեղարվեստական մտածողության տիպաբանական մակարդակում:

Պուշկինի և Բարատինսկու ընկերոջ՝ ռուս բանաստեղծ և հասարակական գործիչ Վիլիելմ ֆոն Կյուխելբեկերի (Յարսկոյե Սելոյի ճեմարանում Պուշկինի համակուրսեցին) գրական-քննադատական ժառանգության մեջ¹⁷ ուշագրավ է «Պոեզիա և արձակ» բնորոշ վերնագրով հոդվածը (1835–1836): Դրանում քննադատը օգտագործում է մի քանի արդյունավետ հակադրություններ՝ պոեզիա-արձակ, բառի պոեզիա-բանաստեղծություն, բանաստեղծություններ-բանաստեղծական արձակ:

Քննադատը գրում է. «Եվ մենք տարածում ենք կարծիք, որ պոեզիայի ժամանակն անցել է, և մեզանում արձակն ավելի բարձր ու բարձր են պահանջում»: Այս դեպքում բանաստեղծությունը ընկալվում է որպես սուբստրատ, «բառի պոեզիան»՝ որպես ընդհանուր առմամբ էլեգանտ գրականության հիմք, որպես խոսքի ձև, որը գենետիկորեն կապված է երգեցողության, երաժշտարվեստի հետ: Կյուխելբեկերը հարց է առաջ քաշում՝ «կարո՞ղ է գոյություն ունենալ բառի պոեզիա՝ առանց բանաստեղծության»: Եվ պատասխանում է դրան՝ ասելով. «Որտեղ երգ կա, այնտեղ կա բանաստեղծություն»: Պոեզիան չի մեռնում և չի մեռնի արվեստը (բանաստեղծությունը), առանց որի երկրի վրա պոեզիան չէր գտնի դրսևորման միջոցներ և տարրեր»¹⁸: Վերջապես, պոեզիան լայնորեն հասկացվում է որպես ճշմարտության, բարության և գեղեցկության միասնություն, որպես գեղագիտական հիմք բոլոր արվեստների:¹⁹

¹⁶ **Томашевский Б.**, Стилистика и стихосложение: курс лекций, Л.: изд-во «Учпедгиз», 1959, 535 с.

¹⁷ **Кюхельбекер В.**, Избранные произведения: в 2 т. / В. К. Кюхельбекер; вступ. ст., подгот. текста и примеч. Н. В. Королевой. Л., изд-во «Советский писатель», 1967, Т. 1–2.

¹⁸ Նույն տեղում, էջ 145, 146

¹⁹ Նույն տեղում

Ինչպես տեսնում եք, այս քննադատական հոդվածը անդրադառնում է 1830-ականների ռուս գրականության պոեզիայի և արձակի հարաբերակցության հետ կապված հարցերի գրեթե ամբողջ համալիրին:

Ինչպես նշում են ժամանակակից հետազոտողները, XIX դարի 30-ական թվականները ներկայացնում են ռուս գրականագիտության զարգացման նոր փուլ, որի առանձնահատկությունը երևում է «նրա երկու ձևերի՝ տեսության և գրականության պատմության սինթեզի» միտման մեջ»²⁰ որպես շնորհի՝ մտքերը հաջորդական հերթականությամբ արտահայտելու և, որպես այդ շնորհի արդյունք՝ լեզվական միջոցներով հոգու տարբեր դրսևորումների արտահայտելու համար:

Այս պարագայում մենք գործ ունենք մի երևույթի հետ, որ հայտնի է գրական էկլեկտիզմ անունով, մի երևույթ, որն առանձնանում է բանաստեղծական և արձակ տարբեր ձևերի, ժանրերի, ոճերի խառնուրդով և փոխներթափանցմամբ²¹: Այս միտումը բնորոշ է 19–20-րդ դարասկզբի ռուս, եվրոպական և հայ գրականությանը և հետաքրքրություն է ներկայացնում հասկանալու համաշխարհային գրականության զարգացումն այդ շրջանում:

Սրա արդիականությունը պայմանավորված է ազգային գրականության մեջ տեղի ունեցած գործընթացների խոր ընկալման անհրաժեշտությամբ, էկլեկտիկ հատկությունների դրսևորման ընդհանուր օրինաչափությունների և առանձնահատկությունների բացահայտմամբ, որը թույլ է տալիս ընդլայնել գեղարվեստական որոնումների և քննարկվող ժամանակաշրջանի առաջատար հեղինակների ստեղծագործական փորձերի գաղափարը:

19-րդ դարավերջի – 20-րդ դարասկզբի գրականությունն առանձնանում էր գրական շարժումների և ուղղությունների բազմազանությամբ, ինչպիսիք են ռոմանտիզմը, ռեալիզմը, սիմվոլիզմը և այլն²²: Հաճախ առաջատար հեղինակների ստեղծագործություններում նկատվում է տարբեր գրական ուղղությունների արտահայտման, բանաստեղծական և արձակ տարրերի խառնուրդ:

²⁰ **История русского литературоведения**, М., изд.-во «Наука», 1980, с. 78.

²¹ **Борев Ю.**, Эстетика, Москва: изд.-во «Высшая школа», 2002, 309 с.

²² **Лотман Ю.** О русской литературе, СПб.: изд.-во «Искусство», 1997, 848 с.

Պուշկինի՝ 1820-ական թթ-ի առաջին կեսից սկսված հակասությունը Բեստուժևի հետ շարունակվում է նաև 1830-ական թթ.-ին՝ անդրադառնալով արձակ ժանրերի և ռոմանտիկ գրականության զարգացման խնդիրներին:

1830 թվականին «Լիտերատուրնայա գազետա»-ում տպագրվել է Պուշկինի «Յուրի Միլոսլավսկի կամ ռուսները 1612 թվականին» հոդվածը: Հոդվածում հեղինակը տալիս է վեպի սահմանումը, որի տակ, ինչպես ինքն է նշում. «Մենք հասկանում ենք մտացածին շարադրանքում զարգացած պատմական դարաշրջանը»²³:

Ժամանակակից պատմական վեպի ակունքները բանաստեղծը տեսնում է Վալտեր Սքոթի գործերում, որի տաղանդավոր նմանակողներն էին, ինչպես նշված է հոդվածի սկզբի ուրվագծերում, Ֆ. Կուպերը և Ա. Մանզոնին:

Մի քանի տարի անց «Սովրեմեննիկ» ամսագրի երրորդ հատորում «Նամակ հրատարակչին» (1836) բաժնում, Պուշկինը, առարկելով Գոգոլի «Ամսագրային գրականությունը 1834 և 1835 թվականներին» հոդվածին, նշում է ռուս ընթերցող հասարակության աճող հետաքրքրությունը ոչ միայն ռուսական արձակի, այլև պոեզիայի նկատմամբ: «Դուք ասում եք, – գրում է նա, – որ վերջերս հասարակության մեջ նկատելի էր անտարբերությունը պոեզիայի նկատմամբ և որսը պատմավեպերի, վեպերի, այլնի նկատմամբ: Բայց, չէ՞ որ պոեզիան միշտ փոքր թվով ընտրյալներին է հաճելի, մինչդեռ պատմվածքներն ու վեպերը կարդացվում են բոլորի կողմից և ամենուր: Եվ որտե՞ղ եք նկատել այս անտարբերությունը: Ավելի շուտ, դուք կարող եք նախատել մեր բանաստեղծներին՝ անգործության, քան հասարակությանը՝ անտարբերության մեջ»²⁴:

1870–80-ական թվականների արևելահայ և արևմտահայ բանաստեղծների գրական ժառանգությունը սերտորեն առնչվում է հայ քնարերգության զարգացման գլխավոր գործընթացներին: Պոեզիայով զբաղվողների այս սերունդը ինչ-որ չափով մասնակցում էր գրական առաջընթացի մեծ գործին: Նրանց ստեղծագործությունների մեջ արտահայտվել են ժամանակի քաղաքական և հասարակական անցու-

²³ Лотман Ю. Путь Пушкина к прозе // Пушкин и русская литература: сб. науч. тр. Рига, 1986, с. 34–45.

²⁴ Նույն տեղում

դարձի որոշ կողմեր, անհատի ու միջավայրի, հոգեկանի ու սոցիալականի փոխհարաբերություններից ծնված տրամադրություններ ու խոհեր, որոնք գրապատմական հետաքրքրությունից բացի, նաև պոեզիայի զարգացման ընդհանուր գործընթացի մի քանի օրինաչափություններ մեկնաբանելու որոշ նյութ են տալիս: Սակայն ինչպես արևելահայ, այնպես էլ արևմտահայ ազգային կյանքի զարգացումը պատմաքաղաքական յուրօրինակ պայմանների բերումով ընթանում էր ոչ միատեսակ. երկու հատվածներում գրական գործընթացը երկփեղկված էր, և դրանցից յուրաքանչյուրն ուներ իր առաջընթացի ինքնուրույն ճանապարհն ու սոցիալական ազդակները:

1870-ական թվականների սկզբին արևելյան հատվածում նկատելիորեն նվազեց հետաքրքրությունը պոեզիայի նկատմամբ, որ նկատելի էր դեռևս նախորդ տասնամյակներում:

Ժամանակի մամուլը, առաջավոր մտավորականության ներկայացուցիչները, գրականության ականավոր գործիչները հանդես էին գալիս ազատագրական շարժման բազմապիսի ծրագրերով: Եվ այս ամենն իր ուրույն ազդեցությունն էր ունենում հրապարակախոսական հոդվածներում, արձակ գործերում, պոեզիայում: Առաջադիմական ռոմանտիզմը, որը 1850–60-ականներին այնպիսի հմայք էր տալիս հայրենիքի լուսավորության ու ազատության պատրանքներով տոգորված բազմաթիվ բանաստեղծների գործերին, նոր պայմաններում խոշոր ներկայացուցիչներ չունեցավ: Միայն Ռ. Պատկանյանի ազատաշունչ երկերն էին շարունակում հուզել ու բորբոքել փրկության հույսեր («Ազատ երգեր»):

1870-ական թվականներին ժամանակի առաջավոր պարբերականների էջերից համարյա իսպառ վերացան չափածո ստեղծագործությունները: «Մշակ»-ը հռչակեց բանաստեղծություններ չտպագրելու իր գրական քաղաքականությունը²⁵:

Պոեզիայի նկատմամբ այս «հիասթափությունը» բնավ նրա դերի ժխտումից չէր բխում: Կար Պատկանյան, սակայն կար նաև բանաստեղծական միջակությունների շարան. ժամանակի մամուլն իր դռները փակում էր նրանց դեմ:

²⁵ Հայ նոր գրականության պատմություն, Եր., ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1964, հ. 3, էջ 591:

Գեղարվեստական արձակի զարգացումը 1870–1870-ական թթ. մի նոր շրջան է թևակոխում: Պատկերի, կերպարի, ժանրի, սյուժեի մշակումը, դրանց ազգային նկարագիր տալը այս զարգացման հիմնական բովանդակությունն են կազմում: Գեղարվեստական արձակի ժանրերը՝ ֆելիետոնը, զրույցը, ակնարկը, պատմվածքը, կենցաղային պատկերը, վեպը տարբերակման ենթարկվեցին²⁶: Այս շրջանում մշակվում էին ոչ միայն արձակի, այլև պոեզիայի ու դրամատուրգիայի ժանրերը՝ նորագույն գեղարվեստական մտածողությանը համապատասխան: 19-րդ դարի և 20-րդ դարի սկզբի մշակույթին բնորոշ ընդհանուր գործընթացները գրականության մեջ էկլեկտիկ ուղղությունների ի հայտ գալու պատճառներն ու նախադրյալներ են դառնում: Այս գործոնների ազդեցությամբ տեղի է ունեցել ակտիվ փորձարկումներ ձևի, ժանրային բազմազանության և լեզվական միջոցների հետ:

Գրական էկլեկտիզմը զգալի ազդեցություն է ունեցել գրական ձևերի և ժանրերի զարգացման վրա: Ժանրային սահմանների լուրջումը, քնարական, էպիկական և դրամատիկական սկզբունքների փոխներթափանցումը նպաստեցին նոր հիբրիդային ժանրերի առաջացմանը՝ քնարական-էպիկական պոեմներ, քնարական պատմվածքներ և այլն²⁷: Գեղարվեստական լեզվի հարստացմանը և գրականության արտահայտչական կարողությունների ընդլայնմանը նպաստեցին նաև էկլեկտիկ ուղղությունները:

Գրական էկլեկտիզմը կարող է սահմանվել որպես գեղարվեստական սկզբունք, որը բաղկացած է մեկ ստեղծագործության մեջ տարբեր, երբեմն հակասական, ոճական, ժանրային և կոմպոզիցիոն տարրերի գիտակցված միավորումից և խառնումից²⁸: Այս միտումը կապված է դասական կանոնների ճգնաժամի և գեղարվեստական նոր ձևերի որոնման հետ, որոնք կարող են առավելագույնս արտահայտել մարդկային փորձի բարդությունն ու բազմակողմանիությունը:

20-րդ դարասկզբի հայ գրականությունն աչքի է ընկել մի քանի ուղղությունների միաժամանակյա գործառույթով՝ ռեալիզմ, ռոմանտիզմ, սիմվոլիզմ, ավանգարդ, նշանավորվել է պոեզիայի ծաղկումով:

²⁶ Հայ նոր գրականության պատմություն, Եր., ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1962, հ. 2, էջ 443:

²⁷ Гаспаров М., Поэзия и проза-поэтика и риторика, с. 126–159.

²⁸ Боров Ю., Эстетика, М., изд-во «Политиздат», 1988, 495 с.

Հետպատերազմյան տարիները նշանավորվեցին պատմավեպի ժանրի ստեղծագործություններով: Պոեզիան դառնում է առաջատար ժանր, իսկ արձակը ստանում է նոր ժանրային մշակումներ՝ քնարական մանրանկարչություն, հոգեբանական պատմություն:

Գրականության մեջ էկլեկտիկ ուղղությունների ի հայտ գալու պատճառներն ու նախադրյալները 19-րդ դարի և 20-րդ դարի սկզբի մշակույթին բնորոշ ընդհանուր գործընթացներն են: Այս գործոնների ազդեցությամբ տեղի է ունեցել ակտիվ փորձարկումներ ձևի, ժանրային բազմազանության և լեզվական միջոցների հետ:

Ռուս գրականության մեջ էկլեկտիզմի վառ օրինակ են Մ.Յու. Լերմոնտովի ստեղծագործությունները: Նրա «Դևը» (1829–1839) պոեմում առեղծվածային, փիլիսոփայական և սիրային մոտիվները ի հայտ են գալիս համատեղ²⁹: Նմանատիպ առանձնահատկություններ կարելի է գտնել Լերմոնտովի տեքստերում. քնարական հերոսի բարդ հոգեվիճակները իրենց դրսևորումն են գտնում բանաստեղծական և արձակ հնարքների համաձուլվածքում:

Նմանատիպ միտումներ են նկատվում Ֆ. Տյուտչևի և Ա. Ֆետի պոեզիայում, որտեղ բանաստեղծական բառերը միահյուսված են խորունկ և փիլիսոփայական քնարերգությանն ազգակից պոեմների ժանրամոտիվային տեսակներում:

Ժամանակակից պոլիկինագիտության մեջ ոչ ոք Պուշկինի ստեղծագործության ընդհանուր էվոլյուցիայի գաղափարի հետ կապված առարկություն չունի: Այն, ինչպես հայտնի է, կապված է նրա՝ դեպի արձակ շարժման հետ: Այս շարժման մեխանիզմը մի կողմից կարող է ընկալվել որպես անցում չափաձոյից արձակին³⁰,

Այս կապակցությամբ Յու. Մ. Լոտմանը իրավացիորեն նկատում է, որ «չափաձոյի և արձակի երկխոսականությունը կազմում է Պուշկինի ողջ ստեղծագործական տեքստի ձևավորման էական կողմերերից մեկը³¹»:

²⁹ **Карташова И.**, Творчество М.Ю. Лермонтова в контексте русской и европейской романтической традиции. М., изд-во «Наука», 2003, 248 с.

³⁰ **Эйхенбаум Б.**, Путь Пушкина к прозе // Эйхенбаум Б.М. О прозе. Л., изд-во «Художественная литература», 1969, с. 230.

³¹ **Лотман Ю.**, К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина // Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., изд-во Искусство-СПБ, 1998, с. 236.

Բանաստեղծությունը և արձակը, որպես գոյաբանական կատեգորիաներ, որոնք բացահայտում են մարդու և աշխարհի, կյանքի և արվեստի միաժամանակյա ինքնությունն ու դիմադրությունը, ամբողջական և կատարյալ գեղագիտական մարմնավորում են ստանում Պուշկինի «Եվգենի Օնեգին» վեպում: Նրա մեջ պոեզիան, հիշելով իր խորքային ակունքները, իր համաշխարհային և ազգային փորձը, արձակին հանդիպում է գրական գործընթացի լիարժեք մուտքի պահին, այն ինքն իր մեջ ձեռք բերելու պահին և պոեզիայի հետ երկխոսության մեջ: Ստեղծագործության սյուժետային հենքն է կազմում հերոսների, հեղինակի և վեպի կենսաստեղծման առկայությունը, որ Պուշկինի գործերում գեղարվեստական խոսքի ներքին օրգանական գոյաբանական բնույթն է կազմում: Բառը, որը միաժամանակ դարձել է և՛ «առարկա», և՛ ինքնագիտակցություն, պարզվում է, որ համարժեք է աշխարհին, և վեպում ստեղծված աշխարհատեսությանը: Գեղարվեստական պրոզիմետրիայի³² երևույթը համարվում է պոեզիայի և արձակի սինթեզը բացահայտող ձևերից մեկը: Այն լայն տարածում է գտել Պուշկինի դարաշրջանի էպիստոլյար մշակույթում, ներառյալ Լերմոնտովի նամակներում: Ռոմանտիկ մշակույթում իրականացված արվեստի տարբեր տեսակների սինթեզը, գրական սեռերի և ժանրերի սինթեզը, դրանց իմաստային և գեղագիտական «հանրագիտարանը» փոփոխվող աշխարհի, ինքնիշխան «ես»-ի նկատմամբ դառնում են Պուշկինի ցիկլի մի տեսակ միկրո մոդել:

Տեքստի կառուցման այս սկզբունքը ծավալվեց չափածոի և արձակի հակադրության ֆոնին՝ որպես դինամիկ ընդդիմություն՝ ձևավորելով դարաշրջանի մշակույթը:

Նման էկլեկտիկական միտումները բնորոշ էին դիտարկվող ժամանակաշրջանի եվրոպական գրականությանը: Այսպես, Ֆրանսիայում կարելի է նշել Վիկտոր Հյուգոյի ստեղծագործությունները, որոնցում նկատվում է ռոմանտիկ, իրատեսական և խորհրդանշական տարրերի խառնուրդ³³: Նրա «Փարիզի Աստվածամոր տաճարը» վեպը (1831) ցու-

³² Պրոզիմետր (լատ. prosimetrum) - գրական ձև, որը կապում է արձակ և բանաստեղծական բեկորները մեկ ստեղծագործության մեջ:

³³ **Рейзов Б.**, Французская романтическая историография (1815–1830), Ленинград, изд-во «Наука», 1989, 193 с.

ցադրում է պատմական տարեգրության, գոթական արձակի և բանաստեղծական քնարականության համադրություն:

Գերմանիայում գրական էկլեկտիզմի վառ օրինակ է Հայնրիխ Հայնեի ստեղծագործությունը: Նրա բառերը առանձնանում են հեզնանքի, սարկազմի, ռոմանտիկ դրդապատճառների և իրականության իրատեսական ընկալման յուրահատուկ համադրությամբ³⁴: Հայնեի բանաստեղծությունները հաճախ համատեղում են երգի, բալլադի և փիլիսոփայական մեդիտացիայի տարրերը:

19-րդ դարավերջին 20-րդ դարի սկզբին հայ գրականության մեջ զգալի վերափոխումներ տեղի ունեցան՝ կապված պոեզիայի և արձակի սահմանների լրոզման, ինչպես նաև գրական էկլեկտիկայի հատուկ տեսակի ձևավորման հետ: Այս գործընթացները հստակորեն արտացոլվել են այն ժամանակվա հայ առաջատար գրողների ու բանաստեղծների ստեղծագործություններում (Հ. Թումանյան, Ա. Խսահակյան և Ե. Չարենց)

Նրանց ստեղծագործությունները ցույց են տալիս տարբեր ժանրերի բնորոշ սինթեզ, որը կապված է ինչպես ռուսական, այնպես էլ եվրոպական գրական ավանդույթների ազդեցության հետ:

Թումանյանի ստեղծագործություններում առկա է քնարական և էպիկական ժանրերի օրգանական սինթեզ՝ լրոզելով բանաստեղծական և արձակ ձևերի սահմանները: Դա դրսևորվում է, մասնավորապես, բազմաթիվ «արձակ բանաստեղծություններում»: Այստեղ Թումանյանը դիմում է հայ մշակույթի բանահյուսական ակունքներին, բայց միևնույն ժամանակ իր տեքստերին օժտում է եվրոպական ռոմանտիկ արձակին բնորոշ հոգեբանական հատկանիշներով և փիլիսոփայական խորությամբ. «Ես էլ իբրև կովկասցի ու լեռնցի, սիրել եմ այդ երգերն ու պոեմները.... անշուշտ, նրանք դրդել են ինչ ու տվել պոեմայի այն ձևը, որով գրել եմ ես, որովհետև մեր գրականության մեջ այդ տեսակ պոեմա չի եղել, որ երգեր մեր բնությունը, ժողովրդի սովորություններն ու ավանդությունները³⁵:

Նմանատիպ միտումներ կարելի է նկատել նաև Վահան Տերյանի պոեզիայում, ուր ակներև է քնարական, պատմողական և դրամատի-

³⁴ **Самарин Р.**, ГенрихГейне. Очерк творчества. М., изд-во «Художественная литература», 1977, 364 с.

³⁵ **Թումանյան Նվ.**, Թումանյանը քննադատ, Եր., Պետհրատ, 1939, էջ 100:

կական բաղադրիչների միախառնումը: Նրա բանաստեղծություններն առանձնանում են գեղարվեստական միջոցների հարստությամբ, պատկերների, փոխաբերության և արձակի տարրերի համադրությամբ:

19–20-րդ դարերի սահմանագծին հայ գրականությունը էականորեն ենթարկվել է ռուսական և եվրոպական գրական ավանդույթների ազդեցությանը: Այս շրջանի շատ հայ հեղինակներ կրել են են Ա.Ս. Պուշկինի, Մ.Յու. Լերմոնտովի, Ֆ.Մ. Դոստոևսկու, Լ.Ն. Տոլստոյի, ինչպես նաև արևմտաեվրոպական գրականության ներկայացուցիչների՝ Շ. Բոդլերի, Գ. Իբսենի, Օ. Ուայլդի և ուրիշների ազդեցությունը:

Հովհաննես Թումանյանը հայ մեծագույն բանաստեղծներից է, ով էական ազդեցություն է ունեցել ազգային գրականության զարգացման վրա: Նրա ստեղծագործությանը բնորոշ է բանահյուսության, ռեալիստական և ռոմանտիկ ավանդույթների սինթեզը: Նրա պոեզիայում արտացոլվել են սիրո, բնության մոտիվներ, փիլիսոփայական մտորումներ հայ ժողովրդի ճակատագրի վերաբերյալ:

Ավետիք Իսահակյանի ստեղծագործությունը նշանավորվում է սիմվոլիզմի և իմպրեսիոնիզմի ազդեցությամբ: Իսահակյանի պոեզիայում գերակշռում են հայրենասիրության թեմաները, հայրենիքի ճակատագրի վիշտը, միայնության փիլիսոփայական դրդապատճառները և գոյության հոռետեսությունը:

Եղիշե Չարենցը հայ գրական ավանգարդի ականավոր ներկայացուցիչ է: Նրա պոեզիան բնութագրվում է էքսպրեսիոնիստական հակումներով և ռեալիստական և մոդեռնիստական տեխնիկայի համադրությամբ: Նրա ստեղծագործության հիմնական թեմաներն են հեղափոխական պաթոսը, սոցիալական բողոքը, քնարական մեղիտացիաները մարդու ճակատագրի և ազգային ինքնության մասին:

Եզրակացություններ

Ամփոփելով, ասենք, որ հայ գրականությունը 19–20-րդ դդ. զարգացել է ռուսական և եվրոպական գրական ավանդույթների հետ սերտ փոխազդեցությամբ: Հովհաննես Թումանյանի, Ավետիք Իսահակյանի, Եղիշե Չարենցի, Վահան Տերյանի ստեղծագործությունները հստակ արտացոլում էին հայ պոեզիայի էվոլյուցիան՝ համահունչ այս շրջանի գրական գործընթացին:

Այս ժամանակաշրջանի հայ գրողների գործերը վկայություններն են տարբեր ազդեցություններ ներառելու և արվեստի նոր ձևեր ստեղծելու կարողության, որոնք նկատելի հետք են թողել գրական ժառանգության վրա: Պոեզիայի և արձակի համակեցությունը նույն գրական կառուցվածքում, որը բնորոշ է էկլեկտիզմին, հեղինակներին թույլ է տալիս իմաստավորել մարդկային փորձի խորությունը և արտահայտել բարդ հուզական վիճակներ: Որպես սինթեզի ձև, այն ժամանակակից հետազոտությունների արդիական ուղղություն է:

Գրական էկլեկտիզմը ձևավորվում է միջմշակութային ազդեցությունների դաշտում: Տարբեր գրական ավանդույթների միահյուսումը ստեղծում է գրական ստեղծագործության յուրահատուկ գունապնակ, որտեղ յուրաքանչյուր ծայն դառնում է մշակույթների միջև ընդհանուր երկխոսության կարևոր մասնիկ: Այս համատեքստում էկլեկտիզմը դառնում է ոչ միայն գրական տեխնիկա, այլև հեղինակի և ընթերցողի միջև հաղորդակցության կարևոր միջոց: Այն հեղինակներին հնարավորություն է տալիս շրջանցել ժանրերի ավանդական սահմանները և ստեղծագործական ինքնադրսևորման նոր ուղիներ է բացում: Սա, իր հերթին, տարածություն է ստեղծում գրականության մեջ բազմիմաստության և բազմաձայնության համար, ինչը ընթերցողներին հնարավորություն է տալիս նորովի ընկալելու տեքստերը՝ գտնելով դրանց մեջ խորքային իմաստներ: Հարկ է նշել, որ էկլեկտիզմը կարող է հետաքրքրություն առաջացնել ինչպես լայն հասարակության, այնպես էլ գրական քննադատության համար, քանի որ դա ժանրի ավանդական սահմանները հաղթահարելու և գեղարվեստական արտահայտման նոր ձևեր գտնելու փորձ է, որը բնորոշ է անցումային ժամանակամրջաններին:

ДОНАРА МКРТЧЯН

*Кандидат филологических наук,
доцент факультета востоковедения
Санкт-Петербургского государственного университета*

НА ГРАНИ ПОЭЗИИ И ПРОЗЫ. ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЭКЛЕКТИЗМ

Резюме

Статья исследует взаимодействие поэзии и прозы, а также различные виды этого взаимодействия в литературе. Основное внимание уделяется активизации поэтического подтекста в прозе и проявлению прозаического в поэзии. Рассматриваются типологии литературных текстов на границе этих жанров, а также их исторический контекст. Эклектизм в литературе не является новым явлением; его корни уходят далеко в историю развития искусств, где границы между жанрами и стилями всегда были несколько размытыми. Однако именно в наши дни эклектизм проявляет себя особенно ярко и актуально, отражая характер культурного, социального и технологического контекста, в котором мы существуем. Литература на стыке поэзии и прозы становится средством выражения сложных эмоций, социальных вопросов и культурных изменений, позволяя авторам не только уходить от устоявшихся форм, но и создавать новые, гибкие и адаптивные конструкции. Произведения, в которых мы наблюдаем элементы обеих форм, не просто сочетают в себе разные формы, но и создают тем самым возможность для пересмотра жанровых норм, критического осмысления и анализа действительности через призму многозначности и многообразия.

Ключевые слова: *литературная эклектика, взаимодействие поэзии и прозы, русская литература, европейская литература, армянская литература, «пограничные», «маргинальные» состояния поэзии и прозы.*

DONARA MKRTCHYAN

Candidate of Philological Sciences

Associate Professor of the Faculty of Oriental Studies

Saint Petersburg State University,

ON THE BORDER OF POETRY AND PROSE. LITERARY ECLECTICISM

Abstract

The article explores the interaction of poetry and prose, as well as various types of this interaction in literature. The main attention is paid to the activation of the poetic subtext in prose and the manifestation of the prosaic in poetry. The typologies of literary texts on the border of these genres, as well as their historical context, are considered. Eclecticism in literature is not a new phenomenon; its roots go far back in the history of the development of the arts, where the boundaries between genres and styles have always been somewhat blurred. However, it is in our days that eclecticism manifests itself especially vividly and relevant, reflecting the nature of the cultural, social and technological context in which we exist. Literature at the junction of poetry and prose becomes a means of expressing complex emotions, social issues and cultural changes, allowing authors not only to move away from established forms, but also to create new, flexible and adaptive constructions. The works in which we observe elements of both forms do not just combine different forms.

Keywords: *literary eclecticism, interaction of poetry and prose, Russian literature, European literature, Armenian literature, “borderline”, “marginal” states of poetry and prose.*

ԼԱՐԻՍԱ ՆԻԿՈԼԱՅԻ ՊՈԼՈՒԲՈՅԱՐԻՆՈՎԱ

*Բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր
Սանկտ Պետերբուրգի պետական համալսարանի արտասահմանյան
գրականության պատմության ամբիոնի վարիչ*

I.poluboyarinova@spbu.ru

Scopus Author ID: 57219297260

ԼՈՒԻՋԱ ԱՐԵԳԻ ԳԱՍՊԱՐՅԱՆ

*Բանասիրական գիտությունների թեկնածու,
ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի
գիտաշխատող, Սանկտ Պետերբուրգի պետական համալսարանի
արտասահմանյան գրականության պատմության ամբիոնի
դոկտորանտ*

luisa.gasparyan83@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-6023-2861

DOI: 10.54503/978-5-8080-1557-9-198

ՀԵՏՊԱՏԵՐԱԶՄՅԱՆ ՏՐԱՎՄԱՅԻ ԱՐՏԱՑՈԼՈՒՄԸ ՎԻՐՋԻՆԻԱ ՎՈՒԼՖԻ «ՄԻՍԻՍ ԴԵԼՈՈՒԵՅ» ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ (ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՀԱՐՑԻ ՄԵԿՆԱԲԱՆՈՒԹՅԱՄԲ)

*Բանալի բառեր՝ Վիրջինիա Վուլֆ, Հայկական հարց, հայեր, մոդեռնիզմ,
հեղափոխություն, տրավմա, գիտակցության հոսք, բրիտանական մամուլ:*

Ներածություն

«Գիտակցության հոսքի» մեխանիզմի քննությունը գրականագիտական մեթոդաբանության գործիքակազմով սահմանափակելը վիճելի հարց է: Այս հասկացության համակողմանի ուսումնասիրության համար անհրաժեշտ է ընդլայնել վերլուծության տիրույթը և ընդգրկել միջգիտակարգայության գործընթացը:

Ինչ խոսք, մոդեռնիստ հեղինակները իրենց ստեղծագործություններում հենվում են մարդկային գիտակցության «նախախոսքային» մակարդակների արտացոլման վրա՝ նպատակ ունենալով առաջին հերթին բացահայտել կերպարների հոգեբանական, հուզական կողմը:

միջոց, որը մինչ այդ գրեթե կիրառված չէր: «Գիտակցության հոսքը» կիրառվել է Զեյմա Զոյսի, Մարսել Պրուստի և այլ հեղինակների կողմից, բայց մեր ուշադրության առանցքում Վիրջինիա Վուլֆի (1882–1941) «Միսիս Դելոուել» (1925) ստեղծագործությունն է՝ հայերին վերաբերող հետաքրքրաշարժ և բազմաթիվ հարցադրումներով դրվագով:

Վիրջինիա Վուլֆի ստեղծագործությունները, կարելի է ասել ստեղծում են «անցումային բնական կամուրջ» ուշ վիկտորիանական դարաշրջանի և մոդեռնիզմի միջև: Հնարավոր է, որ դա պայմանավորված է մի քանի առանցքային հանգամանքներով. ա/ Վուլֆը դաստիարակվել էր ավանդական վիկտորիանական արժեքներով և, անշուշտ, դա չէր կարող ներհակ ձևով չարտացոլվել իր գրական կյանքում,

բ/ Վուլֆը ռուս գրականության մեծ սիրահար էր. Դոստոևսկին, Զեյսովը, Տոլստոյը, Տուրգենևը Վուլֆի համար բացեցին նոր գրական հորիզոններ՝ ուղղորդելով գտնել նոր մոտեցումներ և լուծումներ, որոնք կարտացոլեն մարդու հոգեբանական կողմը, մարդկային էության գաղտնիքները, որոնք նախկինում մակերեսային էին ներկայացված բրիտանական գրականության մեջ:

Վուլֆը հրաժարվում է վիկտորիանական դարաշրջանի ավանդական ռեալիզմից, որին հավատարիմ են եղել Զարլզ Դիքենսը և Ուիլյամ Թեքերեյը՝ հոգուտ գրական իմպրեսիոնիզմի, որում հերոսները արտացոլում էին օբյեկտիվ իրականությունը՝ համաձայն զգացական ընկալման,

գ/ համաշխարհային պատերազմը և հետպատերազմյան տրավման կամ ընկճախտը (դեպրեսիան) ցնցեց ամբողջ աշխարհը, և այստեղ անմասն չէր մնացել հենց Վուլֆը: Նա տառապում էր խոր դեպրեսիայով, հոգեկան ծանր տառապանքների մեջ էր, այդ հանգամանքը մեծ ազդեցություն ունեցավ նրա վեպերի կերպարակերտման հարցում: Եթե մինչ համաշխարհային պատերազմը բրիտանական գրականությունը (ինչու ոչ, նաև համաշխարհային գրականությունն ընդհանուր առմամբ) արտացոլում էր անհատի հոգեբանական շեղումները տեղային, սոցիալական և կենցաղային մակարդակում (հարբեցողություն, խաղամոլություն, հանցագործության հետևանքով հոգեկան խանգարում կամ ժառանգական նախատրամադրվածությունից բխող իրավիճակներ, մանկական հասակում ինչ-ինչ տրավմատիկ պահեր և այլն՝ այսպիսով կարծես թե հետին պլան մղելով հոգեբուժության և հոգեվերլուծության

ոլորտի կարևորությունը), ապա մոդեռնիզմը բավականին լուրջ անցումային դարաշրջան էր նաև կերպարի հոգեկան աշխարհի նկարագրման հարցում: Մանավանդ որ արդեն մշակութային այլ ոլորտներում զարգանում էին իմպրեսիոնիզմի, կուբիզմի ուղղությունները, իսկ հոգեվերլուծության ասպարեզում մեծ առաջխաղացում էր արձանագծել Ֆրոյդի, Բեխտերևի և այլ հեղինակների աշխատությունների լույսի ներքո: Հանուն արդարության անհրաժեշտ է ընդգծել, որ Դիքենսը արդեն իր գրական կյանքի վերջին տասնամյակներում այցելում էր հոգեբուժարաններ, ուսումնասիրում հոգեկան խանգարում ունեցող մարդկանց վարքը, հիվանդության կլինիկան և պատկերավոր ձևով ներկայացնում իր փոքր կտավներում կամ նորթերում, որոնցից մեկն է «Արբեցողի մահը»: Վերջինս երկու անգամ թարգմանվել է հայերեն Թիֆլիսում (1885թ. և 1886թ. հրատարակություններ):

Գրականագետ Կոհնը¹, հիմք ընդունելով Լորենս Սթերնի տեսության որոշ դրույթներ, առաջարկում է տեքստի վերլուծության «պարույրաձև» մոդելը, ըստ որի՝ գեղարվեստական գրականության հիմքերը պարբերաբար տատանվում են արտաքին ազդեցության գործոնների (նաև հոգեբանական ազդեցությունների) և ներքին ազդեցության գործոնների միջև՝ կախված դարաշրջանի պահանջներից՝ այսպիսով մերժելով սոսկ գծային ուղղությունը²:

...ոչինչ չէր զգում ալբանացիների հանդեպ, թե՛ հայերի...

Վիրջինիա Վուլֆի «Միսիս Դելոուելյ» վեպի առանցքում հերոսների կյանքի մեկ օրն է: Սյուժեն զարգանում է երբևիցե իրար հետ չառնչված երկու անձերի շուրջ. մի կողմից Քլարիսա Դելոուելյը՝ բարձրաշխարհիկ տանտիկին, ով փորձում է կատարելության հասցնել իր առօրյա-կենցաղային, սոցիալական պարտականությունները, նաև բարձր մակարդակով կազմակերպել տարատեսակ երեկույթներ: 1923 թվականի հունիսյան այդ օրը նա զբաղված էր երեկույթի կազմակերպմամբ: Մյուս կողմից՝ Սեփթիմուս Ուորրեն Սմիթը, որը ժամանակին կամավորագրվել էր պատերազմին, ականատես եղել ահասարսուռ տեսարանների. նրա աչքերի առաջ մահանացել էր ընկերը: Նա տառա-

¹ **Cohn D.**, Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction, Princeton: Princeton University Press, 1978, 170.

² Նույն տեղում, էջ 7:

պում է հետպատերազմյան խոր դեպրեսիայով, հոգեբանական ծանր տառապանքների մեջ է, վիրավոր թե՛ հոգեպես և թե՛ ֆիզիկապես: Սկզբում Սեփթիմուսը ռոմանտիզացնում էր պատերազմին իր մասնակցությունը, քանի որ իր պարտքն էր համարել պաշտպանել Անգլիան՝ Ռիլյամ Շեքսպիրի և միսս Իզաբել Փոլի երկիրը (դասախոս, ում Սեփթիմուսը սիրահարված էր եղել): «Միսիս Դելուուեյ»³ վեպում հատկապես Սեփթիմուս Սմիթի կերպարով է Վուլֆը նկարագրել հետպատերազմյան հոգեբանական տրավման: Փաստորեն, հետպատերազմյան հոգեվիճակի արտացոլումը գեղարվեստական գրականության մեջ մեկնաբանվեց նորովի՝ կիրառության մեջ դնելով «գիտակցության հոսքի» տեխնիկան, որի պրիզմայի միջոցով ընթերցողը խորասուզվում և վերապրում է հերոսի հոգեկան աշխարհի, նաև հոգեկան հիվանդությունների կլինիկական ախտանիշները, որոնց արտացոլումը կամ քննությունը մինչ այդ մարգինալացված, սահմանային էին:

Թվում է, թե Վուլֆի «գիտակցության հոսքի» մեխանիզմը քառասային բնույթ կարող է ունենալ, սակայն դրան բնորոշ է համակարգվածությունը, խորությունը, ժամանակային-տարածական տիրույթին համահունչ լինելը: Գրականագետների կարծիքով հեղինակի հիմնական նպատակն է արտացոլել հերոսների հոգեսոմատիկ վիճակը, այլ ոչ թե՛ բուն սյուժեն⁴:

Ուստի, դրամատիկ իրադարձությունների և ավանդական կարծրատիպային կերպարների փոխարեն Վուլֆը պատկերում է մարդու հոգեկանը աշխարհը: Կառուցվածքային առումով նման վեպերը «Ժամանակի» հստակ ընդգծվածություն չունեն, քանի որ հերոսի ապրած մեկ օրն էլ կարող է արտացոլել նրա ողջ կյանքի «ոդիսականը»: Ժամանակային-տարածական առումով վեպը ներկայացնում է հետահայացություն (retrospection). այն հերոսների կյանքի անցած ուղու և ընթացիկ ներկա պահի տպավորությունների ամբողջություն է: Դարաշրջանի հոգեբանական (նույնիսկ կարելի է ասել հոգեվերլուծական) ռեալիզմը,

³ **Goldman J.**, The Cambridge Introduction to Virginia Woolf. New York: Cambridge UP, 2006, 118 p.

⁴ **Naremore, J.**, 'Virginia Woolf and the Stream of Consciousness', in The World Without a Self. Virginia Woolf and the Novel, London: Yale University Press, 1973, pp. 60–150.

որտեղ հատուկ ուշադրություն է դարձվում «գիտակցության հոսքին», ուղղված է ստեղծագործության ճանաչողական հայեցակարգի ներկայացմանը, Սեփթիմուսի՝ պատերազմից հետո վնասված հոգեկան աշխարհի և նրա կերպարի պարադիգմայի միջոցով բացահայտելու դարաշրջանի հասարակական, պատմական և հոգեբանական կառուցվածքը: Վուլֆը ներկայացնում է երկու մակարդակի սոցիում՝ Քլարիսան (բարձրաշխարհիկ տիկին), որին քիչ էր հետաքրքրում ընթացիկ աշխարհակարգը և Սեփթիմուսը՝ հասարակ գինվոր, որն անցել էր պատերազմի թոհուրոհի միջով և օգնության կարիք ուներ ու թերևս չի էլ ստանում: Այս երկու կերպարները առնչվում են միայն մեկ դրվագում, երբ Սեփթիմուսը ինքնասպան է լինում Քլարիսայի խնջույքի օրը, և Քլարիսայի հյուրերից մեկը՝ Սեփթիմուսի հոգեբույժը հայտնում է այդ լուրը: Եթե Սեփթիմուսի կերպարի լույսի ներքո Վուլֆը ուղղակիորեն ներկայացնում է հետպատերազմյան տրավման (ընդ որում ընդգծվում է, որ ընկերոջ մահից հետո Սեփթիմուսը կարծես թե կարողանում է հաղթահարել այդ տրավման, սակայն դա ընդամենը թվացյալ էր. հույզերը որոշ ժամանակ հետ էին քաշվել ենթագիտակցական մակարդակ, այնուհետև առաջացրել լուրջ հոգեկան խանգարումներ), ապա Քլարիսայի կերպարի նկարագրության պարագայում աշխարհաքաղաքական անցուդարձը քիչ է ներկայացվում: Այդուհանդերձ, մեկ դրվագի ներմուծումով Վուլֆը բացահայտում է աշխարհակարգի իրողությունները: Այս առումով մեծ հետաքրքրություն է առաջացնում հայերին վերաբերող հատվածը Քլարիսա Դելուելյի գիտակցության հոսքի միջոցով:

*How like him! He would go on saying "An hour's complete rest after luncheon" to the end of time, because a doctor had ordered it once. It was like him to take what doctors said literally; part of his adorable, divine simplicity, which no one had to the same extent; which made him go and do the thing while she and Peter frittered their time away bickering. He was already halfway to the House of Commons, **to his Armenians, his Albanians, having** settled her on the sofa, looking at his roses. And people would say, "Clarissa Dalloway is spoilt." She cared much more for her roses than for the Armenians. Hunted out of existence, maimed, frozen, the victims of cruelty and injustice (she had heard Richard say so over and over again) – no, **she could feel nothing for the Albanians, or was it the***

Armenians? but she loved her roses (didn't that help the Armenians?) – the only flowers she could bear to see cut⁵.

Հայերեն թարգմանությունը կատարված Վահե Արսենի կողմից, 2021 թ., ներկայացվում է հետևյալ կերպ.

Հիմա նա արդեն կես ճանապարհին էր դեպի Համայնքների պալատ, դեպի **իր հայերը, իր ալբանացիները՝** իրեն թողնելով բազմոցին, ծաղիկներին դեմ հանդիման: Ու մարդիկ կասեն. «Քլարիսա Դելուելյը եսասերի մեկն է»: Նրան ավելի շատ իր վարդերն են մտածում, քան հայերը: Բնաջնջումից մազապուրծ, հաշմված, ցրտահար, զոհեր վայրագությունների ու անարդարության (հազար ու մի անգամ Ռիչըրդը լսել էր դրա մասին) – **ո՛չ, ինքը ոչինչ չէր զգում ալբանացիների հանդեպ, թե՛ հայերի, բայց ինքը սիրում էր իր վարդերը (դա կոգնե՛ր հայերին) –** միակ ծաղիկը, որ իր աչքին հաճո էր կտրված վիճակում⁶:

Վուլֆի անդրադարձը հայերին և Հայկական հարցին կարելի է մեկնաբանել մի քանի դիտանկյունից. նախ՝ ո՞րն է պատճառը, որ հայերի ցեղասպանությունից հետո հեղինակը դրան անդրադարձ կատարեց միայն գրեթե տասնամյակ հետո (1925թ.): Առաջին համաշխարհային պատերազմի ավարտը, այնուամենայնիվ, չբերեց «բավարար հանդարտություն» համաշխարհային թատերաբեմում, քանի որ աշխարհաքաղաքական և բարոյական հարցադրումները չէին ստացել իրենց «հարաբերականորեն արդար» և հավասարակշիռ լուծումը, ուստի երկու տասնամյակ հետո այդ չլուծված հարցադրումները նոր թափ ստացան, և սկսվեց երկրորդ համաշխարհային պատերազմը: Ապա հայոց ցեղասպանության անպատժելիության և Հայկական հարցի նկատմամբ հետաքրքրությունը, թեև բավականին ուշ, բայց անուղղակիորեն է ներկայացվում Վուլֆի կողմից: Բանն այն է, որ արդեն շատ ազգեր զգացին այդ անպատժելիության հետևանքները իրենց վրա և մինչև այսօր էլ շարունակում են զգալ: Վուլֆի ամուսին Լեոնարդ Վուլֆը հրեա էր, հենց այդ ժամանակաշրջանում էր ձևավորվում հակասեմիտական առաջին ալիքը եվրոպական երկրներում, ավելին, Վուլֆը հետագայում տպագրում է *Three Guinea* (1938) աշխատությունը, որտեղ քննադա-

⁵ Woolf V., *Mrs Dalloway*, London: Vintage Classic Library, 2000, p. 106.

⁶ Վուլֆ Վ., Միսիս Դելուելյ/ անգլերենից թարգմանությունը՝ Վահե Արսենի, Երևան, «Չանգակ» հրատ., 2021թ. էջ 152:

տում էր նացիստական ռեժիմը և դրա «բջիջների» տարածում որոշ եվրոպական երկրներում: Եթե խորքային վերլուծության ենթարկենք ներկա իրողությունները, ապա կարող ենք ասել, որ առերեսվում և կրում ենք Առաջին և Երկրորդ աշխարհամարտերից հետո աշխարհաքաղաքական ասպարեզում չլուծված և բավարար պատժելիություն ստացած իրողությունների հետևանքները:

Համաշխարհային պատերազմից հետո բրիտանական մամուլում բավականին լուրջ անդրադարձ արվեց Բրիտանիայի գաղութատիրական նկրտումների և «վայրի» կապիտալիզմի հետևանքներին, ինչպես *English capitalism had done around the world and to the unpalatable and inconvenient truths of British-instigated racial violence*⁷: Այս առումով կարելի է առանձնացնել Վիրջինիա Վուլֆին և իր ամուսնուն՝ Լեոնարդո Վուլֆին պատկանող the Hogarth Press հրատարակչությունը, որտեղ տպագրվում էին սոցիալ-քաղաքական հոդվածներ տարբեր հեղինակների կողմից, ինչպես օրինակ *Empire and Commerce in Africa* (հեղինակ՝ Լեոնարդո Վուլֆ), *The Anatomy of African Misery* (հեղինակ՝ Ռամզի Մաքդոնալդս) և *The People of Ararat* (հեղինակ՝ Բարթ) կամ *Why the World Needs Armenians*, որտեղ ընդգծվում էր, որ ի տարբերություն մյուս ազգերի՝ հայերի դերը տարածաշրջանում առանցքային է. նրանք սահուն կերպով կարողանում էին հաստատուն կապեր զարգացնել և՛ Արևելքի, և՛ Արևմուտքի հետ տարբեր ոլորտներում՝ գիտություն, արվեստ, առևտուր և այլն:

Բավականին հետաքրքիր է վերոնշյալ հատվածի ռուսերեն թարգմանությունը, որը կատարել է Ելենա Սուրիցը 1984 թվականին:

Как на него похоже! Он будет повторять: «После ленча полный покой в течение часа» до скончания века, потому что один врач однажды это ей предписал. На него похоже – понимать предписания врачей совершенно буквально; это часть его дивной, его божественной простоты, и больше ни у кого нет до такой степени простоты; потому-то он сразу шел и что-то делал, пока они с Питером тратили время в пустых пререканиях. Сейчас он

⁷ Barrows A., Chinese Eyes and Muddled Armenians: The Hogarth Press and British Racial Discourse/ Interdisciplinary/Multidisciplinary Woolf (eds. Ann Martin, Kathryn Holland), 2013, pp. 237–242, p. 238

уже наполнуги к палате общин, спешит к своим армянам, к своим славянам, устроивее на кушетке, лицом к розам. А ведь кто-то скажет: «Кларисса Дэллоуэй – неженка». Да, ей куда больше нравятся ее розы, чем армяне. Гонимые, преследуемые, истязаемые, окоченелые, жертвы жестокости и несправедливости (Ричард сто раз говорил), нет, ей совершенно **безразличны славяне – или армяне? Зато розы ей радуют сердце (ведь и для армян эдак лучше, не правдали?)** – единственные цветы, которые не противно видеть срезанными с куста. А Ричард уже в палате общин; он в своем комитете, и все ее затруднения он тоже уладил⁸.

Ելենա Սուրիցը հատվածը թարգմանել է պատմաքաղաքական մեկ այլ դիտանկյունից՝ *Albanians-ալբանացիներ*⁹ միավորը փոփոխելով *славяне* միավորով, այսպիսով կարծես թե ուղղորդելով ընթերցողին դեպի այն միտքը, որ սլավոնական ազգը Բալկաններում նույնպես հալածվել էր թուրքերի կողմից: Այնուամենայնիվ, պահպանելով դիվանագիտական «աստառը»՝ Վուլֆը համատեքստում չի ընդգծում, թե ում կողմից է հայ ժողովրդը ցեղասպանության ենթարկվել կամ «հալածվել»:

Ներկայացնենք ևս մեկ օրինակ, այսպես՝

*An offering for the sake of offering, perhaps. Anyhow, it was her gift. Nothing else had she of the slightest importance; could not think, write, even play the piano. **She muddled Armenians and Turks;** loved success; hated discomfort; must be liked; talked oceans of nonsense: and to this day, ask her what the Equator was, and she did not know. All the same, that one day should follow another; Wednesday, Thursday, Friday, Saturday; that one should wake up in the morning; see the sky; walk in the park; meet Hugh Whitbread; then suddenly in came Peter; then these roses; it was enough. After that, how unbelievable death was! – that it must*

⁸ Вульф В., Миссис Дэллоуэй /перевод Елены Суриц, М.: изд.-во “АСТ”, 2019, с. 157.

⁹ Համատեքստում ուշադրության է արժանանում *ալբանացիներ*, թե *հայեր* արտահայտությունը, որն, անշուշտ, պատահական չէր կարող հայտվել Վուլֆի համատեքստում: Հավանաբար հայերի և ալբանացիների (ադվանների) հետ զուգահեռ անցկացնելու թեզը արդեն ձևավորվել էր 1920-ականներից սկսած, որն, ի դեպ, լայն շրջանառության մեջ է ներկա ժամանակահատվածում:

end; and no one in the whole world would know how she had loved it all; how, every instant¹⁰.

Հոհաբերություն հանուն զոհաբերության, հավանաբար: Բոլոր դեպքերում դա էր իր շնորհը: Ոչ մի այլ բան իր համար. չէր կարողանում փիլիսոփայել, գրել, անգամ դաշնամուր նվագել: **Իր համար նույնն էին հայերն ու թուրքերը.** սիրում էր փառք, ապրում անհարմարավետությունը, համակրանք պահանջում, ժամերով անհեթեթություններ դուրս տալիս, և այսօր էլ հարցրու իրեն՝ ինչ է հասարակածը, և ինքը չի իմանա¹¹:

Просто, наверное, надо приносить жертвы. Во всяком случае, такой уж у нее дар. Больше ей ничего не дано хоть сколько-то стоящего; она не умеет мыслить, писать, даже на рояле играть не умеет. **Не в силах отличить армяно от турок;** любит успех; ненавидит трудности; любит нравиться; городит горы в здохора; и по сей день – спросите ее, что такое экватор – и она ведь не скажет.¹²

Քրիստոնյա հայերին նույնացնելով սկզբում ալբանացիների, այնուհետև թուրքերի հետ՝ Վուլֆը անուղղակիորեն ներկայացնում է «հավաքական էլիտայի» տեսակետը և նրանց անտարբերությունը 20-րդ դարի սկզբի սոցիալ-քաղաքական, մշակութային, ազգային առանձնահատկությունների վերաբերյալ՝ առաջին պլան մղելով անգլո-սաքսոնյան ինքնագնահատականը և, գուցե նաև իր գերազանցությունը մյուս ժողովրդների նկատմամբ: Եթե Վիրջինիա Վուլֆի ամուսինը մամուլի միջոցով միտված էր արևմուտքում բարձրաձայնել հայ ժողովրդի նկատմամբ գործած հանցագործությունները և, առհասարակ «վայրի» կապիտալիզմի կործանարար հետևանքները, ապա Վուլֆը այդ հարցադրումները անուղղակիորեն արտացոլում էր իր գրականության միջոցով: Տիկին Դալրուեյին (ասել է թե հավաքական բարձր խավի ներկայացուցիչներին) գրեթե չի հետաքրքրում հետպատերազմյան աշխարհի հասարակական և քաղաքական համակարգը, թեև նրան հուզեց Սեփթիմուս Սմիթի ինքնասպանությունը: Սակայն նրան անհանգստացրել է և վրդովեցրել այն փաստը, որ Լեդի Բրուֆոնը չի հրավիրել իրեն ընթերիքի: Մինդեռ Սեպտիմուս Սմիթի կերպարը, որը, լինելով

¹⁰ p. 107–108.

¹¹ Թարգմանիչ՝ Վահե Արսեն, էջ 155

¹² Перевод Е., Суриц, с. 159.

հետպատերազմյան ծանր ընկճախտի (դեպրեսիայի) մեջ, չի կարողանում հաղթահարել այդ տրավման և ինքնասպան է լինում, ներկայացնում է հետպատերազմյան հասարակության, հալածված և ցեղասպանված ազգերի պրոտոտիպ, մասնավորապես, տվյալ հատվածի արտացոլմամբ ցեղասպանություն տեսած և մազապուրծ եղած հայերի վիճակը: Հիրավի, պատմաբանասիրական շատ աշխատություններ, որոնք վերլուծել են 19-րդ դարավերջի և 20-րդ դարասկզբի հայ ժողովրդի հետ կատարվածը, համակողմանի անդրադարձ են կատարում նաև նրանց հոգեբանական ծանր վիճակին: Կույումջյանը իր “Archeology of Madness: Komitas, Portrait of an Armenian Icon” աշխատության մեջ ընդգծում է, որ Հայոց ցեղասպանությունն վերապրած հայերը Կոմիտասի երկարատև տառապանքը որակել են որպես իրենց հավաքական ցավի խորհրդանիշ: Լինելով հոգեբույժ՝ Կույումջյանը ինքն էր ցանկանում ուսումնասիրել Կոմիտասի հոգեկան տառապանքների կլինիկական ախտանիշները՝ փորձելով խորքային վերլուծության ենթարկել հոգեբուժարանների արխիվներում պահպանված նյութերը, այնուհետև քննել Պարույր Սևակի «Անլռելի Զանգակատուն»-ը: Այցելելով Փարիզից ոչ հեռու գտնվող Hospital Villejuif հաստատություն, որտեղ Կոմիտասը անց է կացրել շուրջ տասներեք տարի՝ Կույումջյանը արտահայտում է իր հիասթափությունը՝ ընդգծելով, որ իր համար դա *terra incognita* է, քանի որ Կոմիտասի հոգեբանական ախտանիշների մասին գրավոր ոչ մի հստակ տեղեկություն չկար: Այդուհանդերձ, եղած տեղեկությունների հենքի վրա, հոգեբույժը եզրահանգում է, որ Կոմիտասի մոտ հստակ արտահայտված էր Posttraumatic Stress Disorder՝ բառացի հետտրավմատիկ սթրեսային խանգարում, որը պայմանավորված էր ցեղասպանության ահասարսուռ տեսարաններին ականատես լինելով¹³:

Ինչ խոսք, արևմուտքում բարձրաձայնում էին Հայոց հարցը, բայց ո՞ր համատեքստում. խուսափում էին ցեղասպանությունը անվանել ցեղասպանություն, պատասխանատվության ենթարկել կատարողներին և այլն: Օրինակ, National Geographic հայտնի ամսագիրը 1915թ. տպագրել է մի լայնածավալ հոդված հայերի և Հայաստանի մասին

¹³ **Kuyumjian Soulahian R.**, Archeology of Madness: Komitas, Portrait of an Armenian Icon, Princeton, New Jersey, Gomitas Institute, pp. 1–8.

“Armenia and the Armenians”¹⁴. Վերնագրով: Լրագրողը՝ Հեսթեր Դոնալդսոն Ջենքինսը, եղել էր Արևմտյան Հայաստանում 1915 ապրիլին, հողվածը լույս է տեսել հոկտեմբերին՝ ուղեկցվելով լուսանկարներով, որոնք ներկայացնում են հայ ժողովրդի կենցաղային անցուդարձը, օրինակ՝ հայերի բաստուրմա պատրաստելը, հարսանեկան թափորի գնալը դեպի եկեղեցի, աղջիկների գորգագործությամբ զբաղվելը: Հողվածում գեթ մեկ անգամ չի խոսվել ցեղասպանության մասին. ընդամենը տեղեկություն, որ հայերը հալածված են եղել տարածաշրջանի ժողովուրդների կողմից: Հողվածի առանցքում աշխարհին հայ կնոջ կերպարը ներկայացնելն էր, որը գուցե ունի իր օբյեկտիվ պատճառները:

Եզրակացություններ

Այսպիսով, ամփոփելով կարելի է եզրակացնել, որ Վուլֆի ստեղծագործություններն առհասարակ, ինչպես նաև «Միսիս Դելոուեյ» վեպը արտացոլում են տարածաժամանակային տիրույթի օբյեկտիվ իրականությունը գեղարվեստական գրականության պարադիգմայի միջով: Այդ ամենը ներկայացվում է հատկապես «գիտակցության հոսքի», գրական իմպրեսիոնիզմի առանցքով:

Ստեղծագործությունը մարդակենտրոն է, բացահայտվում են Քլարիսայի և Սեպթիմուսի հոգեբանական խառնվածքի առանձնահատկությունները: Անհատի հոգեկերտվածքի նախատիպի հենքի վրա կառուցվում է համամարդկային արժեհամակարգը, արտացոլվում աշխարհակարգի արատավոր լինելը և «վայրի» կապիտալիզմի «մարդախույս» բնույթը:

¹⁴ The National Geographic Magazine, Volume XXVIII, Number Four, Washington D.C., 1915 October. pp. 329–360.

ЛАРИСА ПОЛУБОЯРИНОВА

*Доктор филологических наук, профессор
заведующая кафедрой истории зарубежной литературы СПбГУ,*

ЛУИЗА ГАСПАРЯН

*кандидат филологических наук, научный сотрудник
Институт литературы им. М. Абегамяна Национальной Академии
наук, докторант кафедры истории зарубежной
литературы СПбГУ*

ОТРАЖЕНИЕ ПОСТВОЕННОЙ ТРАВМЫ В РОМАНЕ В. ВУЛЬФ МИССИС ДЭЛЛОВЭЙ (С ОПОРОЙ НА АРМЯНСКИЙ ВОПРОС)

Резюме

Творчество Вирджинии Вульф представляет своеобразный мостик между социокультурной и литературной рецепции викторианской эпохи и периода модернизма, где писательница создает особое повествование на уровне «потока сознания» с опорой на доречевое ментального сознания персонажа. Таким образом, Вульф выявляет процесс «потока сознания» (вербальное и невербальное) посредством языка, чтобы передать сложную, многогранную природу мышления и психологии человека в целом.

В статье предпринимается попытка проанализировать технику изображения «потока сознания» на материале романа В. Вульф «Миссис Дэлловэй». В работе «Миссис Дэлловэй» раскрывается историко-психологический пласт общества поствоенного периода через парадигму косвенного отражения армянского вопроса в повествовании романа.

Ключевые слова: Вирджиния Вульф, армянский вопрос, армяне, модернизм, послевоенная травма, поток сознания, британская пресса

LARISA POLUBOYARINOVA

Doctor of Philological Sciences, Professor
Head of the Chair of History of World Literature at
St. Petersburg State University

LUIZA GASPARYAN

Candidate of Sciences in Philology, Research Associate at
Institute of Literature named after M. Abeghyan
of the National Academy of Sciences
Doctorate at the Chair of History of World Literature at St. Petersburg
State University

THE REFLECTION OF POST-WAR TRAUMA IN VIRGINIA WOOLF'S NOVEL MRS. DALLOWAY (THROUGH INTERPRETATION OF THE ARMENIAN QUESTION)

Abstract

One cannot fail to observe that Virginia Woolf's creativity represents a kind of bridge between the socio-cultural and literary reception of Victorian epoch and the period of modernism, where the author depicts the technique of "stream of consciousness" on the basis of the pre-speech level in the character's mentality. In such a way, Woolf reveals the process of "stream of consciousness" (verbal and non-verbal) through language thus illustrating the complex, multifaceted nature of cognition and human psychology.

The article is an attempt to analyze the technique of "stream of consciousness" on the material of Virginia Woolf's novel "Mrs. Dalloway". Through the lines of the novel "Mrs. Dalloway" the historical-psychological layer of the post-war society is unfolded via the paradigm of indirect or even covert reflection of the Armenian Question.

Key words: *Virginia Woolf, Armenian Question, Armenians, modernism, post-war trauma, stream of consciousness, British press*

ՍԻՐԱՆՈՒՇ ԱԼԵՔՍԱՆԴՐԻ ՄԱՐԳԱՐՅԱՆ

Բանասիրական գիտությունների թեկնածու, դոցենտ
ՀՀ ԳԱԱ Մանուկ Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի
հայ նոր գրականության բաժնի վարիչ
siranutsh.margaryan.71@mail.ru
ORCID ID: 0000-0003-1009-3514
DOI: 10.54503/978-5-8080-1557-9-211

ԳԱՐԵԳԻՆ ՍՐՎԱՆՁՏՅԱՆՑԻ ԵՐԿԵՐԻ ՔՆՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ՄԻՖՈԼՈԳԻԱԿԱՆ ԴՊՐՈՑԻ ԼՈՒՅՍԻ ՆԵՐՔՈ

*Բանալի բառեր՝ Գարեգին Սրվանձտյանց, միֆոլոգիական դպրոց,
«Գրոց ու բրոց», «Մանանա», «Թորոս աղբար Հայաստանի ճամփորդ», ազգա-
յին գոյաբանություն, պատմական ու մշակութային ծածկագրեր*

Ներածություն

Միֆոլոգիական կամ առասպելաբանական դպրոցը հումանի-
տար որոշ գիտությունների, առավել լայն իմաստով մշակութաբանությ-
յան մեջ կայուն ու հիմնարար փիլիսոփայական-գեղագիտական մե-
թոդ-համակարգ է, որի սկզբունքները ձևավորվեցին գերմանական
վաղ ռոմանտիզմի շրջանում՝ իրենց քաղաքական ու մշակութային մեծ
նշանակությամբ հեղաշրջելով մտավոր շարժման ողջ ընթացքը՝ լեզ-
վաբանություն, գրականություն, արվեստ, հասարակական գիտություն-
ներ ևլն:

Սույն ուսումնասիրության մեջ միֆոլոգիական դպրոցի լույսի ներ-
քո քննության են առնվել XIX դարի 60–80-ական թվականների խոշո-
րագույն ազգագրագետ, բանահավաք, մանկավարժ ու հասարակա-
կան գործիչ Գարեգին Սրվանձտյանցի գրական-գեղարվեստական մի
քանի երկեր: Առանձնացվել են «Գրոց ու բրոց», «Մանանա», «Թորոս
աղբար Հայաստանի ճամփորդ» գործերը և հայկական էպոսի՝ «Սա-
սունցի Դաւիթ կամ Մհերի դուռ» վիպերգության՝ Սրվանձտյանցի գրա-
ռած առաջին տարբերակը:

Հետազոտության նպատակն է՝ ա. ցույց տալ, թե միֆոլոգիական ու առասպելապատմական ինչ ահռելի շերտ է ընկած Սրվանձտյանցի գրառած հայկական աշխարհակառույցի, ազգապատումի հիմքում, բ. ազգագրագետ-բանահավաքի տարբեր երկերում ցրված բանահյուսական ու ազգագրական նյութը, ժողովրդական բանաստեղծությունը, հեքիաթներն ու զրույցները դիտարկել մեկ ընդհանուր համակարգում՝ ըստ ուսումնասիրության գիտական հարցադրման ու ըստ դիցաբանական դպրոցի տիպային ու թեմատիկ խմբավորումների, գ. ներկայացնել, թե դրանցում առկա պատմական ու մշակութային ծածկագրերը որքան են համապատասխանում միֆոլոգիական դպրոցի պատմա-տիպաբանական հարացույցին:

Ուսումնասիրության խնդիրներն են՝ ա. զուգադրաբար քննել, թե ինչպե՞ս է ազգային ժառանգության առասպելական ու պատմական շերտը ժամանակի տարբեր փուլերում ծնում իր նույնությունը՝ ձևաբանվելով ըստ պատմական շրջափուլի առաջադիր գաղափարի և ըստ գեղագիտական գործառույթի, բ. ներկայացնել էպիկական ավանդության անցյալի ու ներկայի կապը, տիպաբանորեն կայուն, հանգուցային հաղորդագրությունները, պատմամշակութային ծածկագրերի գործառույթը, գ. ըստ միֆոլոգիական դպրոցի հայեցակարգի ցույց տալ ազգային կենսագրության միասնականությունը, ոգու ֆենոմենոլոգիան, որը թույլ չի տվել ազգային պատմության քայքայումը փոքրիկ, մեկուսացած ժամանակային շերտերի մեջ:

Եզրակացություններում ներկայացվել են հետազոտության արդյունքները:

Ակնարկ դիցաբանական դպրոցի պատմության

Դիցաբանական դպրոցի ձևավորումը կապվում է XIX դարասկզբին Եվրոպայում, մասնավորապես Գերմանիայում պատմական ու մշակութային կյանքի, քաղաքակրթական մոդելների շրջադարձային փոփոխությունների հետ և առնչվում է ռոմանտիզմի գրական ավանդույթին: 18–19-րդ դարերի սահմանագծին, պատմական, սոցիոլոգիական ու փիլիսոփայական գիտությունների զարգացման ու նոր ձևավորվող դրապաշտական աշխարհայեցության արդյունքում առաջին պլան է մղվում լուսավորիչների ու ռոմանտիկների մշակած գիտության, մշակույթի ու գրականության փուլային զարգացման տեսությունը՝ ռոմանտիկական

հերմենևտիկայից անցում կատարելով դեպի պատմականության հիմնարար սկզբունքներ:

Իտալացի փիլիսոփա, գրականագետ, պատմական շրջափուլերի հանրահայտ տեսության հիմնադիր Ջանբատիստո Վիկոն դեռևս 1725 թվականին իր հանրահայտ՝ «Ազգերի ընդհանուր բնույթի մասին նոր գիտության հիմունքներ» աշխատության մեջ անդում էր, թե մարդկությունը անցել է զարգացման երեք փուլ՝ աստվածների, հերոսների և մարդկանց, որոնց համապատասխանում են գրականության երեք՝ դիցաբանական, էպիկական և ռացիոնալ դարաշրջանները, տեսություն, որը, շարունակաբար հարստանալով և նոր դրույթներով նորոգվելով, մեծ ազդեցություն ունեցավ եվրոպական փիլիսոփայական ու գեղագիտական մտքի հետագա զարգացման վրա¹՝ հետզհետե ներառելով հոգեբանական, փիլիսոփայական, սոցիալ-լեզվաբանական և այլ հայեցակարգերի ամբողջական հարացույցը:

Այդ ազդեցությունն ինչ-որ չափով արդեն նկատելի է Ֆրիդրիխ Շիլլերի հասուն շրջանի լավագույն աշխատանքներից մեկում՝ «Նաիվ և սենտիմենտալ պոեզիայի մասին» էսսեում (1794):

Հրապարակի վրա հայտնվում են գերմանական նախառոմանտիկների այնպիսի հռչակավոր աշխատություններ, ինչպիսիք էին Յոհան Գոթֆրիդ Հերդերի «Գաղափարներ մարդկության պատմության փիլիսոփայության շուրջ» (մաս 1–4, 1784–1791), տարբեր ժողովուրդների երգերից հավաքված «Ժողովուրդների ծայները երգերում» (1778–1778) գրքերը, ապա բանաստեղծներ Առնիմի և Բոենտանոյի «Տղայի հրաշալի սրինգը» ժողովրդական երգերի հայտնի ժողովածուն, Հեռեսի «Հնագույն գերմանական ժողովրդական գրքերը» (1807) և այլն, որոնց մեջ ըստ մշակույթի զարգացման պատմականության դրույթի խնդիր էր

¹ Դիցաբանական դպրոցը շուրջ երկուհարյուրամյա գոյության ընթացքում ստեղծել է իր պատմությունն ու տեսությունը՝ գրեթե բոլոր մանրամասների մեջ ներկայացնելով մեթոդի իմացաբանական և գեղագիտական յուրահատկությունները: Մեր ուսումնասիրության մեջ թռուցիկ անդրադառնում ենք դպրոցի տեսությանն այնքանով, որքանով այն առնչվում է Սրվանձտյանցի գործերի՝ այս հայեցակետից քննությանը: Դիցաբանական դպրոցի պատմության մանրամասները տե՛ս՝ **Академические школы в русском литературоведении**, Москва, изд.-во «Наука», 1976, 576 с., **Քալանթարյան Ժ.**, Հայ գրականագիտության պատմություն, Եր., ԵՊՀ հրատ., 1986, 417 էջ, **Գրականության տեսության արդի խնդիրներ**, Գրականություն և միֆ, Սեմիրջյան-Բեքմեզյան Ա., Եր., ԵՊՀ հրատ., 2016, էջ 96–136 և լին:

դրվում «ամեն ինչ քննել ժամանակի ոգու տեսանկյունից», այլև ճանաչել բանահյուսությունը՝ իբրև ժողովրդի ոգու առանձնահատուկ արտահայտություն: «Ժողովրդի գենետիկ ոգին, նրա բնավորությունն ընդհանրապես, զարմանալի ու տարօրինակ բան է: Այն բացատրելի չի, ոչ էլ երբևէ կարող է ջնջվել երկրի երեսից. այն հին է, որքան ազգը, այնքան հին է, որքան այն հողը, որի վրա ապել են այդ մարդիկ»², – գրում էր Հերդերը:

Մի փոքր ավելի ուշ «ժողովրդի ձայն», «ժողովրդական երգեր» հասկացություններն ազգայնանում են, ձեռք բերում ազգային հասկացության իմաստ՝ իրենց մեջ ներառելով միջերն ու առասպելները, բանահյուսական պատառիկները, ծիսական ու վիպական երգերը, ժողովրդական հեքիաթները: Ի հակադրություն ֆրանսիական լուսավորչական ռացիոնալիզմի գաղափարախոսության՝ այս տեսության սոցիալ-պատմական հայեցությունը ազգային նկարագրի ինքնաճանաչման ու ոգու ֆենոմենոլոգիայի ներքին լիցքն ուղղում էր դեպի փառավոր ու իդեալական անցյալը՝ ժամանակի հեռուներում գտնելու ժողովրդի աշխարհայացքային հիմունքների և պատմության փիլիսոփայության առանձնահատկությունները, որոնք պայմանավորում են մարդկային ոգու ամենակարևոր ստեղծագործությունների՝ *կրոնի, փիլիսոփայության, պոեզիայի դեմքը*:

Բացառիկ հետաքրքրություն է առաջանում դեպի լեզուն ու ազգությունների դիցաբանական, առասպելա-պատմական անցյալը, որը նրանց համար ոչ թե պատմական իրականության, այլև բարձրագույն իդեալի, գաղափարախոսության արժեք է ստանում: Սեփական ակունքների քննությամբ պայմանավորված՝ քննության կենտրոն է բերվում մշակութային ողջ ժառանգությունը՝ շարժման մեջ դնելով ժողովրդի պատմությունը, վերագնահատելով ազգային ստեղծումների արժեքն ու համամարդկային նշանակությունը:

Անշուշտ, այս հանգամանքը քաղաքական դրդապատճառներ ևս ուներ՝ կապված Նապոլեոնի՝ Գերմանիա ներխուժման, ապա՝ ազգային պետականության, ազգային լեզվի ու մշակույթի կորստյան վտանգի հետ:

² Гердер И., Идеи к философии истории человечество, М., изд.-во «Наука», 1977, 705 с.

Հումանիտար գիտությունների մեջ ձևավորվում է դիցաբանական կամ միֆոլոգիական դպրոցը, որի պոետիկան կապվում է գերմանական ռոմանտիկների՝ Նովալիսի, Շելլինգի, Շլեգել եղբայրների ուսմունքի հետ, ովքեր առասպելաբանությունը համարում էին «բնական կրոն», նախամարդու գիտակցության հատուկ, նախապատմական վիճակ, որի անմիջական լեզուն պոեզիան է կամ երաժշտությունը: Գերմանացի հետազոտողներն այն համարում են «յուրաքանչյուր արվեստի համար անպայման պայման և նախասկզբնական անհրաժեշտություն», գաղափար, որը իբրև հայեցակարգ ամբողջանում է Յակոբ և Վիլհելմ Գրիմ եղբայրների աշխատություններում: Ըստ նրանց տեսության՝ ժողովրդական պոեզիան «աստվածային ծագում ունի»: առասպելից են էվոլյուցիայի ընթացքում առաջացել հեքիաթը, էպիկական երգերը, լեգենդներն ու բանահյուսական այլ կտորներ, որոնք «ժողովրդական հոգու» անգիտակից և անանձնական ստեղծագործությունն են:

Հումանիտար գիտությունների մեջ ձևավորված միֆոլոգիական դպրոցի տիպաբանությունը ոչ միայն ձևաբանում է խնդիրների լայն շրջանակ, որը կապված է դիցաբանության, միֆոլոգիայի, փիլիսոփայության, էթնոհոգեբանության, ազգագրության, անգամ՝ լեզվաբանության հետ, այլև հանձն է առնում հասարակական մտքի բանավեճը՝ ազգերի քաղաքակրթական հեռանկարի և պատմամշակութային ողջ արժեհամակարգի՝ պետություն, եկեղեցի, գիտություն, լուսավորություն, արվեստների խնդիրների նորացման վերաբերյալ:

Մայրենի լեզվի, կրոնի, ազգային ավանդույթների ու նյութական ու ոչ նյութական ստեղծումների պահպանության խնդիրը նույն տրամաբանությամբ ծանրացած էր դարեր շարունակ պետականություն չունեցող հայ ժողովրդի վրա, որովհետև, ինչպես գերմանացի ռոմանտիկներն էին պնդում, պատմական ժամանակը ազգի մեծությունը չափում էր նրա՝ քաղաքակրթությանը տված արժեքների մեծությամբ: «...Յեղը որքան հին է ու անարատ, այնքան ավելի են նրա մոտ պահպանված սովորույթները, և որքան շատ են սովորույթները, որքան զորեղ ու անկեղծ է դրանց հետ կապվածությունը, այնքան ավելի մեծ է ազգը»³, - գրում է Հերդերը: Գիտությունը փորձ է կատարում ճանաչելու միֆը,

³ Гердер И., Идеи к философии истории человечество, М., изд.-во «Наука», 1977, 705 с.

