

ՍՈՎԵՏԱՀԱՅ
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ
ՊՈԵՏԻԿԱՆ





АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ ИМЕНИ М. АБЕГЯНА

П О Э Т И К А
АРМЯНСКОЙ СОВЕТСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ

Литературно-теоретические
исследования

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1980

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
Մ. ԱՐԵՎՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

A II
63777

831-58/09

ՍՈՎԵՏԱՀԱՅ
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՊՈԵՏԻԿԱՆ

Գրական-տեսական
ուսումնասիրություններ

821-80



Պատասխանատու խմբագիրներ՝
բանասիրական գլխավորումներ ղրկտոո
Ա. Պ. Գրիգորյան

ՀՍՍՀ ԳԱ քրրակից-անդամ էԳ. Մ. ԶրբԱՇՅԱՆ

Գերբր հրատարակության կն երաշխավորել բանասիրական գի-
տությունների ղրկտոո Ա. Ք. ԱԳԱՐԱՌՅԱՆԸ և բանասիրական գի-
տությունների քեկնածու Վ. Մ. ՄՆԱՑԱԿԱՆՅԱՆԸ

Սովետական գրականության պոետիկան: Գրակ.—
Ս 752 տես. ուսումնասիրություններ /ՀՍՍՀ ԳԱ Մ. Աբեղյանի
անվ. գրակ. ին-տ: Պատ. խմբ. Ա. Պ. Գրիգորյան,
էդ. Մ. Զրբաշյան.—Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1980.—
401 էջ.

Երբք նվիրված է գրականության ղղղարվեստական լուրահատ-
կության պոետիկայի հարցերին, որոնք բննարկվում են սովետահայ
գրականության մի շարք կոնկրետ ստեղծագործությունների հիման
վրա (Զարենցի երկերը, Գեմիրճյանի «Վարդանանք» պատմավեպը,
ժամանակակից հայ արձակի և բանաստեղծության բնորոշ երևույթ-
ները և այլն): Ուսումնասիրության այդ հղանակը հնարավորություն
է տալիս բացահայտելու տարբեր հեղինակների երկերի գեղագիտա-
կան առանձնահատկությունները՝ կապված գրականության տեսու-
թյան մի շարք պրոբլեմների հետ:

4603010000
Ս 703 (02)—80

43—79

8 Ար 2
ԳՄԴ 83.3 (2 Հ) 7

Ա Ռ Ա Ջ Ա Բ Ա Ն

Ժամանակակից գրականության տեսության «ներքին շարժումը» զգալի չափով բնութագրվում է գեղարվեստական ստեղծագործության «բանաստեղծական աշխարհի», այսինքն՝ նրա գեղագիտական որակի և յուրահատկությունների նկատմամբ սուր հետաfrհրությամբ, պոետիկալի արտաբին և ներքին հատկանիշները տեսական դիրքերից ֆննելու ձրգտումով:

Գեղարվեստական ստեղծագործության պոետիկալի հետազոտությունն այսօր սերտորեն առնչվում է գրականագիտության և մասնավորապես գրականության տեսության ձգտման հետ՝ թափանցելու գեղարվեստական գիտակցության «անբացատրելի գաղտնիքների» մեջ: Այդ պատճառով էլ պոետիկալի հարցերի ֆննությունը այսօր կատարվում է և՛ շատ լայն, և՛ մասնավոր տեսանկյուններից, ինչպես ավանդական ըմբռնումների, այնպես էլ նրանց կրած ձևափոխությունների դիրքերից: Ժամանակակից գրականագիտության ընդհանուր շարժման մեջ փոփոխվում են նաև պոետիկալի ըմբռնումները, և դա էլ հենց շատ բան է պայմանավորում ստեղծագործության գեղարվեստական յուրահատկությունների ուսումնասիրության բնույթի ու եղանակների մեջ:

Այսպես, ոչ հեռավոր անցյալում մեր գրականության տեսությունը պոետիկալի ուսումնասիրության բնագավառում առաջին հերթին հետաfrհրվում էր գրական երկի կառուցվածքով, նրա ստրուկտուրայով, և այդ միտումը մի բնական և օրինաչափ հակադրություն էր թեմատիկ վերլուծությունը բացարձակացնելու ձգտմանը, որը հաճախ գալիս էր փոխարինելու ստեղծագործության գաղափարագեղարվեստական ամբողջականության վերլուծությանը: Այդ պատճառով էլ գեղարվեստական երկի կառուցվածքի նկատմամբ ծագած բուռն հետաfrհրությունը գրական-տեսական մտքի զարգացման որոշակի փուլում ոչ միայն բնական էր, այլև՝ անհրաժեշտ: Բայց ներկայումս սովետական գրականագիտությունը, պահպանելով հանդերձ այդ հետաfrհրությունը, ձգտում է

քաղաքացիական պայքարի շնորհիվ և արտաքին հարաբերությունների ճշգրիտ քննարկման շնորհիվ, միասնության և ավարտվածության բուն իմաստի մեջ:

Հայ ընթերցողի ուշադրությանը ներկայացվող այս կոլեկտիվ աշխատությունը կողմնորոշված է դեպի պոետիկայի ուսումնասիրության կոմպլեքսային եղանակը: Դրանով են պայմանավորված նրա բովանդակությունը, ընտրված երկերի ֆնեության ուղիներն ու եղանակները: Աշխատության հեղինակները իրենց առջև նպատակ են դրել ֆնեի սովետահայ գրականության որոշակի երևույթներ՝ պոետիկայի այս կամ այն կատեգորիայի կամ հասկացության տեսանկյունից:

Այսպիսով, սոցիալիստական ռեալիզմի դարաշրջանի հայ գրականության երկերը եղել են ոչ քան «իլյուստրացիոն նյութ» ընդհանուր հետազոտության համար, այլ ուսումնասիրության անմիջական առարկա, բայց միշտ պիտված տեսական պոետիկայի դիրքերից և նրա լույսի տակ: Դրի կառուցման այս սկզբունքը և նրա գիտական նպատակները բխում են ինչպես սովետահայ գրականության յուրահատկություններից, այնպես էլ գրական-տեսական հարցերի հրատապությունից և ժամանակակից մակարդակից: Կարելի է ասել, որ հեղինակները ձգտել են ընդհանուր-տեսական ասպեկտը շարունակել գրական-պատմական հետազոտության մեջ, իսկ վերջինս հանգեցնել որոշակի տեսական ընդհանրացումների:

Այդ նպատակով նրանք ուղղակի դիմում են կամ «լույսին» հաշվի են առնում պոետիկայի հետազոտության ժամանակակից մեթոդներ, եղանակներ ու մակարդակներ, որոնք այսօրվա գրականագիտության մեջ շատ բազմաթիվ են, — բանաստեղծական իրադրության, կառուցվածքի, բառի գեղագիտության վերլուծություն, գեղարվեստական կոնտեստի իրական ու փոխաբերական վիճակները և այլն: Ելնելով ուսումնասիրության առարկայից և խնդիրներից, հեղինակները կիրառում են երկի վերլուծության տարբեր տիպեր՝ պատմական, ախարքաճական, հոգեբանական, սոցիալ-կոլտուրական, բանասիրական, ձևական... Այդ հանգամանքն է պայմանավորել նաև պոետիկայի պրոբլեմների և սովետահայ գրականության կոնկրետ երևույթների ընտրությունը, որոնք ենթարկվում են գիտական ֆնության: Հեղինակները ձգտել են ոչ միայն արձագանքել և պատասխան տալ տեսության ժամանակակից հարցերին, այլև անդրադառնալ գրական այնպիսի իրողությունների, որոնք այսպես կամ այնպես սկզբունքային նշանակություն են ունեցել սովետական գրականության համար:

Ներկա կոլեկտիվ աշխատության մեջ զուգակցվում են նաև հետազոտության ընդհանուր և մասնավոր գիտական ասպեկտները: Դիտելով պոետիկան իբրև ստեղծագործության գեղարվեստական ամբողջականության արտահայտություն, բնեկով նրա կայուն և պատմականորեն փոփոխվող գծերը, նրանց փոխադարձ առնչությունների տարբեր ձևերը, փորձ է արվում բնութագրելու սովետահայ առանձին գրողների ստեղծագործության պոետիկան, ցույց տալու որոշ ոնական հոսանքների ակունքներն ու զարգացումը: Քննարկվում են այնպիսի գրական երեվույթներ, որոնք բեն չեն ընդգրկում այդ գրականության պոետիկայի զարգացման համակողմանի նկարագիրը, բայց որոշակի պատկերացում են տալիս նրա նորարարական որոնումների և նվաճումների մասին:

Ուստի չպետք է պատահականություն կամ սոսկ հեղինակների նախասիրության արտահայտություն համարել այն, որ գիրքը բացվում է Նիկիչե Չարենցի պոետիկայի տարբեր կողմերը հետազոտող երեք հոդվածներով: Դա բացատրվում է այն բացատրիկ մեծ դերով, որ խաղացել է Չարենցի ստեղծագործությունը սովետահայ գրականության ձևավորման և զարգացման մեջ, տեսական ընդհանրացումների այն լայն հնարավորություններով, որ ընձեռում է մեծ բանաստեղծը սովետական գրականագիտությանը: Նկատի ունենալով վերջին տարիներս շարենցագիտության ձեռք բերած խոշոր նվաճումները, հեղինակները անդրադառնում են նրա ստեղծագործության և պոետիկայի այնպիսի կողմերի, որոնք մինչև այժմ ուշադրություն չեն գրավել, բայց սկզբունքային նըշանակություն ունեն նրա ժառանգության հետագա գիտական ուսումնասիրության համար: Այդ հարցերից են. Չարենցի էպիկական պոեզիայի հոգեբանական բովանդակությունը և նրա բացահայտման ուղիները, բանաստեղծական շարքերի միասնության շարենցյան ըմբռումը, նրա արձակի մեջ խոսքի և բառի յուրահատուկ դրսևորումները և այլն: Այդ հարցերի բնությանը բնորոշվում են Չարենցի գեղարվեստական նորարարության, սոցիալիստական ռեալիզմի արվեստի հարստության և բազմազանության մի քանի կոնկրետ դրսևորումներ:

Սովետահայ գրականության դասական արժեքներից հատուկ բնություն է ենթարկվում Դ. Դեմիրճյանի «Վարդանանք» պատմավեպի պոետիկան, ընդ որում, ելնելով ժամանակակից գրականագիտության մակարդակից և խնդիրներից, վերլուծվում են այնպիսի կողմեր, որոնք համեմատաբար քիչ ուշադրություն են գրավել հայ պատմավեպին նվիրված ուսումնասիրություններում (երկխոսության և մենախոսության գեղագի-

տական ֆունկցիաները, ժամանակի և տարածության պատկերման սկզբունքները և այլն): Մեր օրերի սովետական արձակի զարգացման միտումների և, մասնավորապես, Հրանտ Մաքևոսյանի պատմվածքների ու վիպակների պոետիկայի հատուկ բնույթով ժողովածուն արձագանքում է այն սրված հետաքրքրությանը, որ վերջին տարիների սովետական գրականագիտության մեջ դրսևորվում է այդ գրողի ստեղծագործության նկատմամբ: Դա պայմանավորված է Հ. Մաքևոսյանի ստեղծագործության գեղարվեստական յուրահատկությամբ, որի մեջ արտահայտվում են սովետական բազմազգ գրականության գեղարվեստական որոնումների մի շարք հետաքրքիր ու կարևոր գծեր: Նույն տիպաբանական սկզբունքով են վերլուծվում նաև դասական և ժամանակակից սովետական պոեզիայի մի քանի բանաստեղծական համակարգեր, որոնց մեջ սզգալին յուրահատկությունը զուգակցվում է համամիութենական գրական պրոցեսի միտումների հետ:

Սովետական գրականության պոետիկայի հարցերի բնությունը վերջին տասնամյակում անընդհատ ընդլայնվում և խորանում է սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդի ուսումնասիրության առանցքային հարցերից մեկը: Նկնելով այդ իրողությունից, հատուկ ուղղված է նվիրված սոցիալիստական ռեալիզմի գրականության և նրա պոետիկայի ուսումնասիրության ժամանակակից ասպեկտներին: Տրվում է այդ բնագավառում սովետական գրականագիտության որոնումների, բանավեճերի և նվաճումների համակարգված բնութագիրը:

«Սովետահայ գրականության պոետիկան» աշխատությամբ Հայկական ՍՍՀ գիտությունների ակադեմիայի Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտը շարունակում է տեսական այն շարքը, որն սկսվել է «Գրական ժանրեր» (1973), «Սովանդույրներ և գեղարվեստական զարգացումը» (1976) գրքերի հրատարակությամբ: Միաժամանակ նախապատրաստվում է այդ շարքի վերջին՝ չորրորդ գիրքը, որը նվիրված կլինի գրական-գեղարվեստական ստեղծագործության վերլուծության մեթոդաբանության հարցերին: Այս շուրս գրքերը ներուստ կապված են միմյանց հետ և, միասին վերցրած, արժարժում են մեր գրականագիտության հրաապ հարցերի մի լայն և ամբողջական շրջանակ:

Կոլեկտիվ աշխատության հեղինակները լիահույս են, որ գրքի մեջ մտնող հետազոտությունները ոչ միայն կօգնեն բացահայտելու սովետահայ գրականության գեղարվեստական յուրահատկության տարբեր կողմեր, այլև հայ ընթերցողին կծանոթացնեն տեսական գրականագիտության ժամանակակից որոնումների և հարցադրումների հետ:

«ՀՈԴՈՒ ԴԻԱԼԵԿՏԻԿԱՆ» ԵՂԻՇԵ ԶԱՐԵՆՑԻ
ՊՈՆԶԻԱՅՈՒՄ (1928—1933)

1

Եղիշե Չարենցի ժառանգության ուսումնասիրության ժամանակակից փուլում ավելի ու ավելի մեծ նշանակություն է ստանում նրա ստեղծագործության գեղարվեստական համակարգի՝ պոետիկայի բաղմակողմանի հետադոտության խնդիրը։ Գրականության և գրականագիտության զարգացման այսօրվա պահանջների տեսանկյունից դժվար չէ բացատրել այդ խնդրի գիտական բացառիկ կարևորությունը։

Թեև Չարենցն իր առաջին իսկ երկերով, դեռևս 20-ական թվականների սկզբին, մտավ հայ ընթերցողի գիտակցության մեջ իբրև դարաշրջանի խոշորագույն բանաստեղծ, բայց նրա ստեղծագործության էություն և նշանակության ըմբռնմանը քննադատությունը հեշտ և ուղղադիմ ճանապարհով չհասավ։ 20-ական թվականներին Չարենցի երկերին տրված դրական, նույնիսկ հիացական գնահատականները հաճախ ուղեկցվում էին մեծ ու փոքր վերապահումներով, արդարացի և անարդարացի մեղադրանքներով, որոնք հաջորդ տասնամյակում դարձան տիրապետող։ Այնուհետև Չարենցի անունն ու գործը գրականագիտության մեջ շուրջ երկու տասնամյակ, հայտնի պատճառներով, լուծյան մատնվեցին, թեև այդ տարիներին էլ նրա գեղարվեստական ավանդույթները շարունակում էին որոշիչ դեր խաղալ սովետահայ գրականության զարգացման համար։ Չարենցի ստեղծագործության օբյեկտիվ պատմագեղագիտական գնահատականն սկսվեց միայն 50-ական թվականների կեսերից, երբ այդ գործին խանգարող արգելքները վերացան։ Սակայն չարենցագիտության այդ նոր փուլում էլ, բնականաբար, նախ առաջին պլանի վրա կանգնեցին այնպիսի խնդիրներ, ինչպես բանաստեղծի ժառանգության ընդհանուր գաղափարական պաթոսի, նրա գրական ուղու բարդությունների և դասերի բացահայտումը, նրա կյանքի և ստեղծագործության հետ

կապված փաստական նյութի հավաքումն ու համակարգումը և այլն: Իհարկե, այդ խնդիրների ուղղությամբ կատարվող աշխատանքն այսօր էլ շարունակվում է (և առաջիկայում էլ կշարունակվի), բայց այժմ հասուն կարևորություն է ստանում նաև Չարենցի ստեղծագործության գեղարվեստական հարստության և մեծության խոր և բազմակողմանի քննությունը: Ցույց տալ Չարենցի բանաստեղծական նորարարության էական գծերն ու բազմազան դրսևորումները գեղարվեստական համակարգի բոլոր մակարդակներում և տարրերում, գիտականորեն բնութագրել նրա երկերի կենսական և հոգեբանական բովանդակության խորությունը, նրա մեթոդի և ոճի յուրահատկություններն ու զարգացման փուլերը, նրա վարպետությունը բանաստեղծական խոսքի, պատկերի, ոտանավորի կառուցվածքի և մյուս մարդկրում,— ահա այդ խնդիրներից մի քանիսը: Այդ հարցերն սկզբունքային նշանակություն ունեն երկու առումով:

Նախ, դրանց գիտական բնութագիրը մեզ շատ ավելի կմոտեցնի Եղիշե Չարենցի վիթխարի դիմանկարի, հայ բազմազարյան դրականության և հեղափոխական դարաշրջանի արվեստի պատմության մեջ նրա նվաճած բացառիկ մեծ տեղի, նրա յուրացրած և ստեղծած ավանդույթների ճիշտ ըմբռնմանը: Երկրորդ, դա մեզ հնարավորություն կտա ավելի շոշափելիորեն բնութագրելու Ե. Չարենցի ստեղծագործությունը, որպես սոցիալիստական ռեալիզմի պոետիկայի խոշորագույն նվաճումներից մեկը, գնահատելու այդ մեթոդի նորարարական էությունը, նրա բնույթն ու զարգացման ուղիները:

Ներկա հոգվածով մենք ցանկանում ենք անդրադառնալ այդ հարցերից մի քանիսին, հենվելով որոշ երկերի կոնկրետ քննության վրա: Խոսքը վերաբերում է 1928—1933 թթ. ընթացքում գրված հինգ երկերի. «Խմբապետ Շավարշը» (1928), «Homo Sapiens» (1928—1929), «Մեծ առօրյան» (1929), «Դիպի լյառը Մասիս» (1933) և «Զրահապատ Վարդան զորավար» (1933):

Բայց ո՞րն է այս երկերը համախմբելու և միասնաբար քննելու հիմքը: Թեմատիկ առումով դրանք իրարից շատ տարբեր են՝ ինքնակենսագրական վերհուշից («Homo Sapiens»), Աբովյանի ողբերգական ճակատագրի պատկերումից («Դիպի լյառը Մասիս») մինչև Հայաստանում դաշնակցական տիրապետության և քաղաքացիական կոլիմների դրվագները («Խմբապետ Շավարշը», «Զրահապատ Վարդան զորավար»), մինչև նոր իրականության մեջ մարդկային հոգեբանության դրամատիկ բեկումների պատկերումը («Մեծ առօրյան»): Տարբեր է նաև հիշյալ

գործերի ժանրային նկարագիրը: Թեև զրանք բոլորն էլ վերջին հաշվով պատկանում են էպիկական պոեզիայի տաբատեսակներին, բայց նրանց ժանրային բնույթը (մի բան, որի նկատմամբ, ինչպես հայտնի է, այնքան ուշադիր էր Չարենցը) ամեն անգամ մի նոր որակ է հայտնաբերում: Ելնելով իր երկերի ժանրային յուրահատկությունների խոր ըմբռնումից, բանաստեղծը «Homo Sapiens»-ը և «Մեծ առօրյան» անվանել է չափածո նովել, «Խմբադետ Շավարշը» հրապարակել է իբրև չափածո վեպի («Ապստամբությունը») հատված, իսկ վերջին երկուսը («Գեպի լյառը Մասիս», «Ջրահապատ...») ղեկավարել է «Գիրք ճանապարհի» մատյանի առաջին՝ պոեմների բաժնում:

Թվարկված հինգ երկերը միավորելու օբյեկտիվ հիմքը մեզ համար հղել է այն, որ նրանց մեջ մենք տեսնում ենք հոգեբանական պոեզիայի սկզբունքների գիտակցված ու հետևողական կիրառություն, հերոսների հոգեկան աշխարհի բազմակողմանի վերլուծության այնպիսի բոլորակ հակում, որով այդ գործերն առանձնանում են Չարենցի ողջ ստեղծագործության մեջ: Այդ պատճառով էլ ընտրված երկերը չեն քննարկվելու իրենց թեմատիկ-գաղափարական բովանդակության և գեղարվեստական առանձնահատկության բոլոր կողմերով, այլ միայն մեկ տեսանկյունից՝ կերպարների հոգեբանության և նրա բացահայտման սկզբունքների առումով: Այլ կերպ ասած՝ մեզ հետաքրքրում է այդ երկերի գեղարվեստական բովանդակության այն կողմը, որը մենք, օգտվելով Ն. Գ. Չերնիշևսկու հայտնի արտահայտությունից, ընդհանուր ձևով կոչում ենք «հոգու դիալեկտիկա»:

Ինչպես երևում է ասվածից, մեր խոսքը ոչ թե առհասարակ պոեզիայի հոգեբանական բովանդակության մասին է, որպիսին, այսպես կամ այնպես, ունի ամեն մի բանաստեղծական երկ, — և՛, ասենք, մարդկային ներաշխարհը բացահայտող քնարական բանաստեղծությունը, և՛ օբյեկտիվ կերպարներ ցուցադրող, հետևաբար՝ նաև նրանց հոգեբանության ինչ-ինչ կողմեր ներկայացնող պոեմն ու բալլադը: Խոսքը վերաբերում է այնպիսի երկերի, որոնց մեջ հերոսների հոգեբանական նկարագրի, նրանց ներքին բարդության և հակասությունների պատկերումը դառնում է առանցքային թեմա, ինքնուրույն ստեղծագործական խնդիր:

Իհարկե, չի կարելի ասել, թե հոգեբանական թեման հենց նշված առումով Չարենցի ուրիշ գործերի մեջ բոլորովին երևան չի գալիս: Ուշա-

¹ Չարենցի այդ երկերի վերլուծությունն ու ռեզյումեներն տես Ս. Աղաբաբյան, Եղիշ Չարենց, գիրք 2-րդ, Երևան, 1977:

գիր մոտեցման դեպքում «Հոգու դիալեկտիկայի», մեծ կամ փոքր շափով, կարելի է հանդիպել Չարենցի պոեզիայի նաև այլ էջերում՝ վաղ շրջանի երկերից «Դանձիական առասպել» պոեմում և «Լիրիկս. կան բալլադներ» շարքում, ինչպես նաև լենինյան թեմայի որոշ գործերում («Լենին քոին», «Լենինն ու Ս. ին»): Սակայն հենց նշված հինգ երկերում է, որ հոգեբանական իրողությունների օբյեկտիվ ցուցադրման և վերլուծության արվեստը ցայտուն և ամբողջական արտահայտություն է ստանում: Այդ առումով էլ զրանք, իրոք, առանձնանում են Չարենցի պոեզիայում, որպես որոշակի ստեղծագործական ծրագրի մարմնավորում:

Ներքին Չարենցի ստեղծագործական ուղին, որը տեղի է ունենում (1912—1937), ունի մի առանձնահատկություն, որը ոչ մի ուրիշ հայ բանաստեղծի մոտ մենք չենք տեսնի այդքան ցայտուն արտահայտված: Գեղարվեստական հզոր անհատականությամբ պայմանավորված ներքին միասնականությամբ հանդերձ Չարենցի ստեղծագործական զարգացման մեջ արագորեն իրար են հաջորդում միմյանցից սուր կերպով տարբերվող մի քանի փուլեր, բեկումներ և շրջադարձեր, որոնք հետագայում առանձնանում են առաջին իսկ մեթոդական դեպքում: Մենք, օրինակ, կարող ենք նշել այդպիսի վեց փուլ, որոնք բավական որոշակիորեն տարբերվում են իրենց թեմատիկ և ոճական հատկանիշներով.

ա) Նախահոկոսմբերյան շրջան (1912—1917), որը, գերակշռող գեղարվեստական միառնակներից էլնելով, կարելի է կոչել «իմպրիզմի շրջան» («Ներք երգ տխրագալուկ աղջկան», «Միաժանր» ժողովածուները, «Կապուտաշյա հայրենիք», «Դանձիական առասպել» պոեմները, մի քանի բանաստեղծական շարքեր):

բ) Հետահոկոսմբերյան առաջին տարիներ (1918—1921), երբ Չարենցի պոեզիայի առաջատար թեման դառնում է հեղափոխական ժողովրդի պատկերումը («Սոմա», «Ամբոխները խելագարված», «Երգ ժողովրդի մասին», ռադիոպոեմներ, «Ամենապոեմ», «Ողջակիզվող կրակ» շարքը և այլն): Իր ոճական հատկանիշներով դա կարելի է կոչել հեղափոխական ռոմանտիզմի շրջան, որը պետք է դիտել իբրև ձևավորվող սոցիալիստական ռևոլյուցիոն նախնական և անհրաժեշտ փուլերից մեկը:

գ) 1922—1924 թվականներին Չարենցի ստեղծագործության մեջ տիրապետող են դառնում ագիտացիոն պոեզիայի ձևերը («Պոեզոգոռնա», «Կապկաղ», «Մաճկալ Սաքոյի պատմությունը», «Կոմալմանախ»), նա որոշակի տուրք է տալիս ֆուտուրիստական և կոնստրուկտիվիստական հրապուրանքներին («Ռոմանս անսեր», «Երեքի» դեկլարացիան,

«Ստանդարտի» ծրագիրը)։ Սակայն այդ նույն տարիներին ավարտվեց ռեալիստական երգիծական «Երկիր Նայիրի» վեպը

դ) 1925 թվականից սկսվում է Չարենցի պոեզիայի բուն ռեալիստական շրջանը, որն իր առաջին ցայտուն արտահայտությունը գտավ լենինյան պոեմներում և ավարտուն տեսք ստացավ 1930 թ. լույս տեսած «Էպիքական լուսաբաց» դրամա։

և) 30-ական թվականների սկիզբը կարելի է կոչել «Գիրք ճանապարհի»-ի շրջան, որը բնորոշվում է պոեզիայի համադրական ձևերին տիրապետելու, նրա թեմատիկ և փյուխտփայական շրջանակներն ընդլայնելու հզոր միտումով։

զ) 1934 թ. «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուն հրատարակելուց հետո սկսվում է Չարենցի ստեղծագործական կյանքի վերջին շրջանը, որն աչքի է ընկնում թեմաների, ոճերի, բանաստեղծական ձևերի նոր ակտիվ որոնումներով և որը, հասկանալի պատճառներով, չամբողջացավ։

Նշելով Չարենցի ստեղծագործական զարգացման այս փուլերը, միաժամանակ չափիտի մոռանալ ոչ նրանց միջև ստեղծագործական փոխանցումների, ոչ էլ առանձին շրջան չկազմող, բայց միանգամայն որոշակիորեն հանդես եկող ուրիշ գեղարվեստական միտումների առկայությունը։ Օրինակ, մի ինքնուրույն ստեղծագործական «միկրոշրջան» է կազմում 1920—1921 թթ. գրած «Տաղարանը», քանի որ այն սուր կերպով տարբերվում է այդ տարիների մյուս երկերի թեմատիկ և ռեալական հատկանիշներից։ Իրենց շատ որոշակի արտահայտված հոգեբանական միտումով առանձնանում են նաև հիշյալ հինգ երկերը, որոնք ժամանակագրական իմաստով պատկանում են մեր նշած շրջաններից երկուսին (չորրորդ և հինգերորդ)։

Հոգեբանական թեմայի նկատմամբ ցուցաբերած ակտիվ ստեղծագործական հետաքրքրությունը, որ Չարենցի մոտ նկատվում է 1928—1933 թվականներին, ոչ միայն նրա ներքին գեղարվեստական զարգացման արգասիքն էր, այլև սովետական գրականության պատմության որոշակի փուլում ծավալված որոնումների և պայքարի արտահայտությունը։ Միաժամանակ, բոլոր հիմքերը կան Չարենցի երկերը կապելու գրականության մեջ հոգեբանության դրսևորման որոշ տեսական հարցերի հետ։ Սկսենք հենց այդ խնդրից։

2

Գեղարվեստական գրականության հոգեբանական բովանդակությունը մի բարդ և բազմաշերտ ըմբռնում է, որի ուսումնասիրությունը

պահանջում է մոտեցման և քննության տարբեր եղանակներ: Հատուկ ընդգծելով, թե «հոգեբանական վերլուծությունը թրեւս ամենից էականն է այն հատկություններից, որոնք ուժ են տալիս ստեղծագործական տաղանդին», Ն. Գ. Չերնիշևսկին դեռ 1856 թ. Լ. Ն. Տոլստոյի վաղ շրջանի վիպակների ու պատմվածքների մասին գրած հոդվածում ցույց էր տալիս այն բազմազան ձևերը, որ այդ վերլուծությունը կարող է ընդունել տարբեր հեղինակների մոտ. «Մի բանաստեղծի ամենից ավելի զբաղեցնում է բնավորությունների գծագրումը, մյուսին՝ հասարակական հարաբերությունների և կենսական ընդհարումների աղբյուրները բնավորությունների վրա, երրորդին՝ զգացումների կապը պարծողությունների հետ, չորրորդին՝ կրքերի վերլուծությունը»: Նույն հոդվածի շարունակությամբ մեջ Չերնիշևսկին ցույց էր տալիս նաև ուրիշ տարբերություններ: Հոգեբանական վերլուծությունը, նշում էք նա, «սովորաբար ունենում է նկարագրական բնույթ՝ վերցնում է որոշակի, անշարժ զգացմունքներ և բաժանում է բազմազանից մասերի»: Բայց առանձին դեպքերում, մեծ դրողների երկերում առաջին պլանն է մղվում մի ուրիշ, ավելի բարդ խնդիր՝ «մի զգացմունքից մյուսին, մի մտքից մյուսին գրամատիկ անցումների որսումը», երբ «սովորաբար մեզ ներկայացվում են այդ շղթայի միայն երկու ծայրահեղ օղակները, հոգեկան պրոցեսի միայն սկիզբն ու վերջը»²:

Ն. Գ. Չերնիշևսկու դիտողություններն, իհարկե, նպատակ չունեն տալու գրականության հոգեբանական բովանդակության և նրա վերլուծության բազմազան ձևերի լրիվ պատկերը: Եվ սակայն, անգամ անցողակի կատարված, բայց զարմանալիորեն խոր ու գիպով այս նշումները ցույց են տալիս, թե ինչպիսի բազմաշերտ հասկացողության հետ գործ ունենք մենք: Այդ բազմազանությունը բխում է այն իրողությունից, որ հոգեբանությունը, վերջին հաշվով, առկա է ամեն մի ստեղծագործության մեջ: Չէ՞ որ գրականությունը բոլոր դեպքերում գործ ունի մարդու, որպես արտացոլման և ճանաչողության իր գլխավոր առարկայի հետ, իսկ հոգեբանությունը մարդու էության կարևորագույն տարրերից և նրա բնութագրման վճռական չափանիշներից մեկն է: Այս առումով իրավացի է ժամանակակից գրականագետներից մեկը, որը պիխտլովզմը համարում է «խոսքի արվեստի սեռային նշան, նրա օրգանական հատկանիշ, զեղարվեստականության վկայություն»: Սակայն, ինչպես նշում

² Н. Г. Чернышевский, Литературно-критические статьи, ГИХЛ, М., 1939, стр. 247—250.

է նույն հետազոտողը, կարելի է առանձնացնել արվեստի մեջ հոգեբանության արտահայտման երկու կարևոր կողմ՝ ևս: Նախ՝ պսիխոլոգիզմը կարող է հանդես գալ «իբրև գեղարվեստական ստեղծագործության արդյունք, իբրև իր՝ հեղինակի, դործող անձանց և ավելի լայն՝ հասարակական հոգեբանության արտահայտություն և արտացոլում»: Վերջապես, պսիխոլոգիզմը կարող է լինել «գիտակցական և որոշիչ գեղագիտական սկզբունք»³:

Մեր քննության նյութը, ինչպես արդեն գիտենք, գեղարվեստական ստեղծագործության հենց այս վերջին եղանակն է, երբ հերոսների կամ հեղինակի (պատմողի) հոգեկան վիճակների վերլուծությունը, նրանց ներքին կապերի և անցումների ցուցադրումը դառնում է ինքնուրույն գեղարվեստական խնդիր: Այս դեպքում գրողը ոչ այնքան հերոսների արարքների և կյանքի որոշակի իրադրության պատկերումից է գնում դեպի գործող անձանց ներաշխարհի և հոգեբանության բացահայտում, որքան հակառակը՝ հոգեկան վիճակների զարգացման միջոցով հասնում է նրանց հասարակական վիճակի ըմբռնման: Իհարկե, ստեղծագործության այս երկու տիպերի սահմանադատումը հայտնի չափով պայմանական է, ոչ բացարձակ: Անցումներն ու ընդհանրությունները նրանց միջև անխուսափելի են: Մենք տվյալ դեպքում դիտմամբ «գտված» ենք ներկայացնում դրանք՝ նրանց տարբերիչ առանձնահատկություններն ավելի լավ պատկերացնելու համար:

Անհրաժեշտ է հիշել նաև արվեստի տեսակներից և գեղարվեստական ուղղություններից բխող տարբերությունները՝ հոգեբանական բովանդակության և նրա բացահայտման ձևերի առումով: Բնական է, որ արվեստի ամեն մի տեսակ (երաժշտություն, կերպարվեստ, գրականություն, թատրոն, կինո), իր արտացոլման առարկայի և արտահայտչական միջոցների յուրահատկությանը համապատասխան, ունի նաև իր հոգեբանական բովանդակության ոլորտի, նրա ազդեցության և ընկալման ինքնատիպ գծերը: Առավել ևս որոշակի են այն տարբերությունները, որ հոգեբանական բովանդակության արտացոլման իմաստով ունեն գրական սեռերը:

Սկսենք քնարերգությունից: Բանաստեղծի կամ լսչպես կոչված քնարական հերոսի հուզաշխարհի և ապրումների բացահայտումը, որն, ինչպես հայտնի է, քնարերգության հիմնական խնդիրն է, ինքնին են-

³ А. Н. Иезуитов, Социалистический реализм в теоретическом освещении, «Наука», Л., 1975, стр. 71—72.