որը, հետզհետե անջատվելով իր՝ ավանդաբար ընդունված խորհրդանշական ու անվանողական նշանակությունից, ավելի ռացիոնալ, պատմական ու գեղագիտական ուղղվածություն է ստանում: Առասպելներն ու ավանդույթները սկսում են գրավել ոչ միայն իրենց բնականությամբ, հուզականությամբ, բանաստեղծականությամբ և ազգային ինքնատիպությամբ, այլև պատմական ու ազգային-քաղաքական բովանդակությամբ, ինչը և դառնում է նոր ձևավորվող դպրոցի տեսության հիմունքը:

«Գերմանական ռոմանտիկների սկսած շարժումը հայկական գրական շրջաններում ստացավ թե արտաքին, մակերեսային..., թե լուրջ գիտական, խորքային ու հիմնավորված արտահայտություններ: Նրանց սկսած գործի առաջին փուլը բանահավաքչական աշխատանքն էր, որ 19-րդ դարի կեսերից աշխուժանալով՝ լայն ծավալ ստացավ հետագա տասնամյակներում: Հայ պարբերականների հորդորը («Արշալույս Արարատյան», «Բազմավեպ», «Ազգասեր», «Մեղու Հայաստանի» և այլն)՝ հավաքել, մոռացության անդունդից հանել ժողովրդական բանահյուսության նմուշները, երբեմն ուղեկցվում էր բանահյուսական նյութերի արժևորմամբ»⁴, - գրում է գրականագետ-քննադատ Ժենյա Քալանթարյանը:

19-րդ դարի վերջին քառորդի արևմտահայ իրականության մեջ ազգային կյանքի շրջադարձային այս կետի վրա են հայ գրագետները հայտնաբերում երևելի ու վաստակաշատ հայկաբան-բանագետ Գարեգին եպիսկոպոս Սրվանձտյանցի ազգային-լուսավորական գործունեությունը, որ իրենով նշանավորեց ազգային կյանքի նորոգության ու հեռանկարի մի ամբողջական պատմաշրջան: Թե՛ Արևմտյան Հայաստանում, թե՛ Արևելահայաստանում ծավալված պատմաքաղաքական և հասարակական իրադարձությունները, որոնք ուղղակիորեն առնչվում էին հայոց էքզիստենցիալ գոյաբանության խնդիրներին, սրել էին ազգի ինքնաճանաչման ու ինքնապահպանության անհրաժեշտությունը, արթնացրել հայկականության ոգին՝ նախադրյալներ ստեղծելով մշակույթի և գրականության զարգացման համար⁵:

⁴ Քալանթարյան Ժ., Հայ գրականագիտության պատմություն, Եր., ԵՊՀ հրատ., 1986, էջ 301:

⁵ Չանդադառնալով ազգային գաղափարաբանության ժամանակակից տեսություններին (օր.՝ perennialism-ին = մշտնջենական, մշտագո և հակաէսենցիալիստական = ազգի՝ իբրև սոցիալական ու քաղաքական նախադրյալներով արդիական կազմավոր-

Արդ, խորապես գիտակցելով պատմության շրջադարձային կետի ծանրությունը՝ վսեմական Խրիմյան Հայրիկը 1857-ին Պոլսից փոխադրվում է Արևմտյան Հայաստանի Վասպուրական գավառ, Վարագավանքում հիմնում «Ժառանգավորաց» վարժարանը, ապա սկսում տպագրել «Արծվի Վասպուրականի»-ն՝ իր հավատավոր ու ազգանպաստ գործունեությամբ ժողովրդի մեջ լուսավորություն տարածելու և ազգային կյանքը նորոգելու հեռանկարով: «Ժառանգավորաց»-ի առաջին շրջանավարտները, ուսումնատենչ ու ազգանվեր պատանիներ, որոնք Հայաստանի գավառներով մեկ եղան ուսուցիչ ու վարդապետ, բանաստեղծ ու բանահավաք, կոչված էին ժողովրդի ցավերին ցավակից, նրա անօգնական ու սարսափելի վիճակի դարմանողը լինելու: Նրանց մեջ առանձնանում էր ծնունդով վանեցի Սանդենց Օհանեսը, ով խանդավառված ոսկեբերան Եղիշե պատմիչի՝ Վարդանանց անօրինակ սխրագործությունների պատմությամբ, փոխում է մկրտության ավագանի իր անունն ու առնում անօրինակ ու քաջազն Գարեգին Սրվանձտյանցի անունը՝ Ազգն ու Հայրենիքն այլևս դարձնելով այն Նպատակը, որ գրավում է նրա ողջ էությունը, իմաստավորում գործունեությունը, իղձերն ու երազները: Հատկանշական է, որ տասնամյակներ շարունակ ազգային կյանքի նորոգության իմաստով անբեկանելիորեն շաղկապված է եղել այս երկու խնկարկելի հայերի՝ Խրիմյան Հայրիկի և Գարեգին Սրվանձտյանցի գործունեությանը⁶: 1862-ին, ստանձնելով Տարոնի հոգևոր առաջնորդի պաշտոնը՝ Հայրիկը Սրվանձտյանցին նշանակում է Մշո Սուրբ Կարապետի ժառանգավորաց վարժարանի տնօրեն-ուսուցիչ, 1863-ից՝ «Արծվիկ Տարոնո» թերթի խմբագիր՝ այլևս

ման տեսություն)՝ նկատենք, որ այս շրջանում «մշակութային ազգի (ազգայնականության)» հայեցակարգը, սրբագործելով տարածության ու ժամանակի մեջ մշտնջենական, արմատացած ցեղի ու էթնոգենետիկ հայրենիքի գաղափարը, նախնիների ավանդության ու մշակույթի բանավոր ու գրավոր տեքստերի տեսքով մտցնում է ազգային գիտակցության մեջ՝ գաղափարայնացնելով «քաղաքական ազգ» հասկացությունը:

⁶ Տես՝ **Կոստանդյան Է.**, Գարեգին Սրվանձտյանց (Կյանքը և գործունեությունը), Եր., «Մեսրոպ արք. Աշնյան» մատենաշար, 2008, 200 էջ, **Ղալանարյան Ա.** Հայ նոր գրականության պատմություն, Գարեգին Սրվանձտյանց, հ. 3, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1964, էջ 555–588, **Հարությունյան Ս.**, Գարեգին Սրվանձտյանցը և հայկական հերոսավեպը (Գ.Սրվանձտյանցի ծննդյան 150-ամյակի առթիվ), «Պատմաբանասիրական հանդես», 1990, № 4, էջ 3–9:

մեկընդմիշտ նրա հետ կիսելով ազգասիրական իր ծրագրերի և դրանց իրագործման ողջ ծանրությունը⁷:

Գրեթե ամբողջ կյանքի ընթացքում իբրև անխոնջ գործավոր ու նվիրակ, սրբազան հայրը ամենատարբեր գործառույթներով ու ծրագրերով պատվում է Արևմտյան Հայաստանում, շրջում քաղաքից քաղաք, գյուղից գյուղ, հասնում մինչև Թիֆլիս ու Էջմիածին, հանգրվանում Ռաֆֆու հայրենի Փայանջուկում՝ ի պաշտոնե ծավալած ազգային-լուսավորչական գործունեությանը զուգահեռ պատառ-պատառ հավաքելով ժողովրդի մեջ հետզհետե մոռացվող բանահյուսական չքնաղ կտորները, հեքիաթներն ու երգերը, գույքագրում խոնարհված ու խո-

⁷ Գարեգին Սրվանձտյանցի և Խրիմյան Հայրիկի կյանքի և ազգային-հասարակական գործունեության լավագույն գիտակ Էմմա Կոստանդյանը, որ բոլոր մանրամասների մեջ ներկայացնում է երկու խոշորագույն գործիչների կենսապատումն ամենայն մանրամասնությամբ, թուուցիկ անդրադարձ է կատարում Սրվանձտյանցի՝ 1866-ին լույս տեսած դասագրքին՝ այն դիտարկելով իբրև օրապահանջ իրողություն, նաև հավելում, թե. «Նոր ընթերցարանի» գտած ջերմ ընդունելությունն էր պատճառը, որ 1870 թ. Խրիմյանը պատվիրում է իր սանին. «Քանի մի դասագիրք պատրաստել պետք է և այն կուգեմ ձեր ձեռքով լինի և ձեր գրչով»: Խրիմյանի և Սրվանձտյանցի նամակագրությունից իմանում ենք, որ վերջինս զբաղվել է նաև «Հայ ժողովրդի պատմություն» դասագիրք շարադրելով» (**Կոստանդյան Է.**, էջ 47): Թե ինչպիսին պիտի լիներ այս դասագրքի շարադրանքը, ո՞րն էր Սրվանձտյանցի պատմահայեցողության հիմունքը, ի՞նչ մեթոդներով նա պիտի նոր սերնդին ծանոթացներ հայոց գոյապայքարի դարավոր ընթացքին, առասպելներին, ավանդույթներին ու պատմական հերոսներին՝ կարելի է պատկերացնել միայն նրա գիտագեղարվեստական գործերն ուսումնասիրելով: Ցավոք, հավանաբար ժամանակի սղության պատճառով դասագիրքը չի գրվել կամ ավարտին չի հասցվել, մանավանդ որ Խրիմյանի հորդորներին՝ մանրամասն հաշվետվություն ներկայացնել գործի ընթացքի մասին, Սրվանձտյանցն այդպես էլ չի արձագանքել: Թերևս այս համատեքստում պիտի դիտարկել նաև Սրվանձտյանցի՝ հայրենասիրական մոտիվներով երկու դրամատիկական գործերի լոյսընծայումը:

Ինքը՝ Սրվանձտյանցը, իր գործունեության առաջին օրերից բացառիկ դեր էր վերապահում դասագրքերով մատաղ սերնդին իր ազգաբանությանն ու պատմությանը սովորեցնելուն՝ այն ներկայացնելով իբրև ազգափրկության ծրագիր: «Դասագրքեր շինելու է,- գրում է,- ընտանեկան կեանքի նկարագրութիւն ընելով, ազգային սեպհական սովորութիւնները գրելով, եկեղեցական տօները եւ ծեսերը... բերդերուն եւ ավերակներուն անունները, տեղերն ու ձեւերը ծանոթագնել մանկան: Ասօնք ոչ միայն զուարճալի եւ պիտանի կը լինին ուսանողին, այլ եւ **նոր ու մեծ յոյս կուտան մեր հայկական յեզուին, մեր ազգային հնագիտութեան ու պատմութեան...** Այնքան առարկաներ կան գրելու եւ սրբագրելու, այնքան թագուցեալ գանձեր կան հետաքրքրելու եւ ի յոյս հանելու, մեր յեզուին եւ պատմութեան ճոխութիւն տալու նիւթեր եւ ուղղելու շատ մը սխալներ, որոց մասին միայն առաջարկութիւն մը շինելու ծրագիրը ստուար հատորներ կը կազմէ» (**Գրոց ու բրոց**, Ա, էջ 23):

նարիվող վանքերն ու եկեղեցիները, Աստվածաշունչ մատյանները, վանքապատկան ձեռագրերը՝ իրար կապակցելու, վերականգնելու, ավերակներից դեպի կյանք կոչելու ընդհատված պատմության ու ազգային կենսագրության դրվագները՝ հայրենապանձ հերոսների անօրինակ, առասպելանման սխրագործություններով, հանուն Հայոց տան ու Քրիստոսի հավատքի պատմական հաղթանակներով, մտքի ու լույսի հանճարների փառապանձ վարքագրությամբ:

Հնարավոր և փաստացի դիտակետերի հարաբերակցությունը հայագետի առջև դրել էր նրբանուրբ ու խիստ կարևոր խնդիրներ՝ գտնել *համակարգը* և *լեզուն*, որի ներսում հնարավոր կլիներ կարգաբերել նշյալ հայեցակարգը՝ տարբեր դարերի նյութական ու ոչ նյութական ստեղծագործությունները դիտարկել մեկ ընդհանուր համակարգում, անվանել նարատիվները, որոնք մի եզրով սուզված են հնագույն արխայիզմի մեջ, մյուսով գրականության, մշակույթի մեջ արտացոլում են ազգային կյանքի ու գոյաբանության պատմությունը՝ որպես սոցիալականորեն և պատմականորեն ծածկագրված աշխարհի պատկեր ու պատկերացում:

Պատմական ժամանակի տրամաբանության մեջ այսօրինակ մշակույթը դրսևորվում ու կարևորվում էր ոչ միայն ճանաչողական-ուսուցողական, այլ նաև պաշտպանական գործառույթով:

Այստեղից է սկսվում Սրվանձտյանցի առնչությունը միֆոլոգիական դպրոցին: «Սա չի նշանակում իհարկե, թե բանահավաքչական ամեն աշխատանք և հայ բանագիտության զարգացման ամեն փաստ կարելի է և պետք է մեխանիկորեն հարմարեցնել դիցաբանական դպրոցի սխեմային և արհեստական սիստեմներ ստեղծել այնտեղ, որտեղ դրանք բացակայում են»⁸, – գրում է Ժենյա Քալանթարյանը:

Անշուշտ, միանշանակ չէ այս հեղինակի՝ որևէ գրական դպրոցի անխառն ազդեցությունը կրելը. բացառիկ և յուրահատուկ է նրա դերը 19-րդ դարի հայկական իրականության մեջ: Նրա գործունեությունը, ակադեմիական իմաստով, գեղագիտական կամ աշխարհայացքային որևէ նախասիրությամբ չէր թելադրվում, այլև պայմանավորված էր

⁸ Քալանթարյան Ժ., Հայ գրականագիտության պատմություն, Եր., ԵՊՀ հրատ., 1986, էջ 303:

հայկական պատմության ու մշակույթի փշրանքների փրկության անհրաժեշտությամբ, հայ կյանքի կարիքներով:

Սրվանձտյանցը սովորական վիճակագիր չէր, ոչ անգամ բանահավաք. նա ուխտավոր է, ով փարված է իր բնաշխարհին, նա բանաստեղծ է, ով գրում է հայրենյաց մաքառման ու գոյության պատմությունը ու ջերմացնում է մաքրամաքուր անկեղծությամբ: «Ես գրականության այն շինականն եմ, – գրում է «Մանանա»-ի առաջաբանում, – որ ի վայրիս և ի մայրիս կը թարթափի, լեռնային, դաշտային տունկեր, ծաղիկներ և բույսեր կը ժողվե և կողովով կ' ածե զայն ի վաճառ ի հրապարակս քաղաքին, հորմե առյալ քաղաքացիք արվեստով կը վերատնկե զայն և կը դարմանե ի պարտեզս և ի բուրաստանս ապարանից մեծարանց: Իսկապես այս է իմ երկն՝ բանասիրաց և գրասիրաց համար պատրաստած նախնական նյութ»⁹:

Սրբազան վարդապետը, որ մի անգամ էլ ու բազմաթիվ անգամներ հող ու ջրին հանդիպած ժամանակ, հայացքը երկնքին հառելու փոխարեն, հողին էր խոնարհել ու աղոթել՝ «պաշտեմ քեզ, Հո՛ղ...», անօրինակ համոզմունքով է մշակույթի փիլիսոփայությունից արտածում պատմության փիլիսոփայությունը՝ ստեղծելով կոնցեպտներ, որոնց ներսում պարփակված, տեղավորված է մի զարմանալի աշխարհայտնություն, հայրենիքի մասին մի ամբողջական ու հիմնավոր գիտություն: Այդ գիտությունը բացառիկ նշանակությամբ իշխում է հայոց բոլոր ժամանակների վրա ու հստակ համակարգ է ձևավորում նրա գիտագրական բոլոր երկերում:

Այն իրար է կապում պատմամշակութային ու կենսափիլիսոփայական հասկացությունները՝ անդրադառնալու մեր ծագումնաբանության, բնիկության և էթնիկական գենոտիպի խնդիրներին, ապա պատմությունը հասցնում մինչև ներկայի դժնի ժամանակները՝ ամեն ինչ տեղավորելով հայոց աշխարհակառույցի հիերարխիկ, բազմաստիճան կոմպոզիցիայում:

Ունենալով խոր ու համապարփակ գիտելիքներ հայոց հին (չաստվածների) դիցարանի, Աստվածաշնչի, քրիստոնեության, հայոց պատմության, բանահյուսության, հոգևոր բանաստեղծության ու ժո-

⁹ **Սրվանձտեանց Պ.**, Մանանայ, Կ. Պոլիս, տպագրութիւն Ե.Մ. Տնտեսեան, 1876 թիվ: Հղումներն՝ այս գրքից:

ղովրդական ասացումների վերաբերյալ, անբաժանելի կերպով իրար միացնելով նյութական ու հոգևոր աշխարհները՝ Սրվանձտյանցն ըստ էության ստեղծում է հայոց բնաշխարհի էպոսը՝ ծածկելով մշակութաբանական մի ահռելի դաշտ, հայոց պատմության մի ամբողջական բնագիր: Եվ ի պաշտպանություն ամենահին ու սքանչելի, բայց կործանվող ազգային կենսագրության՝ սկսում է վերականգնել ու գրի առնել նրա հիշողությունը:

Գարեգին վարդապետն ուներ մեծ ու հեռանկարային ծրագրեր. գրառել, ժամանակի փոշիներից մաքրել ու ժողովրդին վերադարձնել նրա ստեղծած բանահյուսական պատառիկները, նկարագրել վանքերն ու նրանցում պահվող ձեռագիր մատյանները, վերականգնել հայոց էպիկական անցյալի ու ներկայի ընդհատված կապը: Սրվանձտյանը խնդիր ուներ բոլոր մանրամասների մեջ ճանաչել տալու հայոց ինքնության պարագաները¹⁰, նրա ազնվագույն ոգու բացառիկ տրվածքը, որ հետազոտողը կապում է մի քանի նախադրյալների հետ: Հայերի դրախտային երկիրը, որ ձև է տվել այս ժողովրդի բնույթին ու բնավորությանը, նրա պատմությունը, որ օրինակ է դժնդակ անկումների ու բացառիկ մեծագործության, հայոց բարոյական առաքինությունն ու ապաշխարիկ աստվածապաշտությունը կարիք ունեին ճանաչումի ու վերընթերցման:

«Մեր երկրի հողն ու ջուրը, օդն ու եթերքը օծուած են հրեղէն լեզուով, հրեղեն հոգւով, որք ոչ միայն վերաստեղծեր են զհայեր, այլ եւ վերապատմեր են հետագայից Հայաստանի նահապետաց, դիւցազնաց, թագաւորաց եւ առաքնեաց անուններ ու գործերը: Այս լեռները, հովիտները, ձորերը, շէները... ամենքն ալ խորհրդաւոր անուն մը ունեցած են. եւ այդ ամէն մէկ անուն կը պարունակէ իւր մէջ անձի մը կամ անցքի մը պատմութիւն, թէ առասպել համարուի այն առ այժմ ու թէ իրական, եւ այսպիսեաց շարունակութիւնը մագաղաթներէն աւելի տոկուն եւ անջինջ մատեան մը շարունակած է. այն է՝ բնակչաց բերանացի աւանդութիւնք կամ վէպք եւ զրոյցք: Ասոնց մէկ նշմարն է իմ ըն-

¹⁰ «Դրանցով էր, որ Սրվանձտյանցը բացեց մեր բազմադարյան բանարվեստի, ժողովրդական կյանքի, հայոց բնաշխարհի մինչ այդ փակ գաղտնաբանների դռները և առագին անգամ համ ու հոտով ծանոթացրեց այնտեղ եղած մեծագույն արժեքներին», – գրում է Ղանալարյանը (**Սրվանձտյանց Գ.**, Երկեր, էջ 12)՝ ուղիղ իմաստով հղում անելով միֆոլոգիական դպրոցի առաջադրություն:

ծայս»,– գրում է Սրվանձտյանցն իր անդրանիկ գրքի՝ «Գրոց ու բրոց»-ի¹¹ առաջաբանում, որը լույս է տեսնում 1874 թվականին Պոլսում: Այն բացառիկ ընդունելություն է գտնում հայ իրականության մեջ՝ հեղինակի անունը մեկընդմիջտ կապելով հայ ազգագրության ու բանահավաքչության պատմությանն ու ազգային էպոսի առաջին գրառմանը: «Գրոց ու բրոց» ժողովածուն կազմված է երկու հիմնական մասերից. առաջին մասի մեջ բանաստեղծական գունավորում են ստացել Տարոնն ու Վասպուրական աշխարհը՝ տեղագրական, ազգագրական նկարագրություններով, տեղավայրի բանահյուսական փոքրիկ, բայց արժեքավոր կտորների տիպաբանական առանձնահատկություններով, երկրորդ մասում զետեղված է հայ ժողովրդի ազգային մեծ վեպի առաջին պատումը՝ Մշո բարբառով, «Սասունցի Դավիթ կամ Մհերի դուռ» վերնագրով:

«Հայ մշակույթի դարավոր պատմության մեջ կատարված մեծագույն հայտնագործություններից մեկն էր դա, որի համար մենք պարտական ենք Սրվանձտյանցի տարիների ուշադիր հետամտումներին ու անձանձիր ջանքերին»¹²,– գրում է ակադեմիկոս Ղանալանյանը՝ ներկայացնելով, թե մեծարդյուն այս գյուտն ինչպիսի հեղաշրջություն է կատարել հայ բանագիտության ու բանահավաքչության, ապա հայոց ազգաբանության մեջ: «Մեր ոգու դեռևս չգիտակցված քարտեզը, որի մեջ պահպանվում են մեր բոլոր «գաղտնագրերը»¹³,– էպոսի ազգաբանական ու մշակութաբանական բնութագիրն այսպես է տալիս Հենրիկ Էդոյանը:

Հայկական էպոսում ամփոփված է առաջին հայացքից պարզ, բնական, հասկանալի մի աշխարհ, ուր սակայն, տոհմային կամ սերնդային արյունակցությամբ կապակցված գործողություններից անդին գաղտնագրված է խստորեն կառուցված մի համակարգ, որի մեջ, ինչպես ոսպնյակում, հստակ երևում է հայկական աշխարհի ճշգրիտ կառուցվածքը՝ ժողովրդի կյանքն ու կենցաղավարությունը, բարոյական ու կրոնական ըմբռնումների ամբողջականությունը, ծեսերն ու ավան-

¹¹ **Սրվանձտյանց Գ.**, Գրոց ու բրոց եւ Սասունցի Դավիթ կամ Մհերի դուռ, Կ.Պոլիս, տպագրութիւն Ե.Մ. Տնտեսեան, 1874 թիվ: Հղումներն՝ այս գրքից:

¹² **Սրվանձտյանց Գ.**, Երկեր, հ. 1, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1978, առաջաբան, էջ 12:

¹³ **Էդոյան Հ.**, Շարժում դեպի հավասարակշռություն, Եր., «Սարգիս Խաչենց-Փրիթինֆո» հրատ., 2009, էջ 340:

դույթները, իրար միահյուսված հնագույն առասպելներն ու ավանդական վիպական սյուժեները, սրբազան տարածքներն ու հավատքի տաճարները, աշխարհագրական ու բնական միջավայրը, պատմության ու մարդու հարաբերությունը, մեծ իմաստով՝ հայրենաճանաչության մետաֆիզիկան:

«Սասունցի Դավիթ կամ Մհերի դուռ» ստեղծագործության հրատարակությունից հետո՝ անցած 150 տարիների ընթացքում, հայ գրականագիտական միտքը ստեղծել է էպոսագիտության մի ահռելի պատմություն, որը հայկական դիցազներգությունը քննության է առել ամենատարբեր հայեցակետերից՝ էպոսի բանագիտական, մշակութաբանական, պատմահամեմատական ուսումնասիրություն, էպոսի ստեղծման, տարածման միջավայրի, կերպարային համակարգի քննություն, էպոսի և բանահյուսության կապը, փոխազդեցությունների և փոխներթափանցման քննություն, Գարեգին Սրվանձտյանցի և այլ վիպահավաքների գրառած բնագրերի ուսումնասիրություն և այլն: Սակայն հայկական դիցազներգության առաջին տեսաբանը Սրվանձտյանցն է ըստ էության, և, ընդունված է ասել, որ նա է գրառված վիպերգության առաջաբանում հիմքը դրել էպոսի քննական տեսության: «Սրվանձտյանցը մի քանի դիտողություններ է անում իր գրառած պատումի վերաբերյալ, որոնք ունեցան ելակետային արժեք հետագայում մեր վեպի ուսումնասիրման համար»¹⁴,– անդրադառնալով «Սասունցի Դավթին»,– գրում է Սարգիս Հարությունյանը:

Բանաստեղծ-բանահավաքը մի քանի թռուցիկ դիտարկումով բնութագրում է վեպը՝ նախ խոսելով պատումի լեզվի վերաբերյալ¹⁵, ա-

¹⁴ **Հարությունյան Ս.**, Գարեգին Սրվանձտյանցը և հայկական հերոսավեպը (Գ. Սրվանձտյանցի ծննդյան 150-ամյակի առթիվ), «Պատմաբանասիրական հանդես», Եր., 1990, № 4, էջ 3–9:

¹⁵ «Պատմիչի լեզուին մեջ բաղիշեցւոց բառեր կան գործածուած: Պատճառն այն է, որ պատմիչի գեղը թեպէտ Մշոյ կը պատկանի, բայց Բաղիշոյ մօտակայ է. ընդհանրապէս Խոյրթայ եւ Չուխուրայ գեղերու հայոց լեզուն այս տիպն ունի»,– գրում է Սրվանձտյանցը (**Պոքոց ու բրոց**, էջ 127), ակնարկելով, որ վիպերգության լեզուն հիմնականում Մշո բարբառն է, մասամբ խառնված Բաղեշի բարբառային տարրերով: Սա բացատրվում ոչ միայն առնիստցի Կրպոյի՝ նաև Բաղեշի բարբառին տիրապետելու իրողությամբ, այլև գրառած նյութի՝ ազգագրական-տարածքային որոշակի խմբի պատկանելու հանգամանքով: Հետաքրքիր է նկատել, որ եթե ազգագրական-բանահյուսական մյուս նյութերի գրառման ժամանակ բանահավաք-ազգագրագետը գրական մշակման է ենթարկել դրանք, այս պարագայում էպոսը գրքում

պա ներկայացնում է գրառված տեքստի՝ առավել ընդարձակ, երգային տարբերակով գոյություն ունենալու հանգամանքը¹⁶, բնագրի ժանրային պատկանելությունը, վիպասացման գործընթացը: Խոսում է նաև ստեղծագործության համադրականության մասին՝ ցուցանելով իրար միախառնված բանահյուսական տարբեր ժանրեր՝ առասպել, ավանդություն, երգ, անեծք ու օրհնություն և այլն, որոնք կապվում են մի շարք ընդհանրություններով¹⁷:

Բացառիկ խորաթափանցությամբ ձևաբանված այդ դրույթներով փոխվում է հայ էպիկական բանահյուսության ուսումնասիրության՝ Սրվանձտյանցից փոքր-ինչ վաղ սկսված ընթացքը, ժխտվում է տեսակետը, թե հայերը էպոս կամ դյուցազնավեպ չեն ունեցել, հնարավորություն է առաջանում «Սասնա ծռեր» էպոսի էջերում քննել հայ մատենագիտության միջոցով ավանդված առասպելա-էպիկական պատառիկները: Անդրադառնալով էպոսի հիմքում ընկած առասպելական ու պատմական ահռելի նյութին՝ հստակ համոզմունքով պնդում է, որ «պատմածին նիւթը Արծրունեաց նախարարութիւն եւ Սասնո գաւառի շինութիւն ու սկզբնաւորութիւնն է: Աստուածաշունչէն եւ մեր ազգի պատմութենէն յայտնի է, որ Ասորոց Սենեքերիմ արքան իւր Ադրամէլէք եւ Սանասար որդիքը կոտորին զոհ պիտի մատուցանէր: Ասոնք ալ իրենց հայրը զոհեցին եւ փախստեայ եկան ի Հայս մեր Սկայորդոյ ժամանակը»¹⁸: Ապա հավելում է իրողություններ՝ կապված աշխարհագրական տեղա-

գետնել է Մշո բարբառով, անշուշտ, գաղափարական ու գեղագիտական հստակ հանձնառությամբ:

¹⁶ «Մինչեւ ցատտ ինչ որ գրեցի, անոնց եւ ոչ ստուերագիրն ունէի, այլ որքան միտքս առաջնորդեց, յիշեցի եւ գրեցի: Այժմ, իբրեւ բուն նիւթ այս գրքոյկիս, պիտի կցորդեմ Դաւիթ Սասունցի կամ Մհերի դուռ վէպը, զոր երեք տարի հետամուտ եղայ ձեռք բերելու եւ ոչ ոք գտայ, որ ամբողջապէս գիտենար, մինչեւ 1873 յունիս ամսոյն Մշոյ դաշտի Առնիստ գեղի երեսփոխան պ. Կրպօն ներկայացաւ ինձ արժ. Օհան վարդապետի միջոցաւ: Սա կը պատմէր, թէ իւր վարպետը շատ ընդարձակն գիտէր այս պատմութեան, եւ թէ մէջ ընդ մէջ շատ տեղեր ոտանաւոր խաղեր կային, որ ձայնով կ'երգէր: Թէ՛ այդ վարպետը երկու վռշիկ աշակերտ ունէր, որոնք շատ կատարեալ սորված էին, եւ թէ ինքն՝ բաւական ժամանակ պատմած ջիւնելով, շատ կտորները մոռացած էր: Այսուամենայնիւ, երեք օր զինքը պահեցի, խնդրեցի, պատուեցի, պարգևատրեցի, եւ նա ինքզինքը կազդուրելով, պատրաստելով, պատմեց բերանացի, զոր իրեն բարբառով ի գիր անցուցի» (**Գրոց ու բրոց**, էջ 127),– գրում է Սրվանձտյանցը:

¹⁷ Տես Հայկ Համբարձումյան, Գարեգին Սրվանձտյանցը և էպոսը, <https://www.art365.am>.

¹⁸ **Գրոց ու բրոց**, էջ 128:

վայրերի կենդանի զգացողության, ազգագրության, ազգային ծես ու ավանդույթների, ժամանակային պարբերությունների, անվերջ վերադարձի՝ ժողովրդի ամենավաղնջական պատկերացումների հետ: «Այս գուածքի մէջ,- գրում է Սրվանձտյանցը,- կը տեսնէ հետաքրքիրն՝ գեղջկական կեանքի հանգամանքները. Աբրամէլէքի մահուան համար սասունցւոց սուգը, Քեռի Թորոսի ուխտը, «Հաց ու գինի, Տէրն կենդանի» երդումն, հպատակեցընելու համար թուրի տակէն անըցնելու սովորութիւնը... Խանդուղ խանըմին աշուղ դրկելը՝ Դաւիթը իրեն վրայ սիրեցընելու, Դաւիթի անվեհերութիւն եւ վեհանձնութիւնը, երբ Մսրամէլէքի հետ կը զարնուին, Խանդուղի քաջութիւնը եւ փէհլիվաններուն ճիւղական նկարագրի ահագնութիւնը»¹⁹՝ հավելելով բազմաթիվ այլ իրողություններ, որոնք բնութագրական են էպոսի համար և ուղղակիորեն հղվում են միֆոլոգիական դպրոցի տեսությանը²⁰:

Օրինակ՝ որպէս պատմական անձանց ու ժամանակային անցքերի անախրոնիզմներ է ներկայացնում սյուժեի բազմաթիվ դրվագներ՝ բացառիկ իմաստությամբ տարածական և ժամանակային քրոնոտոպների միահյուսումը կամ դրանց ծածկագրման ու շղթայակցման հնարավորությունը հղելով ազգային գոյաբանության ու *ոգու ընդհանրական պատմության* կամ տեքստի ստեղծմանը: Սրվանձտյանցն այնուհետև ուշադրություն է դարձնում վիպական անձնանուններին ու տեղանուններին՝ դրանց մի մասը ստուգաբանելով ու նույնական համարելով իրական ու պատմական տեղանուններին, մյուսը հղելով միֆոլոգիայի ու դիցաբանության ոլորտ: Այսպէս, կապված էպոսի վերնագրում արծարծված Միերի դուռ կամ Ագռավաքար տեղավայրի հետ՝ Սրվանձտյանցը հնախոսական տվյալներ է հայտնում՝ Միերի կերպարի մէջ տես-

¹⁹ Նույն տեղում:

²⁰ «Սասնա ծռեր»-ը Սասնա դյուցազնական տոհմի չորս սերունդների ծննդից մինչև մահ կատարած արարքների վիպական պատմությունն է, որն սկսվում է այդ տոհմի ծագումից և Սասնա տան հիմնադրումից և ավարտվում տոհմի վերջին ներկայացուցչի՝ անմահ ու անժառանգ Փոքր Միերի ժայռում փակվելով: Այն մի փակ, ամբողջական ու ավարտուն համակարգ է, բաղկացած ժամանակային մի քանի ցիկլերից, թեմաներից, սյուժեներից, դրանցում միավորված բազմաթիվ ու բազմազան մոտիվներից»,– գրում է բանագետ Ս. Հարությունյանը (*Հարությունյան Ս., Բանագիտական ակնարկներ*, Եր., ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2010, էջ 151):

նելով Միիր կամ Միթրա աստվածության արտացոլանքը²¹: Առհասարակ, այսօրինակ դրվագները շատ են Սրվանձտյանցի գործերում:

Միերի պատմությանը կրկին հանդիպում ենք «Գրոց ու բրոցի» առաջին էջերում, որտեղ Վան-Վասպուրական աշխարհին է՝ Հայկի, գոռոզ, նանրամիտ Բելի ու Նրա՝ քար դարձած ուղտապանների առասպելությամբ, բազմաստվածության դիցարանով ու չաստվածների պաշտամունքային ծեսերով, օձերի ու վիշապների, չար ոգիների ու պահապան հրեշտակների մասին ասացումներով, չքնադագեղ Աստղիկ աստվածուհու լեգենդով, ապա Արայի, տարփանքից խելակորույս Շամիրամի ու հարալեզների, Նեմրուփի ու Գրգուռի, Միերի դռան, Սուրբ թռչնի ու վիշապ-օձերի, Ծիծեռնասանդի, Կաղ Դևի, Մշո ու մշուշի, Լուսնի ու Արևի, Թուփ Մանուկների մասին և բազմաթիվ այլ հիասքանչ պատումներով: Ապա հաջորդում են Տարոնի ու Վասպուրական աշխարհի ժողովրդական սովորույթների, բառ ու բանի, հարսանիքի ու Համբարձման տոնի, Վարդավառի տոնախմբության ու բարեկենդանի նկարագրությունները, գրառված աշխատանքային ու հարսանեկան երգերը, չքնադագեղ ու խորախորհուրդ հեքիաթները, որոնց առկայությունը չսպառվող ժամանակի գիտակցումն է՝ սիմվոլացված «անվերջ վերադարձի» առասպելով, հնագույն աշխարհակարգի ծիսային խորհրդանիշների՝ պատմական, ազգային բովանդակությամբ վերաիմաստավորումով²²:

²¹ Նախքան այս եզրակացությանը հանգելը նա Միերի մասին պատմում է մի առասպել, որ վիպասանության մեջ արտացոլված չէ: «Միերն դռան վերեն սև ջուր մը կաթ կաթ կծորի: Եւ կրսեն. «Միերն և յուր ձին աստուծո հրամանով փակվեր են այն տեղը: Այն սև ջուրը Միերի ձիու շեռն է: Այդ դռնով ներսը ճախրի ֆայակ կդառնա, այսինքն աշխարհի մարդկանց կամ կամ երկրագնդին ճախրը, անիվը, Միեր շարունակ անոր վրա կնայի, երբ այդ ճախրը դադարի, այն օր Միեր կադարտի, դուրս կելլե ու աշխարհը կավրե», և թե՛ «Ամեն տարի Համբարձման գիշերը երկինք գետին իրար կհամբուրեն. և այդ թուպեն Միերի դուռը կբացվի, ով որ արթուն մնացեր է այդ վայրկյանը տեսեր, ինչ որ սիրտն ուզեր, այդպես եղեր է: Եվ որովհետև Միերի դուռ բաց է այդ թուպեն, ով որ ներս մտնե, որքան ոսկի ուզե կառնե, դուրս կելլե, վասնզի հոն աշխարհի ոսկին կուտված է: Թե՛ քանի մը մարդիկ փորձեր են և ազահ լինելով շատ վերցնելու համար՝ հուշացեր, դուռը գոցվեր, ներսը մնացեր են» (Նույն տեղում, էջ 143),– գրում է բանաստեղծ-հոգևորականը՝ վերադառնալով միհրականության պատմությանը:

²² Ա. Բեքմեզյանը վերոնշյալ գրքում (**Գրականության տեսության արդի խնդիրներ**, էջ 97) գրում է, թե միֆոլոգիական մտածողության մեջ չկա պատկերացում ճշմարտության և ստի, հակադրությունների, ժամանակի ու տարածության ստույգ

Այսպես է նաև մյուս երկերի պարագայում, որոնցից ամեն մեկը առանձին ու անկախ ամբողջություն լինելով հանդերձ, մյուսներին հարում է և միավորվում հայկական աշխարհակառույցի ընդհանրության, «մշակութային ազգի»-ից «քաղաքական ազգի» վերաճնվելու, պատմության օբյեկտ մնալու կոնցեպտներով: Երկրի, նրա նյութական ու ոչ նյութական մշակույթի ճանաչողությունը դառնում է ուղիղ ծրագիր, որը Սրվանձտյանցի պարագայում դուրս էր ժամանակի գիտափիլիսոփայական տեսությունների ուղիղ ազդեցությունից:

1874 թվականին՝ «Գրոց ու բրոց»-ից անմիջապես հետո Սրվանձտյանցը հրատարակում է իր երկրորդ ժողովածուն՝ «Հնոց և նորոց»-ը, որ հիմնավորապես կազմված էր գրավոր աղբյուրներից և աղբյուրագիտական բացառիկ նշանակություն ունեւր՝ ուղիղ իմաստով կապված լինելով հայոց պատմությանը, առանձին հղումով՝ հայ մատենագրության պատմությանը: Գարեգին Սրվանձտյանցի գրական ժառանգության մեջ նյութերի առատության, հարցադրումների բազմազանության և ազգային կյանքի մեկնաբանության առումով ուշագրավ է «Մանանա» ժողովածուն՝ տպագրված 1876 թվականին դարձյալ Պոլսում:

Գիրքը բաղկացած է մի քանի մասից՝ «Հայրենեաց համն ու հոտը»՝ առավելապես նյութ վերցրած XIX դարակեսի Վանի Այգեստանի միջավայրից: Այստեղ էթնոգենետիկ իմաստով տեղայնացված պատկերներ են՝ առնված Վանա խոհանոցից մինչև վանեցիների ծիսական արարողություններ, հավատալիքներ ու ծեսեր, հավաքագրված են

չափումների մասին, ինչը պարտադիր պայման է պատմության, պատումի համար: Ապա վկայակոչում է ռուս գրականագետ, մշակութաբան Ռուդնևին (**Руднев В.,** Словарь культуры 20-го века <http://www.lib.ru/CULTURE/RUDNEW/slowar.txt>), ով խոսում է ժամանակային պարբերությունների (ցիկլերի), միֆ-առասպել-արքետիպ-պատմություն պարադիգմայի մասին, որ ընկած է միֆապոետիկայի հիմքում: «Խնդիրն այն է,– նշում է գիտնականը,– որ միֆական գիտակցության մեջ տարածությունը և ժամանակն այլ են, դրանք ցիկլային են: Մարդկության ամենահիմնական միֆերից մեկը հավերժական վերադարձի միֆն է: Իսկ միֆական տարածությունը ագրարային ծեսի տարածությունն է (пространство аграрного ритуала), որտեղ ամեն ինչ փոխկապակցված է: Յուրաքանչյուր երևույթ, այդ թվում և բնության հետ կապված, մեկնաբանվում է տարածաժամանակային եզրութաբանությամբ՝ կապված ցանքի, հասունացման և հունձքի հետ: Երբ առաջանում է պատմական գիտակցությունը՝ ապագայի մասին պատկերացումը, որը չի կրկնում անցյալը, միֆը սկսում է կոտրվել, դեմիֆոլոգիզացվել: Այստեղից էլ առաջանում է միֆի մասին այնպիսի պատկերացում, ինչպիսին է պատմությունը «Հին հունական լեգենդների և առասպելների» ոգով» (**Руднев В.,** նույն տեղում):

բազմաթիվ ավանդություններ, երգեր ու ասացումներ: «Հայրենեաց վեպը և զրոյցը» բաժնում տեղավորված են հեքիաթներն ու առակները, «Երգք և նվագք հայրենեաց»-ում տեղ են գտել ձեռագրերից քաղված միջնադարյան բանաստեղծության մի քանի սքանչելի պատառիկներ, ապա աշխարհիկ ժողովրդական երգեր, հանելուկներ, դյութանք, բժշկարան և այլն:

Այդ գրքերում ասես ներծուված է ամբողջ ազգի ինքնաստեղծման տառապանքը՝ որպես տիեզերական կամքի ինքնագիտակցում: Այստեղ ամբողջ հայոց պատմությունն է՝ իր ֆիզիկական ու հոգևոր հանճարով, իր պարտություններով ու հաղթանակներով, ազգային բանականության իր մաքառմամբ՝ վերածնելու իր ոգին, պատմական իր առաքելությամբ:

Ու բնավ պատահական չէ, որ Սրվանձտյանցի ստեղծած Գրի տարածությունը դառնում է Հայրենիքի մանրակերտը, և հայրենիքը վկայագրող նրա տեքստի ներսում միֆական ու պատմական տարրերի, ներքին քրոնոտոպիկ և մշակութային նշանակի միավորների համատեղելի հարաբերությունը ստեղծում է այն պարադիգմը, որ գիտակցության մեջ ակտիվացնում է հայոց աշխարհակառույցի բոլոր պարունակները՝ ծննդաբանության, բնիկության, էթնոգենետիկ տարածքի վկայումները, չափազանց պատկերավոր մտածողությամբ ներկայացնում է ազգային գոյաբանության ֆենոմենոլոգիան և իբրև ներդիր պատումներ՝ տեքստ է ներմուծում հայոց կենսագրության դրվագներով սրբազնացած բազմաթիվ պատմություններ, երևելի մարդկանց դիմանկարներ, ձեռագրերի, վանքերի ու եկեղեցիների նկարագրություններ, պատմական ամբողջական վավերագրեր:

1877–78-թվականների ռուս-թուրքական պատերազմից հետո Կ. Պոլսի պատրիարք Ներսես Վարժապետյանի հատուկ կոնդակով Սրվանձտյանցն ու երկու վարդապետ՝ Վահան Տեր-Ստեփանյան (Պարտիզակցի) և Արիստակես Տեր-Սարգսյան (Տևկանց), սահմանված առաքելությամբ գործուղվեցին արևմտահայ գավառները՝ հայ բնակչության դժգոհության առիթները, կարիքները, ժողովրդագրական վիճակագրությունը տեղեկագրելու և Կ. Պոլսի Ազգային ժողովին ու վարչության անդամներին ներկայացնելու նպատակով: Դժնդակ ու ողբերգական տարիներ էին արևմտահայոց համար՝ պատերազմից ավերակ-

ված երկիր, սով, գաղթ, մահ, մահ... Իրականության մեջ միֆական այլևս ոչինչ չկար...

1878-ի ապրիլի 30-ից սկսած՝ հետագա երկու տարիներին Գ. Սրվանձտյանցը լինում է հայաբնակ բազմաթիվ վայրերում՝ Տիգրանակերտ, Սեբաստիա, Մարզվան, Ամասիա, Թոքատ, Պաֆրա, Սինոպ, Տիվրիկ, Ակն, Կամախ, Երզնկա, Դերջան, Կարին, Արաբկիր, Բաղեշ, Վան, Մուշ: Իր տպավորությունների ու խորհրդածությունների արդյունքում ընթերցողի սեղանին է դնում «Թորոս Աղբար Հայաստանի ճամբորդ»²³ խորհրդավոր վերնագրով գիրքը, որի առաջին հատորը լույս է տեսնում 1879 թվականին, երկրորդը՝ 1884-ին:

Այս գրքում, որի ժամանակային ու տարածական տոպոսն արդեն կայուն շրջագծեր, հստակ ճանաչելի սահմաններ ունեն, հայոց բնաշխարհը երևում է ամենաբարդ ու ճակատագրական շրջանում, իր ինքնության փշրանքները ազգային-քաղաքական ծանրագույն ժամանակի մեջ սպառվելով: Սրվանձտյանցը գրի է առնում այդ ժամանակը՝ միանգամայն այլ տրամադրությամբ ու նպատակադրումով: «Եթե նկատեն ոմանք պակաս բաներ գրուածքիս մէջ,– Ա գրքի առաջաբանում գրում է Սրվանձտյանց վարդապետը,– կատարելապէս իրաւունք ունին իրենց կողմանէ լրացընելու դիտողութիւններ գրել, բայց միշտ անկողմնակալ հոգով, ինչպէս մեք ալ նոյն զգուշութիւն ըրած ենք, վասն զի ամէն ոք կրնայ համոզուիլ, թե գրածներուս նպատակը ազգայնոց յառաջադիմութիւն եւ իրենց օգտակարութիւնը ցոյց տալ է միայն: Հայը Հայուն ծանօթացնել, Հայը Հայուն սիրել տալ է բոլորովին իմ փափաքս եւ ջանքս»²⁴: Հենց այս կենտրոնի շուրջ է հավաքվում «Թորոս Աղբարի» բնագիրը:

Գիրքը ուղեգրական պատառիկների, վերհուշերի, նոթերի ու հիշողությունների մի հետաքրքիր համահավաք է՝ տեղ-տեղ լուսավորված հեղինակի ստեղծագործ հոգու բացառիկ չքնաղ գույներով, տեղ-տեղ ծանրընթաց ու գետնամած՝ ցավի ու ողբերգության արկումներով: Թե ինչ էր այս վիթխարի գրքի արժեքը²⁵, դժվար է ամփոփել մեկ հոդվա-

²³ **Սրվանձտեանց Գ.**, Թորոս Աղբար Հայաստանի ճամբորդ, մասն Ա, Բ, Կ. Պոլիս, տպագրութիւն Ե.Մ. Տնտեսեան, 1879, 1884: Այսուհետև հղումները կտրվեն այս գրքից:

²⁴ **Սրվանձտեանց Գ.**, Թորոս Աղբար Հայաստանի ճամբորդ, մասն Ա, էջ 5:

²⁵ Միայն «Թորոս Աղբար Հայաստանի ճամբորդ» երկհատոր աշխատասիրության մեջ Սրվանձտյանցը հրապարակում է ձեռագրացանկեր ու հիշատակարաններ, ընդհանուր առմամբ 549 միավոր՝ Օսմանյան կայսրությունում Համիդյան ջարդերից

ծում: Բայց գրքի իմաստաբանական կենտրոնը, գաղտնագիրը Առաջաբանի մեջ է, որը ներկայացնում ենք առանց կրճատման.

«Դեռ ցամաքը չելած, հաւք մը կը տեսնեմ, սետորակ փետուրով, բարակ վզիկով, գլորիկ գլխով, զոր ծռած էր մէկ քով, թխորակ աչերով, սպիտակ լանջով, ծնկները ծալած ջրոյն ալեաց վրայ կ'երերայ, սգաւորի մը անգին կորուստ ունեցողի կը նմանի...անփոյթ հայեացք մը կը ձգէ աչքի ծայրով դէպ 'ի մեզ երբեմն: Մինակ միայնակ է ինք բոլորովին: Յանկարծ ծովուն յատակը կ'իջնէ, կ'անհետանայ, խորերը կը յուզէ, եւ ահա ջրոյն երեսը կ'ելնէ պարապ եւ ունայն, մի եւ նոյն տխուր տիպով ու դիրքով...:

– Ի՞նչ կ'որոնես, խեղճ հաւուկ:

– Ի՞նչ է աս թռչնոյն անունը,– հարցուցի ծավացի ընկերներէս: Պատասխանեցին.

– ԹՈՐՈՍ ԱՂԲԱՐ է իւր անուն:

Թորո՛ս աղբար, առ նոր զարկ մը սրտիս...Արդեօք որոյ անձնաւորութիւնն էր ան:

Այ Թորոս աղբար, որ կը յուզես ծովուս խորերը, կը յուզես սրտիս անդունդները: Թորոս աղբար, որ մէկ կորուստներդ կը խնդրես, արդեօք տաճարին եթէ դահլիճին, Լեւոնեանց եթէ Ներսիսեանց...Էյ Թորոս աղբար, թո՛ր ինձ հետ, թո՛ր զքեզ տանեմ հայրենիքէն հեռացեալ Հայոց 'ի տես, 'ի յոյզ եւ 'ի յոյս...Բայց դու կը մերժես, չես համոզուիր, եւ ոչ տեղէդ կը բաժնուիս:

Այո, դու ուղիղ ես, յուզէ, խնդրէ, որոնէ այդ տեղ. ԿՈՐՈՒՍԸ՝ ԿՈՐՍՈՒԱԾ ՏԵՂԸ...»²⁶:

Ձևի ու բովանդակության ինչպիսի՛ կատարելություն, ինչպիսի՛ չքնաղ ու իմաստավոր ինքնագիտակցություն, որ հեղինակը լուծում է մի չափազանց խոսուն նախադասությամբ. «Հայ եղողը՝ Հայաստանի հողոյն վրայ ինքզինքը կը ճանաչէ, ինքզինքը վեհ և կենդանի կը գտնէ, փորձեցէք և տեսէք»²⁷:

ու Ցեղասպանության հետևանքով կորսված 9000 միավորից: Գրքի առջին մասում, ըստ գտնվելու վայրի, ցուցակագրված է 134 ձեռագիր, երկրորդ մասում՝ 415 ձեռագիր: Ծարադրանքի մաս են կազմում եկեղեցիների, վանքերի, դպրոցների ու պատմամշակութային հուշարձանների մնրամասն, փաստագրված նկարագրությունն ու պատմությունը:

²⁶ Նույն տեղում:

²⁷ **Սրուանձտեանց Գ.**, Թորոս Աղբար Հայաստանի ճամբորդ, 1879, ԺԴ:

Եզրակացություններ

Ձևավորվելով 19-րդ դարակեսին՝ միֆոլոգիական դպրոցը շուտով տարածվեց եվրոպական մայրցամաքում և բազմաթիվ հետևորդներ ունեցավ տարբեր երկրներում: Հայ գիտա-գեղարվեստական միտքը չէր կարող անմասն մնալ համաեվրոպական փիլիսոփայական ու մշակութաբանական այս շարժումից:

Երկար դարեր պետություն չունենալով և կրելով ճակատագրի չարաղետ հարվածները՝ XIX դարակեսի բարդագույն ժամանակներում հայոց ազգային ինքնության գիտակցումն ուղղված էր գոյաբանական կառույցում մշտականի, հավերժականի, էթնիկական նշանների ու նշանակների կայուն տեքստի որոնմանը, որը նույնական էր հայրենիքի ինքնաճանաչման, ինքնաստեղծումի գաղափարին, «մշակութային ազգ» ու «քաղաքական ազգ» կոնցեպտներին: Այս շրջանում է կարևորվում ազգային ու հասարակական գործիչ, բանահավաք-ազգագրագետ Գարեգին Սրվանձտյանցի գործունեությունը:

Հայկական գավառներում ազգանպաստ առաքելության ընթացքում բանահավաք-հոգևորականի հավաքած բանահյուսական-ազգագրական ահռելի նյութը, որ 1874–1884 թվականներին հրատարակվում է մի քանի հատորներով, որոշ իմաստով առնչվում է դիցաբանական դպրոցի տեսությանը:

Իրար կապակցելով պատմամշակութային ու կենսափիլիսոփայական հասկացությունները՝ մեծ ազգագրագետ-հայկաբան ըստ էության հանձն է առնում հասարակական մտքի բանավեճը՝ ազգերի քաղաքակրթական հեռանկարի և պատմամշակութային ողջ արժեհամակարգի՝ պետություն, եկեղեցի, գիտություն, լուսավորություն, արվեստների խնդիրների նորացման վերաբերյալ:

Ներքին ինքնաստեղծումի ու ինքնաճանաչման դժվարին մի շարժում, որոնց քննությունը՝ մի որոշակի հարցադրումով, կատարել ենք հոդվածում:

СИРАНУШ МАРГАРЯН

*Кандидат филологических наук, доцент,
заведующая отделом
Классической армянской литературы Института
литературы имени Манука Абегамяна НАН РА*

АНАЛИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ГАРЕГИНА СРВАНДЗТЯНЦА В СВЕТЕ МИФОЛОГИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ

Резюме

В исследовании сквозь призму мифологической школы были проанализированы литературно-художественные произведения крупнейшего этнографа, фольклориста, педагога и общественного деятеля 60–80-х гг. XIX века Гарегина Срвандзтянца. Были выделены такие произведения Срвандзтянца, как «Гроц-броц», «Манана», «Торос Ахбар» и первая версия записанного им армянского эпоса «Сасунци Давид или Мгери Дур».

Цель исследования:

а) показать, какие обширные мифологические и мифоисторические пласты лежат в основе армянского мироустройства и национальной истории, записанной Срвандзтянцем;

б) рассмотреть разбросанный в разных книгах этнографа-фольклориста фольклорно-этнографический материал, народную поэзию, сказки и сказания в рамках одной общей системы, в соответствии с научной постановкой проблемы исследования и в соответствии с типическими и тематическими группировками;

в) представить, насколько они соответствуют историко-типологической парадигме мифологической школы.

Задачи исследования:

а) рассмотреть, как мифологический и исторический пласт национального наследия на разных временных этапах порождает

свою тождественность, формируясь в соответствии с ведущей идеей и эстетической функцией;

б) представить связь прошлого и настоящего в эпическом сказании, типологически устойчивые, узловые сообщения, функцию исторических и культурных кодов;

в) в соответствии с концепцией мифологической школы показать единство национальной биографии и экзистенциализма, феноменологию духа, которая предотвратила его разложение в мелких, изолированных временных пластах.

Представить в выводах результаты исследования.

Ключевые слова: Гарегин Срвандзтянци, мифологическая школа, парадигма миф-легенда-архетип-история, «Гроц-броц», «Манана», «Торос Ахбар», политическая нация, национальная онтология, исторические и культурные коды.

SIRANUSH MARGARYAN

*PhD, candidate of philological sciences, associate professor,
researcher of the Institute of Literature of the National
Academy of Sciences of the Republic of Armenia.*

ANALYSIS OF GAREGIN SRVANDZTIANTS'S WORKS IN LIGHT OF THE MYTHOLOGICAL SCHOOL

Abstract

The study has analyzed the literary and artistic works of Garegin Srvandztiants, the greatest ethnographer, folklorist, teacher and public figure of the 1860s–1880s of the 20th century through a prism of the mythological school. Srvandztiants's such works as “Grots-Brots”, “Manana”, “Toros Akhbar” and the first version of the Armenian epic “Sasuntsi David or Mheri Dur” recorded by him have been highlighted in the study.

The aim of the study:

a) to show what extensive mythological and mytho-historical layers underlie the theArmenian world order and the national history recorded by Srvandztians;

b) to consider the folklore and ethnographic material, folk poetry, fairy tales and legends scattered in different books of the ethnographer-folklorist within the framework of one general system, in accordance with the scientific formulation of the research problem and in accordance with typical and thematic groupings;

c) to present how much they correspond to the historical and typological paradigm of the mythological school.

Objectives of the study:

a) to consider how the mythological and historical layer of the national heritage at different time stages generates its identity, being formed in accordance with the leading idea and aesthetic function;

b) to present the connection between the past and the present in the epic tale, typologically stable, key messages, the function of historical and cultural codes;

c) in accordance with the concept of the mythological school, to show the unity of the national biography and existentialism, the phenomenology of the spirit, which prevented its decomposition in small- and isolated-time layers. To present the results of the study in the conclusions.

Keywords: Garegin Srvandztians, mythological school, myth-legend-archetype-history paradigm, "Grots-Brots", "Manana", "Toros Akhbar", political nation, national ontology, historical and cultural codes.

ՆԱԽԻՐԱ ԱՐԱՐԱՏԻ ԽԱՉԱՏՐՅԱՆ

Բանասիրական գիտությունների թեկնածու, դոցենտ
Խ. Աբովյանի անվան հայկական պետական
մանկավարժական համալսարանի բանասիրական
ֆակուլտետի դեկանի տեղակալ
Khachatryanaira21@asp.u.am
ORCID ID: 0000-0002-2228-8469
DOI: 10.54503/978-5-8080-1557-9-235

ՍԵՆՏԻՄԵՆՏԱԼԻԶՄԻ ԴՐՍԵՎՈՐՈՒՄՆԵՐԸ 19-ՐԴ ԴԱՐԱՍԿՁԲԻ ՀԱՅ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԱՏԵՔՍՏՈՒՄ

*Բանալի բառեր՝ հուզական զգացմունքներ, սենտիմենտալիզմ, գրական
հոսանք, ազգային գաղափարներ, հոգեբանական ապրումներ, հայկական, հու-
շագրություն:*

Ներածություն

Գրականությունն ինքնին զգացական, հուզական, անձնական
տվայտանքների արտահայտություն է: Մարդու գիտակցական գոյութ-
յան ողջ ընթացքում այն ձևավորվել է որպես հոգեվիճակի դրսևորման
ձև՝ հիմքում ունենալով խոր զգացողություններ: 18-րդ դարում Անգլիա-
յում ձևավորված գեղագիտական ուղղությունը Լորեն Սթերնի՝ Ֆրան-
սիայում կատարած ուղևորության արդյունքում գրված «Սենտիմենտալ
ճանապարհորդություն» երկի վերնագրի ազդեցությամբ կոչվեց սենտի-
մենտալիզմ (զգացապաշտություն, զգայականություն)¹:

Այն «...առաջացավ իբրև ֆեոդալիզմի և միապետական իշխա-
նության դեմ ծավալված պայքարի գեղարվեստական արտահայտու-
թյուն, հանդես էր գալիս անհատի իրավունքների պաշտպանությամբ»²:

¹ Տե՛ս **Զրբաշյան Էդ.**, Գրականության տեսություն, Եր., Երևանի համալսարանի
հրատ., 1972, էջ 418:

² **Զրբաշյան Էդ., Մախչանյան Հ.**, Գրականագիտական բառարան, Եր., «Լույս»
հրատ., 1972, էջ 256:

Երևույթն ունի վաղնջական ծագում: Դեռևս հնագույն աշխարհում արվեստի և մասնավորապես գրականության մեջ անձնական ապրումների չափազանցված հանրապատկերին եսի կարևորության, անսխալականության, հալածված ու չգնահատված լինելու հանգամանքը դիտվում էր առաջնային ազդակ քնարական շնչի ստեղծագործությունների համար: Սենտիմենտալ զգացողությունը մի երևույթ է, որ մարդկային հոգեբանությունից առանձնացնել հնարավոր չէ. այն հատուկ էր անգամ նախամարդուն, սակայն որպես գրական ուղղություն՝ այն նպատակահարմար ենք գտել ներկայացնել՝ միջնադարից սկսած: Սենտիմենտալ զգացողություններ են ներկայացնում հատկապես Ժողովրդական բանահյուսության³ մեջ տարածված սգո երգերը, հեքիաթների չափազանցությունները, ճակատագրի անխուսափելիության ու անողորմության սնոտիապաշտական հավատալիքները, որոնք իրենց անմիջական ու հեռավար ազդեցությամբ դարձան մշտական թեմա և գեղարվեստական հայացք ու ճաշակ թելադրեցին 19-րդ դարասկզբի հայրենի գրականության պարունակներում: Չնայած այն կարծիքին, որ հայ գրականության մեջ սենտիմենտալիզմն ամբողջական արտահայտություն չի գտել⁴, փորձել ենք այս հոդվածի շրջանակներում ներկայացնել գրական այս շարժման որոշ ազդակներ, առանց որոնց հայ գրականության մի շարք ստեղծագործություններ անհնարին կլիներ մեկնաբանել ու դասակարգել՝ ըստ գրական ազդեցությունների:

Սենտիմենտալիզմի ազդեցությունները հայ նոր գրականության ձևավորման առաջին տասնամյակներին

Դեռևս 18-րդ դարավերջին հասարակական ու գեղագիտական բազմադիմի պատկերացումների բախման միջավայրում հայ գրականության համատեքստում ձևավորված սենտիմենտալիզմի գրական հոսանքն ունեցավ դրսևորումներ, որոնք բավական նկատելի էին և ազդեցիկ ներգործություն էին ունենալու հետագա ողջ գրականության ընթացքի վրա: Մարդկային սովորական կյանքն ու իրական ներաշխարհի պատկերումը գրականության հիմնական նյութ դարձնելու միտումը դրական իրողություն է, սակայն «...հատկապես ավելի ուշ շրջանի սեն-

³ Տե՛ս Դուրխանյան Ա., Հայ ժողովրդական բանահյուսություն, Եր., «Զանգակ» հրատ., 2008, էջ 175:

⁴ Տե՛ս <https://hy.wikipedia.org/wiki/Սենտիմենտալիզմ>:

տիմենտալիստների մոտ երբեմն նկատվում էր թեմաների մանրացում, նեղ անհատական զգացմունքների նշանակության չափազանցված պատկերացում»⁵: Անձնական խոր ապրումների ազդեցությամբ կյանքի ու միջավայրի անարդարություններից հալածված հեղինակները երկնում էին թախծոտ, մելամաղձոտ, երբեմն անգամ եղերական ստեղծագործություններ, որոնց հիմքում հսկայական դեր ուներ ներքին ողբերգություն ապրող հեղինակի անձնական կյանքը, դժբախտ դիպվածները, հարազատ ու մտերիմ անձանց մահն ու անհաջողություններն ու անգամ մտացածին ընկալումները, որոնք լրացվում էին փիլիսոփայական, միստիկական, արկածախառն, երևակայական խոհերով ու ռճավորմամբ: «Սենտիմենտալիզմը առաջինը ծառացավ բանական մարդու դեմ՝ բանական մարդու արստրակցիային հակադրելով իրական, կոնկրետ բանական մարդը»⁶: Իրական կյանքում ճիշտ դատող, չսխալվող, միշտ սթափ մտածող անհատը շատ հաճախ երևակայության արդյունք է: Մարդն ավելի շատ զգացմունքային է. բարեբախտաբար «... զգացմունքը այն միակ ուժն է, որ կարող է կանխել հասարակության տրոհումը և կապակցել օտարվող մարդկանց»⁷:

Ինչպես հայկական կլասիցիզմը⁸, և ավելի ուշ՝ հայկական ռոմանտիզմը⁹, այնպես էլ նրան նախորդող սենտիմենտալիզմը, ռոմանտիզմի գրական ուղղությանը հասնելու անցումային շրջափուլում ունեցավ իր առանձնահատուկ հայկական դրսևորումները: Շատ հաճախ արհեստականորեն հուզականություն էր հաղորդվում նյութին, որը անհիմն նկարագրություններ ու տրամադրություններ էր հաղորդում բուն ասելիքին: Վերջինս հատկապես աղավաղվում էր զգացմունքների արտահայտման ողբախառն, լալկան բնույթի ու անձնական ապրումներին զուգահեռ բնության, շրջապատի ավելորդ ազդեցությունների ներքո:

⁵ **Զրբաշյան Էդ.**, Գրականագիտության ներածություն. բանարվեստի հիմունքներ, Եր., ԵՊՀ հրատ., 2011, էջ 370:

⁶ **Սարինյան Ս.**, Հայոց գրականության երկու դարը, Գիրք չորրորդ, Եր., «Տիգրան Մեծ» հրատ., 2004, էջ 166:

⁷ Նույն տեղում:

⁸ Տե՛ս Հայ նոր գրականության պատմություն, հ. 1-ին, Եր., Հայկական ՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1962, էջ 95, Ավանդույթները և գեղարվեստական զարգացումը, Եր., Հայկական ՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1976, 119:

⁹ Տե՛ս Ավանդույթները և գեղարվեստական զարգացումը, էջ 146; **Սարինյան Ս.**, Հայկական ռոմանտիզմ, Եր., Հայկական ՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1966:

Այս ամենի անմիջական ազդեցություն և արդյունք կարելի է համարել, օրինակ, Հարություն Ալամդարյանի քնարական երկերը, որտեղ հեղինակն անաղարտ պատանեկան սիրո, փոխադարձ ու երջանկավետ վայելքի, թեկուզ անգամ մերժման տագնապի ու ցավի փոխարեն, երգում է սիրած կնոջ՝ Մարգարիտի մահվան մորմոքն ու անամոք ցավը¹⁰:

«Հետագայում բանաստեղծի գրչի տակից դուրս եկած բոլոր սիրերգերը այդ վշտի քնարական դրսևորումներն են լոկ»¹¹, որոնք սենտիմենտալիզմի արձագանքներն են հայ նոր գրականության դարասկզբի կլասիցիզմից ռոմանտիզմի գաղափարաբանությանը անցնելու խաչմերուկում:

Թաղիադյանի աշխարհայցքում և գրական ընկալումներում ևս հետաքրքիր դրսևորումներ ունի սենտիմենտալիզմը: Այն արտահայտվում է հեղինակի անձնական ապրումների, ճակատագրական անորոշության ու հասարակական անարդար հարվածների եղերական արժարժումներով, որն առկա է բանաստեղծություններում, պոեմներում, վիպակներում, ուղեգրություններում, նամակներում և անգամ ինքնակենսագրական և ճամփորդական նոթագրությունների մեջ:

Ասելիքի իրավացիությունը, ընթերցողին ամբողջովին գրավելու, ասածի ու պատմածի ողբերգական ու սրտակեղեք բնույթն առավել ընդգծելու և ամբողջովին համակելու, ընթերցողի կողմից պատմողին որպես սրտակից ընկալելու համար, ժողովրդական խոսքի, պատմելաձևի, բառապաշարի, լեզվամտածողության մի շարք տարրեր դարձան սենտիմենտալիստ հեղինակների արտահայտման հիմնական կերպը: Գրական նոր ուղղությունը նաև իր հետ բերում է արտահայտման նոր միջավայր, գրական տեսակներից սենտիմենտալիզմի դրսևորմանը կարող էին համապատասխանել ծավալուն, էպիկական շնչի ստեղծագործություններ, որոնց զուգակցվում էին քնարաշունչ հուզականություն ու հոգեբանական ծանր ապրումներ: Պատումի բնույթը փոխվում է. կարծես հեղինակը այլևս չի համբերում և զգացմունքների անզուսպ հորդումով միջամտում է հերոսների խոսքին՝ լրացնելով այն ժողովրդական մտածողությանն ու բառապաշարին հատուկ արտահայտություններով, իր վշտի չափն ավելի ընդգծելու համար բնության հի-

¹⁰ Ալամդարյան Հ., Չափաբերանք, Եր., «Սովետական գրող» հրատ., 1981:

¹¹ Հայ նոր գրականության պատմություն, հ. 1, էջ 301:

պերբուիկ պատկերների համադրությամբ սաստկացնելով այն և դարձնելով ավելի հավաստի: Անձնական վիշտն ու ցավը դառնում է ընդհանուրինը, որն էլ սփոփանքի ձև է հասարակ մահկանացուի համար: «Ընկերովի մահը հարսանիք է»,– կասեր Ժողովուրդը:

Սալոնային կերպարների ու հայտնիների փոխարեն սենտիմենտալ գրականության մեջ հերոսներ դարձան սովորական մահկանացուները, որոնք տարբերվում էին շրջապատից իրենց դժբախտությամբ, դաժան ճակատագրով, հալածված, թշվառ կյանքով ու անձնական խոր ապրումներով: Նրանք, որպես կանոն, չէին գնահատվում՝ ըստ իրենց արարքների. խաբեության, նախանձի զոհեր էին, սակայն փորձում էին պահպանել միայն իրենց հատուկ արժանապատվությունն ու մարդկային նկարագիրը: Նվիրված էին ոչ միայն հարազատներին ու իրենց դավանած գաղափարներին, այլև որպես հայկական սենտիմենտալիզմի զուտ ազգային արտահայտություն հայրենասեր էին, կարևորում էին հավատարմությունը Հայոց աշխարհի այլևս պատմություն դարձած անցյալին, աշխարհագրությանը, բնության ճանաչմանն ու գնահատմանը: 19-րդ դարասկզբի գրական հայացքներում ռուսոյական¹² «նուրբ սրտի» և «գեղեցիկ հոգու» տարբերակն առաջնային է դառնում նաև հայկական սենտիմենտալիստական երկերում հանդիպող հերոսների զգացմունքային հոգեվիճակների կերտման համար, հարցը վերաբերվի անձնական ապրումներին, սիրո դժբախտ ընթացքին ու ողբերգական ավարտին, թե հայրենիքի ու ազգի ճակատագրական ու անկումային պահերին: Զգացապաշտությունը որդեգրած հեղինակները շրջապատը, մարդկային կյանքն իր ներքին բովանդակությամբ ու զգացմունքայնությամբ, փորձում էին անցկացնել իրենց իսկ անհատական, զուտ անձնային ու նաև հեղինակային ընկալումների միջով: Այս մասին դիպուկ է ասել ռուսական զգացապաշտության խոշորագույն ներկայացուցիչ Կարամզինը¹³ դեռևս 1794 թ. գրված «Ի՞նչ է անհրաժեշտ հեղինակին» («Что нужно автору?») վերնագրով հոդվա-

¹² Տե՛ս Ժան-Ժակ Ռուսոյի «Յուլիա կամ Նոր Էդիպ» վեպը, որը նամակագրական վեպ է և գրվել է 1757–1760 թվականներին: Այն համարվում է գրական սենտիմենտալիզմի կենտրոնական ստեղծագործություններից մեկը:

¹³ **Карамзин Н.**, Русский биографический словарь, СПб., Тип. И.Н. Скороходова, 1897, Т. 8, с. 499–500.

ծում¹⁴: Ալամդարյանը ևս գտնում էր, որ գրողը նա է, ով ոչ միայն գրելու տաղանդ ունի, այլև բարի ու քնքուշ սիրտ, նա պետք է դառնա ընթերցողի բարեկամն ու սիրելին. «...Կարդա՛ մարդկային դժբախտ ցեղի պատմությունը, և եթե քո սիրտը արյունով չլցվի, թո՛ղ գրիչը...»¹⁵: Մ. Թադիադյանն էլ հավաստիացնում է, որ հայի արմատն իր հայրենիքն է, իսկ երջանիկ լինելու միակ պայմանը՝ հայրենյաց երջանկությունը: Աբովյանի «Վերք...»-ը ասվածի ծավալուն արտահայտությունն է: Սրանով հայկական սենտիմենտալիստները տարբերվում էին եվրոպական և ռուսական հեղինակներից, քանզի կլասիցիզմի արծարծած համագգային և համապետական խնդիրների փոխարեն սենտիմենտալիզմի գլխավոր թեման՝ մարդու կյանքի ու երջանկության հարցերի քննությունը, ածանցում էին ազգայինն ու հայրենիքի գիտակցությունը: Այսպես. Մեսրոպ Թադիադյանի «Սոս և Սոնդեպի» պոեմից Սոսը ձգտում է հայրենիք և միայն հայրենի միջավայրում է պատկերացնում լիակատար երջանկությունը, եվրոպական «Աբիլոն»¹⁶ արկածային վեպից հայացրած¹⁷ «Վէպ Վադգեսի»¹⁸ վեպի Վարդգեսին ուժ է տալիս հայրենի եզերքը, Խ. Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպից Աղասին, Վարդանը, Մուսեն գործում են հեղինակի անձնուրաց գիտակցությամբ՝ «Շունչդ տուր, հոգիդ, բայց հայրենիքդ մի՛ տուր թշնամյաց»¹⁹, Ղևոնդ Ալիշանի «Պլպուլն Ավարայրի» պոեմի հայրենանվեր հերոսները²⁰, Սմբատ Շահազիզի «Լևոնի վիշտը» պոեմի համանուն հերոսը²¹, Մկրտիչ Պեշիկթաշյանի «Զեյթունյան երգաշարը»²², Պետրոս Դուրյանի՝ անձնական ու ազգային թեմաներով ունեցած ապրումները, որոնցից ծնված զգացողությունները շատ հաճախ վեր են ածվել ողբերգությունների՝ ձևավորելով սենտիմենտալ երգեր²³ (իհարկե, շարքը կարող է երկար լինել):

¹⁴ **Карамзин Н.**, Избранные статьи и письма, Современник, 1982, с. 351.

¹⁵ Հայ նոր գրականության պատմություն, հ. 1, էջ 294:

¹⁶ https://hy.wikipedia.org/wiki/Ալեքսանդրի_վեպը:

¹⁷ Տե՛ս **Միրզաբեկյան Ջ.**, «Մեսրո» ստեղծագործության ծագումը, Հայկական ՍՍՌ գիտությունների ակադեմիայի տեղեկագիր, Հասարակական գիտություններ, թիվ 7, 1961:

¹⁸ **Թադիադյան Մ.**, Գեղարվեստական երկեր, Եր., «Հայաստան» հրատ., 1965, 430 էջ:

¹⁹ **Աբովյան Խ.**, Երկեր, Եր., «Սովետական գրող» հրատ., 1984, 373 էջ:

²⁰ **Ալիշան Ղ.**, Երկեր, Եր., «Սովետական գրող» հրատ., 1981, 400 էջ:

²¹ **Շահազիզ Ս.**, Երկեր, Եր., «Սովետական գրող» հրատ., 1980, 639 էջ:

²² **Պեշիկթաշյան Մ.**, Տաղեր, Եր., Հայպետհրատ, 1961, 200 էջ:

²³ **Դուրյան Պ.**, Երկեր, Եր., «Սովետական գրող» հրատ., 1981, 228 էջ:

Եթե սենտիմենտալիստ հեղինակին հուզում է ոչ թե նյութի բովանդակությունը, այլ դրա ազդեցությունից ձևավորված մարդկային սովորական անձնական ողբերգությունը, ապա հայ հեղինակների մոտ այն նաև հայրենիքի դժբախտ ճակատագրի ազդեցությունն է:

Այս գաղափարը կորդեգրեն հետագա հայ գրականության գրեթե բոլոր հեղինակները՝ իրենց ստեղծագործությունների հիմնական ասեղիքը շաղկապելով հայրենիքի ճակատագրին:

Սենտիմենտալիզմի ազդեցությամբ հերոսները ոչ թե պալատական ու ազնվազարմ էին, այլ սովորական մահկանացուներ՝ աղքատ ու հալածական կյանքով ու ճակատագրով, որոնց պահվածքը, բառապաշարն ու հետաքրքրությունները բնականաբար համապատասխանում էին իրենց միջավայրին: Օրինակ՝ Ղևոնդ Ալիշանի «Պլպուլն Ավարայրի» պոեմում հասարակ շինականները, որոնք, երբ իշխանները թշնամուց սարսափած թաքնվում են իրենց ամրոցներում, դուրս են գալիս պայքարի, նաև Աբովյանի հերոսներից շատերը: Հայկական սենտիմենտալիզմի արտահայտություն կարելի է համարել ժողովրդական բարբառային խոսվածքի կիրառումը՝ առածների, ասացվածքների, թևավոր խոսքերի, չափազանցությունների, դիմառնության, այլաբանության, բնության փոխաբերական պատկերների, երգիծանքի ու սարկազմի, անեծքների ու օրհնանքների հարուստ կիրառությունը, որը ստեղծագործության նյութն ավելի էր մոտեցնում անհատին՝ դառնալով ոչ միայն նրա կյանքի ու կենցաղի, այլև զգացմունքների ու հույզերի արտահայտություն: Վերոհիշյալի դրսևորումներ են Հովսեփ Էմինի, Հարություն Արարատյանի, Հարություն Ալամդարյանի, Մեսրոպ Թադիադյանի, Խաչատուր Աբովյանի, Ղևոնդ Ալիշանի, Հովհաննես Հիսարյանի, Հովսեփ Վարդանյանի, Միքայել Նալբանդյանի, Սրբուհի Տյուսաբի մի շարք ստեղծագործություններ:

Պարզից էլ պարզ է, որ եվրոպական ու ռուսական սենտիմենտալիզմը հայկական գրականության վրա անմիջական ազդեցություն է ունեցել: Հատկապես Աբովյանը, դորպատյան տարիներին մոտիկից ծանոթ լինելով ռուսական գրականության մեջ առաջատար դիրք ունեցող ռոմանտիզմի հայր անվանվող Ժուկովսկու²⁴ հետ, ազդվելով նրա և ռուսական սենտիմենտալիզմի կարկառուն ներկայացուցիչ Կարամզի-

²⁴ См. у От классицизма к романтизму, Ленинград, изд.-во «Наука», 1970, 393 с.

նի²⁵ ժամանակակից մտածողությամբ ու հետաքրքիր գաղափարներով (հատկապես՝ «Թշվառ Լիզա» վեպը²⁶), հակվում է դեպի սենտիմենտալիզմն ու ռոմանտիզմը: Աբովյանի աշխարհայացքի վրա հեղափոխական ազդեցություն ունեւ եվրոպական գրականությունն ու փիլիսոփայական միտքը, որոնք նրա անհագ ընթերցանության աղբյուրն էին: Առաջնայի համարելով իր հերոսների զգացմունքները՝ ասելիքը հիմնավորում է հենց դրանց անմիջական արտահայտություններով: «Հիշենք ամբողջ էջեր գրավող հերոսների մենախոսությունները, երգերը, նամակները, այս բոլոր դեպքերում Աբովյանն ու իր հերոսները գրեթե նույնանում են, որովհետև հեղինակային մենախոսություններն ըստ էության քիչ են տարբերվում հերոսների մենախոսություններից»²⁷: Ակնհայտ է, որ եվրոպական սենտիմենտալիզմի ազդեցություններից չէր կարող զերծ մնալ Մեծ լուսավորչի նման հուզական, բնավորությամբ խիստ զգացմունքային անհատը, ով հայտնվել էր դորպատյան՝ իր համար օտար միջավայրում, միայնակ և անհագաբար կարդում էր երիտասարդ Ֆ. Շիլլերի և Գյոթեի²⁸ ստեղծագործությունները, անգամ հայացնում նրանց բանաստեղծություններից²⁹, Կարամզինի «Ռուս ճանապարհորդի նամակները» գրքից մի հատված³⁰, իսկ ժան ժակ Ռուսոյի «Նոր էլոիզ» վեպը, որքան էլ տակնուվրա էր արել նրա հոգին, այդպես էլ կարողացավ թարգմանել ընդամենը մի փոքրիկ հատված³¹:

Սենտիմենտալիստական ստեղծագործությունների արտահայտման համար ձևավորվեցին գրական նոր ժանրեր ու կառուցման ձևեր: Նախապատվությունն ավելի շատ տրվեց էպիկական տեսակներին, «...որոնք առավել հնարավորություն են տալիս անհատի ներաշխարհի

²⁵ Տե՛ս նույն տեղում:

²⁶ Карамзин Н., Бедная Лиза, М., изд.-во «ЭКСМО», 2005, 288 с.