թագրում է որոշակի հոգեբանական բովանդակություն: Այս առումով քնարերգությունը և պոխտովիզմը սերտորեն կապված են իրար հետ, թեև, դրական այդ սեռի հայտնի յուրահատկությունների պատճառով, հոգեկան վիճակներն այստեղ ոչ այնքան վերլուծվում կամ ցույց են տրվում իրենց հաջորդական զարգացման մեջ, որքան նկարագրվում են որոշակի աստիճանում:

Դրամատիկական ստեղծագործության մեջ հոգեբանությունը ներկայացվում է օբյեկտիվորեն և այն շափով, որքանով դա դրսևորվում է գործող անձանց խոսքի և արարքների միջոցով: Հոգեբանական վերլուծությունը այստեղ կարող է լինել միայն ինքնավերլուծություն՝ արված հերոսների երկխոսությունների և մանավանդ մենախոսությունների օգնությամբ:

Արձակը հոգեբանական վերլուծության առավել մեծ հնարավորություններ ունի, քանի որ կարող է ազատորեն միացնել ներաշխարհի բացահայտման օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ եղանակները՝ մի կողմից հերոսների ինքնազննումները և, մյուս կողմից, հեղինակային բացատրությունն ու գնահատականը: Ահա թե ինչու XIX—XX դարերի դրականությունն մեջ հոգեբանական վերլուծության արվեստը զարգացավ գերազանցապես արձակի, առաջին հերթին՝ վեպի և վիպակի սահմաններում:

Վերջապես, առաջադրված հարցը պետք է դիտել նաև արվեստի պատմական զարգացման, մասնավորապես՝ գեղարվեստական տարբեր մեթոդների ստեղծագործական պրակտիկայի տեսանկյունից: Գեղարվեստական զարգացման յուրաքանչյուր դարաշրջան այս իմաստով ևս տարբերվում է մյուսներից, և այդ տարբերությունը պետք է հասկանալ առնվազն երկու առումով:

Նախ, ներկայացնելով մարդու զարգացման տվյալ պատմական աստիճանը, արվեստն արտացոլում է նաև մարդկային հոգեբանության այն մտկարդակն ու յուրահատկությունը, որոնք բնորոշ են այդ աստիճանի համար: Երկրորդ, դարաշրջանից դարաշրջան, արվեստի պատմական փոփոխություններին զուգընթաց զարգացել, փոխվել են նաև հոգեբանության գեղարվեստական բացահայտման ուղիներն ու միջոցները:

Եթե ամեն մի գեղարվեստական մեթոդ, նախ և առաջ, մարդու պատկերման մի ամբողջական համակարգ է, ապա կարելի է ասել, որ այն ենթադրում է նաև հոգեկան աշխարհի ընկալման և վերլուծության որոշակի յուրահատկություններ: Կլասիցիզմը, ռոմանտիզմն ու ռեալիզմը, նատուրալիզմն ու սիմվոլիզմը, մոդեռնիզմը իր տարատեսակներով, վերջապես՝ սովետական գրականության ստեղծագործական մեթո-

88-88
դը՝ սոցիալիստական ռեալիզմը, իրարից տարբերվում են, ի թիվս շատ ուրիշ կողմերի, նաև իրենց երկերի հոգեբանական բովանդակությամբ ու ձևերով: Բայց դրանց բնութագրումը մեզ շատ հեռուն կտաներ: Նշենք միայն, որ դասական գրականության մեջ այս իմաստով ևս բացառիկ տեղ է զբաղում ռեալիստական մեթոդը, և այս դեպքում էլ սովետական գրականության լավագույն ավանդույթները առնչվում են անցյալի ռեալիզմի հետ: Ռեալիստական մեթոդի հատուկ ծառայությունն այս հարցում պետք է տեսնել ինչպես հերոսների հոգեկան աշխարհի հասարակական պատճառաբանման, այնպես էլ բուն հոգեբանական վիճակների և պրոցեսների պատկերման իսկական օբյեկտիվության և լրիվության հասնելու մեջ: «Ռեալիզմի դարաշրջանում, հոգեբանական վերլուծության տիրապետության դարաշրջանում անհատականության ընդգրկումն անհամեմատ ավելի լայն, բազմազան ու բազմաաստիճան է,— գրում է «Հոգեբանական արձակի մասին» գրքի հեղինակ Լ. Գինզբուրգը:— Ռոմանտիկական երկպառակության, բեռնացման փոխարեն՝ հոգեոր կյանքի ընթացքի տարբեր մակարդակներ, նրա տարբեր պլանների սինխրոնություն: Այդ պատճառով էլ ռեալիզմի ստեղծած մարդկային կերպարները կարող են ընդգրկել կենսափորձի ուղածդ, չնախատեսված տաբերք»⁴:

Ռեալիզմի հոգեբանական հաբստություն և բազմազանության մեջ իրենց ավանդն ունեն այդ մեթոդի բոլոր խոշորագույն վարպետները, և կարելի է ասել, որ XIX—XX դարերի ռեալիզմի պատմությունը նաև հոգեբանական վերլուծության խորացման, նրա նորանոր ձևերի հայտնագործման պատմություն է: Սակայն այդ պատմության մեջ բացառիկորեն մեծ է Լ. Ն. Տոլստոյի դերը: Այս կապակցությամբ նորից դիմենք Ն. Գ. Չերնիշևսկու՝ 1856 թ. հոգվածին, որի մեջ գրողի առաջին իսկ վիպակների ու պատմվածքների հիման վրա նշվում են նրա հոգեբանական արվեստի այն ամենից բնորոշ գծերը, որոնք սկզբից ևեթ նրան առանձնացնում էին ռուս և հվորոպացի մյուս հեղինակներից և որոնք գրողի հետագույն զարգացման ընթացքում գնալով խորացան: Թվարկելով հոգեբանական վերլուծության՝ մեզ արդեն ծանոթ տեսակները, բնագագաուն ավելացնում էր.

«Կոմս Տոլստոյի ուշադրությունը ամենից ավելի ուղղված է այն բանին, թե որոշ զգացմունքներ և մտքեր ինչպես են զարգանում մյուսաներից. նրա համար հետաքրքիր է դիտել, թե տվյալ դրությունից կամ

⁴ Людия Гинзбург, О психологической прозе, «Советский писатель», Л., 1971, стр. 20—21.

սոսլավոսլոյունից անմիջականորեն ծագող զգացումը, ենթադրվելով հիշողութունների ազդեցութեամբ ու երևակայութեամբ ներկայացվող դուրսգտմաների ուժին, ինչպես է վերածվում ուրիշ զգացումների, կրկին վերագտնում է նախկին հիշողությունն ու նորից ու նորից թափառում է, փոփոխվելով հիշողութեանների ամբողջ շղթայի մեջ: Ինչպես է առաջին զգացութեամբ ծնված միտքը տանում գեպի ուրիշ մարեր, ավելի ու ավելի հեռու է տարվում, խառնում է անուրջները իրական զգացութեանների հետ, սոսլավոսլոյունի երազանքը՝ ներկայի սեփականության հետ... Կոմս Տոլստոյին ամենից ավելի զբաղեցնում են բուն հոգեկան պրոցեսը, նրա ձևերը, նրա օրենքները, հոգու գիտելիության, եթե արտահայտվենք որոշակի տերմինով»⁵:

Բերենք մի հատված ևս հոգվածի շարունակությունից, որով ամբողջանում է մեծ գրողի հոգեբանական արվեստի այս զարմանալիորեն խոր և զիպուկ, հիքավի մարգարեական բնութագիրը. «Կոմս Տոլստոյի տաղանդի առանձնահատկությունն այն է, որ նա չի սահմանափակվում հոգեկան պրոցեսի արդյունքների պատկերումով,— նրան հետաքրքրում է բուն պրոցեսը,— և այդ ներքին կյանքի հաղիվ որսալի երեւոյթները, որոնք արտակարգ արագութեամբ և անսպառ բազմազանութեամբ փոխարինում են մեկը մյուսին, վարպետորեն պատկերվում են կոմս Տոլստոյի կողմից... Մեղ թվում է, որ սա է նրա տաղանդի կատարելագոյն ինքնատիպ գիծը: Բոլոր ռուս նշանավոր գրողներից նա այդ գործի միակ վարպետն է»⁶:

Չերնիշևսկու այս բնութագիրը ոչ միայն լիովին հաստատվեց Տոլստոյի հետագա կենդանի ասեղծագործական ուղու ընթացքում, այլև մինչև այժմ էլ մնում է նրա ոճի էական կողմերից մեկի լավագույն, անփոխարինելի բնութագիրը: Ժամանակակից հետադոտողներից մեկն իրավամբ այդ բնութագիրը համարում է «Տոլստոյի արվեստին համահանձար»⁷:

Ռեալիզմի պատմության մեջ ևև Տոլստոյի կատարած հայտնագործությունն ունի տարբեր կողմեր, որոնց քննութեամբ գրականագիտությունը

5 Н. Г. Чернышевский, Литературно-критические статьи, ГИХЛ, М., 1939, стр. 246—247.

6 Նույն տեղում, էջ 250-251:

7 С. Г. Бочаров, Л. Толстой и новое понимание человека, «Диалектика души». Сборник «Литература и новый человек», М., 1963, стр. 234.

շատ է զբաղվել, ընթանալով Զերնիշևսկու բաց արած հունով⁸։ Այդ կողմերից ամենակարևորը՝ հոգեկան վիճակներն ու ապրումները իբրև պրոցես, շարժման ու զարգացման ընթացքի մեջ ցուցադրելն էր։ Իհարկե, հոգեկան զարգացման պատկերը միշտ էլ, այս կամ այն չափով, գրականության միջ առկա է եղել, բայց գերադանցապես բնավորությունների, նրանց վարքագծի հետ սերտորեն կապված, իբրև նրանց հետևանք և ուղեկից։ Տոլստոյի բերած նորությունն այն էր, որ նա բուն հոգեկան պրոցեսը դիտեց իբրև արտացոլման ինքնուրույն առարկա, իհարկե, ամենևին չանտեսելով նրա կապը ո՛չ հասարակական միջավայրի և ո՛չ էլ բնավորության ու վարքագծի զարգացման հետ։ Դա հնարավորություն տվեց շատ ավելի խոր, քան արեւ էր նախընթաց որևէ հեղինակ, թափանցիկու հոգեկան պրոցեսների բարդության մեջ, հասնելու մինչև մանրագույն ապրումների և հույզերի վերլուծությունը։

«Հոգու դիալեկտիկայի» տոլստոյական ըմբռնումը ենթադրում էր անհատի ներաշխարհում հակադիր կրքերի և մղումների, նրանց պայքարի և սերտ ներթափանցումների պատկերում։ Այդ հակադիր ձգտումներն ու ապրումները, սովորաբար, ոչ այնքան հաջորդում են իրար, որքան ծագում և զոյակցում են միասմանակ, նրանց պայքարը ոչ թե ավարտվում է որևէ կողմի հաղթանակով, այլ մշտապես մնում է հերոսների էության մեջ։ Դեռ գրական առաջին քալերից յուրացրած այդ սկզբունքը շարունակվեց ստեղծագործական կյանքի ամբողջ ընթացքում։ Տարբեր առիթներով Տոլստոյը տեսականորեն բնութագրել է իր այդ սկզբունքը, որ նա անվանում է կերպարի «հոսունություն»։ Բավական է հիշել հետևյալ տողերը 1898թ. օրագրից. «...Պարզ արտահայտել մարդու հոսունությունը, այն, որ նա միևնույնն է, մերթ շարադործ, մերթ հրեշտակ, մերթ իմաստուն, մերթ ապուշ, մերթ ուժեղ այր, մերթ ամենաթույլ էակ»⁹։ Սակայն կերպարի «հոսունության» պատկերումը Տոլստոյի հերոսներին չի դարձնում որոշակիությունից զուրկ էակներ, որովհետև նրանց հոգեկան աշխարհում շարժունը, փոփոխականը զուգակցվում է սրոշ կայուն

⁸ Վերջին շրջանում հրատարակված աշխատություններից այդ հարցերը բավական մանրամասնորեն քննարկվում են հետևյալ գրքերում. М. Б. Храпченко. Лев Толстой как художник, изд. третье, М., 1971, Павел Громов, О стиле Льва Толстого, Становление «диалектики души», Л., 1971; Лидия Гинзбург, О психологической прозе, Л., 1971; С. Г. Бочаров, Л. Толстой и новое понимание человека. «Диалектика души». Сборник «Литература и новый человек», М., 1963.

⁹ Л. Н. Толстой, О литературе. Статьи, письма, дневники, М., 1955, стр. 486.

տարրերի և բարոյական կատարելագործման ներքին մղումի հետ: Հատկանշական է, որ «Հարություն» վեպում մարդկանց համեմատելով հարափոխ գետերի հետ, գրողն ավելացնում էր. «Ամեն մարդ իր մեջ կրում է մարդկային բոլոր հատկանիշների սաղմերը և երբեմն դրսևորում է այս, երբեմն այն և հաճախ բոլորովին նման չի լինում ինքն իրեն, այնուամենայնիվ մնալով նույնը և ինքն ինքը»: Բնութագրելով մեծ գրողի այդ ստեղծագործական դավանանքը, ակադ. Մ. Խրապչենկոն գրել է. «Տոլստոյական հերոսների ներաշխարհում տեղի ունեցող անընդհատ փոփոխությունները ամենևին էլ տատանումներ չեն՝ նման ծովային ծփանքի, մտկերթացության և տեղատվության հաջորդափոխումների: Այդ փոփոխությունները միշտ, այսպես կամ այնպես, կապված են անհատի հոգեկան դարպասման պրոցեսի հետ»¹⁰:

Տոլստոյը մշակեց և գլխավորության դիմանոցը մտցրեց հոգեբանական ամենաբարդ վիճակների պատկերման համարժեք գեղարվեստական միջոցներ: Մասնավորապես, իրենց վրա դրված հոգեբանական ֆունկցիաներին համապատասխան, էական փոփոխություններ կրեցին հերոսների խոսքի ձևերը: Գործող անձանց ներքին խոսքը, բազմադան ուղիներով միանալով հեղինակային պատմության և գնահատականի հետ, դարձավ կարծես այն խոփը, որով գրողը «հերկում» և շրջում է կերպարների ներաշխարհի բոլոր խորքերը, այն հղոր ճառագայթը, որով լուսավորվում են նրա գաղտնարանները: Տոլստոյի հերոսների խոսքը ոչ թե պատկերման «օժանդակ միջոց» է, այլ նրանց ներաշխարհի ուղղակի արտացոլանքը: Ինչպես գիտյուկ կերպով նկատում է Լ. Գինզբուրգը, «Տոլստոյի համար ուրիշի խոսքը կյանքի պրոցեսներից մեկն է: Եվ խոսքն իբրև այդպիսին դառնում է պատկերման առարկա ու գեղարվեստական ուսումնասիրության դաշտ»¹¹:

Տոլստոյի մասին մեր խոսքն ավարտելուց առաջ անդրադառնանք այն հարցին, թե «հոգու դիալեկտիկայի» հասկացությունը ինչ չափով կարելի է տարածել նախընթաց և հաջորդ շրջանների այլ հեղինակների վրա: Չերնիշևսկին, ինչպես տեսանք, դա համարում էր Տոլստոյի ստեղծագործության խստորեն տարբերիչ առանձնահատկություն: Սակայն հետագայում այդ հասկացությունը շատ է ընդլայնվել և հաճախ քմահաճորեն տարածվել ամենատարբեր արվեստագետների վրա: Ժամանակակից հետազոտողներից մեկը իրավացիորեն հանդես է գալիս այդ միտումի

¹⁰ М. Б. Храпченко. *Взгляд на художественное творчество Толстого*, էջ 395:

¹¹ Л. Гинзбург. *Взгляд на художественное творчество Толстого*, էջ 352:

դեմ, ցույց տալով, որ Տուրգենևի, Գոնչարովի, Օստրովսկու կամ Դոստոևսկու ստեղծագործության մեջ մենք չենք գտնի հատկանիշների այն համակարգը, որի հիման վրա Զեքսիշևսկին խոսում էր Տոլստոյի կողմից «Հոգու դիալեկտիկան» պատկերելու մասին»¹²։ «Այդ «բնորոշիչ տերմինը» հենց այն պատճառով է «բնորոշիչ», որ հեղինակի կողմից վերագրված է միայն Տոլստոյին և նրա գեղագիտական մտքի շարժման սահմաններում սերիշ ոչ ոքի վերագրվել չի կարող»¹³։

Այս մտքի հետ կարելի է համաձայնել, որքանով խոսքը վերաբերում է Զեքսիշևսկու կոնկրետ դնահատականին։ Սակայն, դիտելով հարցը գրական-պատմական մեծ հեռանկարի մեջ, պետք կլինի կարևոր լրացում կատարել։ Մեծ դրողի նորարարական ավանդը, լինելով նրա տաղանդի և դարաշրջանի արգասիքը, միաժամանակ հարստացնում է արվեստի գինանոցը և օրինաչափորեն մտնում հետագա շրջանի հեղինակների գեղարվեստական փորձի ու որոնումների ոլորտը։ Այս առումով՝ «Հոգու դիալեկտիկայի» հայտնագործումը Տոլստոյի կողմից մեծապես հարստացրեց ռեալիզմի հնարավորությունները, և XIX-XX դարերի համաշխարհային գրականության մեջ մենք արդեն կարող ենք շատ էջեր ցույց տալ, ուր արտացոլվել են հոգեկան պրոցեսների պատկերման տոլստոյական սկզբունքները։ Դա եղել է կամ ուղղակի ազդեցության հետևանք, կամ, որ ավելի հատկանշական է, Տոլստոյի ստեղծագործության շնորհիվ արվեստի մեջ կատարված ներքին տեղաշարժերի արտահայտություն։ Տոլստոյից հետո հոգեբանության պատկերման հարցում անհնար էր անցնել նրա գեղարվեստական փորձի կողքով։

1928—1933 թթ. գրած Չարենցի հիշյալ հինգ երկերը, մեր խորին համոզմամբ, հայ գրականության մեջ «Հոգու դիալեկտիկայի» տոլստոյական սկզբունքների ստեղծագործական կիրառման ամենավառ էջերն են։ էպիկական պոեզիայի միջոցներով Չարենցն առաջադրում և հաջողությամբ լուծում էր այնպիսի գեղարվեստական խնդիրներ, որոնք ավելի բնորոշ էին հոգեբանական արձակի համար, բայց մինչ այդ հայ գրականության մեջ առհասարակ չէին հարուցվել։ Դրանով ավելի է ընդգծվում Չարենցի փորձի նշանակությունը հայրենի գրականության պատմության մեջ։ Այդ հիման վրա էլ, որոշ ասպեկտով, բնականորեն ծագում է «Չարենց և Տոլստոյ» խնդիրը, որը շարենցագիտության մեջ երբևէ չի արժարժվել։ Իհարկե, մենք խոսում ենք ոչ թե ուղղակի ազդեցության, այլ

¹² Павел Громов, նշված աշխատությունը, էջ 150-154։

¹³ Նույն տեղում, էջ 151։

հոգեբանական վերլուծության տոլստոյական սկզբունքներին օրգնկտի-վորեն մերձենալու և նրանցից ստեղծագործաբար օգտվելու մասին: Քննենք զրական-պատմական այն մթնոլորտը, որի մեջ Չարենցը հանգեց այդ սկզբունքներին և գրեց իր երկերի «հոգեբանական շարքը»:

3

Չարենցի գեղագիտական հայացքների և բուն գեղարվեստական համակարգի մեջ հոգեբանական վերլուծության սկզբունքը նվաճվեց սրտշակի որոնումներից, հակադիր մտայնությունների հաղթահարումից հետո: 20-ական թվականների առաջին կեսին, այն ժամանակվա համար բնորոշ ըմբռնումների ազդեցության տակ, Չարենցը ևս պսիխոլոգիզմը համարում էր պրոլետարական արվեստին սկզբունքորեն խորթ և անհարիր մի բան: 1924թ. «Ստանդարտի» զրական ծրագրում նա «տրամաբանորեն ժխտում» էր կենցաղագրությունն ու պսիխոլոգիզմը, վերջինիս անընդունելիությունը հիմնավորելով այսպես. «...Պսիխոլոգիզմն ընդհանրապես աննշանություն չունի պրոլետարիատի մատերիալիստական աշխարհայացքի հետ, որովհետև վերջինս հետաքրքրվում է իրերի ոչ թե այսպես կոչված «էություն»-ով, այլ փոխհարաբերությամբ: Մեր զրականությունը ևս ելնելով այդ աշխարհայացքից՝ պետք է հետաքրքրվի ոչ թե նրանով, թե ի՞նչ է կատարվում տվյալ անհատի, այսպես կոչված, հոգում, այլ նրանով, թե ի՞նչ դեռ է խաղում նա արտադրական հարաբերությունների մեջ: Իհարկե, սա չի նշանակում, որ մենք բացասում ենք հոգեբանությունը. սա նշանակում է միայն, որ այդ «հոգեբանությունը» վեր հանելու համար բավական է ցույց տալ գործողությունը»¹⁴:

Այս դատողություններն այսօր շատ կողմերով կարող են թվալ տարօրինակ և անհասկանալի: Բայց սովետական զրականության արշավույթին այս տիպի հարցադրումները սովորական բան էին, բանի որ հոգեբանության պատկերմամբ տարվելը, տիրող մտայնությանը համապատասխան, նշանակում էր դուռ բացել բուրժուական անհատապաշտության տուգն, շեղվել մարդուն իբրև հասարակական հարաբերությունների կրող ներկայացնելու կարևորագույն պահանջից:

Սակայն 20-ական թվականների երկրորդ կեսին իրադրությունը սովետական զրականության մեջ զգալիորեն փոխվեց: Կոսմիկական վերացականությունը, կոլեկտիվիզմի պաթոսը, կերպարների դասակարգային սխեմաները աստիճանաբար, բայց հաստատուն կերպով փոխարինվում

14 Ն. Չարենց, Երկերի ժողովածու, հ.6, 1967, էջ 108:

էին իրականութեան կոնկրետ պատկերման, կենսական ճշմարտութեան, անհատին իր բնավորութեան կենդանի բաղմազանութեամբ ներկայացնելու պահանջով: Հենց այդ ժամանակ էր, որ սովետական գրականութեան մեջ միակ առաջատար ուժ լինելու հավակնութիւն ունեցող ռապսոպական դեկլամարութիւնը առաջ քաշեց պրոլետարական ռեալիզմի և նրա հետ սերտորէն կապված՝ «կենդանի մարդու» և «սոխիստողիզմի» լողունքները: Ռապսոպական քննադատների կարծիքով, այդ սկզբունքների իրականացումը պետք է կարեորագույն քայլ լինէր «հետադանական դիալեկտիկական-մատերիալիստական գեղարվեստական մեթոդի մշակման» ճանապարհին¹⁵: Արժե մի փոքր ավելի մանրամասն կանգ առնել այս հարցի վրա, քանի որ դրանք կաղմում են հենց այն գրական-պատմական ֆոնը, որի վրա ձևավորվում էին Չարինցի ստեղծագործական միտումներն այդ տարիներին:

Պրոլետարական ռեալիզմի (կամ՝ հերոսական, մոնումենտալ, տենդենցիոզ, նույնիսկ ռոմանտիկական ռեալիզմի, ինչպէս այդ տարիներին, միասնական տերմինի բացակայութեան պատճառով, անվանում էին մեր գրականութեան ստեղծագործական մեթոդը) պահանջի իմաստն այն էր, որ: Ղրականութիւնը շրջադարձ էր կատարում դեպի նոր իրականութեան ամենօրյա երեւոյթների պատկերումը՝ դիտված նրանց հեղափոխական գարդացման մեջ: Այդ պատճառով էլ ռեալիզմի հետ ուղղակիորեն կապվում էր «կենդանի մարդու», նրա հոգեբանութեան պատկերման պահանջը: «Անկասկած է, որ պրոլետարական գրականութիւնը կղարգանա գեղարվեստական ռեալիզմի գծով,—կարդում ենք ռապսոպական հանդեսի ծրագրային ելույթներից մեկում, ուր այդ պահանջի իմաստը հանգեցվում էր հետեւյալին.—կենդանի մարդու հոգեբանական բացահայտումը,—այս է պրոլետարական գրականութեան ուղին»¹⁶: Ա. Ֆադեևը ուղղակի նշում էր, որ «այժմ մեր գրականութեան համար հիմնական կենտրոնական խնդիրը կենդանի մարդու պատկերման խնդիրն է»¹⁷: Իսկ քննադատ Վ. Նրմիլովը՝ «կենդանի մարդու» տեսութեան ամենակրթոտ պաշտպաններից մեկը, հարցի բացառիկ կարեորութիւնն ընդգծում էր, կապելով այն կոլտուրական հեղափոխութեան դարաշրջանում «մարդկային մատերիալի» արմատական վերակառուցման հետ: «Սակայն որպէսզի պրոլետա-

¹⁵ «Творческие пути пролетарской литературы». Второй сборник статей под редакцией Л. Авербаха, М.—Л., 1929, стр. 303.

¹⁶ «На литературном посту», 1927, № 9, стр. 1—2.

¹⁷ «Творческие пути пролетарской литературы», сборник статей, М.—Л., 1928, стр. 84.

րական գրականությունը հնարավորություն ունենա մասնակցելու այդ պատմական պրոցեսին, վերջինիս ամենազլխավոր գործիքը լինելու, նա պետք է սովորի ցուցադրել կենդանի մարդուն: Ահա թե ինչու այդ պրոբլեմը «պրոբլեմների պրոբլեմն» է հանդիսանում, ահա թե ինչու, հատկապես նա է հանդիսանում այն օղակը, որից հարկավոր է բռնել, որպեսզի արարվետիկ ողջ շղթան»¹⁸:

Արձագանքելով այդ կոչերին, Հայաստանում գործող ռապալական քննադատները ես մի որոշ ժամանակ «կենդանի մարդու» լուրնը համարում էին պրոլետարական գրականության բոլոր խնդիրների կենտրոնակետը: Այսպես, Ն. Դաբաղյանը 1928թ. դրում էր. «Պրոլետարական ռեալիզմի հետ սերտորեն շաղկապվում է պրոլետարական գրական պոետիզմը և կենդանի մարդու պրոբլեմը պրոլետարական գրականության մեջ»¹⁹: Իսկ մեկ տարի անց նույն քննադատը հիշյալ «երրորդության» դերն ու իմաստը ուղղակի կապում էր «ստեղծագործական դիալեկտիկական մատերիալիստական մեթոդի» մարմնավորման հետ. «Պրոլետարական ռեալիզմ, կենդանի ու նոր մարդու (իհարկե, խոսքը դասակարգային մարդու մասին է) վերարտադրումը գրականության մեջ, պոետիզմի պրոբլեմը, որպես հիմնական միջոց պրոլետարական ռեալիզմի — ստեղծագործական խնդիրներ, որոնց լուծումը հնարավոր է միմիայն ստեղծագործական դիալեկտիկական մատերիալիստական մեթոդի յուրացման դեպքում»²⁰:

Պետք է նշել, որ սկզբնական շրջանում, ընդգծելով հանգիստ հոգեբանական վերլուծության նշանակությունը սովետական գրականության համար, քննադատությունը բազմաթիվ վերապահությունների էր կատարում, որոնք պետք է ապահովեին «բուրժուական պոետիզմի» արատները կրկնելու վտանգից: Օրինակ, «անհատական հոգեբանությունը» համարելով ըստ ամենայնի խոտելի և խորթ մի բան, Ն. Դաբաղյանն ընդունում էր նրա հնարավորությունը պրոլետարական գրական երկերում միայն այն չափով, ինչքանով այն կարող է ծառայել «այս կամ այն հասարակական խմբակցության հոգեբանությունը վերլուծելու համար»²¹: Իսկ Հ. Գյուլիբեկյանը 1930թ. գրած «Պրոլետարական գրականության

18 Վ. Նումիով, Պրոլետարական գրականության ստեղծագործական ուղիների մասին (հեղինակի «Հանուն կենդանի մարդու գրականության մեջ» գրքի առաջաբանը) — «Գրական դիրքերում», 1928, № 6, էջ 32-33:

19 «Գրական դիրքերում», 1928, № 6, էջ 27:

20 «Գրական դիրքերում» 1929, № 4, էջ 48:

21 «Գրական դիրքերում», 1928, № 6, էջ 27:

ստեղծագործական խնդիրները» հոգվածում հոգեբանության դերը սահմանափակում էր գործողության հիմնավորմամբ. «Պրոլետարական պսիխոլոգիզմը տրվում է միայն գործողությունները մոտիվացիայի ենթարկելու նպատակով... Պրոլետարական պսիխոլոգիզմը «պրոբլեմ» կամ վերացական անիծյալ հարցեր չի լուծում և ոչ էլ հավիտենական կատեգորիաներ առաջադրում. նա ամբողջովին դասակարգային է, պատմականորեն պայմանավորված»²². Ինչպես սեսսում ենք, ընդհանուրը այս դատողությունների համար այն է, որ կերպարների կենդանի ներաշխարհի պատկերման պահանջի հետ միասին ամեն կերպ բացասվում էր հոգեբանության քիչ թե շատ ինքնուրույն գոյության հնարավորությունը, հետևաբար՝ հոգեբանական թեման իբրև այդպիսին։ Դեռ ըստ ամենայնի իրեն զգացնել է տալիս հին պատկերացումների իներցիան։

Այսօր դա կարող է ուժերի ավելորդ վատնում թվալ, բայց 20-ական թվականների վերջին գրական քննադատության մեջ լրջորեն վիճում էին նաև այն հարցի շուրջ, թե գրողն արդյոք պե՞տք է պատկերի և վերլուծի թշնամական, խորթ խավերի մարդկանց հոգեբանությունը։ Ումանց թվում էր, թե սոցիալապես խառն տարրերի հոգեբանության վերլուծությամբ գրողն օբյեկտիվորեն կարող է համակրանք հարուցել նրանց նկատմամբ։ Որպես օրինակ հաճախ վկայակոչվում էր Մ. Բուլգակովի «Տուլբինների օրերը» դրաման։ Ճիշտ է, ի վերջո վիճաբանողների մեծ մասը հանգում էր այն մտքին, որ ամեն ինչ կախված է գրողի դրաված գաղափարական դիրքից, և այդ պատճառով էլ թշնամու հոգեկան աշխարհի պատկերումը ինքնին չի կարող մերժելի լինել։ Ռապալի ղեկավար գործիչներից մեկը՝ Լ. Ավերբախը, օրինակ, գրում էր. «Ստեղծագործության բոլոր հերոսները պետք է «կենդանի մարդիկ» լինեն, այլ ոչ թե շտամպներ, սխեմաներ, քալող լողունդներ և պլակատներ։ Թշնամին պետք է ցույց տրվի իբրև կենդանի մարդ, բայց՝ կենդանի թշնամի»²³։ Իսկ Հայաստանի «Գրական դիրքերում» ամսագիրն ազդարարում էր. «Պրոլետարական գրողը թե խորթ, օտար մարդկանց և թե յուր հարազատ դասակարգի մարդկանց հոգեբանությունը պատկերելիս, բոլորին էլ պետք է պատկերի որպես կենդանի մարդիկ. պարզ է, որ նա իր համակրություններով իր դասակարգի հերոսների կողմն է, բայց դա չի խանգարում, որպեսզի նա իր դասակարգային հակառակորդներին ևս պատկերի որպես կենդանի մարդիկ»²⁴։

²² «Գրական դիրքերում», 1930, № 4, էջ 42։

²³ «Творческие пути пролетарской литературы», второй сборник статей, М.—Л., 1929, стр. 120.

²⁴ «Գրական դիրքերում», 1928, № 7-8, էջ 47։

Դնելով հոգեբանական բովանդակության պահանջը, դրական քննադատությունն այս շրջանում, ի տարբերություն մի քանի տարի առաջ տարածված նիհիլիստական մոտեցման, ընդգծում էր դասական դրոգմերից սովորելու անհրաժեշտությունը: Եվ այս կապակցությամբ ամենից ավելի հաճախ հիշվում և հուշվում էր Լև Տոլստոյի անունը, նրա օբյեկտիվ հոգեբանական արվեստը, նրա դարմանալի ունակությունը՝ բաղմանկոցմանիսթըն բացահայտելու մարդկային ներաշխարհի հակասությունները, լույսն ու սովերը, հոգեկան կյանքի ներքին շարժումն ու դարգացումը: Լ. Ավերբախն իր գեկուցումներից մեկում, օրինակ, ասում էր. «...Մենք ապրում ենք այնպիսի պայմաններում, երբ փոխվում է հին հոգեբանությունը, երբ հնից շատ բան դուրս է նետվում, երբ մենք մեծագույն աշխատանքով, սիրով ու հողածությամբ հայտնաբերում ենք նոր գեղացմունքների, մարդկանց միջև նոր կապերի աճը: Եվ ահա այս պահին, հիրավի հոգեբանական մեծ հեղափոխության պահին, այնպիսի մեթոդ, որպիսին Տոլստոյի մեթոդն է, ամենից ավելի հարմար է մեզ համար»²⁵: Միահամուս կերպով «պրոլետարական պոխիտուդիզմի» լավագույն արտահայտություն ճանաչված՝ Ա. Ֆադեևի «Ջախջախում» վեպը հաճախ գնահատվում էր սոցիալական ավանդույթների լույսի տակ:

Հատուկ պեոբ է նշել այն փաստը, որ Լև Տոլստոյի ստեղծագործությունն և առհասարակ հոգեբանական վերլուծության սեղբունքների մասին խոսելիս 20-ական թվականներին հաճախ էր հիշվում և վկայակոչվում Ն. Գ. Չերնիշևսկու մեզ ծանոթ հոդվածը, նրա խոսքերը «հողուդիակեոտիկայի» մասին²⁶: Ռուսական քննադատներից մեկը (Ա. Զոնին) հայտարարեց, որ «մինչև այժմ էլ ոչ ոք այդ թեմայով չի ասել ոչինչ, որ ավելի լավ լիներ, ավելի ճշգրիտ և գրողի աշխատանքի համար այդքան կարևոր»²⁷.

25 «Творческие пути пролетарской литературы», М.—Л., 1928, стр. 29.