²⁷ Գրական վերլուծության ուղիները և սկզբունքները, Եր., Հայկական ՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1983, էջ 254:

²⁸ https://hy.m.wikisource.org/wiki/Երիտասարդ_Վերթերի_տառապանքն_երբ/Գիրք_1-ին,_գիրք_2-րդ:

²⁹ Տե՛ս **Աբովյան Խ.**, Երկերի լիակատար ժողովածու ութ հատորով, Եր., ՀՍՍՌ գիտությունների ակադեմիայի հրատ., 1948, հ. 1, էջ 269–305:

³⁰ **Աբովյան Խ.**, Երկերի լիակատար ժողովածու ութ հատորով, Եր., ՀՍՍՌ գիտությունների ակադեմիայի հրատ., 1956, հ. 7, էջ 217:

³¹ Տե՛ս **Աբովյան Խ.**, Երկերի լիակատար ժողովածու ութ հատորով, Եր., ՀՍՍՌ Գիտությունների ակադեմիայի հրատ., 1947, հ. 4, էջ 286:

ուղղակի դրսևորման համար, վեպերն ու վիպակները մեծ մասամբ գրվում են նամակների, օրագրության, ճամփորդական նոթերի ձևով»³²:

Հուշագրությունն իր տարատեսակներով՝ օրագրություն, ուղեգրություն, նամակագրություն, հայ գրականության մեջ անցել է երկար ճանապարհ՝ սկիզբ առնելով ոսկեդարից, անցնելով միջնադարյան շրջափուլերով, հասել է այսօրվան: Յուրաքանչյուր պատմական ընթացք թելադրել է իր կանոնները և պարտադրել իր պահանջները: Նոր գրականության ձևավորման նախասկզբին այն վերաիմաստավորվում է, ստանում սենտիմենտալ ազդեցություններ. կարևոր է դառնում անձնական պատմությունների և ինքնաբնութագրման արտացոլումը հուշերի, նամակների, ճամփորդական նոթերի, օրագրերի ձևով: Վերամբարձ ու խիստ հուզիչ են Հովսեփ Էմինի՝ սենտիմենտալ ոճով գրված հուշագրությունը և հատկապես Մոնտեպյուին հասցեագրված նամակները, Հ. Արարատյանի «Կյանքը» գիրքը³³, Մ. Թաղիադյանի ուղեգրությունները՝ «Ճանապարհորդություն ի Հայս», «Ճանապարհորդութիւն Մ.Դ. Թաղիադեանց ի Պարսկաստան», Խ. Աբովյանի «Վերք Հայաստանի. Ողբ հայրենասիրի» վեպի նամակները, «Դորպատյան օրագրերը», «Ճանապարհորդություն դեպի Անի» ուղեգրությունը, ավելի ուշ՝ արդեն դարակեսին, Միքայել Նալբանդյանի ինքնակենսագրական ատաղձ ունեցող ծայրահեղ հուզական արձակ երկերը³⁴, Սրբուհի Տյուսաբի «Մայտա»³⁵ վեպը՝ իր սենտիմենտալ նամակագրական բովանդակությամբ և այլն:

Նոր գաղափարների, աշխարհաքաղաքական ու գաղափարական առաջընթացի արշալույսին՝ 18-ի դարավերջին ու 19-ի դարաշեմին, արևմտահայ մամուլի ու գրականության որոշ ներկայացուցիչներ փորձեցին ընդօրինակել Եվրոպայում արդեն կայուն ճանապարհ անցած զգացապաշտության գրական ուղղության գեղագիտական ու գաղափարական սկզբունքները: Վաղօրոք Պոլսում ձևավորվել էր առաջադեմ մտավորականների այն կորզը, որը մտահոգված էր ազգի հոգ-

³² **Զրբաշյան Էդ.**, Գրականագիտության ներածություն. բանարվեստի հիմունքներ, Եր., ԵՊՀ հրատ., 2011, էջ 371:

³³ Յարութիւն Արարատեան, Վաղարշապատեցի Յարութիւն Արարատեանի կեանքը, Թիֆլիս, տպ. Արօր Տ. Նազարեանի, 1892, Ժ+254 ութաձալ երես:

³⁴ **Նալբանդյան Մ.**, Երկեր, Եր., «Սովետական գրող» հրատ., 1985, 630 էջ:

³⁵ **Տյուսաբ Ս.**, Երկեր, Եր., «Սովետական գրող» հրատ., 1980, 682 էջ:

ևոր վարածննդի հարցերով: Առանց կողմնակի առաջադիմական ազդեցությունների՝ մտավորականությունն ի զորու չէր իրականացնել իր ծրագրերը: Ուստի Եվրոպայից ներթափանցած զգացապաշտությունն արևմտահայ գրականության մեջ դարձավ հաստատուն ու որոշիչ՝ մերժելով մինչ այդ իշխող դասականապաշտության գրական ուղղության դրույթները: Ամենակարևորն այն էր, որ ուշադրության կենտրոնում հայտնվեց անհատն իր ներաշխարհով: Բարոյախոսական-խրատական արձակի ձևով զգացապաշտությունն ավելի վաղ արտահայտվեց արևմտահայ, քան արևելահայ գրականության մեջ: Կրոնա-դաստիարակչական արձակի այդ նմուշներն առանձին գրքերով չէին տպագրվում, այլ սփռված էին ժամանակակից մամուլի էջերում:³⁶ Դրա վառ օրինակներից է Հովհաննես Մամբրե Հիսարյանի «Խոսքով և Մաքրուհի» վեպը, որն էլ արևմտահայ առաջին վեպն է: Այն տպագրվել է Հ. Հիսարյանի խմբագրած «Բանասեր» ամսագրի էջերում 1851 թվականին: Վերջինիս սյուժեն արկածային է: Այստեղ հաստատվում է ճակատագրի թելադրանքով կյանքի ընթացքի անփոփոխելիության գաղափարը, և ազատ կամքի խնդիրը դառնում է անուժ ու ավելորդ:^{37,38} Սենտիմենտալիզմի գեղագիտական ուղղության սկզբունքներին այս վեպում համադրվում են նաև ֆատալիստական (ճակատագրապաշտական)³⁹ փիլիսոփայական ուսմունքի տարրեր: Վեպում պատկերված բնության հարուստ ու գեղեցիկ նկարագրությունների զուգորդությամբ առավել տպավորիչ ու սենտիմենտալ է դառնում հերոսների հուզաշխարհը: Սակայն պետք է նկատել, որ վեպի ամենաբարձր արժանիքն աշխարհաբար լեզուն է: Արևմտահայ գրականության մեջ սենտիմենտալիստական է համարվում նաև այս ժամանակաշրջանում գրված «Աննիձա սեր անպսակ» անավարտ գործը, որը պատկանում է Ն.Ս.Ն. ստորագրությամբ անհայտ հեղինակի գրչին:

³⁶ Տե՛ս **Խաչատրյան Ն.**, Ուղեկիցներիս երթուղիներով, Արևմտահայ առաջին վեպը, Եր., «Ա. Ամանգուլյան» Ա/Զ, 2017, էջ 4:

³⁷ **Առաքելյան Ա.**, Հունական գրականության պատմություն, Եր., «Լույս» հրատ., 1968, էջ 256–276:

³⁸ Տե՛ս **Կուն Ն.**, Հին Հունական լեզնեղներն ու առասպելները, Եր., «Սովետական գրող» հրատ., 1979, 528 էջ:

³⁹ <https://kronadaran.am/dictionary>.

Սենտիմենտալիզմի անմիջական ազդեցություններ կան նաև Հովսեփ Վարդանյանի «Ագապի»⁴⁰ թրքալեզու հայատառ վեպում:⁴¹

18-րդ դարավերջին և 19-րդ դարասկզբին ձևավորված մի շարք ուսմունքներ ու ուղղություններ վճռականորեն փորձում էին մերժել գրական ստեղծագործությանը կաշկանդող քարացած ձևերն իրականության արտացոլման նոր ուղիների որոնման ճանապարհին՝ հակադրվելով կլասիցիզմի պահպանողական ու կաշկանդիչ օրենքներին: Ճակատագրապաշտությանն էին հանգում նաև արևելահայ մի շարք հեղինակներ, որոնք առաջնորդվում էին այն խրատականով, թե չի կարելի չարություն անել, քանի որ այն վաղ թե ուշ հատուցվում է: «Արարատ» շաբաթաթերթում⁴² տպագրված «Ոչ ոք չէ կարող նախասահմանության կարգը փոխել» վեպը, որի վերնագիրն արդեն բացահայտում է բովանդակությունը:

Ինչ խոսք, հայ գրականության մեջ սենտիմենտալիզմի գրական ազդեցությունների և տևական դրսևորումների մասին կարելի է ընդարձակ խոսել: Հայրենի գրականության մեջ այն օտար չէ, քանզի ազգային բնավորության հիմնագծերից է զգացմունքայնությունը, երբեմն անգամ ծայրահեղ հուզականությունը, և գրականությունը, որը ազգային նկարագիր է ու հոգևոր հարստություն, չէր կարող անմասն մնալ գրական այդ ամենաքնքուշ, ամենահուզական ու զուտ մարդկային ազդեցությունից: Դժվար չէ նկատել, որ մի շարք սկզբունքներ դեռևս մնացել են ակտիվ և կարող են նոր ոճավորմամբ ու ժամանակակից դրսևորումներով գրական նոր ճաշակ թելադրել: Հայ գրականության մեջ 19-րդ դարասկզբին սենտիմենտալիզմն ունեցավ տիրական ազդեցություն՝ դառնալով հիմնական միջոց ազգային խնդիրների վերհանման ու հայրենասիրական ոգևորումների համար:

Ավելի ուշ աշնան ու թախիծի բանաստեղծը կերգի իր սենտիմենտալ հուզու խռովքը, որի մեջ խտացված է հուշի, սիրո ու հայրենիքի կարոտը:

...Արդյոք հիշո՞ւմ ես. երկիրը պայծառ

⁴⁰ Վարդանյան Հ., Ագապի, Եր., «Սովետական գրող» հրատ., 1979:

⁴¹ Տե՛ս Խաչատրյան Ն., Ուղեկիցներիս երթուղիներով, Կրոնական տարաձայնությունները 19-րդ դարասկզբի հայ գրականության մեջ (Ագապի), Եր., «Ա. Ամանգույան» ԱԶ, 2017, էջ 12:

⁴² Տե՛ս «Արարատ» պարբերական, Կ. Պոլիս, 1850–1851 թ.:

Ժպտում էր սիրով հավիտենական.
Գարունն էր երգում ծայնով դյութական,
... Հեքիաթի պես էր... Անտառ էր, առու...
... Կյա՛նք, տխուր հովիտ, հավիտյան լալու...
... Արդյոք հիշո՞ւմ ես. հեռո՞ւ էր, հեռո՞ւ...⁴³

Եզրակացություններ

Մարդու գիտակցական գոյության ողջ ընթացքում գրականությունը ձևավորվել է որպես հոգեվիճակի արտահայտման ձև՝ հիմքում ունենալով հուզական զգացմունքներ:

Ինչպես հայկական կլասիցիզմը և, ավելի ուշ, հայկական ռոմանտիզմը, այնպես էլ նրան նախորդող սենտիմենտալիզմը, ռոմանտիզմի գրական ուղղությանը հասնելու անցումային շրջափուլում բնութագրվում է հայեցի դրսևորումներով:

18-րդ դարավերջին Եվրոպայում ձևավորված սենտիմենտալիզմի գրական հոսանքը հայ գրականության մեջ ունեցավ հետաքրքիր մարմնավորում:

Ձևավորվեց արտահայտման նոր միջավայր, որին կարող էին համապատասխանել ծավալուն, էպիկական շնչի ստեղծագործություններ՝ զուգակցվելով քնարաշունչ հուզականությամբ ու հոգեբանական ծանր ապրումներով:

Պետականություն չունենալու հանգամանքի դրդմամբ սենտիմենտալիզմի ընդունված կարգից առանձնանում է հայկականը՝ իր հետ վերցնելով հայոց արքաների, զորավարների, հերոսների, պատմական իրողությունների ու հոգևոր կոթողների կլասիցիստական պատմությունները՝ նրանց կորուստը ներկայացնելով որպես համընդհանուր տառապանք:

Ազգային նկարագիր ունեցող առանձնահատկությունները ստիպում են մի կողմից առաջ նայել՝ վիճակից հնար գտնելու հույսով, մյուս կողմից՝ ավելի կապվել անցյալին, երբեմնի հզորությունից կառչելու համար: Այս գաղափարը կորդեգրեն հետագա հայ գրականության բոլոր հեղինակները՝ իրենց ստեղծագործությունների հիմնական ասելիքը

⁴³ **Տերյան Վ.**, Երկերի ժողովածու, հ. 1, Եր., Հայպետհրատ, 1950, էջ 25:

շաղկապելով նախնիների՝ նոր սերնդի համար օրինակ դարձած հերոսական վարքին ու հայրենիքի՝ պատմություն դարձած անցյալին:

Սենտիմենտալ հերոսները սովորական գյուղացիներ էին, աղքատ ու հալածական կյանքով ու ճակատագրով, որոնց պահվածքը, բառապաշարն ու հետաքրքրությունները բնականաբար համապատասխանում էին իրենց միջավայրին:

Հայկական սենտիմենտալ հերոսը նվիրված է ոչ միայն իր դավանած գաղափարներին, այլև որպես զուտ ազգային երևույթ՝ անմնացորդ հայրենասեր է:

Ժամանակակից գրականության պահանջների ազդեցությամբ սենտիմենտալիզմի ծայրահեղություններին երբեմն քննադատական մոտեցում է ցուցաբերվում, հնացած են համարվում որոշ սկզբունքներ, սակայն այն ամբողջովին չեզոքացնել հնարավոր չէ, քանի դեռ կա գրականության հիմնական առարկան՝ մարդը՝ իր զգացմունքաշատ հույզերով ու անձնակենտրոն ապրումներով:

НАИРА ХАЧАТРЯН

*кандидат филологических наук, доцент,
заместитель декана филологического факультета Армянского
государственного педагогического университета имени Х. Абовяна,*

ПРОЯВЛЕНИЯ СЕНТИМЕНТАЛИЗМА В КОНТЕКСТЕ АРМЯНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ НАЧАЛА 19-ОГО ВЕКА

Резюме

На протяжении всего сознательного существования человека литература формировалась как форма проявления душевного состояния, основанного на волнительных чувствах.

Литературное течение сентиментализма, сформировавшееся в Европе в конце 18-ого века, имело интересное воплощение в армянской литературе. Сформировалась новая среда выражения, которой могли соответствовать объемные, эпического духа композиции: со-

четающиеся с лирической эмоциональностью и тяжелыми психологическими переживаниями.

Как армянский классицизм, и, позднее, армянский романтизм, так и предшествовавший ему сентиментализм, в переходный период достижения литературного направления романтизма, характеризуется армянскими проявлениями. Под влиянием обстоятельства неимения государственности, армянский выделяется из принятых порядков сентиментализма, впитав в себя классицистические истории об армянских царях, полководцах, героях, исторических реалиях и духовных монументах – представляя их утрату, как всеобщее страдание. Особенности, имеющие национальные характеристики, с одной стороны заставляют смотреть вперед, надеясь найти выход из ситуации, с другой стороны, еще более привязаться к прошлому – для того, чтобы зацепиться за могущество, которое утеряно. Эту идею перенят все авторы последующей армянской литературы, связывая основной посыл своих произведений с героическими деяниями предков, ставшими примером для нового поколения, и с прошлым родины, ставшим историей.

Сентиментальными героями были обычные крестьяне, с бедной и гонимой жизнью и судьбой, поведение, лексикон и интересы которых естественно соответствовали среде, в которой они жили. Армянский сентиментальный герой предан не только исповедуемым им идеям, но также, как чисто национальное явление, он безостаточно патриотичен. Под влиянием требований современной литературы в отношении крайностей сентиментализма иногда проявляется критический подход, считаются устаревшими некоторые принципы, но его нельзя полностью изолировать, пока существует основной предмет литературы – человек, с его полными чувств волнениями и эгоцентричными эмоциями.

Ключевые слова: волнительные чувства, литературное течение , сентиментализм, национальные идеи, психологические переживания. Армянский, мемуары.

MANIFESTATIONS OF SENTIMENTALISM IN THE CONTEXT OF ARMENIAN LITERATURE OF THE EARLY 19TH CENTURY

Abstract

Throughout the conscious existence of man, literature has been formed as a form of manifestation of a spiritual state based on exciting feelings.

The literary movement of sentimentalism, which emerged in Europe at the end of the 18th century, had an interesting embodiment in Armenian literature. A new environment of expression was formed, to which could correspond voluminous, epic-inspired compositions: combined with lyrical emotionality and hard psychological feelings.

Both Armenian classicism and, later, Armenian romanticism, as well as the sentimentalism that preceded it, in the transitional period of achieving the literary direction of romanticism, are characterized by Armenian manifestations.

Under the influence of the lack of statehood, Armenian stands out from the accepted order of sentimentalism, having absorbed classic stories about Armenian kings, warlords, heroes, historical realities and spiritual monuments – presenting their loss as a universal suffering. Peculiarities with national characteristics, on the one hand, make one look forward, hoping to find a way out of the situation, on the other hand, to become even more attached to the past – in order to cling to a power that has been lost. This idea was adopted by all authors of further Armenian literature, linking the main message of their works with the heroic deeds of their ancestors, which became an example for the new generation, and with the past of the homeland, which became history.

The sentimental heroes were ordinary peasants, with poor and persecuted lives and fortunes, whose behaviour, vocabulary and interests naturally corresponded to their environment. The Armenian sentimental hero is devoted not only to the ideas he professes, but also, as a purely national phenomenon, he is completely patriotic. Under the influence of the demands of modern literature, a critical approach is sometimes taken towards the extremes of sentimentalism, and some principles are considered outdated, but it cannot be completely isolated as long as the main subject of literature, man, with his excitements full of feeling and egocentric feelings, exists.

Keywords: *exciting feelings, literary movement, sentimentalism, national ideas, psychological experiences, Armenian, memoir.*

ՔՆԱՐԻԿ ԱՐՄԵՆԻ ԱՐՐԱՀԱՄԵԱՆ

Բանասիրական գիտությունների թեկնածու, դոցենտ

Խ. Աբովեանի անուան ՀՊՄՀ

*Վ. Պարպիզունու անուան հայ նոր եւ նորագոյն
գրականութեան եւ նրա դասաւանդման մեթոդիկայի ամբիոն*

abrahamyanknarik21@aspu.am

ORCID ID: 0000-0002-7151-2172

DOI: 10.54503/978-5-8080-1557-9-251

ՌՈՄԱՆՏԻԿ ՀԱՅԵԱՅՔԸ ԱՐԵՒՄ ՏԱՀԱՅ

ՆԱՄԱԿԱԿԱԳՐՈՒԹԵԱՆ ՄԷՋ

(Ֆրանսիական գրապատմական ազդեցությունների լոյսի տակ)

*Քանալի բառեր՝ ռոմանտիզմ, նամակագրություն, արեւմտահայ հեղինակներ,
գրական ազդեցություն, 19-րդ դար, թարգմանություն, գեղարուեստական բնագիր:*

Ներածություն

Յօդուածում նիւթը կառուցուած է հիմնականում համաշխարհային գրական հարցադրումների եւ հայ գրականութեան մէջ դրանց արձագանգների վերհանումով: Միաժամանակ պիտի նկատել, որ դժուար է ամբողջութեամբ հաշուի առնել ամբողջ արեւմտահայ նամակագրութիւնը. աւելի յաճախ դիմումները պայմանաւորուած են ռոմանտիկական հայեացքի մէջ կայուն նախապատուութիւններ դրսեւորած հեղինակներով:

Միանգամից դիտել տանք նաեւ, որ այդ հայեացքի ձեւաւորման ճանապարհին առիծի բաժինը հասնում է ֆրանսիական գրականութեանն ու նրա շուրջ եղած մեկնաբանութիւններին: Այս աշխատանքի համար ելակէտային նշանակութիւն ունեն նամակները, մանաւանդ որ գրական ուղղութիւնների մէջ ռոմանտիկականի առանձնացումը պայմանաւորուած է հենց նամակագրութեան սուբյեկտիւ-զգացական բնոյթով:

Ֆրանսիական գրական մթնոլորտի «իւրացման» տեսանկիւնից կարելի է յիշատակել Խորէն Գալֆայեան-Նար Պէյի, Գրիգոր Չիլինկիրեանի, Գրիգոր Օտեանի, Պետրոս Դուրեանի, Միսաք Մեծարենցի, Արտաշէս Յարութիւնեանի, Դանիէլ Վարուժանի, Սիամանթոյի, Ար-

շակ Չօպանեանի, Վահան Թէքեանի եւ այլոց անուններ: Սա մանաւանդ ակնյայտ է Երոպայում ուսանած կամ ապրած եւ արեւմտաեւրոպական մշակոյթի հետ առաւել համակողմանի ծանօթութիւն ունեցող մշակութային դէմքերի պարագայում:

Եթէ գնանք հայ գրական ածուներում նամակագրութեան մէջ երեւան եկող ռոմանտիկական հայեացքի ձեւաւորման մէջ ազդեցութիւն թողած հեղինակների խմբաւորման ճանապարհով, պիտի առանձնացնենք առաջին հերթին Ալֆոնս դը Լամարթինի, ապա Վիկտոր Հիւգոյի¹ եւ Ալֆրեդ դը Միւսէի անունները: Այս թուարկումից շատ հեռու չէ եւ Մանուկ Աբեղեանի դասակարգումը «Գրական դպրոցներ» ուսումնասիրութեան՝ ռոմանտիզմին նուիրուած բաժնում, երբ առանձնացնում է Լամարթինի, Վինտի, Միւսէի, Գոթիէի անունները, գալու համար «ամէնից մեծ վարպետ» Հիւգոյին, որ «միւսներից աւելի երկար է ապրում, 1850 թուականին առանց հակառակորդի ու մրցակցի մենակ թագաւորում է բանաստեղծութեան մէջ եւ այնուհետեւ էլ դեռ մի քառորդ դար աւելի երկարեցնում է ռոմանտիզմը, այն ժամանակ, երբ արդէն իրականեան (իմա՝ իրապաշտական – Ք.Ա.) դպրոցն էր բարձրացել»²: Աւելին՝ նկատում է, որ ռոմանտիզմի շուրջ իր ուսումնասիրութիւնների համար «հենց ֆրանսիական գրականութիւնն ունինք իբրեւ առաջնորդ եւ ֆրանսիական աղբիւրներից էլ օգտւում ենք գլխաւորապէս»³:

Թուարկուածներից առաջինի՝ Լամարթինի եւ հայ գրական առընչութիւնների պատմութիւնը բաւական հարուստ ճանապարհ է անցել՝ սկսած թարգմանական գրականութիւնից մինչեւ գեղարուեստական բնագրերում հեղինակի ներկայութեան տարատեսակ դրսեւորումները: Մի կողմ թողնելով միւս բոլոր հարցադրումները՝ կանգ առնենք միայն նամակագրական գնահատութիւնների վրայ: Լամարթինին ամենատարբեր առիթներով անդրադարձել են Հ. Ղեւոնդ Ալիշանը, Խորէն Գալֆայեանը, Գրիգոր Օտեանը, Պ. Դուրեանը, Արշակ Չօպանեանը, Ռուբէն Սեւակը, Դանիէլ Վարուժանը եւ այլք:

¹ Հիւգոյի եւ հայ գրական կապերի մասին ուսանելի է Հայկ Գասպարեանի հեղինակութեամբ հրատարակուած «Վիկտոր Հիւգօն հայ գրականութեան մէջ» գիրքը (Երեւան, 1961, 296 էջ):

² Աբեղեան Մ., Երկեր, Է., Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1975, էջ 275:

³ Նոյն տեղում:

Նրանց մէջ ուշագրաւներից է Խորէն Գալֆայեան-Նար Պէյի յարաբերութիւնը ֆրանսիացի քերթողի հետ: Հայ մտաւորականը գրաբար թարգմանութեամբ 1859-ին լոյս է ընծայում «Դաշնակք⁴ Լամարթինեայ» ստուարածաւալ ժողովածուն, ուր թարգմանչի «Առ ընթերցանելիս» խօսքում բացում է այն երկուստեք շահագրգռութիւնը, որի արդիւնքում ինքը թարգմանել է ֆրանսիացի բանաստեղծին. «Ընդ բնաւ իսկ ժամանակս կենացն սիրեալ է Լամարթին զաշխարհն Արեւելից, եւ զմեծն իւր զհանճար նուիրեալ նմա յաճախ: Համառօտ ասել, զայնպիսի իմն մեծարանս, զայնպիսի սէր ճշմարիտ եւ անշահասէր ընծայեալ է նորա Արեւելից, որպէս զի չի՛ք եւ չի՛ք երբէք արեւելեայց զարժանին կշռել նմա զերախտագիտութիւն»⁵:

Ուշագրաւ են նաեւ Խորէն Գալֆայեանի՝ գրքում տեղ գտած ֆրանսերէն եւ հայերէն զուգադիր «Առ Հայրն իմ» եւ «Առ Լամարթին» բանաստեղծութիւնները, ինչպէս նաեւ Ա. Լամարթինի նամակները՝ ուղղուած արեւմտահայ գրագէտին այս գրքի թարգմանութեան առթիւ. «Յորժամ արեւելից աշխարհս ճանապարհ առնէի⁶, իբրեւ զհիւր ոք եւ իբրեւ եղբայր ի Հայաստանեայց անտի մեծարեցայ, եւ արդաւասիկ դուք ժողովրդախառն իմիջի նոցա գործէք զանուն իմ եւ զքերթում, որոց չէր ապաքէն յայսպիսի իմն հեռածաւալ ակն դնել փառաւորութիւն:

Թարգմանութիւն մի ձեր՝ արձագանգ իմն է որ զձայն զիմ մինչեւ յազատն առեալ տանի Մասիս: Ո՛ր տայր զի եւ ձերդ ձայն տանիւր մինչեւ յԱնմահութիւն»⁷:

1867-ին Գրիգոր Զիլինկիրեանի թարգմանութեամբ եւ առաջաբան նամակ-բացատրականով Զմիւռնիայում լոյս է տեսել «Ռաֆայէլ» քսանամեայ հասակի վէպ ի Լամարթինէ» գիրքը՝ հեղինակից առաջին աշխարհաբար թարգմանութիւնը: Նոյն երկը Վռամշապուհի (Սահակ

⁴ Մեզ թուում է, որ պատահականութեան կնիք չունի Յովհաննէս Թումանեանի բանաստեղծական ժողովածուի խորագրի ընտրութիւնը՝ «Դաշնակներ» (Թիֆլիս, 1893, լրամշակուած՝ 1896):

⁵ «Դաշնակք Լամարթինեայ» / թարգմանեաց ի չափս հայկականս Խորէն Վրդ. Գալֆայեան, Փարիզ, 1859, էջ 12:

⁶ Իսկ Ա. Լամարթինի համար Արեւելքը ապրուած եւ նուաճուած տարածութիւն կարելի է համարել. յիշենք նրա «Ուղեւորութիւն դէպի Արեւելք» աշխատութիւնը (1835):

⁷ «Դաշնակք Լամարթինեայ», էջ 36:

էթմէքճեան) թարգմանութեամբ լոյս է տեսել Պոլսում, 1927 թուականին⁸: Կարծում ենք, այս գործը իր ռոմանտիկ յաճումներով բաւական ազդեցութիւն պիտի թողած լինի հայ քերթողների մտայնութիւնների վրայ, վկայ այն փաստը, որ այն արժանացել է երեք տարբեր հեղինակների թարգմանական ուշադրութեանը: Առաջինն այս շարքում, սակայն, Գրիգոր Օտեանն է, որը, ինչպէս վկայում է Հրանդ Ասատուրը, թարգմանել է երկը երկու անգամ, երկրորդը՝ Ռուսչուկում, 1864-ին⁹, որի ձեռագիրը, սակայն, այրուել է Գատըգիւղի հրդեհի ժամանակ: Դեռ 1858-ին Ա. Լամարթինին՝ բոլոր բանաստեղծների մէջ իր նախընտրած արուեստագէտին¹⁰ ուղղուած նամակում յայտնում էր այն տպաւորութեան մասին, որ ստացել էր այս գործից. «Այլ չեմ կրնար լռութեան անցնիլ այն երախտագիտութիւնն որով իմ սիրտս է զեղուն առ այն հանճարն որ մարդկութիւնը պիտի պաշտէ օր մը... Հոգիս պահած է այն գեղեցկութեան ու պայծառութեան ցոլացմունքները որ ամէն տող կը փայլի»¹¹, ու խնդրում մի քանի տող գրել՝ հրատարակութեան սկզբում դնելու համար: Հետաքրքրական է նաեւ ֆրանսիացի քերթողի պատասխան նամակը՝ թուագրուած 5 Մայիս, 1858, Փարիզ, որտեղ երեւան է գալիս նաեւ նրա վերաբերմունքը հայ ժողովրդին. «Հայերը միշտ սիրած են զիս, վասն զի ես ալ անոնք կը սիրեմ իբրեւ բարեմոյն ժողովուրդ մը, Արեւելքի գործօն, պարկեշտ եւ գրասէր ազգերուն մէջ:

Ընդունեցէք շնորհակալութիւնս այն շնորհքին համար որ կ'ընէք գրքիս՝ ձեր լեզուին թարգմանելով զայն:

Իցի՛ւ թէ ամառը, մէկ երկու ամիսէն, կարենայի գալ Կոստանդնուպոլիս եւ ձեռքերնիդ սեղմել»¹²: Իսկ Գրիգոր Օտեանը Լամարթինին կարող էր գրաւել նաեւ քաղաքական գործչի հանգամանքով:

⁸ **Լամարթին**, Էջեր քսանամեայի մը կեանքէն / թարգմանեց՝ Վռամշապուհ, Պոլիս, տպ. Կիւթմալերկ, 1927:

⁹ **Ասատուր Հր.**, Դիմաստուերներ, Կ. Պոլիս, տպ. Կ. Քէշիշեան որդի, 1921, էջ 91–92:

¹⁰ «Լամարթին, ամէնէն աւելի նա է բանաստեղծ, զի հոգւոյ բանաստեղծն է նա: Երբ իր քնարին առաջին ձայնը լսելի ըրաւ, այնպէս եղաւ իբրեւ թէ առաջին անգամ կը հնչէր բանաստեղծական քնարին ձայնը Ֆրանսայի մէջ» (**Գրիգոր Օտեանի գոհարները**», Կ. Բ. / պատրաստեց եւ հրատարակեց Մ. Կազմարարեան, տպ. Մ. Տէր-Սահակեան, Կ. Պոլիս, 1931, էջ 69):

¹¹ Նոյն տեղում, էջ 123:

¹² Նոյն տեղում, էջ 124:

Հելեն Նիսընին գրուած մտերմական նամակներում «Ռաֆայէլ»ի հիւանդ հերոսուհուն է դիմում նաեւ Եղիա Տէմիրճիպաշեանը, ինչպէս օրինակ 1887-ի Յունիս 8-ի թուակիրն է յուշում. «Կը նմանէիր Ռաֆայէլի դիւզանուհոյն. եւ տեղն ու տունն ալ այնքա՛ն կը նմանէին այն երկնային վիպասանութեան մէջ նկարագրուած հիւանդագեղ հոգեհրաւէր սիրավայրին...»¹³: Այստեղ մի կողմից անձնական վերաբերմունքի շերտերն են, միւս կողմից՝ գրական երկի գնահատանքը: Մէկ այլ նամակում ռոմանտիկ հայեացքի արտայայտութիւններ բնութեան պատկերների, յուզումի ու վիպայնութեան շուրջ դատողութիւնների շարքում յիշատակում է եւ Միւսէին՝ «...օր մը գրեցիր ինձ որ Ալֆրէտ տը Միւսէի վրայ խօսիմ»: Ինքն էլ «խօսել է» Միւսէի նման, սակայն, ինչպէս խոստովանում է, «նուազ իր հանճարովն անշուշտ»¹⁴:

Լամարթինի ազդեցութիւնների մէկ ուշագրաւ դրուագն էլ կապւում է Պ. Դուրեանի հետ: Մի կողմ թողնելով բնագրային զուգադրումների հնարաւորութիւնը, անգամ խորագրային մակարդակների հանգիստութիւնները (Լամարթինի պարագայում՝ «Բանաստեղծական մտորումներ» (“Méditations poétiques”, 1820), «Նոր բանաստեղծական մտորումներ» (“Nouvelles Méditations poétiques”, 1823), «Բանաստեղծական եւ կրօնական դաշնութիւններ» (“Harmonies poétiques et religieuses”, 1830), «Բանաստեղծական հայեցումներ» (“Recueils poétiques”, 1839) եւ դրա դիմաց Պ. Դուրեանին այնքան բնորոշ «խոկալ, սուգիլ, ըզմայլիլ սուտ», «ճակատս այնքան խոկ ունի» ռոմանտիկական դպրոցը բնորոշող արտայայտութիւնները), անդրադառնանք նամակում երեւան եկող հարազատութեանը: Նկատի ունենք արուեստագիտական դատողութիւնների ընդհանրութիւնը, ուր Լամարթինին եւ Դուրեանին միաւորողը մահուան փիլիսոփայական ընկալումն է, «երգելով մեռնելու» անհրաժեշտութեան գիտակցումը: «Երգե՛նք, վասնզի մատունքս դեռ քնարին վրան են. *երգե՛նք վասնզի մահը՝ կարապին պէս ինձի ալ ուրիշ աշխարհի մը եզերքը*, գեղանուագ ձայն մը տուն կուտայ. այս ձայնը՝ իմ հանճարիս ինձի տուած երջանիկ մէկ նախազգացումն է. որովհետեւ մեր հոգին՝ մի միայն սէր ու ներդաշնակութիւն է, *թո՛ղ անոր հրաժարականն ալ Աստուածային երգ մը ըլլայ*», – յայտարարում է Ա.

¹³ Նազարեանց Հր., Եղիա Տէմիրճիպաշեանի սիրային նամակները. 1886–1889, Կ. Պոլիս, տպագր. Տէր Ներսէսեան, 1910, էջ 46–47:

¹⁴ Նոյն տեղում, էջ 66:

Լամարթինը «Հոգեվար բանաստեղծ» գրութեան մէջ¹⁵, որ թարգմանել է Գարեգին Փափագեանը: Չի ուշանում Պ. Դուրեանի «արծագանգը» Արտաշէս Լուսինեանին ուղղուած նամակում. «Բանաստեղծ չեմ, բայց բանաստեղծութիւնը կը սիրեմ. ես որ աշխարհի մէջ միայն երգերը շատ սիրեցի, *կ'ուզեմ որ իմ վերջին շունչս ալ երգ մ'ըլլայ: Կարափն իր վերջի շունչին իր էն ներդաշնակաւոր ճիշդ կ'արտասանէ կ'ըսեն. թող ես ալ կարափին պէս անցած ըլլամ աշխարհէն*»¹⁶:

Լամարթինի եւ մեր նշած միւս երկու հեղինակների հայկական արժեւորումներում առանձին երակ է բերում Արշակ Չօպանեանը: 1888-ին Գալուստ Փափագեանին ուղղուած ընդարձակ նամակում ուրուագծում է իր ռոմանտիկական ըմբռնումների սահմանը՝ առանձնացնելով վերոնշեալ երեք հեղինակներին՝ Լամարթին, Միւսէ, Հիւօ: «Աստուածային վրձին» Լամարթինի «Ռաֆայէլ»ի առիթով պարզապէս յայտարարում է. «Սուրբ է այդ գիրքն, այլ (կարդալ «բայց» – Ք.Ա.) ճշմարիտ չէ. վսեմ է այս վէպն, այլ իրական չէ»¹⁷, հակադրելով Միւսէի «Դարուս մէկ գաւկին խոստովանանքը»ի հետ, յայտարարելով, թէ «թոյն կը կաթեն այդ վէպին էջերն, այլ աւա՛ղ, այդ թոյնն մեղրով խառնուած է. իրարու քովէ հոսող երկու աղբերց նման կը հոսին...»¹⁸, ոսկէ միջինը համարելով Հիւօյի «Նոթռ տամ տը Փառին», այն պատճառաբանութեամբ, որ «նախ՝ զի Վիքթոր Հիւկոն էր գրողն (ներէ եթէ քիչ մը մոլեռանդութիւն կը ցուցնեմ). երկրորդ՝ զի այդ գիրքը կը ձգտի նպաստել իրագործմանն մարդոց վսեմագոյն գաղափարին, որ է օգտակար լինել այլոց»¹⁹: Սակայն Չօպանեանը յուսալքութեան մի պահի ընկերոջն ուղղուած նամակում («Մայիս, 1889–1890, Կ. Պոլիս») գրում է. «Ալ չեմ կարդար Ալիշանը. պաշտելի Ալիշանս Հիւկոյին հետ բարձին տակ դրի. ոչ մէկուն շանթերն, ոչ ալ միւսին օրհներգութիւնները

¹⁵ «Արծուի Վասպուրական», Կ. Պոլիս, 1855, Ա. տարի, Դեկտեմբեր, թիւ 7, էջ 107: – Ընդգծումները իմն են: – Ք.Ա.:

«Հայ պարբերական մամուլի բիբլիօգրաֆիա (1794–1900)» աշխատութեան մէջ (1956) խորագիրը տրուած է «Հոգեւոր բանաստեղծ» ձեւակերպումով, որ ճիշդ չէ (էջ 178):

¹⁶ Դուրեան Պ., Երկերի ժողովածու երկու հատորով, հ. 1, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1971, էջ 183–184: – Ընդգծումները իմն են: – Ք.Ա.:

¹⁷ Չօպանեան Ա., Նամականի, Եր., «Սովետական գրող», 1980, էջ 16:

¹⁸ Նոյն տեղում, էջ 17:

¹⁹ Նոյն տեղում, էջ 18:

սրտիս կը խօսին. եւ սակայն անցեալ տարի այդ երկու բանաստեղծներն ինձ մեծ հաճոյք կը պատճառէին. եւ սակայն արդէն տկարտխեղծ սիրտս երկաթեայ խաւով մը կը պատուէր նոցա ընթերցմամբ: Եւ այժմ այդ վահանէն, այդ հաճոյքէն ալ զուրկ մնացի: Եւ այժմ երկնընկեց սատանին պէս, միայնակ ու լքեալ, կը գահավիժի միշտ անդունդներէն վար... մութին, աղջամուղջներո՛ւն մէջ»²⁰:

Իսկ 1891-ին Պոլսում լոյս ընծայած «Արշալոյսի ձայներ» ժողովածուի «Հիւկօ, Լամարթին, Միւսէ» արձակ կտորում փորձում է այս արուեստագէտներին տեսնել Հայր Աստուած – Սուրբ Հոգի – Քրիստոս եռամիասնութեան մէջ²¹: Ապա Ա. Լամարթինին օգնութեան է կանչում (նկատի ունենք «Ռաֆայէլ»ի համապատասխան հատուածի վերաշարադրման փորձը)²² նոյն գրքում տեղ գտած «Հասարակութիւնը» արձակ կտորում՝ բացատրելու այնպիսի նուրբ հարցադրում, ինչպիսին արուեստագէտի եւ ընկերութեան յարաբերութիւնն է՝ արդէն շեշտը դնելով բուն ստեղծագործական ընկալման վրայ²³: Աւելորդ չէ նշել, որ շատ աւելի ուշ լոյս է տեսել Արշակ Չօպանեանի “Victor Hugo, Chateaubriand et Lamartine dans la literature arménienne...” ֆրանսերէն գիրքը (Paris, 1935, XVI–145 էջ), որտեղ, ըստ էութեան, վերաձեւակերպում է վերոնշեալ եռամիասնութիւնը՝ Միւսէին փոխարինելով Շատոբրիանով:

Լամարթինն ու Հիւգոն քննութեան առարկայ են դառնում նաեւ Չօպանեանի եւ Վարուժանի նամակագրութեան մէջ: Իսկ որ Վարուժանը ֆրանսիացի հեղինակներին կարդացել է աւելի վաղ, դեռ Սուրբ Ղազարի Մուրատ Ռափայէլեան վարժարանի նստարանից (1902), վկայում է նրա դասընկեր Դերենիկ Ճիզմէճեանը. «Ի՞նչ կը կարդար Դանիէլ: Սկիզբները միշտ ձեռքը կը տեսնէի Հիւգոյի բանաստեղծութիւնները: Երբեմն՝ Լամարթին»²⁴: Չօպանեանն իր «Գրական քրոնիկ»ներից մէկում, ի շարս այլ հեղինակների, քննում է նաեւ Վարուժանի «Սարսուռներ» (1906) քերթողագիրքը՝ կանգ առնելով հայ դասական բանաստեղծութեան (Մխիթարեաններ, Ղեւոնդ Ալիշան, Մկր-

²⁰ Նոյն տեղում, էջ 26:

²¹ Նոյնը, Արշալոյսի ձայներ, Կ. Պոլիս, տպ. «Սանճագճեան», 1891, էջ 93:

²² Տե՛ս՝ **Լամարթին**, Էջեր քսանամեայի մը կեանքէն..., էջ 206–207:

²³ Տե՛ս՝ **Չօպանեան Ա.**, Արշալոյսի ձայներ, էջ 175–176:

²⁴ **Ճիզմէճեան Դ.**, Դանիէլ Վարուժան / դպրոցական կեանքը, անտիպ նամակները, գրականութիւնը, Գահիրէ, տպ., «Յուսաբեր», 1955, էջ 18:

տիչ Պէշկեթաշլեան, Դուրեան) եւ Հիւզոյի ազդեցութիւնների վրայ: Մասնաւորաբար Վարուժանի «Յաւերժութեան սեմին» քերթուածը համարում է «մին ամէնէն շքեղ էջերէն հայ բանաստեղծութեան» եւ գտնում, որ «Հիւսօն ամէնէն աւելի իր հոգիին խօսած է եւ հոն իր մեծ արեւէն քանի մը ճառագայթ ձգած»²⁵: Վարուժանի՝ ռոմանտիկական շնչով գրուած «Թողէք մեծնամ» բանաստեղծութեան մէջ Հիւզոյի հետ եղբայրակցութիւն է տեսնում ռոմանտիկ գրող Վահան Թէքէեանը. «Թողէք մեծնամ»ը պզտիկ գլուխ գործոց մըն է հիւկոյական գոռ ու հզօր շունչով»²⁶: Չօպանեանը ֆրանսիացի բանաստեղծի եւ Վարուժանի մօտ գերիշխող է համարում հրապարակագրական տարրը, ինչի արդիւնքում գուցէի, ինչպէս Հիւզոյի պարագային, գրականութեան պատմութեան մէջ մնալու է տողերի մէկ քառորդը, ինչը բնական է համարում: Ի դէպ, հենց այս գծի վրայ էր նա հակադրում Վինեիին եւ Հիւզոյին: Առարկելով Չօպանեանի դիտարկումներին՝ Ռափայէլ Պազարճեանին ուղղուած նամակում (23–24 Դեկտեմբեր, 1906) Վարուժանն իր եւ Դուրեանի տարբերութիւնը բացատրելուց յետոյ, օգնութեան կանչելով Լամարթինին, մեկնաբանում է նաեւ իր եւ Հիւզոյի տարբերութիւնը կամ ժառանգորդութիւնը, որ խորքի մէջ գրականութեան պատմութեան ներքին տրամաբանութիւնն է ի ցոյց դնելու եւ ռոմանտիկական հայեացքի մեկնութեան ուշագրաւ օրինակ է. «Ես իրեն այնպէս եմ, ինչպէս որ ինքն Լամարթինին կամ Շաթոպրիանին: Ռոմանտիկ դպրոցի սիւն ըլլալով... կարող է ինձ սորվեցնել ծնանիլ, բայց ստեղծել եւ յղանալ՝ ո՛չ»²⁷:

Եւ իսկապէս էլ, ազդեցութիւնների կամ զուգահեռների ուրուագծման ճանապարհին պիտի զգուշաւոր վերաբերմունք դրսեւորել, մանաւանդ եթէ հարցը վերաբերում է ազգային գրականութիւններին. ճիշդ է, որ «...Չկայ եւ չի՝ կարող լինել ազգային գրական ուղղութիւն եւ ազգային գեղարուեստական մեթոդ, ինչպէս եւ չկայ եւ չի կարող լինել ազգային գրականութեան տեսութիւն»²⁸, սակայն նոյնքան իրաւացի է

²⁵ «Անահիտ» / հանդէս ամսեայ ազգային, գրական, գեղարուեստական, Փարիզ, Ը. տարի, 1906, թիւ 6–7, էջ 110–111:

²⁶ «Ծիրակ» / գրական եւ ընկերական ամսաթերթ, Ադեքսանդրիա, 1905, Ա. տարի, Հոկտեմբեր – Նոյեմբեր, թիւ 10–11, էջ 364:

²⁷ Վարուժան Գ., Երկերի լիակատար ժողովածու երեք հատորով, հ. 3, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1987, էջ 309:

²⁸ Սարինեան Ս., Հայկական ռոմանտիզմ, Եր., ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1966, էջ 79:

այն միտքը, որ գոյութիւն ունի ներքին զարգացման տրամաբանութիւն, այն, որ գրական մեթոդը կամ ուղղութիւնը չի կարող զուտ, անխառն փոխանցուել մի ժողովրդից միւսի գրականութեանը: Այն իր մէջ ներառում է նաեւ տուեալ ժողովրդի պատմական զարգացման հանգրուանները: Սրանով է նաեւ պայմանաւորուած այն, որ «հայկական ռոմանտիզմի» «մեկնաբան» Սերգէյ Սարինեանը գրական այս ուղղութիւնը դիտարկում է երկու հիմնարար տեսանկիւններով՝ ռոմանտիզմի համաշխարհային տիպաբանութեան եւ հայ ժողովրդի մշակոյթի պատմութեան համատեքստում՝ ուրուագծելով նաեւ ազդեցութիւնների ու ինքնուրոյնութեան սահմանները: Իսկ ռոմանտիզմի ներթափանցումն ու տեսական ներկայութիւնը հայ գրականութեան պատմութեան մէջ նա իրաւացիօրէն պայմանաւորում է նաեւ հայ մտաւորական կեանքի առանձնայատկութեամբ. «Գաղափարական արծազանգի գործնական հնարաւորութիւնների իմաստով մեր իրականութիւնը մի իրայատուկ «առաւելութեամբ» էր երաշխաւորուած. մենք լոկալ ժողովուրդ չէինք. «հայութիւն» հասկացութեան մէջ մտնում էին ոչ միայն հայկական բնաշխարհը, այլեւ այն «գաղութները», որոնք փռուած էին Հնդկաստանից մինչեւ Եւրոպա, միաւորներ, որոնք իրենց «ինքնուրոյն» կեանքն ունէին, բայց որոնք ազգային թելերով կապուած էին հայկական գաղափարի հետ»²⁹: Եւ սա էր, Սարինեանի իրաւացի դիտարկումով, հայ գաղափարի առաջանցիկութեան պայմանը:

Ինչ մնում է Արշակ Զօպանեանի «Սարսուռներ»ի գրախօսականին՝ Վարուժանը Պազարճեանին փորձում է համոզել (վերջինս նոյնպէս Հիւգոյի եւ Դուրեանի ազդեցութիւններն էր մատնանշել), որ «ամբաստանութիւն» է իր քնարի լարերին վերագրել միայն «օտար» ազդեցութիւններ, որովհետեւ որքան էլ շեշտում է «երկու հեղինակներուն՝ ըլլայ Դուրեանի եւ ըլլայ Հիւգոյի, հոգւոյն մասին ունեցած ճանաչողութիւնս», իր բանաստեղծութիւնները, այսուհանդերձ, «բոլորն ալ ծնունդ են միեւնոյն նախանիւթէն, որ իմ *եսս* է»³⁰: Ինչ մնում է «Յաւերժութեան սեմին»ի եւ Հիւգոյի ազդեցութեանը, որ մատնանշել է Ռ. Պազարճեանը, Վարուժանը դժուարանում է յիշել որեւէ գործ իր իմացած հատորներից, բայց եւ «ուղղորդող» միտք է յայտնում, թէ գուցէ

²⁹ Նոյն տեղում, էջ 76:

³⁰ **Վարուժան Ռ.**, Երկերի լիակատար ժողովածու երեք հատորով, հ. 3, էջ 306: – Ընդգծումը՝ բնագրում: – Բ.Ա.:

«Հասարակաց աղօթք»ի մասին է խօսքը³¹, որը, սակայն, իր պնդումով, «ոեւէ նոյնութիւն չունի իմ քերթուածիս հետ»³²: Շատ անելի ուշ, սակայն, Սիմոն Երեմեանին ուղղուած նամակում (Փետրուար-Մարտ, 1910, Սեբաստիա), շնորհակալութիւն յայտնելով իր «Յեղին սիրտը» ժողովածուի մասին գրախօսականի համար, յայտնում է, որ բանաստեղծելու փոխարէն հոգեւորութիւն է անում, «Ընկերաքաղաքական պայքարն է, ուր սկսած եմ փոթորկուիլ», ուստի «Հիւկոն մոռցած եմ եւ սկսած եմ Դեմոստինես կարդալ»³³:

Լամարթինի եւ Միւսէի գնահատութեան առիթով հետաքրքիր մեկնութիւն ունի Ռուբէն Սեւակը. 1908-ին գրուած նամակներից մէկում գրեթէ բանաստեղծական ոճով նկատում է. «...միշտ կը զգուշանամ քեզի Լեմանի կամ Զուիցերիոյ անճառելի գեղեցկութիւններուն վրայ գրել: Այս բաները դուն ինձմէ աղէկ գիտես արդէն Լամարդինի եւ Միւսէի ա՛յնքան հրաշալի քերթուածներուն մէջէն»³⁴:

Վերադառնալով Զօպանեան-Վարուժան նամակագրութեանը՝ նկատենք, որ առաջինը խորհուրդ էր տուել (14 Յունուար, 1906) կարդալ նաեւ կարդալ Օգիւստ Բարբիէի «Յամբեր»ը (“Jambes”, 1830) եւ Վիկտոր Հիւգոյի «Պատիժները» (“Les châtiments”, 1853): Իսկ Վարուժանը բառացիօրէն մէկ օր առաջ Ռափայէլ Պազարճեանին յղած նամակում իր կարդացած հեղինակների շարքում նշում է եւ Հիւգոյի անունը: Նոյն հասցէատիրոջն ուղղուած մէկ այլ նամակում (6 Փետրուար, 1906) Հիւգոյին յիշատակում է՝ պարզելու համար իր տեսական ըմբռնումների համակարգը, այն, որ «*գոյնը մրաժման* հետ *հաւասար* կը բարձրացնէ»³⁵: Այստեղ *գոյնը* ասելով նկատի ունի *արուեստը*, որի համար յատկանշական է համարում *ազգայինը* (իր պարագայում՝ հայկականը – Ք.Ա.), *մրաժման* դիմաց դնում է *համամարդկայինի* պա-

³¹ Աւելորդ չէ ընդգծել, որ նշուած բանաստեղծութիւնը գրաքար է թարգմանել Խորէն Գալփայեանը, դեռեւս 1853-ին (տե՛ս՝ «**Քազմավէպ**», Վենետիկ, ԺԱ. տարի, թիւ 12, էջ 181–183):

³² **Վարուժան Գ.**, Երկերի լիակատար ժողովածու երեք հատորով, հ. 3, էջ 309:

³³ Նոյն տեղում, էջ 425:

³⁴ **Սեւակ Ռ.**, Երկեր, Եր., «Սովետական գրող», 1985, էջ 411 (հաւանաբար Մերուժան Պարսամեանին է ուղղուած):

³⁵ **Վարուժան Գ.**, Երկերի լիակատար ժողովածու երեք հատորով, հ. 3, էջ 261: – Ընդգծումները՝ բնագրում: – Ք.Ա.:

հանջը: Իսկ այս երկուսի՝ ազգայինի եւ համամարդկայինի համադրումը տեսնում է երկու հեղինակների՝ Շէքսպիրի եւ Հիւգոյի մէջ:

Մէկ ամիս անց Վարուժանը Չօպանեանին յայտնում է (17 Մարտ, 1906), որ կարդացել է Բարբիէի եւ Հիւգոյի գործերը եւ գտնում է, որ «ուժով են եւ աղուոր, ունին հեգնութիւն մը խառնուած ցասոյթի, որուն խորը միշտ գութը կանգուն է»³⁶: Եւ յատկապէս առանձնացնելով առաջինի «Շան վիճաբանութիւնը» (“La Curée”)³⁷ եւ երկրորդի «Վաթերլոո» (“Waterloo”)՝ նրանց մէջ տեսնում է գեղագիտական եւս մէկ հասկացութիւն՝ *վսեմը*:

Ֆրանսիացի հեղինակների շարքում Վարուժանը հիացում է յայտնում Չօպանեանին (12 Յունուար, 1906) նրա Ալֆրեդ Վինէիի «Փարիզ» բանաստեղծութեան հայերէն թարգմանութեան առիթով³⁸: Նա գտնում է, որ «Վինէիի հանճարը ներդաշնակ է իր Փարիզի եւ իր Փարիզը հայ քննադատի: Այս երեքը բաւական եղան երկար ժամանակ վսեմ ներշնչմամբ մ’օրօրելու զիս»³⁹: Երեք կողմերն են՝ 1. ֆրանսիացի արուեստագէտը, 2. նրա բանաստեղծութիւնը եւ 3. թարգմանիչը: Բայց կայ նաեւ չորրորդը՝ ներշնչանքի հանգամանքը, որ պակաս կարեւոր չէ նոր-նոր բանաստեղծական աշխարհը նուաճել փորձող հայ հեղինակի՝ Վարուժանի համար: Նկատենք նաեւ, որ դեռ 1902-ին Փարիզում Չօպանեանի արձակ թարգմանութեամբ լոյս էր տեսել Վինէիի «Քերթուածներ» ժողովածուն, որի մէջ, սակայն, բացակայում էր վերոնշեալ բանաստեղծութիւնը⁴⁰:

Ստեղծագործական բաւական ճանապարհ անցած Վարուժանը յետագայում ինքն է սկսում գնահատականներ հնչեցնել եւրոպացի հե-

³⁶ Նոյն տեղում, էջ 275:

³⁷ Բանաստեղծական զուգահեռները հասնում են մինչեւ Վարուժանին իր գրական ուսուցիչներից համարող ստամբուլահայ բանաստեղծ Չարեհ Խրախունու «Ազատութեան գացող ճամբան» քերթումը, ուր գրողը հաստատում է, թէ «Ազատութեան գացող ճամբան սալարկուած է / Ազատութեան համար մեռնողներու մարմիններով» (**Խրախունի Զ.**, Ազատերգութիւն, Եր., «Նաիրի», 1993, էջ 30): Սա ցոյց է տալիս ֆրանսիական գրական ազդեցութիւնների շարունակականութիւնը արեւմտահայ բանաստեղծութեան վրայ նաեւ նորագոյն շրջանում:

³⁸ «Անահիտ» / հանդէս ամսեայ ազգային, գրական, գեղարուեստական, Փարիզ, 1905, Է. տարի, թիւ 12, էջ 234–238:

³⁹ **Վարուժան Գ.**, Երկերի լիակատար ժողովածու երեք հատորով, հ. 3, էջ 251–252:

⁴⁰ Տե՛ս՝ **Վինէի Ա.**, Քերթուածներ, թարգմ.՝ Արշակ Չօպանեան, Փարիզ, «Անահիտ»ի հրատ., 1902, 36 էջ:

ղինականների մասին: Օրինականներից մեկը վերաբերում է Չոպանեանի (23 Յունուար, 1908)՝ «ճաշակը» կատարելագործելու համար իրեն առաջարկուած հեղինականներից (Ռասին, Լըկոնտ դը Լիլ, Գոթիէ, Ժան Մորէաս եւ ուրիշներ) Լիլին⁴¹, որ «արուեստի կրթիչ վարպետ կրնայ ըլլալ», եւ որի առթիւ գտնում է, թէ «նման են իր ոտանաւորները այն մարմարեայ ամայի պալատներուն, որոնց ճերմակ սիւներուն մէջէն ցուրտ քամին կ'անցնի միայն: Ամէն շեշտի մէջ պէտք է, որ սիրտը կաթիլ մ'արին հոսէ, մինչեւ որ քերթողը իր գործին առջեւ յիսուօրէն կանգուն հիւծի վերջանայ...»⁴²: Նկատենք, սակայն, որ խորքի մէջ համաձայնելով «մարմարեայ պալատների» դրոյթին՝ Չոպանեանը, այնուամենայնիւ, գտնում է (17 Փետրուար, 1908), որ Լիլի «Բարբարոսական բանաստեղծութիւններ»ում («Poèmes Barbares», 1862) եւ «Ողբերգական բանաստեղծութիւններ»ում («Poèmes tragiques», 1864) կան «խրոխտ, զուսպ, բայց սուր ու խոր զգացմամբ գրուած» էջեր⁴³:

⁴¹ Դանիէլ Վարուժանի, արեւմտահայ գրականութեան մէջ 1910-ական թթ. ասպարէզ իջած «հեթանոսական» շարժման, Պառնասեան դպրոցի եւ Լիլի յարաբերութիւնների մասին տե՛ս՝ **Պըլտեան Գր.**, Կրակէ շրջանակը Դ. Վարուժանի շուրջ, Անթիլիաս, 1988, էջ 43–48:

⁴² **Վարուժան Դ.**, Երկերի լիակատար ժողովածու երեք հատորով, հ. 3, էջ 363–364: Սա Դանիէլ Վարուժանի գեղագիտութեան կարեւոր, առանցքային հարցադրումներից է, որ զարգացնում է նաեւ Թեոդիկին ուղղուած նամակում. «Համոզուած եմ, թէ ժողովուրդին ինքզինքնիս յիշատակ տալէ առաջ նախ պէտք է ինքզինքնիս զոհ տանք Վահագնի Բագնին վրայ՝ թէ քնարի, ատիկա նոյնն է» (**Նոյն տեղում**, էջ 392): Այստեղ տեղին է յիշել նաեւ նոյն գեղագիտական ոգեւորութեամբ ու զգացումներով գրուած «Նեմեսիս» (1908), «Վահագն» (1908), «Գեղեցկութեան արձանին» (1911) բանաստեղծութիւնները, ինչպէս նաեւ ասելի վաղ գրուած «Մուսային» ծրագրային քերթուածը (1905), ուր պիտի նախանշէր իր բանաստեղծական նախընտրութիւնները. «Երգերն անոր (իմա՝ քնարի լարերը – Բ.Ա.) պիտի պատմեն Սարսուռներ՝ // Մարմնաւորած իմ արիւնէս, շարժումէս, // Ներշնչելով տողեր, փուշի ակօսներ, // Ուր, հողմակոծ, պիտ' ծրի վիշտն աղեկէզ» (**Նոյնը**, Մարսուռներ / քնարական բանաստեղծութիւնք, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1906, էջ 2):

Սա նամակագրութիւն-գեղարուեստական գործ միջտեքստային կապի տիպական օրինակ է: Այսպիսի քննութիւնը տեսաբանին կարող է բաւական լայն նիւթ տալ: Բնորոշ է նամակագրական ժառանգութեան հարցերով զբաղուող հետազօտող Միրէլ Բոսսի (Mireille Bossis) «Մեթոդորոգիական ճամբորդութիւններ նամակագրութեան միջոցով» («Methodological Journeys Through Correspondences») յօդուածի հատատումը, թէ, օրինակ, «Ժորժ Սանդի ստեղծագործութիւնների ուսումնասիրութիւնը ցոյց է տալիս, որ նրա վէպերում եւ նամակներում նախադասութիւնները կառուցուած են նոյն ճանապարհով» (**“Yale French Studies”**, No. 71, Men/Women of Letters (1986), p. 72 / <https://doi.org/10.2307/2930022>).

⁴³ **Վարուժան Դ.**, Երկերի լիակատար ժողովածու երեք հատորով, հ. 3, էջ 262:

Ի դեպ, Լըկոնտ դը Լիլին հանդիպում ենք նաեւ Ռ. Զարդարեանի՝ Ա. Զօպանեանին ուղղուած նամակում (4/17 Հոկտեմբեր, 1906, Ֆիլիպէ), ուր գրում է. «Կարելի՞ է ինծի գրէք Լըքոնտ տը Լիլի «Լէ շանթ պարպարէն», ինչպէս նաեւ նոյն հեղինակին եւ Սիլվի Բրիտոմի գեղեցիկ քերթուածներուն անուններն ու գիները. մանաւանդ շնորհապարտ պիտի թողէիք զիս, եթէ խօսք տայիք, որ անոնց դրամը Ձեզի հասցնելէս ետք՝ ինծի հայթայթել պիտի ուզէիք»⁴⁴:

Լիլին թարգմանելու «գայթակղութիւնն» է ունեցել նաեւ Ռուբէն Սեւակը: Նախ, Ենովք Արմէնին ուղղուած նամակում (1907, Յունուար 26, <Լօզան>) խոստովանում է. «Ես – վերջացնելու համար նամակս – պիտի փափաքէի երբեմն ոտանաւոր թարգմանութիւններ դրկել հանդէսիդ՝ գաղղիացի նորագոյն բանաստեղծներէն, յուսալով, որ հաճելի պիտի ըլլայ «Մասիս»ի ընթերցողներուն՝ գաղղիական արդի գրականութեան հետ շփման մէջ ըլլալ»⁴⁵: Իսկ արդէն յաջորդ ամսուայ թիւ 14-ում (էջ 273) Սեւակի թարգմանութեամբ լոյս է տեսնում Լըկոնտ դը Լիլի «Տորեկ» բանաստեղծութիւնը:

Դանիէլ Վարուժանի ֆրանսիական հետաքրքրութիւնների միւս խորը արմատը կապում է սիմվոլիստ Շարլ Բոդլէրի անուան հետ: Զօպանեանին յայտնելով իր ուսանողական առօրեայի մանրամասները (22 Նոյեմբեր, 1907)՝ ընդգծում է իր միայնութեան մասին՝ «...հայերէ ու կրնամ ըսել մարդերէ հեռու-հեռու: Կեանքին մէջ կը կրեմ, անկէ ալ կը ծանծրանամ, ո՛չ մէկ ժամանակ Պոտլէրի տողերը ըմբռնած էի՝ քան հիմա»⁴⁶: Կարծում ենք, պատահական չէ Դանիէլ Վարուժանի «Հեթանոս երգեր» ժողովածուի «Գողգոթայի ծաղիկներ» շարքի խորագիրը, որ յուշում է ֆրանսիացի բանաստեղծի «Չարի ծաղիկները»: Վերջերս Բոդլէրի եւ Վարուժանի այս կապին անդրադարձել է գրականագէտ Սուրէն Դանիէլեանը «Վարուժանի գութի համակարգի առջեւ («...ծաղիկներ»ի խորհրդի նախնական ընկալման շուրջ)» ծաւալուն յօդուածում՝ նամակների եւ բանաստեղծական պատկերների զուգադրման ճանապարհով ցոյց տալով «...ծաղիկների» «գեղագիտա-

⁴⁴ «Արեւմտահայ գրողների նամականի» / կազմեց եւ ծանօթագրեց Գ.Յ. Ազնաւուրեան, Եր., Երեւանի համալսարանի հրատ., 1972, էջ 239–240:

⁴⁵ Նոյն տեղում, էջ 355:

⁴⁶ Սեւակ Ռ., Երկեր, էջ 413:

կան ընդլայնման փորձը»⁴⁷, ուրուագծելով Վարուժանի ստեղծագործական առաջնություն չարից գութի անցման ճանապարհը:

Բնականաբար, սիմվոլիստները նախ եւ առաջ պիտի հետաքրքրէին հենց այդ գրական ուղղութիւնը որդեգրած բանաստեղծներին, որոնց մէջ կարող ենք եւ առանձնացնել Վահան Թէքէեանին: Վերջինս Չօպանեանին գրած նամակներից մէկում խոստովանում է սիմվոլիզմի նախապատուութիւնների իր շարքը՝ նկատելով, որ «Թէպէտ Վերլէնը նորութիւն չըլլայ ալ մեր մէջ, ինծի համար նախընտրելի է Մեթերլինքէն իր թափանցող տրտմութեան բերած մխիթարութեանը համար, զոր ամէն տրամադրութիւններու մէջ կը հասկնամ»: Շատ աւելի հետաքրքրական է թուում հակադրական ելագծի վրայ «Մեթերլինքի ու իր հանճարեղ հայ հետեողը՝ Եարճանեանն ըմբռնելու» ճանապարհի ուրուագիծը, որը իրենից պահանջում է «գերասուր պայծառութեամբ վայրկեան մը... ունենալ»⁴⁸:

Պէտք չէ մոռանալ, որ վերոնշեալ հեղինակներից կատարած թարգմանութիւնների կողքին Վահան Թէքէեանն ինքը որդեգրել է սիմվոլիզմի գրական ուղղութիւնն ու բանաստեղծական ամէնից բնորոշ ձեւը՝ դառնալով հայ բանաստեղծութեան հնչեակի արքան, ինքն էլ իր հերթին բանաստեղծութիւններ նուիրելով Բողլէրին եւ Վեռլէնին («Տաղ առ Բողլէր», «Տաղ առ Վերլէն» եւ ուրիշներ):

Չօպանեանին գրած մէկ այլ նամակում նորից է վերադառնում Սիամանթոյին՝ նկատելով, որ «Եարճանեանին, ամէնէն աղուոր գրածները, մինչեւ հիմա մէկ կամ երկու ոտանաւորներուն հետ, Բարիզեան նօթերն են...»⁴⁹: Ապա բերում է «Անահիտ»ի աշխատակիցներից Խոսրովի օրինակն ու եզրակացնում, թէ «Պրն Եարճանեանը école կ'ընէ [կը կապկէ?] կոր... որովհետեւ չեմ կարծեր, որ խեղճ Խոսրովը Maeterlinck կարդացած ըլլայ»⁵⁰:

⁴⁷ Տե՛ս՝ «Գրական թերթ», Եր., 17 Փետրուար, 2023, թիւ 3 (3588), էջ 3 եւ 7:

Նոյն հեղինակը աւելի ուշ ընդլայնել է «Չարի ծաղիկներ»ի եւ հայ գրական աղերսների շրջանակը «Չարի ծաղիկների» հայկական արձագանգների պատմութիւնից» յօդուածում (Տե՛ս՝ Նոյն տեղում, 15 Սեպտեմբեր, 2023, թիւ 29 (3614), էջ 7–8:

⁴⁸ «Արեւմտահայ գրողների նամականի», էջ 319:

⁴⁹ Թէքէեան Վ., Նամականի / կազմեց, խմբագրեց եւ ծանօթագրեց Աւետիս Գ. Սանճեան, Լոս Անճելըս, հրատ. Թէքէեան Մշակութային Միութեան, 1983, էջ 105–106:

⁵⁰ Նոյն տեղում, էջ 106:

Սիմվոլիզմի եւ Սիամանթոյի ստեղծագործութեան յարաբերակցութեան տեսանկիւնից շատ ակնհայտ է հակադիր վերաբերմունք պիտի որդեգրէին Չապէլ Եսայեանն ու Արտաշէս Յարութիւնեանը: Նախ, դարասկզբին սիմվոլիզմը հայ գրականութիւն ներմուծած հեղինակներից Արտաշէս Յարութիւնեանը խոստովանում է Վերհարնի հանդէպ իր հիացումը՝ յայտարարելով, թէ «ամէնէն շատ սիրած բանաստեղծներէս մին է: Երկիւղածութեամբ կը տպաւորէ զիս այն միսթիկ վայելչութիւնը, զոր գիտէ այդ տարօրինակ տեսանողը, խորհրդաւոր մարգարէն, դնել իր բանաստեղծութեան մէջ»⁵¹: Ապա անմիջապէս իր համաձայնութիւնն է յայտնում Չապէլ Եսայեանի կարծիքին, թէ «խորհրդապաշտ դպրոցին յաջողութիւնը գինովցուցած էր զինքը (Սիամանթոյին – Բ.Ա.). Վերհարնի ընթերցող էր մասնաւորապէս, առանց ամբողջովին ըմբռնելու մեծ բանաստեղծին intuitif եւ խիստ գեղեցկութիւնով մը հոծ տողերը...»⁵², շարունակելով «ընթերցող» Անտոն Եարայեան-Սիամանթոյին ուղղուած քննադատական սլաքների տրամաբանութիւնը, առանց անուններ տալու, ակնարկելով, թէ «Շատ լաւ դիտած էիք այն անճարակ parodie-ն, զոր ոմանք փորձած են մեր մէջ vers libre արձակունակ տափակութեան մը իջեցնելով յաճախ»⁵³:

Եզրակացութիւններ

Դեռ կարելի է շարունակել ռոմանտիկների ու հայ գրողների գրական եղբայրակցութեան մասին դատողութիւնների շարքը՝ նամակների կողքին ցոյց տալով նաեւ գեղարուեստական բնագրերի հարազատութիւնը, կարելի է նաեւ մատնանշել այլ հեղինակների ու գրական երեւոյթների, ինչպէս օրինակ՝ նամակագրական վէպի անցած ճանապարհի ուրուագծումը, որ տեղի է ունեցել ռոմանտիկների հետ տեւական երկխօսութիւնների ճանապարհով, թէկուզ եթէ միայն վերցնելու լինենք Գէօրգի «Վերթեր»ի օրինակը եւ կամ Բայրոնի մասին դատողութիւնների շարքը Ալիշանից մինչեւ Տէմիրճիպաշեան, ինչը, սակայն, շատ ակնհայտ լայն ուսումնասիրութեան նիւթ է: Այդ

⁵¹ «Արեւմտահայ գրողների նամականի», էջ 212:

⁵² «Արեւելեան մամուլ» / շաբաթաթերթ ազգային, գրական ու քաղաքական, Իզմիր, 35-րդ տարի, 1905, թիւ 50, Դեկտեմբեր 21, էջ 1248:– Նամականիում Չապէլ Եսայեանի ծանօթագրութեան համար նշում է թիւ 48, 7 Դեկտեմբերի, որ ճիշդ չէ (էջ 441):

⁵³ «Արեւմտահայ գրողների նամականի», էջ 212:

ռոմանտիկ հայեացքը կարող էր ընդգրկել նաեւ հայ հեղինակների յարաբերութիւնները:

Ամփոփելով եւ ընդհանրացնելով ռոմանտիկ հեղինակներին նամակագրութեան մէջ հայ գրողների գնահատականները՝ կարող ենք նկատել, որ դրանք առաջին հերթին գալիս են ազդեցութեան այն մեծ շրջանակից, որ արեւմտահայ գրականութեան վրայ ունեցել է ֆրանսիական գրական դպրոցը (Լամարթին, Ալֆրեդ Միսէ, Վիկտոր Հիւգօ, Շառլ Բոդլէր եւ շատ ուրիշներ): Դրանք բազմազան են եւ գրականութեան պատմաբանի ու տեսաբանի համար նոր ու անակնկալ ընդհանրացումների առիթ կարող են դառնալ:

КНАРИК АБРААМЯН

Кандидат филологических наук, доцент

АГПУ им. Хачатуря Абовяна

кафедра новой и новейшей армянской литературы и методики ее преподавания имени Вачэ Партизуни

РОМАНТИЧЕСКИЕ ВОЗЗРЕНИЯ В ЗАПАДНОАРМЯНСКОЙ ПЕРЕПИСКЕ

(в свете французских литературно-исторических влияний)

Резюме

В статье рассматриваются рамки влияния французского романтизма на армянскую романтическую литературу на примере западноармянской переписки. Рассмотрены письма Хорена Галфаяна (Нар-Пея), Григора Отяна, Петроса Дуряна, Егии Темирчипашяна, Аршака Чобаняна, Даниэля Варужана, Рубена Севака, Ваана Текеяна, Забел Есаян, Арташеса Арутюняна и других авторов.

Отмечено, что в основном влияние сформировалось путем усвоения произведений Альфонса де Ламартина, Альфреда де Мюссе и Виктора Гюго. Диалоги с французскими авторами можно заметить как в письмах в форме признаний или литературно-исторических оценок, так и в переводах и художественных текстах, поэтому в основу изложения положен сопоставительный метод:

наряду с письмами при необходимости обращаемся к художественным текстам.

Ключевые слова: романтизм, переписка, литературное влияние, западно-армянские авторы, XIX век, перевод, художественный текст.

KNARIK ABRAHAMYAN

*PhD, associate professor,
ASPU after Khachatur Abovyan
the Chair of New and Modern Armenian Literature and its Teaching
Methods after Vache Partizuni*

THE ROMANTIC PERSPECTIVE IN WESTERN ARMENIAN CORRESPONDENCE

(In the Light of French Literary Historical Influences)

Abstract

The article examines the scopes of French Romanticism's influence on the courses of Armenian Romantic literature remarked in the Western Armenian correspondence. The letters of the authors such as Khoren Galfayan (Nar-Bey), Krikor Odian, Bedros Tourian, Yeghia Demirjibashian, Arshag Chobanian, Daniel Varujan, Ruben Sevak, Vahan Tekeyan, Zabel Yesayan and Artashes Harutyunyan have been considered. Accordingly, it has been noted that the influences primarily were formed through the appropriation of the works by Alphonse de Lamartine, Alfred de Musset and Victor Hugo. The dialogues with the authors of France appear both in the letters in the form of proclamation or literary historical assessment and in translations and original fictions. Therefore, the work has done through a comparative method, referencing the letters alongside with the original fictions when needed.

Keywords: *Romanticism, correspondence, literary influence, Western Armenian authors, 19th century, translation, original fiction.*

ՀՐԱՉՅԱ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆԻ ՍԱՐԻԲԵԿՅԱՆ

Բանասիրական գիտությունների թեկնածու,

ՀՀ ԳԱԱ Մ. Արեղյանի անվ. գրականության

ինստիտուտի գիտաշխատող

hrachsar@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-4825-5304

DOI: 10.54503/978-5-8080-1557-9-268

ՖՐԱՆՍԻԱԿԱՆ «ՆՈՐ ՎԵՊ»-Ը ԵՎ ԶԱՐԵՀ ՈՐԲՈՒՆԻՆ

Բանալի բառեր՝ «Նոր վեպ», հրաժարման դպրոց, շոգիզմ, օբյեկտիվության մեթոդ, պարուրաձևայուժե, ցիկլային ժամանակ, հայելային խաղ, նույնացում:

Ներածություն

1940-ականների վերջին Ֆրանսիայում սկզբնավորված և էքզիստենցիալիզմին հաջորդած «նոր վեպ» (Le nouveau roman) կոչվող վաղ շրջանի հետարդիապաշտական ուղղությունը, որի ամենաականավոր հեղինակներից են Միշել Բյուտորը, Ալեն Ռոբ-Գրիյեն, Կլոդ Սիմոնը, Նատալի Սարոտն, Մարգրիտ Դյուրասն ու Ռոբեր Պենժեն, հաճախ կոչվում էր նաև «հրաժարման դպրոց»՝ այն իմաստով, որ հրաժարվում էր սյուժեի կառուցման, կերպարաստեղծման դասական, ավանդական եղանակներից, սոցիալական բովանդակությունից, փիլիսոփայական, հոգեբանական զննումներից ու ներքին մենախոսությունից, որոնց դեռ հետևում էին մոդեռնիզմն ու վերջինիս ավանդույթները շարունակող գրականությունը, այդ թվում և էքզիստենցիալիզմի վեպը:

«Նոր վեպ»-ի հետ է առնչվում նաև *շոգիզմ* հասկացությունը (ֆր. «chose»՝ իր, առարկա բառից), որ առանց կապերի որոնման ու իմաստավորումների, օտարված ու մանրակրկիտ, տեսախցիկի պես արտաքին առարկայական իրականությունը արձանագրելու խնդիր էր առաջադրում: «Նոր վեպի» կամ ինչպես Սարոտն է բնորոշել *հակավեպի* ամենանշանակալից հեղինակ և տեսաբան Ալեն Ռոբ-Գրիյեն «Հանուն նոր վեպի» հանգանակային համարվող հոդվածաշարի

«Ապագայի վեպի ուղղություններից մեկը» (1956) վերնագրով հոդվածում մերժում է թե՛ արքայի, թե՛ էքզիստենցիալիզմի գրականությունը. ըստ նրա, իրականությունը ո՛չ անհեթեթ է, ո՛չ էլ իմաստակիր, հետևաբար գրողը ոչ որպես արքայի պետք է պատկերի այն, և ոչ էլ մետաֆիզիկական իմաստ հաղորդի իրականությանը, այլ պիտի պատկերի բառիս ամենալայն իմաստով չեզոք, օբյեկտիվ, այնպես, ինչպես ամենատես տեսախցիկը¹: Ամենատես, բայց ոչ ամենագետ: Այս կերպ, ինչ խոսք, Ռոբ-Գրիյեն, ըստ էության, որոշ իմաստով հարում է արքայի գրականությանը: Նրա ամենահայտնի «Խանդ» վեպում, օրինակ, հերոսի հայացքով պատուհանից հետևում ենք դիմացի շենքի մի բնակարանի առօրյային, տղամարդու և կնոջ անհասկանալի հարաբերություններին, որոնց մասին, բացի այն ցուցադրելուց, հեղինակը մեզ ոչինչ չի հաղորդում ո՛չ իր հերոսի միջոցով և ո՛չ էլ այն ամենի, ինչ կատարվում է նրա աչքի առջև, պարզապես դատելով վեպի վերնագրից՝ ենթադրում ենք, թե տղամարդը թաքստոցից իր կնոջ ու նրա սիրեկանի հարաբերություններին է հետևում, մինչդեռ խանդի զգացմունքի մասին ոչ մի ակնարկ, հետևաբար առօրյա պարզ գործողությունների կրկնությունը մեզ որպես արքայի է ներկայանում²: Կամյուն իր «Սիզիփոսի առասպելի» էսսեներից մեկում ցույց տալու համար, թե ինչպես է ծնվում արքայի զգացումը, օրինակ է բերում հեռախոսախցիկի ապակու ետևում ծամաճռություններ անող մարդուն, որի դեմքի ծամաճռությունները մեզ համար անհասկանալի են, հետևաբար և անհեթեթ, քանի որ խոսակցությունը լսելու հնարավորություն չունենք³: Այսպես է առհասարակ առաջանում արքայի, երբ գործողությունը կտրվում է մոտիվացիայից, այսինքն՝ դրան նշանակություն և իմաստ հաղորդող բովանդակությունից: Սրանում է Ռոբ-Գրիյեի կիրառած և տեսականորեն հակասական մեթոդի էությունը: Հակասական, քանի որ մի կողմից իր կիրառած պատկերային հնարքներով և սյուժեի կառուցման կերպով Ռոբ-Գրիյեն իրականությանը որոշակի իմաստ է փորձում հաղորդել, մյուս կողմից իմաստազրկում է: Այսպես, կերպարների և պատկերների հայելային արտապատկերմամբ ակնհայտորեն փորձում է իրականության լիակա-

¹ Տե՛ս **Роб-Гриё А.**, Романески, М., изд.-во «Ладомир», 2005, с. 535.

² Տե՛ս **Ռոբ-Գրիյե**, Խանդը, Եր., «Ակտուալ արվեստ» հրատ., 240 էջ:

³ Տե՛ս, **Կամյու Ա.**, Սիզիփոսի առասպելը, Եր., «Ապոլլոն» հրատ., 1995, 176 էջ:

տար պատրանքի տպավորություն ստեղծել, իսկ պարուրածն սյուժեի կիրառմամբ՝ ժամանակի պարուրածն բնույթի մասին սեփական տեսությունը վիպական ձևի մեջ կիրառել:

Ալեն Ռոբ-Գրիյեի վեպերում կիրառված սյուժեի զարգացման պարուրածն մեթոդը, որը, ըստ էության, ժամանակի յուրօրինակ ըմբռնման գեղարվեստական արտահայտչամիջոց է, իր վեպերում կիրառել է նաև ֆրանսահայ գրականության թերևս ամենախոշոր վիպագիրը՝ Զարեհ Որբունին: «Նոր վեպից՝ նոր ինքնակենսագրություն» էսսեում Սոֆոկլեսի «Էդիպ արքայի» և իր «Ռետիններ» վեպի առիթով Ալեն Ռոբ-Գրիյեն, անդրադառնալով պատումի՝ «նոր վեպի» նախասիրած այս եղանակին, գրում է. «Հաճախ են ասել, որ *էդիպ արքան* Պիթոն օձի դեմ Ապոլլոնի պայքարի պատմությունն է, այսինքն՝ գիշերվա դեմ արևի պայքարի (հունարեն տեքստերում Ապոլլոնի հատկանիշներից մեկը sauroctonos-ն է մեծամողեսներ սպանող Ապոլլոն): Արդ, Ապոլլոնի՝ Պիթոն օձի դեմ ցերեկվա և գիշերվա պայքարն անվերջ է, շարունակ կրկնվում է: Ժամանակն, ուստի, սինուսոիդային գծային ժամանակ է (ցերեկը վերադառնում է, որովհետև Ապոլլոնը դարձյալ սպանել է օձին, բայց գիշերն, այդուհանդերձ, վրա է հասնում. հարկավոր է ամեն առավոտ վերսկսել գիշերը սպանելու գործը): «*Ռետիններ*»-ում այս պատկերը դառնում էր, ընդհակառակը, ցիկլային պատկեր. ժամանակը ոչ թե շրջան է՝ ինչպես ուրոբորոսը (ի դեպ, նշանակալից է, որ ուրոբորոսն ու պիթոնը երկուսն էլ օձեր են), այլ, ավելի շուտ, սովորական էպիցիկլոիդ, քանի որ օղակներ է կազմում և այնուհետև վերադառնում իր ելակետին»⁴: Ժամանակի այս ըմբռնումն է ընկած նաև Զարեհ Որբունու վիպագրության հիմքում: «Ասֆալտը» վեպի առաջաբանում, խոսելով ֆրանսիական «նոր վեպ»-ի կոմպոզիցիոն և պատկերաստեղծման որոշ հնարքների կիրառման մասին, Որբունին գրում է. «Հիմա կարելի չէ ընդունիլ ժամանակին ուղիղ գիծով հոսումը, որ սխալ է, ըլլալով պատրանք, քանի որ ժամանակը՝ շարժումի ծնունդ, կը գործէ նոյնակեդրոն շրջանակներով. ուրկէ՝ օրինակի հա-

⁴ **Ռոբ-Գրիյե Ա.**, Ապրել եմ գրականությամբ, Եր., «Փրինթինֆո» հրատ., 2015, էջ 329:

մար, անոր կիրարկումը Ալէն Ռոպ-Կրիյէի վէպերուն մէջ, ուր ժամանակը շրջանակ կազմելով կը նմանի հրէշին, որ իր պոչը կը խաճնէ»⁵:

Ուշագրաւ է, որ Որբունին սյուժեի պարուրածն զարգացման այս մեթոդը կիրառել է դեռ «Հալածվածները» վիպաշարի առաջին՝ «Փորձը» վեպում, որը գրվել է 1928 թվականին, այսինքն «նոր վեպ»-ի սկզբնավորումից առաջ: Սա նշանակում է, որ Որբունու համար սյուժեի պարուրածն զարգացումը նախասիրած մեթոդ էր, բայց ժամանակի ըմբռնումից բխող արտահայտչամիջոց չէր դեռևս, և միայն «Թեկնածուն» վեպից, այսինքն ֆրանսիական «նոր վեպին» հաջորդող շրջանից սկսած է Որբունին կիրառում պարուրածն զարգացող սյուժեն որպես ժամանակի յուրօրինակ ըմբռնման արտահայտություն՝ վեպում արծարծելով նաև ժամանակի խնդիրը որպես հասկացություն, թեև, ոչ սևեռման ու ծավալման այն մասշտաբներով, ինչ Թոմաս Մանի «Կախարդական լեռը» վեպում:

«Հալածվածները» վիպաշարի հաջորդ վեպերի գրության շրջանը (1960-ականներ) համընկնում է ֆրանսիական «նոր վեպի» ամփոփման շրջանին, երբ Ֆրանսիայում հայտնվել էր արդեն, այսպես կոչված, «նոր «նոր վեպը»» (Ֆիլիպ Սոլերս): Բնականաբար Որբունին լավատեղյակ էր գրական այս դպրոցին, և եթե «Փորձ»-ում առավելապես, կարելի է ասել, նախաէքզիստենցիալիստ էր, ապա հաջորդ վեպերում հետէքզիստենցիալիստ էր, քանի որ էքզիստենցիալ մոտիվներն այստեղ արդեն «նոր վեպի» ձևի մեջ են արտահայտվում, թեև պետք է ասել, որ էքզիստենցիալ բովանդակության և «նոր վեպի» ձևի միասնությունը Միշել Բյուտորի «Փոփոխություն» վեպի օրինակով ևս աննախադեպ չէր ֆրանսիական գրականության մեջ: Իրականում, «նոր վեպը» որքան էլ փորձեր հրաժարվել (հիշենք նաև այս ուղղությանը տրված «հրաժարման դպրոց» անվանումը) անցյալի գրական ավանդույթներից, հարում էր նաև էքզիստենցիալիզմին, և քիչ չեն գրականագիտական անդրադարձները «նոր վեպի» և Կամյուի «Օտար»-ի ու Սարտրի «Սրտխառնուք»-ի առնչություններին, կարող ենք մեր կողմից ավելացնել նաև Ռոբ-Գրիյէի Ապոլլոնի կողմից Ուրոբորոսին անընդհատ սպանելու և Կամյուի Սիզիփոսի առասպելի ա-

⁵ **Որբունի Զ.**, Հալածվածները. Փորձը. Թեկնածուն. Ասֆալթը, Եր., Ա. Հովհաննիսյանի անվ. Հումանիտար հետազոտությունների ինստ., 2020, էջ 251:

ղերսը: Որքունին կարծես համադրում է «նոր վեպ»-ի երեք նշանակալից վիպագիրների՝ Ալեն Ռոբ-Գրիյեի, Միշել Բյուտորի և Կլոդ Սիմոնի ոճերը: Եվ եթե էկզիստենցիալ աշխարհընկալման ու «նոր վեպի» կոմպոզիցիայի այս համադրությունը հիշեցնում է Բյուտորին, ապա «նոր վեպի» կառույցի մեջ «գիտակցության հոսքի» կիրառումը հիշեցնում է թե՛ Բյուտորին, թե՛ Կլոդ Սիմոնին: Այսպիսով, Որքունին լիովին չի կիրառում «նոր վեպի» տեսությանն ամենահավատարիմ ու հետևողական հեղինակի՝ Ռոբ-Գրիյեի սահմանած «նոր վեպի» օբյեկտիվության սկզբունքը, այլ անհրաժեշտության դեպքում հարկ է համարում դիմել նաև սուբյեկտիվության սկզբունքին՝ փորձելով թափանցել ու քննել նաև կերպարի ներաշխարհը:

«Նոր վեպի» հետ աղերսվող մյուս հնարքը, որ կիրառում է Որքունին, կերպարների նույնացման մեթոդն է: Այն ցայտունորեն կիրառված է Ռոբ-Գրիյեի «Ռետիններ»-ում, որում Ֆրանիսայի անհայտ գավառական քաղաք ժամանած հետաքննիչն աստիճանաբար նույնանում է հանցագործի հետ, որին փնտրում է. նախ ականատեսներից մեկը՝ մի հարբեցող, նրան հագուկապով է նմանեցնում որոնման մեջ գտնվող հանցագործին, ապա տեղի ոստիկանության վարկածով հետաքննիչն ինքն է կասկածվում և հետզհետե նույնանում մարդասպանի հետ: Իբրև իրականությունն օբյեկտիվորեն սուկ արձանագրող հեղինակ Ռոբ-Գրիյեն կարծես չի թաքցնում այս մեղադրական վարկածի անհեթեթությունը: Հանկարծ պարզվում է, որ «զոհը», այսինքն՝ ենթադրաբար սպանվածը իրականում ողջ է և թաքնվում է ոստիկանությունից ու մարդասպանից կամ մարդասպաններից, և հանգամանքներն ի վերջո այնպես են դասավորվում, որ հետաքննիչը դառնում է իրական մարդասպանը, և ստացվում է դետեկտիվ մի պատմություն իր զոհին փնտրող մարդասպանի մասին, և այս կերպ հետաքննիչը նույնանում է մարդասպանի հետ⁶: Միշել Բյուտորի «Փոփոխություններ»-ում, որն ըստ էության, էքզիստենցիալ ապորիա է, վեպի գործողության վայրը գնացքն է, Լեոն Դելմոնը Փարիզից ուղևորվում է Հռոմ իր սիրուհու մոտ և նրա գիտակցության միջով հիշողության ձևով այդպիսի բազմաթիվ՝ Փարիզից Հռոմ սիրուհուն կատարած այցեր և ուղևորություններ են անցնում, և ուղևորությունից ուղևորութ-

⁶ Տե՛ս **Роб-Грийе А.**, Соглядатай, СПб, изд.-во «Симпозиум», 2001, 554 с.

յուն՝ տարբեր տեսարանների միջոցով, մենք հետևում ենք, թե ինչպես է նախ հերոսն օտարվում իր կնոջից և ապա նաև սիրուհուց, երբ իրականում, ֆիզիկական պլանում, այսինքն՝ մոտենում է նրան, և այս կերպ՝ կինը և սիրուհին նույնանում են միմյանց⁷: Նմանատիպ հնարք է կիրառում նաև Որբունին «Թեկնածուն» վեպում: Վահագնը ինքնասպան է լինում, նրա ընկերը՝ Մինասը, նամակ է գրում այրուն՝ Արշալույսին՝ շարունակ մտովի վերլուծելով իր ձևակերպումները և աստիճանաբար գիտակցելով մահացած ընկերոջ կնոջ հանդեպ իր ենթագիտակցական հետաքրքրությունը, որը զգացմունքի է վերափոխվում: Վահագնը ինքնասպանությամբ է փախուստ տալիս Արշալույսից, որի հետ նոր է պսակվել, վեպի վերջում Արշալույսից փախչում է նաև Մինասը, որ նամակներով փորձում էր սփոփել երիտասարդ այրու վիշտը, խորհուրդ տալիս ամուսնանալ, իսկ երբ Արշալույսը հանկարծակի հայտնվում է ու խոստովանում, որ Մինասի հետ է ուզում ամուսնանալ, Մինասը կարծես սարսափելով, որ նույնանում է Վահագնի հետ, փախուստի է դիմում⁸: Այսպիսով, դա յուրօրինակ փախուստ է ինքնասպանությունց դեպի կյանք, որը շարունակական է ու շարունակվելու է Որբունու հաջորդ՝ «Ասֆալտը» վեպում: Այսօրինակ նույնացման համար Որբունին Ռոբ-Գրիյեի հայելային արտապատկերման հնարքն է հենց կիրառում: Իհարկե, Որբունու մոտ դա հաճախ մնում է կերպարային և տեղ-տեղ համեմատության մակարդակում. «Հիմա կը փորձեր նայիլ, երեակայութեան մէջէն, բացակայ Մինասին աչքերուն եւ ինքզինքն է որ կը տեսնէր, իբրեւ թէ կանգնած ըլլար հայելիի մը առջեւ...»⁹: Այնինչ Ռոբ-Գրիյեն ավելի հեռուն է գնում և «Լաբիրինթոսում»¹⁰ վեպում և «Անցած տարի, Մարիենբադում»¹¹ կինոսցենարում իրականության մեջ նույնատիպ իրականություն ստեղծելու, իրականության անվերջ կրկնման ու բազմապատկման հնարքի միջոցով փորձում է իրականության պատրանքայնության լիակատար տպավորության հասնել: Այս արտապատկերումը կատարվում է ոչ միայն պատկերային և կերպարային շերտերում, այլ ժանրային խաղի ձևով:

⁷ Տե՛ս **Бютор М.**, Изменение, М., изд.-во «Художественная литература», 1983, 672 с.

⁸ **Որբունի Չ.**, Հալածուածները, էջ 251:

⁹ Նույն տեղում, էջ 205:

¹⁰ Տե՛ս **Роб-Грийе А.**, В лабиринте, СПб., изд.-во «Азбука», 1999, 160 с.

¹¹ Տե՛ս **Роб-Грийе А.**, Романески, с. 437–529.

Որբունին կիրառում է վեպ-վեպի մեջ սկզբունքը, որին դեռ Անդրե ժիդն էր դիմել իր «Դրամանենգները»¹² վեպում. հեղինակը շարադրում է այն վեպը, որը գրում է նաև իր հերոսներից մեկը: Այսպես, ինքնասպան եղած Վահագնի՝ ընկերոջն ուղղված ծավալուն, խոստովանական նամակը, որ «Թեկնածուն» վեպի զգալի մասն է կազմում, Մինաս Երազյանի գրելիք վեպի ատաղձն է կազմելու նաև: Մի տեսակ հայելային խաղ է ստացվում, ըստ որի՝ «Թեկնածուն» որպես վեպ հեղինակի, որպես մետավեպ հերոսի մտահղացման իրացումն է, որում կերպարն ու երրորդ դեմքով օտարված հեղինակը նույնանում ու զանազանվում են, երբ Մինասը՝ Զարեհին՝ վեպի հեղինակ Որբունուն, այսինքն, գրական խնդիրների վերաբերյալ նամակ է ուղղում:

Բոլոր այս հնարքներով հանդերձ՝ Որբունու վեպը հաղթահարում է գրական խաղի և «նոր վեպի» այն կաղապարները, որոնք «նոր վեպի» ամենախոշոր տեսաբանն ու ամենահետևողական կերպով իրացնող Ռոբ-Գրիյեն էր առաջադրում, և Որբունու համար վեպը ոչ թե գրական հնարամիտ հնարքների ու աճապարարությունների, թեկուզև չափազանց տպավորիչ ու համոզիչ, բայց այդուհանդերձ ինքնանպատակ խաղ է, ինչպես Գրիյեի համար, այլ «պատրուակ», ինչպես ինքն է ասում, «որով գոյութեան կը կոչուի անձանօթ հետազոտութիւն մը, որ լինելութեան հարցն է»¹³, այսինքն՝ էքզիստենցիալ հետազոտություն, որը ֆրանսիական գրականության մեջ շարունակվելու էր նաև նոր «նոր վեպից» հետո և «նոր վեպի» բերած հնարքներով մինչև Պատրիկ Մոդիանո:

Եզրակացություններ

Այսպիսով, հոդվածում առաջին անգամ ֆրանսիական «նոր վեպ»-ի դպրոցի տեսական պատկերացումների, հեղինակների և կոնկրետ ստեղծագործությունների օրինակով քննվում են ֆրանսահայ վիպագիր Զարեհ Որբունու որոշ վեպերի՝ «նոր վեպի» հետ ունեցած աղերսները: Համեմատական վերլուծության արդյունքում պարզ է դառնում, որ Որբունին «նոր վեպի» հեղինակներից լիովին փոխառել է վիպական դիպաշարի զարգացման պարուրածն հնարքը, մասամբ

¹² Стів Жид А., Фальшивомонетчики, М., изд.-во «Прогресс», 1991, с. 271–587.

¹³ Որբունի Զ., Հավածուածները, էջ 252:

կիրառել է պատկերների կրկնվող և այդուհանդերձ փոքր-ինչ տարբերվող, կերպարների նույնացման հնարքները, բայց տուրք չի տվել նոր վեպի՝ իրականության պատկերման օբյեկտիվության սկզբունքին և հիմնականում ընտրել է սուբյեկտիվ պատումի մեթոդը, ինչն էլ նրան հնարավորություն է տվել կապակցել պատկերներն ու արտահայտել դրանց թաքնված բովանդակությունը:

ГРАЧЬЯ САРИБЕКЯН

Кандидат филологических наук

Национальная академия наук республики Армения,

Институт литературы имени М. Абега

ФРАНЦУЗСКИЙ «НОВЫЙ РОМАН» И ЗАРЕ ВОРБУНИ

Резюме

В статье исследуются проблемы использования техники и приемов французского «нового романа» в романах Зарега Ворбуни. Ворбуни говорит о спиралообразном сюжете, ссылаясь на автора и теоретика «нового романа» Алена Роб-Грийе, показывая, что в основе такого сюжета лежит представление о спиральном развитии времени. В статье на примере нового романа показывается, как герои романа Ворбуни зеркальным способом отображают друг друга и идентифицируются.

Ключевые слова: «новый роман», школа отказа, шозизм, объективный метод, спиралообразный сюжет, циклическое время, зеркальная игра, идентификация.

HRACHYA SARIBEKYAN

Doctor of Philology

*National Academy of Science of Armenia, Institute
of Literature named after M. Abeghyan*

THE FRENCH “NEW NOVEL” AND ZAREH VORBUNI

Abstract

The article touches upon the problems of using techniques and tricks of the French “new novel” in the Zareh Vorbuni’s novels. Vorbuni talks about conditioning the spiral nature of the plot, referring to the author and theorist of the French “new novel” Alain Robb Grillet’s novels, showing that such a plot is based on the notion of a spiral development of time. The article shows how the characters of Vorbuni’s novel mirror and then identify each other based on the example of a “new novel”.

Keywords: *the «nouveau roman», school of refusal, chosisme, objective method, spiral plot, cyclical time, mirror game, identification.*

ՆՈՒՆԵ ԼԵՆՍԵՐԻ ՄԿՐՏՉՅԱՆ

Բանասիրական գիտությունների

թեկնածու, դոցենտ

ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության

ինստիտուտի ավագ գիտաշխատող

nunemkrtchyan.69@mail.ru

ORCID ID: 0009-0006-0459-1911

DOI: 10.54503/978-5-8080-1557-9-277

ՍԻՐՈ ՀԱՎԵՐԺՈՒԹՅԱՆ ՓԻԼԻՍՈՓԱՅՈՒԹՅՈՒՆԸ ԻՍԱՀԱԿՅԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ («ՀԱՎԵՐԺԱԿԱՆ ՍԵՐ», «ԼԻԼԻԹ»)

Բանալի բառեր՝ Իսահակյան, ռոմանտիզմ, սիրո կենսահաստատու ռիթմ, քնարական տրամադրություններ, փիլիսոփայություն, հրեղեն, հրաշագեղ Լիլիթ:

Ներածություն

Յուրաքանչյուր նշանավոր արվեստագետ եզակի մտածող է, ըմբռնում է կեցության փիլիսոփայությունը և փորձում իր գրական գործունեությամբ վեր հանել կենսական ճշմարտություններ: Գրականագիտությունը միշտ մեծ ուշադրություն է դարձրել «գրական պրոցեսի ուսումնասիրությանը որպես ամբողջականություն և նրա զարգացման օրինաչափությունների, բաղկացուցիչ տարրերի փոխադարձ կապի և պայքարի բացահատում»:¹

Իսկ գրական գործընթացը, լինելով պատմական ընթացքի բաղկացուցիչ մասը, ենթարկվում է հասարակության զարգացման ընդհանուր օրենքներին, արտացոլում հասարակական կյանքում տեղի ունեցող փոփոխությունները: Գրականության զարգացման վրա իրենց խոր կնիքն են թողնում ոչ միայն սոցիալ-տնտեսական հարաբերությունները, այլև ժամանակի գիտական, փիլիսոփայական, քաղաքական, կրոնական, բարոյական գաղափարները:

¹ Литературный процесс, Сборник статей под редакцией Г.Н. Поспелова, М., 1981, 236 с.

XVIII դ. վերջի – XIX դ. առաջին կեսի գրականության, հոգևոր մշակույթի ուղղություններից է ռոմանտիզմը՝ կլասիցիզմին հակադիր նոր գրական ուղղությունը, որը դարձավ սիրո մասին նոր իդեալների արտահայտություն: Էդ. Ջրբաշյանը նկատում է, որ «հանդես գալով XVIII դարի վերջում, ռոմանտիզմը խստորեն հակադրվեց կլասիցիզմին՝ առաջին հերթին դեմ դուրս գալով վերջինիս նորմատիվությանը... Ռոմանտիկ գրողները հռչակեցին ստեղծագործական լիակատար ազատություն՝ մեծ դեր հատկացնելով ստեղծագործող անհատին»:²

Ռոմանտիկները ոգեշնչման համար նայում էին բնությանը, արվեստին և ներաշխարհին, իսկ նրանց ստեղծագործությունները, ինչպիսիք են բանաստեղծությունները և վեպերը, մարմնավորում էին հուզական գաղափարներ սիրո մասին: Հյուգոն իր «Կրոմվել» դրամայի նախաբանում գրել է. «Չկային ոչ կանոններ, ոչ տիպարներ... Բանաստեղծի խորհրդատուները պետք է լինեն միայն բնությունը, ճշմարտությունը և իր ոգևորությունը»:³

Մեր հետազոտության նպատակն է ներկայացնել և այլ դիտանկյունից պարզաբանել Ավ. Իսահակյանի «Հավերժական սեր», «Լիլիթ» ստեղծագործություններում սիրո հավերժության փիլիսոփայությունը, քննել իսահակյանական գեղարվեստական խոսքի մեծ ուժով պատկերված եթերային, մաքուր քնարական ապրումները, անարձագանք սիրո ծանր ողբերգությունը:

Թեմայի գիտական նորույթն է դիտարկել սիրո խնդրի վերաբերյալ նոր տեսակետներ՝ ընդլայնելով ընթերցողների հորիզոնները, հանրահռչակել Իսահակյան հանճարի սիրո հավերժության գաղափարները, որոնք կամրապնդեն սիրո, ընտանիքի և ամուսնության ինստիտուտը ժամանակակից հասարակության մեջ: Քանի որ մեզանից յուրաքանչյուրը վաղ թե ուշ սկսում է մտածել հավերժական հարցերի՝ կյանքի, մահվան, Աստծո, ճշմարտության, սիրո մասին, որը մարդու ամենառոմանտիկ հոգեվիճակն է ու կյանքի շարժիչ ուժը:

Մեր խնդիրն է բացահայտել Իսահակյանի «Հավերժական սեր», «Լիլիթ» ստեղծագործությունների առանձնահատկությունները, ցույց

² **Ջրբաշյան Էդ.**, Գրական ժանրեր. պատմական զարգացումը և ժամանակակից վիճակը, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1973, էջ 54:

³ **Литературные манифесты западноевропейских романтиков**, М., изд.-во Московского университета, 1980, с. 453–454.

տալ բանաստեղծի համար ստեղծագործական ներշնչման հատուկ առարկա դարձած հասարակական-բարոյական բարձր գաղափարներով և մարդկային ազնիվ զգացումներով տոգորված սիրո ռոմանտիկան, որն ընդունակ է մղելու մարդուն դեպի հերոսացում, անձնագոհություն, արհամարհելու անգամ մահը, առաջին անգամ ճանաչողության դաշտ բերել բնության և կնոջ մասին դիտարկումները: Վերլուծական-նկարագրական մեթոդով մենք ցանկացել ենք ներկայացնել մեծ գրողի ստեղծած փիլիսոփայական համամարդկային նշանակություն ունեցող գործերը, քննել կերպարների կերտման իսահակյանական առանձնահատկությունները:

Ավ. Իսահակյանի ռոմանտիզմը

XIX դ. դարասկզբին նկատելիորեն աշխուժացած ռոմանտիկական պոեզիային բնորոշ են Ավետիք Իսահակյանի՝ այդ շրջանի խոշորագույն և ամենաազդեցիկ հայ գրողներից մեկի ստեղծագործությունները, որոնք դարձան իդեալական սիրո խորհրդանիշեր: «Իսահակյանը հայ նոր գրականության ամենաբարդ և միևնույն ժամանակ ամենահետաքրքրական դեմքերից մեկն է»⁴, – նշում է Հովհ. Ղանալանյանը:

Արդեն իսկ քննադատության առաջին արձագանքների մեջ նկատվեց Իսահակյանի սերտ կապը ռոմանտիզմի հետ: Օրինակ՝ Ալեքսանդր Ռուբենին նշում էր, որ «միանման բանաստեղծութիւնների մէջ, որոնք իրանց ընդհանուր կոլորիտով, երբեմն ռոմանտիզմի, երբեմն էլ դեկադանսի ու սիմվոլիզմի դրոշմ են կրում, գլխաւորապէս աչքի են ընկնում մի քանի մոտիւններ, մտորման, վշտի, սիրոյ. վերջինիս մէջ են մտնում և ժողովրդական այն մոտիւնները, որոնց մէջ պատահած գեղեցկութիւնները ընտիր են իրանց տեսակում մեր ամբողջ քնարեգութեան մէջ»:⁵ Իսկ մի քանի տարի անց Պ. Մակինցյանը շատ ավելի որոշակի գրում է. «Ավ. Իսահակյանը ռոմանտիկ է. համաշխարհային վշտի շերտեր են կրում նրա երգերը»:⁶

Ահա այս շրջանում ի հայտ եկան Վարպետի գրական ստեղծագործությունները՝ ոգեշնչված ռոմանտիզմի իդեալներով, որոնք դար-

⁴ **Ղանալանյան Հովհ.**, Ավետիք Իսահակյան (Կյանքն ու ստեղծագործությունը), Եր., Հայպետհրատ, 1955, էջ 3:

⁵ «Մուրճ», 1904, №3, 131:

⁶ «**Գարուն**», գրական-քննադատական ամսագիր, գ. 3, Մ., 1912, էջ 346:

ծան իդեալական սիրո խորհրդանիշեր: Վերածննդի և լուսավորության դարաշրջանում իսահակյանական սիրավեպը սկսեց համակցվել բանականության և ինտելեկտուալ գաղափարների հետ. «Ժամանակագրական կարգով և իրենց էութամբ Իսահակեանի ստեղծագործութեան մէջ առաջին տեղը գրաւում են քնարական երգերը»:⁷ Ինչպես նշեցինք, Իսահակյանին ամենից շատ հուզող նրբալար թեմաներից է սերը: Սիրո զգացմունքը Վարպետի կախարդական քնարի ամենահիմնական շարժառիթներից է. երբեք չլռող «...սիրո երջանկության ու բուռն կարոտի, նաև սիրո տրտմության, վշտի ու տանջանքի զգացումով են տոգորված ...գրեթե բոլոր ստեղծագործությունները»:⁸

Ի՞նչ արժեք ուներ սիրո ռոմանտիկան պոեզիայում, մի ռոմանտիկա, որը մեր գրականության մեջ բացառիկ գեղեցկությամբ ներկայացրել է Վարպետը: Արդյոք Ավ. Իսահակյանը այդ գործերով ցանկանում էր լցնել «իր սիրո դատարկությունը»: Գուցե մասամբ է դա ճիշտ: Բայց դա կլինի սիրո ռոմանտիկայի ոչ լիարժեք բացատրություն: Ինչպես նկատել է Էդ. Ջրբաշյանը, Իսահակյանը գերազանցապես զգացմունքի բանաստեղծ է. նրա յուրաքանչյուր միտք կրում է հուզական զեղման կնիք և կարող է կոչվել քնարական խոհ: Դեմիիճյանը, անշուշտ, այս իմաստով էր ասում, թե Իսահակյանն իր մտքերն արտահայտում էր սրտի միջոցով. «Իսահակյանի բանաստեղծական արվեստը թեև հմայում է հույզերի առատությամբ, բայց չի շլացնում և դրա պատճառը խոսքի և հույզի անմիջականության մեջ է միաժամանակ»:⁹

Իսահակյանական հավերժական սիրո վեհությունը

1910-ական թթ. Իսահակյանը ստեղծագործական հատուկ նախասիրություն է հանդես բերում դեպի լեզենդի և բալլադի ժանրը: Պատմության դրամատիկ այդ ժամանակաշրջանում հումանիստ բանաստեղծն իր հայացքն ուղղում է դեպի մարդկության անցյալը, հայկական և

⁷ **Երեմեան Ար.**, Ավետիք Իսահակեանի պոեզիայի հիմնական գծերը, Նոր-Ջուղա, տպարան Ս.Ամենափրկիչ վանքի, 1946, էջ 11:

⁸ **Հայ նոր գրականության պատմություն**, հատոր 5, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱԱ հատ., 1979, էջ 28:

⁹ **Գրիգորյան Ար., Ջրբաշյան Էդ.**, Ավետիք Իսահակյանը և ռոմանտիզմը, «Ավանդույթները և գեղարվեստական զարգացումը», Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1976, էջ 286:

այլ ժողովուրդների ավանդությունների սյուժեներով ստեղծում գեղարվեստական հիանալի էջեր, որոնք հաստատում են դարերի կենսափորձով իմաստնացած հոգևոր արժեքների հավիտենական ճշմարտությունը: «Ժողովրդական մոտիվներն Իսահակյանի մոտ դառնում են հատկապես անձնական հույզերի արտահայտման միջոց: Քիչ բացառությամբ, այդ ոգով է ստեղծված նրա ողջ սիրային քնարերգությունը»¹⁰, - նկատում է Ալբերտ Մուշեղյանը:

Հոգեպարար երգեր են Իսահակյանի լիրիկական պոեմները՝ «Հավերժական սերը» (1914), «Ասպետի սերը» (1917): Այդ երազանքն է բանաստեղծին մղել դեպի ժողովրդական սիրավեպի և սիրային ավանդությունների մշակումը՝ ստեղծելով անկրկնելի «Լիլիթ»-ը (Վենետիկ, 1921), որտեղ Իսահակյանը «Հնագույն առասպելը մարդու ծննդյան մասին օգտագործել է սիրո գեղեցկությունը փառաբանելու համար»:¹¹

«Հավերժական սերը» լեգենդում գովերգվում է հավերժական սիրո վեհությունն ու գեղեցկությունը. Իսահակյանը կառուցում է փիլիսոփայական մի աշխարհ, խորհրդածում սիրո և բնության առեղծվածների մասին, կյանքի իմաստը քննում մարդկության հոգևոր արժեքների հազարամյա փորձի մեջ: Նա լսում է դարերի ծայնը և ավանդական իմաստությունների մեջ ստուգում իր ժամանակի ճշմարտությունը, հնչեցնում է անհայտ և անանուն մի երգ, որն իր կախարդական հրապույրով դյուրան է ընթերցողին: Իսկ «Լիլիթ»-ում մեղեդու պես նուրբ ու գեղեցիկ, բանաստեղծական աննման պատկերներով ու նկարագրություններով, Իսահակյանը «բացահայտել է հողեղեն Ադամի և հրեղեն Լիլիթի բարդ ու իրարամերժ ապրումները, գովերգել երազային-ռոմանտիկ սիրո չխամրող հմայքը, մարմնավորելով այն բոլոր «տանջող և ապրեցնող հրապույրների արևադրյուր», «չճաշակված ու անհաղթահարելի», հրաշքների և հմայքների միակ դրախտ «կնոջ՝ Լիլիթի սիմվոլիկ կերպարի մեջ», - նշում է Ղանալանյանը¹²: Երկու գործերը, սակայն, լեզվաոճական առումով միանգամայն անհամեմատելի են: Ոչ թե

¹⁰ **Մուշեղյան Ա.**, Ժամանակ և գրականություն, Ավետիք Իսահակյանի վաղ տարիները, (1875–1898), Եր., «Սովետական գրող» հրատ., 1983, էջ 98:

¹¹ **Ասմարյան Լ.**, Ավետիք Իսահակյան, Եր., «Գիտելիք» հրատ., 1975, էջ 50:

¹² **Ղանալանյան Հովհ.**, Ավ. Իսահակյանի ստեղծագործության ժողովրդական ակունքները, էջ 25:

մեկն ավելի լավն է՝ ի հաշիվ մյուսի, այլ յուրաքանչյուրը համահունչ է տվյալ թեմայի ասելիքին: «Լիլիթ»-ում սիրո կրակն է ցոլանում, դրախտային պատկերները կարծես հրդեհված են այդ կրակով: «Հավերժական սերը» ավանդազրույցում գրողն անդրադարձել է չխամրող և հավերժ ապրող սիրո թեմային: «Լիլիթ» սքանչելի արձակ լեգենդ-պոեմի նախնական նյութը վերցված է հրեական «Թալմուդ» առասպելից: Ինչպես «Լիլիթը» այնպես էլ «Հավերժական սերը» ևս ունի իր արևելյան տարբերակները: Այն նաև ավելի պատմականացված է և կապվում է «արաբական Հոմերոսի»՝ Անթարի կամ Անդարի հետ, ով համարվում է բեդվինների պաշտպանը և առաջնորդը: 1833 թ. հրատարակված «Новоселъ» ժողովածուի մեջ տեղ է գտել Օ.Ի. Սենկովսկու «Անթար» վեպը, որն այնուհետև հայերեն է փոխադրել Գ. Պախալյանը, որը տպագրվել է «Հյուսիսսփայլի» առաջին համարում: «Սենկովսկու և Իսահակյանի «Հավերժական սեր»-ը համեմատելիս երևում է, որ այն պետք է նախօրինակ ծառայած լինի Վարպետի համար»,– նկատում է Ա. Մկրտումյանը¹³: Սակայն Մարգո Մխիթարյանը Վարպետի հետ ունեցած զրույցից պարզում է, որ «նա լեգենդի գրության համար իբրև հիմք ընդունել է «Անթարի երգեր» վերնագրով արաբական զրույցը և ժամանակին ծանոթ չի եղել Պախալյանի փոխադրությանը»¹⁴:

Ծանոթանալով «Բազմավեպի» 1858 թ. տարբեր համարներում «Անդար, արաբացի քերթուած» խորագրի ներքո լույս տեսած Անթարի քաջագործությունների դրվագներին՝ Իսահակյանը «Անթարի» պատմության և նրա վերջաբանի վրա հիմնում է «Հավերժական սերը», որի հայերեն փոխադրությունը ևս սիրո գերբնական, հրաշապատում բնույթ ունի: Սիրո հավերժականությունը շարունակվում է ոչ թե իրական, այլ ոգեղեն աշխարհում: Բուն պատմությունից գրողը վերցնում է Պալմիրայի կամ Թադմորի մի քանի գեղեցիկ նկարագրություններ, որոնք, սակայն, անհամեմատ դժգույն են Իսահակյանի ստեղծած պատկերների առջև:

Ինչպես Սենկովսկին Անթարի մասին պատմությունների հիման վրա նոր ստեղծագործություն է գրել, նույն կերպ Իսահակյանը կատարել է նոր ընդհանրացում՝ առավել խտացնելով հավարժական սիրո

¹³ **Մկրտումյան Ա.**, Անթարի արաբական ավանդությունը և Իսահակյանի «Հավերժական սերը», «Բանբեր Հայագիտության», Եր., 2017, N 1 (13), էջ 139:

¹⁴ **Մխիթարյան Մ.**, «Հյուսիսսփայլ» ամսագիրը, Եր., ԵՊՀ հրատ., 1958, էջ 174:

գաղափարը, այն ազատելով արկածային վիպական բոլոր մանրամասներից, գործողությունները կենտրոնացնելով Թադմորի ապարանքում, որտեղ սկսվում, բայց չի ավարտվում նրանց սերը: Ավանդության արձակ վերամշակումը չափածո դարձնելով՝ Իսահակյանը չի ենթարկել միայն բանաստեղծական վերաշարադրանքի, այլև գեղարվեստական վերացարկմամբ մի քայլով ևս հեռացրել է Սենկովսկու ստեղծագործությունից: Եթե արձակում առանձին տեղերում երևում են ռուս գրողի «Անթարի» հետքերը, ապա դրանք լիովին ջնջված են չափածոյում: Վերջինս կրել է նաև իմաստային կարևոր մի շրջափոխություն՝ կապված երկու սիրահարների հետ. Իսահակյանի մոտ Անթարը միանգամից պատկերվում է ընկղմված սիրո հավերժական և անսահման ընթացքի մեջ: Ինչպես դիպուկ նշում է Ղանալանյանը, «Հավերժական սերը»-ը «աչքի է ընկնում իր արևելյան երանգավորումով, գունեղ ու ճոխ լեզվով, բանաստեղծական վառ ու ինքնատիպ պատկերներով, որոնք հոյակապ քանդակների նման զարդարում են գրվածքի ողջ շենքը»¹⁵:

Լուսակերտ է ապարանքը Թադմորի, Անապատում, որպես երազ ոսկեհյուս. Յոթն հարյուր սյունի վրա մարմարի Սլանում է աշտարակը երկնասույզ¹⁶:

Գեղարվեստական խոսքի մեծ ուժով Իսահակյանը պատկերել է իր համար այնքան հարազատ եթերային մաքուր սիրո հետ կապված ապրումները, վերարտադրել է անարձագանք ու անմուրազ սիրո ծանր ողբերգությունը: «Ստեղծագործական ներշնչման հատուկ առարկա է դարձել բանաստեղծի համար հասարակական-բարոյական բարձր գաղափարներով և մարդկային ազնիվ զգացումներով տոգորված սիրո ռոմանտիկան, որն ընդունակ է մղելու մարդուն դեպի անձնագրոհություն, դեպի հերոսացում, որն ընդունակ է արհամարհել տալու մահը», – գրում է Ա. Ղանալանյանը:¹⁷

¹⁵ **Ղանալանյան Ա.**, Ավ. Իսահակյանի ստեղծագործության ժողովրդական ակունքները, էջ 23:

¹⁶ **Իսահակյան Ավ.**, Երկերի ժողովածու, հ. 2, Եր., «Հայաստան» հրատ., 1974, էջ 179–182:

¹⁷ **Ղանալանյան Ա.**, Ավ. Իսահակյանի ստեղծագործության ժողովրդական ակունքները, էջ 14:

Ժամանակը իր վախճանին կհասնի, Եվ արևը մի բուռ մոխիր
կդառնա,

Բայց իմ սերը վախճան չունի, հուն չունի,
Նա հավերժ է, նա անշեջ է, նա անմահ...¹⁸

Իր արվեստով Թադմորի ապարանքի վերոհիշյալ նկարագրությ-
յունը չի զիջում Էլ-Սամանի հրաշագեղ Բամբիշի բարեմասնությունների
գովքը.

Գահի վրա երիտասարդ Էլ-Սաման
Մեղմ գրկել է հրաշագեղ բամբիշին.
Կրծքի վրա հյուսքը նրա – ծփծփան,
Հանց նունուֆար լույս-աղբյուրի երեսին:
Փերուզ ծովը, որ փարում է մշտաթոր
Սեպ ժայռերը Լիբանանի փեշերի՝
Չունի այնպե՛ս, այնպե՛ս փրփուր ծյունաթույր
Ինչպես կուրծքը լուսապայծառ բամբիշի¹⁹:

Բանաստեղծական խոսքի մեծ ուժով ու պաթոսով են շնչում լե-
գենդի մեջ Էլ-Սամանի սիրային խոստովանություններին նվիրված տո-
ղերը, ուր բանաստեղծը ինքնատիպ պատկերներով բացահայտել է իր
հավատամքը հավերժող ու անանց սիրո մասին.

Բարձր են երկրի ձեղունները, նազելի՛ս,
Բայց իմ սերը բարձրաբարձր է նրանցից.
Խոր են երկրի հիմունքները, նազելի՛ս,
Բայց իմ սերը խորախոր է նրանցից²⁰:

Որքան զմայլեցուցիչ, արևելյան շքեղ գույներով է նկարագրում
Իսահակյանը Անթարի և Բամբիշի սիրո ժամանակը՝ Լիբանանից փչող
սյուփով ու արևելյան եթերայուղերով, երբ անապատի շունչն անգամ
իսկ չկար.

Չէացնող համբույրներում դյուֆական,
Հանց հինավուրց հեքիաթական գինու մեջ,
Թալկանում է և հալչում է Էլ-Սաման...
Ժամանակը դառնում՝ վայրկյան ու հավերժ...
Ապարանքի երենոսյան դռներից

¹⁸ **Իսահակյան Ավ.**, Երկերի ժողովածու, հ. 2, էջ 179–182:

¹⁹ Նույն տեղում:

²⁰ Նույն տեղում:

Երազանուշ մուշկ ու կնդրուկ է բուրում.
Մանկլավիկներ ու նաժիշտներ ցնծալից
Նվագում են, ու երգում են, ու պարում...²¹

Սակայն Իսահակյանի ստեղծագործության մեջ երկուսն էլ հողեղեն են ու դատապարտված մահվան, միայն նրանց սերն է հավերժական. գրողը ստեղծում է զգայուն, անկեղծ հույզերի, քնքուշ ելևէջների յուրօրինակ պատկեր.

Լռությունը մահվան թևով ծվարած՝
Առկայծում է կանթեղն աղոտ, մենավոր,
Եվ մեռնում է հեզ բամբիշը դալկացած
Էլ-Սամանի կրծքի վրա սգավոր:
Նա մեռնում է ինչպես ցողը բողբոջում,
Մանկիկն ինչպես սուրբ գրկի մեջ մայրական²²:

Մահը՝ այդ գործյան հանգույցը և մարդկային տանջանքի ու մաշող մտորման մշտնջենական առարկան, հուսահատ ու դառն մրմնջացնում է Էլ-Սամանին: «Հավերժական սերը»-ը բալլադում ավելի շատ երևում է իսահակյանական ռոմանտիկական ընդվզումը, քան սիրատուհոր հոգու հեկեկանքը, ավելի շուտ ուժեղ անհատի խռովք կա, քան համակերպության մորմոք: Իսահակյանի անկրկնելի տողերում նկատվում են արհամարհանքի ու ցասման տարտամ հնչյունները, հերոսի հոգեմաշ մոնչյունը: Հերոսի բողոքը մի արտակարգ ուժ և ռոմանտիկական մեծություն է տալիս Իսահակյանի բանաստեղծական անհատականությանը:

Եվ հրձծում է, աղոթքի պես շշնջում
Հեզ բամբիշի ականջն ի վար Էլ-Սաման:
– Կըխորտակեմ կամարները երկնային,
Ես չեմ թողնի, ես չեմ թողնի՝ դու մեռնիս.
Ե՛վ կվանեմ, և՛ կհաղթեմ չար մահին,
Ես չեմ թողնի, ես չեմ թողնի՝ դու մեռնիս:²³

Արևելյան ավանդույթները և Իսահակյանի սիրո մտորումները այն ենթախորքն են, որ հասկանալի են դարձնում գրողի ստեղծագոր-

²¹ Նույն տեղում:

²² Նույն տեղում:

²³ Նույն տեղում:

ծության հերոսի պայքարը, բողոքը մահվան դեմ, նրա՝ որպես հավեր-
ժական սիրո հաղթանակի աներկբա փիլիսոփայությունը.

Եվ գրկել է դժգունացող բամբիշին,
Մահվան հանդեպ սուր ու վահան է շարժում.
Եվ բամբիշի սառած-մեռած շրթների
Իր հրեղեն սերն ու շունչը ներարկում:²⁴

Անապատը և ժամանակի մոռացության ավերիչ փոշին պատում
են հիասքանչ քաղաքը, այն վերածում ավերակների կմախքի, սակայն
աննվաճ են մնում հավարժական սիրո առջև.

Անապատը դեղին քղանցքն է փռել
Եվ ծածկել է ապարանքը Թադմորի...
Եվ ավազուտ շիրմի վրա մենավոր
Աշտարակն է մնում կանգուն ու վկա,
Որ իմանան վառ աստղերը հեռավոր
Էլ-Սամանի սերը հզոր ու անմահ:
Որ աշխարհին պատմեն սերը հաղթապանծ.
Էլ-Սամանի սերը՝ անա՛նց, հավերժո՛ղ,
Քարավաններն ու ճամփորդներն երկյուղած
Հեռուներից հեռուն եկող-գնացող...²⁵

Իսահակյանը պատմության վերջնամասը ներկայացրել է նոր
մեկնաբանմամբ: Բամբիշի մահից հետո բնությունը ևս կերպարանա-
փոխվում է: Գունաթափվում է պալատը և շրջապատվում մարմարե աս-
տիճաններն ի վեր ելնող ավազով:

Շատրվաններն հեծկլտում են ու լալիս,
Եվ սյունից սյուն սարդը ոստայն է հյուսում.
Անապատի հողն է միայն այց գալիս
Եվ գահի շուրջ կաղկանձում ու փսփսում:
Օձն է սրբում սառն ու փայլուն կողերով
Էլ-Սամանի ոսկորների լուռ փոշին,
Բայց Էլ-Սաման կմախքային ձեռներով
Պիրկ գրկել է նորից հյուծված բամբիշին:²⁶

²⁴ Նույն տեղում:

²⁵ Նույն տեղում:

²⁶ Նույն տեղում:

Սիրո հավերժությանը ձգտող Իսահակյանը լեգենդների ու ավանդությունների աշխարհում է որոնել ստեղծագործական ներշնչումները. «Նրա չափածո և արձակ լեգենդներում հավերժության գաղափարը մարմնավորվում է նոր կողմերով ու երանգներով»:²⁷ «Հավերժական սերը» բալլադում Իսահակյանը փառաբանում է Էլ-Սամանի տիեզերական ու անմահ սերը, զգացում, որ տրոփում է թերևս նրա բոլոր քնարական ստեղծագործություններում: Ամենուր Իսահակյանի կյանքի ու մահվան վերաբերյալ մտորումները տեղավորվում են հավերժի փիլիսոփայական հարցերի շրջանակում: Իհարկե, ի վերջո մարդը ֆիզիկապես անէանում է, բայց, ինչպես նկատում է Մ. Մկրյանը, «անշեջ» սիրո ձգտումը-գաղափարը մնում է անմահ»²⁸:

Անսպառ ու անհուն կենսասիրության, մարդու հանդեպ անմացորդ սիրո ու անձնագոհության հունով է ծավալվում Իսահակյանի «Հավերժական սեր»-ը՝ ստվերի մեջ թողնելով հեղինակի՝ մահվան զգացողությանն առնչվող խորհրդածությունները:

Գրականագետ Ավիկ Իսահակյանը նշում է, որ չափածո փիլիսոփայական յուրօրինակ կտորներ կարող են ընկալվել նաև Իսահակյանի գրած նամակների շատ տողեր: Վարպետը ազնվորեն խոստովանում է Ս. Իսաչատրյանին. «Մի մոմենտ ևս՝ Ադամ գրկած ունի Եվային, բայց տեսնում է հեռվում Լիլիթին՝ ստվերային, երազային, մշուշային... այս կետը իմ պոեմայիս հիմնական գաղափարներից մեկն է, որ մարդ հաճախ մեկին գրկած՝ մյուսին է երազում, նրան՝ որ թռավ, որ անմատույց էր»:²⁹

Հավերժական սիրո թեմային Իսահակյանը շքեղ պատկերավորումներով անդրադարձել է այս արևելյան ավանդագրույցում: Երկրային գեղեցկություններն այստեղ մրցում են «Լիլիթի» դրախտային գեղեցկության հետ: Ուսումնասիրելով արաբական ավանդագրույցները՝ Իսահակյանը նկատում է Թադմորի կամ Պալմիրայի գեղեցկուհի փերիներից մեկին՝ Լիլիթին: Նրա հետ է համեմատվում անգամ Անթարի հավատարիմ նժույգը, որը համարվում է Լիլիթի կենդանական փոխա-

²⁷ **Մկրյան Մ.**, Իսահակյանի հումանիզմը, Եր., «Հայաստան» հրատ., 1975, էջ 101–102:

²⁸ Նույն տեղում:

²⁹ **Իսահակյան Ավ.**, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. XIII, Եր., «Գիտություն» հրատ., 2020, 479 էջ :

կերպումներից մեկը: Ըստ արաբական ավանդությունների՝ Լիլիթի գերեզմանը գտնվում է սիրիական Թադմորում: Արևելյան հիշյալ ավանդագրույցներին քաջաձանոթ Իսահակյանը, ուսումնասիրելով նաև հրեական «Թալմուդ» առասպելը, «Հավերժական սերը» ստեղծագործության արձակ (1911) և չափածո (1914) տարբերակներից հետո գրում է «Լիլիթը» (1921): Գրողը փերիների պարզևած հավերժական սերը փոխարինում է Լիլիթի՝ Ադամին պատճառած անհաս սիրո հավերժական տառապանքով՝ հիմնվելով թերևս նաև Լիլիթի ավանդագրույցների՝ Պալմիրայի հետ կապված տարբերակների վրա: Իսահակյանը «Լիլիթ» արձակ լեգենդ-պոեմում պատմում է հրեղեն կնոջ մասին, որին արարել էր դեռ Եվայից առաջ Ադամի մենությանը վերջ տալու համար. «Աստված՝ երկինք ու երկիր և բոլոր կենդանիներն ու բույսերը իր արարչական մի սոսկ խոսքով ստեղծելուց հետո՝ առավ անասունների ոտքի տակ ընկած հողից մի կտոր և նրանից ստեղծեց մարդուն:

Ստեղծեց նրան, որ սա սքանչանա իր վեհ գործերի վրա և փառավորե աստվածային անունը»³⁰:

Իսահակյանի պոետական հայացքը մշտապես ակնկալել է մեծ ու համապարփակ չափումներ, դեգերել սիրո տիեզերական անսահման տարածություններում, երգել է քնարական յուրօրինակ խոսքերով, և սա պարզապես նվագ չէր, այլ Ադամի սիրավառ սերն էր, որ շիթ-շիթ ծորում էր եղեգնափողի միջից և դառնում արցունք ու տենչանք, տենչանք ու տրտունջ:

Եվ երգում էր նա.

– Լիլիթ, Լիլիթ, դու իմ ճակատագիր:

Առանց քեզ ի՞նչ է անմահությունը:

Դու հեշտանքի դրախտն ես, Լիլիթ,

Հրաշքների և հմայքների միակ դրախտն ես դու:

Երազն ես դու, հիացքն ու դյութանքը, Լիլիթ,

Դու չճաշակված գաղտնիքն ես, Լիլիթ,

Արևադբյուրն ես դու, Լիլիթ,

Բոլոր տանջող և ապրեցնող հրապույրների արևադբյուրը:

Անհաղթելի կինն ես դու, Լիլիթ,

³⁰ **Իսահակյան Ավ.**, Երկերի ժողովածու, հ. 3, Եր., «Հայաստան» հրատ., 1975, էջ 185–209:

Լիլիթ, հավիտենակա՛ն Լիլիթ. ...³¹

Լինելով հրաշագեղ էակ՝ Լիլիթը խելքահան է անում Ադամին, սակայն Լիլիթին Ադամը ամենևին չէր հետաքրքրում: Իրեն համարում էր դրախտի ամենակատարյալը, իսկ Ադամը հողեղեն էր, երբեք էլ չսիրեց և չհնազանդվեց նրան, ինչպես պատգամել էր նրան Աստված: Ավելին, հրեղեն կինը հրապուրվում և հնազանդվում է սատանային: Անգամ այդ ժամանակ խենթացած Ադամը պատրաստ էր ներել Լիլիթին, քանի որ սիրում էր կուրորեն ու անմնացորդ. «Անհույս էր Ադամի հոգին և, նզովելով աստված ու անմահություն՝ մահ էր տենչում: Եվ աստծուն լսելի եղան Ադամի հառաչանքները. կարեկցեց նրան, և ինքն իր մեջ սուզված խորհեց, որ անկարելի էր վերև սլացող հուրը ընկերացնել երկրին կառչող հողին»:³²

Տեսնելով Ադամի տանջանքներն ու լսելով նրա հառաչանքները՝ Աստված ցանկացավ կարեկցել նրան և Ադամի կողոսկրից ստեղծեց Եվային՝ առաքինի, հնազանդ ու գեղեցիկ: Սակայն անգամ այդ ժամանակ էին Ադամի սիրտն ու միտքը Լիլիթին տենչում: Սիրատենչ ու կենսասեր Իսահակյանի համար առեղծվածային ու անըմբռնելի էր թվում ոչ միայն սերը, այլև կյանքն ինքնին, սիրո նման հրապուրիչ ու խուսափուկ է կյանքը, և սիրո նման անհագուրդ՝ ապրելու տենչը. Ադամը մեռնում է՝ տենչալով Լիլիթին, առանց վայելելու սիրո երջանկությունը: Գրողը վարպետությամբ մարմնավորել է Եվայի և Լիլիթի կերպարները. «Եվա» էին հնչում նրա շրթները, սակայն «Լիլիթ» էր արձագանքում նրա հոգին: Ադամի վիշտ ու տառապանքը, սիրո անհասանելիությունը Իսահակյանը բացատրում Լիլիթի «հավերժ կանացի» առեղծվածային էությամբ: Սակայն դրանով չի սպառվում բանաստեղծի այս գողտրիկ գրվածքի փիլիսոփայական իմաստը: Գրողը հանգում է նրան, որ ոչ միայն իրականության մեջ, այլև «երանելի» դրախտում է բացակայել երջանիկ սերը, և որ մարդկությունը տառապում է՝ հենց «առաջին մարդուց»՝ Ադամից սկսած: «Լիլիթ»-ի հիմքում բանաստեղծը դրել է սիրո անհասանելի և առեղծվածային լինելու գաղափարը: Ադամը սիրում, տենչում է Լիլիթին, բայց Լիլիթը նրա համար մնում է անհասանելի. «Եվ ապրեց Ադամ՝

³¹ Նույն տեղում:

³² Նույն տեղում:

սպասելով ու տենչալով միշտ Լիլիթին, և մեռավ Ադամ՝ հառաչելով ու երագելով միմիայն Լիլիթին...»:³³

Այսպիսով, Իսահակյանի «Հավերժական սերը» և «Լիլիթը» ոչ միայն բարձր գեղարվեստականությամբ օժտված սիրային լիրիկական գործեր են, այլև դրանք ունեն հասարակական, իմացական արժեք: Որքան էլ հերոսների տառապանքը համատարած է, և ճշմարտությունը՝ կորուսյալ, որքան ունայն է մարդկային ձգտումը, այնուամենայնիվ, կա կյանքը, բնության հավիտենական շունչը, կա նաև մի աներևույթ իմաստություն, անսպառ սեր, որով լցված է տիեզերքը, կա ստեղծումի հանճարը, որ հրաշակերտում է հոգու և մտքի արժեքները: Եվ կյանքի անսկիզբ ու անվերջ հոսքի մեջ Իսահակյանը բացասման ու հաստատման, պատճառի ու հետևանքի մշտահոլով խորհուրդն է ներկայացնում աշխարհի հավերժության տիրույթում: Բանաստեղծի «մենակ զգալու և մարդականցից-աշխարհից առանձնանալու զգացումը մասամբ բխում է սիրո անհաջողությունից»:³⁴

Դիպարկումներ

Մեր կարծիքով սիրո անհասանելիության գաղափարի իրական հիմքը այն խոր անջրպետն էր, բացասումը, որ նաև սիրո խնդրում ընկած էր Իսահակյանի իդեալի և իրականության միջև: Ուսումնասիրելով «Հավերժական սերը» և «Լիլիթը»՝ առանձնացրել ենք երկու դիտարկում:

Երկու գործերում էլ Ավ. Իսահակյանը բնության պատկերները նկարում է շատ նրբորեն, և եթե իրականության փոքրիկ կտորներ էլ ցույց են նրա ստեղծագործությունների մեջ, այդ էլ ռոմանտիկական ավելի զգայուն և արտահայտիչ դարձնելու համար է: Օգտվելով զուգահեռականության օրենքից, բնության և մարդու ներաշխարհի համեմատական նկարագրից՝ Իսահակյանը «Հավերժական սերը» և «Լիլիթը» ստեղծագործությունները դարձել է դուրեկան հնչյունների մի հյուսվածք, անձնական մորմոքումների ու ցնորքների արտահայտման ճկուն մի գործիք: Ջրբաշյանը նշում է. «լայնորեն է «կլանվում բնությունը Իսահակյանի քնարական տրամադրությունների մեջ»:³⁵ Որքան էլ ստեղծա-

³³ Նույն տեղում:

³⁴ Հայ նոր գրականության պատմություն, հ. 5, Եր., ՀՀ ԳԱԱ հրատ., 1979, էջ 32:

³⁵ Ջրբաշյան Էդ., «Չորս գագաթ», Եր., «Սովետական գրող» հրատ., 1982, էջ 125:

գործությունների փիլիսոփայական առանցքն է կազմում սիրո կենսահաստատ, հզոր ուժը, որն ընդունակ է հաղթահարելու բնության և հասարակական կյանքի բոլոր հակոտնյա ուժերին, այնուամենայնիվ, այդ գործերը սկսվում են բնության նուրբ երանգներով: Օրինակ՝ «Հավերժական սերը» բալլադում կան այս տողերը.

Շուրջը նազուկ արմավենու պուրակներ,
Ուր երգում են հրաշք-հավքեր կարոտով,
Շատրվաններն հուրհրում են կրակներ,
Ծաղիկները պճնազարդում արծաթով:³⁶

«Լիլիթ» արձակ լեգենդ-պոեմում ուշագրավ են հետևյալ հատվածները. «Նորաստեղծ Ադամը հիացավ աստծու հրաշալիքների վրա: Մեկ-մեկ նայեց անասուններին, թռչուններին և զանազան բույսերին, զարմացավ և փառաբանեց մեծ վարպետի անունը», կամ «Յնորագեղ շնորհներով ծագեց արշալույսը և ծավալվեց դրախտի վրա՝ թաթախելով ամեն չնչին գուղձն իսկ շողերի և գույների անճառ կախարդանքի մեջ»:³⁷

Արարիչը անգամ Լիլիթի հրաշագեղ կերպարը ստեղծելիս բռնում է դեպի վեր սուրացող կրակը և նրա բեկբեկուն, ճախրուն բոցերից ստեղծում անդրանիկ կնոջը՝ Լիլիթին:

Երկու ստեղծագործություններում էլ Իսահակյանն ասես ցանկացել է ընդգծել՝ ոչ թե սերն է ներդաշնակեցվում բնության գեղեցկությանը, այլ հակառակը՝ սիրո վայելքն է իր գեղեցկությունը փոխանցում բնությանը: Գրողը կիրառել է մարդկային հոգեվիճակի և բնության պատկերների զուգահեռականության սկզբունքը (պարալլելիզմը): Բնությունը ոչ թե ինքնին գեղեցիկ է, այլ արձագանքում է մարդկային հոգեվիճակներին: Նույն իրավիճակը տեսնում ենք նաև «Լիլիթում», ուր հերոսուհին իր ներկայությամբ հրեղեն հմայք է հաղորդում դրախտի գեղեցկությանը, որը հետո ծանձրացնելու էր Ադամին:

«Հավերժական սերը» բալլադում բնության փոխվելը նրանց մարմինների քայքայմանը զուգընթաց ավելի ցայտուն է երևում չափաժո տարբերակում, ուր բնության զուգահեռականությունը արտահայտվում է բանաստեղծական յուրաքանչյուր քառատողում, որտեղ չորս տո-

³⁶ Իսահակյան Ավ., Երկերի ժողովածու, հ. 2, էջ 179:

³⁷ Իսահակյան Ավ., Երկերի ժողովածու, հ. 3, էջ 185:

ղերից երկուսը վերաբերում են սիրահարներին, իսկ մյուս երկուսը՝ բնության ու ապարանքի նկարագրությանը.

Օձն է սրբում սառն ու փայլուն կողերով
Էլ-Սամանի ոսկորների լուռ փոշին,
Բայց Էլ-Սաման կմախքային ձեռներով
Պիրկ գրկել է նորից հյուծված բամբիշին:³⁸

Իսահակյանի ստեղծած բալլադում, պայմանավորված երկու սիրահարների մահկանացու լինելով, բնությունն ու երբեմնի շքեղ ապարանքի աշտարակն են շարունակում պատմել հավերժական սիրո մասին.

Արմավներն են լուռ սոսավում թախծալից,
Եվ մարել են վառ ծաղիկներն ու ջահեր:
Պուրակները չորացել են, չքացել,
Եվ շիջել է լույս երազը սյուների.
Անապատը դեղին քղանցքն է փռել
Եվ ծածկել է ապարանքը Թադմորի...³⁹

Բարձր գնահատելով Իսահակյանի քնարերգությունը «Հավերժական սերը» և «Լիլիթը» ստեղծագործություններում՝ չենք կարող չնշել մի դիտարկում ևս: Իսահակյանի մեծարվեստ պոեզիայում սիրո մոտիվը և կինը շատ միակողմանի են պատկերված: Կինը ներկայացված է իր արտաքին, գերազանցապես մարմնական գեղեցկությունների գունագեղ նկարագրությամբ: Օրինակ՝ «Լիլիթ»-ում ներկայացված են մի քանի դրվագ. «...Ավելի բուրումնավետ է քո կուրծքը, քան երկնացող բրաբիոնները և քան բալասանն ու ստաշխը, որ ծորում են դրախտի ծառերից՝ օծելու համար աստծու քայլափոխները», «Եվ կրակոտ շրթներով համբուրում էր Ադամ Լիլիթի մարմինը և հոտոտում էր նրա կողերի անուշաբույր թարմությունը, որ ավելի թարմ էր, քան ստեղծման օրվա անդրանիկ ցողը՝ սեգերի և սաղարթների վրա»:⁴⁰

Իսկ «Հավերժական սերը» բալլադում գահի վրա նստած և հրաշագեղ բամբիշին գրկած՝ երիտասարդ Էլ-Սամանը կարծես դեգերում է սիրո տիեզերական անսահմանության մեջ.

«Կրծքի վրա հյուսքը նրա – ծփծփան,

³⁸ Իսահակյան Ավ., Երկերի ժողովածու, հ. 2, էջ 179:

³⁹ Նույն տեղում, էջ 179–182:

⁴⁰ Իսահակյան Ավ., Երկերի ժողովածու, հ. 3, էջ 185–209:

Հանց նունուֆար լույս-աղբյուրի երեսին:
Փերուզ ծովը, որ փարում է մշտաթոր
Սեպ ժայռերը Լիբանանի փեշերի՝
Չունի այնպե՛ս, այնպե՛ս փրփուր ձյունաթույր
Ինչպես կուրծքը լուսապայծառ բամբիշի»:⁴¹

Իսահակյանի ստեղծագործություններում կինը՝ որպես սիրող կողմ, պասիվ է, բանաստեղծը նրա սիրահույզ ձայնը գրեթե լսելի չի դարձնում ընթերցողին, և դրա հետևանքով էլ Իսահակյանի «Հավերժական սերը», «Լիլիթը» գործերում պատկերված չեն կնոջ սիրտը, հոգին, որ լցված են սիրով երիտասարդի նկատմամբ: Հետևաբար կարելի է եզրակացնել, որ Իսահակյանի այդ ստեղծագործություններում ներկայացվում է տղամարդու սիրային ապրումները, նրա սիրային երազանքները, տառապանքները, սպասումներն ու հիասթափումները. ամենուր հանդես է գալիս տղամարդը՝ որպես ակտիվ կողմ: Ներկա է միայն սիրահար տղամարդը, իսկ կինը, հատկապես «Հավերժական սերը» բալլադում, չխոսկան է, նրա գոյության մասին իմացվում է միայն ուրիշի հիշատակությամբ: Կարծում ենք կնոջ բացակայությամբ է պայմանավորված, որ սիրահար տղամարդը՝ Էլ-Սամանը, առաջին պլան է բերում բնությունը, մարտահրավեր է նետում բնության օրենքներին՝ գոչելով, որ կվանի և կհաղթի չար մահին ու չի թողնի մեռնի սիրուհին:

Իսահակյանի արձակ և չափածո լեզբներին անդրադարձել են Ա. Ղանալանյանը, Գ. Հովհաննիսյանը, Ավ. Իսահակյանը, Մ. Մկրյանը, Ա. Մուշեղյանը, Ա. Մկրտումյանը, Հ. Վանյանը: Նրանցից ոմանք Իսահակյանի քնարերգությունը մերժված սիրո մորմոքի երգեր են համարում: Բայց անգամ սիրո մերժումն էլ ընթերցողը բանաստեղծից է լսում: Որևէ հստակ պատկերացում չտալով սիրուհու-կնոջ ներքին, հոգեկան աշխարհի մասին՝ բանաստեղծը առաջին պլան է մղում սիրահար տղամարդուն:

Իսահակյանի սիրո լիրիկան հասարակական-բարոյական տեսակետից մաքուր է և անկեղծ, բարձր մարդկային ազնիվ զգացմունքներով է տոգորված:

⁴¹ Նույն տեղում:

Նման իմաստ ու նշանակություն ունի Ավ. Իսահակյանի սիրո ռոմանտիկան: Ռոմանտիզմի դիպուկ բնորոշում է տալիս Վարպետը. «Ես գիտակցաբար եմ վարվել այս խնդրում. իմ կարծիքով քնարականի/ լիրիկայի/ լեզուն պիտի լինի շատ պարզ, անսեթևեթ աղքատ, նախնական... սրտի անպաճույճ լեզու» և գրողի տեսությամբ «ամենակատարյալ լիրիկան ժողովրդի երգն է»:⁴²

Եզրակացություններ

Ամփոփելով կարող ենք ասել, որ «Հավերժական սերը» և «Լիլիթը» ստեղծագործությունները ընթերցողին օգնում են ճիշտ հասկանալ հավերժական սիրո իսահակյանական ռոմանտիզմը՝ գերբնականից իրական աշխարհի և հին արևելյան ավանդազրույցի նորովի մեկնաբանությամբ: «Նա կառուցեց փիլիսոփայական մի համապարփակ աշխարհ, հայ քնարերգությունը նա ևս բարձրացրեց համաաշխարհային չափանիշների»,- նշում է Ս.Սարինյանը:⁴³

Արևելյան ժողովուրդների բանարվեստից և փիլիսոփայությունից վերցրած դեպքերը հաճախ Իսահակյանի համար ելակետ էին իր ժողովրդի ճակատագիրն ու կենսակերպը պատկերելու համար: Եվրոպական կրթության, գիտելիքի անսպառ պաշարի և ստեղծագործական բարձր թռիչքի շնորհիվ Իսահակյանը կարողացավ հայ արձակը համալրել փիլիսոփայական համամարդկային նշանակություն ունեցող գործերով՝ իր հաստատուն տեղը գրավելով հայ նոր գրականության անդաստանում: «Բանաստեղծի այդ ստեղծագործությունները հայ գրականության անկորնչելի գոհարներից են...կապրեն այնքան ժամանակ, որքան կապրի ինքը՝ հայ ժողովուրդը...»⁴⁴:

⁴² «Սովետական գրականության», 1971, № 1, էջ 139:

⁴³ «Պատմաբանասիրական հանդես», Եր., 1975, № 3, էջ 27:

⁴⁴ Ղանալանյան Ա., Ավ. Իսահակյանի ստեղծագործության ժողովրդական ակունքները, էջ 103:

НУНЕ МКРТЧЯН

*Кандидат филологических наук, доцент
старший научный сотрудник Институт литературы НАН РА*

ФИЛОСОФИЯ ВЕЧНОСТИ ЛЮБВИ В ТВОРЕНИЯХ ИСААКЯНА («ВЕЧНАЯ ЛЮБОВЬ», «ЛИЛИТ»)

Резюме

Для романтической поэзии, переживающей заметный подъем в начале XIX века, весьма характерны произведения Аветика Исаакяна, одного из крупнейших и наиболее влиятельных армянских писателей этого периода, ставшие символами идеальной любви.

Цель нашего исследования – представить и разъяснить с иных позиций философию вечной любви в произведениях Исаакяна «Вечная любовь», «Лилит», рассмотреть возвышенные, чистые лирические переживания, изображенные Исаакяном с большой художественной силой, рассмотреть трагедию неразделенной любви.

Научная новизна темы заключается в рассмотрении новых точек зрения на проблему любви, что приведет к расширению кругозора читателей, в популяризации идей вечности любви, принадлежащих гению Исаакяна, что позволит укрепить институт семьи и брака в современном обществе.

Каждый из нас рано или поздно начинает задумываться о вечных вопросах, связанных с жизнью, смертью, Богом, истиной, любовью, которая является самым романтическим душевным состоянием человека и движущей силой жизни. Наша задача – раскрыть особенности произведений Исаакяна «Вечная любовь», «Лилит», показать романтику любви, проникнутую высокими социальными и нравственными идеалами и благородными человеческими чувствами, ставшую для поэта особым предметом творческого вдохновения, способную побудить человека к совершению героических поступков, к самопожертвованию, к пренебрежению смертью, впер-

вые проанализировать наблюдения, касающиеся природы и женщины.

Посредством использования аналитико-описательного метода мы попытались представить произведения великого писателя, имеющие философское и общечеловеческое значение, рассмотреть исаакяновские особенности создания образов.

Подытоживая, можно отметить, что произведения Аветика Исаакяна «Вечная любовь» и «Лилит» порождают новые лирические мысли и дают ответы на вопросы, волнующие каждого из нас.

Ключевые слова: Исаакян, романтизм, жизнеутверждающая сила любви, лирические настроения, философия, пламенная, дивная Лилит.

NUNE MKRTCHYAN

Candidate, associate professor

*NAS RA M. Abeghyan Institute of Literature senior researcher,
philological sciences*

THE PHILOSOPHY OF ETERNITY OF LOVE IN ISAHAKYAN'S CREATIONS (“ETERNAL LOVE”, “LILIT”)

Abstract

The works of Avetik Isahakyan, one of the greatest and most influential Armenian writers of the beginning of the 19th century, which became symbols of ideal love, are typical for the romantic poetry, which experienced a noticeable rise in this period.

The aim of our research is to present and explain from other positions the philosophy of eternal love in Isahakyan's works “Eternal Love” and “Lilit”, to consider the sublime, pure lyrical experiences depicted by Isahakyan with great artistic power, as well as to consider the tragedy of unrequited love.

The scientific novelty of the topic lies in the consideration of new viewpoints on the problem of love, which will lead to the expansion of the horizons of readers, in the popularization of the ideas of the

eternity of love, belonging to the genius of Isahakyan, which will allow to strengthen the institution of family and marriage in the modern society.

Each of us sooner or later starts thinking about the eternal questions related to life, death, God, truth, love, which is the most romantic mental state of a person and the driving force of life. Our task is to reveal the features of Isahakyan's works "Eternal Love" and "Lilit", to show the romance of love, imbued with high social and moral ideals and noble human feelings, which became a special subject of creative inspiration for the poet, capable of inspiring a person to commit heroic deeds, to self-sacrifice, to disregard death, to analyze for the first time observations concerning nature and woman.

By using the analytical and descriptive method, we tried to present the works of the great writer, which have philosophical and universal significance, and to consider Isahakyan's peculiarities of creating images.

Summing up the above, it can be noted that Avetik Isahakyan's works "Eternal Love" and "Lilit" generate new lyrical thoughts and give answers to the questions that concern each of us.

Keywords: *Isahakyan, romanticism, life-affirming power of love, lyrical moods, fiery, marvelous Lilit.*

ԱՆԻ ՎԱԶԻԿԻ ՂԱԶԱՐՅԱՆ

*Բանասիրական գիտությունների թեկնածու,
ՀՀ ԳԱԱ Մ. Արեղյանի անվան գրականության
ինստիտուտի Թումանյանագիտության խմբի կրտս. գիտաշխատող
arpinanyan21@gmail.com*

ORCID ID: 0000-0002-8593-0957

DOI: 10.54503/978-5-8080-1557-9-298

ԲԱՐՈՒՑ ԵՎ ՉԱՐԻՑ ԱՆԴԻՆ. ԱՎԵՏԻՔ ԻՍԱՀԱԿՅԱՆԸ ՆԻՑՇԵԻ ՓԻԼԻՍՈՓԱՅՈՒԹՅԱՆ ԿՐՈՂ

Բանալի բառեր՝ Ա. Իսահակյան, Ֆ. Նիցշե, Գերմարդ, գաղափարախոսություն, բազմախորհուրդ ընկալում, ազգային վիպասք, աշխարհայացք:

Ներածություն

Անժխտելի փաստ է, որ Ավ. Իսահակյանի ստեղծագործական միտքը բացառապես սերում է ժողովրդական ակունքից, ինչը բնականորեն նպաստել է, որ նա բացառիկ տաղանդի ուժով մերձենա, իսկ այնուհետև օրինաչափորեն միաձուլվի ժողովրդական մտածողությանը, սեփական հոգու կնիքը թողնի այդ մտածողության վրա՝ ժողովրդից վերցրածը գեղարվեստական անգնահատելի գանձի վերածելով և վերադարձնելով նրա իսկական տիրոջը: Երկրին պատուհասած դարակազմիկ դեպքերի և իրադարձությունների պատճառով նրա անհանգիստ տրոփող սիրտն ինքնաբերաբար գեղարվեստականացել էր. անվերջ միաձուլվում էին հոգին ու կյանքը և արձակ ու չափածո տողերի տեսքով սրտի երգ դառնում, ջերմացնում մարդկանց որպես հոգեկան հանգստության կենսատու ուժ:

Այդպիսի մթնոլորտում էր ձևավորվում Վարպետի փիլիսոփայական մտածելակերպը, իսկ իրերի և երևույթների հստակ ընկալումն ու հուզական վերարտադրումը ընթերցողին ուղեկցում են դեպի բազմախորհուրդ ընկալումներ և կարդացածի ու զգացածի լիարժեք իմաստավորում, որովհետև բանաստեղծն իր բացակա ներկայությամբ աննկատ հորդորում է տխրության և հուսահատության պահերին կյանքին սթափ

հայացքով նայել, երբեք ու երբեք չհուսալքվել, անթարթ հայացքը հառել երկնքի մովին, հիանալ այն զարդարող աստղերի առեղծվածային գեղեցկությամբ, միախառնել զարմանքն ու հիացմունքը՝ կյանքը վերստին իմաստավորելու նպատակով, ինչին անկասկած հետևելու էր կենսական լավատեսությունը:

Հոդվածում քննության ենք առել Ավ. Իսահակյանի բացառիկ վերաբերմունքը գերմանացի հանրահայտ փիլիսոփա Ֆրիդրիխ Նիցշեի անգնահատելի ժառանգության և փիլիսոփայական գաղափարների հանդեպ:

Հոդվածի նպատակն է համեմատական և վելուծական մեթոդների միջոցով ներկայացնել Ավ. Իսահակյանի և Ֆ. Նիցշեի փիլիսոփայական և գաղափարական հայացքների ընդհանրություններն ու տարբերությունները: Մեր խնդիրն այդ տեսակետից նրանց փիլիսոփայական ինքնատիպ հայացքների ընդհանրությունները ներկայացնելը:

Իսահակյանը Նիցշեի գաղափարակից

Իսահակյանի երիտասարդ շրջանի ստեղծագործությունները վկայում են, որ հատկապես Լայպցիգի համալսարանում ուսանելու տարիներին այդ ազդեցությունն աննկատ նպաստել է բանաստեղծի աշխարհայացքի կազմավորմանն ու ձևավորմանը, ինչի մասին բազմաթիվ գրառումներ կան «Հիշատակարանում» և օրագրերում: Կարճ ժամանակում նա հասցնում է խորությամբ ուսումնասիրել ժամանակի մեծագույն փիլիսոփաներ Հեգելի, Շոպենհաուերի, Կանտի և Նիցշեի աշխատությունները, որոնց շնորհիվ Ա. Իսահակյանի հավաստմամբ «նրա առջև բացվում են մարդկային ստեղծագործ մտքի նորանոր հորիզոններ, իր հոգևոր հետաքրքրություններին հագուրդ տալու աննախադեպ հնարավորություններ»¹: Վարպետն ի վերջո բացառիկ հնարավորություն է ստանում իրեն տանջող աշխարհաճանաչման տարատեսակ հարցերի պատասխանները գտնելու, սեփական ներաշխարհում կատարվող դարակազմիկ իրադարձությունները սառնասրտորեն վերլուծելու և ճիշտ եզրահանգման գալու: Էջմիածնի ճեմարանում ուսանելիս նա հասցրել էր ծանոթանալ Արթուր Շոպենհաուերի հիմնական աշ-

¹ **Իսահակյան Ա.**, Ավետիք Իսահակյան, գիտական կենսագրություն, Եր., ՀՀ ԳԱԱ հրատ., 2008, էջ 240:

խատություններին, որոնք, իր իսկ վկայությամբ, իր վրա ուժեղ տպավորություն էին թողել և հավատացած էր, որ մի գեղեցիկ օր իր երազանքի նավը անպայման կհանգրվանի երջանկության նավահանգստում:

Ա. Ինճիկյանի հետ զրուցելիս Ավ. Իսահակյանը հետաքրքիր փակագծեր է բացում. «Բուդդան և Շոպենհաուերը ինձ ոգևորել են, նրանց ազդեցությունը ես կրել եմ: Գերմանիայում առաջին գիրքը, որ ձեռք բերի Շոպենհաուերի «Աշխարհը որպես կամք և պատկերացում» երկն էր»²: Իր իսկ խոստովանությամբ, մարդկությանն ամեն տեսակ ճնշումներից և տառապանքներից ազատելու ուղիներ որոնելու ընթացքում երիտասարդ տարիներին տարվել է տարբեր փիլիսոփաներով, գայթակղվել պեսիմիզմով, անարխիզմով, հափշտակվել Բուդդայով, Շոպենհաուերով, սակայն վերջնարդյունքում համոզվել է, որ վերջինիս աշակերտ Նիցշեի բողոքող և ընդվզող ոգինու խոհափիլիսոփայական հայացքներն ավելի հոգեհարազատ ու սրտամոտ են իրեն, որովհետև տիրող հասարակության կաշկանդումներից ձերբազատվելու ձգտում էր տեսնում նրանցում: Այս խոսքերը հաստատվում են նաև այն իրողությամբ, որ հայ ժողովրդին անասելի ծանր վիճակից դուրս բերելու ելքեր էր փնտրում ազգային-ազատագրական պայքարին զինվորագրված երիտասարդ բանաստեղծը, որն առանց երկմտելու միանգամից արձագանքում է Նիցշեի «Այսպես էր խոսում Զրադաշտը» գրքում կերտած Գերմարդ հերոսի իդեալին: Ողբերգական իրականությանը քաջագիտակ, հայրենիքից հեռու, բայց մշտապես նրա հետ գտնվող Վարպետը ավելի է համոզվում, որ ազատամարտի հաջողության գրավականը հեղափոխական գաղափարների շուրջ համախմբված ժողովուրդն է և նրա առաջնորդ Նիցշեի հերոս Գերմարդը, որի մարտական ոգին հաղթանակելու և կյանքը վերափոխելու գաղափարը կրում է իր մեջ՝ բարձրաձայնելով. «Ես ուզում եմ հենի (Գերմարդ) լինել, մարդկության երակը, մարմնացումը լավ իդեալների: Այդ ճամփան շատ դժվար է, պետք է լինել հենի՝ մտածող ու ստեղծող, պետք է լինել գիտնական փիլիսոփա բանաստեղծ: Վեհի թևերով կթռչեմ իդեալին և երկնքի շանթերով կփշրեմ բռնության շղթան»³: Խոսելով գերմանացի փիլիսոփայից կրած ազդեցության մասին՝ Պ. Մակինցյանը գրում է.