26 Տե՛ս, օրինակ, նույն տեղում, էջ 27—29, 45—48:

27 Նույն տեղում, էջ 45: Չերնիշևսկու նկատմամբ Չարեևցի վերաբերմունքի մասին մենք ունենք միայն մեկ, բայց ինքնին շատ պերճախոս վկայություն, թեև այն ուղղակի չի կապվում քննարկվող հարցի հետ, այլ տալիս է մեծ մտածողի ընդհանուր բնութագիրը: «Անակնկալ հանդիպում Պետրոպավլովյան ամրոցում» չափածո նովելի մեջ, վերհիշելով աղատության տառապալ մարտիկներին, նա հատուկ առանձնացնում էր Չերնիշևսկուն.

Մտաբերում եմ ես նրանց մեկ-մեկ,
 Թիլեկից մինչև պայծառասուն
 Այն մտածողը վեհ ու հաճախեղ,
 Որին Մարքսն է մի օր անվանել մեծ:

«Կենդանի մարդու» լուզունգը, հոգեբանական վերլուծության պահանջը, որոնք պատմականորեն որոշակի դրական դեր խաղացին գրականությունը սխեմատիզմից և վերացականությունից ազատագրելու գործում, շուտով իրենք էլ վերածվեցին յուրօրինակ սխեմաչի, ձևեր բերեցին դոգմատիկ գծեր: Բանն այն է, որ իրականության ճշմարտացի արտացոլման ռեալիստական լայն սկզբունքը այդ լուզունգների մեջ փոխարինվում էր համեմատաբար նեղ և միակողմանի խնդրներով, որոնք ինչ-որ չափով կաշկանդում էին գրողի ստեղծագործական հնարավորությունները, նետում էին նրան նոր սխեմաների գիրկը: Հիշենք, օրինակ, կերպարի մեջ անպայման դիտակցության և ենթագիտակցության պայքար պատկերելու պահանջը, որ առաջադրեցին Ռապալի տեսաբանները: Ահա թե ինչու, իր ծագումից մի փոքր անց «Կենդանի մարդու» լուզունգը հանդիպեց նաև քննադատական վերաբերմունքի: Ա. Ֆադեևն իր ղեկուղման մեջ («Պրոլետարական գրականության գլխավոր ճանապարհը», 1928) հայտարարեց. «Պետք է ասել, որ այդ տերմինը՝ «Կենդանի մարդ», այնքան հաճախ է գործածվել և՛ ռեդին, և՛ անտեդին, և այնպես ուժեղ են այն գրողմատյակ, որ արդեն չես հավատում, թե իրոք այդ տերմինի հետևում կարող է թաքնված լինել որևէ կենդանի բան»: Սակայն, դրանով հանդերձ, Ֆադեևը պնդում էր, որ «Կենդանի մարդու» պատկերման հարցադրումը, լինելով ամենից պարզն ու հասկանալին, միաժամանակ ամենաբարձր, ամենանոր, ամենաբարդ և ամենադժվարին հարցադրումն է»²⁸, Իսկ Հ. Գյուլիբիլիսյանը իր՝ արդեն հիշատակված հոդվածում (1930) գրում էր. «Ոմանք մինչ այժմ էլ չեն դադարում կենդանի մարդու պրոբլեմը քաջքելուց: Այդ պրոբլեմն առաջ եկավ, երբ կենդանի մարդուն անհրաժեշտ էր հակադրել սխեմատիկ «անկենդան» մարդուն գրականության մեջ, երբ հարկավոր էր սխեմատիզմի հետ հաշիվները մաքրել և անցնել զարգացման նոր, ավելի բարձր էտապին: Հիմա արդեն վեճը կենդանի մարդու շուրջն իսպառ զուրկ է այժմեականությունից, ունի սխոլաստիկ բնույթ: Ասել, որ պրոլետարական ռեալիզմի համար անհրաժեշտ է ցուցահանել, նկարագրել կենդանի մարդ, նշանակում է ընկնել ամենաձանձրալի կրկնողության մեջ»²⁹:

Առերևույթ կարող է թվալ, որ գրական-պատմական այս ֆոնը քիչ է կապվում Զարենցի հիշյալ երկերի հետ: Բայց դա ճիշտ դատողություն

²⁸ «Творческие пути пролетарской литературы», второй сборник статей, М.—Л., 1929, стр. 56, 62.

²⁹ «Գրական դիրքերում», 1930, № 4, էջ 40:

չէր լինի: Նախ, դժվար չէ համոզվել, որ Չարենցի ստեղծագործության մի շարք էջերում, մանավանդ «Ելիքական լուսաբացի» հայտնի բանաստեղծական մանիֆեստներում, մենք տեսնում ենք 20-ական թվականների երկրորդ կեսի գեղագիտական որոնումների ու բանավեճերի ուղղակի արձագանքը: Չարենցի կոչերը՝ նոր հասարակության մարդու հույզերն ու խոհերը բաղմակողմանի պատկերելու մասին, նրա ելույթները սխեմատիզմի և գոգմատիզմի դեմ՝ բանաստեղծական ձևի մեջ փաստորեն արտացոլում էին նույն այն խնդիրները, որոնք այդ տարիներին այնքան դադկեցնում էին քննադատությանը: Իհարկե, լայն ընթերցողի համար այսօր դժվար է կռահել այդ կապը: Եվ, դուցե, հետաքրքիր էլ չէ: Քննադատական ելույթները շուտ են մոռացվում, իսկ բանաստեղծությունը շարունակում է ապրել: Այնինչ գրականության պատմաբանը իրավունք չունի մոռանալու այդ կապը, սովյալ գեպրում՝ ժամանակին արժարժված որոշ տեսական գրույթների և Չարենցի բանաստեղծական խոհերի պատմագեղագիտական արմատները: Ընդհանրությունը, նրանց բովանդակության օբյեկտիվ համապատասխանությունը:

Իսկ վերաբերում է հոգեբանական պոեզիայի սկզբունքների յուրացմանը, որի արդյունքը Լ.Պավլ Չարենցի հիշյալ երկերի ստեղծումը, ապա դա ևս սերտորեն կապվում է գեղարվեստական որոնումների այն մթնոլորտի հետ, որը մենք փորձեցինք համառոտ նկարագրել: Միայն 20-30-ական թվականների սահմանազլխին՝ «կենդանի մարդու» և «պսիխոլոգիզմի» նկատմամբ ծագած բուռն հետաքրքրության և վեճերի պայմաններում կարող էին ծնվել այդ երկերը՝ իրենց պարունակած նրբագույն հոգեբանական վերլուծություններով, «հոգու դիալեկտիկայի» բաղմազան սարքերի ցուցադրումով: Ճիշտ է, այս դեպքում ևս մենք նկատում ենք գեղարվեստական ստեղծագործության և տեսական սկզբունքի հետագա ճակատագրերի տարբերությունը: Տեսական այս կամ այն դրույթը կարճ ժամանակ հետո կարող է մոռացվել, եթե մանավանդ այն միակողմանի է իր բովանդակությամբ ու ձևով: Այնինչ նույն ելակետից սկզբնավորված գեղարվեստական երկը, եթե այն իրոք տաղանդավոր դրչի արդասիք է, ապրում է շատ ավելի երկարատև կյանքով, քանի որ պարունակում է կենդանի իրականության, հոգեբանական ճշմարտության մի մասնիկը, որը ժամանակի ընթացքում չի կարող հնանալ կամ կորցնել իր հետաքրքրությունը: Մնվելով կոնկրետ գրական-պատմական պայմաններում Չարենցի երկերն էլ անմիջապես դուրս եկան այդ շրջանակներից, որովհետև նրանք հենվում էին արվեստի բարձր, որոշ իմաստով՝ «հավերժական» սկզբունքների վրա:

Առաջին իսկ հայացքից դժվար չէ նկատել, որ Եղիշե Չարենցի նշված երկերի թեման և նյութը, հետևաբար՝ նաև գեղարվեստական խնդիրը ոչ թե, այսպես ասած, սյուժետային, այլ հոգեբանական բնույթ ունեն։ Դա նշանակում է, որ բանաստեղծին զբաղեցնում է ոչ թե (կամ ոչ այնքան) դեպքերի և արտաքին գործողությունների նկարագրությունը, այլ հերոսի հոգեկան վիճակների՝ նրա ներքին ապրումների, հիշողությունների և մտորումների հետևողական բացահայտումը։ Սա այդ երկերի գերազույն գեղարվեստական խնդիրն է, որին ենթարկվում են նրանց բոլոր մյուս կողմերն ու խնդիրները։ Այդ առումով հատկանշական է, օրինակ, որ բոլոր հինգ դործերի մեջ էլ թեև կան հերոսների արարքները, արտաքին աշխարհի հետ նրանց հարաբերությունները նկարագրող և դրանով իսկ որոշակիորեն առանձնացող հատվածները, բայց դրանք սովորական սյուժետային մասեր չեն, այլ իրենց բուն իսկ բնույթով ծառայում են երկերի հոգեբանական բովանդակությանը։

Այդ հատվածներն իրենց բնույթով բաժանվում են երկու խմբի։ Առաջինը այն մասերն են (Երեմն բավական ընդարձակ), ուր դեպքերը նկարագրվում են ոչ թե իբրև ներկայի մեջ տեղի ունեցող իրողություն, այլ որպես անցյալում կատարվածի հիշողություն, որն արթնանում է հերոսի մտապատկերներում։ Ինքնին հասկանալի է, որ դրանով իսկ հերոսի հոգեկան ապրումների շղթան չի ընդհատվում, այլ ձեռք է բերում լրացուցիչ սյուժետային հենարաններ, իսկ Երկի հոգեբանական բովանդակությունը մեծապես հարստանում է ու խորանում։ Սյուժետային մասերի երկրորդ խումբը այն հատվածներն են, որոնք նկարագրում են հերոսների արտաքին շարժումը, արարքները։ Սակայն այդ մասերը, որպես կանոն, չեն ծավալվում իբրև քիչ թիվ շատ ինքնուրույն նկարագրություն, չեն դառնում ամբողջական սյուժետային միավորներ, այլ սոսկ ծառայում են իբրև շրջանակ և խթան՝ բուն հոգեբանական վերլուծությունների համար։ Նշված գծերի հետ մոտիկից ծանոթանալու նպատակով դիտենք այդ երկերը առանձին-առանձին։

Սկսենք «Խմբապետ Շավարշը» պոեմից։ Այս երկը, ինչպես ասվեց, գրվել է իբրև մի հատված «Ապստամբությունը» չափածո վիպից, որից, սակայն, ուրիշ ոչ մի մաս կամ որևէ տեղեկություն մեզ չի հասել³⁰։

30 Ուշագրավ է Ս. Աղաբաբյանի ենթադրությունն այն մասին, որ «Էպիգրաֆան լուսարացի» մեջ զետեղված «Հատվածներ չգրված պոեմից» ֆրագմենտը (1926—1929) և «Գիրք ճանապարհի»-ում տեղ գտած «Զրահապատ Վարդան զորավար պոեմը (1933),

Բաժնատերերի գեղարվեստական գիտակցության մեջ կապված լինելով այդ չիրագործված մեծ մտահղացման հետ, «Խմբապետ Շավարշը» միաժամանակ ինքնին մի ավարտուն ստեղծագործություն է, որի ֆրագմենտային բնույթը նրա ժանրային առանձնահատկություններից մեկն է. բայց ոչ հրբեք թեմայի կամ գաղափարի անբավարար մարմնավորման արդյունք։ Այս պոեմը, ընչպես նաև «Էսիքական լուսաբաց» գրքում ղեկավարված «Էսիքական ֆրագմենտներ» շարքը («Հատվածներ չգրված պոեմից», «Չուզուեմ մարդը», «Հոկտեմբեր 25—26 1917»), ցույց են տալիս, որ Չարենցը հիանալիորեն տիրապետում էր երկի բուն անավարտությունը իմաստավորելու արվեստին, սյուժետային ընթացքի ընդհատումը դարձնելով պատկերավորության և գաղափարական ներգործության լրացուցիչ միջոց։

Այսպես, տրեմն, «Խմբապետ Շավարշի» ժանրային այս յուրահատկությունը՝ չափածո վեպի հատված լինելու հանգամանքը, երկը չի զրկում միասնական թեմայից, այլ ավելի է ընդգծում այն։ Իսկ ո՞րն է այդ թեման, այլ կերպ ասած՝ պոեմի մեջ ծավալվող կենսական և գեղարվեստական իրադրությունը։

Նթի նկատի ունենանք, պայմանականորեն ասած, սյուժեն, ապա պոեմում ամեն ինչ կատարվում է շատ կարճ ժամանակի ընթացքում՝ առավոտին նախորդող պահին։ Պոեմի առաջին իսկ տողերից մենք իմանում ենք, որ՝ «Փողոցում լուռվուն էր ու թանձր խավար, Առավոտը մոտ էր, բայց դեռ չէր բացվում», իսկ վերջին մասում կարդում ենք. «Արդեն արթնանում էր գառանցող քաղաքը, Արդեն առավոտ էր գառնում լուսաբացը»։ Կարևոր է տեսլ, որ արտաքին գործողության իմաստով, ամեն ինչ տեղադրված է այդ մի քանի տասնյակ բառերի մեջ։ Իսկ ի՞նչ է կատարվում այդ կարճ ժամանակամիջոցում։ Պոեմի սկզբում (1-32 տողեր) խմբապետ Շավարշը հյուրանոցում իր խմբի տղաների հետ զրադված է կերտվում ու և պատրաստվում է առավոտյան իրեն սպասող ծանր փորձությունը՝ ուղևորական նախարար Դրեյլի հետ ունենալիք հանդիպմանը։ Իսկ պոեմի վերջին մասում (336-451 տողեր), վաղ առավոտին նա

«Խմբապետ Շավարշ» նման, նախապես բանաստեղծի կողմից մտահղացվել են իրեն մեկ ամբողջական ստեղծագործության («գլուցադնավեպի») մասեր (տե՛ս Ս. Աղսարբյան. Եզիշ Զարենց, գիրք 2-րդ, 1977, 150 և 316 էջերի ծանոթագրություններ)։ Սակայն այս ենթադրությունը, որը պահանջում է հետագա ճշտում և հիմնավորում, չի մխտում այն իրողությունը, որ երեք երկերն էլ միանգամայն ինքնուրույն գեղարվեստական միավորներ են, որոնք իրա՛ն հետ առնչվում են սոսկ պատմական թեմատիկայի ընդհանրությամբ։

դուբա է գալիս կիսաբուն քաղաքի փողոցները, ուր մարդկանց ծաղրուծանակի ենթարկելու մոլուցքի մեջ ինքն էլ անսպասելի հարված է ստանում «իր մեծ խաչկղերայր» խմբապետ Սմբատից: Այս է պոեմի արտաքին սյուժեն, որը, իրոք, միայն շրջանակ է, միայն հլափկա՝ երկի հոգեբանական բովանդակության համար, որը հիմնականն է պոեմի մեջ:

Այս բովանդակությունն իր հերթին կազմված է երկու շերտից: Իր մտորումների սկզբում (33-137) և վերջում (293-334) Շավարշը խորհում է մոտիկ ապագայի՝ առավոտյան Դրոյի հետ ունենալիք հանդիպման մասին: Սպասվող վտանգի տագնապը փոթորկում է նրա հոգին, ստիպում է անհանգստանալ, մինչև վերջ էլ պահում է նրան անորոշ երկվության մեջ՝ ներկայանալ Դրոյին, թե՞ ոչ: Շավարշի մտորումների երկրորդ շերտը, որը մի ամբողջական հատված է պոեմի միջին մասում (138-284), նվիրված է ոչ հեռու անցյալի հիշողություններին՝ կապված արևմտահայության դաղթի, կոտորածների, անյուր դրկանքների և ազդամիջյան բնդհարումների հետ:

Այսպիսով, 451 տողից բաղկացած պոեմը (դրսնցից վեցը բաղմակետերից կազմված տողեր են) իր բովանդակությամբ բաժանվում է երեք՝ գրեթե ճշգրտորեն հավասար մասերի: Պոեմի սկզբի և վերջի հիշյալ տողերը, ինչպես նաև ութ տող միջին մասից (285-292), նվիրված են Շավարշի և նրա ընկերների աղմկալից խնջույքի, երևանյան փողոցներում նրանց ծավալած հրոսակության նկարագրությանը: Սյուժետային ընթացք ունեցող ալլեհատվածները կազմում են ընդամենը 156 տող: Դրանք ունեն որոշակիորեն արտահայտված երգիծական բնույթ, որը երևում է ամեն ինչում՝ սկսած հերոսի արտաքինի նկարագրությունից և ինքնագնահատականից («նա իրեն համարում էր—անհաղթ արու, Որպես հրաշք՝ ելած հալ ցեղի արգանդից») մինչև նրա երթը փողոցում («ձեռքին մաուզևո՝ օրորվելով, գնում էր մեզի միջից. հետևից—իր տղերքը», կամ «Բոլորի ղեմքերին նա վախ էր կարդում: Եվ դա համարում էր—բարձր պատիվ, եվ աչդ պատճառով էլ—չափազանց հպարտ էր»), մինչև պոեմի անսպասելի, կոմիկական վախճանը (բոլորին ահաբեկող մարդը ինքը մի հարվածով գետին է տապալվում ուշակորույս): Դաշնակցական Հայաստանում խմբապետների և մատուցողների գործունեության իրապատում տեսարանները ներկայացված են միանգամայն անսքող երգիծական ընկալմամբ և մեկնաբանությամբ, թեև, ինչպես կոեսենք, դրանով չի սպառվում պոեմի գաղափարական և հոգեբանական բովանդակությունը:

Պոեմն սկսող հատվածին հաջորդում, իսկ այն ավարտող հատվածին նախորդում են ապագայի մասին տագնապալի մտորումներով հագեցած

մասերը (ընդամենը 148 տող)։ Դրանք աչքի են ընկնում իրենց ընդգծված դրամատիկ բովանդակությամբ, հակասական ապրումների և տարուբերվող վճիռների սերտ ղուգակցումներով, և ամենից ավելի հենց այդ հատվածներում է, որ մենք տեսնում ենք գլխավոր հերոսի «հոգու դիալեկտիկան», իրարից ծնվող և իրար հաջորդող մտքերի ու հույզերի բուռն հոսանքը.

— Կանչել է Դրոն առավոտ վեցին,—
Մտածում էր Շավարշը,—բայց ինչու՞ է կանչել.
Ասաց՝ դրկելու է կարևոր գործի—
Եվ բողեց, որ կասկածը մինչև լույս տանջե
Եվ ուտի իր սիրտը։—Ինչու՞ չասաց,
Թե այդ ի՞նչ գործի է ուղարկում նա.
Ողեղում վխտում էր կասկած հագար,
Մտածում էր՝ գնա՞, քե չգնա:
Ո՞վ գիտե Դրոյին։ Այո։ Ո՞վ գիտե։

Սա սկիզբն է Շավարշի մտորումների, որոնք հետո ընդհատումներով շարունակվում են՝ իրարամերժ բնթացքով։ Ահա և մի հատված պոեմի վերջին մասերից.

Եվ նա որոշեց.—
Նա կգնա, բայց մեռակ. խումբը՝
Կազմ, պատրաստ՝ կապասի փաղափից դուրս,
Փարափարի մոտի այգիներում. հետո—
Հետո հայանի կանի։—Զինվորներից լոկ շուրսը
Կգնան իր հետ առավոտուն.—
Եզուրը. Դաշաղը, Թաթիկը, Հարուն.—
Հենց նրանք—բավական են. կարո՞ղ է՝
Թող հարձակվի Դրոն.—
Բայց ո՞վ է... նրա ձեռքը... պահողը...
Կարող է բանտարկի։ Կարող է հանկարծ
Սպանի տղերից սրան, կամ նրան։

Համեմատելով այս երկու հատվածները, որոնք Շավարշի մտորումների երկու ծայրաթևերն են, մենք տեսնում ենք, որ նրանց զարգացումը կատարվում է, ասես, շրջագծի մեջ. հերոսի մտքերը պտտվում են միևնույն հարցերի և անունների շուրջ, ներքին անլուծելի հակադրու-

Թյամբ, Նույնիսկ իր մտորումների վերջում, մինիստրին հեկկայանալու վճիռ կայացնելուց հետո էլ Շավարշը չի ազատվում տաղնապանների, կասկածի և անորոշության ծանր բեռից:

Ստեղծագործաբար արձագանքելով ժամանակի զրական վեճերին, Չարենցն իր «Նմբապետ Շավարշով» յուրովի պատասխանում էր նաև այն հարցին, թե կենդանի մարդու պատկերման և պսիխոլոգիզմի պահանջը պե՞տք է արդյոք տարածվի սոցիալական խորթ դրական կերպարի վրա: Չարենցի պատասխանն այս հարցին միայն զրական էր: Շավարշին, իբրև սոցիալական կերպարի, տալով միանգամայն որոշակի բացասական գնահատական, նրա առօրյա գործողությունների մեջ բացահայտելով հրդիսական բովանդակություն, նա միաժամանակ հեռու է նրան «դասակարգային թշնամու» պլակատային պատկերով ներկայացնելուց: Շավարշը, իրոք, կենդանի մարդ է՝ ներքին բնական տաղնապաներով, ցավի և կոստոսի զգացողությամբ, անկեղծության պոռթկումներով, հատկանիշներ, արոնք սակայն, չեն փոխում նրա կերպարի սոցիալական բնույթն ու գնահատականը:

Վերջապես, պոեմի կենտրոնում տեղավորված ընդարձակ մտորում—վերհոշը (ընդամենը 147 տող) մեզ անդափոխում է մոտավոր անցյալը՝ գաղթի և կոտորածների ժամանակը: Կապված լինելով հայ ժողովրդի պատմության ամենածանր փորձության հետ, այդ հատվածն ունի գերազանցապես ողբերգական բովանդակություն, ցուցադրում է դաժան ժամանակի մի շարք իրադատում տեսարաններ: Այստեղ շարունակվում է Չարենցի ստեղծագործության առանցքային թեմաներից մեկը՝ համաշխարհային պատերազմի շրջանում հայ ժողովրդի տարած մեծ ողբերգության թեման: Սկսվելով «Կապուտսոշյա Հայրենիք», «Դանթեսական առասպել», «Ազգային երազ» պոեմներից, այդ թեման հենք առնելով է «Ամենապոեմի» և «Երկիր Նաիրի» վեպի միջով և հասնում է մինչև ամենավերջին՝ անավարտ մնացած մտահղացումներից մեկը՝ Կոմիտասին նվիրված պոեմը:

«Homo Sapiens» համեմատաբար փոքրածավալ չափածո նովելի նյութը կենսագրական վերհոշն է՝ կապված պատանեկան տարիների, հայրենի Ղարսի, ռոմանտիկ սիրո ու երազանքների, առաջին գրական փորձերի և ոգորումների հետ: Ընդամենը 121 տողից բաղկացած բանաստեղծության մեջ սերտորեն զուգակցվում են զորյ առօրյայի, «նաիրյան այդ խեղճ քաղաքում» ապրող վտիտ պաշտանու կյանքի հանդամանքների՝ տան, դպրոցի, կիսաքաղց գոյության պատկերները և, մյուս կողմից, երազանքները հզոր գերմարդու, գլխական շառաշուն համբավի և

անսովոր, մեծ սիրո մասին: Ինչքան էլ այս երկու կողմերը անհաշտելի հակադրություն են կազմում, բայց շափածո նովելի հոգեբանական իմաստը հենց այդ դուգակցման մեջ է, դավառական քաղաքի պայմաններում մեծ երազանքներով ապրող պատանու կերպարի ստեղծումը: Պշիբիշևսկու «Homo Sapiens» դրքի ընթերցումը (որը և իր վերնագիրն է տվել նովելին) հենց այն «սյուժետային խթանն» է, որն ասպարեզ է բացում պատանու հրեակալության համար, օգնում է ապրելու մի ուրիշ, բարձր իրականությամբ և ձգտումներով: Ահա մի հատված նովելի այդ մասից.

Նա կարդում էր: Սուզվում էր անդաճ
Ցնորհների հորձանքը:—Գրքի էջերից
Երազվում էր նրան փտանալի՞ն մի մարդ,
Որի հոգին, մտքերը, տենչերը
Վիրխարի են, ամեն ինչ խորտակող,
Որը բարձր է իր բուր շրջապատից,
Ինչպես նահնից—էլբրուսը,—և վարդագույն
Մի մշուշի նման նրա հոգում
Արդեն փովել էր մի անեզրական կարոտ...

Սակայն «հույու դիայեկտիկան» հատկապես բազմակողմանիորեն է ներկայացված «Մեծ առօրյան» պոեմում, որը նույնպես «շափածո նովել» ժանրային բնութագրին է ստացել: Ասենք նաև, որ ծավալով էլ սա Չարենցի ամենաընդարձակ շափածո երկերից մեկն է (568 տող):

«Մեծ առօրյան» ավելի, քան «Խմբասպետ Շավարշը», արձագանքում էր այն վեճին, թե պե՞տք է արդյոք զեղարվեստորեն պատկերել սոցիալապես խորթ տարրերի հոգեբանությունը: 20-ական թվականներին երկրում ծավալված սոցիալիստական շինարարությունը և նրա հետ կապված տեղաշարժերը մարդկային հարաբերությունների ու հոգեբանության մեջ այսպեղ պատկերվում են ոչ թե ուղղափառ, այլ զլխավոր հերոսի ընկալմամբ: Իսկ վերջինս կյանքի մեծ հորձանքից կտրված, ամեն ինչ նեղ անհատապաշտպան դիրքերից դիտող և ընկալող բնավորություն է: Նա միայն մի կարճատև պահ, բանվորական կուլեկտիվի ժողովին մասնակցելու շնորհիվ սկսում է խորհել կյանքում կատարվող մեծ վերափոխումների մասին, ապրում է սեփական ուղու և ըմբռնումների տանջալից վերագնահատման հոգեվիճակ: Մեր աչքերի առջև անցնող կյանքի պատկերները առիթ են հերոսի հոգեկան բարդ և դժվարին տարուբերումները, անցյալի հուշերն ու ներկայի ներշնչած խոհերն ու ապրումները ամենայն

մանրամասնությամբ ներկայացնելու համար: Ամբողջությամբ վերցրած՝ «Մեծ առօրյան» փաստորեն մի ծավալուն հոգեբանական պատկեր է, անցյալի վերհիշերից, ինքնազննումից, կասկածներից, ոգևորությունից ու հիասթափումներից կազմված մի երկ: Հոգեբանական տեսանկյունը երևում է նաև ստեղծագործության ավարտի մեջ: Հերոսին անցկացնելով հոգեբանական փորձությունների միջով, հեղինակը, սակայն, նրան չի հանդեցնում որևէ կենսական լճուխ, կյանքի հանգամանքների որևէ փոփոխություն: Հաջորդ իսկ առավոտ նրա կարճատև ոգևորությունը, ինքնավերափոխման մտորումները ցնդում են թեթև հարբածության նման, և նա նորից մտնում է իր անհատապաշտական նեղ պատյանի մեջ:

Այսպես

Մի անգամ անա այդ փոքրիկ մարդու,
Այդ հաշվետարի մոտով, այդքան մոտ,
Թնդալով անցալ մեր մեծ առօրյան,
Նա անգամ զգաց, շոշափեց մոտիվ
Ընթացքը նրա հսկավիթխարի,—
Նայեց նա մի պահ հրաշքի նման
Իր աշխարհի դեմ բռնկված այդ վեհ,
Այդ շոնդալով անցնող պատկերին—
Եվ ընկնվելով նրա ամենի
Մեծության ներքո, այդ անգրկելի,
Անհուն վեհության—սուզվեց նա կրկին
Իր սովորական մոմաւանքի մեջ...

Եվ նույնը մեր վերջացալ այսպես:—

«Մեծ առօրյան» մեկն է այն սակավաթիվ գործերից, որոնց մեջ Չարենցը փորձել է ստեղծագործաբար կիրառել «էպիքական լուսաբացի» բանաստեղծական մանիֆեստներում հռչակած գեղադրական շափանիշները նոր իրականության բարդ իրողությունները պատկերելու մասին: Այս առումով այն սկզբունքային նշանակություն ունի, իսկ ինքնին՝ գեղարվեստական մեծ ուժի և խոսքի մի ստեղծագործություն է, որը հանրաժիթի քիչ ուղադրության է արժանացել, մի տեսակ մնացել է Չարենցի մյուս նշանավոր երկերի ստվերի տակ: «Մեծ առօրյայի» գեղարվեստական արժեքի հիմքը, առաջին հերթին, նրա հոգեբանական բովանդակության խորության և ինքնատիպության մեջ է:

Հերոսի հոգեկան վիճակների մանրամասն վերլուծության և դիա-

լեկտիկ ղուգակցման սկզբունքը լիուլի կիրառված է նաև «Դեսպի լյառը Մասիս» պոեմում: Զիշտ է, այստեղ ևս պոեմի հիմնական բովանդակությունը կազմող հոգեբանական-վերլուծական պատկերն սկզբից և վերջից դրված է սրռակի կոմպոզիցիոն շրջանակի մեջ, որը, պայմանականորեն, կարելի է համարել երկի սյուժետային հենարանը: Այդ հատվածները՝ պոեմի առաջին 8 և վերջին 37 (199—235) տողերը պատմում են վաղ այգաբացին քաղաքից հեռացող Աբովյանի արտաքին գործողությունների տանը տված վերջին լուռ հրաժեշտի, դեսպի հավերժական լեռը ուղղած քաչլերի մասին, մի պատկեր, որով խորհրդանշվում է մեծ գրողի անմահության գաղափարը: Այդ հատվածների միջև տեղադրված է պոեմի հիմնական մասը (11—198), ուր պատմվում է զիշերվա ընթացքում Աբովյանի վերադարձը գրամատիկ պահերի և կյանքի նսխընթաց դրվագների վերհուշի մասին: Պոեմը շրջանակող հատվածների միջև, որոնք առերիվույթ աչնրան խաղաղ են, հոգին հանգստացնող և վեհացնող, մենք ստեղծագործության այդ հիմնական մասում տեսնում ենք, ասես, փոթորկված տրամադրությունների մի անկաշկանդ հոսանք, որն անմիջապես կլանում և տանում է մեկ իր հետ: Աբովյանի հուշերն իր անցած կյանքի, մարառումների, սիրո և դատունության, երազների և հուսախաբությունների մասին, նրա կասկածն ու տագնապը իր վաստակի պատմական ճակատագրի համար, վաղեմի օրերի ոգևորության արթնացող ալիքներն ու մենակության, շրջապատի կողմից չըմբռնվելու ողբերգական զգացումը հաջորդում են իրար անընդհատ շարքով և ստեղծում մի բացառիկ լարված գրամատիկ մթնոլորտ: Հիշենք, օրինակ, Աբովյանի տանջալից մտորումները՝ «Վեբբի» ձեռագիրը կարգալիս.

Ի՞նչ է ասում այդ գիրքը և ի՞նչ է բարբառում.
 Զուր չէ՞ արդյո՞ վատնել անհատնելի իր ձիրքը,
 եվ չի՞ արդյո՞ եղել իր ողջունած հեռուն
 Մի քիարան վատբար, -- և այդ գիրքը՝
 Իր արյունով, սրտի յուրաքանչյուր նյարդով,
 Իր վեջին նիզով հորինած
 Զէ՞ արդյո՞ խեղճության ու սխալի արդյունք՝
 Սերունդների երբին ի վնաս...
 ... Բայց ո՛չ. ի՞նչ էլ լինի—այնուամենայնիվ
 Հո չի՞ ստում կարկաշն այս բարբառի,
 Այս երգեցիկ գրքի երգանման ձայնը,
 Որ դիպչելով կյանքի հազարամյա փառին՝

Պիտի նեղէն այդ Բարը, այդ ժայռակոտ պարիսպը,
Պիտի բանա քելուզ փոքրիկ կածան,
Ու դպրութիւնն անցնի ու հորդանա, ինչպէս
Ձինջ առուն է անցնում ջրանցքներով բացած:—

Հայ նոր քրթութեան մէջ դժվար է ցույց տալ հոգեբանորէն այսքան հազեցած մի ուրիշ ստեղծագործութիւն: Եթէ «Դեպի լյառը Մասիս» պոեմը համեմատենք, օրինակ, Ավ. Իսահակյանի «Աբու-լալա Մահարու» հետ, ապա անմիջապէս կնկատենք Չարենցի հոգեբանական արվեստի յուրահատկութիւնը, նրա, այսպէս ասած, «տոլստոյական» որակը: Իսահակյանի և Չարենցի պոեմների սյուժետային և հոգեբանական իրադրութեան մէջ կարելի է նկատել այն ընդհանրութիւնը, որ երկու գեպոնք էլ հերոսները որոշել են մեկընդմիշտ հեռանալ և այդ վճռական պահին քրննում-մտորում են անցյալի և դալիքի, իրենց և շրջապատի փոխհարաբերութեան մասին: Սակայն նրանց հոգեբանութեան բացահայտման ուղիները սկզբունքորէն տարբեր են: Իրենց ողջ լարվածությամբ և դրամատիզմով հանդերձ Իսահակյանի պոեմի հերոսի մտորումները վարդանում են ուղղապիժ ընթացքով, իրականութեան հետ ունեցած կոնֆլիկտի աստիճանական խորացման ճանապարհով: Մաշարին այլևս կասկած չունի իր ընդունած վճռի և անելիքի մասին, նրա կոնֆլիկտը աշխարհի հետ է և ոչ թէ ինքն իր հետ: Այնինչ Չարենցի պոեմում հերոսի ներքին մտորումները վարդանում են, կարելի է ասել, տեղատվութեան և մակընթացութեան օրենքներով, վերադարձի, ինքնաժխտման և ինքնահաստատման հաջորդափոխութեամբ: Հոգեբանական բովանդակութեան այս յուրահատկութեամբ «Դեպի լյառը Մասիս» պոեմը հայ բանաստեղծութեան պատմութեան մէջ կարելի է համեմատել Գրիգոր Նարեկացու «Մատչանի» հետ (նմանութիւնը վերաբերում է, իհարկէ, միայն հոգեկան ապրումներէ վարդացման գիալեկտիկ ընթացքին):

Վերջապէս, հոգեբանական ասպեկտը ակնհայտորէն գերկշռող է նաեւ «Ջրահալատ «Վարդան զորավար» պոեմում: Այստեղ ևս հոգեբանական պատկերը դրված է կոմպոզիցիոն շրջանակի մէջ. պոեմի առաջին 10 և վերջին 6 (153—158) տողերում խոսվում է Երեանից ստացված հեռագրի և այն պատասխանի մասին, որ Ալեքսոյից ուղարկում է «Վարդան զորավար» զրահապատի հրամանատար, հետագայում Մալխիան ապստամբութեան հերոս և նահատակ դարձած Սարգիս Մուսայելյանը: Ստացված հեռագիրը, որով դաշնակցական կառավարութիւնը պահանջում է զրահապատն անմիջապէս Երեան բերել, առիթ է դառնում պոեմի հերոսի հոգում

սկիզբ առնող լարված մտորումների համար, որոնք ի վերջո նրա մեջ ամրապնդում են ապստամբների կողմն անցնելու վճիռը.