² **Ինճիկյան Ա.**, Ավետիք Իսահակյան, Եր., «Սովետական գրող» հրատ., 1977, էջ 229:

³ **Իսահակյան Ա.**, Ավետիք Իսահակյան, գիտական կենսագրություն, ՀՀ ԳԱԱ հրատ., Երևան, 2008 թ., էջ 270:

«Ավ. Իսահակյանը մի առանձնահատկություն ունի... նրա միտքը հակված է փիլիսոփայելու. նա շարունակ մտորում է աշխարհի արժեքի, կյանքի նպատակի մասին, նա համակված է տիեզերական խոհերով»⁴, այնուհետև համոզված ավելացնում. «Ավ. Իսահակյանը չի կարող նիցշեական լինել, չի կարող Նիցշեի անհատականության և անիշխանության ըմբռնումը յուրացնել, որովհետև այդ դեպքում նա պիտի իր ինքնությունից հրաժարվեր»⁵:

Նիցշեի ընդվզող հեղափոխական ոգով համակված բանաստեղծը գիտակցաբար տարվում է նրա կերտած Գերմարդով, որն ի զորու էր ժողովրդին դեպի փրկության ափ առաջնորդել: «Հետզհետե մշակում եմ այն տիպը, որ իմ գրվածքում ինձ նկարագրեմ: Ես պիտի իմ մեջ մարմնավորեմ մի հոգի, որին պիտի տամ Գերմարդ անունը»⁶, գրում է Իսահակյանը, ինչից հասկանալի է դառնում, որ Գերմարդի նախատիպերը իր հետագա երկերի հերոսներն էին, որոնք ազգի նվիրյալներ էին, հայրենապաշտ զինվորներ: Նիցշեի գաղափարախոսությունն իրոք հարստացրել է նրա հոգևոր աշխարհը, նպաստել աշխարհայացքի ձևավորմանը, ինչի շնորհիվ նա կարողացել է ինքն իրեն լիովին ճանաչել, ինքնաբացահայտվել, իսկ այնուհետև թեև հրաժարվել է նիցշեականությունից, սակայն այն համարել է իր կյանքի լավագույն էջերից մեկը: Հերոս-անհատի կերպարը նա մարմնավորել է «Մասըսա Մանուկ» վիպասքում, «Հայդուկի երգեր» շարքում, «Արծվամանուկը», «Լեռների հսկան» և «Իգիթ Սարդարը» լեգենդներում, «Աբու Լալա Մահարի» պոեմում, «Սասմա Միեր» վիպերգում և «Ուստա Կարո» վեպում:

Իսահակյանի փիլիսոփայական ուսմունքը

Իսահակյանն իր ստեղծագործական առաջին քայլերը սկսեց այն ժամանակ, երբ գրական աշխարհը լցված էր Նիցշեով, գրեթե չկար հասարակական որևէ շարժում կամ մշակութային ուղղություն, որ տարված չլիներ նրանով, ում ստեղծագործությունները միտված էին աշխարհը վերափոխելուն: Գերմանիա ուսանելու մեկնած պատանին ևս չէր կարող զերծ մնալ ըմբոստ խռովարարի համբավ ձեռք բերած փիլի-

⁴ **Մակինցյան Պ.**, Դիմագծեր, Եր., «Սովետական գրող» հրատ., 1980, էջ 91:

⁵ Նույն տեղում, էջ 94:

⁶ **Իսահակյան Ա.**, Ավետիք Իսահակյան, գիտական կենսագրություն, Եր., ՀՀ ԳԱԱ հրատ., 2008, էջ 256:

սոփայի ազդեցությունից, մանավանդ որ դեռևս Գևորգյան ճեմարանում ուսանելիս տարվել էր Նիցշեի փիլիսոփայությամբ, իրեն արդեն Գերմարդ էր համարում՝ կայծակե թուրը ձեռքին ազատություն տենչալով նախ և առաջ անլուր տառապանքների տակ կքած հարազատ ժողովրդի համար։ Սա անժխտելի ճշմարտություն է, ինչը հաստատում է Վարպետի կենսագիր, գրականագետ Ա. Իսահակյանը. «...Նիցշեականությամբ տարվելը Իսահակյանի համար ինքնանպատակ չէր, սահմանափակվող սոսկ իմացական հետաքրքրությունների շրջանակով։ Նիցշեով հափշտակվելը այն ներքին խոր պահանջն էր, որ իր մեջ զգում էր ըմբոստ, ռոմանտիկ հոգու տեր երիտասարդ ստեղծագործողը»⁷։

Նիցշեով տարվելը բնավ էլ ինքնանպատակ չէր, սակայն ողբն ու լացը նրա ըմբոստ ոգուն հոգեհարազատ չէին, հայրենիքի նվիրյալ բանաստեղծի մեջ խոսում էր ազգային արժանապատվությունը, հանուն ազգի ու հայրենիքի փրկության բռնցքվելու և ոտքի կանգնելու վճռականությունը։ Հասուն տարիքում նա հետադարձ հայացք է գցում անցած ճանապարհին, հիմնովին վերաիմաստավորում քայլերը, վերջնարդյունքում գալիս ընդհանուր հայտարարի ու սեփական փիլիսոփայության հայեցակարգը յուրովի մշակում։ Հենց այդ հայեցակարգի ծնունդն է նրա հերոսներ Մասըսա Մանուկը, Սասմա Մհերն ու Ուստա Կարոն։ Ի դեմս «Մասըսա Մանուկի» Վարպետը ազգային վիպասք ստեղծեց, ուր ներառված նյութը ոչ միայն համազգային, այլև համամարդկային նշանակություն ունի, որովհետև նա այդ ստեղծագործությամբ բացահայտում է ոչ միայն հայ ժողովրդի, այլև ողջ մարդկության ճակատագիրը՝ ազգային պատմության բախտորոշ իրադարձությունները գեղարվեստական ստեղծագործության նյութ դարձնելով։ Սասմա Մհերը ժողովրդից կտրված հերոս էր՝ չհասկացված ու չգիտակցված՝ ի տարբերություն Մասըսա Մանուկի։ Մանուկը, Մհերն ու Ուստա Կարոն լույսի ցոլքերն էին ժամանակի խավարի թագավորությունում և ունեին գրեթե նույն գերխնդիրը՝ ավելի խորությամբ ճանաչել աշխարհում տիրող անարդարություններն ու անիրավությունները, բարու և չարի հակադրությունը, ավելի հիմնավոր դարձնել աշխարհահեղաշրջման և վերակառուցման պատգամախոս դառնալու գաղափարին հանգելու անհրաժեշտությունը։ Այսպիսին էր ազատ աշխարհ կառուցելու նրանց

⁷ Իսահակյան Ա., Բաբև, Վարպետ, Եր., «Ծիծեռնակ» հրատ., 2008, էջեր 378–378:

ցանկությունը: «Սասնա Մհեր» վիպերգում Իսահակյանն իրականացրել է իր վաղեմի երազանքը: Այն, ինչ չկարողացան անել Մասրսա Մանուկն ու Ուստա Կարոն, իրականություն դարձրեց Մհերը՝ հայ ժողովուրդը, որի մեջ բանաստեղծը խտացրել է ժողովրդի բնավորության գլխավոր գծերը: Ի դեպ, Ուստա Կարոն և Օրթե Հարութը լրացնում են միմյանց: Կարոն տեսլականի ներկայությունն է իրականության մեջ, ով կամովի հանձն է առնում խեղաթյուրված ներկայի մեջ վերստեղծել բնականն ու բարոյականը, որպեսզի չխաթարվի մարդկանց անբիժ կյանքի անաչառությունը: Նա իր ապրած կյանքին նայում է ազգայինին միտված հայացքով, իսկ դառն անցյալի մասին խոհերից ծնված ներկայի մասին նրա խոսքը ուղղված է ապագային: Ներկան ու ապագան միաձուլված են հանդես գալիս, ինչպես հեղինակի հոգևոր հայրենիքն ու իրական հայրենիքը: Ի դեմս Կարոյի, Վարպետը խտացրել է երազանքի, իրականության, ողբերգականի և զավեշտականի հակադրությունը, փորձել նրա միջոցով արտահայտել հայ ժողովրդի աշխարհընկալումը, հոգեբանություն, փիլիսոփայությունն ու կենսասիրությունը: Կարոն հեղափոխական գաղափարներով տարված երիտասարդ Իսահակյանն է, իսկ Օրթե Հարութը ավելի խորաթափանց, շրջահայաց և իմաստնացած, հասուն տարիքի Վարպետն է, որն իր մեջ խտացնում է հայ ժողովրդի ազատատենչ ոգին: Այս տեսակետից իրավացի է Ա. Խաչատրյանը. «Ավետիք Իսահակյանը, լինելով խորապես ազգային բանաստեղծ, միաժամանակ համամարդկային վսեմ իդեալների կրողն ու արտահայտիչն էր, բազմապիսի թելերով կապված համաշխարհային գրականության, արվեստի և փիլիսոփայության հետ»⁸:

Հասկանալի է, որ Նիցշեի ցասումնալից ոգին նոր ուժ էր տալիս հայրենիքի ցավով տառապող Իսահակյանին, որն իսկապես նրան հոգեհարազատ ու սրտամոտ էր և դրդեց Նիցշեի ուսմունքի ու նրա կերտած Գերմարդու կերպարի ազդեցության տակ մշակել և զարգացնել փիլիսոփայական պատկերացումների սեփական ուսմունքը, որը լիովին կրում է Իսահակյան բանաստեղծի և մտածողի կնիքը: Այն գալիս է վերահաստատելու, որ հասուն տարիքում Վարպետն արդեն ոչ թե Նիցշեի, այլ սեփական փիլիսոփայության կրողն էր: Տեղին է հիշել

⁸ Խաչատրյան Ա., Ավետիք Իսահակյանի հայրենասիրական պոեզիան, Եր., ՀՄՍՀ քարձրագույն և միջնակարգ մասնագիտ. կրթության միություն, 1987, էջ 19:

Իսահակյանի հետևալ խոստովանությունը, որը շատ հարցերի հստակ պատասխան ունի իր մեջ. «Ինձ ասում են նիցշեական: Ես երկար ժամանակ եղել եմ նիցշեականության ազդեցության տակ, դա ճիշտ է: Եղել եմ նաև տոլստոյական: Նրանց միջոցով ես հասել եմ ինքս ինձ: Ես շատ շնորհակալ եմ Տոլստոյից, Շոպենհաուերից, Բուդդայից: Նրանք ինձ շատ-շատ բան սովորեցրին... Բայց թեև փոքր, մնացել եմ ես»⁹: Հարկ է նկատել, որ երիտասարդ բանաստեղծը վատատեսությունը համարում էր ճշմարտություն, իսկ լավատեսությունը՝ կեղծավորություն և գերադասում է առաջինը, որովհետև, իր իսկ համոզմամբ, «պեսիմիստն աշխատում է կյանքի վատ կողմերը լավացնել»: Միանգամայն իրավացի է Ս. Աղաբաբյանը, ով յուրովի է գնահատում Իսահակյանի գրական ժառանգությունը և ասում. «Ավետիք Իսահակյանը գրական այն մեծությունն է, որի թողած դասերը հարուցում են ժամանակակիցներիս անմիջական և ամենօրյա հուզական վերաբերմունքը: Այնտեղ, ուր կա հայոց ճակատագրի վերապրում, միշտ անպակաս է Ավետիք Իսահակյանի հոգևոր Լույսը»¹⁰:

Նիցշեն իրապես եղել է երիտասարդ բանաստեղծի ուսուցիչը, սակայն տարիների կենսափորձը Վարպետին ստիպում է ստեղծել սեփական փիլիսոփայությունը և 1938 թվականին, երբ արդեն իրականություն էր դարձել իր բաղձալի երազանքը, և հայրենիք էր վերադարձել, Արամ Ինճիկյանի հետ ունեցած զրույցում խոսում է իր և Նիցշեի միջև եղած տարածայնությունների մասին. «Բայց ավելի շատ ինձ գրավում էր Նիցշեի լակոնիկ, աֆորիստիկ, կուռ ոճը: Հետո տեսա, որ նրա փիլիսոփայությունը խորթ է իմ հոգուն: Նիցշեի ցանկացած աշխարհը հզորների աշխարհն է: Հերոսների պաշտամունք ես էլ ունեմ, բայց Նիցշեի Գերմարդու դաժանությամբ չեմ ընդունում: Նիցշեն իմ մեջ արմատներ չգցեց, նա դաժանության փիլիսոփա է: Չէ որ հայ ժողովուրդը դաժանության զոհն է»¹¹:

⁹ **Իսահակյան Ա.**, Ավետիք Իսահակյան, գիտական կենսագրություն, էջ 271:

¹⁰ **Աղաբաբյան Ս.**, 20-րդ դարի հայ գրականության զուգահեռականներում, Եր., «Սովետական գրող» հրատ., 1983, էջ 54:

¹¹ **Ինճիկյան Ա.**, Ավետիք Իսահակյան, Եր., «Սովետական գրող» հրատ., 1977, էջ 228–229:

Եզրակացություններ

Ավ. Իսահակյանն իր ստեղծագործական կյանքի սկզբում իրավամբ դարձավ Նիցշեի փիլիսոփայության կրողը, որովհետև նրա ընդվզող ոգին ու խոհափիլիսոփայական հայացքներն ավելի հոգեհարազատ էին հայ բանաստեղծին: Պատահական չէ, որ նա ժամանակի ընթացքում գնահատանքի խոսքեր հնչեցրեց գերմանացի փիլիսոփայի հասցեին, որովհետև պատանի հասակում տարվել ու ոգևորվել էր նրա ուսմունքով: Նիցշեի գաղափարախոսությունն իրոք հարստացրել է բանաստեղծի հոգևոր աշխարհը, նպաստել նրա աշխարհայացքի ձևավորմանը, ինչի շնորհիվ նա կարողացել է ինքն իրեն լիովին ճանաչել և ինքնաբացահայտվել: Գաղտնիք չէ, որ Նիցշեի ցասումնալից ոգին նոր ուժ էր տալիս հայրենիքի ցավով տառապող Իսահակյանին, ինչն էլ նրան դրդեց Նիցշեի ուսմունքի ու նրա կերտած Գերմարդի կերպարի ազդեցության տակ մշակել ու զարգացնել փիլիսոփայական պատկերացումների սեփական ուսմունքը, որը լիովին կրում է Իսահակյան բանաստեղծի և մտածողի կնիքը:

АНИ КАЗАРЯН

*Кандидат филологических наук,
младший научный сотрудник Туманяноведческой группы
Института литературы НАН РА*

ПОВЕРХ ДОБРА И ЗЛА. АВЕТИК ИСААКЯН НОСИТЕЛЬ ФИЛОСОФИИ НИЦШЕ

Резюме

В статье мы рассмотрели Ав. Уникальное отношение Исаакяна к бесценному наследию и философским идеям известного немецкого философа Фридриха Ницше. Мы применили ряд методов оценки художественной литературы: аналитический, экспертный, сравнительный.

Цель статьи – представить Ав. Исаакян и Ф. Общность и различия философско-идеологических взглядов Ницше.

Наша задача – представить с этой точки зрения общие черты их уникальных философских воззрений, поскольку Ав. В начале творческой жизни Исаакян по праву стал носителем философии Ницше, поскольку его мятежный дух и философские взгляды были ближе сердцу армянского поэта. Неслучайно он со временем говорил слова благодарности немецкому философу, ведь будучи подростком, он был очарован и взволнован его учением. Идеология Ницше действительно обогатила духовный мир поэта, способствовала формированию его мировоззрения, благодаря которому он смог полностью познать себя и раскрыть себя. Ни для кого не секрет, что гневный дух Ницше придал новые силы страдавшему от боли родины Ишаакяну, что побудило его разрабатывать и развивать собственное учение о философских идеях под влиянием учения Ницше и образа Сверхчеловека, который он создал, которое в полной мере несет на себе печать поэта и мыслителя Исаакяна.

Ключевые слова: А. Исаакян, Ф. Ницше, Супермен, идеология, многособорное восприятие, национальный эпос, мировоззрение.

ANI GHAZARYAN

*Candidate of Philological Sciences,
junior research fellow of the Tumanyan Studies Group of the Institute of
Literature of the RA NAS*

BEYOND GOOD AND EVIL. AVETIK ISAAKIAN, THE BEARER OF NIETZSCHE'S PHILOSOPHY

Abstract

In the article we considered Av. Isahakyan's unique attitude to the priceless heritage and philosophical ideas of the famous German philosopher Friedrich Nietzsche. We applied a number of methods for evaluating fiction: analytical, expert, comparative.

The purpose of the article is to present Av. Isahakyan and F. Nietzsche's common and different philosophical and ideological views.

Our task is to present from this point of view the common features of their unique philosophical views, since Av. At the beginning of his creative life, Isahakyan rightfully became the bearer of Nietzsche's philosophy, since his rebellious spirit and philosophical views were closer to the heart of the Armenian poet. It is no coincidence that over time he expressed words of gratitude to the German philosopher, because as a teenager, he was fascinated and excited by his teachings. Nietzsche's ideology truly enriched the poet's spiritual world, contributed to the formation of his worldview, thanks to which he was able to fully know himself and reveal himself. It is no secret that Nietzsche's angry spirit gave new strength to Ishakyan, who was suffering from the pain of his homeland, which prompted him to develop and advance his own teaching on philosophical ideas under the influence of Nietzsche's teaching and the image of the Superman that he created, which fully bears the stamp of the poet and thinker Isakyan.

Keywords: *A. Isahakyan, F. Nietzsche, Superman, ideology, multi-council perception, national epic, self-discovery.*

МАРИАННА АШОТОВНА БАЛОЯН

Кандидат филологических наук, доцент,

Чанчуньский университет, КНР

m.ashotovna@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-3215-2781

DOI: 10.54503/978-5-8080-1557-9-308

ПОВЕСТЬ «ЩЕПКА» ЗАЗУБРИНА. К ПРОБЛЕМЕ «ВНУТРЕННЕГО ЧЕЛОВЕКА»

*«Революция – стихия. Революция – мощный, мутный,
творящий и разрушающий поток.
Человек в нем – щепка. Люди – щепки»*

В. Зазубрин «Бледная правда».

Ключевые слова: *В.Зазубрин, «Щепка», двойничество, психология литературного творчества, автор и герой, М.Арнаудов, внутреннее освобождение*

Введение:

Владимир Зазубрин, пожалуй, самый самобытный писатель, противоречивый, непонятый художник, забытый в свое время, реабилитированный в 80-ые годы, вызывающий острый интерес в настоящее время, но мало исследованный по сей день. Его творчество особо выделяется своей раздвоенностью (а время не прощало раздвоенности), нервно-напряженной музыкальностью, тематикой, стилем, ритмикой слова, мрачными оттенками – словом, в точности передающий дух своей эпохи. Большой вклад в исследование в творчество Зазубрина внес Владимир Яранцев, новосибирский литературовед, опубликовавший статьи в «Сибирских огнях» за 2009 и 2010 год, и книгу, вышедшую в 2012 г.

В настоящей статье мы исследуем повесть «Щепка» в контексте психологии автора и героя и психологии литературного твор-

чества. Материалом для нашего исследования явились также письма современников, друзей и членов семьи Зазубрина.

Актуальность нашего исследования заключается в повышенном интересе к эпохе 30-х годов, к творчеству репрессированных писателей, реабилитированных посмертно в конце XX и начале XXI веков, в необходимости показать истинное лицо русской революции, сталинизма, как явления, особенно на фоне растущей попытки исторической реабилитации личности Сталина – «неосталинизма» в современной России. (под «неосталинизмом» следует также понимать общность сталинского и современного политического режима в России – Рой Медведев¹²).

Цель данного исследования, показать интуитивное в творческом процессе, вытеснение первичного замысла художника (план произведения) бессознательным в повести «Щепка», показать несостоятельность «правдухинской» интерпретации темы, а именно темы революции и человека, возможно, продиктованной временем, раскрыть тайну творчества Зазубрина, отгадать загадку таланта писателя.

Методом исследования явились эмпирический метод: а именно метод наблюдения, описания, сравнения, а также гипотетико-дедуктивный метод.

Проблема «внутреннего человека в повести «Щепка».

Владимир Яковлевич Зазубрин¹³ в историю советской литературы вошел как автор первого советского романа о революции

¹² **Рой Александрович Медведев** – советский и российский ученый, писатель, педагог и публицист. Его перу принадлежат биографии многих политических деятелей СССР и России.

¹³ **Владимир Яковлевич Зубцов** - настоящая фамилия писателя – родился в семье железнодорожного служащего. Яков Николаевич Зубцов, отец писателя, активно участвовал в событиях первой русской революции. Еще в пятом классе гимназии будущий писатель вступает на революционный путь, становится организатором журнала «Отголоски» с ярко выраженной политической окраской. Сразу после окончания училища В. Зазубрин назначается командиром взвода 15-ого Михайловского добровольческого отряда, где он сумел убедить солдат и офицеров своего и соседнего взвода перейти на сторону красных, и входит в Канск, освобожденной

«Два мира», принесший ему большой успех. О личности Зазубрина, о его литературном таланте узнаем из писем его современников же не писателя, Варваре Прокофьевне Теряевой-Зазубриной, в переписках его современников, впервые опубликованных лишь в 2010 году. «Человек он был страстный, темпераментный, талантливый, широкообразованный, широкий – никакие узкие рамки областничества его никогда не прельщали, не устраивали» – письмо Е.Н. Пермитина¹⁴.

– Л.А. Баландину¹⁵ (от 23 ноября 1956 г., Москва)¹⁶

Для лучшего понимания личности Зазубрина следует обратиться к письмам о Зазубрине, датированным 50–70-ми годами, когда начался процесс постепенной реабилитации Зазубрина, возвращения его произведений в литературу и переосмысления его жизни и творчества. В 1956 году были сняты необоснованные обвинения с Зазубрина и его жены, Варвары Прокопьевны Теряевой-Зазубриной. Письма собраны и опубликованы В.Яранцевым впервые в «Сибирских Огнях» в 2010 г. в номере 6. Среди писем выделяются письма Л. Баландина (1921–2003) и А. Топорова, (1891–1984), последний был одним из самых приветствуемых В. Зазубриным авторов «Сибирских Огней». В публикуемых письмах А. Топорова В. Зазубрин – «чудесный, обаятельный», «дивный», стал жертвой «шайки литературных аферистов». Для А. Топорова картина совершенно ясна: затравленный автор «бессмертных» «Двух миров», с одной стороны, «хулиганы» и «леваки» из «Настоящего» и СибАП-

от колчаковцев. Здесь он вплотную начинает заниматься агитационно-политической деятельностью, активно печататься в журналах.

¹⁴ **Пермитин Ефим Николаевич** (1895–1971), крупный сибирский писатель-прозаик, которому В. Зазубрин помог еще в 1926 г. начать свой литературный путь. Он оставил о В. Зазубрине воспоминания (1968 г.), позднее опубликованные во 2-м томе «Литературного наследства Сибири».

¹⁵ **Баландин Лоллий Александрович** (1921–2003), критик, литературовед, театровед, актер (играл в «Красном факеле» с 1951 по 1960 гг.), постоянный автор «Сибирских огней» в течение долгих лет, член редколлегии журнала

¹⁶ Журнал «Сибирские огни» 2010 г. N 6. <https://magazines.gorky.media/sib/2010/6/pisma-o-zazubrine.html> (Далее в тексте указывается год, номер издания и страница С.О.)

Па, ничего общего не имеющие с подлинными коммунистами, с другой («хулиганами их назвал ЦК партии!» – восклицает он).

Из Письма Е.Н. Пермитина – Л.А. Баландину.

23 ноября 1956 г., Москва.

«...Много, очень много он делал для молодых литераторов Сибири, для журнала «Сиб. Огни». Как у всякого человека у него были свои крупные и мелкие недостатки, но я не сужу его, ибо я сам — не без греха. Роман «Два мира», повести «Щепка», «Общечитие», которые я читал, мне было тяжело по болезненному, на мой взгляд, патологическому, доходящему до садизма, пристрастию к крови, ко всяким ужасам и мерзостям жизни. Малосимпатичен и чрезмерный натурализм Зазубрина. Эти же черты автора проглядывают и в позднейшем его романе «Горы». «Щепка» была в свое время принята к напечатанию в журнале «Красная новь» А.К. Воронским. Дальнейшей судьбы этого произведения я не знаю. Несомненно для меня одно: ушел большой, сложный, пусть изломанный, правда, но своеобразный художник.

Е. Пермитин».

Из переписки А.Топорова и Варвары Теряевой-Зазубриной узнаем, что «негодяи, которые погубили Владимира Яковлевича», преследовали и его. Топоров пишет: «В 1937 году меня *ЛЖИВО* (выделено в письме) обвинили в страшных, но не содеянных мною политических преступлениях, и осудили. За шесть лет заключения я прошел 6 тюрем и 2 исправительно-трудовых лагеря! Этого забыть невозможно. Перенесенных мук не перечесать. Но каким-то чудом я уцелел». В этом же письме он сообщает, что его травили за то, что он собрал замечательные отзывы о «Двух мирах» и опубликовал их в № 1 «СИБ. ОГНЕЙ» за 1928 год. Эти отзывы читал М. Горький, «захлебываясь от удовольствия» и завещал печатать их в послесловиях к роману.

Примечателен ответ Теряевой-Зазубриной: «А Вы спрашиваете – в чем обвиняли Влад. Як. Этого никто не знает. В те времена винили всех в одном и том же – по определенному стандарту. Нам

женам были предъявлены стандартного вида бумажки, отпечатанные на машинке, где нам перечислены все несуществующие преступления, которые были якобы совершены нашими мужьями: террор, диверсии, заговоры, связи за границей, шпионаж и прочее и прочее... Причем каждой предъявлялось одно и то же, без каких-то вариаций. А в чем на самом деле обвиняли – кто скажет? Среди оставшихся ходили разные слухи, один невероятнее другого. Я знаю только, что он был осужден на 10 лет без права переписки и еще на 8. Потом до меня дошли слухи, что там он был недолго и был расстрелян. Справка о смерти помечена – 6 декабря 1938 г. Насколько это верно – мы никогда не узнаем».

Повесть «Щепка» впервые была предложена журналу «Сибирские огни» с предисловием Валериана Правдухина «Повесть о революции и личности», написанным в 1923 г. (но редакция отказалась печатать эту повесть), и вышла в свет только в 1989 г. в № 2 «Сибирских огней» с предисловием Правдухина. Рукопись датируется 1923-им годом. В 1938 году к смертной казни был приговорен также Правдухин. В предисловии Правдухин дает оценку Зазубрина-художника, задается вопросом, нужна ли эта книга человеку-революционеру, который действительно ищет новый мир? Правдухин утверждает, что до Зазубрина о революции, о терроре, о чека писали, по его же выражению, «сюсюкающие» эмигранты и «вырождающиеся» их поколения, и писатели-беллетристы, «которые в большинстве случаев о революции пишут также, как о штопании чулок их бабушкой». Далее он сравнивает Зазубрина с его идеей революции с Достоевским и Андреевым «Семеро повешенных», которые, по мнению критика, ставили своей задачей вызвать «ненужную жалость в наших душах, претворить идею Канта о «самодавлеющей ценности существования каждого человека», то Зазубрин, по мнению Правдухина, изображая совсем не идеал революционера, – ставит своей задачей показать, что есть общее – грядущий океан коммунизма, бесклассовое общество, во имя которого революция беспощадно идет по трупам вырождающихся врагов революции. Среди

них и сильные телом, иногда духом, которые свой аристократизм декларативно или искрение стараются сохранить в тот момент, когда смотрят в лик неизбежной для них смерти, но большинство из них тесто», булабочные головки, головки жаворонков, которых в детстве мать Срубова запекала в печи»¹⁷. Правдухин называет «Щепку» нужной книгой. Он утверждает, что революция – это расчет, организованность, и наконец, «справедливый террор», это «не корчи» героев Достоевского, которые стоят перед бездной вопроса «все ли позволено». Герой Зазубрина терпит поражение, так как не переборол в себе атавизм прошлого мира, так как не сумел стать по-звериному мощным, заключает критик.

Но об этом ли по сути повесть «Щепка», о победе ли ЕЕ- революции, над ним, человеком? О чем же пишет Зазубрин?

Историю возникновения замысла «Щепок» Зазубрин изложил в очерке «Заметки о ремесле», где к молодому писателю подходит «любезный» человек с вопросом: «Как верно у вас описаны расстрелы... Вам что – приходилось самому? Вы участвовали?»¹⁸ Любезный товарищ пригласил молодого писателя к себе, чтобы все показать. «Когда он (чекист – Б.М.) мне рассказал о своей тягчайшей работе, я понял, что напал на нетронутые золотые россыпи материала», в конце концов, «писателю совершенно необязательно самому делать все то, о чем он пишет»¹⁹. Но писателю необходимо внутреннее освобождение, пояснение духа посредством самого художественного изображения, необходимо облегчение через исповедь. Возникает вопрос, создавая патологически жестокое, доходящее до садизма картину, мог ли Зазубрин и вправду не предугадать участь своего произведения и вытекающие из этого последствия, действительно ли Зазубрин писал повесть о революции, оправдывающей «справедливый террор», как утверждал Правдухин, и кто его герой,

¹⁷ «С.О», 1989. N 2, с. 5.

¹⁸ Зазубрин В., Общежитие. Сост. Г.Арабескин. // сборник. Художественная проза, очерки Зазубрина, Новосибирск, изд.-во «Литература Сибирских огрей», 1990, 417 с. Заметки о ремесле, с. 370. Далее в сносках указаны страницы.

¹⁹ Там же 370.

слабый, не готовый выдержать революции, не сумевший остаться «Ей» верный, или же человек, опровергший террор, систему, отказавшийся стать архитектором этого мира. Зазубрин увидел революцию со всех ее сторон, во всей ее «неприкрытой правде», без «золотых оберток», так он показал «Ее» в «Двух мирах». В 1922–1923 гг. он пишет повесть «Щепка», рассказы «Бледная правда» и «Общежитие», представляющие собой единый блок, где автор мучительно размышляет о революции:

Самая страшная «улика» против Зазубрина, по оценке Анатолия Либермана, – три его ранние рассказа. «Щепка», которую предполагалось переделать в роман, «Общежитие» и «Бледная правда», кстати, по мнению жены писателя, наиболее слабый рассказ, и, напротив, лучший по мнению А. Либермана. Писателю постоянно вменяли в вину натурализм, но именно в натурализме, как подчеркивает Яранцев, была его сила²⁰.

Так чем же продиктован столь грубый натурализм, каков герой и в чем раздвоенность автора и героя. Мы рассмотрим повесть «Щепка» с точки зрения психологии литературного творчества, как процесс внутреннего освобождения, переход от переживания к творчеству. Такая интерпретация повести «Щепка», а именно, попытка показать путь от личных переживаний, мыслей, аффектов писателя к творчеству, разглядеть грань между пережитым и воображаемым, делается впервые в настоящей работе.

Повесть «Щепка» начинается с душераздирающего, притом подробнейшего, описания расстрела...

Герой Зазубринана – Срубов – начальник Губчека, такой же большевик, каковым был к 1923 году Владимир Зазубрин. Повесть «Щепка» начинается с описания сцен массовых расстрелов в подвалах Губчека, сцен жутких, но и психологически точных по описанию состояния как приговоренных к смертной казни, равно как и приводящих в исполнение эту казнь. Первые в полной безызвест-

²⁰ Яранцев В., «Настоящее – Журнал несбывшихся огней» // Сибирские огни. 2008 г. N 3. <https://www.sibogni.ru/content/nastoyashchee-zhurnal-nesbyvshihsy-nadezhd>

ности, в темноте ждут приговора, «куда нас», а все знают, что на казнь, но неизвестность – хуже». В «Темноте не страх, – отчаяние», вторые же с глазами стеклянными, сверкающими и «остротревожными», отдавали приказы, бессознательно сам подчиняется приказу «разденься!» и Срубов, и вспоминает, что здесь он распоряжается, он отдает приказы. «Срубов ясно до боли чувствовал всю безвыходность положения приговоренных. Ему казалось, что высшая мера насилия не в самом расстреле, а в этом раздевании. Из белья на голую землю. Раздетому среди одетых. Унижение предельное»²¹. Автор проводит сравнение между казнью публичной, как, например, во Франции, и казнью безгласной: «Во Франции были гильотина, публичные казни. У нас подвал. Казнь негласная. Публичные казни окружают смерть преступника, даже самого грозного, ореолом мученичества, героизма. Публичные казни агитируют, дают нравственную силу врагу. Публичные казни оставляют родственниками близким труп, могилу, последние слова, последнюю волю, точную дату смерти. Казненный как бы не уничтожается совсем. Казнь негласная, в подвале, без всяких внешних эффектов, без объявления приговора, внезапная, действует на врагов подавляюще. Огромная, беспощадная, всевидящая машина неожиданно хватается свои жертвы и перемалывает, как в мясорубке. После казни нет точного дня смерти, нет последних слов, нет трупа, нет даже могилы. Пустота. Враг уничтожен совершенно».²²

В воображении Срубова Революция – беременная баба, русская, «широкозадая», гневная, жестокая и прекрасная, и он любит «Ее» такую, настоящую, живую. А он, Срубов, ради «Нее» должен «давить», «давить всех паразитов», которых «Она» стряхивает со своей одежды. Для «Нее» и в «Ее» интересах Срубов готов на все. Для «Нее» и убийство – радость. «Она» заводской механизм, «Ей» все равно, как убивают, «Ей» необходимо только заставить убивать одних, приказывать умирать другим. «Только и чекисты, и Срубов, и

²¹ С. 38–39.

²² С. 78.

приговоренные одинаково были ничтожными пешками, маленькими винтиками в этом стихийном беге заводского механизма».

Е.П. Ильин в книге «Психология творчества, креативности, одаренности»²³ утверждает, что в момент творчества, непроизвольной активности психики, человек совершенно не способен управлять потоком образов, произвольно воспроизводить образы и переживания. Художник бессилён восполнить пробелы творческой фантазии. Образы зарождаются и исчезают спонтанно, борются с первичным замыслом художника (рационально созданным планом произведения), более яркие и динамичные образы вытесняют из сознания менее яркие. То есть сознание становится пассивным экраном, на который человеческое бессознательное отображает себя. Художник может вполне сознательно и преднамеренно стремиться придать своему произведению определенную форму, следуя неким канонам, правилам, приемам, манере. Но все равно в конечном результате он сам не сможет, скорее всего, объяснить, почему выбрал то, а не иное слово, почему рука его так, а не иначе провела линию, положила мазок, а глаз выбрал те, а не иные пропорции. Это совершается интуитивно. Это свершение – тайна творчества и загадка таланта²⁴. «Творец всегда испытывает замешательство при попытках объяснить причину, источник своих фантазий».²⁵ В этом смысле примечательно письмо В.Зазубрина Ф.А. Березовскому, написанное в Канске 27.07.1923. «“Щепку” свою я безусловно буду расширять, перерабатывать. Большое Вам спасибо за критические замечания о ней. ...Надеюсь, Вы верите, что я искренне хотел написать вещь

²³ Ильин Е., Психология творчества, креативности, одаренности. СПб., «Питер», 2009, 434 с.

²⁴ Попов П., 1998, с. 230.

²⁵ Ильин Е., Психология творчества, креативности, одаренности. СПб., «Питер», 2009. с. 63.

революционную, полезную Революции. Если не вышло, так не от злого умысла. Буду еще работать».²⁶

Постоянные внутренние противоречия заставляют Срубова задумываться, для кого все это делается, для «Нее»? А какое значение они все имеют для «Нее»? Зазубрин как бы обращается к читателю, если представить себя архитектором, и тебе дано возвести здание судьбы человеческой, с целью осчастливить человека, дать ему покой, но для этого необходимо замучить одно крохотное создание. Здесь Автор отсылается на Достоевского, стоит ли гармония мира слезинки ребенка... «Ты думаешь, на миллионах замученных, расстрелянных, уничтоженных воздвигнуть здание человеческого счастья... Ошибаешься... Откажется будущее человечество от «счастья», на крови людской созданного...». Далее Зазубрин даст другое определение революции, уже в повести «Бледная правда»: «Революция – стихия. Революция – мощный, мутный, творящий и разрушающий поток. Человек в нем – щепка. Люди – щепки»²⁷.

Каково же отношение самого Зазубрина к своему герою? По мнению Михала Арнаудова, какие бы сюжеты ни выбирал автор и как бы мало ни изображал себя самого, он невольно накладывает отпечаток своей индивидуальности на образы. Даже при вполне объективном содержании мы всегда улавливаем какую-то субъективную ноту как свидетельство близкого внутреннего сроднения с героями и глубокого восприятия вещей. «А когда предметом поэтического творчества служит личный житейский опыт со всей свежестью и правдой настроений или страстей, тогда, как правило, творческий процесс можно рассматривать как усилие, необходимое для освобождения и прояснения духа посредством самого художественного изображения».²⁸

²⁶ **Проскурина Е.**, Неопубликованные письма В.Я. Зазубрина. // Гуманитарные науки в Сибири. N 4. Новосибирск, 1994, с. 63. // Литературное наследство Сибири. Т. 2. с. 359–360.

²⁷ С. 93.

²⁸ **Арнаудов М.**, Психология литературного творчества. URL:https://royallib.com/book/arnaudov_mihail/psihologiya_literaturnogo_tvorchestva.html

Иной, философский, глубинный подход к данной проблеме делается Михаилом Бахтиным в книге «Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук»,²⁹ где Бахтин обозначает три общих типа отношения автора к герою, при этом внутри каждого типа возможны вариации, отмечает Бахтин.

Первый случай: герой завладевает автором. Эмоционально-волевая предметная установка героя, его нравственно-этическая позиция авторитетны для автора настолько, что он видит предметный мир только глазами героя, и переживает только изнутри события его жизни. Автор не может найти убедительной и устойчивой ценностной точки опоры вне героя. И для того чтобы художественное целое, хоть и незавершенное, все же состоялось, какие-то завершающие моменты нужны, следовательно, нужно как-то стать вне героя. К такому типу отношения автора и героя относятся, по мнению Бахтина, почти все герои Достоевского, Кьеркегора, Стендаля и некоторые герои Толстого.

Второй случай: автор завладевает героем, вносит вовнутрь его завершающие моменты, отношение автора к герою становится отчасти отношением героя к себе самому. Герой этого типа развивается в двух направлениях: не автобиографичен. Такой герой завершен, но здесь страдает реалистическая убедительность в этической, философской, жизненной позиции героя; и второе: автобиографичен. Усвоив завершающий рефлекс автора, его тотальную формирующую реакцию, герой делает ее моментом самопереживания и преодолевает ее; такой герой «незавершим», он внутренне перерастает каждое тотальное определение как неадекватное ему, он переживает завершенную целостность как ограничение и противопоставляет ей какую-то внутреннюю тайну, не могущую быть выраженной. «Вы думаете, что я весь здесь, – как бы говорит этот герой, – что вы видите мое целое? Самое главное во мне вы не можете ни видеть, ни слышать, ни знать». Такой герой бесконечен для

²⁹ Бахтин М., Автор и герой. К Философским основам гуманитарных наук. СПб., 2000 г., с. 32–49, 337 с.

автора, то есть все снова и снова возрождается, требуя все новых и новых завершающих форм, которые он сам же и разрушает своим самосознанием.

И наконец, третий тип отношения автора к герою: герой является сам своим автором, осмысливает свою собственную жизнь эстетически, как бы играет роль, такой герой «самодоволен и уверенно завершен». При этом, Бахтин отмечает, что отношения каждого типа осложняются и варьируются.

Срубов – интеллигент, философ, он размышляет над вопросом «террора». «Вам когда-нибудь было жаль расстреливаемых?» – спрашивает он Пепла. Пепел – работник, руководствуется только ненавистью. Амбивалентность героя, постоянная внутренняя борьба особенно ярко отражена в сцене в театре, где ему кажется, что все взгляды зрителей устремлены в его сторону, он в фокусе «бесплатных советских зрителей» с вытаращенными глазками, шарахающихся чекистов, как от чумы, а сами пишут доносы, сами призывают к террору, признают его необходимость, а чекиста, осуществляющего их же идею, презирают. Для Срубова все они – лицемеры с подлой душонкой.

С одной стороны, производя расстрелы, Срубов ощущает себя на высоте. Страха, жестокости, непозволенного – нет, с другой стороны, он осознает, что «не все позволено, есть граница всему. Но как не перейти ее? Как удержаться на ней?». Теперь он понимает, что стал жертвой Революции, она – «любовница», которая отняла у него все, на которую он потратил лучшие свои годы. И видит Срубов Ее уже нищую и потому злую. Срубов ищет себе оправдание, общаясь с убийцей отца, товарищем Кацом, сидевшим с ним за одним столом, пьющим кофе. В глазах Срубова боль и стыд, и желание оправдываться... но перед кем? Перед «Ней» или перед самим собой «Я знаю твердо, каждый человек, следовательно, и мой отец, – мясо, кости, кровь. Я знаю, труп расстрелянного – мясо, кости, кровь. Но почему страх? Почему я стал бояться ходить в подвал?».

При внимательном рассмотрении системы образов, созданных Зазубриным, Срубов – не характер, не тип, а воплощение некой правды, представитель ее. (Бахтин)

И перед Срубовым встает дилемма: с одной стороны, он верен «Ей», с другой стороны, он – палач, «не слово – бич», «душа нахлестана им в рубцы», вроде он, революционер, должен гордиться собой за то, что выполнил долг свой до конца, «но слово, слово... Вот забиться бы куда-нибудь под кровать... Пусть никто не видит. И самому чтоб – никого». Срубов теряет рассудок, устал, ему является двойник–собственное отражение в зеркале. В нем бледное лицо с острым носом, огромные испуганные глаза, всклокоченные волосы, борода. Срубову страшно пошевелиться. Двойник из зеркала следит за ним, повторяет все его движения. И он, как ребенок, в страхе зовет: – «Мама, мама».³⁰ Двойник караулит Срубова, безумный взгляд настороже, Срубов пытается звать на помощь, но видит того другого, беззвучно шевелящего губами. Обратимся к Бахтину «Человек у зеркала» – явление «двойничества» в литературе. «Не я смотрю *изнутри своими* глазами на мир, а я смотрю на себя глазами мира, чужими глазами; я одержим другим. Здесь нет наивной цельности внешнего и внутреннего. Подсмотреть свой заочный образ. Наивность слияния себя и другого в зеркальном образе. Избыток другого. У меня нет точки зрения на себя извне, у меня нет подхода к своему собственному внутреннему образу. Из моих глаз глядят чужие глаза»³¹. Срубов встает перед проблемой самосознания. Здесь мы видим уход его из мира реального в ирреальный мир, инфернальный – сон Срубова.

Душевнобольной Срубов оказывается по ту сторону революции, теперь он оказался одним из «людишек-булавочек», на допросе, больше похожей на пытку, единственное желание – жить, жить, жить! Андрей Срубов был расстрелян так же, как сам расстреливал.

³⁰ С. 68.

³¹ Там же, с. 240.

«Видимо, именно так в 1938 году расстреливали и Зазубрина самого. Автор предвосхитил собственную судьбу»³².

Заключение

Зазубрин, большевик, выносит приговор всей системе: «Я знаю, что люди способны ослепляться какой-либо идеей настолько, что перестают здраво мыслить, отличать черное от белого. Большевизм – это временное болезненное явление, припадок бешенства, в который впало сейчас большинство русского народа»,³³ что продиктовано, на наш взгляд, необходимостью облегчиться через исповедь, необходимостью от молчаливого терпения чувств, аффектов перейти к доверенному раскрытию, к приобщению к нашим мыслям, чувствам, к нашим частным состояниям меньшей или большей части людей, способных понять нас (Арнаутов). Устное или письменное высказывание тайны, мысли, которая приобретает над человеческим духом магическую власть и мучает его, несомненно, несет успокоение.

Зазубрин, практически, опровергает то, частью чего он является сам. Здесь мы видим столкновение самосознания. (Это – мир других, и в этот мир пришел я. Бахтин). Мы не будем черпать биографический материал из произведения или же наоборот, объяснять произведение биографическими фактами, но и нельзя не принять во внимание теорию Бахтина об отношении автора к герою, его реакции на целое героя.

Срубов – это выражение «Я» автора. Ссылаясь на Арнаутова, на его теорию авторского внутреннего освобождения через творчество, можно утверждать, что акт освобождения, отдыха после долгого кошмара ведет к удовлетворению эстетической потребности и способствует повышению жизненной ценности своего «Я». Через образ своего героя, раздвоенного с точки зрения нравствен-

³² Румянцев В., «О нашем современнике, расстрелянном в 38». URL:http://www.hrono.ru/text/2003/rum_zazub.html

³³ С. 76.

ности, взглядов, Зазубрин освобождается от мучительных мыслей, ищет понимания не в читателях своего времени, а в читателе будущего.

Зазубрин, несомненно, предвидел судьбу «Щепок» и свою судьбу. Именно Зазубрину удалось предугадать разрушительность идеи революции. Массовый террор в борьбе с инокомыслием даже во имя самых высоких идей, благих целей неизбежно ведет к разложению души, уничтожению в человеке человеческого. Зазубрину удалось показать, что в фанатичном стремлении к стерильности революции любой ценой нивелируется и вытесняется революционная идея – идея равенства и справедливости.

Письмо Зазубрина к Ф.А. Березовскому, где по собственному признанию автора, он писал «нужную книгу» о революции, «полезную революции», но не вышло не от злого умысла, дает нам право судить о том, что в данном случае имеем дело с непроизвольными авторскими переживаниями, воспроизведением образов – с бессознательным автора. «Я свою книгу не делаю, она сама делается. Она зреет и растет в моей голове как великий плод» – А де Виньи; «Бог диктовал, а я писал» – В. Гюго; «Я не сам думаю, мои мысли думают за меня» – блаженный Августин; «Если мой тяжелый молот придает твердым скалам то один, то другой вид, то его приводит в движение рука, которая держит его, направляет и руководит им: он действует под давлением посторонней силы» – Микеланджело.

ՄԱՐԻԱՆՆԱ ԲԱԼՈՅԱՆ

*Բանասիրական գիտությունների թեկնածու, դոցենտ,
Չանչունի համալսարանի դասախոս, 2014*

ԶԱԶՈՒԲՐԻՆԻ «ՏԱՇԵՂ» ՊԱՏՄՎԱԾՔԸ. «ՆԵՐՔԻՆ ՄԱՐԴՈՒ» ԽՆԴԻՐԸ

Ամփոփում

Վլադիմիր Զազուբրինը թերևս ամենավիճահարույց գրողն է, չհասկացված նկարիչը, ժամանակին մոռացված, 80-ականներին վերականգնված, ներկայումս սուր հետաքրքրություն առաջացնող, բայց մինչ օրս քիչ ուսումնասիրված:

Մեր հետազոտության արդիականությունը պայմանավորված է նրանով, որ 20-րդ դարավերջին և 21-րդ դարասկզբին մեծացել է հետաքրքրությունը 20-րդ դարի 30-ական թվականներին բռնադատված, ապա հետմահու վերականգնված գրողների և նրանց ստեղծագործական ժառանգության նկատմամբ: Այդ հետաքրքրությունն առավելապես ուղղված է ռուսական հեղափոխության իրական դեմքը ցույց տալուն. ի՞նչ էր այն իրականում, ինչպե՞ս են դասավորվում մարդկային ճակատագրերը պատմականորեն սահմանային իրավիճակներում: Հետազոտության արդիականությունը պայմանավորված է այդ խնդիրների ուսումնասիրությամբ: Քննության առարկան ռուս բռնադատված գրող Զազուբրինի «Տաշեղը» ստեղծագործությունն է, Պրավդուխինի ճակատագրի օրինակով մարդու և հեղափոխության հանդիպման ողբերգական հետևանքների հանդիպման պատմությունը, Զազուբրինի ստեղծագործական պոետիկայի ներքին շերտերի մեկնաբանությունը: Պատմվածքը քննության է առնվում հոգեբանության տեսանկյունից, անդրադարձ է կատարվում գրողի անձնական փորձառությանն ու ապրումներին, ներաշխարհի սահմանային վիճակից ստեղծագործական գործընթացի անցնելու խնդիրներին: Հետազոտության համար ընտրվել է էմպիրիկ մեթոդը՝ համադրելով դիտարկման, նկարագրության, համեմատության, ինչպես նաև հիպոթետիկ-դեդուկտիվ սկզբունքները:

Հետազոտության եզրակացություններում ցույց է տրվում, որ գլխավոր հերոսը՝ Սրուբովը, հեղինակի *եսի* արտահայտությունն է, նրա

ալտեր-էգոն: Զազուբրինը, անկասկած, կանխատեսել է «Տաշեղի» հերոսի և իր ճակատագրի նմանությունը: Թերևս իրականություն էին դարձել նրա ներքին կանխատեսումները հեղափոխությունների կործանարար բնույթի, այլախոհների դեմ ամենաբարձր և լավագույն իդեաների անվան տակ զանգվածայի տեռորի, ի վերջո՝ մարդկային ճակատագրերի ու հոգու կործանման, քայքայման վերաբերյալ:

Քանալի բառեր՝ Վ. Զազուբրին, «Տաշեղ», երկակիություն, գրական սրբեղծագործության հոգեբանություն, հեղինակ և հերոս, Մ. Արնաուդով, ներքին ազատագրում սրբեղծագործության միջոցով:

MARIANNA BALOYAN

*PhD, associate professor,
Changchun University, PRC,*

ZAZUBRIN'S STORY «SLIVER». THE PROBLEM OF THE «INNER MAN»

Abstract

Vladimir Zazubrin is perhaps the most controversial writer, a misunderstood artist, forgotten in his time, rehabilitated in the 80s, arousing keen interest at the present time, but little studied to this day.

The relevance of our research lies in the increased interest in the epoch of the 30s, in the work of repressed writers, rehabilitated posthumously in the late XX and early XXI centuries, in the need to show the true face of the Russian Revolution.

The purpose of this research is to show the intuitive in the creative process, the displacement of the artist's primary intention (the plan of the work) by the unconscious in the story "Sliver", to show the untenability of the Pravdukhin's interpretation of the theme, namely the theme of revolution and man, possibly dictated by time, to reveal the mystery of Zazubrin's work, to guess the riddle of the writer's talent.

The research method was the empirical method: namely, the method of observation, description, comparison, as well as the hypothetico-deductive method.

This article examines the story «Sliver» from the point of view of the psychology of literary creativity, as a process of internal liberation, the transition from experience to creativity. Such an interpretation of the story «Sliver», namely, an attempt to show the path from personal experiences, thoughts, affects of the writer to creativity, to discern the line between the experienced and the imaginary, is made for the first time in this work. The material for our research also included letters from contemporaries, friends and members of Zazubrin's family.

Our research has shown that Srubov is an expression of the author's self Zazubrin undoubtedly predicted the fate of the «Sliver» and his own fate. It was Zazubrin who managed to foresee the destructiveness of the idea of revolution, mass terror in the struggle against dissidents, even in the name of the highest and most blessed goals, inevitably leads to the decomposition of the soul, the destruction of humanity in man.

Keywords: V. Zazubrin, "Sliver", duality, psychology of literary creativity, author and hero, M. Arnaudov, internal liberation, unconscious.

ԿԱՐԵՆ ՍՈԿՐԱՏԻ ԽԱՆՅԱՆ

*Բանասիրական գիտությունների թեկնածու, դոցենտ
Խ. Աբովյանի անվան ՀՊՄՀ բանասիրական ֆակուլտետի
գիտության և միջազգային համագործակցության
հարցերով դեկանի տեղակալ
kkhanian@mail.ru*

ORCID ID: 0000-0002-1602-116X

DOI: 10.54503/978-5-8080-1557-9-326

ՄԱՔՍԻՄ ԳՈՐԿԻՆ ԵՎ ՀԱՅ ՄԱՄՈՒԼԸ

*Բանալի բառեր՝ Մաքսիմ Գորկի, հայ-ռուս գրական կապեր, հայ մամուլ,
հայ գրականագիտություն:*

Ներածություն

Հանդիսանալով ռուսական դասական գրականության դեմոկրատական ավանդույթների ժառանգորդներից մեկը՝ Մաքսիմ Գորկին իրեն դրսևորեց որպես նորարար գեղարվեստական խոսքի թարմացման ու զարգացման ասպարեզում:

Անվանի բոլոր գորկիագետները հրճվանքով ընդունեցին Մ. Գորկու մուտքը գրական ասպարեզ՝ ընդգծելով, որ նա իր թարմ ու պատկերավոր խոսքով նշանավորեց մի նոր դարաշրջան ոչ միայն ռուսական, այլև համաշխարհային մշակույթի պատմության մեջ:

Դեռևս գրական գործունեության առաջին քայլերից սկսած, Մ. Գորկու երկերում հնչել է արդարացի բողոքի ձայնը դաժան ուժերի դեմ, այն չար ուժերի, ովքեր արհամարհանքով էին վերաբերվում հասարակ մարդկանց, այն մարդկանց, ում ուժերով էին մշտապես արարվում բարիքներ, պաշտպանվում երկիրը օտար թշնամիների դեմ մղված մարտերում:

Ինչպես ռուս ականավոր գրողների, այդպես էլ Մ. Գորկու ստեղծագործությունները մշտապես գտնվել են հայ ընթերցողների գրասեղաններին: Ու պատահական չէ, որ նրա երկերի վերաբերյալ մշտապես իր թարմ խոսքն է հնչեցրել ժամանակի հայ մամուլը:

Մաքսիմ Գորկու գրվածքները 20-րդ դարասկզբին հայերեն թարգմանել են Հովհ. Թումանյանը, Տ. Հովհաննիսյանը, Կ. Կրասիլ-

նիկյանը, Ստ. Շահումյանը, Գր. Բեդեյանը, Ավ. Իսահակյանը, Հ. Ստեփանյանը, Սիմակը, Ոստանիկը, Ս. Բաթիյանը, Սարգիս Մ. Իսահակյանը և այլք։ Այդ թարգմանությունները լույս են տեսել տարբեր պարբերականներում՝ «Մուրճ», «Լումա», «Մշակ», «Նոր-Դար», «Տարագ» և այլն։ Գորկու երկերը տպագրվել են նաև առանձին գրքույկներով՝ «Մի անգամ աշնանը» (Թիֆլիս, 1901), «Ամայի դաշտում» (Ալեքսանդրապոլ, 1902), «Մակար Չուդրա» (Թիֆլիս, 1903), «Մտքեր» (Շուշի, 1903) և այլն։

Իր գրական, հասարակական և հրապարակախոսական գործունեությամբ Մ. Գորկին մեծապես նպաստել է ռուս իրականության մեջ հայ գրականության մասսայականացմանը։

Անգնահատելի է Մաքսիմ Գորկու դերը հայ գրականության զարգացման գործում։ Մ. Գորկին որպես աստվածաշնորհ գրող, հարազատ որդու իրավունքով ու սիրով մտել է հայկական դարավոր գրականության աշխարհը և արժանացել մաշտոցյան սերունդների ուշադրությանն ու սիրուն։

Տասնիններորդ դարի ռուսական դասական գրականությունն ընդհանրության մեջ գեղարվեստական խոսքի մի նոր աստիճան էր համաշխարհային մշակույթի պատմության մեջ։

Ավանդույթը շարունակվում էր հաջողությամբ։ 1890-ական թվականներին գրական ասպարեզ իջած ռուս գրողների շարքում նոր երևույթ էր Ալեքսեյ Մաքսիմովիչ Գորկին։

Որպես ռուսական դասական գրականության դեմոկրատական ավանդույթների ժառանգորդներից մեկը՝ նա դարձավ նորարար գեղարվեստական խոսքի թարմացման ու զարգացման ասպարեզում։

Անվանի բոլոր գորկիագետները հրճվանքով ընդունեցին Մ. Գորկու մուտքը գրական ասպարեզ՝ ընդգծելով, որ նա իր թարմ ու պատկերավոր խոսքով նշանավորեց մի նոր դարաշրջան ոչ միայն ռուսական, այլև համաշխարհային մշակույթի պատմության մեջ։

Ընդհանրապես Մ. Գորկու կյանքը բնութագրվում է աստվածահաճո մի բառով՝ ՊԱՅՔԱՐ... պայքար հանուն ՄԱՐԴՈՒ, որն արժանի է ազատ ու հպարտ ապրելու, հավասարապես օգտվելու այն բարիքներից, որ արարում է ինքն իր քրտնարար աշխատանքով։

Դեռևս գրական գործունեության առաջին քայլերից սկսած՝ Մ. Գորկու երկերում հնչել է արդարացի բողոքի ձայնը դաժան ուժերի դեմ, այն չար ուժերի, ովքեր արհամարհանքով էին վերաբերվում հասարակ

մարդկանց, այն մարդկանց, ում ուժերով էին մշտապես արարվում բարիքներ, պաշտպանվում երկիրը օտար թշնամիների դեմ մղված մարտերում:

Այդ ժամանակահատվածում Գորկու ստեղծագործությունները գտնվել են հայ մշակույթի ականավոր ներկայացուցիչների ուշադրության կենտրոնում:

Տիգրան Հովհաննիսյանն առաջիններից է, որ արձագանքել է Գորկու տպագրված երկերին: 1900 թ. «Մշակի» 101-րդ համարում Տ. Հովհաննիսյանը անդրադառնում է Մ. Գորկու՝ Ս. Պետերբուրգում լույս տեսած «Рассказы» ժողովածուին: Նա նշում է. «Մակսիմ Գորկիյ պատկանում է իննսունական թականների ռուս վիպագրողների թիվն եւ նրանց մէջ անկասկած առաջին տեղն է բռնում իր տաղանդով, որ ինչքան կարելի է դատել առաջին հատորով, դեռ չէ հասել իր զարգացման գագաթնակէտին»¹: Հոդվածագիրը նաև հայտնում է, որ ռուսաց վիպագրության մեջ չի լսվել այնպիսի ջերմ քարոզ հանուն անհատի ազատության, ինչպես Գորկու երկերում: Մ. Գորկին նոր ուղի է բացում ռուս վիպագրության մեջ՝ «շեշտելով այն նշանակութիւնը, որ ունի մարդուս բարոյականի տեսկէտից պատուի զգացմունքը, անհատականազատութեան գիտակցութիւնը»²:

Մ. Գորկու «Рассказы» ժողովածուի 2-րդ հատորին Հովհաննիսյանը անդրադառնում է «Մշակի» 149-րդ համարում: Հոդվածագիրը նշում է, որ այդ հատորում պարզ երևում է ավելի այրացած, հասունացած տաղանդ, նկատվում ավելի պարզ ոճ և ավելի քիչ նիցշեականություն:

Վերլուծելով ժողովածուի պատմվածքները՝ գրախոսը գալիս է հետևյալ եզրակացության. «Ինչ վերաբերում է աշխարհայեացքին, ընդհանուր գծերով, նա այդ հատորում նույնն է մնացել, ինչ որ առաջին հատորումն էր: Այդտեղ էլ Գորկիյ շարունակում է մնալ ոգեւորված քարոզիչ եւ ջատագով ազատ, ինքնագլուխ անհատականութեան, զորեղ զգացմունքների, հաստատ բնաւորութիւնների, «սրտում անհանգստութեամբ ծնվածների», բայց այժմ նրա մէջ աւելի քիչ է երեւում այդ կող-

¹ «Մշակ», Թիֆլիս, 1900, № 101, էջ 1–3:

² Նույն տեղում, էջ 3:

մից ծայրայեղություն կամ աֆֆեկտացիա, թէեւ այնու ամենայնիւ երեւում է»³:

Իր հաջորդ գրախոսականում՝ «Մի անգամ աշնանը» պատմվածքի վրա», Տ. Հովհաննիսյանը շեշտում է. «Մանրավեպը... զօրեղ տպավորություն է գործում եւ մի տեսակ կարեկից համակրություն է ազդում դէպի «ստորացածները եւ զրկվածները», որոնց դատի պաշտպանութեանն են հուրված ռուս գեղարուեստական գրականութեան լաւագոյն երկերը»⁴:

1900 թ. «Տարագ» ամսագրի 38, 39 համարներում Գորկու գրական գործունեության մասին «Մակսիմ Գորկի» վերնագրով ծավալուն վերլուծական հոդված է ներկայացնում Խաչիկ Սամուէլեանը:

«Գորկին համարեա առաջին գրողն է, – գրում է Սամուէլեանը, – որ իր հանճարեղ, գեղարուեստական գրչով ստեղծեց մի շարք փայլուն պատկերներ ռուս պրոլետարիատի կյանքից, որ նրա սրտին այնքան մօտ է, որի դառն բաժակից ինքն էլ է ըմպել: Կարդալով Գորկու բոլոր գրածքները, ականայ կըզգաք իրաքանչիւր քայքայփոխում հեղինակի ներկայութիւնը»⁵:

Անդրադառնալով Գորկու կերպարներին՝ Սամուէլեանը նշում է, որ շրջմոլության ախտը նրանց ծուծն է մտել, արյունը վարակել, որովհետեւ այդ կյանքը ազատ է, անկախ, ինչպես երկնային թռչունների կյանքը: «Շրջմոլութիւնը մի գերբնական ոյժ է ստանում այդ հերոսների մեջ, երևան հանելով կամ վեհ, մեծահոգի, անկախ, անձնական քաջութեան տէր մարդիկ՝ Չելկաշը, Արտեմը, գնչու Զոբարը, կամ անվերջ որոնող փիլիսոփաներ – Կոննովալովը, Օրլովը, կամ միզանտրոպութեան հասած և հասարակութեան դէմ զինւած ըմբոստներ՝ Մալվան, Նատաշան, Սերեոգան, Պիլիային, Պրոմտովը, Գուզդևը և «Նախկին Մարդիկը» իրանց Կովալդայի հետ, կամ վերջապէս այնպիսի անհավասարակշիռ ու անբովանդակ անհատներ, ինչպէս Թոմա Գորդէևը, Տիխոն Պալովիչը և այլն»⁶: Ազատությունը սիրում են նրանք, որոնց մեջ կա ուժ, կա տոկունություն: Եվ Գորկին սիրում է այդ տեսակ ուժը, փառաբանում նրան:

³ «Մշակ», Թիֆլիս, 1900, № 149, էջ 2:

⁴ «Մշակ», Թիֆլիս, 1901, № 246, էջ 2:

⁵ «Տարագ», Թիֆլիս, 1900, № 38, էջ 550:

⁶ «Տարագ», Թիֆլիս, 1900, № 39, էջ 561:

Խոսուն երևույթ է «Լումա»-ի հերթական համարներից մեկում զետեղված ծավալուն գրախոսությունը՝ «Գրականություն և կյանք» խորագրով՝ Ժամանակի հայտնի մշակութային գործիչ Մինաս Բերբերյանի հեղինակությամբ: Հոդվածը գրվել է Մ. Գորկու ընտիր երկերի հայերեն թարգմանության առիթով: Բերբերյանը նշում է, որ Մ. Գորկին, դեռևս ստեղծագործական առաջին քայլերից սկսած, երիտասարդ գրողների շարքում գրավել է առաջին տեղերից մեկը, և այդ շրջանում էլ նա արժանացել է Եվրոպական հայտնի գրողների բարձր գնահատականին. «Ժամանակակից ռուս գրողների մեջ առաջին տեղերից մեկն է բռնած և միշտ և մինչև իսկ Եվրոպացիները հետաքրքրվում են նրանով»⁷:

Հոդվածագիրը նշում է, որ համաշխարհային գրականության լավագույն նմուշների թարգմանությունը կարող է նպաստել ազգային գրականությունների զարգացմանն ու հարստացմանը: «Ես լիովին համաձայն եմ,– ընդգծում է նա,– որ մեր ընթերցողներին անհրաժեշտ է ծանոթանալ Շեկսպիրի, Գեթեի, Դիկկենսի, Զոլայի, Մօպասանի, Տոլստոյի, Իբսենի և այլ լավագույն հեղինակների գլուխ գործոցների հետ: Այդ գրուածքները կզարգացնեն մեր ընթերցողի գեղարուեստական ճաշակը, կլայնացնեն նրա մտաւոր հորիզոնը, կըդաստիարակեն նրան մարդասիրական սկզբունքների հիման վերայ, բայց միևնոյն ժամանակ տեսնում եմ, որ այդպիսի գրուածների թարգմանիչներ մենք շատ քիչ ունենք, ուստի մեր պարբերական մամուլը ստիպուած է տալ և երկրորդական օտար հեղինակների թարգմանությունները: Այդ տեսակի գրուածքների թարգմանիչներ շատ կգտնուին և խմբագրին մնում է ընտրել գրուածքներից լավագոյնը, իսկ թարգմանություններից ամենալաջողը»⁸:

Հոդվածագիրը գտնում է, որ բացի համամարդկային նշանակություն ունեցող երկերին ծանոթացնելու գործից, մամուլը պարտական է ներկայացնել գրական թարմ և առաջնակարգ երևույթներ, որոնց նա կարող է ծանոթանալ կա՛մ կարդալով նորագույն գրվածքների թարգմանությունները, կա՛մ նրանց մասին լույս տեսած քննադատական և կենսագրական հոդվածները: «Նորագոյն գրուածքների միջոցով,– նշում է նա,– մենք ծանոթանում ենք «այսօրուայ» մարդու բնա-

⁷ «Լումա», Թիֆլիս, 1902, № 3, էջ 149:

⁸ Նույն տեղում, էջ 151:

ւորութեան, գաղափարների, դրութեան, նիստ ու կացի ու իդէալների հետ: ...Լ. Տոլստոյի, Կորոլենկոյի, Չեխովի և Գորկիի վերջի վեպերը և վէպիկները կարդալիս դուք զգում եք ձեր առաջ ամբողջ ժամանակակից Ռուսիան, որի լաւագոյն ներկայացուցիչներն հենց այդ հեղինակներն են: Ուսումնասիրեցեք «Յարութիւնը», «Սիբիրական պատկերները», Չեխովի անթիւ մեծ ու փոքր վէպիկները և պատմուածքները, և Մակսիմ Գորկիի գրուածքները և դուք բացի գեղարուեստական բաւականութիւն ստանալուց, բացի ձեր մտքին և զգացմունքին պիտանի ճաշակ տալուց – դուք ուսումնասիրած կլինեք որպէս ուշիմ ճանապարհորդ կամ գիտնական...»⁹:

Ընթերցողը ծանոթանում է Գորկու կերտած կերպարներին՝ Չելկաշին՝ կտրիճ բոսյակ, մաքսատնից գողութիւն անող, ազատասեր և հարբեցող, Նատաշային՝ դժբախտ արարած, Սյոմկա և Միշկա բոսյակներին, որոնք գողութիւն են անում խմելու նպատակով, Թերեզային՝ «ընկած» կանանցից մեկին, Կոնովալովին՝ շատ համակրելի մի բոսյակ, որը, երբ չի խմում, աշխատասեր և ընդունակ բանվոր է, Օրլովին՝ արհեստավոր, – խմում է, հետո դառնում բոսյակ, նրանց ընկերներին՝ երբեմն մարդիկ» – ընկած, կորած արարածներ և այլոց:

Այդ կերպարների միջոցով Գորկին ներկայացնում է բոլորովին մի նոր աշխարհ: Եվ ըստ հեղինակի՝ ցավալին այն է, որ նման մարդկանց թիվը օրեցօր ավելանում է գյուղացիներով, որոնք, թողած արտ ու հող, գյուղ ու ընտանիք, վերցնում են շրջմոլիկի գավազան, թափառում քաղաքից-քաղաք՝ մերթ արհեստավորների և բանվորների, մերթ էլ վաճառականների զավակների ու մտավորականների հետ:

Մ. Գորկու երկերում այդ կերպարները համարձակ, ուժեղ, ազնիվ, վեհանձն, բարեհոգի մարդիկ են: Ընդհանրապէս Գորկու ստեղծած կերպարները վերին աստիճանի կենդանի բնավորութիւններ են, իրական անձնավորութիւններ:

Մ. Գորկին բացի բոսյակներից, ստեղծել է նաև բանտարկյալների, անառակ կանանց, գնչուների, բանվորների, արհեստավորների, վաճառականների և մտավորականների կերպարներ: Կարևորն այն է, որ Գորկին ռեալիստորեն է ներկայացրել իր կերպարներին: Նշենք

⁹ Նույն տեղում, էջ 151:

նաև, որ անվանի գրողը մշտապես գտնվել է ճշմարիտ արվեստի շրջանակներում:

Մ. Գորկին ռեալիստական արվեստի նշանավոր ներկայացուցիչներից է: Նրա երկերը ուղղակի բողոք են ժամանակի եվրոպական կուլտուրայի դեմ, բողոք՝ սոցիալական անհավասար հարաբերությունների, կեցության և գաղափարների դեմ: Նրա հերոսները դուրս են մղված մարդկության շրջապատից, տանջվում են հասարակության անտարբերության պատճառով: Մարդիկ են, որ ստեղծել են այդ ժամանակաշրջանի նիստն ու կացը: Ընդհանրապես արդարությունը մարդկային զոհեր չի ընդունում, մինչդեռ Գորկու ստեղծած կերպարները այդպիսի զոհեր են:

Մ. Գորկին, դիմելով իր ժամանակակիցներին, նշում է, որ իրենց կուլտուրան սխալ ճանապարհով է ընթացել, ստեղծվել է անարդար ներկա: Թեև Գորկուն էլ պարզ չէր, թե ինչպես է լինելու ապագան, սակայն նա նշել է, որ ապագան մարդուն պիտի իրավունք տա ապրելու մարդավայել, բնության ընծայած օրենքներով: Նա հավատում էր այդ օրենքներին և նրանց գալուն՝ մատնանշելով. «Նայեցէք ձեր չորս կողմը, կարդացէք Չեխովի գրուածքները և դուք կտեսնէք, որ միջին դասակարգը զուրկ է որևէ ձգտումից, որևէ իդէալից: Բուրժուան ապրում է գոհ իր դրութիւնից, ինտելիգենտի վերայ չէ յոյս դնել, դրանք չեն, որ պիտի կարողանան լաւագոյն կեանքի ձգտելով՝ խօսքից գործի անցել»¹⁰: Մ. Գորկին գտնում է նման խիզախ մարդկանց: Դրանք իր ստեղծած հերոսներն են:

Մ. Բերբերյանը, հիշելով Հովհ. Թումանյանի խոսքը, որ «պարբերական մամուլը ոչ ուժ և ոչ էլ կոչում ունի տաղանդ ստեղծելու կամ սպանելու», նշում է. «Մեր պարբերական մամուլի մէջ բացակայում է քննադատութիւնը... Եթէ մենք ունենայինք իսկական գրական քննադատութիւն, որը իրեն նպատակ դրած լինէր զարգացնել ընթերցողների ճաշակը և բացատրել հին ու նոր, մեր և օտար գրական երկերը – մենք կունենայինք շատ աւելի թարգմանական վէպեր, դրամաներ, բանաստեղծութիւններ և առ հասարակ գեղարուեստական գրուածքներ,

¹⁰ «Լուսմա», Թիֆլիս, 1902, № 3, էջ 160:

քան թէ ունինք այժմ, և երկրորդ՝ կրկնապատիկ զարգացած և ճոխացած կլինէր մեր ինքնությունը գրականությունը»¹¹:

Մ. Բերբերյանը գտնում է, որ չկա Գորկու պես ուրիշ գրող, որ այդքան կարճ ժամանակում մեծ հռչակ ստանա: Նրա ստեղծագործությունները ծանոթ են քաղաքակիրթ աշխարհին, նրա երկերը թարգմանված են տարբեր լեզուներով, նրա մասին քննադատական հարուստ գրականություն է ստեղծված:

Այդ գրականության մեջ բավական մեծ տեղ է գրավում Ֆրանսիայում «Revue des Deux Mondes» թերթում լույս տեսած Էժեն դե Վոգյունի «Մակսիմ Գորկին որպես գրող և որպես մարդ»¹² ծավալուն աշխատությունը: 1902 թ. «Մշակ» թերթի 233-րդ համարում Եղիշե Թոփչյանը տպագրում է գրախոսական: Հոդվածի սկզբում Թոփչյանը նշում է, որ 19-րդ դարի ութսունական թվականներին փայլում էր Լ. Տոլստոյի տաղանդը, լույս էին տեսնում Ի. Պոտապենկոյի, Պ. Բոբորիկինի, Վ. Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի, Դ. Մամին-Սիբիրյակի վեպերը, գեղարվեստական մեծ ուժ էր ներկայացնում Վ. Կորոլենկոն, գրավիչ էին Ա. Չեխովի պատմվածքները, բայց ոուս քննադատները «серенькое время» անունով էին կոչում այդ ժամանակահատվածը: Նշված հեղինակների երկերում չկար ուժեղ բողոք, չկար ակտիվ վերաբերմունք դեպի կյանքը: Միայն Մաքսիմ Գորկու տաղանդն էր այդ ճաճանչները արձակողը, և լսվում էր բողոքի ուժգին ձայնը:

Վոգյունեն նկատում է, որ Մաքսիմ Գորկու և իտալացի Գաբրիելե Դ'Անունցիոյի ու անգլիացի Ռեդյարդ Կիփլինգի գրվածքների մեջ նիցշեական տենդենցիաների նմանություն կա: Գորկու մասին Վոգյունեն ընդհանրապես գրում է. «Գորկիի ստեղծագործությունները սկզբից մինչև վերջը ներկայացնում են մի բուռն բողոք գոյութան պայմանների դեմ... Նա ձգտում է զարթեցնել մարդկանց, ցոյց տալով, թէ որքան ամօթաբեր է հոգեկան գեղխությունը, թէ որքան դատապարտելի են սօցիալական վերքերը...»¹³: Թոփչյանը նշում է, որ Վոգյունեն «օգտակար

¹¹ Նույն տեղում, էջ 150:

¹² Տպագրվել է նաև ռուսերեն՝ Вогюэ Э.М. де. Максим Горький как писатель и как человек. М., 1902.

¹³ «Մշակ», Թիֆլիս, 1902, № 233, էջ 2:

գործունեութիւն է արել, տալով տաղանդավոր գրողի համառօտ կենսագրութիւնն ու երկերի վերլուծումը»¹⁴:

«Արևելյան Մամուլ»-ը նույնպէս անդրադառնում է Գորկու ստեղծագործություններին: 28-րդ համարում տպագրվում է Ա. Նավարյանի «Մաքսիմ Կորքի. Իր Վանիա տրամին առթիւ» վերնագրով հոդվածը: Հոդվածագիրը տեղեկացնում է, որ ֆրանսիացիները շատ ժամանակ չեն կարող «ըմբռնել օտար հանճառների գեղեցկությունը»: Բայց արդեն բավական տարիներ է ֆրանսիացի ընթերցողը ծանոթանում է օտար գրականությանը՝ Իբսեն, Կիպլինգ, Թ. Հարտ, Հոֆման, դ'Անունցիոյ և ուրիշներ: Նավայանը թվարկում է նաև ռուս գրողների անունները: «Նախ Թուրկընէֆ,– գրում է Նավայանը,– իր զգայուն եւ գեղանուշ երեւակայութեամբ, Տութոյիսկի, ցաւի եւ գրութեան վիպագիրը...: Տութոյիսկիյէն յետոյ Լէոն Թօլսթօյ, արդեն հռչակաւոր իր երկրինմէջ կանգնելով փառաւոր երկերու շքեղ խորան մը: Թօլսթօյէն ետքը եկան ուրիշ խել մը գրագէտներ, ի միջի այլոց Բիդիմսկի, Գուչարոֆ, Տմիթրի տը Մէրէժօվսքի, իսկ այժմ Կորքին է, որոյ համբաւը կը տարածուի աստիճանաբար ֆրանսական գրականութեան մէջ»¹⁵:

Հոդվածագիրը նշում է, որ Ռուսաստանում տարածված է մի գրույց, թե կա մի երկաթյա մատանի՝ փառքի խորհրդանիշ, որ հետզհետե փոխանցվում է ազգային մեծագույն հեղինակների միջև: Սկզբից Պուշկինն էր պահում այդ մատանին 19-րդ դարում, հետո այն անցավ Տուրգենևին, իսկ այժմ Տոլստոյն է պահում իր արկղի մեջ: Եվ արդեն որոշված է, որ հաջորդը կլինի Մաքսիմ Գորկին: Գորկին ռուս գրականության ժան Ռիշպենն է, բայց ավելի ինքնատիպ ու ավելի ազգային: Գորկու հերոսները ավելի հատկանշական են և ունեն գաղափարների և բարոյականության եզակի լիություն:

Նկարագրելով Գորկու անցած դաժան ու մռայլ տարիները, մանկության և երիտասարդության անցած ճանապարհը՝ այս վերջին հարաբերական խաղաղ կյանքում նա թողնում է իր գեղեցիկ բնակարանը և մեկնում «գիշերանց ու դեգերելով կը խոկայ մինչեւ արշալոյս... Սակայն որ հանճար է եւ որայ վիրագ դիմագծութիւնն այնպիսի կուռ արտայայտութիւն մը ունի որ կը ներգործէ, կը խոսվէ դիտողն: Շարժուն

¹⁴ Նույն տեղում, էջ 2:

¹⁵ «Արևելյան մամուլ», Իզմիր, 1903, № 28, էջ 659:

աչքերու բոցին մէջ տեսակ մը մութիկ կայ անսպայ, բայց լեցուն ներշնչումով, կեանքով եւ երազով: Ոչ միայն ան գնահատուած է նուրբ եւ գրասէր դասակարգէն, այլ եւ խոնարհ եւ տգէտ խաւերէն, որք իր ցաւի եղբայրներն էին երբեմն»¹⁶:

Մ. Գորկին մեծ ներդրում է ունեցել հայ գրականության տարածման գործում: Հայտնի է, որ նրա ջանքերով ու խմբագրությամբ 1916 թ. «Պարուս» հրատարակչությունը տպագրում է «Сборник Армянской Литературы» ժողովածուն:

Այդ առումով «Մշակ» թերթում իր խոսքն է ասել մեծանուն Ալ. Շիրվանզադեն: Նշելով, որ առաջին անգամ չեն հայ նմուշները թարգմանվում ռուսերեն և լույս ընծայվում, գրել է. «Մակսիմ Գորկին ինքնաբերաբար ոչ միայն հետաքրքրվում է հայ գեղեցիկ գրականությամբ, այլ և աշխատում է հետաքրքրել նրանով և ռուս հասարակությունը»¹⁷:

Ալ. Շիրվանզադեն նկատի է ունեցել այն փաստը, որ Մ. Գորկին սոսկ բանաստեղծ չէ, այլ բացառիկ ստեղծագործող խոշորություն, ով Տոլստոյից և Դոստոևսկուց հետո վայելում է համաշխարհային հռչակ: Հանդես գալով Գորկու հակառակորդների դեմ՝ Ալ. Շիրվանզադեն նշում է, որ իրենք բոլորը միասին չեն հավասարվի Գորկու տաղանդի կեսին:

«Մաքսիմ Գորկին,– ավելացնում է Ալ. Շիրվանզադեն,– ռուս գրականության հորիզոնում մի վիթխարի է, որի ստուերի մէջ չքանում են շատ փքուն մեծութիւններ: Նա դեռ շատ ընտիր երկեր կը տայ»¹⁸:

Մ. Գորկին՝ որպէս աստվածաշնորհ գրող, հարազատ որդու իրավունքով ու սիրով մտել է հայկական դարավոր գրականության աշխարհը և արժանացել մաշտոցյան սերունդների ուշադրությանն ու սիրուն: Նրա այդ մուտքը հավերժական է, արևաշող:

Ճիշտ են նկատել աշխարհի անվանի գիտնականները առ այն, որ ուզածդ ժողովրդի մեծանուն որդին դառնում է բոլոր ազգերի արդարամտության, ազատության, հավասարության խորհրդանիշ-արվեստագետը, դանկոյական խիզախության դրոշակակիրը:

¹⁶ Նույն տեղում, էջ 660:

¹⁷ «Մշակ», Թիֆլիս, 1916, № 119, էջ 2:

¹⁸ Նույն տեղում, էջ 2:

Նման հսկաներից է Մաքսիմ Գորկին՝ ինչպես իր մայր՝ ռուս ժողովրդի, այնպես էլ հայ ժողովրդի մտապատկերներում և ամենօրյա հուսավառ գործընթացում:

Հիրավի, դժվար է գերազնահատել Մաքսիմ Գորկու դերը հայ գրականության զարգացման գործում: Իր գրական, հասարակական և հրապարակախոսական գործունեությամբ նա մեծապես նպաստել է ռուս իրականության մեջ հայ գրականության մասսայականացմանը:

КАРЕН ХАНИЯН

*кандидат филологических наук, доцент
зам. декана по науке и международному сотрудничеству
филологического факультета АГПУ имени Х. Абовяна*

МАКСИМ ГОРЬКИЙ И АРМЯНСКАЯ ПРЕССА

Резюме

Являясь одним из наследников демократических традиций русской классической литературы, Максим Горький проявил себя как новатор в области обновления и развития художественного слова.

Все известные горьковеды с удовлетворением восприняли выход М. Горького на литературную сцену, подчеркнув, что своим свежим и ярким словом он ознаменовал новую эпоху не только в истории русской, но и мировой культуры.

С первых шагов своей литературной деятельности в произведениях Горького звучал голос праведного протеста против жестоких сил, которые с презрением относились к простому народу.

Подобно видным русским писателям, произведения Горького всегда находились в центре внимания армянских читателей. И не случайно армянская пресса того времени всегда свежо отзывалась о его произведениях.

Произведения Максима Горького в начале XX века переводили на армянский язык Ов. Туманян, Т. Оганесян, К. Красильникян, Ст. Шаумян, Г. Бедеян, Ав. Исаакян, Х. Степанян, Симак, Воста-

ник, С. Бабян, Саргис М. Исаакян и другие. Эти переводы публиковались в различных периодических изданиях: «Мурч», «Лума», «Мшак», «Нор-Дар», «Тараз» и других.

Произведения Горького издавались также отдельными книгами: «Однажды осенью» (Тифлис, 1901), «В степи» (Александрополь, 1902), «Макар Чудра» (Тифлис, 1903), «Несвоевременные мысли» (Шуши, 1903) и др.

Своей литературной, общественной и публицистической деятельностью М. Горький внес большой вклад в популяризацию армянской литературы в российской действительности, по праву вошел в мир многовековой армянской литературы.

Ключевые слова: Максим Горький, армяно-русские литературные связи, армянская пресса, армянское литературоведение.

KAREN KHANYAN

PHD in Philology, Assistant professor of the chair of Foreign Literature, Deputy Dean for Science and International Cooperation of the Philological Faculty of the ASPU named after Kh. Abovyan

MAXIM GORKY AND THE ARMENIAN PRESS

Abstract

Being one of the carriers of the legacy of the democratic traditions of Russian classical literature, Maxim Gorky proved himself to be an innovator in the field of renewal and development of the literary word.

All famous Gorky scholars were pleased with M. Gorky's presence on the literary stage, emphasizing that with his fresh and bright words he marked a new era not only in the history of Russian but also world culture.

From the first steps of his literary activity, Gorky's works voiced of righteous protest against cruel forces that treated the common people with contempt.

Like prominent Russian writers, Gorky's works have always been in the center of attention of Armenian readers. And it is no coincidence that the Armenian press of that time always responded actively to his works.

The works of Maxim Gorky were translated into Armenian at the beginning of the twentieth century. H. Tumanyan, T. Hovhanesyan, K. Krasilnikyan, St. Shahumyan, G. Bedelyan, Av. Isahakyan, Kh. Stepanyan, Simak, Vostanik, S. Babiyan, Sargis M. Isahakyan and others. These translations were published in various periodicals: "Murch", "Luma", "Mshak", "Nor-Dar", "Taraz" and others. Gorky's works were also published as separate books: "Once in the Autumn" (Tiflis, 1901), "On the Steppes" (Alexandrapol, 1902), "Makar Chudra" (Tiflis, 1903), "Untimely Thoughts" (Shushi, 1903), etc.

With his literary, social and journalistic activities, M. Gorky made a great contribution to the popularization of Armenian literature in Russian reality, and rightfully entered the world of centuries-old Armenian literature.

Keywords: *Maxim Gorky, Armenian-Russian literary ties, Armenian press, Armenian literary studies.*

ԱՆՆԱ ՄԱՐԱՏԻ ՍԱՐԳՍՅԱՆ

*Բանասիրական գիտությունների թեկնածու,
Խ. Աբովյանի անվան ՀՊՄՀ Վ. Պարպիզունու անվան հայ նոր և
նորագույն գրականության և նրա դասավանդման մեթոդիկայի
ամբիոնի դասախոս,
anna.m.s@inbox.ru*

ORCID ID: 0009-0005-2537-3107

DOI: 10.54503/978-5-8080-1557-9-339

ԶԱՊԵԼ ԵՍԱՅԱՆԻ ԳՐԱԿԱՆ ՄԵԹՈԴԸ

*Բանալի բառեր՝ Զապել Եսայան, մեթոդ, միջավայր, իրականություն,
տպավորություն, կերպար, ռեալիզմ:*

Ներածություն

Զապել Եսայանի գեղարվեստական ժառանգության գրական ուղղության պատկանելության առանձնահատկությունները բացահայտելու համար անհրաժեշտ է նախևառաջ ցույց տալ գրողի աշխարհընկալման ձևավորման ուղին:

«Կարմիր սուլթան» Աբդուլ Համիդ 2-րդի արյունոտ կառավարության տարիներին արևմտահայության դաժան ջարդերի տպավորությունները դեռ վաղ հասակից են հետք թողել գրողի մտածողության վրա. ինքնակենսագրության մեջ «Առաջին ծիլեր» խորագրված հատվածում տեսնում ենք՝ Զ. Եսայանը տարիների խորքից հստակ հիշում է աշակերտուհի գեղեցիկ Վերգինեի խոսքերը. «...Գավառներու մեջ թուրքերը կը կոտորեն հայերը, սվիններու ծայրը կը հանեն երեխաները, կանանց փորը կը ճեղքեն...»¹, անկեղծանում՝ «հոգիս լցվեցավ խառն և շփոթ զգացումներով»²: Ինչպես ինքն է խոստովանում՝ հայրենակիցների ցավը համապրելու սերմերը նետվել են հոգում և շարունակ ծիլեր տվել՝ դառնալու գրական-գեղարվեստական ժառանգության մեջ իրականության պատկերման արտահայտություններ:

¹ Եսայան Զ., Ինքնակենսագրություն, «Սովետական գրականություն», Եր., 1979, սեպտեմբեր, թիվ 9, էջ 50:

² Նույն տեղում:

Զապել Եսայանի մտածողության ձևավորման հարցում մեծ ազդեցություն է թողել Սկյուտարի ս. Խաչ վարժարանի ուսուցիչ Մելքոն Կյուրճյանը, որը նրա գրական նախափորձերի առաջին քննադատներից է եղել: Վերջինս շարունակ սթափության կոչեր է արել, հայրենասիրության դասեր սերմանել մատաղ սերնդի հոգում: Զապել Եսայանը հիշում է. «Իր պատճառաբանությամբ հայ ժողովուրդը կը կեղեքվեր, որովհետև կորսնցուցած էր իր անկախությունը»³:

Եսայան գրողի աշխարհընկալման առանձնահատկությունների կազմավորման ճանապարհին անհրաժեշտ է կարևորել նաև հոր՝ Մկրտիչ Հովհաննիսյանի դերը. «Հայրս լրջորեն հսկած է, որ գրական ասպարեզին մեջ իմ առաջին նախաքայլերուս չի սայթաքիմ դեպի պոլսական թեթևամտության և սնամեջ ֆռազաբանության դյուրին ճամբաները»⁴:

Դեռ վաղ հասակից Զապել Եսայանն ունեցել է հայրենակիցների ցավը համապրելու խոր զգացում, սերտել հայրենասեր ուսուցչի դասերն ու հոր հոգածությամբ բռնել «մեծ ճամբու ճամբորդ»⁵ դառնալու ուղին:

Կյանքի գեղարվեստականացման հիմնական գծերը Զապել Եսայանի սրեղծագործություններում

Զապել Եսայանի գրական նախամուտքը ազդարարվեց արձակ բանաստեղծություններով: Վաղ շրջանի փոքր կտավի գործերում («Երգ առ գիշեր» (1895), «Կույրը» (1895), «Զխաբող սերը» (1895), «Կարմիր ջաղացքը» (1897), «Անձնասպան տղաքներ» (1899), «Մահը» (1899), «Յաշմաքը» (1899), «Ուրվականը» (1899), «Մրցումը» (1903) և այլն) գրողն առաջնային համարեց անհատի ներաշխարհի հոգեբանական նուրբ գծերի ներկայացումը, խոր հույզերի պատկերումը: Զ. Եսայանը ներկան պատկերեց գորշ գունեղանգներով: «Երգ առ գիշեր»-ում իր սիրելի վերջալույսը մարելու հոռետեսական հույզերով համակված՝ խաղարկեց սևի գերակշռությունը՝ «սեւ քղանցքներովը», «սեւ թելերուր»,

³ Նույն տեղում, էջ 55:

⁴ Նույն տեղում:

⁵ Նույն տեղում, էջ 57:

«սեւաթոյր մթնոլորտիդ», «սեւութիւնդ»⁶: Երազային հեռուների որոնումներում ներկայացավ գրողը. «Սեւ թելերուդ վրայ առած՝ հեռո՛ւն տար անոնք, որ կեանքէն ուժասպառ են եղած. քու զովութեանդ մէջ քնացուր անոնք անուշ երաժշտութիւններովդ, թող քանի մը ժամ հալի՛ն անոնց հոգերը քու սեւաթոյր մթնոլորտիդ մէջ»⁷: «Տենչանք մը» խորագրով արձակ բանաստեղծության մէջ տեսնում ենք՝ նույն «սեւին խորհուրդ»ն է, որի հանրանկարին հեղինակը կրկին խոստովանում է. «Ու միշտ ես՝ նաւակիս մէջ, խոկմունքներովս հոգիացած, շարունակէի քալել, ու նաւակս երբեք ափունքի մը չկապուէր, եւ սեւ էակներու թափօր մը զիս երազուած աշխարհ մը տանէին, ուր չհասնէինք երբեք»⁸:

Զապել Եսայանի վաղ շրջանի գործերում առանձնանում է 1898 թվականին տպագրված «Կարմիր ջաղացքը» խորագրով արձակ բանաստեղծությունը, ուր տեսնում ենք՝ շրջապատող արյունալի իրադարձությունները գրողին օտարում են իրականությունից. «...Թախծալի ներշնչումներու մէջ հոգիս առկախուած՝ պատրանքի աշխարհներու ծոցը կը մղուէի»⁹, Եսայանն ահազանգում է. «Ամեն բան սեւ էր հոն...»¹⁰, այնուհետև ընդգծում. «...Պատառ մը սեւ եղած էի ես ալ»¹¹: Լիրիկական տրամադրություններին տրվելուն է ընդառաջ գնում հեղինակն իր գրական նախաքայլերին, պատճառը. «Բայց դժվար էր այդ ժամանակներու մէջ երիտասարդներու համար ամփոփվիլ և հետևել լուրջ ուսմունքի»¹²:

1903 թ. տպագրվում է Զապել Եսայանի անդրանիկ վեպը «Սպասման սրահին մէջ» խորագրով: Մեկնարկը հաջողված էր, աստիճանաբար հրատարակվում են գրողի լայն կտավի մեծարժեք գործերը: Վիպական ժանրում Զ. Եսայանը գտնում է իր հաստատուն տեղը. կարևորում է ժանրի ընձեռած՝ կյանքն առավել ամբողջական պատկերելու հնարավորությունը. «Գրական ժանրերի մէջ ընտրել եմ վեպը, վոր իմ

⁶ Տե՛ս՝ **Յովհաննէսեան Զ.**, Երգ առ գիշեր, «Ծաղիկ», Կ. Պոլիս, 1895, 1 Մարտ, թիւ 1, էջ 17:

⁷ Նույն տեղում:

⁸ **Եսայան Զ.**, Տենչանք մը, «Լոյս», Կ. Պոլիս, 1908, 12 Ապրիլ, թիւ 16, էջ 528:

⁹ **Յովհաննէսեան Զ.**, Կարմիր ջաղացքը, «Անահիտ», Բարիզ, 1898, Նոյեմբեր, թիւ 1, էջ 40:

¹⁰ Նույն տեղում:

¹¹ Նույն տեղում, էջ 41:

¹² **Եսայան Զ.**, Ինքնակենսագրություն, էջ 73:

կարծիքով արձակ գրականության մեջ ամենից ավելի ամբողջական կերպով վերարտադրում ե կյանքը»¹³:

Սևակ Արզումանյանը Չապել Եսայանի գրական մեթոդի շուրջ դիտարկումներում նկատում է. «Հնարավոր չէ որոշակի սահմանազատել, թե որտեղ է վերջանում նրա ռեալիզմը, որտեղից սկիզբ առնում ռոմանտիզմը: Երկու կողմերին էլ գրողը դիմել է հավասարապես»¹⁴: Իհարկե, գրողի ստեղծագործություններում ռոմանտիկական տարրերը հաճախ են զգացվում, սակավ, բայց առկա են նաև սիմվոլիստական, նատուրալիստական որոշ երանգներ, սակայն ընդհանրության մեջ, արձանագրենք, Չ. Եսայանը ռեալիստ գրող է. ապացույցը նրա թողած գրական հարուստ ժառանգությունն է:

Դեռևս 1903 թ. գրված հոդվածներից մեկում Չ. Եսայանը բարձր է գնահատում Բալզակի կին կերպարների «գերազանցապես իրական եւ կեանքով բաբախուն» լինելը, ընդգծում. «Մարդկային Կատակերգութեան (La Comédie Humaine) ստուար էջերուն մէջ, ուր հեգնութիւնը ցաւի կը փոխուի ու այդ ոսկիէ տողերուն մէջ վերջապէս, կը յայտնուի իրապաշտութիւնը՝ թոմանթիք ազդեցութեան տակ դեռ երազող միտքերուն՝ Պալզաք առաջիններէն մէկը եղած է իրականութիւնը իր ցաւերով եւ նեխութիւններով առանց շպարումի դիմագրաւելու»¹⁵: Գրողը նշում է, որ չնայած որոշ ռոմանտիկ տարրերի՝ Բալզակի կերպարները իրական կյանքի զգացումների արտահայտիչն են, նրա վերլուծությունները «իրական կեանքի վրդովուն ճշտութիւնը» ունեն¹⁶:

Թեև 1905 թվականին տպագրված հոդվածներից մեկում Չ. Եսայանը գրել է. «...Գրագէտը կամ բանաստեղծը իր պարտքը կատարած է արդէն մարդկութեան, երբ շնորհը ըրած է գեղեցիկ գործ մը արտադրելու եւ հոգիները դղրդելու գեղեցիկին յուզմունքովը»¹⁷, սակայն նրա հա-

¹³ **Եսայան Չ.**, Ինչպես եմ գրում կամ ինչպես եմ ուզում գրել, «Գրական սերունդ», Եր., 1934, նոյեմբեր / դեկտեմբեր, թիվ 6–7, էջ 43:

¹⁴ **Արզումանյան Ս.**, Չապել Եսայան (կյանքը և գործը), Եր., ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1965, էջ 67:

¹⁵ **Եսայան Չ.**, Պալզաքի վեպերը եւ իր կնոջ տպարները, «Ծաղիկ», 1903, 19 Յուլիս, թիւ 25, էջ 293:

¹⁶ Տե՛ս՝ **Եսայան Չ.**, Պալզաքի կնոջ տպարները, «Ծաղիկ», 1903, 23 Օգոստոս, թիւ 30, էջ 353:

¹⁷ **Եսայան Չ.**, Օրագրող եւ գրագէտ, «Մասիս», Կ. Պոլիս, 1905, 4 յունիս, թիւ 15, էջ 227:

մար առաջնայինը իր շուրջը կատարվող իրադարձություններին էին. 2. Եսայանի գրական ժառանգությունն է հավաստում՝ չէր անտեսում շրջապատող իրականությունն ու գնում «արվեստը արվեստի համար» սկզբունքի հետևից:

Այսպես. հեղինակն ուրույն տեղ է հատկացրել 20-րդ դարասկզբի ուսանողության կյանքի անդրադարձին: «Սպասման սրահին մեջ» անդրանիկ վեպում պատկերել է փարիզյան միջավայրում նախընտրած մասնագիտությամբ անհատների կյանքի ողբերգական ընթացքը:

Զապել Եսայանը նկարչի ու գրողի՝ պատկերաստեղծման-կերպարաստեղծման առնչությունների շուրջ գրել է. «Ինչպես նկարիչը, վոր իր կոմպոզիցիայի համար պետք ունի իր իդեան արտահայտող մոդելների, կենդանի մարդուց, այնպես և վեպի հերոսների համար ինձ անհրաժեշտ են մոդելներ, վորոնք միշտ վերցնում են իրական կյանքից»¹⁸: Իսկ թե ինչքանով է ստացվել կյանքից վերցված մոդելներին վիպական տարածքում գեղարվեստորեն ներկայացնելը, բավական է միայն հիշատակել «Կեղծ հանճարներ» վեպը, ուր 20-րդ դարասկզբի հայ մտավորականները գրողի հմուտ գեղարվեստականացմամբ դարձել են ընդգծված խառնվածք ունեցող կերպարներ: Ուշագրավ է, որ վերոնշյալ վեպում Զապել Եսայանն արտահայտել է իր դիրքորոշումը Տաճատ Չարըքյանի՝ Ինտրայի սիմվոլիստական կերտվածքով ներաշխարհի վերաբերյալ. «...Իր մանուածապատ մտքովը միջոցը չէր գտնար այս ճշմարիտ եւ ուժգին դժբախտութիւնը արտայայտող մէկ քանի պարզ եւ պատշաճ բառեր գտնալ. երբ գրածը կարդաց, ամէնքն ալ գանգատեցան: Ինդիրը գրականութիւն ընելու վրայ չէ, հիմա, ջանայիր պարզ ու բարի ըլլալ»¹⁹: Խոսքերի ենթատեքստում կարող ենք գտնել ոչ պատահական համընկնումներ. Մանուկը, ում մահվան լուրը պետք է մորը հայտնեին ուսանողները, Զապել Եսայանի համար «անտեսուած, չհասկցուած, տառապագին» հայ ուսանողության խորհրդանիշն էր, գրողն առաջ էր քաշում նրա կարգավիճակի գույժը փոխանցելու կարևորությունը: Գրողի համար առավել նախընտրելի էր Բարսեղ Սարգիսյանի պարզ ու հստակ խոսքը. «Երբ Բարսեղ նամակը գրեց ու կարդաց, ամէնքն ալ երկիւղածութեամբ մտիկ ըրին ու զգացին որ անդին Կէտիկ-

¹⁸ Եսայան Զ., Ինչպես եմ գրում կամ ինչպես եմ ուզում գրել, էջ 46:

¹⁹ Եսայան Զ., Կեղծ հանճարներ, Ստանպոլ, «Արաս» հրատ., 2019, էջ 160:

փաշայի մէջ տարաբախտ մայրը այս տողերը կարդալով ճշմարիտ զգացումը պիտի ունենայ իր սեփական զաւկին վերջին թոպէներուն»²⁰:

Մտավորական-հասարակություն կոնֆլիկտը հստակ պատկերում է ստանում «Սկյուտարի վերջալույսներ» վիպակում, ուր Զ. Եսայանն արձանագրում է շրջապատող գեղեցկությունները, բայց և ընդվզում իրականության թերի կողմերի դեմ: Այստեղ աստիճանաբար կերպավորվում է հայրենիքի հանդեպ սրտացավ վերաբերմունք տաժող անհատը:

«Հլուները և ըմբոստները» վիպակում Զ. Եսայանը քննադատում է անմիասնականությունն ու հլությունը, պատմական իրադարձությունների թոհոբոհում ցույց տալիս մարդու՝ ազատության, հավասարության, եղբայրության համար պայքարի ցանկությունը, քայլ առ քայլ պատկերում՝ ինչպիսի փորձեր էր անում «արյունոտ սուլթան» Աբդուլ Համիդ 2-րդը հայերին շարունակական կեղեքումների միջոցով հլու դարձնելու ճանապարհին:

«Շնորհքով մարդիկ» վիպակում հեղինակը ներկայացնում է 19-րդ դարավերջի ամիրաների կեղծ միջավայրը: Իհա՛րկե, այն չենք կարող համարել Զ. Եսայանի «ռեալիստական-հոգեբանական արձակի գլուխգործոցներից» մեկը²¹, ինչպես կարծում է Ս. Արզումանյանը, սակայն վիպակը հետաքրքրաշարժ է որոշ կերպարների հոգեբանության պատկերման առումով, արժեքավոր՝ ներկայացված միջավայրի մթնոլորտին հարող որոշ կողմերի քննության տեսանկյունից:

Զ. Եսայանի՝ իրականության ռեալիստական արտացոլման վառ արտահայտությունն է 1911 թ. տպագրված «Ավերակներուն մեջ» վավերապատումը: Այս գործով Զ. Եսայանը համալրեց շարքը հայ մտավորականների (Սուրեն Պարթևյան, Սիամանթո, Դանիել Վարուժան, Ռուբեն Սևակ), որոնք արձագանքեցին Ադանայի կոտորածների մեծ ողբերգությանը, իր վկայություններով փոխանցեց հոգեվիճակն անհատների, որոնք զոհն էին դարձել զանգվածային անարդարությունների, ոճիրների:

Ոչ միայն պատմական, այլև համամարդկային և գեղարվեստական մեծ արժեք ունի Զ. Եսայանի «Հոգիս աքսորյալ» վիպակը: Այստեղ

²⁰ Նույն տեղում, էջ 160–161:

²¹ Տե՛ս՝ **Արզումանյան Ս.**, Չապել Եսայան (կյանքը և գործը), էջ 109:

սյուժետային զարգացումներն իրենց տեղն են զիջում քաղաքական բարդ իրավիճակում իրենց գործունեությունը ծավալող մտավորական կերպարների կյանքից դրվագների պատկերմանը: Գրողը ցույց է տալիս նրանց դժվար ուղին քաղաքականությամբ շնչող մթնոլորտում, ընդգծում հոգեկան ազատության և կաշկանդող պատյանները կոտրելու ուղին՝ որպես արվեստի իրական գործ ստեղծելու նախապայման:

Զ. Եսայանի ստեղծագործության մեջ առանձնակի ուսումնասիրության դաշտ են բացում կին կերպարները՝ իրենց ներաշխարհի մանրագնին պատկերմամբ («Մոլորումը», «Անձկության ժամեր», «Եվփիմե», «Արգելքը» «Վերջին բաժակը» և «Հոգիս աքսորյալ»): Եթե «Մոլորումը», «Անձկության ժամեր» վիպակներում գերիշխող են կերպարների հույզերի պատկերումը, նրանց՝ իրականությունից և միջավայրից կտրված լինելը, ապա «Եվփիմե» վիպակով գրողը վերադառնում է ռեալիստական սկզբունքներով կյանքի գեղարվեստականացմանը. միջավայրն ու սոցիալական կարգավիճակն են կանխորոշում մարդկային ճակատագրերը:

Զ. Եսայանի՝ հայ կին մտավորականի խառնվածքը, բնավորությունը, ձգտումները, հիշողության և մտածողության առանձնահատկությունները, այն է՝ ինքնակերպավորումը, բյուրեղացվում են «Սիլիհտարի պարտեզները» ինքնակենսագրական վեպում: Այստեղ հստակ պատկերում են ստանում միջավայրը, բարքերն ու մարդիկ:

Գրողի խորհրդային կողմնորոշման պատճառ-հիմքերը խտացվում են «Նահանջող ուժերը» և «Բարպա Խաչիկ» վեպերում: Հանուն ցեղասպանություն տեսած, բնաջնջման վտանգի տակ կանգնած հայության բարօրության, խաղաղ զարգացման՝ Զ. Եսայանն ըստ էության թվացյալ մոռացության է մատնում ազատասեր ժողովրդի մեծ հույսերը, երազանքները: Երկու հակադիր թևերի պայքարում հատուկենտ, բայց և դիպուկ խոստովանված ճշմարտություններով գրողը կասկածի տակ է դնում իր կողմից առաջ քաշված նոր գաղափարները, առավել ընդգծում հայ մտավորականի համար անկախության երազի զոհաբերման ողբերգականությունը:

Ռեալիզմի սկզբունքներով է կերտված նաև «Կրակե շապիկ» վիպակը, որը ներկայացնում է թուրքական տիրապետության տակ ապրող աշխատավոր մարդկանց սոցիալական թշվառ, վտանգներով լի առօրյան:

Ռեալիստ գրող Ամենայն հայոց բանաստեղծ Հովհ. Թումանյանը նկատում էր. «Այո՛, գրականությունը հայելի չէ լոկ...»²², ռեալիզմի վարպետ Շիրվանզադեն ընդգծում. «Ամենառեալական գրողը շեղվում է ֆոտոգրաֆիական ճշտությունից, ամենառեալական տիպերը գրականության մեջ տարբերվում են կյանքի տված տիպերից»²³: Նույն կերպ էր խորհում Զապել Եսայանը. ինչքան էլ նյութը վերցնում էր իրականությունից, միևնույն է, այն Եսայանական կնիքն ուներ իր վրա. հստակ գիտակցում էր՝ իրականության գեղարվեստական արտացոլումը չպետք է լինի լոկ «լուսանկարչական փոխառություն». «Իրականությունը մեզ ներշնչում է, իրականությունը մեզ տալիս է նյութեր մեր յերկի համար ատաղձ, բայց ստեղծագործական երկար պրոցեսից հետո է, վոր այդ բոլորը վերածվում են գեղարվեստական երկի»²⁴: Զապել Եսայանը կարևորում էր վառ երևակայությունը, նկարչական զգացումը, իսկ կերպարները հիմնականում վերցնում էր կյանքից, ավելին, նրա գործերում հստակ ճանաչելի են մի շարք մտավորականներ՝ Տիրան Չրաքյան, Սուրեն Պարթևյան, Արտաշես Հարությունյան, Տիգրան Եսայան, Սիամանթո, Վահրամ Սվաճյան, Արշակ Չոպանյան և այլք:

Իհարկե, նկատենք՝ Զապել Եսայանի ստեղծագործության մեջ մեծ տեղ են զբաղեցնում գործերը, ուր նախատիպը հենց ինքը՝ հեղինակն է, ում մեջ արտացոլվում են իր գաղափարներն ու ձգտումները, արդար բոլորքը՝ ուղղված ժամանակին ու միջավայրին, սերը՝ ուղղված բնությանը, հայրենիքին, սակայն, այսքանով հանդերձ, գրողը սուբյեկտիվության տարրը հասցնում է նվազագույնի. կերպարը երբեք չի դառնում զուտ գրողի խոսափող, միջավայրում ունի ինքնուրույն զարգացում, առաջնորդող չէ, ոչ էլ իդեալականացված՝ զերծ մարդուն հատուկ սխալներից: Հիշենք 1917-ին «Գործ» ամսագրում հրատարակված «Վերջին բաժակը» վիպակը, ուր Զ. Եսայանը բացեց իր հոգու նուրբ անկյունները: «Մարդիկ կան որոնց կեանքին այս կամ այն ժամուն հո-

²² **Թումանյան Հովհ.**, Երկերի լիակատար ժողովածու տասը հատորով, հտ. 7, Եր., ՀՀ ԳԱԱ Գիտություն հրատ., 1995, էջ 32:

²³ **Շիրվանզադե**, Երկերի ժողովածու տասը հատորով, հ. 10, Եր., Հայպետհրատ, 1962, էջ 117:

²⁴ **Եսայան Զ.**, Ինչպես եմ գրում կամ ինչպես եմ ուզում գրել, էջ 45:

գին յայտնուած է ու տէր դարձած կացութեան...»²⁵,– նկատեց Զ. Եսայանն ու խիզախեց անկեղծանալ իր կյանքի վեպի էջերին:

Չմոռանանք ընդգծել՝ Զ. Եսայանի գրական դավանանքը Պետրոս Դուրյանն էր, որի գրական ժառանգությունն ամբողջության մեջ դիտարկվում է ռոմանտիզմի տիրույթում. նա բացեց իր հոգու գողտրիկ անկյունները, վարպետորեն թղթին հանձնեց ներաշխարհի լուռ փոթորկումները՝ ներկայի, իրականության և երագի բախման հանրանկարին պատկերելով արվեստագետի նուրբ հոգին: Դուրյանի պոեզիայի ռոմանտիկական տարրերը խոր հետք թողեցին Եսայան գրողի մտածողության մեջ, պատահական չէ, որ «Սկյուտարի վերջալույսներ» վիպակում հեղինակ-հերոսուհին, դիմելով սիրելի բանաստեղծին, խոստովանում է. «Եթէ իրաւ է որ բան մը մնացած է քեզմէ, եթէ քու աճիւնէդ անկորնչելի մաս մը ազատած է հողին բռնաւոր քայքայումէն, եթէ քեզմէ շունչ մը, զգացում մը կը դեգերի հող, թող գայ իմ էութեանս հետ խառնուի, ու իմ աչքովս տեսնայ, իմ ականջովս լսէ, դողդոջուն սաղարթներուն զմրուխտը եւ թռչուններուն երգերը ու բոլոր այն բաները, որոնցմէ առանց յագենալու եւ կարօտով հեռացար...»²⁶: Պ. Դուրյանի ռոմանտիկական մտածողության երակը, անկախ Զ. Եսայանի նախընտրած գրական ուղղության՝ ռեալիզմի, ստեղծագործելու ողջ ընթացքում մնաց գրողի կողմից կյանքի գեղարվեստականացման անբաժանելի մասը՝ առավել հարստացնելով ռեալիստական գործերը:

Դրսևորման բազմաձևությամբ ուրույն կերտվածք ունի Զ. Եսայանի գեղարվեստական մտածողությունը. հիմքում ունենալով ապրած տպավորությունները նույնքան խորությամբ ընթերցողին փոխանցելու ցանկությունը՝ իր վիպագրությունը հարուստ է հիշողությունների, զգացումների հարուստ պատկերներով, նկարչին հատուկ դիտողականությամբ բնության մեջ գրողը հստակ զանազանում է սովորական աչքին ոչ տեսանելի գեղեցկություններ, ստեղծում կենդանի կերպարներ՝ ընդգծված խառնվածքով:

²⁵ **Եսայան Զ.**, Երկեր, Բ հատոր, Անթիլիաս, տպ. Կիլիկիոյ Կաթողիկոսութեան, 1987, էջ 60:

²⁶ **Եսայան Զ.**, Սկյուտարի վերջալույսներ եւ այլ գրութիւններ (1895–1905), Իսթանպուլ, Հրատարակութիւն թրքահայ ուսուցչաց հիմնարկի, 2009, էջ 62:

Եզրակացություններ

2. Եսայանը ռեալիստ գրող է, որն ունի իրականության գեղարվեստականացման ուրույն սկզբունքներ: Հեղինակը ընթերցողին է փոխանցում կյանքից փորձով ձեռք բերված ճշմարտությունները, կերպարակերտման ճանապարհին կարևորում ոչ միայն միջավայրի ազդեցության դերը, այլ նաև կերպարների հոգեբանական նրբագծերի պատկերումը:

2. Եսայանին բնորոշ է ռեալիստական մտածողությունը. գիտակցում էր՝ մտավորականի խոր հուզական ներաշխարհը պատկերելուց զատ պետք է նաև խորությամբ, մտավորականի սթափ հայացքով ներկայացնել իրականությունը, մանրամասն և հիմնավոր թափանցել խնդիրների հիմքերի բացահայտման շերտերը, հստակ պատկերել իրականությունն ու տալ դիպուկ բնորոշումներ:

АННА САРГСЯН

Кандидат филологических наук, преподаватель кафедры армянской литературы и методики ее преподавания имени Вачэ Партизуни (АГПУ имени Х. Абовяна)

ЛИТЕРАТУРНЫЙ МЕТОД ЗАПЕЛ ЕСАЯН

Резюме

Целью данной статьи является выявление литературного метода Запел Есаян. Определены следующие задачи: раскрыть особенности художественного мышления автора, основываясь как на тематических охватах, изображенных в ее произведениях, так и на определенных наблюдениях, высказанных в ее публицистических статьях, представить принципы художественного изображения действительности, артикулированные Запел Есаян.

В ходе исследования были применены следующие методы: сопоставление, абстрагирование, анализ, синтез.

3. Есаян является писателем-реалистом. Через свое литературное наследие автор доносит до читателя истины, приобретенные

жизненным опытом, подчеркивая не только роль влияния среды на пути создания персонажа, но и изображение психологических тонкостей персонажей.

Писательница акцентировала значимость принципов реалистического мышления: она осознавала, что помимо изображения глубокого эмоционального внутреннего мира интеллигента, не менее важно изображать действительность с равной глубиной и ясным взглядом, детально и обоснованно проникать в слои раскрытия сути проблем, изображать действительность и давать точные характеристики.

Ключевые слова: Запель Есаян, метод, окружение, реальность, впечатление, образ, реализм.

ANNA SARGSYAN

*Doctor of Philology, Lecturer of Literature at
Chair of New and Modern Literature and its
Teaching Methods after Vache Partizuni (ASPU after Kh. Abovyan)*

THE LITERARY METHOD OF ZAPEL YESAYAN

Abstract

The aim of this article is to reveal the literary method of Zapel Yesayan. The following issues have been identified: to unwrap the characteristics of the author's artistic thinking, based on both the thematic inclusions depicted in her works and certain observations raised in her journalistic articles, to present the principles of artistic representation of reality as articulated by Zapel Yesayan.

In the course of the study, the following methods were applied: comparison, abstraction, analysis, synthesis.

Z. Yesayan is a realist writer. With her literary heritage, the author conveys truths acquired through life experience to the reader, emphasizing not only the role of the environment's influence on the way

of a character creation but also the depiction of psychological nuances of the characters.

The writer highlighted the principles of realistic thought; she was aware that beyond depicting the profound emotional inner world of intellectual, it was equally important to represent reality with the same depth and clear perspective, to thoroughly penetrate and justify each layer in uncovering the essence of the issues, to portray reality and to provide accurate characterizations.

Keywords: *Zapel Yesayan, method, environment, reality, impression, character, realism.*

ԶԱՐԻՆԵ ԳԱՐԵԳԻՆԻ ՍԱՌԱԶՅԱՆ

*Բանասիրական գիտությունների թեկնածու, դոցենտ
ՀՀ ԳԱԱ Մ. Արեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի
կրպսեր գիտաշխատող*

zsarajyan@mail.ru

ORCID ID:0009-0005-4103-2492

DOI: 10.54503/978-5-8080-1557-9-351

ԱՄԱՐԱՍԸ ԵՎ ՄՇԱԿՈՒԹԱՅԻՆ ՀԻՇՈՂՈՒԹՅՈՒՆԸ. ՀԱՅ ՊԱՏՄԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆԻՅ ՄԻՆՉԵՎ 19-ՐԴ ԴԱՐԻ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Բանալի բառեր՝ Ամարաս, պատմագրություն, քրիստոնեություն, մշակութային հիշողություն, պատմական փաստ, ազգային ինքնություն, գրականություն:

Ներածություն

Մշակութային և պատմական հիշողությունը փոխանցվում է սերնդեսերունդ և առանցքային նշանակություն ունի ինքնության ձևավորման ու ամրապնդման գործում: Վերլուծելով մշակութային հիշողությունը, դրա նշանակությունն ու այդ համատեքստում տեքստի դերը՝ Յուրի Լոտմանը¹ նշում է, որ սեմիոտիկայի տեսանկյունից մշակույթը ներկայացնում է հավաքական ինտելեկտ և կոլեկտիվ հիշողություն, այսինքն՝ որոշակի հաղորդագրություններ (տեքստեր) պահելու և փոխանցելու, նորերը մշակելու մեխանիզմ: Այս իմաստով մշակույթի տարածքը կարող է սահմանվել որպես ինչ-որ ընդհանուր հիշողության տարածություն, այսինքն՝ տարածք, որի ներսում որոշ ընդհանուր տեքստեր կարող են պահպանվել և թարմացվել: Միևնույն ժամանակ, դրանց ակտուալացումը տեղի է ունենում որոշակի իմաստային տարբերակների սահմաններում, ինչը թույլ է տալիս ասել, որ տեքստը նոր

¹ **Յուրի Լոտմանը** (1922–1993) ռուս ականավոր մշակութաբան է, նշանագետ և գրականագետ: Նա համարվում է մշակութային նշանագիտության դպրոցի հիմնադիրներից մեկը և էական ազդեցություն է ունեցել հումանիտար գիտությունների զարգացման վրա:

դարաշրջանի համատեքստում, մեկնաբանությունների ողջ փոփոխականությամբ, պահպանում է իր ինքնությունը²: Այս համատեքստում առանձնահատուկ գիտական հետաքրքրություն է ներկայացնում **Ամարասի** վերաբերող տեքստերի դինամիկան պատմական տարբեր ժամանակաշրջանների դիտարկումներում՝ սկսած 4-րդ դարից մինչև 19-րդ դար, ինչը քննության ենք առել մեր ուսումնասիրության տիրույթում: Հոդվածի **նպատակն է** ուսումնասիրել Ամարասի վանքի դերը հայ մշակութային հիշողության մեջ՝ պատմագրությունից մինչև 19-րդ դարի հայ գրականություն՝ պարզաբանելով, թե ինչպես է Ամարասի վանքը վերափոխվել պատմական և մշակութային խորհրդանիշի, և ինչպես է այն արտացոլվել հայ պատմագիրների և գրողների աշխատություններում:

Առաջադրված **խնդիրներից են՝** ուսուսումնասիրել Ամարասի վանքի վերաբերյալ պատմագրական, ուղեգրությունների, ազգագրական և այլ հիշատակությունները, հայ գրականության մեջ Ամարասի վանքի և նրա պատմության անդրադարձները 4–19-րդ դարերում: Բացահայտել, թե ինչպես է վանքն ընկալվել որպես սրբավայր և ազգային արժեք՝ պատմության տարբեր ժամանակաշրջաններում:

Ուսումնասիրության ընթացքում կիրառվել են պատմահամեմատական, տեքստաբանական, հերմենևտիկ և այլ **մեթոդներ**:

Հոդվածի նորույթն այն է, որ Ամարասի վանքի դերը դիտարկվում է ոչ միայն որպես կրոնական և պատմական կենտրոն, այլ նաև որպես մշակութային հիշողություն կրող՝ 4–19-րդ դարերի հայ պատմագրության, ազգագրության, ուղեգրության, գրականության տեսանկյուններից: Սա նոր մոտեցում է, քանի որ ուսումնասիրությունը հատում է պատմագրության և գրականության սահմանները՝ ներկայացնելով, թե ինչպես է Ամարասի վանքը պահպանվել ոչ միայն պատմագրական աղբյուրներում, այլ նաև ուղեգրական, ազգագրական, գեղարվեստական գրականության էջերում: Հոդվածը նոր լույս է սփռում, թե ինչպես են պատմական իրադարձությունները և վանքի մշակութային նշանակությունը ներթափանցել հայ ազգային ինքնության ձևավորման և մշակութային հիշողության պահպանման գործընթացներում:

² **Лотман Ю.**, Память в культурологическом освещении, Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 1, Таллин, 1992, с. 200–202.

Ամարաս անվան հարցը

Ամարասի վանքն ունի մշակութային և պատմական հարուստ հիշողություն: Այն առանցքային դեր է ունեցել քրիստոնեության պատմության մեջ, ինչն էլ հսկայական ազդեցություն է թողել հայ ժողովրդի մշակութային հիշողության և ինքնության վրա: Նախ՝ դիտարկենք Ամարաս անվան հարցը. Փավստոս Բուզանդը³ Ամարասն անվանում է գյուղ, Մովսես Խորենացին⁴ ավան, Մովսես Կաղանկատվացու մոտ ընթերցում ենք գյուղաքաղաք⁵:

Ղ. Ալիշանը հարցի շուրջ գրում է. «Նրանք (պատմիչները) վկայում են, որ այն պետք է գտնված լինի Փոքր Սյունիքում կամ Արցախի Հաբանդ գավառում: Առանց երկբայելու պետք է ասել, որ դա գավառի գլխավոր շեներից մեկն էր, կարծեմ Դիցավանը, քանի որ անունը գրվում է նաև Ասարազ, որ հիշեցնում է Արամազդին և հաստատում այն կարծիքը, որ այդտեղ է գնացել մեր Սուրբ Լուսավորիչը՝ կռապաշտության խավարը հալածելու համար»⁶:

Պատմաբան Շահեն Մկրտչյանն անունը կապում է հեթանոսության հետ՝ գրելով, որ պատմիչների արձանագրած կցկտուր տեղեկությունները, սերնդեսերունդ փոխանցվող բանավոր պատումները և այլ աղբյուրները թույլ են տալիս ասել, որ Ամարասը եղել է նաև հեթանոսական ոչ պակաս նշանավոր ուխտատեղի, սրբավայր: «Ի դեպ, Ամարաս, Ամարազ անունը հեթանոսական ծագում ունի և բառացի նշանակում է Աստվածություն»⁷, – նկատում է Շ. Մկրտչյանը:

Հուշարձանագետ Սլավա Սարգսյանն իր «Արցախ: Պատմաաշխարհագրական ճշգրտումներ» աշխատության մեջ նշում է, որ **Ամարասի** վանական խոշոր համալիրը գտնվում է Արցախի պատմական Մյուս Հաբանդ գավառի գրեթե կենտրոնական մասում, այժմյան Արցախի Մարտունու շրջանի Մաճկալաշեն գյուղի մոտ, Խազազ և Լուսա-

³ **Փավստոս Բուզանդ**, Պատմություն հայոց, Եր., «Հայաստան» հրատ., 1968, էջ 75:

⁴ **Մովսես Խորենացի**, Պատմություն հայոց, Եր., «Հայաստան» հրատ., 1968, էջ 241:

⁵ **Մովսես Կաղանկատուացի**, Պատմութիւն Աղուանից աշխարհի, Եր., Հայկական ՄՍՀ հրատ., 1983, էջ 39:

⁶ **Ղևոնդ Ալիշան**, Արցախ, Եր., ԵՊՀ հրատ., 1993, էջ 98:

⁷ **Էջմիածին**, Պաշտօնական ամսագիր Ամենայն Հայոց Կաթողիկոսության Մայր Աթոռոյ Սրբոյ Էջմիածնի, «Ամարաս վանական համալիր», հեղ.՝ Շահեն Մկրտչյան, Արմեն Մկրտչյան, 2000, հունիս, էջ 64–65:

վորիչ ցածրադիր սարերի ստորոտում, միանգամայն հարթ տարածքում, Ամարաս գետակի ձախ ափին⁸:

Ամարասը և Փավստոս Բուզանդը

Փավստոս Բուզանդի «Պատմություն հայոց» երկասիրության մեջ նկատում ենք Ամարասին վերաբերող առաջին հիշատակությունը: Ուշագրավ է այն հանգամանքը, որ Ամարասի անունը գրեթե բոլոր տեքստերում շաղկապված է քրիստոնեության տարածման հետ: Բուզանդի երկում ևս առանձնանշելի է այս հանգամանքը:

Պատմության Երրորդ դարության «Գրիգորիսի վախճանի մասին» 2 գլխում Բուզանդը լավագույն և ամենաառաքինի գծերով է ներկայացնում Գրիգորիս եպիսկոպոսին: Նա մանուկ հասակում է ստանձնում իր հոգևոր ծառայությունը, կառուցում և վերանորոգում է եկեղեցիներ, մինչև Ատրպատականի կողմերի գավառները: Պատմագիրը վկայում է. «Նա քարոզիչ էր քրիստոնեական ճշմարիտ հավատին և ամենքին երևում էր սքանչելի ու զարմանալի իր խստակյաց, անտանելի ճգնողական վարքով, պահեցողությամբ, մաքուր կյանքով, անքուն հսկումներով և անձանձրույթ ջերմ աղոթքներով առ տեր աստված՝ բոլոր մարդկանց համար...»⁹:

Քրիստոնեություն քարոզելով՝ Գրիգորիս եպիսկոպոսը հասնում է Մասքութների Արշակունի Սանեսան անունով թագավորի բանակի ճամբարը: Ներկայանալով Մասքութների թագավորին, Հոնաց բազմաթիվ զորքերի իշխանին՝ նրանց սկսում է քարոզել ու ավետարանել քրիստոնեությունը, քրիստոնեական արժեքները՝ հորդորելով չսպանել, չհափշտակել, չթալանել, չավարառել, ուրիշի ունեցվածքին աչք չդնել և այլն:

Բուզանդի վկայությամբ՝ սկզբից հնազանդվում են, ապա քննելով Քրիստոսի օրենքները՝ նրանք այդ ամենն ընկալում են որպես «Հայոց թագավորի մտադրություն», որը եպիսկոպոսին ուղարկել է «կրոնով ավարառության արշավանքներն իր աշխարհից խափանելու», «քաջությունից իրենց զրկելու, ապրուստի աղբյուրը խափանելու» նպատա-

⁸ **Սարգսյան Ս.**, Արցախ. պատմաաշխարհագրական ճշգրտումներ, Եր., «Հայ Էդիթ» հրատ., 1996, էջ 30:

⁹ **Փավստոս Բուզանդ**, Պատմություն հայոց, Եր., «Հայաստան» հրատ., 1968, էջ 73–74:

կով: Եվ նրանք որոշում են Սուրբ Գրիգորիսին սպանել և արշավել Հայաստանի վրա: «Գրիգորիսի վախճանի մասին» գլուխը Բուզանդն ավարտում է Սուրբ Գրիգորիսի սպանության և նրա մասունքները Ամարասում ամփոփելու մասին վկայությամբ. «Ապա բռնեցին մի կատաղի ձի, մանուկ Գրիգորիսին կապեցին ու կախեցին ձիու պոչից և ձին բաց թողեցին հյուսիսային մեծ ծովի առափնյա Վատնյա դաշտում, իրենց բանակից դուրս: Եվ այսպես սպանեցին Քրիստոսի քաջ քարոզչին՝ մանուկ Գրիգորիսին: Ապա այն մարդիկ, որոնք Հաբանդ գավառից գնացել էին նրա հետ, վերցրին նրա մարմինը և բերին իրենց գավառը Հաբանդ, Աղվանից կողմերում, Հայաստանի սահմանում, **Ամարազ** կոչված գյուղը: Նրան թաղեցին այն եկեղեցու մոտ, որ շինել էր Գրիգորիսի պապը՝ առաջին Գրիգորը, Հայաստան աշխարհի մեծ քահանայապետը: Եվ ամեն տարի այդ կողմերի ու գավառների ժողովուրդն այդտեղ հավաքվելով նրա քաջության հիշատակի տոնը կատարում է ցնծությամբ»¹⁰:

Վերոնշյալ վկայությունը հետագա դարերում գրեթե բոլոր պատմագիրներն ու գրչի մշակները Ամարասին վերաբերող տեքստերում հիշատակել են՝ իրենց պատումը համալրելով պատմագրական, դավանաբանական, ազգագրական, բանահյուսական և այլ մեկնություններով:

Ամարասը և Մովսես Խորենացին

Քերթողահայր Մովսես Խորենացին, իր պատմագրելու սկզբունքներին հավատարիմ, պատմական փաստերին մոտեցել է ամենայն խստությամբ՝ ձգտելով գրել հավաստի պատմություն: Խորենացու «Պատմություն հայոց» աշխատության «Սուրբ Գրիգորիսի մահը բարբարոսների ձեռքով»¹¹ գլխում քրիստոնեության տարածման համատեքստում է ծավալվում պատումը: Քերթողահայրը պատմում է, թե ինչպիսի մեծ վճռականությամբ է երանելի Տրդատը պայքարում հանուն քրիստոնեական հավատի և վարքի քարոզման, մանավանդ իր իշխանության հեռավոր վայրերում, որտեղ մեծ դժվարություն կար քրիստոնեական հավատը տարածելու: Թագավորի մոտ են գալիս երկրի հյուսիս-արևելյան կողմերի գործակալները, Փայտակարան կոչված հեռա-

¹⁰ Նույն տեղում, 1968, էջ 75:

¹¹ **Մովսես Խորենացի**, Պատմություն հայոց, Եր., «Հայաստան» հրատ., 1968, էջ 240:

վոր քաղաքի վերակացուները և ասում. «Եթե կամենում ես այն կողմի մարդկանց ըստ այս հավատի ուղիղ կառավարել, ապա նրանց եպիսկոպոս ուղարկիր սուրբ Գրիգորի սերնդից, որովհետեւ մեծ փափագով խնդրում են, եւ մենք հաստատ գիտենք, որ Գրիգորի հռչակված անվան պատճառով կակնածեն նրա սերնդից եւ նրա հրամանի համաձայն կվարվեն»¹²: Պատումի շարունակությունում Խորենացին, հաստատելով Բուզանդի վկայությունը, նշում է, որ «Երանելի Տրդատը նրանց եպիսկոպոս է տալիս մանուկ Գրիգորիսին՝ Վրթանեսի ավագ որդուն»: Ապա, անդրադառնալով նրա «մանուկ հասակին», պարզաբանում է, որ թեպետ «նրա անչափահասության պատճառով այս բանը կանոնի դեմ էր համարվում, բայց նկատելով նրա հոգու մեծությունը և հիշելով, որ Սողոմոնը տասներկու տարեկան հասակում թագավորեց Իսրայելի վրա, մեծ վստահությամբ ուղարկեց մի ոմն Սանատրուկի հետ, որ իր Արշակունի ցեղից էր»¹³:

Ապա Խորենացին պատմում է Սուրբ Գրիգորիսի առաքինությունների մասին, որին հաջորդում է նրա սպանության մասին վկայությունը, որտեղ որոշ տեղեկություններով լրացնում է Բուզանդի տեքստը՝ կոնկրետացնելով Գրիգորիսին սպանելու աշխարհագրական վայրի մասին տեղեկությունը՝ հավատարիմ մնալով նրա մասունքների ամփոփման տեղի վերաբերյալ Բուզանդի վկայությանը, այն է՝ **Ամարաս**: Ահավասիկ. «Իսկ երբ Տրդատի վախճանվելու լուրը հասավ, բարբարոսները նույն Սանատրուկի և ուրիշ մի քանի միշտ սուտ խոսող աղվանների դավերով, երանելի (Գրիգորիսին) սպանեցին Վատնյան դաշտում, Կասբիական կոչված ծովի մոտ, ձիերով ոտնատակ անելով: Նրա սարկավագները նրա մարմինը բերին Փոքր Սյունիք, թաղեցին Ամարաս ավանում: Իսկ Սանատրուկը թագ դնելով իր գլուխը՝ գրավեց Փայտակարան քաղաքը, և մտածում էր ամբողջ Հայաստանին տիրել օտար ազգերի օգնությամբ»¹⁴:

Ամարասը և Մովսես Կաղանկատվացին

Մովսես Կաղանկատվացու «Պատմութիւն Աղուանից աշխարհի» երկը հայ պատմագրության արժեքավոր երկերից է, որը կարևորագույն

¹² Նույն տեղում:

¹³ Նույն տեղում:

¹⁴ Նույն տեղում, էջ 241:

տեղեկություններ է փոխանցում Հայաստանի, մասնավորապես նրա արևելյան նահանգների ու հարևան երկրների փոխհարաբերությունների, անցուդարձերի, քաղաքական, սոցիալ-տնտեսական վիճակի և մշակույթի մասին: Կաղանկատվացին, լրացնելով իր նախորդ պատմագիրներին, իմաստային լրացուցիչ նոր շերտեր է փոխանցում մեզ՝ Ամարասին վերաբերող տեքստում բերելով տեսիլքի, երազի գործառույթը՝ որպես միստիկ, իռացիոնալ, դավանաբանական մոտեցում: Վերոնշյալ հանգամանքը հատկապես նկատելի է Կաղանկատվացու պատմության «Աղվանքի կաթողիկոս երանելի Գրիգորիսի մասունքների հայտնաբերումը, որ նահատակվեց Մասքութների երկրում մասքութների Սանեսան թագավորի ձեռքով»¹⁵ և «Երանելի Վաչագանի տեսիլքը»¹⁶ գլուխներում, որտեղ պատմագիրը հանգամանորեն ներկայացնում է իրադարձությունների պատմությունը՝ մանրակրկիտ նկարագրություններով՝ 15-ամյա Գրիգորիսին եպիսկոպոս ձեռնադրելուց, քրիստոնեական դավանանքը քարոզելուց, բարբարոսների կողմից նահատակվելուց մինչև մասունքներն ամփոփելու մանրամասներ, տեղն անհայտ պահելու պատճառներ, ապաև Վաչագան Բարեպաշտի տեսիլքն ու ըստ այդ տեսիլքի՝ մասունքների տեղը որոնելու, գտնելու, դրա տեղը եկեղեցի հիմնելու պատում:

Ամարասին վերաբերող Կաղանկատվացու տեքստում առանցքային տեղ ունեն երազը, տեսիլքը, Աստվածայինի ներկայությունը, հրաշքը, որոնք երբեմն հատկանշվում են որպես ասելիքի հիմնական բանալի: Այս տեսանկյունից Կաղանկատվացու տեքստը հատում է պատմագիտության փաստավավերագրական սահմանները՝ ձեռք բերելով դավանաբանական գրականությանը բնորոշ խոր իմաստային շերտեր, որը, ինչ խոսք, հատկանշվում է հոգևոր, ազգային ինքնագիտակցությունը սերունդների մշակութային հիշողության մեջ արթուն պահելու արժեքաբանական գործառույթով:

Ուշագրավ է «Երանելի Վաչագանի տեսիլքը»¹⁷ գլուխը. պատմիչը գրում է, որ բարեպաշտ թագավորը առանց դադարելու աստծուց խնդրում է սուրբ Գրիգորի մասունքների հայտնաբերումը. «Մինչդեռ

¹⁵ Մովսես Կաղանկատվացի, Պատմություն Աղվանից աշխարհի, Եր., «Հայաստան» հրատ., 1969, էջ 48:

¹⁶ Նույն տեղում, էջ 53:

¹⁷ Նույն տեղում, էջ 53:

նստած գիշերային պաշտամունքն էր կատարում, մի վայրկենական նինջ է պատում թագավորին. մի ծայն հնչելով ասում է. «Այն, ինչ դու աղաչանքներով խնդրում ես, այնտեղ հայտնվեց»: Եվ երազում իմացավ, ինչպես ինքը պատմեց, ու ասաց, թե ինքն Ամարաս է գնում, եւ որ այնտեղ, ասում է, ինչ-որ մի մարդու, հայտնված պետք է լինի: Անմիջապես, շուտափույթ կերպով իրենից առաջ իր պալատական քահանա Մանասեին Ամարաս է ուղարկում և ասում է. «Իմ երազը ոչ ոքի մի՛ պատմիր»: Եվ հետո թագավորը հարցնում է, թե արդյոք որեւէ մեկին չի՞ հայտնել: Իսկ Հովել քահանան, որ մի անապատական էր և արքայի մոտ էր լինում, պատմում է նրան՝ «Ես միևնույն տեղում, որտեղ Հովել սարկավագին հրամայվեց փորել, տեսել եմ, թե ինչպես ակունքից դուրս է գալիս մի խիստ սակավաջուր աղբյուր, բայց առաջ ընթանալով չափազանց հորդանում է: Եվ ես զարմացա, թե առաջ այստեղ աղբյուր չկար, այժմ այս հորդ ջուրը որտեղի՞ց է բխում»: Երբ Քարվեճից մեկնում են, կանայք Ամարաս գյուղաքաղաքից ընդառաջ են դուրս գալիս նրանց»¹⁸: Երկար տառապանքներից, տքնաջան աշխատանքներից, աղոթքներից ու Աստծուն ուղղված աղերսներից հետո հաջողվում է գտնել Գրիգորիսի մասունքները: Թագավորը, լցված երախտագիտությամբ առ Աստված, մասունքները կնքում է արքայական մատանիով: Ապա, ըստ Կաղանկատվացու, թագավորը հրամայում է եպիսկոպոսներից յուրաքանչյուրին տալ մի մաս՝ բաշխելու իրենց թեմերի մեջ, մասունքների մեծ մասը թողնել Ամարասում, իսկ մնացածը մեծ զգուշությամբ ու սրբությամբ ինքն է պահում: Թագավորը հրամայում է գերեզմանի վրա մատուռ հիմնել ու անվանել Սուրբ Գրիգորիսի մատուռ:

Ուշագրավ է նաև Կաղանկատվացու պատումը («Պատմական տեղեկություն Սուրբ Մեսրոպի և նրա ընկերների մասին») այն մասին, որ հայոց գրերի հեղինակ Մեսրոպ Մաշտոցը, V դ. սկզբին Ամարասում քրիստոնեական հավատք տարածելով, տեղի ժողովրդին նաև գիր և գրականություն է ուսուցանում՝ կրթական-լուսավորչական գործունեություն ծավալելով այնտեղ և հիմք դնելով առաջին հայկական դպրոցին¹⁹:

¹⁸ Նույն տեղում:

¹⁹ Նույն տեղում, էջ 70:

Ամարասը և Ստեփանոս Օրբելյանը

Հայ մատենագրության ինքնատիպ և արժեքավոր երկերից է Ստեփանոս Օրբելյանի (մոտավորապես 1250–1303 թթ.) «Պատմութիւն նահանգին Սիսական»²⁰ երկը, որտեղ պատմիչը ներկայացրել է ոչ միայն Սյունյաց աշխարհի քաղաքական և եկեղեցական անցուդարձը, այլև անդրադարձել է հարևան երկրներին՝ Աղվանքին ու Վիրքին, ինչպես նաև ժողովուրդներին: Երկում պատմիչը Սյունիքի պատմությունը ներկայացնում է՝ Հայաստանի պատմությանը ներհյուսած, որտեղ անմասն չի մնում նաև Արցախը՝ Փոքր Սյունիքը: Պատմության մեջ հեղինակը, անդրադառնալով Մեծ Հայքի Արցախ նահանգին, ներկայացնում է մի շարք բնակավայրեր, աշխարհագրական անվանումներ, որտեղ ուշագրավ են Ամարասին վերաբերող հիշատակումները:

Պատմության Ե գլխում Օրբելյանը, պատմելով Սյունյաց աշխարհում քրիստոնեական լուսավորության տարածման, Տրդատի, Գրիգոր Լուսավորչի, մեհյանների ավերման ու եկեղեցիների կառուցման մասին, վկայում է, որ Ամարաս եկեղեցին հիմնվել է Գրիգոր Լուսավորչի կողմից, որը հետագայում դարձել է քրիստոնեական կարևոր կենտրոն ու տաճար. «Երթեալ ի Վիրս, և անտի յԱղվանս մինչ ի Մասգութս և ի պահակն Հոնաց. և հաստատեալ զամենայնսն ի հաւատս՝ գայ ի փոքր Սիւնիք. և մտեալ **յԱմարաս**՝ շինէ եկեղեցի և թողու անդ սպասաւորս»²¹:

Հայ մատենագիրները, ներկայացնելով Ամարասի շինարարության, շենացման, հոգևոր կենտրոնի վերածվելու մասին պատումները, հիշատակում են նաև բարբարոսների կողմից տարբեր ժամանակաշրջաններում ավերի ու ավարառության ենթարկվելու մասին վկայություններ: Եթե Կաղանկատվացին փաստում է արաբների կողմից 9-րդ դարում Ամարասի վանքն (ողջ գավառը) ասպատակելու և ավարառության ենթարկելու վկայությունը. «Պարտավից գաղտնի դուրս եկան արաբ ընտիր մարդիկ, ավարի ենթարկեցին Ամարաս գավառը, և մոտ հազար հոգի գերեվարելով, ամրացան Մեծիրանքի սահմանում»²², ապա

²⁰ Արարեալ Ստեփաննոս Օրբելեան Արքեպիսկոպոսի Սիւնեաց, Պատմութիւն նահանգին Սիսական, Թիֆլիս, 1910, 618 էջ:

²¹ Նույն տեղում, էջ 20:

²² Կաղանկատվացի Մովսես, Պատմություն Աղվանից աշխարհի, Եր., «Հայաստան» հրատ., 1969, էջ 255:

Ստեփանոս Օրբելյանը մեզ է փոխանցում Ամարասը 13-րդ դարում մոնղոլների կողմից ավարառության ենթարկվելու մասին փաստը, երբ Բայտու խանը ուղարկեց Տարսայիճի որդի Ջալալին այլ մոնղոլ տղամարդկանց հետ Աղվանից մեծ աթոռ Ամարաս, որը հին ժամանակներից Աղվանքի կաթողիկոսանիստն է եղել, և իր մոտ բերել տվեց Սուրբ Գրիգորիսի գավազանը, աստվածահրաշխաչը՝ պատրաստված ոսկուց և զարդարված 36 թանկարժեք քարերով: Պատմելով Բայտուի խան և թագավոր կարգվելու մասին՝ Օրբելյանը փաստում է. «Սա յուղարկեալ զՋալալան՝ որդի Տարսայիճին, այլ ևս մուղալ արամբք ի մեծ աթոռն Աղվանից **յԱմարաս**, որ ի հինսն լեալ էր աթոռ կաթողիկոսաց նոցին. ետ տանել առ ինքն զգաւազան սրբոյն Գրիգորիսի՝ որդւոյն Վարդանայ, որդւոյ սրբոյն Գրիգորի Լուսաւորչի. քանզի և կայր գերեզման նորին անդ: Վասն որոյ և գաւազանն ի նմին եկեղեցւոջ պահեցաւ: Ընդ նմին տարան և զսքանչելի խաչն աստուածահրաշխ, որ ի հին ժամանակաց կայր անդ, կազմեալ ի համակ ոսկւոյ և զարդարեալ 36 ակամբք պատուականօք. և այս ի մատնելոյ լիրբ և անզգամ երիցու մի ի նոյն վիճակէ»²³:

Ստեփանոս Օրբելյանն իր պատմությամբ Ամարասի վանքի հետ կապված ուշագրավ և արժեքավոր տեղեկություններ է փոխանցել, որոնք, ունենալով փաստավալերագրական նշանակություն, հեղինակի ինքնատիպ ոճի և աշխարհայացքային ըմբռնումների ու գեղագիտական առանձնահատկությունների շնորհիվ հատկանշվում են նաև իրենց գեղարվեստականությամբ:

Ամարասը 19-րդ դարի ուղեգրություններում. Սարգիս Ջալալյանց. «Ճանապարհորդություն ի Մեծն Հայաստան»

Սարգիս Ջալալյանցի (1819–1879 թթ.) «Ճանապարհորդութիւն ի Մեծն Հայաստան»²⁴ երկը աղբյուրագիտական, գրականագիտական, ազգագրական, հայագիտական կարևոր արժեք և պատմական վավերագրություն է, որը պատկանում է ուղեգրության ժանրին: Ճանապարհորդելով Հայաստանում՝ նա ուսումնասիրել և գրի է առել այնպիսի տեղեկություններ, որոնք ունեն ինչպես արժանահավատ փաստագրական

²³ Նույն տեղում, էջ 470:

²⁴ **Սարգիս Արքեպիսկոպոս Ջալալյանց**, Ճանապարհորդություն ի Մեծն Հայաստան, Եր., «ԴԱԼԼ» հրատ. 2016, 696 էջ:

նշանակություն, այնպես էլ ճանաչողական, մշակութաբանական արժեք: Հոդվածի քննության առարկա Ամարասի վանքը ևս նրա ուշադրության առանցքում է եղել: Իր ժամանակային տարածքում քննության առնելով հարցը՝ չի շրջանցել նաև նախորդների արձանագրումները:

Երկի **«Ամարաս կամ Մարաս»**²⁵ գլխում Սարգիս Զալալյանցը հղում է անում նախորդ պատմագիրներից Բուզանդին, Խորենացուն, ինչպես նաև Հովհաննես կաթողիկոսին (Հայսմավուրքին)՝ իր հերթին վերաշարադրելով նրանց հիշատակումները Գրիգորիսի մասունքների՝ Ամարասում ամփոփված լինելու մասին: Ստեփանոս Օրբելյանին հղում անելով՝ Ս. Զալալյանցը պատմում է Ամարասի եկեղեցու ավարառության պատմությունը. «Թաթարների Սաբատուն խանը **կողոպտեց [Ամարասը]** և այլ սրբազան անոթների հետ այստեղից տարավ նաև Սուրբ Գրիգորիսի գավազանը և մի խաչ՝ ամբողջությամբ ոսկուց և ընդելուզված թանկագին քարերով, որը խնդրանքներով ստացավ հունաց արքայի դուստրը՝ Դեսպենան, որ Ապաղու խանի կինն էր, և ուղարկեց Կոստանդնուպոլիս, ինչպես գրում է Ստեփանոս Օրբելյանը»²⁶:

Զալալյանցը Ամարասն անվանում է գյուղաքաղաք և արձանագրում նրա՝ իր ժամանակաշրջանում արդեն ավերակ լինելը:

«Վերը նկարագրված վայրից ոչ հեռու **Մարաս** կոչվող ավերակ գյուղաքաղաքն է, որտեղ հնում Աղվանից աշխարհի կաթողիկոսական աթոռն էր, որը հետագայում տեղափոխվեց Պարտա, իսկ այնտեղից էլ՝ Գանձասար»²⁷,– այսպես է սկսում Ամարասի նկարագրությունը: Ի տարբերություն նախորդ պատմագիրների՝ Ս. Զալալյանցը նկարագրում է նաև վանքի ճարտարապետական կառուցվածքը, փաստում հնությունը. «Եկեղեցու կառուցվածքը բացահայտորեն ցույց է տալիս նրա հնությունը, ըստ որում [այն] սագաշեն չէ, այլ ոչ սրածայր գմբեթ ունեցող եկեղեցիների նման է. տեղը խորության մեջ է, ուր պետք է աստիճաններով իջնել: Վերջին ժամանակներում այս եկեղեցին սենյակավոր պարիսպով շրջափակեց Մելիք Շահնազարը»²⁸:

²⁵ Նույն տեղում, էջ 174:

²⁶ Նույն տեղում:

²⁷ Նույն տեղում:

²⁸ Նույն տեղում:

Հետագա գլուխներում ևս Ջալալյանցն անդրադառնում է Ամարասին: Այս առումով ուշագրավ են «Հերհեր»²⁹, «Կալեր»³⁰ վերնագրերով գլուխները:

Հերհեր անունը Ջալալյանցը բացատրում է որպես կրճատում Հավահար բառի: Այս գյուղն իր Հովահար անունը ստացել է մշտապես այստեղ փչող հով ու զով զեփյուռներից, ուստի և ընտրվել է [որպես] Ամարասի վանքի ամառանոց կամ հովարան, քանի որ ամռանը Գրիգորիսի աթոռի միաբանները, չարատանջ տապից նեղված, գալիս էին այստեղ և ապահովությամբ անց էին կացնում [ամռան] երեք ամիսները, իսկ սեպտեմբերին վերադառնում էին Ամարաս»³¹:

Այս գլխի հետագա շարադրանքում Սարգիս Ջալալյանցն իր տեսածը նկարագրում է ցավի ու ափսոսանքի զգացումով. «Երբ հռչակավոր Ամարասն ու նրա պատվական ամառանոցը տեսա ամբողջովին ավերված և անասունների բնակարան դարձած՝ ավելացան սգացող հոգուս հառաչանքները: Ո՞ր եմ, – ասացի, – հիմա այս մեծ աթոռի սրբագումար միաբանները, ո՞ր եմ նրա փառքի տաճարի պաշտոնյաները: Ո՞ր եմ մեծն Գրիգորիսի հարգելի նշխարների հոգեկիր սպասավորները, և ո՞ր եմ այս չքնաղ մենաստանի ժառանգավորների հոգեկիր ծայները: Անցան գնացին և իրենց հետ տարան հոգևոր վայելչությունները, հայրենիքի նախանձելի փառքը թաղելով մոռացության փոշու տակ»³²:

«Կալեր» գլխում ևս Ջալալյանցն անդրադառնում է Ամարասին, ընդ որում՝ պարզ է դառնում, որ նա մի քանի անգամ է այցելել Ամարաս, քանի որ գրում է. «Իմ առաջին այցելության ժամանակ Ամարասի վանքը շեն էր, ընդ որում նրա սենյակներում տեղակայված էր արքունի մաքսատունը, [այստեղ] կար նաև մի վարդապետ, որ սպասավորում էր Սուրբ Գրիգորիսի դամբարանին: Իսկ այժմ այստեղից հեռացել են թե՛ մաքսատունը, թե՛ վարդապետը, և Ամարասի վանքը մնացել է ավերակ դրության մեջ»³³:

²⁹ Նույն տեղում, էջ 499–500:

³⁰ Նույն տեղում, էջ 517:

³¹ Նույն տեղում, էջ 499:

³² Նույն տեղում:

³³ Նույն տեղում, էջ 517:

Նշենք, որ Կալերը ևս Ամարասին շատ մոտ գտնվող վայր է, որը մերձակա բնակավայրերի բնակիչների համար վարուցանքի տեղ էր:

Մակար Բարխուտարեանց. «Արցախ»

Մակար Եպիսկոպոս Բարխուտարեանցն (1832–1906 թթ.) իր «Արցախ»³⁴ աշխատությունում առանձին գլուխ է նվիրել Ամարասին³⁵:

Ամարասի պատումը նա սկսում է աշխարհագրական վայրի մանրակրկիտ նկարագրությամբ, շրջակա սարերի, դաշտավայրի, վտակի կոնկրետ անվանումներով ու տեղագրությամբ, ինչը նորություն է մինչ այդ Ամարասի հիշատակություններն ամփոփող պատումների շարքում. սա մի կողմից բացատրվում է տեղանքին հեղինակի քաջաձանթ լինելու, մյուս կողմից՝ ժանրի զարգացման, տեքստի՝ դարից դար փոխանցելի ունեւորման կամ վերարտադրման հանգամանքներով:

«Հիմնուած է այն երկրալեզուի վերայ, որ Մուղան դաշտից կամ գաւառից մտած է Խազազի եւ Լուսաւորչի սարերի մէջ եւ կազմած դուրալի հովիտ, որի միջից հոսում է **Ամարաս** վտակն»³⁶, – աշխարհագրական վայրի նկարագրությանը հաջորդում է վանքի ճարտարապետական նկարագիրը. «Վանքս ի հիմանէ նորոգ կառուցեալ է 1858-ին չորս հաստատուն սիւների վերայ ամբողջապէս սրբատաշ կաթնագոյն քարով: Ունի մի աւագ եւ երկու փոքր խորաններ, տասն մեծ-մեծ լուսամուտ, մի դուռն արեւմտեան կողմից, երկու խորհրդարան, մի աւագան եւ մի փոքր կաթուղիկէ: Աւագ խորանի տակ է շատ վաղուց շինուած Հնութիւնն, որի մուտքն բացուած է դասի հարաւային կողմի բեմի մօտից. տասնետուրս սանդուղներով իջնում է մինչեւ յատակի մատուռն: Ստորերկրեայ շինութեանս երկարութիւնն (ներսից չափելով) 3 մետր 70 սանթիմ, լայնութիւնն 1 մետր 90 սանթիմ: Փոքրիկ մատուռս, որ ամբողջապէս շինուած է Խազազի հանքի սրբատաշ քարով, սացի հարաւային մուտքիցս ունեցած է եւ միւս մուտք արեւելեան կողմից, որ փակ է այժմ՝ Հիւսիսային դասում առաջին լուսամտին պատկից շինուած է մի գեղեցիկ տապանաքար, որի տակ է ամփոփուած Սուրբ Լուսաւորչի