Դեմը—կայարանն է մոայլ, իսկ հեռվում—փաղափր:

Նա նայում է, նայում է երկար, կանգնած զրահապատի մոտ:

Քաղափից լսվում է մի ձայն: Կարծես աղաղակ է:

Ահով է լցված օդը:

Նա նայում է երկար: Ականջ դնում: Լուռ է:

Բայց լուրջությունը այնքան է անհանգիստ:

Լուրջությունը շնչում է ազգնապով: Լուրջությունը ժխտ է:

Խուլ, ազգնապուռ ժխտ, որ գուցե աղմուկն է իր ֆունքի:

Այդ ձիւ՞րն են դուրսում, քե իր սրտի զա՞րկն է:

Հեռագի՞րն է խղիւ՞ք իրեն այդպես հուզել:—

Ներկայից հերոսի միտքը զնում է դեպի մոտավոր անցյալը, դեպի գյուրոցական տարիների հուշերը «Վարդան Մամիկոնյան» ներկայացման մասին, և ալնտեղից նորից ուղղակի գծով կամուրջ է նետվում դեպի ներկայի գրամատիկ իրադրությունը, դեպի ճակատագրական վճռի առջև կանգնած «Վարդան զորավար» գրահապուռը, տազնապ ներշնչելով մոտակա դեպքերի բնթացքի ու ելքի համար: Այս բոլորը զարգանում են մտորումների նույն պոզադրական, փոխադարձորեն ներթափանցված ընթացքով, որը մենք տեսանք «Դեպի լյառը Մասիս» պոեմում (պատահական չէ, տնշուշտ, որ այս երկու երկերը գրվել են գրեթե միաժամանակ՝ 1933 թ. փետրվարին և ապրիլին):

Վերլուծվող բոլոր հինգ գործերի մեջ էլ, ինչպես տեսանք, բովանդակության կարեորագույն շերտերից մեկը կապվում է հերոսների հոգում ծավալվող վերհուշի հետ և դա, անշուշտ, ավելի է ընդգծում երկերի քնարական-հոգեբանական ասպեկտը: Ավելացնենք, որ վերհուշի և տեսիլի դեղարվեստական հնարանքը Չարենցի պոետիկայի ամենակայուն գծերից մեկն է, որ հանգես է գալիս նրա ստեղծագործական ուղու բոլոր փուլերում, ամենատարբեր ժանրի ու բովանդակության երկերում³¹:

5

Առանձին և մասնրամասն քննություն են արժանի ժամանակի պատկերման սկզբունքները Չարենցի երկերում: Այդ սկզբունքները պայմա-

31 Այդ մասին ավելի մանրամասն տե՛ս մե՛զ «Աշխարհայացք և վարպետություն» գրքում, Երևան, 1967, էջ 229—239:

նաւորւած են վերլուծվող գործերի մի քնդհանուր առանձնահատկութեամբ. բոլոր երկերում հերոսների հոգեբանութիւնը բացահայտվում է ոչ թէ դեպքերի հաջորդական նկարագրութեամբ, այլ հոգեկան տվյալ վիճակի բաղմաւորմանի վերլուծութեան ճանապարհով: Չարենցին հետաքրքրում է ոչ այնքան բնավորութեան զարգացումը ժամանակի մեջ, իրար հետեղ իրադարձութիւնների շղթայում, որքան բուն «հոգու դիալեկտիկան», այսինքն՝ բարդ հոգեվիճակները, ներքին հակասութիւններն ու պայքարը, որոնք և դառնում են հերոսի էութեան բնութագրման հիմքը: Դրան համապատասխան էլ, իրար հաջորդող ժամանակների պատկերման փոխարին, բանաստեղծը փաստորեն վերցնում է մեկ պահ. զեղարվեստական բոլոր միջոցները կենտրոնացնում է նրա կենսական և հոգեբանական բովանդակութեան բացահայտման վրա:

Այդ պահն աչքի է ընկնում իր հատուկ նշանակալիութեամբ: Դա հերոսի սոցիալ-հոգեբանական դարգւցման վճռական, շրջադարձային պահն է, հանրագումարի պահ և միաժամանակ նոր կենսափուլի սկիզբ ու ելակետ: Այդ պահի մեջ մի տեսակ գալիս միավորվում են, անբաժանելի շերտերով ներթափանցում են տագնապալի, մեծ փոփոխութիւններով հղի ներկան, անցյալի փոթորիկուն հուշերը և խռովահույզ մտորումներն ապագայի մասին, նրա կռահումները: Չարենցն իբրև արվեստագետ հատուկ հակում ունի դեպի այդպիսի բացառիկ կարևոր պահերը, որոնք անհունորեն մեծ կշռույթ են կրում: Ինչպես մենք համոզվեցինք, քննարկվող բոլոր գործերի մեջ էլ հերոսներն այդպիսի դրամատիկ վիճակ են ապրում, երբ, ասես, ի մի է բերվում նրանց ողջ նախընթաց ուղին և վճռվում է ապագան: Պատահական չէ նաև, որ Չարենցը բավական հաճախ դիմում է մի այնպիսի գեղարվեստական հնարանքի, ինչպիսին է ժամանակի չափման երկու ծայրաթևերի՝ վայելչանի (ալիսթարթ) և դարի համեմատութիւնն ու հավասարեցումը: Այդ դեպքում բանաստեղծի գրչի տակ վայրկյանը մեծացվում է դարի չափերով (հիպերբոլ) և միաժամանակ դարն ասեք փոքրացվում, սեղմվում է վայրկյանի մեջ (լիտոտա):

Նախքան կոնկրետ օրինակներ բերելը, նշենք, որ անհուն տևողութիւնն ունեցող վայրկյանի պատկերը մի անգամ չէ, որ հանդես է գալիս նաև և՛ Տոլստոյի մոտ, և դա, անշուշտ, պատահական զուգահեշտութիւն չէ: Հերոսի ապրումներն ու հոգեբանութիւնը խտացված ու զտված, ինչպես մեկ կաթիլ ջրի մեջ արտացոլված տեսնելու և ցուցադրելու ձգտումը մղել է գրողին դեպի այդպիսի պահերի պատկերումը: Հիշենք մի սեռա-

րան «Սևաստոպոլի մայիսին» ակնարկից, որը մեջ է բերում նաև Ն . Գ . Չերնիշևսկին իբրև հոգեբանական աշխատի ցատուռն օրինակ։ Երբ թըշնամական ուժմբն ընկնում է Միխայլովի և Պրասկուխինի պատկած տեղից ոչ հեռու, վերջինիս ապրումների նկարագրությունը Տոլստոյն սկսում է աշուպես. «Անցավ մի վայրկյան, որը մի ամբողջ ժամ թվաց,— ուժմբն չէր պայլում»։ Եվ ապա՝ մի քանի տող հետո. «Անցավ ևս մի վայրկյան,— վայրկյան, ոչի ընթացքում հուզելի, մտքելի, հուսելի, հիշողությունների մի ամբողջ աշխարհ առկայծեց— անցավ նրա երեակայություն մեջ»։ Ու մինչև կայացթեր ուժմբն, որը պիտի վերջ տար նրա կյանքին, Պրասկուխինը հասցնում է հիշել և՛ իր վերցրած պարտքերը, և՛ անցյալ երկոտ երգած դնչուական մեղեգին, և՛ սիրած կնոջը, և՛ «հաղարավոր ուրիշ հիշողություններ»։ Ժամանակի «երկարաձգման» զեղարվեստական հնարանքին Տոլստոյը դիմել է նաև հետագայում գրած երկերի մեջ։ Կարելի է հիշել Առատելիցի և Բորոդինոյի ճակատամարտերում Անդրեյ Բալկոնսկու մտորումների նկարագրությունը և, մանավանդ, մահվանից առաջ Հաջի. Մուրադի գիտակցություն մեջ ծագող պատկերները, որոնք խտանում են տեղությունմբ փոքր, բայց տարողությունմբ լայնարձակ ժամանակամիջոցում. «Հիշողությունն ու պատկերները անսովոր արագությունմբ փոխարինում էին իրար նրա երեակայության մեջ... Եվ այդ բոլոր հիշողությունները նրա երեակայության մեջ թռչում էին, ոչ մի զգացմունք չառաջացնելով նրա մեջ՝ ո՛չ ափսոսանք, ո՛չ քին, ո՛չ որեէ ցանկություն։ Այդ բոլորը թվում էր այնքա՞ն ընչին՝ համեմատած այն բանի հետ, ինչ սկսվում էր և արդեն սկսվել էր նրա համար»։

Չարենցի պոեզիայում բավական հաճախ է կրկնվում «վայրկյան— դար» զուգահեռը, ավելի ճիշտ՝ աէնթարթի մեջ մի ամբողջ հավիտենականություն, դարի կշիռ ունեցող բովանդակություն տեսնելու բանաստեղծական ալլաբերությունը։ Օրինակ, «Խմբապետ Շավարշի» մեջ, նկարագրելով հերոսի հիշողությունները ազգամիջյան կոտորածների մասին, բանաստեղծը Շավարշի և թրքուհու անսպասելի հանդիպման պահը ներկայացնում է աշուպես. «Մի վայրկյան էր միայն, որ տեեց երկար, ինչպես դարը»։ «Հոկտեմբեր 25-26 1917» ֆրագմենտում, ներկայացնելով Լենինի կերպարը՝ Չմեռային պալատի գրոհի հրամանը տալու պատմական պահին, բանաստեղծն այդ հրամանին Կախորդող ակնթարթի մասին գրում է. «Վայրկյանը դար է արդեն թվում»։ Նույն ալլաբերական հիպերբոլի մի ուրիշ տարբերակի հանդիպում ենք ճարտարապետ Սերասանդր Թամանյանի հիշատակին նվիրված «Մահվան տեսիլ» բա-

նաստեղծութեան մեջ, ուր ասպագա հոյաշեն քաղաքի պատկերները արվեստագետի հոգու աչքերին երևացել են «ակնթարթում մի վսեմ, որ երկարում է դարեր, փողփողել են ուղեղում—սիրտ պայթելու շափ պայծառ...»: Ժամանակի մեծ ու փոքր շափերն ասեք խառնվում-միաձուլվում են «Ջրահապաս» «Վարդան զորավար» պոեմի հերոսի պատկերացման մեջ, երբ նա վերհիշում է իր մանկության զրկագները. «Այդ հորբ էր ... Տաբինե՛ր, թե՛ մի ամբողջ անծայր հաղաբամյակ առաջ...»:

Այսպիսով, մենք հիմք ունենք ասելու, որ ժամանակային հասկացությունների սուր տեղաշարժերը (վալրկյան—դար) Չարենցի գեղարվեստական մտածողության ինքնատիպ դժերից են: Դրա շնորհիվ ընտրված պահի մեջ խտացվում է հերոսի ամբողջ էությունը, լուսավորվում են ժամանակի բոլոր շափումները: Դրանք այն պահերն են, որոնց մասին բանաստեղծը մի ուրիշ առիթով բացականչում էր. «Թ՛, հանճարեղ ակնթարթ, դու ընթացք ես—ու ոստում»: Ընթացք և ոստում,— սա նշանակում է, որ ակնթա՛րթի մեջ բանաստեղծը տեսնում է և՛ բնավորության ողջ նախորդ ուղին, և՛ այն արմատական փոփոխությունը, որով հղի է այդ պահը:

Մյուս կողմից, Չարենցի այս երկերի օրինակով ակնառու կերպով կարելի է համոզվել, թե երբեմն ինչպիսի՛ բարդ շերտեր է պարունակում ժամանակի գեղարվեստական պատկերումը, որը կարող է ամենեին էլ իրական ժամանակի պարզ վերարտադրությունը չլինել: Թերևս ավելի, քան հայ գրականության որևէ ուրիշ նշանավոր հեղինակի ստեղծագործության մեջ, Չարենցի մոտ ժամանակի պատկերը հաճախ դառնում է կյանքի և հոգեբանության բարդ ծալքերի բացահայտման լրացուցիչ միջոց: Նրա երկերը հարուստ են, օգտվելով ակադ. Դ. Ս. Լիխաչևի արտահայտությունից, «անցյալի, ներկայի և ասպագայի տարբեր զուգորդումներով», ժամանակի արագացումներով և դանդաղումներով, որոնք, միասին վերցրած, իրենց հերթին օգնում են վերստեղծելու հերոսների հոգեբանական աշխարհի բաղմաշերտ պատկերը: Առհասարակ, դատելով այս, ինչպես նաև Չարենցի մի քանի ուրիշ երկերից (նկատի ունենք հատկապես վաղ շրջանի պոեմները՝ «Կապուտաշյա Հայրենիք», «Դանթեական առասպել», «Աղգային ևրազ», ինչպես նաև «Ամենապոեմ», «Չարենց—նամե», «Կոմունարների պատը Փարիզում»։ «Դահլիճ տեսիլ» պոեմները, «Իրկիր Նախիր» վեպը և այլ գործեր), նրա ստեղծագործական նախասիրությունը ոչ թե ժամանակի պատկերման «փակ», այլ «բաց» սկզբունքի կողմն է: Այդ սկզբունքների տարբերությունը նույն գրականագետը բնութագրում է այսպես.

«Մի կողմից, ստեղծագործության ժամանակը կարող է լինել «փակ», ներփակված իր մեջ, միայն սյուժեի սահմաններում կատարվող, չկապված երկի սահմաններից դուրս կատարվող գեպքերի հետ, պատմական ժամանակի հետ: Մյուս կողմից, ստեղծագործության ժամանակը կարող է լինել «բաց», մտցված ժամանակի ավելի լայն հոսանքի մեջ. ճշգրտորեն որոշակի պատմական դարաշրջանի ֆոնի վրա զարգացող: Երկի «բաց» ժամանակը... ենթադրում է ուրիշ գեպքերի առկայություն, որոնք միաժամանակ կատարվում են երկի սահմաններից, նրա սյուժեից դուրս»³²:

Նյևն այս առումով դիտենք Չարենցի երկերը, ապա կոտանենք, որ ոչ միայն բոլոր դեպքերում առկա են երեք ժամանակները (անցյալ, ներկա, ապագա), այլև նրանց զուգորդման եղանակներն ու ձևերը ամեն անգամ նոր կերպարանք են ստանում: Այդ պատճառով էլ անհրաժեշտ է մի անգամ ևս քննել այդ երկերը առանձին-առանձին, ցույց տալու համար ժամանակի պարամետրերը նրանց մեջ: Ընդ որում, քանի որ բոլոր դորձերի մեջ էլ սյուժետային ելակետը ներկա պահն է, մենք ժամանակի բնութագիրը կսկսենք ներկայից, նրանից անցնելով անցյալին և ապագային:

Համեմատաբար պարզ կառուցվածք ունի «Homo Sapiens» չափա-ժո նովելը: Ներկան՝ պատանի հերոսի անորոշ գեղեցումներն են, սիրած աղջկան՝ «իր հանճարեղ նվարդին» հանդիպելու սպասողական վիճակը: Այստեղից՝ գրեթե միաժամանակ և իրար մեջ սերտորեն ներթափանցված՝ հերոսի մտքերը գնում են և՛ դեպի մոտիկ անցյալը (հայանցիկ հիշողություններ տան, դարոցի, հոր մասին), և՛ դեպի մշուշով պարուրված ապագան (երազանք «գերմարդու» մասին, «հանճարեղ պոետ» դառնալու հավատ և վճիռ): Հոգեբանական բովանդակության և առհասարակ երկի ամբողջության համար ամենից կարևորը «ապագայի շերտն» է, այն թրթռուն սպասումները, որոնք պատանուն ընկղմում են «ցնորքների հորձանքի» մեջ, բացում նրա ներաշխարհի ծալքերը:

Նովելը կառուցված է հերոսի ներկա անօգնական վիճակի և նրա «ջքեղ երազների» ուր հակադրության վրա: Վերջում մենք նորից տեղափոխվում ենք ներկան և տեսնում ենք այդ երազների առաջին փուլումը, երբ «իր երազած աղջիկը, իր դիցուհին» անտարբեր անցնում է նրա մոտով («չվերցրեց անգամ նրա վարդը»): Դրա մեջ արտահայտվում է

32 Д. С. Лихачев, Поэтика древнерусской литературы, изд. третье, «Наука», Л., 1979, стр. 211, 214.

ստեղծագործութեան ժանրային բնույթի կարևոր կողմերից մեկը՝ նովել-լային, անսպասելի վախճանը: Բայց հեռանկարի մեջ, արձանագրական եղանակով հաստատուում է մի ուրիշ երազանքի իրագործումը. «Այդ պատանին հետո դարձավ պոետ, եվ զրեց այս նովելը, որ դուք կարդաք...»: Երրորդ ղեմքով պատմվող երկը դրանով իսկ մեղ ներկայանում է իբրև ինքնակենսագրական ստեղծագործություն:

Ժամանակի պատկերման իմաստով «Սմբապետ Շավարշի»՝ մեր կողմից արդեն նշված հինգ մասերը ունեն այսպիսի հաջորդականություն. ներկա—ապագա—անցյալ—ապագա—ներկա: Այսպիսով, պոեմի պատկերային շղթայի կենտրոնում գտնվում է անցյալի վերհուշը, որին նախորդում և հաջորդում են ապագայի մասին մտորումները, իսկ սրանց էլ՝ ներկայի իրական պատկերները: Թեև շարադրանքի իմաստով, ինչպես տեսանք, այդ երեք ժամանակները հիմնականում առանձնացված են իրարից, բայց հերոսի գիտակցության մեջ նրանք կազմում են մեկ միասնական հոսանք՝ մտորումների և հուշերի դիալեկտիկ ընթացքով: Պոեմի կենտրոնում տեղադրված անցյալի ողբերգական վերհուշը, մի տեսակ, կարծեք, իր արտացոլքն է տարածում և՛ նախընթաց, և՛ հաջորդ մասերի վրա: Իրոք, ներկայի պատկերները պոեմի սկզբում և վերջում (աղմկոտ խնջույք, հարբած խմբի կրթը քաղաքի փողոցներում) ասես մշուշված են անցյալի արյունոտ հուշերով ու կորուստների ցավով, իսկ ապագայի տադնապալի սպասումները այդ անցյալի ուղղակի շարունակությունն են: Բայց սլոթետային առումով հերոսի ապագան մնում է երկի սահմաններից դուրս, փոխարինվում մի կարճառոտ կոմիկական վերջաբանով (հանդիպում խմբապետ Սմբատի հետ): Դրամատիզմը մնում է չլուծված, որով ավելի է ընդդժվում նրա բարդությունը:

Սակայն, նշելով հանդերձ երեք ժամանակների ինքնատիպ համաձուլվածքը «Սմբապետ Շավարշի» մեջ, պետք է հատուկ ընդգծել, որ նրանց պատկերման գաղափարական և հուղական ելակետը նույնը չէ: Եթե ներկայի պատկերումը (սլոթետային բնույթ ունեցող հատվածներ) տրված է երգիծական անսքող երանգով, ապա գալիքը պատկերանում է դրամատիկ ապրումների մշուշում, իսկ անցյալը վերհիշվում է իր ողբերգական բովանդակությամբ: Երգիծանք, դրամատիզմ և ողբերգություն,—ահա պոեմի բովանդակության երեք հիմնական հուղական և գաղափարական հոսանքները՝ կապված տարբեր ժամանակների պատկերման հետ: Անտեսել այդ կողմերից մեկն ու մեկը, կնշանակեր միակողմանի և սխալ պատկերացնել ստեղծագործության կենսական և հոգեբանական հարըստագույն բովանդակությունը, ինչպես նաև հեղինակային կոնցեպցիայի բարդությունը:

«Մեծ առօրյան» պոեմում ներկան, կամ սյուժետային ելակետը ժողովից տուն վերադարձող և տպավորություններով ծանրաբեռ հերոսի կեցությունն է, հերոս, որն ապրում է իր կյանքի ուղին վերազնահատելու հոգեկիճակի Իսկ անցյալի պատկերումը բաղկացած է երկու շերտից: Մեկը՝ հերոսի կարճատև հիշողություններն են իր անցած ուղու մասին, որոնք և կազմում են կերպարի նախապատմությունը: Անցյալի երկրորդ շերտը՝ քիչ առաջ տեղի ունեցած ժողովի տպավորություններն են, որոնք կազմում են ստեղծագործության ծավալի մեծ մասը: Այդ երկու անցյալներն իրարից պատասխարված չեն, իհարկի, բայց նրանց տարբերությունը միանգամայն որոշակի է: Երկրորդ, մոտավոր անցյալը միաժամանակ նաև զգալի չափով ներկա է, քանի որ հերոսն ամբողջովին զեռ գտնվում է այդ տպավորությունների մթնոլորտում: Ինչ վերաբերում է ապագային, ապա այն երկի ամբողջ ընթացքում ենթադրվում և նախապատրաստվում է իբրև հերոսի հոգեկան վերածնունդ, «մեծ առօրյայի» մեջ ներդրավելու հեռանկար: Սակայն, ինչպես տեսանք, վերջում ամեն ինչ այլ կերպ է ավարտվում. հերոսն առավուտյան «ջնջում է» նախընթաց գիշերվա տպավորությունները, վճռականորեն հրաժարվում է նրանց հնարավոր շարունակությունից: Ապագան ասեք միաձուլվում է անցյալի հետ, և ժամանակի ընթացքը շրջափակվում է...

«Գեպի լյառը Մասիս» պոեմում կարելի է առանձնացնել երեք իրա-
կան և մեկ սիմվոլիկ ժամանակ: Նախ՝ ներկան, որը գիշերից հետո
բացված առավոտն է, երբ Աբովյանը դուրս է գալիս իր տնից և բալկոն
ուղղում է «գեպի բաղերը»: Այդ ժամանակը հանդես է գալիս պոեմի նա-
խադրության և վերջին մասի մեջ, որոնք նույն փիճակի նկարագրությունն
են տալիս և կազմում են յուրօրինակ կոմպոզիցիոն շրջանակ: Իսկ
անցյալն աշտեղ ևս երկու շերտ ունի՝ մոտավոր և հեռավոր: Մոտա-
վոր անցյալը՝ հենց նոր վերջացած գիշերվա ժամերն են եղել, երբ
Աբովյանը վերջին անգամ քրքրել է իր թղթերը, պատրաստվելով մեկ-
ընդմիջտ հեռանալ տնից: Հենց այդ ժամանակ էլ հերոսի հուշերի
շտեմարանում արթնացել են ավելի հեռավոր անցյալի որոշ զրվադ-
ներ՝ կապված հատկապես դորպատյան տարիների և «Վերբի» կերա-
ձան ժամանակի հետ: Այդ երկու «անցյալները» որոշ իմաստով
գտնվում են հակադրության մեջ, որովհետև տնից հեռանալու վճիռ
ընդունած Աբովյանը քաջ առ քաջ վերանայում է անցյալի իր ըմբռնում-
ները, կասկածի է ենթարկում վաղեմի օրերի ոգևորությունն ու ծրագրե-
րը: Ժամանակների «վեճը» այդպես էլ մնում է չլուծված, բայց հենց

հակադիր մղումների, ներքին երկվույթյան բացահայտումն էլ ամբողջացնում է կերպարի հոգեբանական նկարագիրը: Վերջապես, ապագան պոեմում կապված է դեպի Արարատը գնացող և այնտեղ «հավերժական հանգիստ» որոնող հերոսի պատկերի հետ: Սիմվոլիկ իմաստավորում ունի այդ պատկերը, և, համապատասխանաբար, ապագան էլ այստեղ դուրս է դալիս ժամանակի սովորական հաջորդական շղթայից և դառնում է Աբովյանի անվան և գործի անմահության խորհրդանիշ:

Ժամանակների նույնպիսի սինխրոն ծավալման մենք հանդիպում ենք նաև «Զրահապատ «Վարդան դուրավար» պոեմում: Այստեղ ներկան գծագրվում է իր երկու շերտերով. հերոսի մտորումների պահը և ժամանակի պատկերը՝ զծագրված երկրի քաղաքական իրադրության մասին ծավալվող խորհրդածությունների մեջ: Սրանց զուգընթաց ծագում են անցյալի որոշ պատկերներ, հիշողություններ մանկական տարիների մասին, իսկ ապագան զծագրվում է հեղափոխական դեպքերի հեռանկարի մեջ:

Վերը կատարված՝ ըստ անհրաժեշտության համառոտ վերլուծությունը բերում է մեկ հիմնական եզրակացության. ժամանակի բաղմազան շերտերն ու ասպեկտները չարենցյան երկերում ոչ միայն նրանց կառուցվածքի բարդության ցուցանիշներն են, այլև, որ ավելի կարևոր է, գեղարվեստական համարժեք միջոցներ, որոնք օգնում են լիովին մարմնավորելու բովանդակության կենսական հարստությունը և, առաջին հերթին, հոգեբանական խորությունը:

6

Հոգեբանական բովանդակության լարվածությունը իր կնիքն է դրել նաև վերլուծվող երկերի կոնֆլիկտի, սյուժետային կառուցվածքի, լեզվաոճական և տաղաչափական կառուցվածքի վրա: Նշված կարգով էլ քննենք այդ հարցերը:

Հերոսների հոգում բխավող հակադիր մտքերն ու մղումները ծագում են միաժամանակ, որպես ապրվող իրավիճակի բնական արդյունք: Դրանք զարգանում են զուգահեռաբար, մերթ միաձուլվելով ու մերթ անջատվելով, բայց միշտ ասես հավասարազոր են, որովհետև նրանցից ոչ մեկը չի կարող բացարձակ գերակշռություն ձեռք բերել, հաղթել կամ խլացնել մյուս կողմի ձայնը հերոսի հոգում: Այդ է նաև պատճառը, որ այս երկերում կոնֆլիկտը երբեք չի ավարտվում հակադրության վերջնական լու-

ծումով կամ հերոսի ճակատագրի հստակ հեռանկարով: Պատմությունը հաճախ անսպասելի, նուրբ լինելով վախճան է ունենում, և արտաքուստ կարծես ոչ մի փոփոխություն չի կատարվում, հերոսը վերագառնում է իր սկզբնական վիճակին: Դրանով ընդգծվում է կերպարի հետագա ուղու անորոշությունը և բարդությունը («Խմբապետ Շավարշը», «Մեծ առօրյան», «Homo Sapiens»): Իսկ «Դեպի լյառը Մասիս» և «Զրահապատ...» պոեմների հերոսների ճակատագրում իրոք արմատական հեղաթևում է կատարվում. հանուն հասարակական-բարոյական բարձր սկզբունքի նրանք զիտակցաբար ընդառաջ են գնում մեծագույն փորձություն: Եվ, այնուամենայնիվ, այստեղ ևս իրական նախատիպերի (Խ. Աբովյան, Ս. Մուսայելյան) կյանքի պատմությունից մեզ հայտնի վախճանը ուղղակի չի պատկերվում, քանի որ Չարենցի համար գլխավորը ոչ թե սյուժետային հանգուցալուծումն է, այլ հոգեբանական թեմայի զարգացման վճռական պահերի բացահայտումը:

Բոլոր հինգ երկերի մեջ էլ գլխավոր հերոսը նաև միակ հերոսն է, որը, ի դեպ, նշվում է միայն «նա» դերանունով (բացի խմբապետ Շավարշից): Սյուժետային և հոգեբանական իրադրության ընդհանուր դիժ է նաև այն, որ բոլոր դեպքերում այդ հերոսներին մենք տեսնում ենք իրենց անցյալի, ներկայի և ապագայի մասին խորհրդածելիս: Նրանք միայնակ են իրենց հուշերի և մտորումների հետ: Ճիշտ է, մի երկում միայն («Խմբապետ Շավարշը») հերոսը շրջապատված է «իր տղերանց» ազմկոտ խմբով, բայց խորհելիս և վերհիշելիս նա ևս ամփոփված է ինքն իր մեջ և ոչ ոքի հետ չի կիսում իր մտքերը: Թվում է՝ պատահական չէ նաև մի այսպիսի ընդհանրություն. բոլոր գործերի մեջ (բացի «Homo Sapiens» չափածո նովելից) դեպքերն ու կերպարների մտորումները ծավալվում են գիշերային պահերին, երբ մութն ասես վարագուրում է իրականության մյուս կողմերը և հնարավորություն է տալիս կենտրոնանալու առումիլ կարևոր, վճռական հարցերի վրա: Մյուս կողմից, հերոսների կյանքում առաջացած դրամատիկ իրադրությունը նրանցից պահանջում է հենց գիշերվա ընթացքում էլ, մինչև լուսաբաց ընդունել ինչ-որ վճիռ, որը ճակատագրական է լինելու նրանց համար: Անշուշտ, այդ համանման (թեև ներքուստ նաև տարբեր) իրադրությունից են բխում տարբեր երկերում նկատվող՝ իրար շատ մոտիկից հիշեցնող արտահայտությունները: Վերցնենք, օրինակ, հետևյալ հատվածները, որոնք ցույց են տալիս հերոսների ներքին հրկվությունը, տառանումները՝ վճիռն ընդունելուց առաջ.

Արդեն մոտենում էր լուսաբացը.
Իսկ նա դեռ տատանվում էր. չգիտե՞ր,
Թե կատարի՞ արդյո՞ք Դրոյի հրամանը:

(«Խմբապետ Շավարշը»)

Արդեն մոտենում էր առավոտը, և նա պիտի գնար,
Սակայն կարդում էր դեռ...

(«Դեպի լյառը Մասիս»)

Գիշերը անցնում է սակայն և պետք է որոշել:
Պետք է պատասխանել նրանց:
Նա փայլում է, փայլում է ամբողջ գիշերը,
Քայլում է մինչև լուսաբացը:—

(«Զրահապատ «Վարդան զորավար»)

Ահա և այն հատվածները, որոնց մեջ նույն հերոսներն ընդունում են
իրենց վճիռը.

Շավարշը մտածում էր. հարկավոր էր իսկույն որոշել՝
Հարկավոր էր գնալ, կամ չգնալ. մնում էր
Մի—երկու ժամ միտլն:—Եվ նա որոշեց.—
Նա կգնա, բայց մենակ...

(«Խմբապետ Շավարշը»)

...Հասցնեալ մի շարժումով

Գիրքը ծալեց, դրեց արկղում ավանդական,
Հետո հավաքեց նամակները ու մի
Դառն հալացրեց—երկա՛ր, վերջի՛ն անգամ
Դիտեց քղբերը, արկղը, պատերը սենյակի,
Արկղը փակեց, հագավ վերարկուն,
Գլխարկը դրեց կոնստակին—
Եվ ելավ դուրս:—

(«Դեպի լյառը Մասիս»)

Որոշված էր:—Ինչպես վայրկենական ֆնից
Կամ երազից զարթնած—ցնցեց նա իրեն,
Բարձրացավ զրահապատը, իր օրագիրն հանեց,
Պոկեց մափուր մի քերք—և գրեց...

(«Զրահապատ «Վարդան զորավար»)

Առանձին արտահայտությունների այս և ուրիշ՝ շատ ակնհայտ նմանությունները, անշուշտ, պատահական չեն, այլ բնականորեն բխում են իրադրության ընդհանրությունից: Հոգեկան երկվույթյան մեջ գտնվող երեք հերոսներն էլ ի վերջո հանգում են մի վճռի, որը պայմանավորելու է նրանց հետագա ողջ ճակատագիրը: Այստեղից՝ այն կարուկ ինտոնացիան և ուրթմը, որ հանդես են գալիս այդ վճիռը նկարագրելիս:

Անցնենք պատմության եղանակի ու ձևերի բնութայնը: Բոլոր երկերում էլ ղեկավար և կազմակերպող սկզբունքը հեղինակային պատմությունն է, այսինքն՝ Լորդոգ դեմքով առաջ տարվող շարադրանքը: Պատմությունը բոլոր դեպքերում սկսվում է օբյեկտիվ, «չեղոր պատմեկաձևով, որն աչքի է ընկնում, կարելի է ասել, արձանագրական ճշգրտությամբ.

Տասներեք քվի ամառը, հեմիսին,
Նաիրյան ֆաղաֆի մի փողոցով խաղաղ
Անցնում էր, հոգսը երեսին,
Տասնվեց տարեկան մի տղա:—

(«Homo Sapiens»)

Դիշեր էր արդեն, երբ վերադարձավ:—
Ճամփին, փողոցում, ֆամին սանձարձակ
Հոնդում էր ցուրտ, փշում էր խոնավ
Նվ մտնում մինչև ոսկորները:—

(«Մեծ առօրյան»)

Փողոցում լռությամբ էր ու քանձ խավար,
Առավոտը մոտ էր, բայց չէր բացվում—
Իսկ հյուրանոցում խմբապետ Շավարշը
Խմում էր, խմում էր ու մոծով լցվում:

(«Խմբապետ Շավարշը»)

Նա դուրս եկավ տնից առավոտվա ծեղին,
Իր ետևից կամաց դուռը փակեց,
Վերջին անգամ նայեց իր տնակին—
Նվ ֆայլերը ուղեց դեպի բաղերը:—

(«Դեպի լյառը Մասիս»)

Հեռագիրը եկել էր տասնհինգ ժամ առաջ
Յերեկը, ժամը տասներկուսին:
Նա վերցրել էր քույրը, կարդացել էր արագ,
եվ, հագիվ նկատելի, ցնցվել էր ուր:—

(«Զրահապատ «Վարդան դուրաւլար»»)

Նույն պատմեալածը կարելի է տեսնել նաև երկերի այլ մասերում:
Եվ, այնուամենայնիվ, հիմնականը, զերակշռողը ոչ թե շարադրանքի այս
եղանակն է, այլ հեղինակային պատմութեան մեջ «ներդրաւլած» և հա-
մապատասխանաբար ձեւափոխւած հերոսների ներքին խոսքը: Սա նշանա-
կում է, որ մենք գործ ունենք ոչ թե կերպարների սովորական երկխոսու-
թեան կամ մենախոսութեան, այլ հեղինակային պատմութեանը տարբեր
ձերքով միախառնւած խոսքի հետ: Դա թոսքի օբյեկտիւ (հեղինակային)
և սուբյեկտիւ (հերոսների) մակարդակների մի յուրօրինակ համաձու-
լւած է՝ նրանց միջև կատարվող բաղմամբիւ ու բաղմաւան անցումներով:
Բանն այն է, որ իր հիմնական խնդիրը՝ կերպարների հոգեբանական աշ-
խարհի վերլուծութեանը Չարենցը կատարում է ոչ թե, այսպես ասած,
օբյեկտիւ հեղինակային, այլ հենց իր՝ հերոսի սուբյեկտիւ գիրքերից, և
այդ հանգամանքն էլ հենց թելադրում է ինքնավերլուծութեան լեզւական
ձերք, բաղմամպիսի անցումները հեղինակի տեսանկյունից հերոսի տեսան-
կյանը և ընդհակառակը:

«Խմբապետ Շաւարշի» հոգեբանական հատվածներում, օրինակ,
շարադրանքի եղանակը պայմանավորւած է նրանով, որ բանաստեղծը չի
ներկայացնում անցյալի դեպքերն ինքնին վերցրած, որպես օբյեկտիւ
իրողութեւն և ոչ էլ որպես նրանց մասնակից և ականատես հերոսի պատ-
մութեւն, այլ պատկերում է անցյալը հիշող հերոսին: Դա հնարավորու-
թեւն է տալիս մի տեսակ միաձուլելու հեղինակի և հերոսի տեսանկյուն-
ները: Վերցնենք մի քանի տող աղգամիջյան կոիվների նկարագրութեւնից.