³⁴ **Մակար Եպիսկոպոս Բարխուտարեանց**, Աղուանից երկիր և դրացիք: Արցախ, Եր., «Գանձասար» աստուածաբանական կենտրոն, 1999, 415 էջ: Այս հարցի շուրջ տե՛ս նաև **Բալայան Չ.**, Արցախը XIX դարի հայ գրականության մեջ, Ստեփանակերտ, «Դիզակ պլյուս» հրատ., 2021, 832 էջ:

³⁵ Նույն տեղում, էջ 218:

³⁶ Նույն տեղում:

Թողին՝ Աղուանից Ա. կաթուղիկոս Գրիգորիսի մարմինն: Ահա այս է գլխաւոր ուխտատեղին»³⁷:

Տեքստի շարունակությունում Մակար Բարխուտարեանցը ևս, ինչպես Սարգիս Ջալալյանցը, ցավով է արձանագրում երբեմնի փառահեղ վանքի անմխիթար վիճակը: «Ընդհանրապէս անմաքուր, անկարգ եւ անխնամ է այս պատուական վանքն ամենայն մասամբ, որ այժմ ընկած է բարոյապէս եւ նիւթապէս»³⁸,– արձանագրում է Մ. Բարխուտարեանցը: «**Ամարաս** աւերակ գիւղաքաղաք» խորագրի ներքո Մ. Բարխուտարեանցը փաստում է, որ երբեմնի բնակավայրը վերածվել է ավերակի:

Ամարասը Ղևոնդ Ալիշանի «Արցախ» աշխատությունում

Ղևոնդ Ալիշանի (1820–1901 թթ.) «Արցախ»³⁹ աշխատությունը եզակի և արժեքավոր փաստական նյութեր է պարունակում և յուրահատուկ ներդրում է հայագիտության բնագավառում: Այն նվիրված է Մեծ Հայքի նահանգ Արցախի պատմաաշխարհագրական նկարագրությանը, որտեղ մանրամասն քննված և ներկայացված է նաև Ամարասի վանքը՝ ներառելով մինչ այդ եղած պատմագիտական, ճամփորդական և այլ նյութերը:

Ալիշանի պատումն առանձնանում է իր ինքնատիպությամբ, իմաստային որոշակի շերտերի հավելումներով և, իհարկե, հեղինակի ինքնատիպ ոճի շնորհիվ: Ալիշանը, ընդլայնելով իր ուսումնասիրության աղբյուրագիտական հիմքը, բացի պատմիչների երկերից ու ուղեգրություններից, ուշագրավ փաստեր է բերում նաև ճառընտիրներից, պարբերական մամուլից:

«Տփխիսից և Շուշիից ապրիլի 23-ին գրում են, որ Ամարասում են գտնվում Սուրբ Գրիգորիսի նշխարքները: Թեմի արքեպիսկոպոս Գևորգը, վարդապետ Գևորգ Արամյանին ուղարկում է նորոգելու եկեղեցին, որի բեմի առջև պեղելով՝ գտնում են օրորոցաձև կափարիչով վիմափոր գերեզման՝ Սուրբ Գրիգորիսի մարմինը, վրան գրված հայ և ասորի գրերով: Բայց երբ բացում են, տեսնում են, որ այնտեղ միայն հող կա: Հետո, փոսի հյուսիսային պատը պեղելով, գտնում են նրան

³⁷ Նույն տեղում, էջ 219:

³⁸ Նույն տեղում:

³⁹ **Ղևոնդ Ալիշան**, Արցախ, Եր., ԵՊՀ հրատ., 1993, 124 էջ:

նման մի այլ շիրիմ և նրանում նշխարքները: Շուշիից 2000 մարդկանց հետ միասին գալիս է արքեպիսկոպոսը, վերցնում է գլուխը և դնում գերեզմանի վրա, արձաթյա ավսեի մեջ որպես հարգանքի նշան: Այնուհետև տանում են Շուշի և երեքական օր դնում են քաղաքի բոլոր եկեղեցիներում որպես հարգանքի նշան, իսկ հավատացյալները պատվի համար խումբ-խումբ հաճախում են եկեղեցի: Արքեպիսկոպոսը դադարեցնում է եկեղեցու շինարարությունը, մինչև Էջմիածնի ժողովից պատվեր ստանալը: Թվում է, որ առաջին գերեզմանը դիտավորյալ կերպով դատարկ է թողնվել՝ գերեզման թալանողներին խաբելու համար. ինչպես որ ասում են, թե Լենկթեմուրը բացել է և ոչինչ չի տեսել»⁴⁰:

Ալիշանը հետաքրքիր մանրամասներ է բերում՝ կուռ և սեղմ, բայց փաստական առումով հարուստ և բովանդակալից ոճով ամփոփելով նաև եղած նյութը, նոր տվյալներով հավելելով մինչ այդ հայտնի աշխատություններում արձանագրված տեքստի տարածությունը՝ միջտեքստայնության կապը հասցնելով տարբեր դարաշրջաններից ավանդված տեքստերին:

Ամարասը ազգագրության էջերում. Երվանդ Լալայան. «Արցախ»

Հայ ազգագրագետ, բանահավաք, հնագետ Երվանդ Լալայանի (1864–1931) երկերի 2-րդ հատորն ընդգրկում է պատմական Արցախի տարածքի նյութերը⁴¹ քննելով դրանք համակողմանիորեն:

«Նշանավոր վանքեր» բաժնում Երվանդ Լալայանն անդրադառնում է Ամարաս վանքին⁴²: Հայտնի փաստ է, որ գրականությունը սնվում է բանահյուսությունից, ազգագրությունից, սակայն այս պարագայում վստահաբար կարող ենք պնդել նաև հակառակը, քանի որ Երվանդ Լալայանի բերած ազգագրական նյութի մեջ նկատելի են հայ մատենագիտությունում խնդրի վերաբերյալ ավանդված տեքստերի իմաստային շերտեր: Սա բացատրվում է այն հանգամանքով, որ Լալայանը նյութը քննել է բազմակողմանիորեն՝ ներառելով և՛ պատմագրութ-

⁴⁰ Այս վերջին մանրամասնությունների աղբյուրը Ալիշանը նշում է իր ձեռագիր օրինակում՝ «Մասիս, լրագիր, 5 հունիսի, 1856, թիվ 332»: **Ղևոնդ Ալիշան**, «Արցախ», Եր., Երևանի համալսարանի հրատ., 1993, էջ 103–104:

⁴¹ **Լալայան Ե.**, Երկեր 5 հատորով, հատոր 2-րդ, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1988, 505 էջ:

⁴² Նույն տեղում, էջ 34:

յունը, և՛ աշխարհագրությունը, և՛ գրավոր ու բանավոր ավանդագրույցները:

Ամարասի նկարագրությունը սկսելով աշխարհագրական տեղագրությունից՝ շարունակում է ճարտարապետական կառուցվածքի մասին մանրակրկիտ տեղեկություններով, անդրադառնում նաև պատմագրությունից ավանդված Ս. Գրիգորիսի նշխարներին: Երվանդ Լալայանի երկում ուշագրավ է հատկապես Ս. Գրիգորիսի նշխարների վրա կառուցված գերեզմանաքարի նկարագրությունը՝ տապանագրերով հանդերձ. «Վանքի մեջ, հյուսիսային դասի մոտ, պատին կից գտնվում է մի բավական գեղեցիկ գերեզմանաքար, որ ընկնում է մատուռի մեջ ամփոփված Ս. Գրիգորիսի նշխարների վրա: Գերեզմանաքարը մի պատվանդանի վրա դրված դազադած եւ միաձույլ քար է, որի եզրերը գեղեցիկ, շղթայակապ նախշերով եզրափակված են: Քարի երեսին քանդակված է կաթողիկոսական թագ, գավազան եւ խաչ, իսկ ներքեւում կա հետեւյալ տապանագիրը. «Տամբարան սրբոյն Գրիգորիսի Աղուանից կաթողիկոսի թողին սրբին Գրիգորի Լուսավորչի Պարթեւի»: Տապանաքարի երկու կողքին՝ «Ծնեալ յամի ՁԻԲ (322). օծեալ ՅԻՄ (340) եւ նահապտեալ ՅԻԸ (348) ի Սանեսան թագաւորէն Մասգաղթաց ի Դրբենդ. բերեալ **յԱմարաս** սուրբ նշխարս ի ձեռն ձեռնասուն սարկաւազաց նորին Արցախունի:

Արձանաքարս սրբոյն Գրիգորիսի աշխարութեամբ ճարտարապետ Միքայէլ Տեր Իսրայէլեանց Շուշեցոց ի յիշատակ կենդանեաց եւ նընջելոց իւրոց: 'ի 1889 ամի 1 նոյեմբերի»:

Գերեզմանաքարի կողքից մի փոքրիկ անցք է բացված, որտեղից աղոթողները հող են վերցնում եւ ուտում կամ խառնում ջրի հետ, խմում»⁴³:

Ե. Լալայանը նշում է նաև վանքի խորհրդարանում դրված արձաթե ձեռքի մեջ ամփոփված Ս. Գրիգորիսի մասունքի մասին, որի հանդեպ հավատի ու ակնածանքի զգացումից ժողովուրդը մատանիներ է անց կացրել մատները և սաթից պատրաստված ապարանջան դրել թևը: Շարունակելով Ամարասին վերաբերող տեղեկությունների բազմակողմանի քննությունը՝ Երվանդ Լալայանը հավելում է նաև վան-

⁴³ Նույն տեղում, էջ 34–35:

քապատկան ունեցվածքի մասին տեղեկություններ՝ որպես վանքի կալվածքներ նշելով վարելահողեր, այգետեղի, ջրաղաց և այլ եկամուտ:

Կարևորելով ազգագրության դերը՝ պետք է արձանագրել, որ ազգագրական հետազոտությունները արժեքավոր նյութեր են պարունակում և ներկայանում են որպես մշակութային հիշողության յուրատիպ շտեմարան: Այն օգնում է հասկանալ և գնահատել ազգային ինքնությունը ձևավորող եզակի մշակութային ժառանգությունը: Երվանդ Լալայանի՝ Ամարասիկ վերաբերող ոչ ստվարաձավալ տեքստը ներկայանում է մշակութային հիշողություն, ազգային-հավաքական ինտելեկտու բնավորություն, ինքնություն ձևավորող ու ամրապնդող գործառույթներով:

Ազգագրական էջերը ևս փաստում են, որ Ամարասի վանքը՝ որպես հոգևոր և կրթական կենտրոն, մեծ դեր է ունեցել հայ ժողովրդի հոգևոր, կրթական և մշակութային կյանքի զարգացման, ազգային ինքնության ձևավորման ու ամրապնդման հարցերում:

Ամարասը պատմագրության և գեղարվեստական իրացման սահմաններում. Րաֆֆի. «Խամսայի մելիքությունները»

Պատմագրության և գրականության սահմանները զատորոշելը որոշ երկերի դեպքում բարդ ու բազմաշերտ ուսումնասիրություն է պահանջում, երբեմն նույնիսկ հնարավոր չէ այդ սահմանները տարորոշելը, ժանրային հստակ բնութագիր տալը: Բնավ չփորձելով վիճարկել Րաֆֆու «Խամսայի մելիքությունները»⁴⁴ աշխատության ժանրային մեկնաբանումները՝ այնուամենայնիվ ակնհայտ փաստ է, որ վերոհիշյալ երկը, լինելով պատմական աշխատություն, նաև գեղարվեստական շերտեր է պարունակում, որն արտացոլում է հեղինակի աշխարհայացքային, գեղարվեստական, գեղագիտական, ըմբռնումների շեշտերն ու լեզվաոճական առանձնահատկությունները: Հետևաբար Րաֆֆու «Խամսայի մելիքությունները» երկում գործ ունենք ինչպես պատմական փաստերի, այնպես էլ որոշ դեպքերում դրանց գեղարվեստական իրացման երևույթների հետ: Ավելին, խոսելով տվյալ երկի մասին՝ Րաֆֆին ինքն է առաջինն այդ աշխատությունը համարել գրականութ-

⁴⁴ **Րաֆֆի**, «Խամսայի մելիքությունները», Թիֆլիս, Կովկասի կառավարչ. գլխ. կառավ. տպարան, 1882:

յուն՝ համարելով այն «ծառայություն գրականությանը»: Պատմության ավարտամասում նա գրում է. «...երջանիկ կը համարեմ ինձ, եթէ կը յաջողվի այդ ձեռնարկութեան մէջ մի փոքրիկ ծառայութիւն անել մեր գրականութեանը»⁴⁵: «Խամսայի մելիքությունները» երկում Րաֆֆին, Ամարասի վանքի վերաբերյալ բերելով պատմական փաստեր, դրանց հաղորդում է նաև գեղարվեստական շերտեր՝ երբեմն վիպելով, ստեղծելով պատմական կերպարների, բնավորությունների, փոխհարաբերությունների, հոգեբանության, ժամանակաշրջանը բնորոշող մտածողության գեղարվեստական պատկերներ: Ամարասի վանքի վերաբերյալ Րաֆֆու հիշատակումներից առանձնանշելի են մի քանի ուշագրավ դրվագներ:

Պատմելով Մելիք Շահնազար Բ-ի արարքների մասին՝ փաստում է, որ նրա գործունեությունը անդառնալի հարված էր մելիքությունների իշխանությանն ու գոյությանը. «1791 թ. վախճանվեցաւ Մելիք Շահնազար Բ-ն: Ղարաբաղը ազատվեցաւ իր կործանողից: Բայց խամսայի մելիքութիւններին հասցրած նրա հարուածը այն աստիճան մահացու էր, որ այլ ևս ոչինչով բժշկել չէր կարելի...»⁴⁶.

Ապա Րաֆֆին պատմում է, որ Մելիք Շահնազար Բ-ն, մահվան մահճում զղջում է իր արարքների համար և փորձում է բարի գործերով և հատկապես Աստծուն ծառայություն մատուցելով քավել իր մեղքերը: «Եւ որպէս այդ տեսակ մարդիկ միշտ կրօնական բարեպաշտութեան մէջ են որոնում իրանց մեղքերի թողութիւնը», Մելիք Շահնազար Բ-ն մտածում է ավելի նշանավոր այնպիսի գործ կատարել, որով կքավի և՛ իր մեղքերը, և՛ շահի ժողովրդի սերը: Եվ որպէս այդպիսի գործ՝ նա ձեռնամուխ է լինում Ամարասի վանքի շինարարությանը: Մելիք Շահնազար Բ-ի մասին իր պատմության մանրամասներում Րաֆֆին փաստում է. «**Ամարասայ** վանքը, որի մէջ ամփոփված էին Լուսաւորչի թոռի՝ սուրբ Գրիգորիսի նշխարները, խիստ անշուք և կիսաւեր դրութեան մէջ էր նրա ժամանակում: Նա սկսեց այդ վանքի շինութիւնները վերանորոգել. շրջապատեց վանքը ամուր և բարձր պարիսպներով, աշտարակներով, միաբանութեան համար խուցեր, սենեակներ շինեց, վանքային տնտեսութեան համար ընդարձակ սեղանատուն, ամբարանոց-

⁴⁵ Նույն տեղում, էջ 414:

⁴⁶ Նույն տեղում, էջ 160:

ներ և ախոռատուն հիմնեց, բոլորը սրբատաշ քարից, բոլորը մեծ և վա-
յելուչ: Բայց դեռ տաճարի կառուցմանը չը ձեռնարկած, մահը վրա հա-
սաւ, նրա բաղձանքը թողեց անկատար: Հանգուցեալի արկղների մէջ
գտան մի քանի քսակներ լիքը ոսկիներով, որ կտակել էր տաճարի շի-
նուացքը աւարտելու համար»⁴⁷: Շարունակության մէջ Րաֆֆին գրում է,
որ նրա մահից հետո, սակայն, ժառանգները չկատարեցին կտակը, այ-
սինքն՝ ավարտին չի հասցվում վանքի ամբողջական վերանորոգումը:

«Խամսայի մելիքությունները» երկում Ամարասի մասին մյուս
ուշագրավ փաստարկը կապված է նշանավոր հոգևորական Բաղդա-
սար մետրոպոլիտի (1775–1854)⁴⁸ գործունեության հետ: Րաֆֆին Բաղ-
դասար մետրոպոլիտի առաքինասեր և աստվածահաճո գործերից
մատնանշում է Ամարասի հոգևոր կյանքի վերականգնումը. «Բաղդա-
սար միտրապոլիտի աշխատութիւններից մէկն էլ այն եղաւ, որ թուրքե-
րի և ռուսների ձեռքից ազատեց Ամարասայ սուրբ Գրիգորիսի վանքը:
Այդ վանքը բաւական ժամանակ անտէր մնալով, թուրքերը գրաւել էին,
և տալով նրան իրանց հասկանալի մի անուն, Աղ-օղլան, համարում էին
իրանց սրբավայր: Վանքի շրջակայ հողերը և Ամարասայ ձորի ամբողջ
կալուածները թուրքերի տիրապետութեան ներքոյ էին: Իսկ վանքի ըն-
դարձակ սենեակները և ամբողջ շինութիւնը, բացի տաճարից, ռուսնե-
րը ծառայեցնում էին որպէս մաքսատուն: Միտրապոլիտի աշխատու-
թեամբ 1848 թին ռուսաց կառավարութեան հրամանով մաքսատունը
տեղափոխվեցաւ Երասխի ափի մօտ, Ջաբրայէլում, իսկ վանքը իր կա-
լուածներով դարձաւ սեպհականութիւն հայոց հոգևոր կառավարու-
թեան»⁴⁹:

Պատմական այս դրվագը փաստում է հայ ժողովրդի նվիրումն ու
հավատամքը ինքնության՝ որպէս գերակա արժեքի պահպանման, ամ-
րապնդման հանդեպ, որ դարեր ի վեր ուղեկցել է հայ ժողովրդին՝ դրա-
նով իսկ նպաստելով նաև մշակութային հիշողության ձևավորմանն ու
գոյությանը:

⁴⁷ Նույն տեղում, էջ 160–161:

⁴⁸ **Էջմիածին**, Պաշտօնական ամսագիր Ամենայն Հայոց Կաթողիկոսութեան Մայր Աթոռոյ Սրբոյ Էջմիածնի, «Բաղդասար մետրոպոլիտ», հեղ.՝ Ա. Տեր-Դանիելյան, 1949, համար 1–2, էջ 49–54:

⁴⁹ **Րաֆֆի**, «Խամսայի մելիքութիւնները», Թիֆլիս, 1882, էջ 308:

Եզրակացություններ

Ուսումնասիրելով Ամարասի վանքին վերաբերող տեքստերը 4–19-րդ դարերի հայ պատմագրության, ուղեգրության, ազգագրության և գեղարվեստական գրականության էջերում՝ փաստեցինք, որ Ամարասի վանքը պահպանվել է ոչ միայն պատմագրական աղբյուրներում, այլ նաև ուղեգրական, ազգագրական, գեղարվեստական գրականության էջերում: Պատմական իրադարձությունները և վանքի մշակութային նշանակությունը ներթափանցել են հայ ազգային ինքնության ձևավորման և մշակութային հիշողության պահպանման գործընթացներում:

Ամարասի վանքը, որը Հայաստանի հնագույն վանական համալիրներից է, ունի հարուստ մշակութային և պատմական հիշողություն: Այն առանցքային դեր է ունեցել առհասարակ քրիստոնեության պատմության մեջ: Ամարասը, լինելով առաջին քրիստոնեական վանքերից մեկը, հայ ժողովրդի համար առանձնանում է որպես պատմական հիշողությունը և ազգային ինքնագիտակցությունը միավորող խորհրդանիշ, մշակութային ժառանգություն, որի ճակատագիրը ցավալիորեն վտանգված է՝ 2023 թ. ադրբեջանական օկուպացիայի հետևանքով:

ЗАРИНЕ САРАДЖЯН

*Кандидат филологических наук, доцент,
НАН РА, Институт литературы имени М. Абегамяна, отдел новой
армянской литературы*

АМАРАС И КУЛЬТУРНАЯ ПАМЯТЬ: ОТ АРМЯНСКОЙ ИСТОРИОГРАФИИ ДО ЛИТЕРАТУРЫ XIX ВЕКА

Резюме

Основная цель статьи – изучить роль монастыря Амарас в армянской культурной памяти, от историографии до армянской литературы XIX века, выяснить, как монастырь Амарас превратился в историко-культурный символ и как это отразилось в трудах армянских историков и писателей.

Одной из выдвинутых задач является изучение историографических, путевых, этнографических и других упоминаний о монастыре Амарас, ссылки на монастырь Амарас и его историю в армянской литературе IV–XIX веков; раскрыть, каким образом монастырь воспринимался как святое место и национальная ценность в разные периоды истории.

В ходе исследования использовались историко-сравнительный, текстологический, герменевтический и другие методы.

Новизна статьи заключается в том, что роль монастыря Амарас рассматривается не только как религиозно-исторического центра, но и носителя культурной памяти с точки зрения армянской историографии, этнографии и литературы IV–XIX вв. Это новый подход, поскольку исследование выходит за рамки историографии и литературы, представляя, как монастырь Амарас сохранился не только в исторических источниках, но и на страницах справочной, этнографической и художественной литературы. Статья проливает новый свет на то, как исторические события и культурное значение монастыря проникли в процессы формирования армянской национальной идентичности и сохранения культурной памяти.

Монастырь Амарас, один из старейших монастырских комплексов Армении, имеет богатую культурную и историческую память. Он сыграл ключевую роль в истории христианства в целом. Амарас, являясь одним из первых христианских монастырей, выделяется для армянского народа как символ, объединяющий историческую память и национальное самосознание, культурное наследие, судьба которого находится под серьезной угрозой в результате азербайджанской оккупации 2023 года.

Ключевые слова: Амарас, историография, христианство, культурная память, исторический факт, национальная идентичность, литература.

ZARINE SARAJYAN

*PhD, Associate Professor, NAS RA, Institute of Literature after M.
Abeghyan, Department of New Armenian Literature*

AMARAS AND CULTURAL MEMORY: FROM ARMENIAN HISTORIOGRAPHY TO 19TH CENTURY LITERATURE

Abstract

The main purpose of the article is to study the role of Amaras Monastery in Armenian cultural memory, from historiography to Armenian literature of the 19th century, to find out how Amaras Monastery turned into a historical and cultural symbol and how this was reflected in the works of Armenian historians and writers.

One of the tasks put forward is to study historiographic, travel, ethnographic and other references to Amaras Monastery, references to Amaras Monastery and its history in Armenian literature of the 4th–19th centuries; to reveal how the monastery was perceived as a holy place and national value in different periods of history.

Historical-comparative, textual, hermeneutic and other methods were used in the study.

The novelty of the article lies in the fact that Amaras Monastery is considered not only as a religious and historical center, but also as a bearer of cultural memory from the point of view of Armenian historiography, ethnography and literature of the 4th–19th centuries. This is a new approach, as the study goes beyond historiography and literature, presenting how Amaras Monastery has been preserved not only in historical sources, but also in reference, ethnographic and fiction literature. The article sheds new light on how the historical events and cultural significance of the monastery have permeated the processes of forming Armenian national identity and preserving cultural memory.

Amaras Monastery, one of the oldest monastic complexes in Armenia, has a rich cultural and historical memory. It played a key role in the history of Christianity in general. Amaras, being one of the first Christian monasteries, stands out for the Armenian people as a symbol that unites historical memory and national identity, a cultural heritage whose fate is under serious threat as a result of the Azerbaijani occupation of 2023.

Keywords: *Amaras, historiography, Christianity, cultural memory, historical fact, national identity, literature.*

ԱՐՄԵՆ ԱՎԱՆԵՍԻ ԱՎԱՆԵՍՅԱՆ

Բանասիրական գիտությունների թեկնածու
ՀՀ ԳԱԱ Մանուկ Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի
Սփյուռքահայ գրականության բաժնի վարիչ
avanesyanarmen@yandex.com
ORCID ID: 0000-0003-3231-7531
DOI: 10.54503/978-5-8080-1557-9-374

ԼԵՎՈՆ ՇԱՆԹԻ «ՀԻՆ ԱՍՏՎԱԾՆԵՐ» ԴՐԱՄԱՆ ԵՎ 20-ՐԴ ԴԱՐԱՍԿՁԲԻ ԳՐԱԿԱՆ ՀՈՍԱՆՔՆԵՐԸ

Բանալի բառեր – Լևոն Շանթ, դրամա, հեթանոսական, մեթոդ, գրական ուղղություններ, հոգեբանական դրամա, վանական, տեսիլ, սիմվոլիզմ:

1909 թվականի գրված «Հին Աստվածները» նորություն էր ինչպես բովանդակության, այնպես էլ այն մատուցելու կերպի առումով: Հասարակական-քաղաքական կյանքում կատարվող փոփոխությունները մտնելով գրականություն՝ իրենց արտահայտման համար նորովի միջոցներ էին պահանջում: Սունդուկյանի և Շիրվանզադեի ստեղծագործությունների կողքին (կենցաղային, քաղաքական, ընտանեկան, առօրեական ուղղվածությամբ), Շանթի դրաման (իր վերառօրեական հատկականությամբ) նորություն էր թե՛ մեթոդի և թե՛ բովանդակության կազմաբանություններով: Սակայն, ինչքան էլ որ այդ դրաման լիներ ոչ առօրեականի շրջանակներում, այնուամենայնիվ, տվյալ ժամանակի թելադրանքով ստեղծված գործ էր:

Կարծում ենք «Հին աստվածներ» դրաման յուրօրինակ արձագանքում էր ժամանակին առկա, ինչ-որ չափով նաև մոդայիկ գրեթե բոլոր գրական հոսանքներին և ուղղություններին:

19-րդ դարի վերջին և 20-րդ դարասկզբին դեռևս կենսունակ էր նատուրալիզմը: Պատահական չէ, որ մի շարք գրականագետներ Շանթի երկերը համեմատում են Զոլայի և Իբսենի ստեղծագործությունների հետ: Նատուրալիստները ձգտում էին կյանքը դիտել իբրև որոշակի օրինաչափության և պատճառական կապերի արդյունք: Բայց այդ բոլորը նրանք դիտում էին ոչ թե իբրև սոցիալական օրինաչափություն, ինչպես ռեալիստ գրողները, այլ իբրև մարդու կենսաբանական հատկու-

յունների արդյունք¹: Ահա թե ինչու Աբեղան ի սկզբանե դատապարտված էր, քանի որ նրա կենսաբանական հատկությունները ձևավորվել էին վանական՝ փակ միջավայրում: Նույնը երևում է նաև վանական միջավայրի պատկերման տեսարանում, երբ Վանահայրը որոշում է քանդել եկեղեցին, հանդիպում է վանականների դիմադրությանը. «Եվ ո՞վ կուտա այն ատեն տասը չափ ցորենը, պարենը, այնքան նվերը» (429), ասում է վանականներից մեկը, որը վանական գորշ միջավայրը պատկերող հավաքական կերպար է: Սակայն մյուս կողմից պետք է նշել, որ «Հին աստվածներում» Շանթը կարողացել է հաղթահարել նատուրալիզմի միակողմանիությունը և ստեղծել ավելի լայն կտավի ստեղծագործություն:

20-րդ դարասկիզբն այնպիսի բուռն զարգացումներ ուներ և այնքան հախտուն ու խառն իրավիճակներով էր հարուստ, որ գրողը հաճախ խճճվում էր իրականության և պատրանք-երազայնության միջև:

Ինչո՞ւ, քանի որ այդպիսին էր (երազելու, մտորելու, որոնելու էր մղում ժամանակաշրջանը) այն իրականությունը, որտեղ ծնունդ առավ «Հին աստվածները»: Թուրքական, ռուսական հեղափոխությունները նպաստում էին նման որոնող-երազային անհատների ծնունդին: «Եվ ահա սկսվում է որոնումը, նոր իդեալի, նոր հենարանների որոնումը: Ամեն միտք, որ ունի նորույթի կերպարանք, ամեն ձև, որ թվում է անձանոթ, ամեն ձայն, որ կանչում է անորոշ հեռուն՝ գրավում են որոնող երիտասարդությանը, գամում իրենց վրա նրա ուշադրությունը»:² Իրականության մեջ որևէ հարազատ, կապող միջոց չգտնելով՝ անհատը հայացքն ուղղում է հեռուն՝ փորձելով գոնե այնտեղ սփոփվելու: «Հին աստվածներ»-ում տեսիլների ծնունդը այս իրականության պարտադրանքով էր: Սերգեյ Սարինյանը դրամայի տեսիլաշատությունը վերագրում է նրան, որ Շանթն այն գրել է հիվանդ վիճակում՝ «հանգամանք, որ միանգամայն հասկանալի է դարձնում դրամայի տեսլային, միստիկ-երևակայական պատկերների հոգեբանական հայտնությունը»:³

Իրոք, դրաման Շանթը գրել է հիվանդ ժամանակ, բայց այդ տեսիլների ծնունդը փնտրել հիվանդության պատճառով առաջացած հո-

¹ **Զրբաշյան Է.**, Գրականագիտության ներածություն, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 2011, էջ 398:

² **Աղբալյան Ն.**, Երազ և մեկուսացում, Նոր հոսանք, թիվ 1–2, Թիֆլիս, 1913, էջ 38:

³ **Սարինյան Ս.**, Լևոն Շանթ, Երևան, «Նաիրի» հրատ., 1991, էջ 117:

գեվիճակի մեջ՝ խիստ է ասված: Հիվանդագին հոգեվիճակը կարող էր միայն քիչ թե շատ ընդհանուր տրամադրվածություն ստեղծել, այլ ոչ թե դրսևորվել որպես մի ամբողջ համակարգ, որպիսին դրամայի ստույգ ժամանակաշրջանն էր՝ իր մթնոլորտով: Ինչ խոսք, անձնական-անհատական հոգեվիճակը կարող է գրողին տեղավորել գրական այս կամ այն մեթոդի շրջանակներում, (Դուրյան, Մեծարենց, Տերյան) բայց ավելի ուժեղ է ժամանակի ստեղծած-պարտադրած տրամադրությունը (Սիամանթո, Վարուժան):

Այլ է ժենյա Քալանթարյանի կարծիքը այս հարցի վերաբերյալ: Ի տարբերություն Սարինյանի՝ երազ-տեսիլքի առկայությունը անձնական-անհատական հոգեվիճակին վերագրելուն, Քալանթարյանը այն պայմանավորում է տվյալ ժամանակաշրջանով. «Մթնոլորտը հագեցած էր հուսահատությամբ ու սպասումներով, և սիմվոլիզմը, ի տարբերություն ռեալիզմի, բերում էր երազներ, հեքիաթներ, իմաստավորում կյանքի ունայնությունը (Շանթի հերոսը ունայնության փոսը լցնում է երազներով) և միաժամանակ հաշտեցնում մարդկանց մահվան գաղափարի հետ: Այս իմաստով հասկանալի է Աբեղայի մահը»:⁴

Կարևորն այն է, թե գրողը կարողացե՞լ է ամբողջությամբ վերարտադրել այն, ինչը նա ցանկացել է ասել և ոչ թե այն, թե գրական որ մեթոդի օգնությամբ է դա փորձել արտահայտել: Վերջին հաշվով՝ հետևելով այս կամ այն գրական մեթոդին, չի նշանակում, թե տվյալ գրողը դառնում է այդ մեթոդի զտարյուն հետևորդը: Ավելին, հաճախ դժվար է միանշանակ որոշել թե որ գրական մեթոդի հետևորդն է տվյալ գրողը (Խ. Աբովյան, Չարենց և այլն):

Եթե Շիրվանզադեն հետևելով ռեալիզմին՝ պատկերեց իր ժամանակի իրականությունը, իսկ Շանթը ռոմանտիզմին հետևելով՝ սիմվոլիկ տարրերի միջոցով ստեղծեց իր ժամանակի (և ոչ միայն) մարդու հոգեբանական վիճակը, նշանակում է գնահատելիս ոչ թե առաջնությունը պետք է տալ գրական մեթոդին, այլ՝ ասելիքին:

«Ոմանք այդ տեսիլների պատճառով ձգտեցին Շանթի դրաման համարել ոչ իրապաշտ գրվածք: Դա մի թյուրիմացության արդյունք է ... Իրականությունը այն չէ միայն, ինչ որ ենթակա է մեր հինգ զգայարանների ընկալմանը: Իրականություն է այն ամենը, ինչ որ կա, գոյութ-

⁴ Քալանթարյան Ժ., Անդրադարձներ, Երևան, 2002, էջ 188:

յուն ունի»:⁵ Այս հենքի վրա էլ, քննադատը «Հին աստվածները» համարում է «մի կամուրջ՝ ստեղծագործական իրապաշտ և սիմբոլային հղացումների միջև»:⁶ Պարզապես մի փոքր այլ էր Շանթի վկայակոչած իրապաշտությունը, այն մարդկային հոգու, մտքի ծալքերում պահված մի ուրիշ երանգի իրականություն է, որը անհաշտ պայքար է մտքի ու զգացմունքի... խառնուրդներով:

Այլ էր Շիրվանզադեի, Սունդուկյանի իրապաշտությունը, դա խիստ տեսանելի ու միս-արյունից կազմված իրականություն էր՝ բարաթների, կավատների, փողի, կապիտալի, պատվի խիստ շոշոփելիությամբ: Ուստի իր ընտրած նյութի՝ «հոգու և սրտի» արանքում գոյություն ունեցող անտեսանելի իրականության արտահայտման համար Շանթը ավելի հարմար միջոցներ չէր կարող ընտրել, քան սիմվոլները, տեսիլները: «Բնականաբար, իր դրամայում նա օգտագործել է իրապաշտ, ռոմանտիկ և սիմվոլիստական ոճի որոշ հատկանիշներ՝ դարի մթնոլորտը վերականգնելու և այդ հիմքի վրա լուծելու մի շարք հոգեբանական բարդ խնդիրներ՝ կապված կյանքի և ոգու ճամփաների հետ: Նա հրաշալի զուգորդել է իրապատում ոճը ռոմանտիկ երազների և սիմվոլիստական զանազան տեսիլների ու մտապատրանքների հետ, այսինքն՝ ստեղծել է իրական և ենթագիտակցական յուրօրինակ հյուսվածք»:⁷ Դրաման համարելով իրապաշտության և սիմվոլիզմի խառնուրդ՝ Նիկոլ Աղբալյանը հարցին այլ կերպ է մոտենում, այն է, թե Շանթի պատկերած հոգեկան վիճակները որքանով են արդարացված. «Մեր կարծիքով դրանց մեջ կան այնպիսի տեսարաններ, որոնք հոգու հիվանդագին վիճակներ են արտահայտում, ինչպես և կան այնպիսիները, որոնք պատկերում են պայծառ ու նորմալ երևակայություն»:⁸ Ըստ այդմ էլ, այն որ Վանահորը կարող էր երկրորդ եսի տեսքով հայտնվել Ճերմակավորը, իսկ Աբեղային Սեդան՝ թաց մարմնով ու մազերին ծովախոտ, Աղբալյանը նորմալ հոգեկան վիճակ է համարում: Իսկ այն, որ Աբեղան կարող էր հեթանոսական մեհյան հասնել, կամ

⁵ Աղբալյան Ն., Երազ և մեկուսացում, էջ 42:

⁶ Նույն տեղում, էջ 46:

⁷ Թամրազյան Հ., Գրական դիմանկարներ հոգվածներ, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1998, էջ 46:

⁸ Աղբալյան Ն., Երազ և մեկուսացում, էջ 43:

նրան հայտնվեին Միգանուշներ ու Հովիկներ՝ հիվանդագին վիճակ է դիտվում քննադատի կողմից և չնայած, որ նա դրանք որակում է շատ գեղարվեստական և գեղեցիկ միջոցներ, բայց համարում, որպես «գեղարվեստական անզսպվածության արդյունք», որոնք որոշ չափով չեն մերվում ընդհանուր սյուժեին: ««Հին աստվածների» մեջ նա գալիս է սիրուն կամ շքեղ դրվագներ ցանելու, բայց և ավերում է գրվածքի հոգեբանական ճշմարտությունը և մթագնում ա՛յդքան երջանիկ մի հղացում»:⁹ Անշուշտ կենսական նույն հիմքը չունեն Աբեղայի տեսիլքներում թաց մարմնով ու մազերին ծովախոտ Սեդայի ծնունդն ու մեհյանի, Միգանուշների հայտնությունները: Պարզապես Աբեղայի հոգու և մտքի անհաշտ մտերմությունը խիստ ընդգծելու համար, Շանթը ամբողջությամբ հակվել է դեպի սիմվոլիզմը. վերարկուի, Աստղիկ-Վահագնի, գինու, հեթանոս իշխանի, կռվի միջոցով ամբողջացնելու համար: «Այս կերպարն առաջ է գնում հուզական բուռն լարումներով, շրջապատված աշխարհի նրբին ծայներով, ծովի ոգիներով, Միգանուշներով և Հովիկներով ոսկեզօծված զարմանալի երազներով և խորհրդավոր տեսիլքներով... Անշուշտ, այստեղ Լևոն Շանթը ռոմանտիկական պատրանքներին միացրել է սիմվոլիստական բանաստեղծության թաքուն խորհուրդները...»:¹⁰

Ռոմանտիզմն արդեն դարձն ասպրել էր կարծես, տեղը զիջելով ռեալիզմին: Ռեալականությունն էր կարևորվում, և յուրաքանչյուր գրող ձգտում էր գրական ստեղծագործության մեջ գեղարվեստական մտածողությամբ իր ասելիքը իրականությանը մոտ, համոզիչ պատկերել: Ֆրանսիայում ծավալված սիմվոլիստական շարժումը, և հեթանոսական շարժումը, բնական է, շեղվում էին ռեալականությունից, քանի որ՝ «Այս տեսական սկզբունքներն իրենց ուղղակի արտահայտությունը գտան աշխարհի հանդեպ սիմվոլիզմի քնարական հերոսի վերաբերմունքի մեջ: Իրական կյանքը նրա համար խորթ է և անընդունելի, և նա աշխատում է հեռանալ «կոպիտ իրականությունից» ու պատսպարվել սեփական հոգու «փղոսկրյա աշտարակում», գեղեցիկ երազանքի ոլորտում»¹¹ (Աբեղա, Վանահայր...): Ուստի ճիշտ է գրականագետ Ժենյա

⁹ Նույն տեղում, էջ 46:

¹⁰ **Թամրազյան Հ.**, Գրական դիմանկարների հոդվածներ, Երևան, 1998, էջ 43:

¹¹ **Զրբաշյան Է.**, Գրականության ներածություն, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 1996, էջ 355:

Քալանթարյանը, համարելով, որ՝ «սա ամենևին էլ չի նշանակում, թե սիմվոլիզմը փոխարինեց ռեալիզմին: Չփոխարինեց, նա իր տեղը գտավ ռեալիզմի կողքին»:¹²

Սիմվոլիզմը և հեթանոսական շարժումը բնորոշվեցին որպես նեոռոմանտիզմ՝ այսինքն նոր կամ ուշացած ռոմանտիզմ: Գրականագետ Էդուարդ Թոփչյանը նշում է, որ «Հայ նեոռոմանտիկների պատկերացմամբ հեթանոսական դարաշրջանը կամքի ազատության դարաշրջան էր, և օրինաչափ էր միանգամայն հեթանոսական այս դարաշրջանի չափանիշներով կյանքի գեղեցկության համար պայքարելու և ստեղծագործելու (որ պայքարի անբաժան մի մասն է) պահանջները»:¹³ Այնուամենայնիվ, նա գտնում է, որ Սիամանթոն, Վարուժանը, Շանթը, Սևակը հայ գրականության մեջ նեոռոմանտիզմի ամենացայտուն դեմքերն են:¹⁴

Թե՛ հեթանոսական շարժմանը, և թե՛ սիմվոլիզմին բնորոշ տարրեր առկա են «Հին Աստվածների» բովանդակային տիրույթներում, ուստի Շանթին ամենաճիշտը կլինի նեոռոմանտիզմի հետևորդ համարելը: Չնայած Շանթը ավելի կարևորում էր ընդհանրապես մարդու հոգեբանությունը և հոգեբան էր ինչպես մասնագիտությամբ, այնպես էլ իր գրականությամբ:

Դրաման ծայրեծայր լցված է ռոմանտիկական պատրանքներով և դրանց գոյությունը ապահովող սիմվոլներով: Սիմվոլներ են ոչ միայն դրամայի գործող անձինք, այլև՝ ծովը, երկինքը, քամին, եկեղեցին, լաստը, հատակագիծը, Աբեղայի վերարկուն, մեղյանը, վանականների հավաքած սնկերը, Ճգնավորի փոսը, Քողավորի հազար ու մի անունները, թացությունը...:

«Հին Աստվածների» գաղափարական հիմքում հիմնականում երկու սիմվոլ է ընկած՝ **ծովն** ու **երկինքը**: Այդ երկուսի միջև բախում ստեղծելով՝ Շանթը, Վանահոր և Աբեղայի կերպարների միջոցով դրանց կիրառական մակարդակներն է ցուցանում: **Զգացմունք-Աբեղա-Ծով** միասնություն է ստեղծում հեղինակը, որը հակադրվում է **Բանակա-**

¹² Քալանթարյան Ժ., Անդրադարձներ, Երևան, 2002, էջ 188:

¹³ Հայ էսթետիկական մտքի պատմությունից, Գիրք, Երևան, 1974, էջ 226:

¹⁴ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 178:

նություն-Վանահայր-Երկինք ամբողջությանը, որն էլ դրամայի գլխավոր կոնֆլիկտն է դառնում:

ԱԲԵՂԱՆ – Բայց այդ օրեն, հա՛ր, ինձի կթվի թե **ծովը... ծովը սիրտն** է բնության:

ՎԱՆԱՀԱՅՐԸ – (Շեշտ կդիտե Աբեղան ու քիչ մը խիստ) Դուն նայե **երկի՛նք** որդի. **երկինքը միտքն** է բնության, խոր ու խաղաղ:¹⁵

Սիմվոլները, ինչքան էլ որ դրանք հարմար ընտրված լինեն՝ դրամայի միայն արտաքին շերտն են, որոնց միջոցով Շանթը փայլուն կերպով կարողացել է ցույց տալ բուն կյանքը: Գրիգոր Շահինյանը վերը թվարկած սիմվոլներից ամենահաջողը համարում է ունայնության փոսը. «ամենէն բացահայտ եւ տպաւորիչ խորհրդանշանը ունայնութեան փոսն է»,¹⁶ նշելով հանդերձ, որ «նիւթը ինքը խորհրդանշի ձեւով է գրուած»:¹⁷ Նույնն է կարծում նաև Գ. Խաժակը ««Հին Աստուածները» ամբողջովին պատկերներով արտայայտուծ լոժիք մըն է»:¹⁸

Փաստորեն Շանթի «Հին Աստվածները» այնքան բազմաշերտ է, գրողի կողմից կիրառվել են ժամանակի մի շարք գրական հոսանքների բնորոշ ձևերն ու դրույթները, և անվերապահ պնդել, թե ստեղծագործական այս կամ այն գրական ուղղության կամ մեթոդի սահմաններում է տեղավորվում, միանշանակորեն հնարավոր չէ:

Եզրակացություններ

Քննելով Լևոն Շանթի «Հին Աստվածներ» դրաման բովանդակային և տեսական հարցադրումներով՝ մի քանի կարևոր հետևություններ այնուամենայնիվ, կարելի է առանձնացնել: Ըստ այդմ նշենք, որ դրամայի մեթոդին անդրադառնալիս, հակված ենք այն բնորոշել իբրև **նեո-ռոմանտիզմի հայկական արձագանք**: Հայկական, որովհետև սիմվոլիզմի և հեթանոս շարժման (վերջինս ավելի սակավ) տարրերը, առանձնանում էին թե՛ իրենց իմաստային, և թե՛ կառուցվածքային այն ստանդարտներից, ինչպես որ Եվրոպայում էին դրսևորվում:

¹⁵ **Շանթ Լ.**, Երկեր, ՀԴԳ, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1989, էջ 377:

¹⁶ **Շահինյան Գր.**, Ջյուներն ի վեր, Ա. հ., էջ 100:

¹⁷ Նույն տեղում, էջ 109:

¹⁸ **Գրական Աստվածներ**, Ա., էջ 5

Տեսական բնույթով, «Հին Աստվածները» **հոգեբանական դրամա** ենք համարում, քանի որ այն հիմնականում կառուցված է երևակայականի, տեսիլքի, երազի, ցնորքի առարկայացմամբ: Սրանից անմիջապես հետևում է, որ «Հին Աստվածները» պատմական չի կարելի համարել, և ներհյուսված է 20-րդ դարի գրական հոսանքների և ուղղությունների համատեքստում, որովհետև թե՛ բովանդակային-ասեկիքային մակարդակում, և թե՛ կառուցվածքային ձևի մեջ հենց հեղինակն անգամ ոչ մի պատմական հենք չի դրել:

Շանթը իր դրամայի բովանդակային հիմքում բազմաթիվ բախումներ է ստեղծել, բայց պիեսի սկզբից մինչև վերջ «վարար գետի» պես ձգվում է **բանականություն-զգացմունք, պարտականություն-իրավունք** և **հեթանոսություն-քրիստոնեություն** հակադրությունները, որոնք գրական ուղղությունների արձագանքներ են:

Այնուանենայնիվ, այն հարցադրումներին, որոնց անդրադարձել ենք մեր աշխատանքում, ինչ խոսք, դրանցով չի սպառվում Շանթի դրամայի նյութը:

«Հին Աստվածները» մնալու է թատրոնի խաղացանկերում՝ թատերասեր հասարակությանը ամեն անգամ նորովի հուզելով, իսկ գրաքննադատներին միշտ էլ թարմ ու սեփական եզրահանգումների հնարավորություն է տալու:

Սակավաթիվ հերոսներով ու նրանց մի կղզու չափ աշխարհի միջոցով՝ Շանթը կարողացել է ներկայացնել բոլոր ժամանակների մարդուն: Սրանով է պայմանավորված «Հին Աստվածների» հաջողությունը:

АРМЕН АВАНЕСЯН

*кандидат филологических наук Заведующий отделом
литературы армянской диаспоры Института литературы Манука
Абеяна Национальной академии наук Республики Армения*

«СТАРЫЕ БОГИ» ЛЕВОНА ШАНТА И ЛИТЕРАТУРНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ НАЧАЛА XX ВЕКА

Резюме

Рассматривая драму Левона Шанта «Старые боги», можно выделить несколько важных выводов. Соответственно, говоря о методе драмы, мы склонны характеризовать ее как армянский ответ на символизм и языческое движение (последнее более скудно). Элементы отличались как семантически, так и структурно от стандартов, которые были в Европе. проявляется.

Теоретически мы считаем «Старых богов» психологической драмой, поскольку она построена главным образом на теме воображения, видения, сна и фантазии. Отсюда сразу следует, что «Старые боги» нельзя считать историческими, историческими. и встроено в литературу XX века в контексте течений и тенденций, поскольку сам автор не имеет исторического фундамента как на содержательно-изъясняющем уровне, так и в структурной форме.

Шант создал множество конфликтов в содержательной основе своей драмы, но от начала и до конца пьесы, как «разлившаяся река», возникают оппозиции разум-эмоция, долг-право и язычество-христианство, являющиеся отголосками литературного тенденции тянутся, как «разлившаяся река».

Так или иначе, вопросы, которых мы затронули в своей работе, конечно, не исчерпывают материал драмы Шанти.

«Старые боги» останутся в плей-листах театра, каждый раз волнуя любящую театральную публику, и всегда давая литературным критикам возможность прийти к собственным выводам.

Благодаря небольшому количеству персонажей и их миру размером с остров Шанту удалось изобразить человека всех времен, чем и обусловлен успех «Старых богов».

Ключевые слова – Левон Чант, драматургия, язычество, метод, литературные направления, психологическая драма, монах, видение, символика.

ARMEN AVANESYAN

PhD in Philology, Head of the Department of Literature of the Armenian Diaspora, Manuk Abeghyan Institute of Literature, National Academy of Sciences of the Republic of Armenia

“OLD GODS” BY LEVON SHANT AND LITERARY TRENDS OF THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY

Abstract

When examining Levon Shant's drama “The Old Gods”, several important conclusions can be made. Accordingly, speaking about the method of drama, we tend to characterize it as an Armenian response to symbolism and the pagan movement (the latter more sparingly). elements differed both semantically and structurally from the standards that were in Europe. manifests itself.

Theoretically, we consider “The Old Gods” a psychological drama, since it is built mainly on the theme of imagination, vision, dream and fantasy. It immediately follows from this that “The Old Gods” cannot be considered historical, historical. and embedded in the literature of the twentieth century in the context of trends and tendencies, since the author himself does not have a historical foundation both at the content-explanatory level and in structural form. Shant created many conflicts in the content of his drama, but from the beginning to the end of the play, like a “flooding river”, oppositions arise: reason-emotion, duty-law and paganism-Christianity, which are echoes of literary tendencies stretch like a “flooding river”.

One way or another, the issues that we touched upon in our work, of course, do not exhaust the material of Shanti's drama.

“The Old Gods” will remain on the playlists of the theater, each time exciting the loving theater audience, and always giving literary critics the opportunity to come to their own conclusions.

Thanks to a small number of characters and their world the size of an island, Shant managed to depict a man of all times, which is what determines the success of “The Old Gods”.

Key words: *Levon Chant, drama, paganism, method, literary trends, psychological drama, monk, vision, symbolism.*

ՆԱՌԱ ՂԱՐԻԲԻ ՍԱՐԳՍՅԱՆ

*Բանասիրական գիտությունների թեկնածու
ՀՀ ԳԱԱ Մ. Արեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի
գիտաշխատող*

narasargsyan@litinst.sci.am

ORCID ID: 0009-0000-9471-8459

ԱՐԹՈՒՐ ՍԱՀԱԿԻ ՄԻՐԶՈՅԱՆ

*ՀՀ ԳԱԱ Մ. Արեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի
ասպիրանտ*

mirzoianarthur@gmail.com

ORCID ID: 0009-0006-1092-7899

DOI: 10.54503/978-5-8080-1557-9-385

ՍԻՄԵՈՆ ՀԱԿՈԲՅԱՆԸ ՍԻՄՎՈԼԻԶՄԻ ՏԵՍԱԲԱՆ.

«ՍԻՄՎՈԼԻԶՄԸ ԴՐԱՄԱՅԻ ՄԵՋ»

ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅԱՆ ՀԻՄՆԱՐԱՐ

ԴՐՈՒՅԹՆԵՐԸ¹

Բանալի բառեր՝ Սիմեոն Հակոբյան, սիմվոլիզմ, դրամա, Մորիս Մետերլինկ, ճակատագիր, անհատ, ներաշխարհ, դրույթ, Լևոն Շանթ:

Ներածություն

20-րդ դարասկիզբը արևմտաեվրոպական գրականության մեջ նշանավորվեց դրամատուրգիական արվեստի աննախադեպ վերելքով: Այն ժամանակակիցներն անվանեցին «նոր դրամա»² նկատի ունենալով ժանրում տեղի ունեցած առանցքային փոփոխությունները³. ««Նոր դրաման» ձևավորվեց գիտության, փիլիսոփայության,

¹ Հետազոտությունն իրականացվել է ՀՀ Բարձրագույն կրթության և գիտության կոմիտեի թեմատիկ ծրագրի շրջանակում: Թեմայի ծածկագիր՝ **22YR - 6B039:**

² Տե՛ս **Зингерман Б.**, Очерки истории драмы 20 века, изд.-во «Наука», М., 1979, с. 13.

³ Տե՛ս **Зарубежная драматургия: Метод и жанр**, Сборник научных трудов, УрГУ, Свердловск, 1985, с. 3. Գրականագետ, գրականության տեսաբան Ա. Անիկստը գրում է. «Պոեզիա: Ահա այն, առանց ինչի անհնար է հասկանալ Իբսենի դրամատուրգիայի էությունը՝ անկախ նրանից, թե ինչ սյուժեներ ու թեմաներ ունեն նրա պիեսները: Ժամանակակից դրամայի պոեզիան պետք է տարբերվի անցյալ

բնագիտության, հոգեբանության բնագավառներում կատարվող բուռն զարգացման պարագայում, որն ընդլայնում էր դրամատիկ արվեստի գաղափարական սահմանները»⁴։ Այն ներառում էր ամենատարբեր դպրոցներ՝ նատուրալիզմից մինչև սիմվոլիզմ, որի ձևավորման ընթացքում իրենց անուրանալի դերն ունեցան Իբսենը, Ստրինդբերգը, Մետերլինկը, Հաուպտմանը, Զոլան, Համսունը, Բյորնսոնը։

Հայ գեղարվեստական և քննադատական միտքը, փոքր-ինչ ուշացումով, յուրացնում է եվրոպական արվեստի սկզբունքները։ Սիմվոլիստական գեղագիտության զարգացման պատմության մեջ հարցադրումների խորությամբ ուշարժան են Նիկողայոս Ադոնցի «Գրական նշմարներ. դեկադանս և սիմվոլիզմ» («Բանբեր գրականության և արվեստի», 1903, գիրք Ա) և Սիմեոն Հակոբյանի «Սիմվոլիզմը դրամայի մեջ» («Մուրճ», 1906, №3, №4) հոդվածները։

Քննադատ Սիմեոն Հակոբյանը⁵, ինչպես դիպուկ նկատել է գրականագետ Վ. Գրիգորյանը, ֆրանսիացի, գերմանացի գրականագետների, դրամատիկ երկերի առաջադրած սիմվոլիստական սկզբունքների վերլուծությամբ բացահայտում էր այն որակները, որոնք բնորոշ էին նոր դրամատուրգիային⁶։ «Շարժվում է հինավուրց բեմը. հեռանում են

դարերին բնորոշ պոեզիայից։ Իբսենը չի նշում Շեքսպիրի անունը, ոչ էլ Կոռնելիոսն ու Ռասինինը, որոնք աշխատել են բանաստեղծական դրամայի դարաշրջանում, ոչ էլ ռոմանտիկներին՝ ֆրանսիացիներին կամ գերմանացիներին, որոնք փորձում էին նոր կյանք ներարկել բանաստեղծական դրամայի մեջ։ Նրա համար Էլենշլագերի ստեղծագործությունը հնացած բանաստեղծական դրամայի օրինակ է։ Քննադատելով այն՝ նա որոշարկում է իր վերաբերմունքն ամբողջությամբ անցյալի բանաստեղծական դրամայի նկատմամբ։ Նման դրամայի ժամանակն անցել է։ Բայց դա չի նշանակում, որ հինը փոխարինելու համար նախատեսված նոր դրաման պետք է գուրկ լինի պոեզիայից»։ Տե՛ս **Аникст А.**, Теория драмы на западе во второй половине XIX века, изд.-во «Наука», М., 1988, с. 210.

⁴ Մանրամասն տե՛ս **Գրիգորյան Վ.**, Շանթի դրամատուրգիան, Եր., «Հրագրան» հրատ., 2002, էջ 66–74։

⁵ Հայ գրականագետ, պրոֆեսոր, ԽՍՀՄ գրողների միության անդամ Ս. Հակոբյանը 1902–1907 թթ. բարձրագույն կրթություն է ստացել Շվեյցարիայում, եղել է եվրոպական մի շարք երկրներում։ 1922–1924 թթ. Վիենայում և Բեռլինում նրա խմբագրությամբ լույս է տեսել «Արեգ» գիտա-գրական հանդեսը։ 1924 թ. արտասահմանյան գրականություն է դասավանդել Երևանի համալսարանում։ Անհիմն բռնադատվել է, գնդակահարվել, հետագայում արդարացվել է։ Հեղինակ է մի շարք գրքերի՝ «Արփիար Արփիարյան», «Պետրոս Դուրյան», «Եղիշե Չարենց», «Արևմտյան Եվրոպայի գրականության պատմության գլխավոր էջերը», «Լեսինգ» և այլն։

⁶ **Գրիգորյան Վ.**, նշվ. աշխ., էջ 66։

այն անձնավորություններն ու գործողությունները, որոնք մինչ այդ գերակշիռ նշանակություն ունեին բոլոր դրամաներում»⁷:

Կանգ առնելով Մետերլինկի ստեղծագործության վրա, որի ներդրումը հսկայական եղավ սիմվոլիզմի զարգացման պատմության մեջ՝ Ս. Հակոբյանն առանձնացնում է «գործողության ծավալման ներքին ընթացքը»: Նա համոզված է, որ մետերլինկյան գրական ու փիլիսոփայական աշխարհայեցողությունները պիտի ազատեին գրականությունը «առարկայական ու անաչառ գիտության» իշխանությունից և պիտի տային նրան գեղարվեստական այն բարձրությունն ու անկախությունը, որին արժանի է նա: Եվ վերջապես, քննադատը սիմվոլիզմի հետ կապում էր Եվրոպայի գեղարվեստի, գուցե և ամբողջ քաղաքակրթության առաջադիմության հեռանկարները:

Ծանոթ լինելով 19-րդ դարավերջի և 20-րդ դարասկզբի եվրոպական դրամատուրգիային՝ Շանթը դարձել է ոչ միայն հայ սիմվոլիստական թատերգության հիմնադիրը, այլև ստեղծել երկեր («Հին աստվածներ», «Կայսր», «Օշին պայլ», «Շղթայվածը», «Ինկած բերդի իշխանուհին»), որոնք իրենց արժանի տեղն ունեն եվրոպական առաջնակարգ դրամատուրգների՝ Մ. Մետերլինկի, Հ. Իբսենի, Ա. Ստրինդբերգի, Կ. Հաուպտմանի խորհրդանշական դրամաների կողքին: Առնչությունների սկզբնակետից իսկ Շանթը տարանջատվել է եվրոպական խորհրդապաշտ դրամատուրգներից: «Սկսած «Հին աստվածներից»՝ նա իրեն հուզող մարդաբանական խնդիրների լուծումները որոնում է պատմական ժամանակների և իրողությունների մեջ որով ... հայտնաբերում է մարդու հոգեկերտվածքային արժեքայնության հարստացման գաղտնիքները», - գրում է Սերժ Սրապիոնյանը⁸:

Ս. Հակոբյանի «Սիմվոլիզմը դրամայի մեջ» աշխատության տեսական դրույթների մանրամասն վերլուծությունը հնարավորություն է տալիս խորությամբ ներկայացնելու Լ. Շանթի պատմական դրամաները՝ եվրոպական դրամատուրգիայի համատեքստում: Հոդվածի գիտական նորույթն այն է, որ առաջին անգամ մանրամասն քննվում է Ս. Հակոբյանի «Սիմվոլիզմը դրամայի մեջ» ուսումնասիրությունը, որը

⁷ «Մուրճ», Թիֆլիս, 1906, №4, էջ 39:

⁸ Տե՛ս Սրապիոնյան Ս., Խորհրդապաշտական-հոգեբանական դրամայի մուտքը հայ գրականություն, Լևոն Շանթ-140: Գիտաժողովի նյութեր, Եր., Համազգային հայ կրթական ու մշակութային միություն, 2009, էջ 237:

հնարավորություն է տալիս ավելի համակողմանիորեն վերլուծել Լ. Շանթի պատմական դրամաները՝ եվրոպական դրամատուրգիայի համատեքստում:

Մեր հետազոտությունը կատարել ենք վերլուծական, քննական, համեմատական, համադրական մեթոդական մոտեցումով:

Սիմվոլիզմի ձևավորման նախադրյալները: «Գեղարվեստական անիշխանություն»

Ինչպես հայտնի է, 19-րդ դարավերջի և 20-րդ դարասկզբի սոցիալ-քաղաքական տեղաշարժերը առաջադրում են նոր պահանջներ, ինչպես արվեստում, այնպես էլ դրամատուրգիայում: Արյունալի բախումները մարդկանց մի տեսակ երկատման են մղում: Մարդը, իբրև հասարակական էակ, մի կողմից ստիպված էր լինել իրադարձությունների կենտրոնում, մյուս կողմից՝ իբրև անհատ, մնալ ինքն իր մեջ: Գրականության՝ իբրև ամենանուրբ զգայնաչափի քննության նյութ է դառնում անհատի ներաշխարհային իրականությունը: Իբսենի, Բյորնսոնի, Վերհարնի, Հաուպտմանի, Մետերլինկի, Ստրինդբերգի և այլոց դրամաներում հանդես են գալիս նոր հերոսներ, որ ավելի շատ ներհայեցող են, իրենց եսը նորովի ճանաչելու, բացահայտելու տառապանքի մեջ գտնվող, քան հասարակության հետ հարաբերություններում դրսևորվող:

Ս. Հակոբյանը «Սիմվոլիզմը դրամայի մեջ» հոդվածն սկսում է՝ ներկայացնելով վերոնշյալ ժամանակաշրջանը, որ իրական, գաղափարական հիմքեր է ստեղծում գրական նոր ուղղության՝ սիմվոլիզմի առաջացման համար: Նա այս ժամանակաշրջանը բնորոշում է իբրև մտային վրդովմունքի, անհայտ ապագայի նկատմամբ տաժաժ անհուսության մի արյունոտ դարաշրջան. «Ամենասարսափելի ու մահացու օրեր, որոնք երբևիցէ ապրել է մարդկութիւնը... Քաղաքական կեանքի հորիզոնը մթագնած է ահեղ, ... խորհրդաւոր ոգով, որ իր գերագոյն անյուութեան մէջ կամենում է աւերել ամեն ինչ, կործանել հասարակական ու պետական բոլոր կարգերն ու օրէնքները, ... մի ոգի, որի անունն է «անիշխանութիւն»:

Ու այն, ինչ կեանքի մեջ հազիւ է զգացում, գրականութեան մեջ արդեն գործում է»⁹: Այդ դիտանկյունից քննադատը չափազանց հետաքրքրական է համարում քննության ենթարկել **«գեղարվեստական անիշխանության»** այն քայլերը, որոնք դիտվում են իբրև «ամենագորեղ ըմբոստացում» եվրոպական գրականության մեջ «թագավորող» բոլոր հին սկզբունքների ու տեսությունների, անժամանակակից օրենքների, ռեալիզմի, պոզիտիվիզմի, նատուրալիզմի դեմ:

Ս. Հակոբյանը դիպուկ կերպով նկատում է, որ «նոր գրականների» ձգտումները ավելի շատ դրսևորվում են գրականության ամենակենսունակ և ամենաթրթռուն ճյուղի՝ դրամայի մեջ: Տեսաբանը այս հանգամանքը բացատրում է նրանով, որ դրաման է համարվում հասարակական նոր տրամադրությունների ու երազանքների լավագույն արտահայտիչը, այստեղ են անմիջապես հանդիպում միմյանց դրամատուրգ բանաստեղծն ու հասարակությունը: Այդ է պատճառը, որ սիմվոլիստները հենց այս ճյուղին ուղղեցին իրենց «ռազմային հարվածները»: Մետերլինկը՝ Ֆրանսիայում, Հաուպտմանը՝ Գերմանիայում և Իբսենը՝ Նորվեգիայում, տարբեր ճանապարհներով ու տարբեր արտահայտություններով դիմում են միևնույն նպատակին՝ քանդել ժամանակակից թատրոնի ռեալիստական ու հին դասական հիմունքները և վերստեղծել դրաման՝ նոր իդեալիստական սկզբունքների համաձայն:

Սիմվոլիզմը՝ ֆրանսիացի և գերմանացի նշանավոր գրողների, տեսաբանների քննության առարկա

Ս. Հակոբյանը «Սիմվոլիզմը դրամայի մեջ» աշխատությունում անդրադառնում, մանրամասն վերլուծում, մեկնաբանում է ֆրանսիացի և գերմանացի նշանավոր գրողների, տեսաբանների դրույթները՝ ուղղված գրական նոր ձևավորվող ուղղությանը՝ սիմվոլիզմին:

Գրականագետը դիտարկում է, որ ժամանակի գրական քննադատներն ու թատրոնի տեսաբանները վաղուց զգում էին սիմվոլիզմի «վտանգը». զգում էին, բայց չէին համարձակվում ընդունել իրողությունն ու արձանագրել: Վերջապես Ռասինի, Կորնելի և Մոլիերի հավատարիմ պաշտպաններից մեկը՝ ֆրանսիացի քննադատ Ֆերդինանտ

⁹ «Մուրճ», Թիֆլիս, 1906, №3, էջ 79: Այսուհետ՝ բոլոր մեջբերումները կարվեն այս համարից՝ էջը նշելով կից:

Բրյունդիերը՝ «գեղարվեստական անիշխանության ամենահետևողական թշնամին», անհրաժեշտ է համարում պաշտպանողական դիրք գրավել սիմվոլիստական և միստիկ ներշնչումների դեմ: Նա սիրով համաձայնում է նորերի հետ այն կետում, որ ոչ մի արտաքին օրենք գոյություն չունի բեմական ստեղծագործության համար: Ըստ քննադատի՝ Ռասինը և Կոռնելը, դասական «երեք միությունների» օրենքը պահպանելով հանդերձ, հասնում էին միևնույն հետևանքին, որին հասնում էր Շեքսպիրը՝ առանց պահպանելու այդ օրենքը: Նա եզրակացնում է, որ ոչ մի արտաքին օրենք չկա, բայց դա չի նշանակում, թե գոյություն չունի նաև ներքին օրենք, գեղարվեստական սկզբունք:

Տեսաբան Բրյունդիերի կարծիքով՝ դրամայի ամբողջ էությունը **«հերոսի կամքն»** է. «Գլխավոր ու կարևոր բանը, որ մենք պահանջում ենք դրամատիքական բոլոր երկերից՝ ցուցադրությունն է կամքի, որը ձգտում է մի նպատակի և որ գիտակցում է ինքն իրան» (81): Նա ընդգծում է, որ վեպն ու դրաման տրամագծորեն հակառակ են միմյանց իրենց գեղարվեստական խնդիրներով: Վեպի հերոսը կրավորական է. «իր վրա է ընդունում գործողությունը», իսկ դրամայի հերոսը ամենից առաջ ինքն է գործում, նրա կամքը հաղթում է խոչընդոտներին, նա պետք է «սեփական բախտի ստեղծագործողը լինի»: Ըստ քննադատի՝ ֆրանսիական նատուրալիստական դպրոցի ամենամեծ մոլորություններից մեկը վեպը դրամայի հետ շփոթելն է:

Ս. Հակոբյանը, քննելով Բրյունդիերի դիտարկումները, եզրակացնում է՝ դրամայի էությունը գիտակցական կյանքի կռիվն է արգելքների դեմ, որը ֆրանսիացի տեսաբանը աշխատում է ապացուցել թատրոնի պատմությունից վերցրած բազմաթիվ օրինակներով:

Այսպես, բոլոր դարերում և բոլոր ժողովուրդների մեջ դրամատիկական արվեստը հասնում է ամենակատարյալ ծաղկման՝ հերոսական կռիվի, ժողովրդական կամքի մեծ լարման շրջանում: Իզուր չէ հունական ողբերգությունը մեդական կռիվներին ժամանակակից համարվում, երբ Եվրոպան առաջին անգամ հաղթեց Ասիային: Սերվանտեսը, Կալդերոնը պատկանում են այն դարաշրջանին, երբ Իսպանիայի կամքը օրենք էր ամբողջ Եվրոպայի և Նոր Աշխարհի համար: Իսկ Ռասինի և Կոռնելի ստեղծագործությունների մեջ արտացոլվում է ազգային մեծ ուժի հմայքը 16-րդ դարի վերջում, երբ Ֆրանսիան դիմում էր պետական միության:

Բրյունդիերը համոզված է, որ Գյոթեի և Շիլլերի հանճարեղ դրամաները ամուր կապված են Գերմանիայի ազգային վերածնության՝ Ֆրիդրիխ Մեծի դարաշրջանի հետ: Եվ ընդհակառակը, այն ժամանակ, երբ մարդկային կամքը թուլանում է և զարգանում է ավելի կրավորապես՝ բարեհաջող կերպով ծաղկում է վեպը, որի էությունը գործողության և արտաքին աշխարհի ազդեցության դրսևորումն է հերոսի վրա: Ահա թե ինչու՝ վեպի զարգացումը երբեք չի զուգահեռում դրամայի զարգացմանը. «Արևելքում, ուր մարդկային կամքը շարունակ ճնշուած է եղել՝ գոյութիւն ունին բազմատեսակ վէպեր, բայց չկա ոչ մի դրամա» (82):

Ս. Հակոբյանը նկատում է, որ ֆրանսիացի տեսաբանի դատողություններն ուղղված են ըստ էության մի նպատակի. լուսաբանել ժամանակակից ֆրանսիական թատրոնի անկման պատճառները, այսպես կոչված «բեմական տագնապը», որից շարունակ գանգատվում են քննադատները, անգամ իրենք՝ դրամատուրգները: Ըստ գրականագետի՝ երևույթի հիմնական պատճառը Բրյունդիերը գտնում է ժամանակակից քաղաքակիրթ մարդկության «կամքի թուլության» մեջ. «Մենք չենք կարողանում **կամենալ** (ընդգծումը՝ Ս.Հ.). չենք կարողանում կռուել արգելքների դեմ: Մենք անձնատուր ենք լինում արտաքին կեանքի հոսանքներին: ... Իսկ այնտեղ, ուր չկայ ժողովրդական հերոսական կամքի մեծ լարումը՝ չէ կարող լինել և մեծ դրամա» (82):

Առաջ անցնելով՝ Ս. Հակոբյանն անդրադառնում է ֆրանսիացի քննադատ Ժյուլ լը Մետրին, որը, ինչպես Բրյունդիերը, դրամայի ապագայի նկատմանը նույնպիսի «թախսիծով ու սնահավատությամբ» է վերաբերում:

Լը Մետրը գտնում էր, որ նորագույն միստիցիզմը կաթոլիկ դավանության վերածնություն է, նախապաշարմունքների վերադարձ, բարեպաշտություն՝ առանց հավատի: Նա համոզված էր, որ այս միստիկական շարժումը նորաձևություն է և չի կարող լուրջ նշանակություն ունենալ ապագա թատրոնի կամ գեղարվեստի մյուս ճյուղերում:

Ս. Հակոբյանը այստեղ հակադրվում է Լը Մետրի կարծիքին՝ գտնելով, որ «գրական նոր շարժման էությունը կաթոլիկ կրօնի և միջնադարեան միստերի վերածնութեան մէջ է կայանում: - Նորագոյն միստիցիզմը շատ լայն և միանգամայն տարբեր շարժում է: Նա կապ չունի առհասարակ որևէ բարեպաշտութեան հետ՝ լինի կաթոլիկ թե

բողոքական» (83): Գրականագետը, իբրև ապացույց, բերում է Մետերլինկի օրինակը, որը անկեղծ, խորունկ միստիկ է, և որը շատ բարձր է կանգնած ծաղրված կաթոլիկական բարեպաշտությունից: Մի՞թե միստիկական տարրեր չկան Գյոթեի և Շեքսպիրի մեջ, որ ստեղծել է Համլետի տիպը՝ «այդ մեծագույն յալիտենական միստիքի տիպը՝ զերծ բոլոր կրօնական դաւանանքներից ու բոլոր սահմանափակ հաւատալիքներից» (84): Մյուս կողմից՝ Ս. Հակոբյանին հետաքրքրել է այն կարևոր փաստը, որ այս տաղանդավոր քննադատը՝ ժյուլ լը Մետրը, ամեն դեպքում չի մնացել իր ծայրահեղական կարծիքի մեջ: Գրականագետը սա բացատրում է նրանով, որ նոր շարժումն այնքան հրամայական պահանջ է եղել ամենքի համար, այնքան ներդաշնակ կապ է ունեցել ժամանակակից մտքի ընդհանուր համակարգության հետ, որ նատուրալիզմի և ռեալիզմի ամենախոշոր ներկայացուցիչներն անգամ չեն կարողացել հավատարիմ մնալ իրենց հասկացողությանը նույնքան խիստ կերպով, ինչպես առաջ:

Ս. Հակոբյանը, անհրաժեշտ դիտարկումներ կատարելով, եզրակացնում է՝ անշուշտ, ժյուլ լը Մետրը հիմնովին չփոխեց իր գեղարվեստական աշխարհայացքը, սակայն մոռացավ «հինավուրց ատելությունը» և սկսեց հասկանալ նորերին: Սիմվոլիզմի «երգվյալ թշնամին» ահա թե ինչպես է խոսում Մետերլինկի մասին. «Անյայտը, ակաման, ... ապրելու ապշեցնող իրողութիւնը, մահուան երկիւղն ու նախազգացումները, ... մեր ներքին խաւարն ու մթութիւնը, մի խօսքով *անգիտակից կյանքը* – ահաւասիկ մօտաւորապէս այն, ինչ որ Մետերլինկ արտայայտում է պատկերներով ու խորհրդանշաններով... Մետերլինկի բոլոր գործերում մի անձայր նրբութիւն, մի արցունքոտ ողբերգականութիւն կա...» (84–85):

Քննադատը նկատում է, որ Բրյունդիերից և Լը Մետրից հետո գրական նոր շարժումը դառնում է ընդհանուր քննադատություն առարկա, և որ դրանց մեջ տիրապետող ոգին ընդհանրապես համակրական էր: Ռեալիստական աշխարհայացքից հոգնած, հուսախաբված դրական փիլիսոփայությունից՝ նրանք ցանկանում են ընդհանուր թռիչքով թևակոխել հոգեկան և մտավոր այն սահմանները, որ «աւելի դիւրիւթեամբ են հետախուզում յալիտենական ճշմարտութիւններն ու տիեզերական գերագոյն օրէնքները...» (85):

Ս. Հակոբյանը սիմվոլիստական գրական դպրոցի ամենաէական հենասյուներից մեկը համարում է Ռընե Դումիկի փիլիսոփայական ըմբռնումը:

Ֆրանսիական գրականության պատմագիրներից, նորագույն քննադատներից մեկը՝ Ռընե Դումիկը, իր «Երիտասարդներ» վերնագիրը կրող քննական ուսումնասիրության մեջ այսպես է ձևակերպում այն «անձնական – ենթակայական» (սուբյեկտիվ) ոգին, որ նորագույն գրական շարժման էական հատկանիշներից մեկն է. «Իդէալիզմը նոր գրականության հիմքն է կազմում. գեղարուեստական գրականությունն երազների բան է. գեղարուեստագետը երազող է... Մեր մէջ ուսումնասիրելով մեզ՝ մենք ուսումնասիրում ենք բոլոր միւսներին. մենք սովորում ենք ճանաչել մարդուն իր ամենաընդհանուր, էական և անփոփոխ գծերի մէջ... Մենք համաշխարհային ճակատագրի գիտակցութիւնն ենք ստանում: Այսպէս է, որ հոգին – զգացմունքների հանդարտութեան, կրքերի լռութեան ու շահերի մոռացութեան մէջ դառնում է իր շուրջը և հիանում իր մէջ ապրող բացարձակութեան վրայ... Այս երազանքի արտայայտութիւնը պիտի լինի նորագոյն գրականութիւնը, և սրանով է նա տարբերվում ռոմանտիզմից ու նատուրալիզմից...» (85–86):

Ուսումնասիրելով Ռընե Դումիկի տեսական դրույթները՝ Ս. Հակոբյանը ուրվագծում է նոր գրական շարժմանը բնորոշ մի էական հատկանիշ. եթե ռեալիստական գրականության մեծագույն սկզբունքը առարկայի առաջնությունն է, ապա այստեղ «ես-ի սկզբունքն» է առաջնային դառնում: Սիմվոլիստների ըմբռնումներով՝ աշխարհը մեր ես-ի և մեր հոգու ստեղծագործությունն է, և մեր հոգին միշտ ազատ է փոփոխության ենթարկել նրան՝ իր երևակայության ու իր մտածումի համաձայն:

Դումիկը սույն աշխատության մեկ ուրիշ գլխի մեջ նկատում է, որ նատուրալիզմն ու ռեալիզմը ծանրացել են գրականության վրա: Ս. Հակոբյանը կիսում է տեսաբանի այն անհանգստությունը, որ ռեալիստական գրականությունը ձգտում էր գիտական հետազոտությունների գործիք դառնալ: Գրականագետին ոգևորում է այն իրողությունը, որ Դումիկը նոր շարժման մեջ առանձնացնում է Մետերլինկին, որի գրականությունը մի ուժեղ պատասխան է բոլոր այս հավակնություններին ու գեղարվեստական մոլորություններին:

Ս. Հակոբյանը հողվածն ավարտում է լավատեսական տրամադրությամբ: Նա համոզված է, որ մետերիկնկյան գրական ու փիլիսոփայական աշխարհայեցողությունները պիտի հանեին գրականությունը ստրկական վիճակից, պիտի ազատեին նրան «առարկայական ու անաչառ գիտության» իշխանությունից և պիտի տային նրան գեղարվեստական այն բարձրությունն ու անկախությունը, որին արժանի է նա:

Տեսաբան Հակոբյանի հետազոտությունը այդքանով չի ավարտվում, այլ շարունակվում է «Մուրճ» ամսագրի հաջորդ՝ չորրորդ համարում (1906): Եթե նախորդ համարում ընդհանուր գծերով ուրվագծվում էին այն տեսաբանների կարծիքները, որոնք չէին պատկանում սիմվոլիստական դպրոցին, ապա «Մուրճ»-ի այս համարում հեղինակը շարունակում է ընդհանրական կերպով ցուցադրել գրական այն ըմբռնումներն ու դավանանքները, որոնք գոյություն ունեն սիմվոլիստ քննադատների ու ստեղծագործողների երկերում:

Երիտասարդ քննադատների մեջ Ս. Հակոբյանն առանձնացնում է Անդրե Բոնիեի «Նորագույն բանաստեղծությունը» վերնագրով ուսումնասիրությունը, որում բարեխղճորեն քննության է ենթարկվել սիմվոլիզմի ծագումն ու առաջացումը: Գրականագետը նկատում է, որ քննադատ Բոնիեն հետաքրքիր և ուշագրավ դիտարկումներ է անում: Վերջինի կարծիքով՝ գրական այս կամ այն դպրոցները զանազան ժամանակաշրջաններում եղել են փիլիսոփայական տիրապետող մտքի, դարի, ընդհանուր աշխարհայացքի գեղարվեստական արտահայտությունը. «Միշտ միևնույն ոյժն է, որ կերպարանքը փոխած՝ երևում է մարդկային հանճարի ու ստեղծագործութեան այս կամ այն միջավայրում»¹⁰:

Իր էական կետերի մեջ պոզիտիվիզմը գիտությունների զարգացման և բոլոր ճշգրիտ ծանոթությունների պայմանն է: Ա. Բոնիեն հավատացած է, որ սխալվում են պոզիտիվիստները, երբ ճանաչելին կարող են բացատրել անճանաչելիի մերժումով: Խորհրդավորը հաստատված իրողությունների այն կողմը չէ. նա փորձի ամենաճիշտ հետևանքների մեջ է նստած ու այնտեղ է ապրում հավիտյան:

¹⁰ «Մուրճ», Թիֆլիս, №4, էջ 37: Այսուհետ բոլոր մեջբերումները կարվեն նշված համարից՝ էջը նշելով տեղում:

Այս խորհրդածությունները նպատակ ունեին ապահովել մետաֆիզիկայի իրավունքներն ու տեղը նաև բնական գիտությունների ծաղկման ամենավառ վայրկյանին: Այստեղից են սկիզբ առնում բնականի և գերբնականի մշտական կապը բացատրող նորագույն տեսությունները: Դրամայի հասկացողությունները կերպարանափոխվում են հենց այն ժամանակ, երբ փիլիսոփայական իդեալիզմը սկսում է վերականգնվել: Հենց սրանով պայմանավորված՝ հրապարակ իջան սիմվոլիստ ստեղծագործողները:

Գրականագետը եզրահանգում է՝ սիմվոլիզմի ներմուծությունը գրականության և մասնավորապես դրամայի մեջ պետք է դիտարկել իբրև մի անխուսափելի և տրամաբանական հետևանք այն հաղթանակի, որ ունեցավ վերածնվող իդեալիզմը անհաշտ ու կենսունակությունից զրկված պոզիտիվիզմի վրա: Այսպիսով՝ դրամատիկական ստեղծագործությունների «հիմունքը» կամաց-կամաց փոփոխության է ենթարկվում: Շարժվում է հինավուրց բեմը. հեռանում են այն անձնավորություններն ու գործողությունները, որոնք մինչև այդ ժամանակ գերակշիռ նշանակություն ունեին բոլոր դրամաներում: Ծնվում է նորագույն թատրոնը ու կամենում իր ըմբռնած գեղարվեստական աշխարհայացքով եզակի տեղ գրավել «տիեզերական թատրոնի» պատմության մեջ:

Ս. Հակոբյանին, ինչպես վերը նշվեց, հետաքրքրել են նաև այն քննադատական կարծիքները, որ գոյություն ունեին Գերմանիայում ֆրանսիական սիմվոլիզմի նկատմամբ:

Այսպես, գրականագետը գերմանացի քննադատների մեջ առանձնացնում է Թեոդոր Վոլֆին, որ ավելի լուրջ, խելացի ու արդար վերաբերմունք ունի Մետերլինկի նկատմամբ: Նրա դրամաների մեջ մանուկներ են բնակվում. «Մետերլինկի բոլոր անձերը... գործում են, սիրում, ծիծաղում և լալիս, ինչպես մանուկներ» (47): Թ. Վոլֆը նկատում է, որ Մետերլինկի դրամաներին բնորոշ են անրջոտ ու բանաստեղծական տրամադրությունները:

Ս. Հակոբյանը «անարդար» տեսություն է համարում Կոնրադ Ալբերտի «Ձգտումն դեպի հեքիաթայինը» (1894) վերնագրով քննական ուսումնասիրությունը, որ աչքի ընկավ Գերմանիային հատուկ շոփինիստական տրամադրություններով:

Ալ'բերտիին համոզված էր, որ Ֆրանսիայում սկիզբ առած գրական նոր շաժումը ավելի նյարդային վրդովմունքի պտուղ է, քան «հոգեկան վերանորոգության պահանջի հետևանք»։ «Բայց ինչպե՞ս մենք, մենք անհունապէս քաղաքակրթուած գերմանացիներս կարողացանք գրաւուել այդ պարիզեան նորաձևութեամբ։ Ահա ի՛նչ բան չի կարելի ո՛չ հասկանալ, ո՛չ ներել...» (45)։

Հայտնի վիպասան Ֆրիդրիխ Շպիլհագենը, գերմանական ժամանակակից դրամայի մասին խոսելով, մեղադրում է հեղինակներին այն բանում, որ նրանք չափազանց ստրկորեն են վերաբերում օտար երկրներում ծագում առած գրական նոր հոսանքներին, մոռանում «Գյոթեի ու Շիլլերի ազգային սրբազան ավանդույթները»։ Շպիլհագենը համոզված է, որ նոր շարժումը նատուրալիզմի հետևանք է, և ժամանակակից գրողները կվերադառնան Շիլլերի և Գյոթեի մաքուր ու ազնվացնող դասական ազգային ավանդույթներին։ Սակայն դա անհնարին և աննպատակահարմար է թվում Հակոբյանին։ Նա նկատում է, որ ձևավորվող սիմվոլիստական շարժման արմատները նույնքան խորն են, առողջ ու ամուր Գերմանիայում, որքան Ֆրանսիայում։ Գրականագետն իբրև օրինակ բերում է տաղանդավոր դրամատուրգ Գերհարտ Հաուպտմանին, որ իր «Խորասուզված զանգի» մեջ չափազանց խորունկ միստիկ է։ Նա տարված է նորագույն սիմվոլիստական շարժումով՝ առանց որևէ կապ ունենալու օտար ազդեցությունների հետ։

Հաուպտմանին նվիրված իր մանրամասն ուսումնասիրության մեջ գերմանացի տաղանդավոր քննադատ՝ Գրանիխշտետեն իրավացիորեն նկատում է, որ Իբսենի և Հաուպտմանի նոր ուղղությունը ոչ մի ընդհանուր կապ չունի Զոլայի նատուրալիզմի հետ։ Ըստ նրա՝ նորագույն գրական շարժումը երկու աղբյուր ունի. երկուսն էլ բացասական։ Առաջինը գտնվում է հենց գրականության մեջ, իսկ երկրորդը՝ կյանքի։ Հաուպտմանին նվիրված իր աշխատության մեջ նա գրում է. «Մենք կորչում ենք որոնումների մեջ այն առաջնորդող իդէալների համար։ Մենք պահանջում ենք նոր աշխարհահայեացքի սահմանումը, որը գուցէ կարողանար փոխարինել հնացած ազատամտութիւնն ու ուժասպառված պոզիտիվիզմը» (49)։

Ուսումնասիրության վերջում Ս. Հակոբյանը գալիս է այն եզրահանգման, որ «Այս մութ, հեքեաթային, «հիւանդոտ» ու «յոզնած», սակայն անկասկածելիորէն ուժեղ շարժումից է կախված եւրոպական գե-

ղարուեստի գուցէ և ամբողջ քաղաքակրթութեան ապագան» (49): Մինչդեռ որոշ քննադատներ, տեսնելով այդ շարժման բացահայտ զարգացումը, գիտական ճանապարհով փորձեցին գրականությունը ազատել այդ «հիվանդությունից»:

Մետերլինկը՝ դրամայի նորագույն ուղղության ու թափրոնի հիմնադիր

Ս. Հակոբյանն իր հոդվածում առանձնակի համակրանքով է խոսում նորագույն միստիցիզմի ամենանշանավոր ներկայացուցչի՝ Մետերլինկի մասին, որը ձգտում էր հիմքից փոխել, վերանորոգել հինավուրց դրաման: Այս առումով դրամատուրգի գեղարվեստական դավանանքի խորհրդանշան կարող են համարվել նրա՝ «Ամենօրյա ողբերգություն» և «Նորագույն դրաման» վերնագիրը կրող փիլիսոփայական-քննական հոդվածները, որոնք գրված են «սովորական միստիկական ոգով»: Գրականագետը գտնում է, որ Մետերլինկը ցանկանում է վերստեղծել հին հեթանոսական ուսմունքը անհաղթելի ճակատագրական ուժերի մասին, որոնք տնօրինում են մարդկային բախտը, ուսմունք, որ հին ողբերգության ամբողջ հմայքն էր կազմում: Մետերլինկի կարծիքով՝ դրամայի էությունը «*հերոսի կամքը* չէ, այլ ճակատագրի կամքը»: Ս. Հակոբյանը նկատում է, որ «ժամանակակից միստիկը» հին հեթանոսական ճակատագրականության մեջ դնում է մի կարևոր սրբագրություն և դրանով նրան հաղորդում ավելի մռայլ և ավելի անհուսալի ստվեր: Ճակատագրական ուժերը չեն գտնվում մարդուց դուրս, շրջապատող տիեզերքի մեջ, ինչպես կարծում էին Սոֆոկլեսը և Էսքիլեսը, այլ հենց մարդու մեջ, նրա սրտի գաղտնի վայրերում: Նորագույն դրամայի հիմունքը կայանում է այդ ներքին ճակատագրի սարսափն ու մեծությունը արտահայտելու մեջ. ճակատագիր, որ ամեն մարդ ծննդից ի վեր կրում է իր գոյության ներսը: Շեքսպիրն ու Ռասինը մարդկային տանջանքների գլխավոր պատճառը գտնում էին կրքերի մեջ. Էսքիլեսն ու Սոֆոկլեսը՝ բախտի մեջ: Սակայն հույները բախտին նայում էին իբր արտաքին, անհաղթելի ուժ. նրանք չէին խորասուզվում նրա էության մեջ: Ապագայի դրաման պետք է մի բոլորովին նոր բան բերի, պետք է քննության առնի «ճակատագրային ուժերը»: Այսպես ուրեմն. նորագույն դրաման պետք է ձգտի թափանցել ամեն տանջանքի «իսկական հիմունքները». «Սա մի

նոր ըմբռնում է, - ասում է Մետերլինկը, - սա մի այնպիսի անհրաժեշտություն է, որի վրայ մենք չենք նայում այլևս *դրսից*, այլ *ներսից* (շեղ.՝ Ս. Հ.): ...Ի՞նչ օգուտ մտածել սեփական *ես*-ի մասին, որի վրայ մենք գրեթե չենք կարող ո՛չ մի ազդեցություն ունենալ... Ինքնուրոյնությունը, կամքը, անկախությունը աղմուկով ցայտում են մեր գիտակցութեան մէջ - սակայն հրամայում, տնօրինում է միայն ճակատագրական ոյժը¹¹²» (40):

Ըստ Հակոբյանի՝ Մետերլինկն առաջին անգամ փորձեց վերստեղծել ժամանակակից թատրոնի մեջ «ահեղ» ճակատագրական ուժերի ողբերգական հետևանքները: Նա մեզ առաջարկում է այնպիսի թատրոն, ուր բռնի արկածներ բնավ չլինեն, որտեղից բացակայեն հախուռն կրքերը, աղմուկը, դժնդակ հերոսությունը, նյութական գործողության փոխարեն լինի հոգեբանական գործողություն: Արցունքը այլևս արտաքին չափտի լինի, այլ թափվի հուգու խորքերում, էակները պիտի կտրվեն աշխարհային ծայներից և պիտի ապրեն հոգու խորքերում: Մետերլինկի կարծիքով՝ ֆրանսիական թատրոնը ժամանակագրական հակասության մեջ է, և դրամատիկական գեղարվեստը բավական ուշացած:

Այս ընդհանուր փիլիսոփայական-գեղարվեստական աշխարհայացքը իբր հիմք ընդունելով՝ Մետերլինկն աշխատեց փոփոխության ենթարկել եվրոպական թատրոնը:

Քանի անհատը զարգանում է ներքնապես, նվազում են նրա մեջ «ռազմային» հակումները: Վաղվա մարդը իր հոգեկան, մտավոր և բարոյական հանդարտ կազմով չափտի կարողանա այսօրվա դրամատուրգին ստեղծագործության ներշնչումներ հաղորդել: Ապագայի դրաման չպետք է ծագի հակադիր ու տարբեր կրքերի ընդհարումից, այլ պիտի ծնվի այն հանգիստ կռվից, որ գոյություն ունի բարոյական

¹¹ Գրաքննադատ Ի. Շկունաևան գտնում է, որ Մետերլինկի դրամաներում, ի տարբերություն անտիկ ողբերգության, մարդը չի մենամարտում ճակատագրի դեմ: Նա խոնարհ սպասում է, որ կատարվի իր ճակատագիրը: Սակայն առանց պայքարի սպասումը անարդյունք է. ժխտում է ինքն իրեն: Առավել մանրամասն տե՛ս **Шкунаева И.**, Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней. Очерки, М., изд.-во «Искусство», 1973, с. 44–45.

¹² «Մարդը խաղալիք է ճակատագրի ձեռքին»: Տե՛ս **Зингерман Б.**, Очерки истории драмы 20 века, М., изд.-во «Наука», 1979, с. 16.

օրենքի և կրքի միջև: Երբ այս բոլորը կատարվի, այնժամ կծնվի խաղաղ ու անարցունք գեղեցկության թատրոնը:

Ս. Հակոբյանը գալիս է այն եզրահանգման, որ Մետերլինկի բոլոր ստեղծագործությունները ձգտում են այդպիսի մի գրականության հիմքերը մշակել, ու թեև նրա դրամաները բեմի վրա այնքան էլ հաջողություն չունեցան, դրանք կազմեցին «ժամանակակից դրամատուրգների իսկական *պահանջը*» (44):

Սիմվոլիզմը և Լևոն Շանթի պարմական դրամատուրգիան

19-րդ դարավերջը և 20-րդ դարասկիզբը, ինչպես վերը նշվեց, հայ և արևմտաեվրոպական գրականության մեջ նշանավորվեց դրամատուրգիական արվեստի աննախադեպ վերելքով, որի ձևավորմանն իրենց նպաստը բերեցին բազմաթիվ գրողներ՝ Հ. Իբսեն, Բ. Բեռնսոն, Ա. Ստրինդբերգ, Գ. Հաուպտման, Կ. Համսուն, Մ. Մետերլինկ և ուրիշներ: Եվրոպական դրամատուրգիային քաջատեղյակ Լևոն Շանթը չէր կարող չկրել նորօրյա մտածողության ազդեցությունը, որը, սակայն, ուղղագիծ և փոխառական չեղավ՝ ազգային գաղափարաբանությամբ պայմանավորված: Նրա բնափիլիսոփայական հայացքները ներառեցին եվրոպական դասական փիլիսոփայության ձեռքբերումները և նորովի իմաստավորվեցին ինչպես հայրենի գրականության, բանահյուսության, հույն ողբերգականների, այնպես էլ նոր ժամանակների եվրոպական դրամատուրգիայի փորձով: Շանթը դարձավ ոչ միայն հայ սիմվոլիստական թատերգության հիմնադիրը, այլև ստեղծեց երկեր («Հին աստվածներ», «Կայսր», «Օշին պայլ», «Շղթայվածը», «Ինկած բերդի իշխանուհին»), որոնք իրենց արժանի տեղն ունեն եվրոպական առաջնակարգ դրամատուրգների՝ Մ. Մետերլինկի, Հ. Իբսենի, Կ. Հաուպտմանի խորհրդանշական դրամաների կողքին. «Նոր դրամաներում գործողությունն իր տեղը զիջում էր խոհին, ներհուն ինքնադատումին: Շանթի դրամատուրգիայում, սկսած արդեն «Հին աստվածներից», նշված իրողություններն ակնհայտ են և ամբողջացած»¹³:

Նշենք, որ հայ խորհրդապաշտական - հոգեբանական դրամայի պատմության մեջ իր ուրույն դերն է ունեցել Ավ. Ահարոնյանը. «Անշուշտ նրա դրամատուրգիան հեռու է շանթյան դրամայի կատարե-

¹³ Սրապիոնյան Ս., նշվ. աշխ., էջ 236:

լությունից, փիլիսոփայական ընդհանրացումներից, անհատի ներաշխարհային հոգեկերտվածքի բազմակողմանի մեկնաբանություններից, սակայն խորհրդանիշների խիստ կիրառությունը, խորհրդապատական դրամաներին բնորոշ իրականի և երևակայականի զուգակցումը, անորոշ - տարտամ, վերացական պատկերների առատությունը վկայում են Ահարոնյանի դրամաների բնույթը: Ժամանակագրական առումով Ահարոնյանի «Արցունքի հովիտը» նախորդում է Լ. Շանթի «Հին Աստվածներին»¹⁴, - դիպուկ կերպով նկատում է գրականագետ Ս. Սրապիոնյանը:

Այսպես, Լ. Շանթի «Կայսր» պատմական դրամայում պայքարը հավիտենական է, անհնար է դառնալ Կայսր՝ մարմնավորելով գերիշխանությունը իր բոլոր ներքին հակասություններով: Այդ առումով պետք է նկատել, որ «Կայսր»-ն ավելի մոտ է Ստրինդբերգի «Էրիկ 14-րդ»-ին, որի ավարտին Հերցոգ Կառլն արդեն դավադրություն է պատրաստում նորընծա թագավորի դեմ:

Կայսրը ընդհանրական հասկացություն է, խորհրդանիշ: Կայսրը հասարակական հարաբերությունների բարձրակետն է: Այս առումով խիստ կարևոր է Վասիլ Լեկապեի կերպարը. նրա կարծիքով՝ իսկական կայսր լինելու համար պետք է լինել ներքինի. «Իսկ անոնք դեռ ներքինի չեն, դեռ չեն հասած այդ բարձրությանը, այդ իսկական բարձր մարդուն: Տիրելը մե՛րն է, մե՛ր կոչումը, մե՛ր իրավունքը, ներքիններո՛ւ իրավունքը: Մե՛նք պիտի վարենք. պալատը մե՛րը պիտի ըլլա...»¹⁵:

Անհնար է մեկընդմիշտ նվաճել կյանքի բարձունքը: Կայսրն այն բարձրությունն է, որ չի նվաճում ոչ ոք: Կայսրը կյանքի բարձրությունն է: Եվ կյանքի բարձունքում կայսրը պետք է լինի անխոցելի:

Նշենք նաև, որ կայսերականությունը, որպես մարդու վարքաբանության ուղղորդիչ, Շանթն առաջինը տեսավ: Կայսերականությունը մարդուց ուժեղ է:

Իսկ արդեն «Օշին պայլ» պատմական դրամայում Լ. Շանթը հակադրվում է սիմվոլիստական ուղղությանը՝ կատարելով իր վերջին ու հաստատուն քայլը՝ անհատի իդեալի կողքին հստակեցնելով նաև

¹⁴ Նույն տեղում, էջ 238:

¹⁵ **Շանթ Լ.**, Երկեր, Եր., «Սովետական գրող» հրատ., 1989, էջ 482:

«պետականության կայացման իդեալը». «Ազգային պետականության գոյությունը կարող է իրականանալ միայն սեփական, ներունակ ուժերի կենտրոնացման ճանապարհով»¹⁶: Պետականության գաղափարը որպես իդեալ տեսնելու և իրագործելու մղումը Օշինի նպատակն է, միաժամանակ կործանման պատճառը: Օշինը հրաժարվում է անձնական երջանկությունից՝ հանուն պետականության:

Եզրակացություններ

Ս. Հակոբյանի «Սիմվոլիզմը դրամայի մեջ» հոդվածի տեսական դրույթների մանրամասն վերլուծությամբ փորձ է արվում քննելու գրական ուղղությունների, մասնավորապես սիմվոլիզմի ազդեցությունը ազգային գրականության համատեքստում՝ Լ. Շանթի պատմական դրամաների օրինակով:

Եզրակացվում է, որ Լ. Շանթը որակապես նոր մակարդակի է բարձրացրել հայ դրամատուրգիան և՛ առաջադրած գաղափարների, և՛ ձևի առումով: Նա դրամատուրգիական ժանրը հարստացրել է միստիկ գաղափարներով, ինչը և բնորոշ էր եվրոպական արվեստագետներին:

НАРА САРГСЯН

*Кандидат филологических наук,
научный сотрудник института
литературы имени М. Абегамяна НАН РА*

АРТУР МИРЗОЯН

*Аспирант института литературы имени
М. Абегамяна НАН РА*

СИМЕОН АКОПЯН – ТЕОРИК СИМВОЛИЗМА: ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ «СИМВОЛИЗМ В ДРАМЕ»

Резюме

Посредством анализа теоретических положений статьи С. Акопяна «Символизм в драме» предпринята попытка рассмотреть вли-

¹⁶ Գրիգորյան Վ., նշվ. աշխ., էջ 294–295:

яние литературных течений, в частности символизма, в контексте национальной литературы на примере исторических драм Шанта.

Показано, что Шант поднял армянскую драматургию на качественно новый уровень как по предложенным идеям, так и по форме. Он обогатил жанр драмы мистическими идеями, характерными для европейских артистов.

Ключевые слова: Симеон Акопян, символизм, драматургия, Морис Метерлинк, судьба, личность, внутренний мир, положение, Левон Шант.

NARA SARGSYAN

*PhD in Philology, scientific researcher at the
Insitute of Literature after M. Abeghyan of NAS of RA*

ARTHUR MIRZOYAN

*PhD student at the Insitute of Literature after
M. Abeghyan of NAS of RA*

SIMEON HAKOBYAN AS A THEORIST OF SYMBOLISM: THE MAIN POINTS OF THE STUDY “SYMBOLISM IN DRAMA”

Abstract

Through an analysis of the main theoretical points of S. Hakobyan's article “Symbolism in Drama”, an attempt is made to examine the influence of literary trends—particularly symbolism—in the context of national literature, using the example of L. Shant's historical dramas.

It is argued that Shant elevated Armenian drama to a new qualitative level both in terms of the ideas he put forward and the form. He enriched the dramatic genre with mystical ideas characteristic of European artists.

Keywords: Simeon Hakobyan, Symbolism, drama, Maurice Maeterlinck, fate, the individual, inner world, Levon Shant.

ՍԻՐԱՆՈՒՇ ՀՈՎԻԿԻ ՓԱՐՍԱԴԱՆՅԱՆ

*Բանասիրական գիտությունների թեկնածու,
ՀՀ ԳԱԱ Մանուկ Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի
հայ նոր գրականության բաժնի կրտսեր գիտաշխատող
parsadanyansiranush@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-5292-4614
DOI: 10.54503/978-5-8080-1557-9-403*

ԼԵՎՈՆ ՄԱՆՎԵԼՅԱՆԻ ԴԵՐԸ 20-ՐԴ ԴԱՐԱՍԿՁԲԻ ՀԱՅ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԱՏԵՔՍՏՈՒՄ

*Բանալի բառեր՝ Լևոն Մանվելյան, 20-րդ դարասկիզբ, գրապատմա-
կան արժեք, գեղարվեստական ընդգրկում, գրաքննադատական գործունե-
ություն, գաղափարական համոզմունքներ, հայ գրականություն:*

Ներածություն

Սույն հոդվածը նվիրված է բանաստեղծ, արձակագիր, դրամա-
տուրգ, թարգմանիչ, մանկավարժ, գրաքննադատ և հասարակական
գործիչ Լևոն Մանվելյանի (1864–1919) ստեղծագործության քննությա-
նը 20-րդ դարասկզբի հայ գրականության համատեքստում: Գրական
ասպարեզ մտնելով 19-րդ դարավերջին և հեղինակելով բանաստեղ-
ծություններ, պոեմներ, դրամատիկական պոեմներ, վեպ, գրական և
թատերական հոդվածներ՝ Լևոն Մանվելյանը կարևոր դեր խաղաց
հայ գրականության տվյալ փուլի ձևավորման գործընթացում՝ դառ-
նալով ժամանակաշրջանի առանցքային հեղինակներից մեկը:

Ըստ այդմ, հոդվածի նպատակն է դիտարկել Լևոն Մանվելյա-
նի ստեղծագործության բնորոշ գծերը տվյալ ժամանակաշրջանի և
հայ գրականության տիրույթում: Հոդվածի նպատակից բխում են
հետևյալ խնդիրները. ի՞նչով էր պայմանավորված հեղինակի բերած
գրական-ստեղծագործական նորույթը, ի վերջո ի՞նչ դեր խաղաց
Լևոն Մանվելյան հեղինակը հայ գրականության զարգացման ճանա-
պարհին, և մասնավորապես ի՞նչ գործոններով էր դա պայմանավոր-
ված:

Ուսումնասիրության ընթացքում կիրառվել են գրական տեքստի վերլուծության պատմահամեմատական, կենսագրական և հերմենևտիկ մեթոդները:

Ուսումնասիրության արդիականությունը և գիտական նորույթը պայմանավորված են 20-րդ դարասկզբի հայ գրականության ներկայացուցիչներից մեկի՝ Լևոն Մանվելյանի ստեղծագործական նրբերանգների բացահայտմամբ և նորովի վերհանմամբ ու մեկնաբանմամբ:

Լևոն Մանվելյանի ստեղծագործությունը և 20-րդ դարասկզբի հայ գրականությունը

Օրինաչափ երևույթ է, որ գրականության պատմության ամեն մի ժամանակաշրջան, բացի իր էությունը բնորոշող մեծ հեղինակներից, տալիս է նաև այնպիսի գրողներ, որոնք, գեղարվեստական մեծ հայտնագործություններ չկատարելով հանդերձ, զգալի դեր են խաղում տվյալ փուլի գրական գործընթացի ձևավորման ընթացքում¹: Նման հեղինակ է նաև բանաստեղծ, արձակագիր, դրամատուրգ, թարգմանիչ, մանկավարժ, գրաքննադատ և հասարակական գործիչ Լևոն Մանվելյանը (1864–1919):

Գրական ասպարեզ մտնելով 19-րդ դարավերջին և հեղինակելով բանաստեղծություններ, պոեմներ, վեպ, գրական և թատերական հոդվածներ՝ Լևոն Մանվելյանը կարևոր դեր խաղաց հայ գրականության այս փուլի ձևավորման գործընթացում՝ դառնալով ժամանակաշրջանի առանցքային հեղինակներից մեկը: Այսինքն՝ Մանվելյանը գրականության ընթացքի վրա ազդեցություն թողած հեղինակ է:

Նախնական կրթություն ստանալով Վերին Ագուլիսի ուսումնարանում՝ Մանվելյանը աշակերտել է Րաֆֆուն և, բնականաբար, տարվել վերջինիս ազգային-քաղաքական հայացքներով ու գաղափարներով:

Լինելով բազմակողմանի զարգացած անձնավորություն և ժամանակաշրջանի լրջագույն մտավորականներից մեկը՝ Լևոն Մանվելյանը միաժամանակ եղել է համեստ, ջանասեր և ազնիվ գրող՝ գրա-

¹ Տե՛ս **Դավթյան Լ.**, Լևոն Մանվելյանի դրամաները, Եր., Հայկական ՍՍՌ Գիտությունների ակադեմիայի տեղեկագիր, հ. 2, 1965, էջ 57:

կանության վերաբերյալ իր ուրույն համոզումներով ու գեղագիտական սկզբունքներով²: Դա են փաստում նրա գրաքանական հոդվածներն ու ժամանակակիցների վկայությունները:

Լևոն Մանվելյանի ստեղծագործական ժամանակաշրջանը հայ գրականության բեղմնավոր ու ամենաարդյունավետ շրջաններից մեկն է, գրականության պատմության մեջ այն նշանավորվեց տաղանդավոր ու ինքնատիպ հեղինակների գրական-ստեղծագործական բազմարդյունք գործունեությամբ՝ Ռաֆֆի, Շիրվանզադե, Մուրացան, Ծերենց, Ալեքսանդր Ծատուրյան Հովհաննես Հովհաննիսյան և ուրիշներ:

Ակնհայտ է, որ. «Քաղաքական, սոցիալական և անհատական այն բոլոր մոտիվները, ինչ տեսնում ենք Հովհ. Հովհաննիսյանի և Ալ. Ծատուրյանի պոեզիայում, ունի և Մանվելյանը՝ ուրույն ձևերով ու եղանակներով»³:

Գրականագիտության մեջ ընդունված է տեսակետը, որ. «Մանվելյանը սերում է Հ. Հովհաննիսյանի պոետական դպրոցից»⁴: Մանվելյանի բանաստեղծություններից ժամանակին լայն արձագանք է գտել «Միակ ճանապարհը», որում հեղինակը առաջ է քաշում բանաստեղծի կոչման խնդիրը, և որը գրվել է Հովհաննես Հովհաննիսյանի «Երկու ճանապարհ»-ի հետևողությամբ: ««Երկու ճանապարհ» ծրագրային բանաստեղծության մեջ Հովհաննիսյանը յուրովի որոշակիացնում է իր ստեղծագործությունների հիմնական ասելիքն ու ուղղությունը, որը կարծես պատասխան է նաև իրեն հեղոնիստ համարողներին»⁵:

Գրական երկերը, որպես կանոն, ժամանակաշրջանի տարբեր իրադարձությունների արձագանքն են և նրանց գեղարվեստական արտահայտությունը, հետևաբար անհրաժեշտ է դրանք քննել տվյալ ժամանակաշրջանի տրամաբանության մեջ: Հակառակ դեպքում. «Ստեղծագործության մեկուսացած, ներփակված վերլուծությունը կարող

² Տե՛ս Մանվելյան Լ., Ընտիր երկեր, Եր., Հայպետհրատ, 1955, էջ 3:

³ Նույն տեղում, էջ 4:

⁴ Հայ նոր գրականության պատմություն, հ. 4, Եր., Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1972, էջ 653:

⁵ Սաֆարյան Վ., 19-րդ դարավերջի և 20-րդ դարասկզբի հայ գրականություն, Եր., ԵՊՀ հրատ., 2022, էջ 180:

է կարող է հանգեցնել նրա գրական-հասարակական նշանակության և առնչությունների անտեսման»⁶:

Հայտնի փաստ է, որ միջնադարից հետո՝ 17–18-րդ դարերում և 19-րդ դարի առաջին տասնամյակներում սկիզբ առած գրական-հասարակական շարժումը ամբողջությամբ չէր լուծել իր առջև դրված խնդիրները՝ համապատասխան սոցիալ-տնտեսական և գաղափարական նախադրյալների անբավարարության պատճառով: Նոր տասնամյակների ժամանակահատվածը հայության համար տնտեսական, քաղաքական նոր հարաբերությունների ձևավորման, մեծ տեղաշարժերի, մտավոր զարթոնքի բարդ ու լարված շրջան էր: Այս պայմաններում իր պատմական առաքելությունը կատարեց հայ մտավորականության Ջարթոնքի սերունդը⁷: Սամվել Մուրադյանը այս առիթով գրում է. «Աննախադեպ քանակական ու որակական աճ ունեցավ մամուլը, նրա շուրջ ձևավորված հասարակական հոսանքները զարգացրին հրապարակախոսությունն ու նրա լեզուն, հրատարակվող գրքերի հետ միասին մամուլը նույնպես իր էջերում տեղ էր տալիս գեղարվեստական գրականությանը, որով զարգանում էր նաև մեր բանաստեղծության, արձակի ու թատերգության լեզուն: Նոր ժամանակներում լեզվի զարգացման ուղղությամբ անգնահատելի էր հատկապես թատրոնի դերը»⁸:

Իր ստեղծագործություններով, ազգային-գաղափարական համոզմունքներով, իրավամբ, Ջարթոնքի սերնդի ներկայացուցիչ և շարունակող-հետևորդ լինելով՝ Լևոն Մանվելյանի ստեղծագործական նորույթը ուղղակիորեն կապված է թատրոնի հետ: Տարված է եղել Շեքսպիրի երկերով և վերջինիս ազդեցությամբ անգամ ողբերգություններ է գրել («Մարդատյաց», «Հայրասպան», «Իդեալներ և իրականություն», «Արտավազդ Բ»):

Ուշագրավ է «Տիգրանուհին» պատմադիցաբանական ողբերգությունը, որ Մանվելյանը գրել է պատմահայր Մովսես Խորենացու «Հայոց պատմության» հիման վրա և տպագրել 1891 թվականին «Մուրճ»-ում:

⁶ **Զրբաշյան Էդ.**, Գրականագիտության ներածություն, Եր., ԵՊՀ հրատ., 2011, էջ 81:

⁷ Տե՛ս **Մուրադյան Ս.**, Հայ նոր գրականության պատմություն, գիրք Ա, Եր., ԵՊՀ հրատ., 2021, էջ 195:

⁸ Նույն տեղում:

Մանվելյանի դրամաները առհասարակ ժամանակին մեծ արժագանք են գտել: Նրա դրամաների գրական արժեքը բարձր է գնահատել հատկապես Ստեփան Զորյանը՝ գրելով. «Մանվելյանի պիեսները, ինչպես իրական կյանքից առնվածները, այնպես էլ պատմականները գրված են կենդանի, աշխույժ լեզվով և դիալոգներով: Կոնֆլիկտները թեև չեն խորանում և ստեղծում համապարփակ տիպեր, բայց զարգանում են բնական, ռեալիստորեն»⁹: Այս իմաստով նա մեծ ներդրում ունի իրաշաշտ դպրոցի հոգեբանական դրամայի զարգացման գործում՝ իր «Դոկտոր Երուանդ Բոջայեան» (1900), «Նկարիչ Թաշճեան» (1903), «Վերածնունդ» (1906), «Մագդա» (1913) գործերով:

Քնարական հաջողված ստեղծագործություններ ունի Մանվելյանը՝ հատկապես նվիրված սիրուն և բնությանը: Սակայն ակնհայտ է, որ. «Մանվելյանը շատ դեպքերում, փոխանակ բանաստեղծական ներշնչանքով ու տրամադրությամբ հասնելու ցանկացած էֆեկտին, պատմում է, թուլացնելով պոեզիայի գեղարվեստական պատկերավորությունը»¹⁰:

Մանվելյանի քնարական ստեղծագործություններից ամենաընթերցվածը և տարածվածը «Վայրի ծաղիկ» բանաստեղծությունն է՝ հագեցած սիրային տխուր նրբերանգներով.

Գեղեցի՛կ, հոտավե՛տ դու, ծաղիկ լեռնային,
Ո՞ւմ համար դու բուսար, ո՞ւմ համար ծաղկեցիր,
Ցրտերում մեծացար անխնամ, առանձին
Եվ մի օր չտեսար, ինչպես որք վշտակիր¹¹:

Այս բանաստեղծությունը ժամանակին այնքան է սիրվել, որ Ռոմանոս Մելիքյանի կողմից վերածվել է երաժշտական ստեղծագործության:

Մանվելյանի ստեղծագործությունների համատեքստում ուշագրավ է «Դեպի վեր» դրամատիկական պոեմը, որտեղ նկարագրվում է մեծ լուսավորիչ Խաչատուր Աբովյանի կյանքի կարևորագույն դրվագներից մեկը՝ Պարրոտի հետ վերելքը դեպի Արարատ¹²: Երկը

⁹ Մանվելյան Լ., նշվ. աշխ., էջ 6:

¹⁰ Հայ նոր գրականության պատմություն, հ. 4, էջ 655:

¹¹ Մանվելյան Լ., նշվ. աշխ., էջ 18:

¹² Տե՛ս նույն տեղում, էջ 107–116:

վերնագրված է «Դեպի վեր», սակայն պատկերված չէ բուն վերելքը դեպի Արարատ, նախքան վերելքն է և հետոն: Հեղինակը շեշտը դնում է ոչ թե գործողությունների ծավալման, այլ կերպարների զգացողությունների բացահայտման վրա: Գեղարվեստական տեսանկյունից պոեմը թույլ գործ է, սակայն հետաքրքրական է գաղափարական առումով: Աբովյանի՝ դեպի բիրլիական լեռ վերելքը սիմվոլիկ կերպով զուգահեռվում է գիտության բարձունքին հասնելու հետ: Իսկ Աբովյանը ներկայանում է որպես առաջամարտիկ, որի շնորհիվ պետք է տեղի ունենա հայ ժողովրդի լուսավորությունը և առաջընթացը:

Գրական և քննադատական գործունեությանը զուգընթաց՝ Լևոն Մանվելյանը զբաղվել է նաև գեղարվեստական թարգմանությամբ: Որոշ գործեր է թարգմանել Պուշկինից, Հայնեից, Գրիբոյեդովից, Շիլլերից, Լոնգֆելլոյից:

Մանվելյանը նաև վեպ է հեղինակել: «Խորտակված կյանք» վեպը այսօր ունի ճանաչողական և գրապատմական արժեք միայն, նրանում նկարագրված են ժամանակաշրջանին բնորոշ տիպիկ երևույթներ:

Լևոն Մանվելյանը ակտիվ կերպով զբաղվել է գրաքննադատությամբ: Նրա ծավալուն աշխատությունը՝ «Ռուսահայ գրականության պատմություն» վերնագրով, որը որպես դասագիրք ժամանակին ընդունված է եղել:

Մանվելյան գրաքննադատը, անդրադառնալով հայ գրականությանը և վերջինիս առնչություններին ժամանակաշրջանի բերած խնդիրների հետ, ուշագրավ դիտարկումներ է անում. «Հայկական վաղուց թառամած բանաստեղծությունը ութսունական թվականների վերջում նոր-նոր սկսում է ծաղկել, և այս բանը ինձ ուրախություն է պատճառում: Սա մի երևույթ է, որ ունի յուր հասարակական պատճառ-ները և որ անուշադիր չէ մնալու գրականության ապագա պատմաբանից: Թե ինչու այս կամ այն ժամանակներում երևան են գալիս մի տեսակ գրողներ,- ողբերգակներ, վիպասաններ կամ բանաստեղծներ, և գրականության այս կամ այն ճյուղը գերիշխող է դառնում, այդ խնդիրը պետք է որոնե յուր պատասխանը հասարակական կյանքի ընդհանուր պայմանների մեջ: Ասածս ի հարկե կարոտ չէ ապացույցների. նոր բան չէ այն միտքը թե գրականության և հասարակական կյանքի մեջ կա մեծ և փոխադարձ ազդեցությունն, և եթե

այսօր մենք նկատում ենք, որ մեր բանաստեղծությունը այս վերջին տարիներս սկսում է աչքի ընկնող տեղ բռնել գրականության մեջ, իրան ցույց տալ, այդ հանգամանքը ի հարկե արժանի է լուրջ ուշադրության և խրախուսանքի»¹³:

Հետաքրքրական են նաև Մանվելյանի՝ Հովհաննես Թումանյանի ստեղծագործությունների առիթով տպագրած քննադատական հոդվածները: Բարձր գնահատելով Թումանյանին՝ նա շեշտում է Ամենայն հայոց բանաստեղծի ստեղծագործական ինքնատիպությունը՝ գրելով. «Նա յուր պոեմաների մեջ նման չէ ոչ մեր հին, ոչ նոր բանաստեղծներին. նա կանգնած է առանձնակի, նա ինքնուրույն է, նա մի տեսակ նորություն է մեզ համար: Այդ առանձնահատկությունը ժողովրդական տարրն է, որ և կազմում է նորա վիպական ոտանավորների իսկական զարկերակը: Եվ իրավ, ցույց տվեք մեկին, որ այնպես սխտեմաբար և այնքան հաջող կերպով ոտանավորների նյութ չինած լինի հայ գյուղացու կյանքը, ինչպես այդ տեսնում ենք մեր բանաստեղծի պոեմաների մեջ»¹⁴: Ի դեպ, Թումանյանի ստեղծագործություններին առաջին լուրջ գնահատական տվողներից մեկը եղել է հենց Լևոն Մանվելյանը:

Եզրակացություններ

Ամփոփելով ուսումնասիրությունը՝ հանգում ենք այն եզրակացությանը, որ Լևոն Մանվելյանը, լինելով բեղուն հեղինակ և ժամանակաշրջանի զարգացած անհատներից, մտավորականներից մեկը, դրսևորելով գրական սկզբունքայնություն և ունենալով իր ուրույն տեղը տվյալ շրջանի հայ գրական-հասարակական տիրույթում, իր գեղարվեստական գործերով, ըստ էության, հայ գրականության պատմության մեջ որոշակի հետք թողած հեղինակ է միայն:

Լևոն Մանվելյանի ստեղծագործությունները այժմ առավելապես ունեն գրապատմական արժեք և առաջին հերթին հետաքրքրություն են ներկայացնում ժամանակաշրջանի գեղարվեստական ընդգրկման տեսանկյունից:

¹³ **Մանուէլեանց Լ.**, Յ. Թումանեանի «Բանաստեղծութիւնները», Մուրճ, 1891, հ. 1, էջ 93:

¹⁴ **Մանուէլեանց Լ.**, Յ. Թումանեանի «Բանաստեղծութիւնները», Մուրճ, 1891, հ. 1, էջ 95–96:

СИРАНУШ ПАРСАДАНЯН

*Кандидат филологических наук,
младший научный сотрудник отдела новой армянской
литературы Института литературы НАН РА*

РОЛЬ ЛЕВОНА МАНВЕЛЯНА В КОНТЕКСТЕ АРМЯНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ НАЧАЛА 20-ГО ВЕКА

Резюме

Данная статья посвящена исследованию творчества поэта, прозаика, драматурга, переводчика, педагога, литературного критика и общественного деятеля Левона Манвеляна (1864–1919) в контексте армянской литературы начала 20-го века. Вступив на литературное поприще в конце 19-го века и создав стихотворения, поэмы, драматические поэмы, роман, литературные и театральные статьи, Левон Манвелян сыграл важную роль в процессе формирования данного этапа армянской литературы, став одним из ключевых авторов эпохи.

Соответственно, целью статьи является рассмотрение характерных черт творчества Левона Манвеляна в контексте данного периода и армянской литературы. Целью статьи являются следующие задачи: чем была обусловлена литературно-творческая новизна автора, какую роль в итоге сыграл Левон Манвелян в развитии армянской литературы и, в частности, какими факторами это было обусловлено?

В ходе исследования были применены историко-сравнительные, биографические и герменевтические методы анализа литературного текста.

Актуальность и научная новизна исследования обусловлены выявлением, новым раскрытием и интерпретацией творческих нюансов одного из представителей армянской литературы начала 20-го века – Левона Манвеляна.

Подводя итоги исследования, приходим к выводу, что Левон Манвелян, будучи плодовитым автором и одним из развитых индивидуумов эпохи, проявляя литературную принципиальность и, имея свое особое место в армянском литературно-общественном пространстве данного периода, по существу, является автором, оставившим определенный след в истории армянской литературы. Произведения Левона Манвеляна в настоящее время имеют преимущественно историко-литературную ценность и представляют интерес прежде всего с точки зрения художественного охвата эпохи.

Ключевые слова: Левон Манвелян, начало 20-го века, историко-литературная ценность, художественный охват, литературно-критическая деятельность, идейные убеждения, армянская литература.

SIRANUSH PARSADANIAN

Candidate of philological sciences

Junior Scientific Researcher of the Department of Modern

Armenian Literature of

NAS RA Institute of Literature named after Manuk Abeghyan

LEVON MANVELYAN'S ROLE IN THE CONTEXT OF THE EARLY 20TH CENTURY ARMENIAN LITERATURE

Abstract

This article examines the work of Levon Manvelyan (1864–1919) – poet, prose writer, dramatist, translator, pedagogue, literary critic, and public figure – in the context of the early 20th century Armenian literature. Entering the literary arena in the late 19th century and authoring poems, narrative poems, dramatic poems, a novel, and literary and theatrical articles, Levon Manvelyan played an important role in shaping Armenian literature of this period, becoming one of the key authors of the era.

Accordingly, the article aims to examine the characteristic features of Levon Manvelyan's work within the given time period and the domain of Armenian literature. The following questions arise from the article's objective: what determined the author's literary and creative innovation, what role did Levon Manvelyan ultimately play in the development of Armenian literature, and specifically what factors contributed to this?

The study employs historical-comparative, biographical, and hermeneutic methods of literary text analysis.

The modernity and scientific novelty of the study lie in revealing, newly uncovering, and interpreting the creative nuances of Levon Manvelyan, one of the representatives of early 20th century Armenian literature.

In summarizing the study, we conclude that Levon Manvelyan, while being a prolific author and one of the developed individuals of his time, demonstrating literary principle and having his unique place in the Armenian literary-social domain of the period, is essentially an author who left only a certain trace in the history of Armenian literature through his artistic works. Levon Manvelyan's works now primarily hold literary-historical value and are primarily of interest from the perspective of their artistic coverage of the era.

Keywords: *Levon Manvelyan, the early 20th century, literary-historical value, artistic scope, literary criticism activity, ideological convictions, Armenian literature.*

ՔՐԻՍՏԻՆԵ ԽՈՐԵՆԻ ՄԵԼՔՈՒՄՅԱՆ

ՀՀ ԳԱԱ Մ. Արեղյանի անվան գրականության

ինստիտուտի կրպսեր գիտաշխատող

kristinemelqumyan@litinst.sci.am

ORCID ID: 0000-0001-6099-7007

DOI: 10.54503/978-5-8080-1557-9-413

ԿԼԱՍԻՑԻՍՏԱԿԱՆ ԳԵՂԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԴՐՍԵՎՈՐՈՒՄՆԵՐԸ ՄԽԻԹԱՐՅԱՆՆԵՐԻ ԴԱՍԱԳՐՔԵՐՈՒՄ (18-ՐԴ ԴԱՐ)

*Քանալի բառեր՝ կլասիցիզմ, դասագիրք, ձեռնարկ, գեղագիտություն,
Մխիթարյաններ, բանականություն, տեսություն:*

Ներածություն

Հաշվի առնելով այն հանգամանքը, որ 18-րդ դարում դեռևս չկար կրթական ձևավորված միասնական համակարգ թե՛ բուն հայ իրականության մեջ, թե՛ նաև գաղթավայրերում, և նաև այն փաստը, որ հայկական տպագրությունը նոր էր մտնում կիրառական լայն հունի մեջ, անհրաժեշտ է որոշակի զգուշավորությամբ ու ինչ-որ առումով նաև պայմանականությամբ խոսել կրթական ծրագրերի, ինչպես նաև դասագրքերի ու ուսումնական ձեռնարկների մասին, համենայն դեպս, այդ հասկացությունների այն ըմբռնմամբ, որ գոյություն ունեն և կիրառական էր հետագա դարերում և առավել ևս՝ կիրառական է այսօր: Գրեթե յուրաքանչյուր վանական միաբանություն և հաստատություն ուսումնական բնույթի ձեռնարկներն ստեղծում կամ կազմում էր իր իսկ մշակած, իր միաբանության և տվյալ հաստատության նպատակներին ու թիրախներին համահունչ ծրագրերով: Ասվածը, ընդ որում, էլ ավելի խստականոնությամբ ու համակարգվածությամբ վերաբերում է նաև ու, թերևս, նախևառաջ Մխիթարյան միաբանությանը:

Այլ հարց է, սակայն, որ հատկապես միաբանության հիմնադիր Մխիթար Սեբաստացին այդ խնդիրները դիտարկում էր առավել լայն կիրառականության հատույթում և հատկապես ուսումնական ձեռնարկներ կազմելիս նկատի էր ունենում ոչ միայն միաբանության սաներին և

միաբանության այսպես կոչված ներքին կանոնակարգը, այլև ժամանակի հայ ընթերցողին ու աշակերտին առհասարակ, որ վերջինս ևս դաստիարակվի, կրթվի ու լուսավորվի այդ ուսումնական ձեռնարկներով:

Մյուս կողմից՝ այն հանգամանքը, որ հայ գրատպությունը դեռևս լայն տարածում չուներ և կապված էր բազմաթիվ դժվարությունների հետ, թե՛ տպագրիչներին, թե՛ գիրք կազմողներին կամ հրատարակության պատրաստողներին մղում էր դրանք դիտարկել բազմագործառնականության մեջ և օժտել տարաբնույթ կիրառությունների համար անհրաժեշտ բովանդակային հատկանիշներով, այդ թվում՝ ու թերևս նախևառաջ՝ ուսումնական և կրթական: Այս առումով բացի բուն ուսումնական ձեռնարկներից և դասագրքերից, այդ հատույթում պետք է դիտարկել այս ժամանակաշրջանում ընդհանրապես հրատարակված գրքերի մեծամասնությունը՝ անկախ ծավալից և բովանդակությունից: Խոսքը վերաբերում է նաև Մխիթարյան միաբանությունում տպագրված գրքերին, համենայն դեպս նրանց, որոնք տպագրվել են մինչև 18-րդ դարի վերջին տասնամյակը: Այսպես՝ այդ առումով նույն գործառնականության շրջանակում են դիտարկելի, օրինակ, Խաչատուր Էրզրումեցու և՛ «Գիրք քերականութեան»-ը¹, որն իր բնույթով շատ մոտ է ուսումնական ձեռնարկին, և՛ «Համառօտական Իմաստասիրութիւն»-ը², որը չափածո շարադրված մեծածավալ ու բազմաբովանդակ մի աշխատություն է: Այսպիսի մոտեցումը, բնականաբար, փոքր-ինչ բարդացնում է Մխիթարյանների գործունեությունը հենց կրթական հատույթում ուսումնասիրողի գործը, առավել ևս՝ հաշվի առնելով տպագրված գրքերի երբեմն ահռելի ծավալներն ու մանվածապատ, երբեմն ուղղակի անհասկանալի գրաբարը: Սակայն երևույթը կա, և այդ փաստը առնվազն պետք է արձանագրել:

Կլասիցիզմի տեսությունն իբրև հիմնարար մոտեցում

Ըստ ամենայնի՝ Մխիթարյան միաբանության ձևավորումն ու միաբանության սկզբնավորած գրական, գեղագիտական, թարգմանական, քերականական, պատմագիտական, մատենագիտական, կրթական, ու, ընդհանրապես, մշակութային հսկայական շարժումը համըն-

¹ Խաչատուր Էրզրումեցի, Գիրք քերականութեան, Լիվոռնո, 1696:

² Տե՛ս Խաչատուր Էրզրումեցի, Համառօտական Իմաստասիրութիւն: Հատ. 1–2: Վենետիկ, տպ. Անտոնի Բորտոլիի, 1711:

կավ Եվրոպայում կլասիցիզմի ձևավորման ու կայացման ընթացքի հետ: Ուստի ամենայն վստահությամբ կարելի է պնդել, որ կլասիցիզմի գեղագիտությունը ի սկզբանե գերիշխում է Մխիթարյանների մշակութային-գրական գրեթե բոլոր ձեռնարկներում, և դա, բնականաբար, իր արտահայտությունն է գտել ոչ միայն տեսաբանության մեջ, այլև գործնական կիրառություններում, այդ թվում՝ դասագրքերում և ուսումնական ձեռնարկներում:

Թեպետ գրականագետ Մարատ Թադևոսյանը գրում է, թե «Հայ կլասիցիստական պոեզիայի ու տեսության սկզբնավորումը նշանավորվեց համարյա միաժամանակ»³, այդուհանդերձ, կարծում ենք, որ տեսությունն ավելի առաջ էր՝ հաշվի առնելով թեկուզ այն փաստը, որ գլխավոր տեսաբաններից Խաչատուր Էրզրումեցին իր աշխատությունների վրա բավական երկար է աշխատել մինչև հրատարակելը: Սա հատկանշական փաստ է այն առումով, որ Մխիթարյանների գործունեությունն ընդհանրապես, ուսումնական ձեռնարկների ու դասագրքերի ստեղծումը մասնավորապես պայմանավորված են այդ տեսության թելադրած գեղագիտական սկզբունքներով:

Թերևս պետք է նախևառաջ ընդհանրացնելով նշել կլասիցիզմի կարևորագույն ու առաջնային հասկացություններից մեկին՝ գեղեցիկին՝ իր ամբողջական ընդգրկմամբ հետևելու և այդ ընդգրկումը հետևողականորեն պահպանելու Մխիթարյանների սկզբունքը: Եթե «Կլասիցիզմի տեսաբանները գեղեցիկի կարևոր հատկանիշներն էին համարում խստագույն կարգավորությունը, հստակությունը, համամասնությունը, ներդաշնակությունը, միասնությունը, անտիկ արվեստի օրինակներին ուղղակի կամ անուղղակի համապատասխանությունը»⁴, ապա կարող ենք փաստել, որ Մխիթարյանների և՛ գործունեությունն իր էությամբ ու ընդգրկումներով, և՛ այդ գործունեության գրական-մշակութային-գիտական նյութականացումը հենց այդ ընդգրկուն գեղեցիկի իրացումն են:

Կլասիցիզմի գեղագիտության կոնկրետ դրսևորումները

Հայկական կլասիցիզմի տեսության երկու կարևորագույն աշխատությունները՝ Խաչատուր Էրզրումեցու «Համառօտական իմաստասի-

³ Թադևոսյան Մ., Հայկական կլասիցիզմի տեսությունը, Եր., Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1977, էջ 21:

⁴ Նույն տեղում, էջ 18:

րութիւն» և Ստեփանոս Ագոնցի «Ճարտասանութիւն բովանդակեալ ի հինգ գիրս»⁵, իրենց բազմաթիվ հատկանիշներով դիտարկելի են ուսումնական ձեռնարկների հատուկութիւնը: Մյուս կողմից՝ ըստ ամենայնի հենց այդ աշխատություններ են տարբեր ժամանակահատվածներում իբրև տեսական հենք ծառայել Մխիթարյանների թե՛ գրական-գեղարվեստական, թե՛ կրթական, թե՛ գիտական ամենատարբեր ձեռնարկների ու իրացումների համար: Այդ հիմնարար աշխատություններին գրականագիտությունը մանրամասն անդրադարձել և արժևորել է ըստ հարկի⁶: Ուստի կլասիցիստական գեղագիտության դրսևորման տեսանկյունից դիտարկենք բուն գործառնական առումով մի քանի ուսումնական ձեռնարկներ և դասագրքեր:

Նախևառաջ ընդգծելի է Մխիթար Սեբաստացու դասագրքատեղծ գործունեությունը, առավել ևս, որ այդ ժամանակաշրջանում հայկական դպրոցներում դասավանդվող երկու գլխավոր առարկաների՝ հայոց լեզվի և կրոնի դասագրքերի հրատարակությունները 18-րդ դարում կապվում են հենց նրա անվան հետ:

Առաջին հայացքից թվում է՝ Մխիթար Սեբաստացին հատկապես իր ստեղծած առաջին դասագրքերում հետևում է հայ իրականության նախընթաց փորձին ու ավանդույթներին: Հարցն այն է, որ դեռևս 17-րդ դարում ձևավորված ավանդույթով լեզվի և կրոնի դասագրքերը հրատարակվում էին մի գրքում, որտեղ ընթերցանության ուսուցմանը հաջորդում էր քրիստոնեական վարդապետության ուսուցումը: Այս սկզբունքով են ստեղծվել Ամստերդամի հայկական տպարանի ուսումնական բնույթի հրատարակությունները: 1662 թ. Կարապետ Անդրիանացին տպագրում է 72 էջանոց մի գրքույկ, որի առաջին մասը համառոտ Այբբենարան էր, իսկ երկրորդ մասը քրիստոնեության գլխավոր հասկացությունների բացատրությունը⁷: Համանման ձևով 1666 թ. Ոսկան վարդապետ Երևանցին է մի գրքում տպագրում «Այբբենարան եւ քրիս-

⁵ **Ստեփանոս Ագոնց**, Ճարտասանութիւն բովանդակեալ ի հինգ գիրս, Վենետիկ, 1775:

⁶ Տե՛ս, օրինակ, **Թադևոսյան Մ.**, Հայկական կլասիցիզմի տեսությունը, Եր., Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1977, էջ 23–36, 48–54, **Լաճիկեան Լ.**, Խաչատուր Էրզրումեցին եւ Հայկական կլասիցիզմի գեղագիտութիւնը, «Հանդէս ամսօրեայ», Վիեննա, 2001, թիւ 1–12, յունուար-դեկտեմբեր, էջ 73–96:

⁷ Տե՛ս Այբբենարան, Ամստերդամ, տպարան Ս. Էջմիածնի և Ս. Սարգսի, 1662:

տոնէական»⁸: Թե՛ Անդրիանացու և թե՛ Ոսկան վարդապետի հրատարակությունների սկզբում գետեղված են «Այբբենարան» անվանվող ընթերցանության կանոնները, ապա հաջորդում է համառոտ «Քրիստոնեականը»:

Մխիթար Սեբաստացին ևս կարծես հետևում է այս սկզբունքին՝ 1725 թվականին հրատարակելով «Գիրք քրիստոնեականի վարդապետութեան, ընդ որում և Այբբենարան»⁹: Սակայն ծավալային հսկայական տարբերությունը արդեն երևան է բերում կլասիցիզմի գեղագիտությանը բնորոշ հիմնավորության և ամբողջականության սկզբունքի կիրառումը: Նմանաբնույթ նախորդ գրքերի ծավալը 60–70 էջ էր, իսկ ահա Մխիթար Սեբաստացու դասագրքի միայն առաջին մասը, որն արդեն ոչ թե ընթերցանության, այլ քերականության ձեռնարկ է, բաղկացած է 73 էջից, իսկ ամբողջ գիրքը 312 էջ է:

Մյուս կողմից՝ չնայած ծավալի անհամեմատ ընդլայնմանը և քրիստոնեության հիմնական հասկացությունները ավելի խոր, հիմնավոր ու ամբողջական ներկայացնելուն՝ Մխիթար Սեբաստացու համար առաջնայինը նյութի պարզ և մատչելի մատուցումն է: Այս առաջնայնությունը նույնպես կլասիցիստական գեղագիտության իրացում է, որքան էլ խորքում ունի ավելի հին արմատներ: Հարցն այն է, որ կլասիցիզմի տեսաբանները բանականության սկզբունքներին հետևելու պահանջով, որ գեղագիտական հիմնական դրույթներից է, հիմնավորում ու պահանջում էին համամասնության, ներդաշնակության, հստակության և, որ ամենակարևորն է, պարզության սկզբունքները: Նյութի թե՛ բովանդակային ընդգրկման, թե՛ մատուցման տեսանկյունից Մխիթար Սեբաստացու դասագիրքը բավարարում է այդ սկզբունքները¹⁰:

Գրքի առաջաբանում Մխիթար Սեբաստացին բացատրում է, թե քրիստոնեական վարդապետության ուսուցումը ինչու է սկսել Այբբենա-

⁸ Տե՛ս Այբբենարան եւ քրիստոնեական, Ամստերդամ, տպարան Ս. Էջմիածնի և Ս. Սարգսի, 1668:

⁹ Տե՛ս **Մխիթար Սեբաստացի**, Գիրք Քրիստոնեականի վարդապետութեան ընդ որում դնի և այբբենարան, ի յուսումն մանկանց հաւատացելոց, և ամենից որք ունին զպիտոյս: Ծարադրեցեալ աշխատասիրութեամբ Տեառն Մխիթարայ Վարդապետի Սեբաստացոյ Արքայ Հայր կոչեցելոյ, Վենետիկ, տպ. Անտոնի Բորտոլիի, 1725:

¹⁰ Այս մասին առավել մանրամասն տե՛ս **Ղևոնդյան Մ.**, Մխիթար Սեբաստացու «Քրիստոնեականներ»-ը որպես կրթադաստիարակչական դասագրքի նմուշ, «Բանբեր Մատենադարանի», թիվ 32, Ե., 2021, էջ 158–170:

րանով. «Զի զԱյբբենարանն դիցուք ի սկզբան սորին, որպէսզի մանկունքն յետ ուսման այբ և բենից, և հեգից վանկից, և բառից, ի տեղի հենգ սաղմոսի սկսանիցին ուսանիլ զքրիստոնէական վարդապետութիւն»¹¹:

1737 թվականին Մխիթար Սեբաստացին տպագրում է վարդապետության դպրոցական խաղային տարբերակը¹²: Այս հրատարակության բնույթն ինքնին ուշագրավ է: Հարցն այն է, որ կլասիցիզմի գեղագիտությամբ ներշնչված՝ Մխիթար Սեբաստացին այստեղ կիրառում է հայ իրականության համար մանկավարժական անսովոր մեթոդ՝ որպես դիդակտիկ տպավորիչ միջոց կիրառելով լոտոյի խաղը 40x49 չափով թղթե քարտի վրա: Այն ուներ 46 նկարազարդ քառակուսի, որոնցից յուրաքանչյուրը վերաբերում էր քրիստոնեության որևէ հասկացության:

Լոտոյի քարտի հետ միաժամանակ տպագրում է այս խաղի կանոնները բացատրող գրքույկ, որն ուներ «Քրիստոնէական վարդապետութիւն որ ի գործ ած ի մեկնելն զպատկերս ի ժամանակի խաղալոյ» խորագիրը: Վերնագրում հստակ ասվում է, որ այն խաղի բացատրությունն է: Հիշյալ խաղի բացատրությունը ներկայացնող առաջաբանը ունի հետևյալ խորագիրը. «Խրատ առ կերպն խաղալոյ զխաղս զայս հոգետոր»: Խաղը զառով է: Յուրահատկությունն այն, որ խաղում պարտվելը վերածվում է հոգևոր շահումի, քանի որ լոտոյի խաղաքարտերը տանով տալիս պետք է ասվեր Գաբրիել հրեշտակապետի Տիրամորն ուղղված «Ողջոյն»-ը կամ «Հայր Մերը»: Վարդան Դևրիկյանը լոտոյի գրքի վերջում եղած հրահանգների մասին գրում է. «Պատկերների բացատրության վերջում, որպես խորհուրդ խաղի կազմակերպիչներին, ասվում է, որ երբ խաղացողները զառի ցույց տված համարի այս կամ այն պատկերին են հասնում, վերջինիս հոգևոր խորհուրդը խորությամբ ընկալեն և միայն որպես խաղի ու զվարճության չվերաբերվեն, այլ փորձեն ընկալել և հիշել յուրաքանչյուրի պարունակած հոգևոր խորհուրդը»¹³:

¹¹ Նույն տեղում, էջ 6:

¹² Տե՛ս **Մխիթար Սեբաստացի**, Քրիստոնէական վարդապետութիւն որ ի գործածի ի մեկնելն զպատկերս ի ժամանակի խաղալոյ, Վենետիկ, տպ. Անտոնի Բորտոլիի, 1737:

¹³ **Դևրիկյան Վ.**, Հայ գիրքը աշխարհի խաչմերուկներում, մասն Գ, Սուրբ Ղազարից Սուրբ Էջմիածին, Եր., «Չանգակ» հրատ., 2016, էջ 134–135:

Նման մոտեցումներով են գրված Մխիթար Սեբաստացու՝ աշխարհաբարի և գրաբարի քերականություններին նվիրված ուսումնասիրությունները՝ այդ կերպ կլասիցիզմի գեղագիտությունն իրացնելով ոչ միայն բովանդակային, այլև կառուցվածքային հարթություններում՝ փորձելով լուծել առավելագույն խնդիրներ: 1730 թվականին Մխիթար Սեբաստացու տպագրած «Քերականութիւն գրաբարոյի լեզուի» 548 էջանոց ծավալուն գիրքը¹⁴ գրված է հայ միջնադարյան ու նոր շրջանի եվրոպական քերականական աշխատությունների համադրմամբ: Այն իրապես հետազոտական աշխատանք է, ուր համակողմանիորեն քննվել են գրաբարի հնչյունաբանությունը, ձևաբանությունը և շարահյուսությունը, մյուս կողմից՝ Մխիթար Սեբաստացին իր առջև խնդիր է դնում ներկայացնել ոչ միայն գրաբարի քերականությունը, այլև ժամանակի գրավոր խոսքը ազատել լատինաբան աղճատումներից: Սեբաստացու նմանատիպ ձեռնարկները տարբեր նպատակադրումներից զատ՝ նախևառաջ հայկական կլասիցիզմի ընդգրկումների ու գեղագիտության ծիրում են: Ընդհանրապես, 18-րդ դարի 20–40-ական թվականներին լեզվա-ոճական խնդիրները հայ կլասիցիստների ուշադրության կենտրոնում էին, ինչը, ինչպես գրում է Մարատ Թադևոսյանը, «բացատրվում է ժամանակաշրջանի ինչպես հասարակական, այնպես էլ գրական պահանջներով»¹⁵: «Լեզվական միասնության հասնելու ձգտումը,– կարդում ենք շարունակության մեջ,– լինելով ժամանակաշրջանի հայ իրականության պատմա-մշակութային մտայնություն, դառնում է արդեն գեղագիտական ձգտում՝ հաստատել միասնական գրական լեզու, գրականության մեջ պայքարել լեզվական ազատությունների դեմ»¹⁶: Այս ամենը, անշուշտ, բխում է պարզության ու հստակության կլասիցիստական պահանջներից:

Հայտնի է, որ «Կլասիցիստական տեսության մյուս բնորոշ գիծը անտիկ արվեստի պաշտամունքն է»¹⁷: Մխիթարյան միաբանության ուսումնական ձեռնարկներում այն արտահայտվում է տարբեր եղանակ-

¹⁴ Տե՛ս **Մխիթար Սեբաստացի**, Քերականութիւն գրաբարոյի լեզուի, Վենետիկ, տպարան Բատիստա Ալբրիցի Ջերովիմոյի, 1730:

¹⁵ **Թադևոսյան Մ.**, Հայկական կլասիցիզմի տեսությունը, Եր., Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1977, էջ 36:

¹⁶ Նույն տեղում, էջ 38:

¹⁷ Նույն տեղում, էջ 19:

ներով: Մի կողմից՝ անտիկ հեղինակներից հնարավորինս մեջբերումներով՝ որպես ճաշակի, արվեստի ու վարպետության ցուցիչ, մյուս կողմից՝ քանի որ հայ իրականության մեջ չկա դասական անտիկ, ապա Մխիթարյանները իբրև անտիկ գրականության համարժեք բերում են հայ դասական մատենագրության ընտիր հատվածները՝ նույն նպատակադրումներով: Այս կերպ փորձ էր արվում անցյալի գրական ավանդների վերակենդանացման, որն ուներ նաև գեղագիտական նպատակներ, այն է՝ «դասական հեղինակների գեղագիտական ըմբռնումներով ու ճաշակով հիմնավորել գրական օրենքներն ու սկզբունքները, սահմանել գեղագիտական դրույթներ»¹⁸:

Կրոնական և հայագիտական առարկաներից բացի Մխիթարյանները դասավանդում էին նաև բնագիտական առարկաներ: Ուստի, կրոնա-հայագիտական առարկաների համար անհրաժեշտ ձեռնարկների կազմությունից և հրատարակությունից հետո նրանք ձեռնամուխ են լինում նաև բնագիտական առարկաների՝ մաթեմատիկա, երկրաչափություն, աշխարհագրություն և այլնի համար դասագրքերի ստեղծմանը¹⁹: Դրանց մանրամասն անդրադարձը թողնելով մեկ այլ առիթի՝ նշենք, որ այդ դասագրքերը նույնպես իրենց նպատակադրումներով ու մեթոդաբանությամբ կլասիցիզմի գեղագիտության ծիրում են:

Ամենակարևորը՝ դրանք հստակ, պարզ ու հիմնավոր գիտելիքներ մատուցելուց զատ՝ զարգացնում են ճաշակ՝ հասկացողություն, որը նույնպես չափազանց կարևոր դեր ունի կլասիցիստական գեղագիտության մեջ:

Եզրակացություններ

Կլասիցիզմի գեղագիտությունը Մխիթարյանների մշակութային-գրական գրեթե բոլոր ձեռնարկների հենքում է, և դա, բնականաբար, իր արտահայտությունն է գտել ոչ միայն տեսաբանության մեջ, այլև գործնական կիրառություններում, այդ թվում՝ դասագրքերում և ուսումնական ձեռնարկներում: Խոսքը վերաբերում է հատկապես 18-րդ դարում իրականացված հրատարակություններին և, մասնավորապես,

¹⁸ Նույն տեղում, էջ 65:

¹⁹ Այդ դասագրքերի մասին տե՛ս **Փաշայեան Ա.**, Մխիթարեանների բնագիտական հրատարակությունները ԺԸ–ԺԹ դարերում, «Բազմավեպ», Վենետիկ, 2001, թիւ 1–4, էջ 333–350:

Մխիթար Սեբաստացու ստեղծած դասագրքերին և ուսումնական ձեռնարկներին: Դրանցում նախ՝ պետք է ընդգծել կլասիցիզմի կարևորագույն ու առաջնային հասկացություններից մեկին՝ գեղեցիկին՝ իր ամբողջական ընդգրկմամբ հետևելու և այդ ընդգրկումը հետևողականորեն պահպանելու սկզբունքը, այնուհետև կլասիցիզմի գեղագիտությանը բնորոշ հիմնավորության և ամբողջականության սկզբունքի կիրառումը: Նյութի պարզ և մատչելի մատուցմանն առաջնայնությունը տալը նույնպես կլասիցիստական գեղագիտության իրացում է: Հատուկ պետք է ընդգծել ճաշակ զարգացնելու Մխիթարյանների նպատակադրումը, ինչը նույնպես չափազանց կարևոր դեր ունի կլասիցիստական գեղագիտության մեջ:

КРИСТИНЕ МЕЛКУМЯН

*Младший научный сотрудник Института литературы
имени М. Абегамяна НАН РА*

ПРОЯВЛЕНИЯ ЭСТЕТИКИ КЛАССИЦИЗМА В УЧЕБНИКАХ МХИТАРИСТОВ (XVIII ВЕК)

Резюме

Формирование Конгрегации Мхитаристов и начало их литературного, эстетического, переводческого, грамматического, исторического, библиографического, просветительского и вообще огромного культурного движения совпало с образованием и становлением классицизма в Европе. В статье особое внимание уделяется изданиям, печатавшимся в XVIII веке, в частности, учебникам и пособиям, созданным Мхитаром Себасти. Здесь мы прежде всего особо выделили и проанализировали принцип следования одному из важнейших и основных понятий классицизма – «красоте» в его наиболее полном смысле и последовательному следованию этому принципу. Также подчеркивается применение в учебниках принципа обоснованности и целостности как важнейшей характерной черты эстетики классицизма. Особо рассматривается принцип Мхитаристов о приоритете простого и доступного изложения материала, который также

является одной из проявлений эстетики классицизма. Особо внимание уделено цели Мхитаристов прививать и развивать вкус, которая также играла чрезвычайно важную роль в классицистической эстетике.

Ключевые слова: классицизм, учебник, пособие, полиграфия, эстетика, Мхитаристы, красота, разум, теория.

KRISTINE MELKUMYAN

Junior researcher of the NAS RA

Institute of Literature after M. Abegyan

THE MANIFESTATIONS OF CLASSIC AESTHETICS IN THE TEXTBOOKS OF THE MKHITARISTS (18TH CENTURY)

Abstract

The formation of the Mkhitarist Congregation and their initiation of the literary, aesthetic, interpretive, grammatical, historical, bibliographic, educational, and, in general, huge cultural movement coincided with the formation and establishment of the classicism in Europe. The article especially refers to the publications printed in the 18th century, particularly to the textbooks and manuals created by Mkhitar Sebastatsi. Here we first of all highly emphasized and analyzed the principle of following one of the most important and primary concepts of the classicism, that is “the beautiful”, with its full inclusion and the principle of consistently maintaining that inclusion. The application of the principle of validity and integrity in textbooks as the characteristic feature of classicistic aesthetics has been vitalized and highlighted as well. The Mkhitarists’ principle of prioritizing the simple and accessible presentation of the material, which is also a realization of classicistic aesthetics, has been particularly studied. The aim of the Mkhitarists to develop taste was especially underlined, which also had an extremely.

Keywords: classicism, textbook, manual, printing, aesthetics, Mkhitarists, beautiful, intellect, theory.

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Աելիփա Գուրգենի Դոլուխանյան

Տիպաբանությունը հայ միջնադարյան պաշտոնական գրականության մեջ 3

Արա Հրաչիկի Առաքելյան

«Պոետիկա» հասկացության փոխակերպումները եվրոպական գրականության պատմության համատեքստում 17

Նաիրա Իլյայի Թամամյան

Կանանց կերպարային դրսևորումները հայ և եվրոպական գրականության մեջ (ԺԱ–ԺԴ դդ.) 34

Андрей Васильевич Голубков

Французские теоретики классицизма 1670-х гг.: рационализм VS идеализм 52

Պետրոս Հակոբի Դեմիրճյան

Եվրոպական և հայկական սիմվոլիզմ. ընդհանրություններն ու առանձնահատկությունները 72

Սուրեն Դավթի Դանիելյան

Յակոբ Օշականը հեքեթի ժանրի տիպաբանական ընկալումների շուրջ 90

Սուսաննա Գուրգենի Հովհաննիսյան

Գրական ուղղություններն ու դպրոցները XIX դարավերջի և XX դարասկզբի հայ պարբերական մամուլում 105

Վաչագան Ռաֆիկի Գրիգորյան

Նեոռոմանտիկական շարժումը հայ գրականության մեջ 125

Եվա Ժորայի Մնացականյան

Գրական մեթոդների խաչաձևումները Հովհաննես Թումանյանի ստեղծագործական աշխարհում 145

Աշոտ Վոլոդյայի Գալստյան

Ռեալիզմի ազդեցությունը 19-րդ դարավերջի հուշագրության մեջ. լեզու և կառուցվածք 162

Դոնարա Սերյոժայի Մկրտչյան

Պոեզիայի և արձակի սահմանին. գրական էկլեկտիզմ 177

Լարիսա Նիկոլայի Պոլուբոյարինովա,

Լուիզա Արեգի Գասպարյան

Հետպատերազմյան տրավմայի արտացոլումը Վիրջինիա Վուլֆի «Միսիս Դելոուել» ստեղծագործության մեջ (Հայկական հարցի մեկնաբանությամբ) 198

Սիրանուշ Ալեքսանդրի Մարգարյան

Գարեգին Սրվանձտյանցի երկերի քննությունը միֆոլոգիական դպրոցի լույսի ներքո 211

Նաիրա Արարարի Խաչատրյան

Սենտիմենտալիզմի դրսևորումները 19-րդ դարասկզբի հայ գրականության համատեքստում 235

Քնարիկ Արմենի Աբրահամեան

Ռոմանտիկ հայեացքը արևմտահայ նամակակազրութեան մեջ (Ֆրանսիական գրապատմական ազդեցությունների լույսի տակ) .. 251

Հրաչյա Հարությունի Սարիբեկյան

Ֆրանսիական «Նոր վեպ»-ը և Զարեհ Որբունին 268

Նունե Լենսերի Մկրտչյան

Սիրո հավերժության փիլիսոփայությունը Իսահակյանի ստեղծագործություններում («Հավերժական Սեր», «Լիլիթ») 277

Անի Վաչիկի Ղազարյան

Բարուց և չարից անդին. Ավետիք Իսահակյանը նիցշեի փիլիսոփայության կրող 298

Марианна Ашотовна Балоян

Повесть «Щепка» Зазубрина. К проблеме «Внутреннего человека» 308

Կարեն Սոկրատի Խանյան

Մաքսիմ Գորկին և հայ մամուլը 326

Աննա Մարարի Սարգսյան

Զապել Եսայանի գրական մեթոդը 339

Զարինե Գարեգինի Սառաջյան

Ամարասը և մշակութային հիշողությունը. հայ պատմագրությունից մինչև 19-րդ դարի գրականություն 351

Արմեն Ավանեսի Ավանեսյան

Լեվոն Շանթի «Հին աստվածներ» դրաման և 20-րդ դարասկզբի գրական հոսանքները 374

Նառա Ղարիբի Սարգսյան

Արթուր Սահակի Միրզոյան

Սիմեոն Հակոբյանը սիմվոլիզմի տեսաբան. «Սիմվոլիզմը դրամայի մեջ» ուսումնասիրության հիմնարար դրույթները 385

Սիրանուշ Հովիկի Փարսադանյան

Լևոն Մանվելյանի դերը 20-րդ դարասկզբի հայ գրականության համատեքստում 403

Քրիստինե Խորենի Մելքումյան

Կլասիցիստական գեղագիտության դրսևորումները Մխիթարյանների դասագրքերում (18-րդ դար) 413

**ԳՐԱԿԱՆ ՈՒՂՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ԵՎ ԴՊՐՈՑՆԵՐԸ
ՀԱՄԱՇԽԱՐՀԱՅԻՆ ԴԱՍԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԵՎ
ԱԶԳԱՅԻՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՀԱՄԱՏԵՔՍՏՈՒՄ**

**ՎԱՂ ԿԼԱՍԻՑԻԶՄԻՑ ՄԻՆՉԵՎ
20-ՐԴ ԴԱՐԻ 20-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐ.
ՏԻՊԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ, ԸՆԴՀԱՆՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՆ ՈՒ
ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ**

Հրատ. խմբագիր՝ Ա. Սահակյան
Համակարգչային ձևավորումը՝ Ն. Ադամյանի

Հրատ. պատվեր N 1352
Ստորագրված է տպագրության՝ 02.12.2024 թ.:
Չափսը՝ 60x84¹/₁₆: 26.75 տպ. մամուլ:
Տպաքանակը՝ 120 օրինակ:

ISBN 978-5-8080-1557-9



9 785808 015579