Եվ հանկարծ Շաւարշը—այնքան պարզ—
Կարծես ղեմը լինէր, կարծես կենդանի—
Հիշեց.—առավոտը բացվում էր, քարմ,—
Շրջապատել էին քուրական Թալինը:

Այս քառատողի մեջ մենք շոշափելիորեն տեսնում ենք տարբեր
տեսանկյունների միահյուսումը: Հեղինակային ուղղակի խոսքն այստեղ

փաստորեն բաղկացած է միայն «Եվ հանկարծ Շավարշը... հիշեց» բա-
բառերից, իսկ մնացածը հեշտոսի հիշողությունները նկաբազրությունն է՝
ըստ ձևի օբյեկտիվ, իսկ ըստ էության դիտված պատկերավող բնավորու-
թյան աչքերով: Առավել ևս ակնհայտ է այդ միահյուսումը հետևյալ հատ-
վածի մեջ.

Աղմուկ, նիշ, յաց, սմբակներ: շոինդ.
Ինքը, նստած սև ձին, ձեռին մաուզեր,
Փափախը յեմ՝ դրած, մի ձեռքով պինդ
Գրկած ձիու բաշը՝ արշավում էր...
Եվ հանկարծ... ծառս եղավ ձին. ի՞նչ,
Ի՞նչ զարմանալի հրաշխ, Շավա՛րշ...
Դիմացից դուրս քռավ մի հրեշտակ, չէ՛. կի՛ն.
Ջին սանձեց Շավարշը—ու մնաց:
Ջաննաքի փերի էր, կին չէ՛ր, չէ՛.
Չէր տեսել Շավարշը այդպիսի կին...

Առաջին չորս տողի մեջ հերոսը, կարելի է ասել, հիշում է ինքն իրեն
(«Ինքը» դերանունը հենց ցույց է առնում, որ մենք գտնվում ենք օբ-
յեկտիվ հեղինակային պատմության, այլ ազգավորությունների և հուշերի
սուբյեկտիվ վերապրման հետ): Շարունակության մեջ կան առանձին տո-
ղեր («Եվ հանկարծ... ծառս եղավ Շավարշի ձին», «Ջին սանձեց Շավար-
շը—ու մնաց»), որոնք ըստ ձևի կարող են համարվել հեղինակային պատ-
մության բնորոշ օրինակներ, բայց էական դրանք ևս հերոսի հիշողու-
թյուններ են իր իսկ արարքների մասին: Իզուր չէ, որ դրանց կողքին:
առանց որևէ ընդմիջման կամ լրացուցիչ բացատրության հանդես են գալիս
Շավարշի ապրումների և ակնապիշ հիացմունքի մասին պատմող տողեր.
«Ի՞նչ, ի՞նչ զարմանալի հրաշք, Շավա՛րշ», «Ջաննաքի փերի էր, կին չէ՛ր,
չէ՛. Չէր տեսել Շավարշը այդպիսի կին»: Այսպես, իր բնութիվով սուբյեկ-
տիվ հիշողությունը ձեռք է բերում արտահայտության օբյեկտիվ ձև, և
հերոսն իր մասին հիշում է երրորդ դեմքով:

Անցյալը հիշող հերոսի պատկերման այս եղանակն ըզրալի չափով
հանդես է գալիս նաև «Դեպի լյառը Մասիս», «Մեծ առօրյան» և «Զրահա-
պատ...» պոեմներում: Այստեղ ևս շատ հաճախ հեղինակային պատմու-
թյունը և հերոսի մտորումները զարգանում են ընդհանրաբար, հրեման էլ
միահյուսվում այն աստիճան, որ պարզապես անհնար է դառնում այդ

շերտերի առանձնացումը: Ահա, օրինակ, ինչպես է վերհիշում «Մեծ առօրյայի» հերոսը քիչ առաջ տեղի ունեցած ժողովի ազդեցության տալիս հոգում առաջացած նոր մտքերն ու պատկերացումները.

Բայց դա ո՞նց, դա ո՞նց, դա ո՞նց պատանեց,
Այդ ինչպե՞ս եղավ, որ ի՞նքն էլ հանկարծ,
Համակված կարծես մի մուր մոգությամբ՝
Սկսեց տարվել մտքերով—այնքան
Նոր ու անսովոր... Իր մշուշապատ,
Թե՞ պայծառացած աչքերի առջև,
Գուցե ընդհանուր այդ լարվածության
Ազդեցության տակ—սկսեց հանկարծ
Վերթալիս պատկեր մի գծագրվել,
Մի զարմանալի, հռչակալ պատկեր...

Այս հատվածի (և գրեթե ամբողջ շափածո նովելի) լեզվական ձևը համապատասխանում է իր անցյալը վերհիշող հերոսի պատկերման խնդրին: Կասկածի և հավատի, վաղեմի օրերի ոգեւորության և դաժան հուսախաբույթյան մի գուղահեղ շարք է գծագրվում Աբովյանի փոթորկված ներաշխարհը պատկերելիս: Այստեղ ևս ինքնազննումներով զբաղվող հերոսի տեսանկյունը միահյուսվում է հեղինակային հայացքի հետ, և հոգու բարդության օբյեկտիվ պատկերն ստանում է արտահայտության սուբյեկտիվ ձև.

...Օ՜, անձկալի

Ժամեր միայնությա՛ն, ընդվզումի՛, խռնի՛,
Ոգու ըմբոստության ու կորովի,—
Ստեղծագործ մտքի քոի՛չք՝ ամենի՛
Ճգնության պես անձուկ ու քովիչ...
Եվ հայրենի բարբառը՝ որոտաձայն, հախտուն,
Ոգու անկեղծ հրով սրբագործված,—
Եվ խորախոց խոհերը տարիներում անդուռ—
Մի՞թե սուտ է բոլորը և փորձա՞նք...
Միթե մու՞լս է բոլորը, ոգու սալթաֆու՞մ,—
Եվ ամենը, որ եղել է կյանքում
Իր երազանքը սուրբ, իր քղձանքը քաֆուն—
Անիմա՞ստ է եղել, ինչպես հորձանքով,

Գոսն օրերի դժնի հորձանուտով տարված
Թղթե շնչին հավակ կամ տաշեղ,—
Եվ իր կյանքը ամբողջ եղել է սին մի հարց՝
Անհայտակ ուղղված և ամպաշեն...

Սա է, ահա, Չարենցի այս երկերի ստեղծագործական հիմնական եղանակը՝ հոգու դիպչեկտիկ հակասությունների բացահայտման շատ ներգործուն ձևը: Նրա ոճի այդ կողմերը մատնանշելու համար կարելի է օգտվել այն բնութագրումներից, որ տվել է Մ. Բախտինը Դոստոևսկու ստեղծագործության կապակցությամբ. «երկձայն խոսք», «ներքին թաքուն բանավեճ», «բանավիճորեն զունավորված ինքնակենսագրություն և խոստովանություն»³³: Հակադիր «ձայները», ինչպես տեսանք, հանդես են գալիս շարենցյան կերպարների հոգու ներսում, իբրև հակադիր ըմբռնումների, մղումների, ներքին երկընտրանքի բառային արտահայտություն: Կողք-կողքի, երբեմն միևնույն նախադասության մեջ մենք տեսնում ենք նաև հեղինակի հայացքի և ձայնի անկայությունը, և դա ավելի է բարդացնում շարենցյան խոսքի կազմությունը: Չարենցը թերևս առաջին հայ գրողն էր, որը լայնորեն կիրառեց հերոսների հոգու խորքում թաքնված հակադիր մղումների բացահայտման այդ եղանակը:

Ասվածն ավելի շոշափելիորեն պատկերացնելու համար կատարենք մի համեմատություն ևս «Աբու—լալա Մահարու» հետ: Իսահակյանի պոեմում, որը հայ գրականության ամենալարված դրամատիկ-հոգեբանական բովանդակություն ունեցող երկերից մեկն է, հեշտությամբ կարելի է առանձնացնել հեղինակային խոսքը հերոսի մտորումներից: Թեև հերոսի խոսքը իր բովանդակությամբ արտահայտում է բանաստեղծի նվիրական խոհերը, և նրանք քնարականորեն նույնանում են, բայց ըստ ձևի նրանց խոսքի ոլորտները միանգամայն առանձնացված են: Իսահակյանը ղեկավարվում է դասական հստակ սկզբունքով. ամեն մի սուրահի սկզբում, հեղինակային կարճառոտ մուտքից հետո նա խոսքը տալիս է հերոսին, որն արդեն ուղղակի իր անունից շարադրում է իր հոգու փոթորիկն արամադրությունները: Ահա, իբրև օրինակ, հինգերորդ սուրահի սկիզբը.

Եվ Բաբալանը նեղֆելով վստահ մըրրկապարը վախազ ջինների,
Անշեղ ու անվախ ձգվում էր առաջ՝ զողանջուններով հուզված
զանգերի:

³³ М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского, изд. 2-ое, М., 1963, стр. 247, 267.

«Ի՞նչ է քնկերք...—կրկնում էր անդուլ զայրացած սրտում
 Աբու Մահարին,—
 Մոցիդ մեջ սև օձ, մահինդ պղծող... Թոր' ր փառավան, քնկեր
 մտերիմ:
 Եվ ուր որ կերթաս, այնտեղից նորեն գնա ու գնա, առանց
 հանգրվան,
 Իմ բարի նամփա, տար ինձ, կորցրու, չփվիմ, տանջանա մարդիկ
 չիմանան:

Նույնպիսի հատուկ սահմանագիծ կա նաև հերոսի խոսքից նորից հեղինակային պատմության անցնելիս, որը կատարվում է բոլոր սուրահների վերջում (բացառությամբ յոթերորդ սուրահի): Ընդհանուր առմամբ՝ պոեմի 364 տողից (առանց նախերգանքի) հերոսի մտորումները կազմում են 233, իսկ հեղինակային պատմությունը՝ 131 տող: Այնինչ Չարենցի վերլուծվող երկերի նկատմամբ այսպիսի հաշվումներ կատարել հնարավոր չէ, քանի որ խոսքի այդ երկու շերտերը տառացիորեն «ներխուժում են» մեկը մյուսի մեջ, հաճախ ստեղծում են խոսքի մի նոր, իր բնույթով խառնածին որակ:

Լարված, տևողագին հոգևիճակի արտահայտման մյուս միջոցը հետտորական ֆիգուրների առատությունն է: Հետտորական հարցերն ու բացականչությունները ասես լուսավորում են ներաշխարհի նոր, անծանոթ ծալքեր, կենտրոնացնում են մեր ուշադրությունը տրամագրության դարգացման գազաթնակետերի վրա: Դրան է ծառայում, մասնավորապես, այնպիսի մի բնորոշ շարենցյան ոճական հնարանք, որպիսին է հարցի կրկնությունը մի քանի անգամ, կողք-կողքի: Դրա շնորհիվ հերոսին վբադեցնող հուշը կամ հարցը ասես պաշարում է նաև մեզ, ղգացվում նույնքան շոշափելիորեն, ինչպես քունքերին հարվածող երակների բաբախյունը: Օրինակ, Թալինում թրքուհու հետ հանդիպելու տեսարանը վերհիշող Շավարշի դիտակցության մեջ կրկնվում են աստիճանական ուժեղացման (գրադացիայի) սկզբունքով իրար հաջորդող այս հարցերը. «Ի՞նչ էր, ի՞նչ էր, ի՞նչ էր. ցնորք էր, զառանցա՞նք, տե՛նդ» (այս հարցերը նույնությամբ կրկնվում են նաև մի 15 տող անց): Իսկ «Մեծ առօրյայի» հերոսի գիտակցության մեջ բազմիցս կրկնվող հարցերը ցուցադրում են ինքնորոշման այն տանջալից ընթացքը, որով ամբողջովին կլանված է նա: Ահա մի քանի օրինակ. «Եվ ինչի՞ց, ինչի՞ց, ինչի՞ց սկսվեց», «Եվ ի՞նքն էլ, ի՞նքն էլ համակված էր այդ խոր, առականակ, դոլ լարվածությամբ», «Բայց դա ո՞նց, դա ո՞նց, դա ո՞նց պատահեց», «Ինչի՞ց է դա

առաջացել... Ինչի՞ց, օ, ինչի՞ց», «Բայց ինչու՞, ինչու՞ չի հավատացել»,
և այլն:

Հոկտոբրական հարցը օգնում է մի տեսակ իրար միացնելու անցյալն ու ներկան, վերացնելու նրանց սահմանները: Ահա, օրինակ, Աբովյանի մտքում իրար հաջորդող հարցերից մի քանիսը. «Հիշեցի—6^րբ էր արդյոք», «Այդ ե՞րբ էր. երե՞կ էր, թե յարիներ, տասնամյակներ սուսը...»: Հար և նման հարց է ծագում նաև Սարգիս Մուսախլյանի գլխակցության մեջ. «Այդ ե՞րբ էր... Տարիներ, թե մի ամբողջ Հա-
ղարամյակ առաջ, երբ կենդանի էր դեռ հայրը»: (Ի դեպ, մի զարմանալի գուցարգիտությամբ, այս բառացիորեն նույն հարցերը երկու պոետների մեջ էլ զբաղեցնում են 81-82-րդ տողերը):

Հոկտոբրական մյուս բնորոշ հնարանքն այն է, որ նույնատիպ հարցե-
րը կրկնվում են շարադրանքի բավական մեծ տարածության վրա, բայց որոշակի ընդմիջումներով: Դա ասես ստեղծում է այն տպավորությունը, թե տանջալից հարցը աննահանջ հետապնդում է հերոսին, չնայած այն հո-
վանելու բոլոր ջանքերին: Նորից հիշենք իր մոտակա անկիթը որոշող Շավարշին, որի մտքում պարբերաբար կրկնվում է այն հարցը, թե ինչ-
պե՞ս վարվի ինքը՝ ներկայանա՞մ Դրովին, թե՞ ոչ: «Զրահապատ Վարդան
զորավար» սյուժեի բավական ընդարձակ մի հատված (97-141 տողեր)
կառուցված է հոկտոբրական հարցերի շարքի վրա, որոնց մեջ սյուժեի հե-
րոսը համեմատում է իր և երկրի ներկա վիճակը տարիներ առաջ դպրո-
ցական թափուրի բեմադրության հետ: Հերոսի մտորումների իմաստը
հանգում է գլխավոր հարցին. «Ո, չի՞ եղել արդյոք մեր պատմությունն
ամբողջ Մի աշտպիսի անգոս Ավարայր...»:

Անցնենք, վերջապես, վերլուծվող երկերի տաղաչափական կա-
ռուցվածքին, որի մեջ ևս կարելի է տեսնել նրանց բովանդակության,
մասնավորապես հոգեբանական բարդ և տենդոտ անցումների ուղղակի
արտահայտությունը: Նախ, նշենք մի աշտպիսի հետաքրքիր երևույթ:
Հինգ երկերից միայն մեկը՝ «Մեծ առօրյան» է, որ գրված է կանոնավոր և
ամբողջ ստեղծագործություն ընթացքում չխախտվող չափով՝ 10-վանկանի
տողերով, որոնք կայուն հատածներով բաժանվում են երկու հավասար՝
5-վանկանի կիսատողերի: Մնացած չորս երկերն ունեն անկանոն սիմետ-
րիկ կառուցվածք՝ կազմված են տարբեր երկարության անդամներից,
որոնց մեջ վանկերի թիվը կարող է տատանվել 2-ից մինչև 8-ի, իսկ
ավելի հաճախ՝ 4-7-ի միջև: Այդ երկերը գրված են անկանոն ոտանավո-
րով, որի նկատմամբ Չարենցն իր գրական գործունեության վերջին
տասնամյակում հատուկ հետաքրքրություն է ցուցաբերում և կիրառում է

քաջառիկ վարպետությամբ, նրա մեջ տեսնելով հայոց հին տաղաչափության կենդանի ավանդույթներից մեկը³⁴

Սակայն «Մեծ առօրյան» տարբերվում է մնացած չորս գործերից նաև մի ուրիշ՝ այս անգամ բացակայող հատկանիշով. այն սկզբից մինչև վերջ գրված է անհանգ ոտանավորով, քանի որ կանոնավոր վանկային կառուցվածքի առկայության դեպքում կարծես անհրաժեշտություն չի զգացվում տողերն իրար կապելու հանգի օգնությամբ: Մյուս կողմից, դա ասես ոտանավորը ձերբազատում է կաշկանդումներից և առաջացնում է ազատ շարադրանքի այն ինկրցիան, որն այնքան համապատասխանում է ստեղծագործության հիմնական ինդրին՝ հոգեբանական վերլուծության նպատակին: Այնինչ մնացած չորս գործերն սկզբից մինչև վերջ գրված են հանգավոր ոտանավորով. անկանոն չափերով ընթացող տողերը հանգերի շնորհիվ կապվում են իրար հետ, և դա մեծապես ուժեղացնում է ռիթմի զգացողությունը: Առանց հանգի տողերն այստեղ մի տեսակ «փուլ կգային», և չափածոյի ինկրցիան կարող էր առհասարակ կորչել:

Այս կապակցությամբ ծագում է մի կարևոր հարց ես: Հայտնի է, որ ազատ տաղաչափական համակարգով գրված երկերը, որոնք համաշխարհային պոեզիայում մեծ տարածում ստացան հատկապես մեր դարում, ճնշող մեծամասնությամբ անհանգ են: Դրա ցայտուն օրինակը հայ գրականության մեջ Ատոմ Յարճանյանի (Սիամանթոյի) ստեղծագործությունն է, որը գրեթե երբեք չդիմեց հանգի օգնությանը: Հարց է ծագում. ինչպե՞ս է, որ Սիամանթոն և համաշխարհային գրականության մյուս «վերլիբրիստները» կարողացել են ազատ ոտանավորի սկզբունքը պահպանել առանց հանգի դիմելու, իսկ Չարենցի մասին մենք ասում ենք, որ առանց հանգի նրա այս գործերի ռիթմը կարող էր «փուլ գալ»: Բանն այն է, որ ազատ ոտանավորի ռիթմը խոշոր չափով հենվում է տողերի ինքնուրույնության և առանձնացման վրա: Իմաստալիկն և շարահյուսական-արտասանական առումով տողերն այստեղ համեմատաբար ավարտուն և ամբողջական միավորներ են: Այդ իմաստով էլ ոտանավորի տողերը դառնում են իրար նկատմամբ համազոր և հավասար, չնայած վանկերի թվի անհավասարությանը կամ շեշտված և անշեշտ վանկերի խառը կարգին: Պատահական չէ, որ ազատ ոտանավորը, որպես կանոն, չի դիմում տողանցի (enjambement), այսինքն՝ իմաստով սերտ միություն կազմող բառերի բաժանմանը հարևան տողերի միջև: Դրա օբյեկտիվ հիմքն այն է, որ ամեն մի տող, ինչպես ասվեց, շարա-

34 Այդ մասին տես մեր «Մի մասունք եղիշև Չարենցից» հոդվածում, «Սովետական գրականություն», 1977, № 1:

Հյուստրեն համեմատաբար ավարտուն տեսք ունի և, մյուս կողմից, չի կաշկանդված որոշակի շափի մեջ տեղավորելու անհրաժեշտությամբ։ Ահա մի հատված Սիամանթոյի «Գիշեր մը» բանաստեղծությունից.

Ավերումի գիշեր... .

Հեռուներեն մահազանգակի ցնորաբեր ձայն:

Սպանդանոցի խորունկ վախ մը դոճերուն ետև,

Ու գետնափորներու մեջ մոխրի վրա աղոթող աչքի

կիներ ծնրադիր...

Դուրսը քիարանի պատրական լոռքյուն մը

կը հավերժանա.

Ու ֆարանձավներեն սովերենք վար կը քավալին՝

Գինով ռերագործի ալսահար ամբոխներու նման...

Այս տողերի միջև որոնել որևէ ուրիշ հավասարություն, բացի ներ-
քանց շարահյուսական համեմատական ավարտունությունից և ինքնու-
րույնությունից, պարզապես ավելորդ աշխատանք կլինի։ Հենց այդ հան-
դամանքն էլ ուիթմական ինքրցիա է առաջացնում հարեան տողերի միջև։

Իսկ եթև մենք վերցնենք Չարենցի վերլուծվող երկերը (ինչպես նաև «Պատմության բառադիներով», «Աքիլլեոս, թե՛ Պյերոս» պոեմները, մի շարք բանաստեղծություններ «Տաղեր և խորհուրդներ» շարքից), ապա իսկույն կնկատենք, որ նրանց մեջ տողերի ավարտման աղգարարիչը ոչ թև շարահյուսական միավորի ամբողջացումն է և ոչ էլ վանկային հավա-
սարությունը (բացի «Մեծ առօրյայից»), այլ հանգը՝ վերջինս նշում է տողի, իբրև ուիթմական հիմնական միավորի, ավարտը և նախապատ-
րաստում հաջորդ տողի սկիզբը։ Մյուս կողմից, պետք է հասուկ նշել տողանցների բացառիկ առատությունը վերլուծվող երկերում (այդ թվում նաև «Մեծ առօրյայի» մեջ)։ Առհասարակ՝ Չարենցի ստեղծագործության մեջ, հատկապես 20-ական թվականների վերջին և 30-ական թվական-
ների սկզբին տողանցները դառնում են բացառիկ կարևոր արտա-
հայտչական միջոց, և ոչ մի ուրիշ հայ բանաստեղծի մոտ այնքան հաճա-
խակի և այնքան իմաստալից չէ այդ միջոցը, ինչքան Չարենցի մոտ³⁵։ Մասնավորապես՝ վերլուծվող երկերում տողանցների առատությունը կապված է, ամենից առաջ, նրանց լարված հոգեբանական բովանդակու-
թյան, հոգեկան վիճակների սուր անցումների, բախվող հակասություն-

35 Այդ մասին ավելի մանրամասն տե՛ս մեր «Պոետիկայի հարցեր» գրքում, 1976, էջ 400-405.

ների պատկերման հետ: Իմաստով սերտորեն կապված բառերի արտա-
սանական անշատումը (ներանցից մեկը ընկնում է տողի վերջում, իսկ
մյուսը, տողանցի պատճառով, տեղ է գտնում հաջորդ տողի սկզբում)
ինքնին ընդգծում է այդ բառերի իմաստը, օգնում է ավելի կենդանի,
շոշափելիորեն զգալու խոհերի և ապրումների տենդոտ ընթացքը: Բերենք
մի քանի հատված քննարկվող երկերից (տողանցով իրարից բաժանվող
բառակապակցություն մասերն ընդգծվում են).

Մի վայրկյան էր միայն, որ տ ե ե ց
Երկար, ինչպես դարը: Շավարշը մի պահ միայն
Ուզում էր բաց բողնել ձին հետևից...
...Հետևից—իր տղերքը. բոլորի ձեռքին—գեմբ,
Բոլորն էլ—իր նման հարբած:—Առաջից
Քայլում էր, որպես սպառնալիք, ինքը, կողքի կողմ
Ընկնելով—գնում էր. այրում էր սիրտը տապը...

(«Խմբապետ Շավարշը»)

Տղան ֆալում էր դանդաղ, առանց նայելու
Իր շուրջը:—Ոտերը մեքենայաբար
Տանում էին նրան:—Ճանապարհը
Չունեւր նրա համար հրապուրիչ բան:
Նա գնում էր այգի:—Կոնատակին
Նատանում էր մի գիրք:—Չսարսափե՛ս,
Ընթերցող:—Գրքի շապիկին
Գրված էր՝ «Homo Sapiens»:—

(«Homo Sapiens»)

Խոսեցին հետո մյուսները:—Եվ—
Այն մարդիկ, որոնց ինքը ամենօր
Տեսնում էր, ապրում հետները, և միշտ
Թվում էր նրան, քե՛նա նա չում է
Ինքը բոլորին ավելի, քան լավ,—
Հանկարծ հառնեցին իր առջև—այն ֆան
Կարծես անծանոթ. աննանաշելի:—

(«Մեծ առօրյան»)

Երկա՛ր, երկա՛ր կարդաց:—Մի երկու տեղ
Նկատեց փոքրիկ վրիպումներ

Եկ մատիտով ուղղեց:—Զետո ք ե ք և
Այլ ուղղումներ արավ,—սակայն անվերջ
Գիտակցության տակից, իր էություն
Մութ խորհերից, ուր միաժամ վախում էր քափանցել—
Տագնապալից անում էր անհաման մի բան՝
Կասկածի պես անորոշ ու անձև...

(«Դեպի լյառը Մասիս»)

Իսկ վրաստա՞նը, Քեմա՞լը... Կարո՞ղ եմ
Պատենել կանգնել արդյոք այս ամենի հանդեպ,
Մինչև հեռվից հասնող հոկտեմբերյան հոգի
Գա, օվկիանի նման այս խութերը փանդե:—
(«Զրահապատ «Վարդան զորավար»)

Անշուշտ, ինչ-որ չափով տարբեր են տողանցի ֆունկցիաները
այստեղ մեջբերված հատվածներում՝ ամեն անգամ կապված այժմ
կոնկրետ ստեղծագործական խնդրի հետ, որը լուծվում է սվյալ երկրի
կամ հատվածի մեջ: Սակայն մի ընդհանուր գիծ, մի կայուն ֆունկցիա
կարելի է նշել՝ անկախ այդ ներքին տարբերություններից. տողանցներն
իրենց հերթին ընդգծում են հերոսների վիճակի, նրանց հակադիր ասպ-
րումների տենդոս, բաբախուն անցումները և դրանով իսկ օգնում են
շոշափելի պատկերացում տալու նրանց «հոգու գիտելիությանի» մասին:

7

Փորձենք վերջում համառոտակի բնութագրել վերլուծվող երկերի
նշանակությունը Չարենցի ստեղծագործական զարգացման և, ավելի
լայն, հայ գրականության պատմության մեջ:

Դիտելով Չարենցի անցած ստեղծագործական բարդ ճանապարհը
իր ամբողջության մեջ, գծվար չէ համոզվել, որ նրա պոեզիայում գե-
րակշռում են ուժանարիկ-հերոսական և խոհական-փիլիսոփայական ոճի
տարրերը: Դա երևում է նրա գրական ուղու բոլոր փուլերում՝ առաջին շըր-
ջանի սիմվոլիստական բանաստեղծություններից մինչև «Գիրք ճանապար-
հին» և նրանից հետո գրած երկերը՝ իհարե, բոլոր այն փոփոխունե-
ներով հանդերձ, որոնք տեղի ունեցան այդ տարիների ընթացքում: Չա-
րենցի էպիկական և քնարական ստեղծագործություններից մեծ մասի հա-
մար բնորոշ չէ հրեությունների արտացոլումը «էջանքի ձևերով», այսինքն՝
արտաքին ճշմարտանմանության հատկանիշներով: Գերիշխող ուժանարիկ-

պաթետիկ ոճի սահմաններում, բնականաբար, չեն կարող առաջատար տեղ գրավել կյանքի երևույթների իրապատում նկարագրությունը, կենցաղային փաստը, հերոսների խոսքի բնական երանգները, որոնք բնորոշ են, ասենք, Թումանյանի ստեղծագործության՝ մեր գրականության մեջ ռեալիստական պոեզիայի այդ դասական օրինակի համար։ Չարենցի ստեղծագործության այդ յուրահատկությունը երևում է ինչպես նրա պոեմներում՝ «Կապուտաշյա Հայրենիքից» մինչև Կոմիտասի ռեպիեմը, աչնայես էլ քնարերգության մեջ՝ «Երեք երգից» մինչև վերջին տարիների խոհական-փիլիսոփայական բանաստեղծությունները։

Սակայն, այս բոլորով հանդերձ, Չարենցին ամենևին էլ խորթ չէին բուն իմաստով ռեալիստական պոեզիայի ձևերը, և նրա ստեղծագործական զարգացման ընդհանուր շղթայի մեջ միանգամայն որոշակի է շարժումը դեպի ռեալիստական սկզբունքների յուրացումը։ Պետք է հատուկ նշել, որ տվյալ դեպքում մեր խոսքը չի վերաբերում Չարենցի գեղարվեստական մեթոդին լայն առումով։ Անվիճելի պետք է համարել այն դրույթը, որ Չարենցի հետհոկտեմբերյան ողջ ստեղծագործությունը, իր բոլոր ներքին «ճյուղավորումներով» և «խոտորումներով» հանգերձ, բնթանում է սոցիալիստական ռեալիզմի հունով, որի մեջ լայնորեն ներգրավվում են նաև ռոմանտիկական ոճի, փիլիսոփայական ընդհանրացման, գեղարվեստական պայմանականության բազմազան ձևեր։ Սակայն, եթե խոսվում է ռեալիստական գրելաձևի մասին բուն իմաստով, ապա պետք է ասել, որ այն Չարենցի գեղարվեստական զարգացման որոշակի փուլի արդյունքն է և ոչ միակը նրա ստեղծագործության բարդ համակարգում։ Այդ ոճին Չարենցը տիրապետեց նախ և առաջ իր գեղարվեստական արձակում, որը ռեալիստական երգիծանքի ավարտուն նմուշ է («Երկիր Նայիրի»), հաճախ նույնիսկ կողմնորոշված է դեպի կենսական կոնկրետ փաստը («Երեանի ուղղիչ տնից»)։ Ավելի բարդ եղավ ռեալիստական ոճի յուրացման ընթացքը շարենցյան պոեզիայում։ Նախապես՝ 20-ական թվականների սկզբին ռեալիզմն այստեղ զուգակցվում է դիտմամբ պարզունակացված գեղչկական ոճի հետ («Երգ ժողովրդի մասին», «Մաճկալ Սաքոյի պատմությունը» և այլն) և այդ պատճառով էլ չէր կարող ավարտուն և ամբողջական արտահայտություն ստանալ։ Ռեալիստական ոճի ավելի բարձր դրսևորումներ էին Չարենցի լենինյան պոեմները (1924—1925), ուր, ի դեպ, երևում է նաև ուրիշ ազգային միջավայրի մարդկանց հոգեբանության մեջ թափանցելու փայլուն ունակությունը։

Սակայն, առանց տատանվելու կարելի է ասել, որ Չարենցի ռեա-

լիստական պոեզիայի բարձրակետը դարձան 1928—1933 թվականներին գրած «Հոգեբանական շարքի» այն երկերը, որոնք՝ կազմում են այս ուսումնասիրության նյութը: «Մեծ առօրյան», «Խմբապետ Շավարշը», «Գեպի լլառը Մասիս» պոեմները ռեալիստական հոգեբանական արվեստի հույակապ նմուշներ են, որոնցով Չարենցը ցուցադրեց ստեղծագործության այդ տեսակի մեծ ուժն ու հնարավորությունները: Նա ապացուցեց, որ ռոմանտիկ-հերոսական ոճի երկերի կողքին ընդունակ է ստեղծագործելու նաև ռեալիզմի դասական սկզբունքներով: Այդ պոեմները կարող են համադրվել ռեալիստական պոեզիայի այնպիսի ճանաչված գաղափարի հետ, ինչպես Պուշկինի հետադարձության ստեղծագործությունը, Նեկրասովի և Թումանյանի պոեմներն ու բալլադները՝ դասական գրականության մեջ, Տվարդովսկու հայտնի երկերը՝ սոցիալիստական ռեալիզմի արվեստում:

Ինչ վերաբերում է Չարենցի երկերի նշանակությանը հայ գրականության պատմության մեջ, ապա այստեղ պիտի է խոսել ոչ միայն պոեզիայի, այլև գեղարվեստական արձակի մասշտաբներով: Իբրև հոգեբանական արվեստի փայլուն նմուշներ, Չարենցի երկերը սկզբունքային արժեք ունեն սղջ հայ գրականության «Հոգեբանական ճյուղի» զարգացման համար: Այդ ճյուղի պատմությունը մեր գրականության մեջ այնքան էլ հարուստ չէ: Իհարկե, կարելի է շատ խոսել մեր պոեզիայի, արձակի և դրամատուրգիայի լավագույն երկերի, նրանց կերպարների հոգեբանական բովանդակության մասին: Սակայն այնպիսի երկեր, որոնց հեղինակները իրենց առջև հատուկ նպատակ և խնդիր դնեին՝ ըստ ամենայնի վերլուծելու հերոսների հոգեկան աշխարհի պրոցեսները, մեր անցյալի գրականության մեջ դժվար է հիշել: Նույնիսկ եթե վերցնենք հոգեբանորեն առավել հագեցած այնպիսի երկեր, ինչպես Մուրացանի «Գեղորդ Մարդպետունին», Նար-Դոսի «Պայքարը» և «Մահը», Գրիգոր Զոհրապի լավագույն նովելները, Թումանյանի «Անուշը», «Թմկաբերդի առումը», «Դեպի Անհունը», Իսահակյանի «Աբու—լալա Մահարին» և այլն, ապա նրանց մեջ ևս հոգեբանական իրողությունները դեղարվեստական հետազոտության ինքնուրույն օբյեկտ չեն դառնում: Դրանք սովորաբար ուղեկցում են գործողությունների և վիճակների պատկերմանը կամ պարզապես կռահվում են ընթերցողի կողմից իբրև այդ բոլորի բնական արդյունք:

Չարենցը առաջին հայ մեծ գրողն էր, որը զրեց և հաջողությամբ լուծեց գեղարվեստական այդ բաթը խնդիրը: Հոգեկան աշխարհի ամենախոր և նուրբ պրոցեսները, ներքին հակասությունները, սուր բեկումներն

ու անցումները, ինքնին վերցրած, առաջին անգամ դարձան դեղար-
վեստական հետազոտության և պատկերման նյութ։ Այդ իմաստով
Չարենցի կատարած գործն սկզբունքային արժեք ուներ ոչ միայն հայ
պոեզիայի, այլև արձակի համառոտ, որովհետև չափածոյի միջոցներով նա
իրագործում էր այնպիսի խնդիրներ, որոնք ռուս և համաշխարհային
գրականության մեջ ավելի կապվում են դեղարվեստական արձակի հետ։
Չարենցի երկերի մեջ միաձուլվում են, մի կողմից, պոեզիայի բովանդա-
կության բանաստեղծականությունը, ներշնչանքը, մտքի ու երևակայու-
թյան թռիչքը և, մյուս կողմից, արձակի մանրամասնությունն ու
բաղմակողմանիությունը, նրա, այսպես ասած, հետազոտական բնույթը
անհատի հոգեկան աշխարհն ու շրջապատի հետ նրա կապերը բացա-
հայտելիս։

Այսպիսով, մենք լիակատար հիմք ունենք ասելու, որ Եղիշե Չա-
րենցի «հոգեբանական շարքի» երկերը նրա ստեղծագործական նորարա-
րության փայլուն պրակտիկական երևույթ են, որոնք հայ գրականության
հարստացրին նոր դեղարվեստական սկզբունքներով, ցուցադրեցին սո-
ցիալիստական ոեալիզմի մեթոդի լայն հնարավորություններն ու հե-
ռանկարները։

ՉԱՐԵՆՅԻ ՔՆԱՐԵՐԳՈՒԹՅԱՆ ՊՈՆՏԻԿԱՅԻ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅԱՆ ՄԵԹՈԴԱԲԱՆԱԿԱՆ ՀԱՐՅԵՐԻՅ

Սերտորեն կապված լինելով դարաշրջանի և հայ դասական պոեզիայի լավագույն ավանդույթներին, Եղիշե Չարենցի ստեղծագործությունը իր մեջ օրդանապես ներառել է համաշխարհային և ռուս գրականության նվաճումները, դրա հետ մեկտեղ կապել հայ պոեզիան ամբողջ սովետական պոեզիայի հետ։ Նորարար-բանաստեղծը, որ շատ բան է արել սովետահայ պոեզիայի բանաստեղծական կուլտուրայի և նրա ժանրային կազմի նորացման և հարստացման համար, զգալիորեն ընդարձակեց հատկապես քնարերգության ընդգրկումը և նրա մասին մեր պատկերացումները, ուղղելով այն դեպի հասարակական-քաղաքական և սոցիալ-փիլիսոփայական պրոբլեմների ամենալայն ոլորտը, համընդհանուր գեղագիտական հարցերը և պատմականորեն նշանակալի իրադարձությունները։ Հենց այդ պատճառով էլ նրա քնարերգության պոետիկան չի ենթարկվում որևէ կանկրեա համարժեք սահմանման, քանի որ ահա բազմազան է, կապված է հարցերի մի ամբողջ կոմպլեքսի հետ, որոնցից յուրաքանչյուրն արժանի է մանրամասն և ուշադիր քննության։ մասնավորապես դա սեռային և ժանրային կառուցվածքների սահմանադատման և դասակարգման հարցն է, բանաստեղծական գրքերի շարքավորման հարցը, Չարենցի ստեղծագործության մեջ և էսթետիկալուծ մեթոդի, ժանրի և ոճի փոխհարաբերության հարցը, ինչպես նաև օբյեկտիվի և սուբյեկտիվի, ընդհանուրի և անհատականի, օրինաչափի և պատահականի, ավանշականի և նորարարականի խնդիրները ժանրում և այլն։

Վերջապես, դա XX դարի բարդ և օրեցօր բարդացող գեղարվեստական երևույթների և, մասնավորապես, սոցիալիստական ռեալիզմի դրականության աշխարհը ներթափանցելու ավելի ստույգ և ճշգրտված հղանակների խնդիրն է, որը, ելնելով ուսումնասիրության առարկայի յուրահատկությունից, պահանջում է տերմինաբանության զարգացում և կարգավորում։ Իսկ դա իր հերթին պարտավորեցնում է ժամանակ առ

Ժամանակ հայտնի չափով դասակարգել, համակարգել, կատարելագործել և հարստացնել բանաստեղծական արվեստի կատեգորիաների և տերմինների համակարգը, անհրաժեշտության դեպքում՝ վերաիմաստավորել զրականագիտական հասկացությունների գիտական բովանդակությունը, ելնելով այն ֆունկցիայից, որը ձևը է բերում այս կամ այն հասկացությունը գեղարվեստական գիտակցության պատմական դարգացման որոշակի փուլում:

Այս գիտողությունը, որը, բնականաբար, նորության հավանություն չունի¹, հաղիվ թե առարկության տեղիք տա: Բայց մի բան է ընդունել զրա անվիճելիությունը, մի այլ բան՝ տալ այն հասկացությունների ծավալուն տեսական և պատմագրական հիմնավորումը, որոնցով ղեկավարվում է զրականագետը այս կամ այն զրական երկվոյթն ուսումնասիրելիս: Դա, իհարկե, չի նշանակում, որ հետազոտողը պարտավոր է ամեն մի առանձին դեպքում նեղկայացնել օգտագործվող հասկացությունների ծավալուն պատճառաբանությունը: Ամեն ինչ կախված է աշխատանքի բնույթից և այն նպատակից, որ հետապնդում է զրականագետը: Մի դեպքում նա ուղղակի կարող է հենվել մեր զրականագիտության մեջ տվյալ հասկացության վերաբերյալ ընդունված այս կամ այն տեսակետի վրա և հաջողությամբ այն կիրառել որպես վերլուծության միջոց, մի այլ դեպքում նա կարող է և իրավունք ունի այն վիճարկել, առաջ քաշելով իր ըմբռնումը: Բայց երկու դեպքում էլ նա պարտավոր է հիմնավորել տեսական նախադրույթը, միաժամանակ այն հիմնավորելով տվյալ հեղինակի մեկ կամ ողջ ստեղծագործության բանաստեղծական արվեստի յուրօրինակության ուսումնասիրմամբ: Ավելին, ժամանակակից հետազոտողը պարտավոր է հիշել և անպայման կատարել ևս մեկ պայման: Եթե նա օգտվում է որևէ հասկացությունից, ապա պետք է այն տշամաբանորեն իմաստավորի և համադրի հասկացությունների այն համակարգի հետ, որը տեղի է իր զրականագիտական վերլուծության մեջ, հակառակ դեպքում տեղի կունենա մի հասկացության նենգափոխումը մյուսով, կամ զրանց կրկնօրինակում, ինչը զրականագիտական վերլուծության համակարգում տվյալ հասկացությունը պարզապես կվերածի մեթոդաբանական պատրանքի:

«Ծշտեք բառերի իմաստը, և դուք աշխաբհը կիտով չափ փրկած կլինեք մոլորություններից»: Դեկարտի այս հայտնի ասույթը վերջերս

¹ Այդ մասին տե՛ս Դ. Բլագոյի «Անհրաժեշտ է կարգավորել զրականագիտական տերմինաբանությունը» հոդվածը («Известия АН СССР», Отделение литературы и языка, 1961, том XX, вып. 3, май-июнь, стр. 199—205).

հաճախ է մեջբերվում սովետական հետազոտողների կողմից գրականագիտության ժամանակակից խնդիրներին նվիրված աշխատություններում: Եվ դա ունի իր հիմքերը: Հավանորեն ժամանակն է ընդունել այն փաստը, որ շնչված որոշ «տերմինաբանական հոգնականության (սլյուարալիզմի)», որից մեր գրականագիտությունը դեռևս պերծ չէ, ցանկացած գրականագիտական հասկացություն հիմնականում ունի պատմականորեն իրեն հատկացված հիմնական բովանդակություն և ծավալ²: Ճիշտ է, ոչ միշտ և ոչ բոլոր դեպքերում³, որ այդ հասկացությունների բովանդակությունը և ծավալը գրականագիտական մտքի զարգացման տվյալ փուլում անհրաժեշտ չափով «արտացոլում են» և «ամրակալում» ուսումնասիրվող ֆենոմենի իմաստը, յուրահատկությունը և էությունը: Դա, հավանաբար, ինչ-որ չափով կախված է նաև զեղարվեստական գիտակցության բնույթից, որը «ոչ անմնացորդաչնություն» իր յուրահատուկ կներին է դնում հասկացությունների բովանդակության վրա, քանի որ զեղարվեստական գիտակցությունը «ազատ է, անսպասելի իր կառուցվածքներում, հարաբերակցություններում, փոխակերպումներում և վերացման ձևերում (в формах сиятости)», հավերժ է գոյության և հավանականության մոդուսում, որը երբեմն համարյա անհավանական է»³:

Սակայն, բազմազան գիտակցելով գրականագիտական կատեգորիաների համակարգի մշակման, իմաստավորման և տրամաբանական ձևավորման ամբողջ ղեկավարությունը, անհրաժեշտ է յուրաքանչյուր կոնկրետ դեպքում հնարավոր չափով պահպանել հասկացությունների տրամաբանական ենթակարգությունը, այլապես, կրկնում ենք, զրանք կվերածվեն մեթոդաբանական պատրանքի:

Օրինակի համար, եթե հետազոտողը իրեն ազատ է համարում Զարենցի «Ստամբուլ» ստեղծագործությունը վերագրել բալլադի ժանրին,

2 «Գրականության տերմինաբանությունն իր ծագման հանգամանքներով շատ դեպքերում կարող է պատահական լինել, բայց այն հարատևում է միայն այն ժամանակ, երբ կրում է առարկայի բովանդակության կարևոր կողմերը» (Էդ. Ջրբաշյան, Պոետիկայի հարցեր, Երևան, 1976, էջ 9):

3 Ар. Григорян, Художественный стиль и структура образа, Ереван, 1974, стр. 144—145. Հավանաբար, այստեղից կարելի է եզրակացնել, որ խոստացահանությունը և գիտականությունը այլ բնույթ են կրում գրականագիտության մեջ՝ ճշգրիտ գիտությունների հետ համեմատած, քանի որ գրականագիտության, ինչպես և արվեստագիտության մեջ հաճախ «ոչ ամեն ինչն է ապացուցվում», այլ շատ քան միայն ցույց է տրվում և քննվագրվում» (Д. Мухачев, Русское предвозрождение в истории мировой культуры. В сб. «Историко-филологические исследования», М., 1974, стр. 26):

տալա արդյո՞ք նա իրավունք ունի առանց որևէ վերապահության, բառացիորեն հաջորդ էջում, այն փոխադրել Լոնմի դասը: Կամ թե, որքանո՞վ է օրինական գեղարվեստական ոճերի հերթափոխումը և էվոլյուցիան Չարենցի ստեղծագործության մեջ քննելիս նրա «հեղափոխական-ռոմանտիկ ոճ» կատեգորիան տեղեկատվող վերակոչել «հեղափոխական-ռոմանտիկ մեթոդ»: Մենք այստեղ սահմանափակվեցինք «տերմինաբանական անպատասխանատվության» միայն երկու բնորոշ օրինակով, բերված Չարենցի ստեղծագործությանը նվիրված հետազոտություններից, թեև համանման բնույթի օրինակներ կարելի է բերել և այլ աշխատանքներից՝ նվիրված ինչպես Չարենցի, այնպես էլ այլ հեղինակների ստեղծագործությանը: Դժվար չէ նկատել, որ հասկացությունների նեոգափոխումը, նրանց բովանդակային շեշտերի տեղաշարժը և «տերմինաբանական անպատասխանատվությունը» հանգեցնում են լոկ խառնաշփոթության, որը խիստ դժվարացնում է գրականագիտական վերլուծությունը, կասկածի տակ դնելով, հատկապես շարքային ընթերցողի համար, գրականագիտության, որպես գիտության, գոյության անհրաժեշտությունը: Մինչդեռ, ինչպես արդարացի նկատվել է՝ «տերմինները, որոնց միջոցով անվանվում են գիտական հասկացությունները... պետք է լինեն ծայրաստիճան ճշգրիտ և խիստ համապատասխանեն բովանդակությանը, որովհետև նրանց երևան գալը և աստիճանական հաստատումը ուղեկցում են հենց բովանդակության գիտակցման պրոցեսը, հասկացության բուն էության բացահայտումը»⁴:

* * *

Եթե իրավացի համարենք այն միտքը, որ գրականության տեսությունը, ի տարբերություն գրականագիտության այլ բաժինների, «զբաղվում է ուսումնասիրվող երևույթի լոկ անհրաժեշտ առանձնահատկություններով»⁵, ապա Չարենցի պոեզիան, թվում է, այն գեղարվեստական երևույթը չէ (ի տարբերություն, ասենք, Տերյանի պոեզիայի), որը կարող է չափանիշ լինել քնարերգության և նրա ժանրերի ուսումնասիրության ժամանակ:

Իրոք, որքանո՞վ է նպատակահարմար մեր ուսումնասիրության հիմնական ուղղությունը կապել մի բանաստեղծի երկերի հետ, որի

⁴ Александр Дима, Принципы сравнительного литературоведения, М., 1977, стр. 89.

⁵ В. Сквозников, Лирика.—В кн. Теория литературы, М., 1964, стр. 237.

ստեղծագործական նվաճումները, թեկուզև որոշ վերապահումներով, հաճախակի կապում են նրանցում «ղգաջմունքային կողմի» հաղթահարման և «էպիկական տարերքի» հաստատման հետ: Ընդ որում, Չարենցի ստեղծագործության այսպիսի մեկնաբանության համար հաճախ որպես կլակետ են հանդիսանում հենց իր՝ բանաստեղծի հետևյալ խոսքերը.

Գու Տերյանից սովորեցիր լսել արտունջը ոգու,—

Ա՛յն, որ մեր մեջ նվում է միշտ, զանգատվում ու մոռմոռում.

Բայց արդ՝ քո մեջ ծայր է առնում ա՛յլ մեղեդի մի անվերջ.—

Թումանյանի հուրն է անշեջ քո կրակը բորբոքում⁶:

Եվ ահա, «վստահելով» շարքի կոնսերստից պոկված վերոհիշյալ հաւովածին, որն այդ կոնսերստում բացարձակապես այլ իմաստային նրանգ է ստանում⁷, հաճախ կարելի է թիրազնահատել քնարական այն հատուկ էությունը, որ ընկած է Չարենցի բանաստեղծական համակարգի հիմքում: Իսկ դա հանգեցնում է այն բանին, որ Չարենցի քնարերգությունը հաճախ ընկալվում է որպես նախադուռ նրան փառքով պատկած ստեղծագործությունների, առաջին հերթին՝ նրա վիպերգության:

Հատկանշական է այս կապակցությամբ Ավ. Իսահակյանի դնահատականը՝ տրված Սարո Սուքիասյանին գրած նամակում (1934):

«Ն. Չարենցը, անշուշտ, մեծ բանաստեղծ է,—գրում էր Իսահակյանը,— բայց ոչ կարկառուն լիրիկ: Նրա ընտրական երգերը, մի-երկու բացառությամբ, շատ աղոտ բաներ են, Վահանի նսեմ հետևողություններ... Նրա «Տաղարանը» շատ գեղեցիկ է, իսկ «Ես իմ անուշ Հայաստանի արևահամը»՝ ունիկում մեր գրականության մեջ, աննախընթաց հրաշակերտ: Միայն այսօրանը նրա լիրիզմից:

Հղոր է պոեմների մեջ. «Դանձեական առասպելը», «Խմբապետ Շա-

6 Նղիշե Չարենց, Երկերի ժողովածու, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1968, հ. 4, էջ 410: Հետագայում այս հրատարակությունից կատարված մեջբերումները նշվում են տեքստում. որտեղ փակագծերի առաջին թիվը հատորն է, երկրորդը՝ էջը:

7 Գա որոշակիորեն ակնարկվում է տվյալ շարքի նախորդ քառյակում.

Մեր ֆերրոյուրն՝ մեր դարի բերացֆի հետ միասին՝

Առնչվելով մեր տեճերին՝ երգ է ասում մեր մասին.

Եվ լինում է երգը այնքան բարձրանում ու բարձրախոն,

Որքան լինի դաշինքն այդ խոր, միածույլ ու միասիրտ:

վարչը», «Ամբոխները խելագարված» և «Հոգիս ուղիւ կայան է» (Նկատի աւելի «Դեպի ապագան»—Ա. Ի.) և այլն:

Սրանց մեջ կան շատ տարերք, կիրք և կորուվ, թափ ու բոց, շփոթ ու շառաչ, բայց և շատ մտածում ու քարոզ: Լավագույն աւելումով լիրիկական էպիկա, բայց երբեք՝ մաքուր լիրիկա, բյուրեղային լիրիզմ:

Այնպես որ ես չեմ կարող Չարենցին համարել Տերյանի լիրիկան դարձացնող, ինչպես վերջինս զարգացրեց, կատարելագործեց Ս. Շահադիդին, Հ. Հովհաննիսյանին, Լ. Մանվելյանին, Ա. Մատուրյանին, Դ. Դեմիրճյանին և ինձ՝ մեր լիրիկան: (Հ. Թումանյանը լիրիկ չէ. նա մեծ էպիկ է, հետեւապես համեմատության եզր չի հանդիսանում նա):

... Վահանը մնում է, կրկնում եմ, կատար լեռ, բարձունք, և այդ իմաստով է, որ ասում եմ՝ «վերջին երգիչը հայ քնարի»⁸:

Մի կողմ լիողնենք Չարենցի քնարերգության այս անարդար գնահատականը, որից, ինչպես հայտնի է, Իսահակյանը հետագայում հրաժարվեց: Այստեղ ուշադրություն պետք է դարձնել մի այլ կարևոր բանի վրա: Բնութագրելով Չարենցի պոեզիան որպես «լիրիկական էպիկա», Իսահակյանը, կամո բե ակամա, շատ դիպուկ կերպով նկատեց Չարենցի ստեղծագործության գեղարվեստական ֆենոմենի կարևորագույն առանձնահատկություններից մեկը:

Քննենք այդ սահմանումի օբյեկտիվ իմաստը:

Դեռևս անտիկ ժամանակներից տեսաբանների մեծամասնությունը քնարերգության լուրահատկությունը բխցնում էր քնարերգական և էպիկական սեռերի հակադրումից: Այս բանն իր ժամանակին առավել հստակությամբ արեւ է ձևակերպել: Նա գտնում էր, որ էպոսն իր առջև դնում է արտաքին գործոնի արեւացուման խնդիրը, և նրա նպատակն է՝ ունենդիրների մոտ առաջացնել այն զգացողությունները, ինչ կհարուցեր բուն փաստը: էպոսում, ասում է ձևակերպը, արվեստագետին «գրավում է առարկան ունենդրելու անհրաժեշտությունը»: Իսկ քնարական պոեզիայի նպատակն է արտահայտել բանաստեղծի ինտիմ զգացմունքները: Այստեղ հեղինակը ձգտում է «արտահայտել իրեն» և «իր իսկ բացահայտման մեջ զգացմունք լսել»: Ընդ որում, ձևակերպը դրոշմում է, որ քնարերգությանը խորի չեն նյութական, «սուբստանցիոնալ» տարրերը, որոնք, սակայն, արժեքավոր են ոչ թե ինքնին, այլ հնթարկված են «սուբյեկտիվ աշխարհին»: «Քնարերգությունը կարող է սրպես իր առարկա և ձև վերցնել

⁸ Մեջբերումը կատարում ենք Ա. Ինճիկյանի «Իսահակյանը և Չարենցը» հոդվածից: «Չարենցյան քնարերգությունը», հ. 2, Երևան, 1974, էջ 40-41:

էպիկական իրադարձությունը իր բովանդակությամբ և արտաքին դրսևորմամբ, ու այսպիսով սկսում է հարել էպիկականին: Այսպիսիք են հերոսական երգերը, ռոմանսները, բալլադները: Ամբողջականի ձևը այս ժանրերում մի կողմից պատմողական է, ընդ որում, շարադրվում է իրադրության և իրադարձության, ինչպես նաև ազգի ճակատագրի բեկման ծագումը և ընթացքը և այլն: Մյուս կողմից՝ լրիվ պահպանվում է հիմնական քնարերգական տոնը, քանի որ էությունը կազմում է ոչ թե իրական գեպքերի բնութագրումը և ոչ էլ սուբյեկտիվ նկարագրությունը, այլ, սուբյեկտի ընկալումը և ըմբռնման ձևը... կենտրոնը հոգեկան կառուցվածքն է»⁹:

Սակայն, քնարերգության վերաբերյալ Հեգելի դիտողությունների միակողմանի մեկնաբանությունը հատկապես XX դարի «հոգեբանական դպրոցի» ներկայացուցիչների կողմից (Օմսյանիկո-Կուլիկովսկու, Մյուլեր-Ֆրեյնֆելսի, Լեհմանի, Գլիվենկոյի և այլոց), բերեց այն բանին, որ նրանք փաստորեն դրականության այդ սեռը դուրս էին հանում խոսքի արվեստի սահմաններից և անհիմն կերպով կապում երաժշտությանը: Մի կողմ թողնելով նրանց այս կոնցեպցիան, ինչպես նաև սիմվոլիստների, «ֆորմալ դպրոցի» ներկայացուցիչների հայացքները, նշենք, որ քնարերգության յուրահատկությունը բացահայտելիս նրանց հանդես բերած դուտ պոդիտիվիստական մոտեցումը՝ քնարերգության արտաքին ձևական զծերին (բանաստեղծական խոսք, ռիթմ, հանգ և այլն) առաջնություն տալը, այդ զծերն ամեն կերպ միմյանցից առանձնացնելը չէին կարող հասցնել պրոբլեմի գիտական լուծման:

Ե՛վ ռիթմը, և՛ բանաստեղծական խոսքը, և՛ քնարերգության մյուս զծերը կազմում են դրական այս սեռի կոնստրուկտիվ տարբերությունը էպոսից ու դրամաչից: Սակայն այս կոնստրուկտիվությունը պայմանավորվում է ավելի սեռի բուն առանցքով: Սա է հարցի մեթոդաբանական կողմը: Բլ թե «սուբյեկտիվություն» հասկացության մասնատում, այլ նրա, որպես քնարերգության առարկայի, հետագա կոնկրետացում, — այս է քնարերգության յուրահատկության բացահայտման արդյունավետ ուղին:

Ահա թե ինչու քնարերգության միջոցով կյանքի ճանաչողության առանձնահատկությունը հասկանալի դարձնելու նպատակով մենք նույնպես նրա առարկայում տարբերում ենք «սպտկերման օբյեկտը» և

⁹ Г. Гегель, Сочинения, т. 14, М., 1958, стр. 291, 294.

«ճանաչողության առարկան», թեև նախօրոք պետք է վերապահություն անել, որ սրանց սահմանը ոչ թե տարածական, այլ տրամաբանական հասկացություն է:

Քնարերգության համար «պատկերման օբյեկտ» է ծառայում մարդուն շրջապատող ողջ բազմազան իրականությունը, արվեստագետի հայացքի ոլորտում ընդգրկված ողջ կենսական նյութը: Իսկ քնարերգության նպատակը, նրա «ճանաչողության առարկան» մարդու ներքին աշխարհն է, նրա հոգևոր կյանքը, որ վերստեղծում է գրականության տվյալ սեռը, կերտելով պատկեր-ապրումներ: Եվ այս իմաստով քնարերգության կողմից իր առարկայի, իսկ ավելի ճշգրիտ՝ իրականության ճանաչողության հնարավորությունները անսահման չեն:

Այսպիսի աստիճանավորումը բխում է քնարերգության շահերից, որովհետև այն գոյություն ունի ոչ թե որպես ներփակված ոլորտ, այլ գրականության մնացած սեռերի հետ հանդես է գալիս փոխադարձ ներգործության և կապերի մեջ: Իրոք, քնարական ստեղծագործությունը այնքան էլ հաճախ չի լինում «մաքուր լիրիկական» (մեղիտատիվ): Քնարերգությունը սովորաբար իր ոճական հյուսվածքի մեջ ակտիվորեն ներքաշում է պատկերման էպիկական տարրեր, երբեմն հասնելով կոնկրետ մանրամասնումների (մեղիտատիվ-պատկերային և պատկերային քնարերգություն)¹⁰: Այս միտումը միշտ էլ զգացվել է, մասնավորապես նոր, առավել ևս՝ ժամանակակից քնարերգության մեջ: Դա, այնուամենայնիվ, չի փոխում նրա սեռային յուրահատկությունը, ճիշտ այնպես, ինչպես հուզական տարերքի («լիրիզմի») առկայությունը էպոսում և դրամայում չի խախտում այդ սեռերի էությունը:

Այսպես, ուրեմն, երբ ասում ենք, թե գրական պրակտիկայում քնարական սեռի «մաքրությունը» հաճախ չի պահպանվում, սա արդեն չի կարող մեզ զարմացնել: Այլապես քնարերգությունը ընդունակ չէր լինի ցույց տալու մարդկային կյանքի ողջ բազմազանությունը: Կարևոր է հստակալ մի ուրիշ բան: Կյանքի ինչ կողմեր էլ վերարտադրի քնարերգությունը, նրա վերջնական խնդիրը մարդու ներքնաշխարհի արտացոլումն է: Քնարերգությունն ի վերջո իր որակն ստանում է ոչ թե այն բանից, թե ինչ շափով է մեզ ներկայանում «պատկեր-օբյեկտը», այլ՝ թե ինչ աստիճան է բացահայտվում «ճանաչողության առարկան»:

Ինչպես նշում է Լ. Տիմոֆեևը, «լիրիկան մի գրական սեռ է, որ

¹⁰ Քնարերգության տարատեսակների ընդլայնման մասին տես Գ. Поспелов, Лирика, М., 1976, стр. 62—157.

քնորոշվում է գեղարվեստական պատկերի կառուցման հատուկ եղանակով, որն իրենից ներկայացնում է պատկեր-ապրում»¹¹։ Քնարերգության այսպիսի մեկնաբանությունը ունի մի շարք առավելություններ և, ամենազրկաւորը, այն ընդգրկում է քնարական պոեզիան տարբերակող սեռային առանձնահատկության բուն էությունը։ Ինչպես տեսնում ենք, շեշտը դրվում է գեղարվեստական պատկերի կառուցման վրա, որը բխում է իրականության արտացոլման որոշակի ձևից։ Եթե քնարերգության մեջ թե՛ միտքը, թե՛ զգացմունքը մարմնավորված են ապրումն արտահայտող գեղարվեստական պատկերի մեջ, ապա էպոսում և դրամայում, սրանց ողջ սարքերովամբ հանդերձ, պատկերի հիմքում ընկած է «մարդու բաղմակողմանի պատկերումը իրականության մեջ»։

Քնարական ձևերն այդ հնարավորությունը շունեն։ Այսուհանդերձ, չնայած հանգամանքների և զործողության մանրամասն նկարագրության բացակայությանը (այն իմաստով, ինչպիսին առկա է էպիկական և դրամատիկական սյուժեառային երկերում), չնայած այն բանին, որ քնարական ստեղծագործությունը «նկարում է» ոչ թե ավարտուն բնավորություններ, այլ ավելի շուտ սրանց «ստանձին վիճակները» (Տիմոֆեևի արտահայտությունը), քնարական ստեղծագործությունը ազդեցության հսկայական ուժով, որը չի վիջում էպոսին և դրամային, հաղորդում է մտքեր, ապրումներ, ձգտումներ, վերջին հաշվով բացահայտելով դրանց ետևում կանգնած մարդկանց ու մարդկային հարաբերությունները։

Այս բոլորին քնարերգությունը հասնում է իրականության ճանաչման հատուկ, միայն իրեն բնորոշ միջոցներով։ Այդ իրականությունը, որպես կանոն, մեր առջև կանգնում է անմիջականորեն արտացոլված հեղինակի մտքերի, զգացմունքների և ապրումների մեջ։ Այն կարծես անց է կացվում հեղինակի անհատականության միջով, արտահայտելով մարդու ներքինաշխարհը կոնկրետ, անհատական ապրումի օգնությամբ։ Ու թեև հուզական ապրումը ողջ արվեստի աղբյուրն է, բայց այն քնարերգության մեջ, նշված յուրահատկության պատճառով, երևում է ավելի բացահայտ,

¹¹ «Краткая литературная энциклопедия», т. 4, М., 1967, стр. 208. Ընդ որում, իրրե «ապրում» իրավացիորեն ենթադրվում է ոչ միայն «պահը», այլև «պահների համակարգը» (В. Гусев, В середине века, М., 1967, стр. 26), որը «ձևավորում է» այնպիսի քնարերգության ժանրեր, ինչպիսիք են ներբողը, ուղերձը, քնարական շարքը, քնարական պոեմը և այլ համեմատաբար «սեռ ձևերը»։ Այսպեղից էլ քնարերգության հիմնական սկզբունքներից մեկը՝ ոչ թե «գրելու համառոտությունը», այլ «վերակերտման հակիրճությունը», այսինքն՝ լակոնիզմը։

շողալիլի ձեռով, հանդիսանալով քնարերգության հիմքը, մենք կասեինք, գրականության այս անդի «կիլակետը», որտեղ ղգացմունքների դիալեկտիկան հանդես է գալիս որպես կենսական երևույթների դիալեկտիկայի արտացոլում:

Խոսելով «պատկեր-ապրումի»՝ քնարական ստեղծագործության այդ հիմքի մասին, չպետք է մոռանանք, որ «ապրումը» ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ մարդկային բնավորության վիճակ: Սակայն միաժամանակ, ի տարբերություն ամենօրյա ղգացմունքների և հույզերի (որոնց հետ հաճախ են այն նույնացնում, քնարական պոեզիան հանգեցնելով կենցաղային ղգացմունքների դրսևորմանը), «պատկեր-ապրումը» ներկայացնում է գեղարվեստական և հոգեբանական բարդ պրոցես: Անկասկած, տարրական ղգացմունքները, հույզերը սկզբից ևեթ ուղեկցում են գեղարվեստական ստեղծագործության՝ կատին, քայց սոսկ ուղեկցում են, ասես նախապայման հանդիսանալով քնարական ապրումի՝ ստեղծագործական վերակերտման այդ պահի, այդ ղգացմունքների յուրատեսակ «կատարսիսի» (մաքրման) համար (ևթե կարելի է այստեղ օգտագործել Արիստոտելի տերմինը): Այդ պահից էլ սկսում է բաբախել, ձևավորվել գեղարվեստական միտքը, ի վերջո փոխակերպվելով պատկեր-ապրումի:

Իր ծագումով լինելով անհատական, անկրկնելի, այդ ապրումը, մարմնավորվելով քնարական ստեղծագործության մեջ, գեղարվեստական վերակերտման օրենքին համապատասխան, օբյեկտիվանում է:

Այս գրույթը, բնականաբար, ուժ է ձեռք բերում միայն մի անհրաժեշտ պայմանով՝ եթե մեր առջև իրոք արվեստի ստեղծագործություն է, կիցություն և ոչ թե կենցաղի քնարերգություն, մեծ գաղափարների և ղգացմունքների պոեզիա, այլ ոչ սշառց տուալոորիչ իմիտացիա:

Խորհելով պոեզիայի էության մասին և տվյալ դեպքում նկատի ունենալով Թումանյանի «ստեղծագործական անհատականությունը», Ե. Չարենցը գրում էր.

... — Երկրնքի նման ընդարձակ,

Օվկիանի նման՝ իր ոգին ընդգրկել էր կյանքը անեզր:—

Եվ ոգու ավերին նստած՝ նա նայում էր հայացքով պայծառ—

Եվ որսում էր երգեր ու խոհեր, և տեսնում էր չֆնաղ

Երագներ... (4, 433):

Այո՛, քնարական ապրումը անհատական է, անկրկնելի, քայց դա այնպիսի անկրկնելիություն է, որի մեջ շատերը պետք է ճանաչեն իրենց

սևփական զգացմունքների և մտքերի արտահայտությունը: Իր անձնական տպավորություններում կարողանալով գտնել հանրանշանակալիցը, բանաստեղծն ասես դառնում է արդիականության ոգու «խոսափողը»:

Քնարական ապրումի ընդհանուր նշանակությունն, անկասկած, ներառնում է նաև գաղափարական ուղղվածության հանգամանքը: Բանաստեղծն իր ստեղծագործությունը կերտում է այս կամ այն հասարակական իդեալի լույսի տակ, դրա համար էլ, բնականաբար, քնարական ապրումը ևս միշտ կապվում է շրջապատող իրականության հետ բանաստեղծի ունեցած հարաբերությանը, մշտապես կրելով երևույթների և իրադարձությունների ինքնատիպ դնահատականը: Նրանից, թե որքանով է հետևողական բանաստեղծի աշխարհայացքը, շատ բանով կախված է և այն, թե կարո՞ղ է արդյոք սուեան իրեն ժամանակակից ընթերցողի հետ համակողմանի հոգևոր շփման մեջ մտնել: «Նա է բանաստեղծ, ով ոգեշնչում է, անհամեմատ ավելի, քան նա, ով ինքն է ոգեշնչված», — մի առիթով նկատել է Պոլ էլուարը¹²:

Այս սահմանումը տարողունակ է, հարուստ իմաստներով, քանի որ խոսքը արվեստի էության՝ առեղծագործության և ընկալման այդ երկկողմանի ակտի մասին է: Եվ որքան նշանակալից, մեծ է բանաստեղծը, այնքան ավելի լայն ու խոր է կյանքի բովանդակության նրա ընդգրկումը, այնքան ավելի ուժեղ արձագանք է գտնում նրա պոետիկան ընթերցողների շրջանում:

Քնարական ապրումը քննելով տարբեր ասպեկտներով, տեսնում ենք, որ «ապրում» տերմինն իրենից ներկայացնում է քնարերգության հիմքի առավել նուրբ հուղական համարժեքը: Պահպանելով իր մեջ անհատականության զիծը, «քնարական ապրումը» միաժամանակ մարմնավորում է գեղարվեստական մտքի ձևավորման հղանակը, ցույց է տալիս, որ դործ ունենք ամբողջական հոգևոր պրոցեսի հետ: Այդ հասկացության ներմուծումն ու հաստատումը մեր պոետիկայի մեջ ոչ թե առանձին գիտնականների քմահաճույքի հետևանք է, այլ «սուբյեկտիվություն» հասկացության դիֆերենցման, կոնկրետացման, ճշտման և վերաիմաստավորման արդյունք:

Իրոք, եթե հարցը դիտվի նորմատիվ պոետիկայի տեսանկյունից, որը հաճախ քնարերգությունը ցածրացնում է մինչև զեղումների աստիճան և նույնացնում կամերայնության և թեմաների որոշակի ոլորտի հետ,

¹² Մեջերիումը ըստ Պ. Անտոկոյսկու հոդվածի («Литературная газета», 14 июня, 1967 г.).

ապա Չարենցի երկիրը քիչ են համապատասխանում քնարերգության մասին տարածված պատկերացումներին: Սակայն, ինչպես գրում էր Բելինսկին, «եթև կան ժամանակի գաղափարներ, ապա կան ժամանակի ձևեր»¹³: Չարենցի քնարերգությունը, հենց այն «ժամանակի ձևն է», որը ոչ միայն վերափոխեց քնարերգու բանաստեղծի և նրա ստեղծագործության մասին եղած պատկերացումը, այլև հիմնովին ընդարձակեց նրա ժանրային սահմանները և հնարավորությունները:

Ավելին, կարելի է ամենայն համոզվածությամբ ասել, որ Չարենցի պոեզիան հենց այն «ժամանակի ձևն» է, որը որոշակի իմաստով վերացրեց «էպիկական» և «քնարական» պոեզիայի հակադրությունը: Նման «սինթեզը» բնորոշ է հատկապես Չարենցիին: Այն բխում է նրա՝ որպես մարդու, քաղաքացու և բանաստեղծի ներքին առանձնահատկություններից, սկիզբ է առնում անմիջապես Չարենցի անձնավորությունից, որը զուգակցելով իրականության հեղափոխական դարգացման բարձրագույն պահանջներին համապատասխանող ժողովրդական գիտակցության վերելքը իր սեփական հոգևոր դարգացման հետ, իր ստեղծագործությամբ կանխորոշեց և մարմնավորեց սոցիալիստական ռեալիզմի քնարերգությունը հայ գրականության մեջ:

Ես մարդ եմ, պոետ և ֆալսֆալսի.

Ապրում եմ ահա լենինյան դարում

Իմ երակներում արյունն է եռում,

Եվ այնպես, ինչպես բոլո՛ր դարերում

Կապված է եղել մարդը իր դարին,—

Ես իմ մեջ այսօր տենչերն եմ կրում

Մեր ժամանակի անդու՛լ պայքարի:

Ես դարիս անեղ փորձության պահում

Ո՛չ միայն հատու երգեր եմ կոել,

Այլ մարտ եմ մղել կյանքի ու մահու,

Որպես մի զինվոր:— Պատրաստ եմ կրել

Ես կրկի՛ն սվին, երբ օրերը գան,

¹³ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. I, М., 1953, стр. 276.

Հազար բելերով Բաշում է ներկան
Ինձ հորձաճուտը իր լուռ պայմարի.—
Իմ բոլո՛ւր, բոլո՛ւր նյարդերով, որ կան,
Նս կապված եմ իմ վիրխարի դարին:—
(6, 38-39)

«Ժամանակի ձևի» այսպիսի նպատակաւաց ստեղծումը Չարենցի կողմից բնականաբար հանգեցնում էր նոր ժանրային հնարավորությունների որոնման:

Այստեղ անհրաժեշտ է ուշադրություն դարձնել այն բանին, որ Չարենցի նորարարական լուծումները ձևի բնագավառում անբաժանելի են բանաստեղծի զաղափարական ուղղվածությունից և զրա հետ կապված՝ հասարակության մեջ բանաստեղծի դերի պատկերացումներից¹⁴, ինչպես նաև նրա կենսական, գեղարվեստական և գեղագիտական որոնումներին:

Չարենցի դիալեկտիկորեն բարդ էսթետիկայի ուսումնասիրությունը ոչ միայն ի հայտ է բերում բանաստեղծի մշտական հետաքրքրությունը դեպի ժանրի հարցերը, այլև վկայում է, որ առանց ժանրի հարցերի և տեսության նկատմամբ գիտակից վերաբերմունքի Չարենցը հազիվ թե կարող էր հասնել ժանրային այնպիսի բաղմազանության, որն իրավամբ հանդիսանում է բաղմազգ սովետական գրականության եղակի երկ-վուլթներին:

14 Բանաստեղծի ստեղծագործության ուսումնասիրությունը կրկին անգամ համոզում է, որ հասարակության, հասարակական ինքնագիտակցության զարգացմանը զուգընթաց աճում է Չարենցի պահանջոտությունը բանաստեղծի անձի և նրա՝ հասարակության մեջ ունենալիք դերի նկատմամբ: Պատահական չէ, որ նախքան իր համար «պոետ-բաղաբացի» հասկացության միասնությունը հաստատելը և օրինականացնելը, Չարենցն իր գրական գործունեության վաղ շրջանում, մի շարք պատմական հանգամանքների պատճառով, տուրջ է տալիս բանաստեղծի, որպես ինքնավար, իր քաղաքացիական գիրքից անկախ անձի մասին սուրյակտիվիստական պատկերացումներին: Ենթադրվում է, որ Չարենցը 1922 թ. սկզբին Գ. Աղամյանին ուղղված նամակներից մեկում—РАДН БОГА, սպանիք քաղաքացուն, բայց մի մոռանաք պոետը: Քաղաքացին այսօր է, պոետը—միշտ: Քաղաքացուն կարող եք սպանել, պոետին—ո՛չ երբեք: Քաղաքացուն պոետ է սպանել, ի՞նչ նա վնասակար է օրվա տեսակետից, բայց պոետը, եթե նա իսկական պոետ է և ոչ «հանդաշար քաղաքացի», որքան էլ վնասակար լիվա օրվա տեսակետից՝ օգտակար է «под знаком вечности»... Այսպես է, բայց օրերը ավելի են «այսպես»—ուստի և все ерунда и метафизический вздор» (6. 386).

u

Այն փաստի մեջ, որ Չարենցի «գրվածքների դիապազոնը թեմատիկայի և ժանրերի տեսակետից բավական ընդարձակ ու բաղմաղան է» (Ալ. Գառովին Չարենցի 1934 թ. հունիսի 7-ին գրած նամակից—6,443) ոչ պակաս կարևոր դեր խաղաց նաև բանաստեղծի՝ «համաշխարհային մշակույթը խոր յուրացնելու և ձաշխարհի քաղաքացին» լինելու հատկությունը» (Մ. Շահինյան):

Պատահական չէ, որ Չարենցն իր բաղմադիտակությունը ժամանակակիցներին հիշեցնում էր Լոնաչարսկուն և Բրյուսովին¹⁵, այն Բրյուսովին, որին Գորկին իր ժամանակին բնութագրել է որպես «ամենակուլտուրական գրողը Ռուսաստանում»: Եվ իրոք նա, ինչպես և Բրյուսովը, «բաղմափորձ Ողիսևի» նման իր «նալվարկությունների» ընթացքում այցելեց, թվում է, համաշխարհային պոեզիայի բոլոր «ժանրային ափերը», դրանցով հարստացնելով իր ստեղծագործությունը, նաև հայկական բանաստեղծական արվեստը, նոր, մինչ այդ անհայտ, կամ պակաս հայտնի բանաստեղծական տեսակներով:

Պատշաճը հասուցելով նորարար բանաստեղծին, միաժամանակ պետք է նկատի ունենալ, որ Չարենցի գրական գործունեությանը հիմնականում խորթ էր «պրակտիկայի» և «տեսություն» բաժանումը: Գտնվելով 20—30-ական թվականների գրական իրադարձությունների քուրացում, Չարենցը հաստատակամորեն ձգտում է թափանցել սովետական գրականության դարգացման իրական օրինաչափությունների մեջ, միաժամանակ փորձելով տեսականորեն իմաստավորել գեղարվեստական ստեղծագործությունը: «Ես հետազոտում էլ չհանդիպեցի մեր ժամանակակից մեկին,—գրում է Գ. Աբովը,—որ այդքան կենդանի ու մեծ հետաքրքրություն ունենար գրական բաղմաղան ուղղությունների, բաղմաթիվ գրական երկերի և, մանավանդ, պոետիկայի հետ կապված տեսական հարցերի նկատմամբ»¹⁶:

Իհարկե, պոետիկայի, այդ թվում և ժանրի հարցերը Ե. Չարենցին ղբաղեցնում էին ավելի գործնական և ոչ թե տեսական առումով: Բայց գրականության և նրա ժանրերի շուրջ բանաստեղծի շատ դիտողությունները և դիտարկումները հմտորեն և նրբությամբ բացահայտում են գեղարվեստական ստեղծագործության յուրահատուկ կողմերը և թույլ են

¹⁵ «Венок Чаренцу» (Друзья, товарищи, современники о поэте), М., 1967, стр. 13, 19, ինչպես նաև «Հիշողություններ Նիկոլե Չարենցի մասին» (Չարենցի հետ), Երևան, 1961, էջ 268:

¹⁶ «Հիշողություններ...», էջ 94:

տալիս խոսելու բանաստեղծական ժանրերի նկատմամբ ունեցած մշտական հետաքրքրություն մասին:

Չարենցի համար յուրաքանչյուր բանաստեղծություն բարդ գաղափարադեղարվեստական կոմպլեքս է, որի մեջ կան հարյուրավոր նրբազույն շափական, սխեմական, կոմպոզիցիոն և այլ առանձնահատկություններ՝ կապված միմյանց և ստեղծագործության ընդհանուր իմաստի հետ:

Ահա քի ինչու նա ցանկանում էր, որ նույնիսկ շարքային ընթերցողը կարողանա տիրապետել բանաստեղծությունը ընկալելու արվեստին: «...Եթե բանաստեղծությունը արվեստ է (Ars poetica), ապա պետք է, որ երբեկից հայ ժողովուրդը սովորի կարդալ բանաստեղծությունն իբրև բանաստեղծություն» (6, 479):

Ավելին, նա ձգտում էր, որպեսզի բանաստեղծներն ու քննադատները հասկանային, որ որևէ գեղարվեստական երկի գիմեղիս նրանք պարտավոր են տեսնել այնպիսի գծեր, «որ լավագույն ընթերցողն անգամ մանրադիտակով չի կարող իմանալ»¹⁷:

Եվ, վերջապես, իր նկատմամբ խստապահանջ Չարենցը ցանկանում էր, որ մյուս հայ բանաստեղծներն էլ աշխատեին համառորեն, հղկելով իրենց վարպետությունը և չհրապուրվին ամսաթվերին հարմարեցված հապճեպ և անբովանդակ բանաստեղծություններով, որոնք կորչում էին շաբլոն ճարտասանության և գեկլարատիվ ճոռոմախոսությունների հոսանքում: Անշեղորեն ձգտելով վերջ տալ բանաստեղծության նկատմամբ «խնամառական» վերաբերմունքին, Չարենցը հաճախակի իր այս մտորումները արտահայտում էր ծրագրային բանաստեղծություններում, չխնայելով նույնիսկ ինքն իրեն:

* * *

Արդեն մի քանի տասնամյակ է, ինչ հայրենի գրականագիտական միտքը ջանում է լուծել ժանրի պրոբլեմին և նրա հետ կապված «փոքր» և «մեծ» խնդիրներին վերաբերող «ընդհանուր հարցերը»: Սակայն, չնայած դեպի այդ «ընդհանուր հարցերը» հետադուրողների ցուցաբերած լուրջ ուշադրությունը, դրանք դժվար են լուծվում, մի բան, որը, բնականաբար, չի կարող չանդրադառնալ «մասնավոր հարցերի» լուծման «մակարդակի» վրա:

¹⁷ Նույն տեղում, էջ 200:

Իսկ ինչո՞ւլ բացատրել մեր գրականագետների այսքան մեծ հետաքրքրությունը դեպի գենոլոգիական¹⁸ խնդիրները: Ըստ երևույթին, առաջին հերթին նրանով, որ ժանրը, որպես տիպաբանական գոյացություն «... ուղղակի կամ անուղղակի առնչվում է գրականագիտության բոլոր հիմնական կատեգորիաների հետ և իր մեջ չուրուլի բեկվում է նրանց պատմական դարձացումը»¹⁹: Սրանից հետևում է, որ լառանց ժանրի խնդրի նկատմամբ լուրջ ուշադրության, չի կարելի քննարկել գրական պրոցեսի արմատական հարցերը: Ասենք, այս եզրակացությունը, հազվագիպ բացառությամբ, ընդունում է մեր գրականագետների մեծամասնությունը: Բայց մի բան է ժանրի կատեգորիայի տեսական իմաստավորման հրատապության ընդունումը, մի այլ բան՝ ժանրի մեկնաբանման գիտականորեն հիմնավորված մեթոդաբանության հաջող մշակումը:

Մի կողմ թողնելով սովետական գրականագիտության մեջ ժանրային խնդիրների լուծման մանրամասնությունները²⁰, անհրաժեշտ է հիշել, որ ժամանակակից փուլում ժանրերի ուսումնասիրման մեթոդների կատարելագործման գործում մեծ դեր խաղացին և խաղում են պատմագրականագիտական բնույթի աշխատանքները, որոնք, ինչպես հայտնի է, 20—40-ական թվականներին բավականին համեստ տեղ էին գրավում ինչպես հայ²¹, այնպես էլ համամիութենական գրականագիտության մեջ: Պատմագրականագիտական կայուն հիմքի ստեղծումը թույլ տվեց ծավալի և ժամանակի առումով զգալի նյութ կուտակել և նախնական աշխատանք տանել պատմագրականագիտական երևույթների դասակարգման և դրանց տիպաբանական իմաստավորման ուղղությամբ: Այս ամեն-

18 «Գենոլոգիա» տերմինը շրջանառության մեջ մտցվել է լեհ գիտնականների կողմից պոետիկայի այն բնագավառի համար, որն զբաղվում է ժանրի հարցերի հետազոտմամբ:

19 Էդ. Զրբաշյան, Պոետիկայի հարցեր, էջ 152:

20 И. Кузьмичев, Введение в теорию классификации литературных жанров, — В сб. «Жанры советской литературы», Горький, 1968, стр. 3—75; А. Сваричевский, О концепциях жанра в современном советском литературоведении. (Ученые записки Азербайджанского педагогического института языков им. М. Ахундова, 1974, № 1, стр. 92—98); Էդ. Զրբաշյան, *Նշված աշխ.*, էջ 91—152, А. Эсаи-нск. Некоторые закономерности в изучении жанров в 20—60-е годы XX в. В сб. «Литературные направления и стили», М., 1976, стр. 131—138.

21 Ар. Григорян, Литература, в кн.: «Академия наук Армянской ССР за 25 лет», Ереван, 1968, էջ 451—465: Ս. Սարգսյան, Հայ գրականագիտությունը հիսուն տարում: «Քննադատությունը և զեղարկեստական զարգացումը» գրքում, Երևան, 1973, էջ 287—362:

նը, անկասկած, նպաստում էր առանձին ժանրերի և «ժանրային ասոցիացիաների» (Լիխաշով) զարգացման ընդհանուր պատկերի վերականգնմանը: Դա թույլ տվեց որպես ուսումնասիրության առարկա նկատի ունենալ «ոչ միայն բուն ժանրերը, այլև այն սկզբունքները, որոնց հիման վրա իրագործվում են ժանրային բաժանումները...», ոչ միայն առանձին ժանրերն ու նրանց պատմությունը, այլև ամեն մի դարաշրջանի ժանրերի բուն համակարգը»²²:

Անվիճելիորեն կարևոր նվաճումներից է նաև մեր գիտնականների ձգտումը՝ ժանրի էությունը բացատրելիս ելնել սոցիալ-պատմական սկզբունքից, միաժամանակ ժանրի ֆնուկադիրը կապելով բովանդակային և ձևական տարրերի փոխադասմանավորված համակարգի հետ: Ըստ որում անհրաժեշտ է նշել, որ այդ սկզբունքը դեռ մինչև վերջ չի պարզարանված, քանի որ դեռևս բաց է մնում «ժանրային բովանդակության» և «ժանրային ձևերի» հարաբերության հարցը: Այդ հասկացությունների բովանդակության մեջ տարբեր գիտնականներ տարբեր իմաստ են զնում: Պատահական չէ, ուրեմն, որ մինչև այժմ էլ ժանրերի «ստորուկատրայի կալստություն» հարցը և ժանրերի սահմանադատման բուն սկզբունքը մնում են վեճի առարկա: Ավելին, մեր գրականագիտության մեջ գոյություն ունի այն կարծիքը, ու ժանրի ժամանակակից հետազոտողների առջև այժմ ծառացած են ամենեին էլ ոչ դասակարգման հարցերը, այլ ավելի շուտ՝ ժանրի ընդհանուր կոնցեպցիայի և ժանրի տեսության գիտական մշակման խնդիրը, որովհետև «դասակարգել կարելի է այն, ինչ արդեն որևէ ձևով առանձնացված է, նկատված, նկարագրված, այնինչ գրականության և հատկապես նորագույն ռեալիստական գրականության կոնկրետ ժանրերի ուսումնասիրությունը, ըստ էության, դեռ նոր է սկսվում»²³:

Չնայած հարցադրման ծայրահեղորեն բանավիճական սրվածությանը և որոշ պարզեցվածությանը²⁴, ինչպես նաև մեր գրականագիտության

22 Д. Лихачев, Поэтика древнерусской литературы. М., 1971, стр. 42.

23 А. Сущотин, Жанр как категория истории и теории литературы. В сб. «Проблемы стиля и жанра в советской литературе», Свердловск, 1976, стр. 31.

24 Մեր կարծիքով, Վ. Պրոպյուի տեսակետը տվյալ հարցը քննարկելիս ավելի հեռանկարային է, համեմատելիս մեթոդաբանորեն այն ավելի հիմնավորված է: «Ծիշո սահմանումը այն բանի, ինչ հասկացվում է իրեն ժանր,—նշում էր Պրոպյու,—անհնար է ժանրերի դասակարգման շրջանակներից դուրս: Ժանրերը պետք է սահմանվեն յուրաքանչյուր ինչպես ինքնին, այնպես էլ հարաբերակցության մեջ այն ժանրերի հետ, որոնցից դրանք անհրաժեշտ է տարբերել: Այս երկու՝ ժանրերի սահմանման և նրանց

կողմից գենդերգիալի ասպարեղում կատարվածի ակնհայտ թերազնահատույթանք, չի կարելի չհամաձայնել հեղինակի հետ, որ ջատ հաճախ «սովորական դարձած և շտուգված բանաձևերի հետևում» հաշվի չեն առնվում գեղարվեստական պրոցեսի իրական օրինաչափությունները, որի հետևանքով «կորչում է այն սահմանագիծը, որից այն կողմ այդ բանաձևերը վեր են ածվում դատարի վերացարկման»։ Չպետք է մոռանալ նաև, որ ունալիստական մասածողության ձևավորումը, համենայն դեպս, «փոխեց ժանրի ստատուսը, այն արքսիոմատիկ, անպայման կատեգորիաներից վերածելով պրոբլեմատիկ կատեգորիաների, որոնք պահանջում են ծանրակշիռ հիմնավորում և ապացույցներ»²⁵։ Իսկ եթե դրան ավելացնենք, որ մինչև հիմա հիմնավորապես լուսաբանված չեն ժանրի և արվեստագետի անհատական ստեղծագործական մաներայի, մեթոդի, ուղղության, ոճի և անգամ սեռի կատեգորիայի միջև եղած կապի հարցերը, սույա հասկանալի է հետազոտողների այն մտահոգվածությունը, որով նրանք ձեռնամուխ են լինում ժանրի այս կամ այն խնդրի, կամ ժանրի հետ կապված հարցերի մի ամբողջ խմբի ուսումնասիրմանը, հատկապես XX դարի զրականության մեջ։

Պատահական չէ, որ սովետական զրականագիտության ձևավորման սկզբից ընդհուպ մինչև մեր օրերը լսվում են դժգոհ ձայներ ժանրի կայուն և հաստատված սահմանման բացակայության մասին։ Դեռ 1930 թ. իվ. Անիսիմովը ժանրի խնդիրը անվանել է «ամենամութ և չարադաբանվածը մեր զրականագիտության մեջ»²⁶։ Մեկ տարի անց, Լուսաշարսկին հիասթափությանմբ գրում էր. «Մենք այժմ երկար-բարակ զբաղված ենք ժանրի հասկացության սահմանմամբ։ Կարելի է թվարկել մի ամբողջ շարք հակադիր մոտեցումներ այդ հասկացությանը։ Կատարյալ համողիչ սահմանում մենք մինչև այժմ չունենք»²⁷։

Մոտավորապես նույն տարիներին Չարենցը հանդես եկավ համանման և նույնիսկ ավելի սուր հայտարարությանմբ՝ այդ, իր խոսքերով ասած, «չարաբաստիկ», զրական կատեգորիայի մասին, մի բան, որը, ինչպես մենք փորձեցինք ցույց տալ, միանգամայն աններդաշնակ էր ժանրի նկատմամբ ունեցած նրա հայացքների ամբողջ համակարգի

դասակարգման հարցերը, ըստ էության. կազմում են մեկ մեծ հարցի երկու կողմերը» (В. Пронн, Фольклор и действительность, М., 1976, стр. 35—36).

²⁵ Տե՛ս Սուրտինի վերոհիշյալ աշխատության 7 և 15 էջերը։

²⁶ «Печать и революция», 1930, № 1, стр. 38.

²⁷ «Литература», 1931, № 1, стр. 4.

հետ²⁸։ Մասնավորապես, վերոհիշյալ հայտարարության մեջ ասվում էր, որ ժանրի հասկացությունը մեր գրականագիտության մեջ խիստ «խախտու է» և զուրկ որևէ դիտական և օբյեկտիվ իմաստից, քանի որ «...ամբողջ գրականագիտության մեջ չենք գտնի երկու հոգի, որ միևնույն բնորոշումը տալին պոեմին և բալլադին, պատմվածքին կամ վեպին...» (6, 249)։

Դժվար չէ նկատել, որ դեպի ժանրի խնդրի տեսական իմաստավորումը գոյություն ունեցող այսօրվա թերահավատ վերաբերմունքը սկիզբ է առել և բխում է այն տարաձայնություններից, որոնք առկա էին և այժմ էլ գոյություն ունեն ժանրի հարցերում։ Ընդ որում, ժանրի այս հակասական մեկնաբանությունները, գրական ժանրերի բուն ըմբռնումը, ինչպես և ինքը «ժանրային տերմինաբանությունը» 20-ական թվականներին շատ բանով կախված էին այն գրական խմբավորումների, հոսանքների և դպրոցների գեղագիտական դիրքերից, որոնց պատկանում էր այս կամ այն արվեստագետը կամ աշխատանքը։ Սակայն պետք է ասել, որ այս տարաձայնությունները զգալի չափով պայմանավորված էին և այժմ էլ պայմանավորվում են ուսումնասիրվող օբյեկտի բուն փնտջով, քանի որ «ժանրը միշտ նույնն է և նույնը չէ, միաժամանակ միշտ և՛ հին է, և՛ նոր է։ Ժանրը վերածնվում և նորանում է գրականության զարգացման ամեն մի նոր փուլում և տվյալ ժանրի ամեն մի անհատական ստեղծագործության մեջ։ Դրա մեջ է ժանրի կյանքը... Ժանրը ապրում է ներկայով, բայց միշտ հիշում է իր անցյալը, իր սկիզբը։ Ժանրը՝ ստեղծագործական հիշողության ներկայացուցիչն է գրական զարգացման պրոցեսում։ Հենց դրա համար էլ ժանրն ընդունակ է ապահովել այդ զարգացման միասնությունը և անընդհատությունը»²⁹։

Ժանրի «նիհիլիստական» կոնցեպցիայի կողմնակիցները, պատճառաբանելով ժանրի սահմանման դժվարությունները, հաշվի չեն առնում ոչ միայն այն փաստը, որ ժանրի սահմանումը չի կարելի մեխանիկորեն փոխադրել մի դարաշրջանից մյուսը, այլև նրանք խուս և՛ դեպի նրա «կյանքը» (Բախտին), այսինքն՝ դեպի ժանրի զարգացման հակասական պրոցեսը, որում զուգակցվում են ինչպես փոփոխականության, այնպես էլ կայունության տարրերը։

Ժամանակակից սովետական գրականագետների մեծամասնությունը

28 Յու. Փանյան, Բանաստեղծական ժանրերի հարցերը Զարենցի գեղագիտության մեջ, «Լրարեր», 1974, № 8։

29 М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского, М., 1963, стр. 141.

դիտակցում է ժանրի հատկապես այսպիսի կոնկրետ-պատմական դարգացման ուսումնասիրության անհրաժեշտությունը՝ դրական-պատմական պրոցեսի ընդհանուր ավանդույթների և առանձնահատկությունների հետ նրա միասնության մեջ: Մինչդեռ այս հարցում ևս պարզություն և համաձայնություն չկա: Դա հիմնականում կապված է ժանրում ընդհանուրի և առանձնահատուկի դիալեկտիկայի, ինչպես նաև ժանրի ստորուկտուրայում բովանդակային և ձևական տարրերի փոխադարձ պայմանավորվածության, փոխհարաբերության և փոխազդեցության ընթանման օբյեկտիվ դժվարությունների հետ: Այստեղից էլ այն խաչտաբղետությունը և աննկերզանակությունը, որ նկատվում է գրականագիտական աշխատություններում, որոնք գեղարվեստական և հատկապես քնարական ստեղծագործությունները դասակարգում են ըստ ժանրային հատկանիշների, ինչը, անկասկած, նույնպես անգրադառնում է ժանրային սահմանմաների տերմինաբանական խստության վրա:

Դրան հայտնի չափով նպաստել է և այն փաստը, որ իբրև գեղարվեստական ստեղծագործությունների ժանրագոյացման գործոններ և ժանրային տարբերությունների չափանիշ, տարբեր ժամանակներում հետազոտողների կողմից ընդունվել են՝ մերթ տեղծագործության գաղափարաթեմատիկ առանձնահատկությունները, մերթ նրա պրոբլեմատիկան, կրեմեն՝ ստեղծագործության պաթոսը, կամ ռիթմային-ինտոնացիոն պարագան, մեկ՝ նրա նպատակը, մեկ՝ ծավալը, երբեմն էլ՝ առարկան և արտահայտման, պատկերման միջոցը, մերթ՝ կերպարների կերտման բնույթը և մեթոդը, մերթ՝ նրա ընկալման առանձնահատկությունները, մի դեպքում՝ սյուժետակառուցման և կոմպոզիցիոն ավարտի սկզբունքները, մի այլ դեպքում՝ բնավորության գեղարվեստական քննարկման տեսանկյունը, գեղարվեստական լեզվի ֆունկցիան (պատմողական, նկարագրական, մեղիտացիա) և այլն: Հաճախ հիշատակված կամ չհիշատակված հատկանիշներից մեկը այս կամ այն պատճառով դառնում էր գերիշխող և որոշում ժանրային դասակարգման բնույթը, բայց միաժամանակ հաճախ պարզվում էր, որ հետազոտողների մոտ բացակայում էր դասակարգման միասնական սկզբունքը, և նրանց դասակարգումը ստանում էր ավելի շուտ ոչ թե գիտական, այլ կամայական բնույթ:

Ահա թե ինչու, մեր կարծիքով, ավելի ճիշտ են այն հետազոտողները, որոնք ժանրը քննությամբ են ոչ թե մեկ հատկանիշով, այլ ֆունկցիոնալ կերպով իրար հետ կապված հատկանիշների մի ամբողջ համակարգով, և

որոնք տարբեր ժամանակաշրջաններում փոխներգործում են տարբեր ձևերով: Այստեղից հետևում է շատ կարևոր մի եզրակացություն, այն է՝ այս կամ այն ժանրը կարելի է սահմանել ոչ թե մեկ, թե երեք գերիշխող հատկանիշի հիման վրա, ինչը, ինքնատիպության, նույնպես կարևոր է, այլ հիմնական ժանրադրսագենող գործոնների մի ամբողջ շարքով, բանի որ համակարգի բնույթը ամբողջովին պայմանավորված է նրա բաղադրիչ մասերի հարաբերությամբ³⁰: Ընդ որում, ժանրի խնդրի մեթոդաբանությունը պահանջում է «...տեսնել յուրաքանչյուր դարաշրջանի փոփոխությունները ոչ միայն առանձին ժանրերում. նորերի հայտնվելը և հնրերի մեռնելը, այլ և հենց իր՝ ժանրերի համակարգի փոփոխությունները³¹», ինչը հանգեցնում է ժանրի կատեգորիայի անընդհատ փոխհարաբերակցությանը մեթոդի, ուղղության և ոճի կատեգորիաների հետ, բանի որ այս կատեգորիաներում մի կողմից արտահայտվում է սկզբնականական ստեղծագործության կապը իրականության հետ, մյուս կողմից՝ նրա ամբողջականությունը և միասնականությունը:

Այս բաղադրվածության խնդրի քննարկումը մեզ հեռու կտաներ: Սակայն մեր աշխատության բնույթը պահանջում է գոնե համառոտակի կանգ առնել Չարինյի «ստեղծագործության ստրատեգիայում» նրա գրականության մի բանի կողմերի վրա:

* * *

Ինչպես հայտնի է, ժանրի կատեգորիան հղել է սկզբնական և հիմնական արտահայտական կատեգորիաներից մեկը, որի օգնությամբ սովորական գրականագիտությունը փորձում էր հասկանալ գրական պրոցեսի բնույթը և օրինաչափությունը: Սակայն, մոտավորապես 20-ական թվականների վերջից մինչև 60-ական թվականների սկիզբը, մեր գրականագետների և գրողների լարված ուղագրությունը դեպի ոճի և հատկապես մեթոդի կատեգորիաները հասցրեց այն բանին, որ ժանրի հարցերին սկսեցին տալ երկրորդական նշանակություն: Սա ուներ իր օբյեկտիվ պատճառները: Չպետք է մոռանալ, որ 20-ական թվականների գաղափարագեղագիտական որոնումների ներքին անհրաժեշտությունը օբյեկտիվորեն տանում էր դեպի արվեստի գնոսեոլոգիական (խմայաբանա-

³⁰ Այդ մասին տե՛ս էլ. Ջորաշյանի նշված աշխատությունը, էջ 119—123; Н. Леи-дерман. К определению сущности категории «жанр». В сб. «Жанр и композиция литературного произведения». Калининград. 1976, стр. 3—13.

³¹ Д. Лихачев, նշված գիրքը, էջ 43:

կան) և ակտիոլոգիական (արժեքային) ֆունկցիաների մասին պատկերացումների մշակումը: Այնինչ ժանրը հանդիսանում է հիմնականում արվեստի մոդելացնող (ստեղծագործական) ֆունկցիան մշակող կատեգորիա: Այս կատեգորիան 20-ական թվականներին ինչ-որ չափով «վարկաբեկվեց» «գրական շարքի» անկախ, «իմանենա» դարգացման անսովորյալ, որը առաջ քաշվեց «Ֆորմալ դպրոցի» ներկայացուցիչների կողմից, ինչպես նաև գոհհիլ սոցիոլոգների «գասակարգային պոխոդիլոլոգիայի» տեսությունը: Բնականաբար, լավագույն ավանդույթների և նորարարության դիալեկտիկական զուգակցման հարցերը պարզելու համար մեր գեղագիտական միտքը իր ուշադրությունը սեռեց մեթոդի վրա, որը առավելապես մշակում է արվեստի իմացաբանական ֆունկցիան և սահմանում իրականության գեղարվեստական արտացոլման սկզբունքները: Նույնը կատարվեց նաև ռժի կատեգորիայի հետ, որը մշակում է հիմնականում արվեստի արժեքային ֆունկցիան և սահմանում գեղարվեստական բովանդակության արտահայտման սկզբունքները:

Կարծում ենք, պատահական չէ, որ գրողների համամիութենական առաջին համագումարում ունեցած իր ելույթում Չարենցը, նշելով այն փաստը, որ մեր գրողները, ետ են մնում նոր մեթոդի սկզբունքների ստեղծագործական յուրացման գործում (6, 278), իր ուշադրությունը կենտրոնացրեց սովետական գրականության կողմից հեղափոխական իրականության արտացոլման յուրահատկությունների վրա՝ «...մեր օրերի իդեալների լույսի տակ, քանի որ,—նշում էր Չարենցը,—մենք շատ լավ գիտենք, որ այդ ասպեկտից դուրս՝ կոտրած գրողի արժեք չունի մեր ամբողջ «բարդ» արվեստը (6, 279): Նա միաժամանակ գտնում էր, որ առանց մեթոդի խնդրի և համաշխարհային մշակույթի ստեղծագործական յուրացման հարցի պատշաճ լուծման, «անհնար է պարզորոշ կերպով դնել, ճշտորեն լուծել մեր ողջ գրականության ոչ միայն հիմնական, այլև սուսանձնապես պոեզիային վերաբերող նույնիսկ երկրորդական հարցերը», այդ թվում՝ «մնացած դուրս գրական հարցերը (ժանրերի և այլն)», որոնք իր կարծիքով, «մանրուք» են, թեև ոչ անկարևոր, և կլուծվեն գլխավոր խնդրի լուծման հետ զուգընթաց, իհարկե, ոչ ինքնուրույն, այլ որպես օժանդակ խնդիրներ» (6, 267, 283):

Վերանալույժ գրական ժանրերի վերբերյալ Չարենցի վերջին հայտարարության բանավիճական սրությունից, անհրաժեշտ է նշել, որ Չարենցը, իհարկե, դեռևս ամենաընդհանուր ձևով, ճիշտ գրեց սոցիալիստական ռեալիզմի պոետիկայի ժամանակակից խնդիրների ուսումնասիրման

տարբեր, միաժամանակ փոխադարձորեն պայմանավորված մակարդակների միասնության հարցը: Ընդ որում, նա իրավացիորեն առաջնություն տվեց ստեղծագործական մեթոդին, որը որոշում է իրականության գեղարվեստական արտացոլման սկզբունքները և «կանոնավորում» գեղարվեստական համակարգի ընդհանուր օրինաչափությունները, համակարգ, որի բաղադրիչ տարրերից են զրականության սեռերը և ժանրերը:

Անհրաժեշտ է նշել, որ շնայած մի քանի մեթոդաբանական վրիպումներին³², որոնք պայմանավորված էին 20—30-ական թվականների կոնկրետ պատմական իրադրությունամբ, Չառենցին, ընդհանուր առմամբ, հատուկ էր սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդի գիտակցված պատմականության ըմբռնումը:

Նա պարզ գիտակցում էր, որ կյանքի ամենախոր և ճշմարտացի ընկալումը, որը պայմանավորում է արվեստագետի վերաբերմունքը պատկերվող իրականության նկատմամբ, կարող է տալ միայն մարքսլենինյան աշխարհայացքը: Ելնելով այս դրույթից, նա ուղղակի դնում էր դրողի սոցիալական պատասխանատվության, պրոլետարիատի գործին անկեղծորեն ծառայելու հարցը: «Թաթախվել, թրծվել ու կիզվել է պետք մարտնչող դասակարգի հոգեբանությամբ,—գրում էր նա 1925թ. Սուրխախյանին ուղղած նամակում,—այնպես որ յուրաքանչյուր երակը, ֆիբրը, բջիջը լարվի նրա հաղթանակի և հեղեմոնիայի կամքով,—և եթե ունես գրողի քիչ թե շատ շնորհք—կլինես քո դասակարգի հարազատ արտահայտիչը...» (6,421): Դրա հետ մեկտեղ, Չառենցը հեռու էր գեղարվեստականի և դադափարայնության արհեստական միացումից: Նրա դատողությունների ողջ տրամաբանությունը հանգում էր ստեղծագործության մեջ օրգանական միավորման պահանջին, քանի որ բուն գաղափարայնությունը նրա կողմից պատկերացվում էր որպես գեղագիտական կատեգորիա: Ահա թե ինչու նա պայքարում էր այնպիսի սոցիալիստական արվեստի համար, որի մեջ ստեղծագործության գաղափարայնությունը ոչ թե աչք ծակեր, այլ օրգանապես ձուլվեր գեղարվեստականությանը և դրանով իսկ ստեղծագործությունը ընթերցողի վրա ազդեր ինչպես «քիմիական տարրը», «օդը», «լուսը», ուր նա «ըսկի էլ չի հասկանա».

32 Դա կապված էր հիմնականում «արվեստի սոցիոլոգիայի» հարցի հետ, որ բնականաբար չէր կարող չանդադառնալ նրա առանձին դատողությունների, ձևավակերպումների, ինչպես և տերմինաբանության վրա:

թիւ ոնց է տեղի ունենում այդ ազգեցութիւնը։—Ահա այն արվեստը,—
կըրակացնում է Չարենցը,— որ հաւակալու է պրոլետարիատին, այսպի-
սի՝ արվեստ պիտի նա ունենա, երե ուզում է տաւաձել իր հոգեւոր հեգե-
մոնիան ամբողջ մարդկութեան վրա» (6,425)։

Ահա թե ինչու Չարենցը այնպիսի անկեղծութեամբ և համակրանքով
էր խոսում Գորկու՝ մեր «նոր գրականութեան ու հոգեբանութեան» «պո-
ետի» և «օրինակի» գեղարվեստական ստեղծագործութեան ոգեշնչող
դերի մասին, որը «ոչ միայն գրող էր, այլև հասարակական գործիչ»,
«համաշխարհային մեծագույն քաղաքացի», քանի որ Գորկու, իբրև
արվեստագետի, հանճարեղութիւնը անբաժանելի էր հեղափոխական
նպատակասլացութիւնից և միաժամանակ այնքան հեռու էր «շաբլոնա-
յին», «տրաֆարետային», «իդեոլոգիական» ոճից (6,290, 291, 292, 482),
որով հաճախ քողարկւում էր «ահից գրոված» «աշխարհաց սկսնակը կամ
անորակ գրողը»։ Այս վերջինը շատ հաճախ կարծում էր, որ լոկ կազմա-
կերպչական կապը կուսակցութեան հետ նրան իրաւունք է տալիս կրելու
սոցիալիստական ռեալիզմի գրողի բարձր կոչումը, և այդ իրաւունքը չու-
նի անկուսակցական գրողը, բայց «խղճի մտոք հեղափոխականը»
(6,465), որը սրտանց ձգտում էր իր ստեղծագործութեան մեջ ղեկավար-
վել կուսակցութեան գաղափարներով և որը իր ստեղծագործութեամբ
ակտիվորեն ներթափանցում էր կյանքի մեջ, ձգտելով օգնել ժողովրդին
վիթխարի խնդիրների լուծման գործում։

Նոր արվեստի էութեան և նրա ստեղծագործական մեթոդի որո-
նումներում Չարենցը չէր կարող շրջանցել նաև գրական խմբավորումների
հարցը։ Նա, իհարկե, հասկանում էր, որ այս կամ այն խմբավորմանը
սլատկանող խոշոր արվեստագետների ստեղծագործութիւնը ընդհանուր
առմամբ չէր սպառում նրանց գեղագիտական ծրագրերով։ Դրա հետ
մեկտեղ, իր վրա զգացած լինելով «խմբակային կրքերի» վնասակար
ազգեցութիւնը, Չարենցը շուտով հասկացավ, որ այս խմբավորումների
սխալ ծրագրերը խանգարում էին նոր արվեստի գաղափարագիտա-
կան սկզբունքների յուրացմանը և արգելակում գրողների ստեղծագործա-
կան աճը։ Իր կողմից «Ստանդարտի» լեֆական դոգմաների հետ կապը
խզելուց հետո, ապա նաև 20-ական թվականների ընթացքում և 30-ական
թվականների սկզբում վերապրածը և կռադատվածը ավելի ու ավելի խոր
մեկնաբանութիւն է ստանում։ Այն ծնունդ է տալիս ընդհանրացնող
մտքերի՝ ստեղծագործութեան ուղիներում գրողների ճիշտ կողմնորոշման
մասին։

«Հարցը ճիշտ դնել,— գրում էր Չարենցը 1925 թվականին իր նամակներից մեկում,— նշանակում է համարյա թե հարցը լուծել և հարցը ինձ համար լուծվեց չափազանց պարզ և հասարակ ձևով.— ես հասկացա... սա կարելի է անել միայն մի միջոցով.— հարկավոր է մի անգամ բնորոշում ձևը բաշել զանազան «իզմ»-երից, որ բխում են ձևի և առաջնություն տալուց— և աշխատել «ոտքից-գլուխ» թափախվել, թրջվել, եփվել ու կոփվել պրոլետարական իդեոլոգիայով, հարկավոր է հասկանալ, որ պրոլետարիատի անունից խոսողի համար չի կարող լինել «արվեստի» «ֆուտուրիստական», «կոնստրուկտիվիստական» կամ այլ տեսակետ, այլ— միայն մի և միասնական տեսակետ— պրոլետարական տեսակետ, Ոչ մի սպեցիֆիկացիա: Սովորել ամեն ինչ, նույնպես և արվեստին ու գրականությանը մոտենալ ամենից առաջ պրոլետարիատի դասակարգչին պայքարի, նրա վերջնական հաղթանակի և համամարդկային հեղեմոնիայի տեսակետից— ահա՛ հիմնականը» (6, 424):

Այս կապակցությամբ պարզ է դառնում նաև այն նպատակասլացությունը, որով այն տարիներին Չարենցը ելույթ էր ունենում տարբեր խմբավորումների ներկայացուցիչների սխալ փորձերի դեմ՝ ինչ գնով ուզում է լինի հերքել պետականացի բոլոր հին միջոցները (այդ թվում և «ամանդական ժանրերը»— 6, 348) և գտնել նոր, դասական արվեստին ամենևին չմասնավոր ձևեր: Այս հոռետեսական, սոցիալիստական գեղագիտությունը խորթ տեսություններում տեսնելով բավականին մեծ վտանգ էրիտասարդ սովետական գրականության համար, Չարենցը իրավացիորեն գտնում էր, որ դասականների ժառանգության ստեղծագործական յուրացման դեպքում միայն մեր գրականությունը «կարող է դուրս դալ ստեղծագործական ֆորմալիստական կարգի որոնումների փակուղուց և թեկուրսի իսկական խորհրդային գրականության, սոցիալիստական ռեալիզմի գրականության լայն ճանապարհ» (6, 357):

Իհարկե, Չարենցի՝ հատկապես 20-ական թվականների առաջին կեսի բազմաձև, դիալեկտիկորեն բարդ և հակասական էսթետիկայում ստեղծագործական մեթոդի խնդիրը նույնպես ղուրկ չէր ներքին դրամատիզմից, որը ղզացվում էր բանաստեղծի որոշ խոստովանություններում: Եվ դա հասկանալի է: էսթետիկայի բնագավառում Չարենցի որոնումները, երբեմն տանջալի որոնումները, հանդիսանալով նրա մտորումների և պրոպոտումների մասնավոր հետևանք, արտացոլում էին դարաշրջանի տեսական մտքի իրական պատմական հակասությունները: Այսպես, նշված

Ժամանակաշրջանում հօգուտ հեղափոխական իրականության «արվեստը սոցիոլոգացնելու» Չարենցի կրքոտ ցանկությունը վերածվեց ուժմանտիլմի մասին ծայրահեղ բացառական կարծիքի: 1924 թվականին գրած նամակներից մեկում նա ուղղակի «այտարարում էր. «... ուժմանտիլմը, ինչ գույնի էլ նա լինի, մանկական է, երեխայական հասակը բնորոշող, ինչպես կրոնը մարդկային հասարակությունների զարգացման մեջ,—կամ ընդհակառակը ծերության, մայրամուտային գոյավիճակի արգասիք է (որ վերջին հաշվով միևնույնն է...)» (6,405):

Չնայած այս հայտարարության ծայրահեղ բանավիճային սրվածությանը, համենայն դեպս, այն պետք է համարել ավելի շուտ անցողիկ երևույթ: Չարենցը հետագայում նույնպես երբեմն դեմ էր արտահայտվում սովետական գրականության մեջ ուժմանտիկական միառամների դրսևորմանը: Սակայն, ընդհանուր առմամբ, նրա մոտ նկատվում էր ոչ թե ուժմանտիկական ստեղծագործությունների, առավել ևս հեղափոխական (ավելի ճիշտ՝ առաջադիմական) ուժմանտիլմի ստեղծագործությունների, որպես սոցիալիստական գրականության բաղադրիչ մասի ժխտում, այլ ավելի շուտ արստրակտ ուժմանտիլմի մերժում, որը կտրել էր իր օրդանական կապը ուսով իրականության արտացոլման պահանջից: Պատահական չէ, որ երկու տարի անց, նա Նոբենցի «Իրիկունը» պոեմի վերաբերյալ գրած իր գրախոսականում հայ սովետական պոեզիայի դրական կողմերից մեկն էր համարում այն փաստը, որ նրանում «հեղափոխական արստրակտ լիրիկայի փոխարեն՝ փորձեր են արվում մոտենալ մեր կոնկրետ իրականությանը, այսպես կոչված «նոր կենցաղին» և վերարտադրել այն գեղարվեստորեն՝ միաժամանակ ձգտում ունենալով լուծել զրված խնդիրները պոլետարական գաղափարախոսությամբ» (6, 181—182):

Իհարկե, դա չի նշանակում, որ Չարենցը ահամանափակում էր նոր գրականության հնարավորությունները լուկ կոնկրետ-կենցաղային իրականության պատկերմամբ: Քննադատելով այս տեսակետը, որ ժամանակին լայն տարածում էր գտել մեր մի շարք գրականագետների և գրողների շրջանում, Չարենցը գեղարվեստական ընդհանրացման ձևերի բազմադանոթյան կոչ էր անում: Դա բխում էր նոր սոցիալիստական հասարակության գեղարվեստական արտացոլման հրատապ խնդիրներից: Հենց այդ պատճառով էլ Չարենցը խիստ սխալ էր համարում այն գրողների կարծիքը, որոնք պնդում էին, «որ սոցիալիստական ռեալիզմ նշանակում է միայն առօրյա խնդիրների մասին գրելը», քանի որ այս հասկացու-

խյուներ, նշում էր Չարենցը, մյուս խնդիրների շարքում պետք է ընդգրկի «նաև մեր ժամանակի փիլիսոփայական խնդիրների վերաբարձրումը, ինչպես իր ժամանակին արել է Գյոթեն» (6, 549):

Բազմազգ սովետական գրականության փորձը, սևիական պրակտիկան և նոր իրականության բազմակողմանի արտացոլման ձգտումը աստիճանաբար Չարենցին բերում էին այն համոզման, որ մեր բազմաբարդ իրականության բացահայտման լավագույն ձևը նրա «ոինթետիկ» վերաբարձրությունն է: Այս վերաբարձրության բնույթը չի հակասում գեղարվեստական պատկերման բազմաթիվ եղանակներին, ձևերին և ոճաձևերին և միաժամանակ թույլ է տալիս կյանքը տեսնել իր ողջ բարդության և հակասականության մեջ, նկատել նրա զլխավոր միասունները (6, 281—282):

Ինչպես տեսնում ենք, Չարենցի կողմից 20-ական թվականների և 30-ական թվականների սկզբի խաչաբեղիտ և բարդ գրական խմբավորումների և նրանց՝ գեպի դասական ժառանգությունը ունեցած նիհիլիստական և սկեպտիկ վերաբերմունքի նկատմամբ դրաված դիրքը, այն նպատակասլացությունը և հետևողականությունը, որով նա պայքարում էր արվեստի գեղարվեստական, իմացական և դաստիարակչական կողմերի միասնության համար, նրա համոզմունքը կյանքի օբյեկտիվ ճշմարտության և կոմունիստական կուսակցականության անբախտելիության մասին, և, վերջապես, նրա անսասան հավատը, որ «այսօրվա գրականության սոցիալական բաղան անպայման տալու է իր շեքսպիրներին և վոլտերներին» (6, 540), բավական պարզ պատկերացում են տալիս Չարենցի դիրքորոշման մասին և սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդի բարցում: Այս հատկապես կարևոր է ընդգծել, քանի որ Չարենցի մտահանգումները սերտորեն կապված են նրա գեղարվեստական պրակտիկայի հետ:

Ինչ վերաբերում է ոճի խնդրին, ապա այն Չարենցին համեմատաբար քիչ էր հետաքրքրում: Հիմնականում, անտեսելով նրա կարճատև հափըշտակությունը «ոճի իջեցման» լեֆական տեսությանը, նա ոճի հարցը բարձրացրեց 30-ական թվականներին, գեղարվեստական լեզվի ժամանակակից խնդիրներին նվիրված հոդվածներում: Այստեղից էլ այն ինչ-որ չափով «լեզվաբանական» մոտեցումը ոճին, որը առկա է Չարենցի մոտ (6, 336): Սակայն ոճի կատեգորիայի այսպիսի նեղ մեկնաբանման դեպքում նույնիսկ, նա վերջինս չէր «տարբալուծում» հույժ լեզվաբանական խնդիրների մեջ, այլ ձգտում էր այս կատեգորիան կապել այնպիսի հաս-

կացությունների հետ, ինչպիսիք են ուղղությունը և դրույի ստեղծագործական անհատականությունը (6,548): Ավելին, տվյալ դեպքում մենք տեսնում ենք Չարենցի սխտեմային մոտեցումը գեղարվեստական, գրականության ոճի, լեզվի և ժանրի կատեգորիաների նկատմամբ, բանի ու Չարենցը ձգտում էր ժանրի հասկացությունը կապել գեղարվեստական ստեղծագործության առարկայական կոնկրետության, թեմատիկ և լեզվական առանձնահատկությունների հետ: Ելույթ ունենալով Հայաստանի դրողների առաջին համագումարում, Չարենցը հատկապես ընդգրծեց, որ իր գեղարվեստական ստեղծագործությունների լեզուն համապատասխանում է այն ժանրին, որով գրում է ինքը: «Լեզվի խնդիրը ենթարկված է ժանրին, այնպես որ տվյալ թեման է թելադրել ինձ այդպիսի լեզու գործածել: առանց ժանրի հետ կապելու դնել լեզվի խնդիրը, միանգամայն սխալ է» (6,344):

Ժանրը դիտարկելու կատեգորիայի աստիճանին բարձրացնելու այս ձգտումը Չարենցի համար պատահական չէր, այլ պայմանավորված էր ինչպես նրա սեփական բազմաժանր ստեղծագործական պրակտիկայով. այնպես էլ ժանրի առարկայի նկատմամբ ունեցած կայուն հետաքրքրությունը, մի բան, որ առկա էր նրա շատ ելույթներում և հոգվածներում:

* * *

Ինչպես նշեցինք, Չարենցի ստեղծագործական գործունեությանը հիմնականում խորթ էր «պրակտիկայի» և «տեսության» բաժանումը: Այդ ամենից առաջ բացատրվում է բանաստեղծի ակտիվ մասնակցությունը հեղափոխական և սոցիալիստական արվեստի ստեղծման համար մղվող պայքարին: Մյուս կողմից, նրա դատողությունների և ստեղծագործական պրակտիկայի «ներդաշնակությունը» մի ավելորդ անգամ հաստատում է, որ Չարենցն արվեստագետ—նորարարի, արվեստագետ—մտածողի այն տիպի մարմնացումն էր, որն իր քանաստեղծական աշխատանքը ենթարկում էր վերահսկողության: Նա չէր կարող առաջ գնալ խարխափելով, առանց կշռադատելու իր յուրաքանչյուր բանաստեղծական քայլը:

Այդ տեսակետից ուշագրավ է բանաստեղծի առաջին իսկ ծրագրային ելույթը, ինչպիսին բոս էության հանդիսանում է նրա «Երկու խոսքը» իր երկերի մոսկովյան երկհատորյակում (1922): Նախ, դա մեզ պատկերացում է տալիս բանաստեղծական աշխատանքի վերաբերյալ Չարենցի հայացքների մասին: Այդ երկհատորյակի մեջ գետեղված շատ գործեր

ստեղծվել են մի ժամանակաշրջանում, երբ էսթետացող որոշ բանաստեղծների, հատկապես սիմվոլիստների, հատուկ էր արհամարհանքը գրական պրոֆեսիոնալիզմի նկատմամբ³³։ Չարենցն իր սախաբանում կարծես աննկատելիորեն, անգրագառնում է պոեզիայի և բանաստեղծական աշխատանքի էությունն վերաբերյալ 10-ական թվականներին մի կողմից Բրյուսովի և մյուս կողմից Բալմոնտի, Վյաչեսլավ Իվանովի, Էլլիսի միջև բռնկված սկզբունքային վեճին և ամբողջովին համամիտ է Բրյուսովի դիրքին, որի պատկերացմամբ բանաստեղծը ոչ միայն և ոչ այնքան «մարգարե» է, իսկ նրա ստեղծագործությունը՝ իռացիոնալ ողբնշման գործոն, այլ ամենից առաջ աշխատավոր է, իր գործի վարպետը, որից պոեզիան սլահանջում է և՛ ողբնշում, և՛ միաժամանակ որակյալ պրոֆեսիոնալ աշխատանք։

Իր «Անխառնաբլի իրավունք» բանավիճային հոգվածում Բրյուսովը պնդում էր. «Անհեղձ այն ենթադրությունը, թե ես «որպես քնարական բանաստեղծ մահամեծ եմ», Բալմոնտը դրա ապացույցը տեսնում է նրանում, որ իմ բանաստեղծությունների վերջին հրատարակության մեջ մի քանի պատահական բանաստեղծություններ տպագրված են փոփոխված, ուղղված տեսքով»։ Բալմոնտի կարծիքով՝ «քնարերգությունը իր էությունով չի հանդուրժում վերափոխումներ և թույլ չի տալիս տարբերակներ... քնարական բանաստեղծությունը ազոթք է։ Իսկ ո՞վ է ազոթքում փոխում խոսքերը։ Անհավատալի...»։ «Տարօրինակ չէ՞ արդյոք ասել, որ «քնարերգությունը չի հանդուրժում տարբերակներ», երբ բավական է բաց անել ականավոր որևէ բանաստեղծի ցանկացած քննական հրատարակությունը, որպեսզի այնտեղ գտնենք հենց քնարական բանաստեղծությունների տարբերակներ... Գլոթիկ և Պուշկինի օրինակը մեզ ցույց է տալիս, որ մեծ բանաստեղծները չէին ամաչում աշխատել իրենց բանաստեղծությունների վրա, երբեմն վերագառնալով գրածին շատ տարիներ հետո և կրկին կատարելագործելով այն... Բանաստեղծները ոչ միայն իրավունք ունեն, այլև պարտավոր են աշխատել իրենց բանաստեղծությունների վրա, ձգտելով հասնելու արտահայտման լրիվ կատա-

33 Սիմվոլիստների նկատմամբ Չարենցի վերաբերմունքի մասին տե՛ս Գ. Աբովի հոդվածում՝ «Շիշդոլություններ Եղիշ Չարենցի մասին» գրքում, որտեղ մասնավորապես ասվում է. «1919 թվականին ես (Չարենցը—Յու. Փ. շարունակում էր բարձր դաստեղծ սիմվոլիստներին... գրական—տիկնիկական ձեռի վիրտուոզությունը, բայց հիշում էր նրանց որպես վաղեմի մտերիմների, որոնց մեջ այժմ տեսնում էր նախկինում չնկատված արատներ ու թերություններ» (էջ 103)։

րելության... Որ պոետի ստեղծագործությունը ինչ-որ ակամա մտամոլուցք չէ, այլ ստեղծագործական, այս բառի բարձրագույն իմաստով, աշխատանք, այս բանը հիանալիորեն ցույց է տվել ղեռ Պուշկինը «Ուբլյնչման և հիացմունքի» մասին իր դատողություններում, որտեղ կարելի է հանդիպել «Ուբլյնչումը պետք է երկրաշափույթյան մեջ, ինչպես և պոեզիայում» նշանավոր ասացվածքին»³⁴:

Փողմնակից լինելով Բրյուսովի գրաված դիրքին և իր ստեղծագործության «ներդաշնակությունը» վստահելով տեսական դատողությունների «հանրահաշվին», Չարենցն իր «Երկու խոսքում» ոչ պատահականորեն անհրաժեշտ համարեց վերապահում անել, որ նախկինում գրված իր բանաստեղծությունները և պոեմները այս հրատարակությունում ենթարկվել են մի շարք փոփոխությունների: «Կարծում եմ,—եզրակացնում է նա,—այդ ոչ միայն անհրաժեշտ, այլև անխուսափելի է...» (6,9): Ընդ որում, որպես սկզբունք ընդունելով արդեն ստեղծված երկերի վերամշակումը և ստեղծագործական ուղու բոլոր փուլերում հետևելով այդ սկզբունքին, Չարենցը դրա հետ մեկտեղ հաճախակի հոգ էլ տեսնում առանձին գործերի նախնական օբյեկտիվ նկարագիրը հետագա խմբագրումների ժամանակ պահպանելու մասին: Այսպես, 1927թ. վերահրատարակելով իր պոեմները, ժողովածուի նախաբանում նա գրում էր. «Կաղմնելով շուրջ մի տասնամյակի ընթացքում գրված իմ պոեմների ներկա ժողովածուն՝ ես նրանցից մի քանիսի մեջ մտցրել եմ մի շարք փոփոխություններ, աշխատելով մի կողմից ավելի հստակ դարձնել զաղափարախոսական դիժը, մյուս կողմից ձգտելով չխախտել դրանց գեղարվեստական ամբողջականությունը: Իհարկե, այս պոեմներից շատերը միանգամայն այլ կերպ կգրվեին, եթե դրվեին այժմ,—բայց ես նպատակահարմար չհամարեցի ենթարկել դրանց ավելի արմատական փոփոխությունների, ի նկատի ունենալով, որ դրանք, այսպես թե այնպես, արդյունք են որոշ էպոխայի և, որպես այդպիսիք՝ կրում են իրենց վրա այն օրերի անմիջականությունը, կենդանի շունչը» (6,188—189):

Հասկանալի է, որ Չարենցի բազմապլան և, նորից ենթ կրկնում, դիալեկտիկորեն բարդ և հակասական էսթետիկայում, որտեղ հաճախ միևնույն հարցի մասին կարելի է հանդիպել ուղղակի հակադիր կարծիքների, ստեղծագործական պրոցեսի պրոբլեմատիկան նույնպես ղերծ էր ներքին հակասությունից:

³⁴ В. Брюсов. Избранные сочинения, т. 2, М., 1955, стр. 247—249.

Չխորանալով բաղձաթիվ ուրիշ հարցերի մեջ, նշենք միայն երկու պերճախոս գրառում բանաստեղծի օրագրից:

Դրանցից մեկը արված է 1934 թվականին, Այստեղ Չարենցն ըստ էության միանալով Ա. Վորոնսկուն, որը 20-ական թվականների երկրորդ կեսին, «սոցիալական պատվերի» կոշի կողմնակիցներին հակառակ, կենում էր ամենից առաջ ստեղծագործական պրոցեսի՝ որպես իմանենտ, ենթագիտակցական դործողության մեկնաբանությունից³⁵, զարգացնում է հետևյալ միտքը. «Ինչ ուզում են մեր «մարքսիստ» քննադատներն ասեն, զրոգը «կոստակում» է իր «ղանձը» ոչ թե գիտակցաբար, այլ միանգամայն «ենթագիտակցաբար»: Եվ ա՛յս է ահա ստեղծագործության գաղտնիքը...» (6,484):

Իհարկե, կարելի է տարբեր կերպ մեկնաբանել բանաստեղծի այդ խոստովանությունը և նույնիսկ դաժակղիչ է նրա ակունքները տեսնել Կրոշևի ինտուիտիվիզմի փիլիսոփայության մեջ, որն իր «էսթետիկայում» զարգացնում է այն միտքը, թե գեղարվեստական ստեղծագործությունը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ «ինտուիտիվ իմացություն»³⁶,

Սակայն ամենից հավանական և ճիշտ է ենթադրել, որ Չարենցի տվյալ «շրջափուլային» խոստովանությունը ավելի ճիշտ բանավիճային բնույթ էր կրում և յուրատիպ պատասխան էր այս հարցի վերաբերյալ ժամանակի գեղագիտական մտքին հատուկ աղանդավորական, գոհճիկ սոցիոլոգիական մոլորություններին:

Իսկ որ ստեղծագործական պրոցեսի շարենցյան ըմբռնումը հիմնականում անհամատեղելի էր իռացիոնալիզմի սկզբունքների հետ, ակնառու վկայում է երեք տարի անց արված մի այլ օրագրային գրառում:

Այստեղ մանրամասնորեն քննարկելով ստեղծագործական պրոցեսը որպես շարժում՝ ազդա մտահղացումից գեպի մարմնավորում, Չարենցը ձգտում էր բացահայտել գեղարվեստական ստեղծագործական ակտի ներքին տրամաբանությունը, ընդ որում, հատկապես իր ուշադրությունը սեփական ինքնավերլուծության պահի՝ «ներքին երկաթյա կոնտրոլի» վրա, որը Չարենցի կարծիքով, «ամենազարմանալի» կերպով հատուկ է «մեծ հանճարներին»:

³⁵ А. Воронский, Литературные записи, М., 1926, стр. 18; А. Воронский, Искусство видеть мир, М., 1928, стр. 84.

³⁶ Бенедетто Кроче, Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика, ч. I. теория, М., 1920, стр. 59.

Ինքնավերահսկողության անհրաժեշտությունը ստեղծագործական պրոցեսում Չարենցը պատճառաբանում է հենց խնդրի գեղարվեստական լուծման տրամաբանությամբ, որի իրականացման համար անհրաժեշտ է, «որպեսզի ո՛չ թե նյութը տիրապետի հեղինակին, այլ հեղինակը նյութին,—սակայն այնպես,—որ չկորչի և ո՛չ մի կարևոր ճյուղը, անգամ ոստ, անգամ ոստիկ... Տուր ինձ, ո՛վ ապողոնյան արև, նժարն այս հոգևոր, որպեսզի կարողանամ ոչ միայն ցանկալ, այլև կատարել, ոչ միայն ձգտել, այլև—հասնել,—ոչ լոկ ընթանալ,—այլև—տալ ընթացք գիտակցական և անհեղին...» (6,490):

Այսպիսով, գիտակցելով բանաստեղծական աշխատանքի ողջ յուրահատկությունը, Չարենցը, ինչպես տեսնում ենք, հաստատ համոզված էր, որ արվեստագետը կարող է ճաշակել ստեղծագործության արարման հրճվանքը և հասնել իր առաջ դրված նպատակին միայն համառ և երկարատև աշխատանքի ընթացքում, ընդ որում ի մի հավաքելով ինչպես իր զգացմունքը է ինտուիցիան, այնպես էլ հավասար չափով գիտակցությունը և մասնագիտական ունակությունները³⁷:

Թե ուզում ես, որ խոսքդ կտրի հորիզոններ, դաշտեր,—
Պիտի վարպետ լինես անօրինակ քափի,
Ինչպես Լենինը—ապստամբության, ինչպես էյնշտեյնը—
Թվի, տառածության, ձգողության, շափի:—(4,137)

Բանաստեղծական աշխատանքի վերաբերյալ Չարենցի այս հայացքներում պետք է փնտրել ընդհանրապես պոետիկալի հարցերի և

37 Արտվի վկայությամբ, զևս Մոսկվայի րարձյւագույն գրական-գեղարվեստական ինստիտուտի ուսանող եղած ժամանակ, Չարենցը հաճախ էր իր հիացմունքն արտահայտում Բրյուսովի ապշեցուցիչ աշխատունակության նկատմամբ. «Չարենցի հիացմունքը բնական էր, որովհետև ինքն էլ համառ ու տքնաջան էր ստեղծագործական աշխատանքում... Այդ ուսանողական տարիներին մի քանի անգամ եմ տեսել նրա գրած, վրան ջնշած, կրկին շտկած, նորից ուղղած տղերքը, առանձին թղթերի վրա հանգավորված բառերն՝ առանց տողերի:

Նվազդ ջանիմաստս հանգերը միս ու արյուն էին ստանում նրա տողերի մեջ, միանգամայն արտահայտիչ էին դառնում բոլոր բանաստեղծության բովանդակության, նրա մեջ արտահայտված խոհերի ու զգացմունքների: Համառ աշխատանքով նրանք դառնում էին այնքան բնական, տեղին ու պարզ, որ թվում էր, թե բանաստեղծը գրել է առանց իրեն նեղություն տալու» («Հիշողություններ Եղիշե Չարենցի մասին», էջ 130—131):

մասնավորապես տերապաբանական սկզբունքների հանդեպ նրա ունեցած հակադասական հետաքրքրության բացատրությունը:

Այդ հարցերի և Չարենցի «Ժանրային կոնցեպցիայի» փոխադարձ պայմանավորվածության մասին կարող ենք դատել մոսկովյան երկհատորյալի նույն առաջաբանից:

Կանխելով այն հնարավոր կշտամբանքը, որը կարող է ծագել այդ երկհատորյալի մեջ այնպիսի բանաստեղծություններ մտցնելու կապակցությամբ, որոնք իրենից անկախ հանգամանքների բերումով չէին մտցվել նախկինում արդեն հրատարակված բանաստեղծական ժողովածուների մեջ, բայց որոնք, իր համոզմամբ, «անբալկոնի օղակներ են կազմում» իր «հոգեկան, նույնպես և ստեղծագործության—վարդացման բավականին երկար ընթացքի», Չարենցը գրում է. «Ամեն մի հեղինակ պարտավոր է իրեն հրատարակել այնպես, ինչպես ինքն է հասկանում և ոչ թե այնպես, ինչպես պատահմամբ հրատարակված երկերի վրա հիմնվելով՝ պատահական տպավորություն են ստացել ուրիշները» (6, 8):

Չարենցի այս խոստովանությունը շատ բանով կարելի է դիտել որպես հանձնարարություն, որին պետք է հետևեն հետագայում նրա ստեղծագործության հրատարակիչները: Դատելով ինչպես իր առանձին գրքերի առաջաբանների, այնպես և Հ. Ռումանյանի «Գեղարվեստական երկերի» համար նրա որած ներածությունից, տեսնում ենք, որ Չարենցը որոշակիորեն տարբերում է «ընտիր երկերի» (այսպես կոչված «անթուղիաների») և «երկերի ժողովածուի» հրատարակությունները (վերջիններիս համար Չարենցը պարտագիր է համարում «գրքերի»՝ որպես ամբողջության, պահպանման սկզբունքը)³⁸:

Սա շատ կարևոր է Չարենցի կողմից իր ստեղծագործությունների հրատարակման տեքստաբանական սկզբունքների պարզաբանման և բանաստեղծական ստեղծագործության այն ակտի մեկնաբանման համար, որի կոնկրետ դրսևորումը հանդիսացավ Չարենցի լիրիկայում հատուկ կառուցվածքային միավորների՝ բանաստեղծական շարքերի (ցիկլերի) առաջացումը:

Այսպես, Չարենցը «ընտիր երկերի» («անթուղիաների») թվին էր դասում 1932 թվականի իր միհատորյակը: Ցանկանալով, որ դրանով

³⁸ Ձևոսկով «Երկերի ժողովածուի» (1922) և առանձին գրքերի մասին, նշված սկզբունքը, դատելով կյանքի վերջում Չարենցի կազմած՝ իր երկերի հինգ հատորյակի տևանք, հիմք է ընդունվել նաև այդ ենթադրվող հրատարակության համար (1, 5—7):

ընթերցողը պատկերացում կազմի իր՝ որպես արվեստագետի, քսանամյա ստեղծագործական ուղու մասին, Չարենցը, ինչևիցե մի շարք նկատառումներից (ժամանակի իրադրությունը, մասսայական ընթերցողի շահերը և, վերջապես, տվյալ հրատարակության բնույթը), այդ գրքից հանեց «Ծիածանը»։ «Տաղարանը» և այլ շարքեր, կամ էլ ներկայացրեց դրանք բավական կրճատված (օրինակ, «Ողջակիզվող կրակը»), դա բացատրելով նրանով, որ վերջիններս «գուրկ են ինքնուրույնությունից» և «գեղարվեստական որևէ արժեքից»։ ուստի կարող են «...նյութ դառնալ միմիայն երկերի լիակատար ժողովածուի և հետաքրքիր լինել բացառապես զրականության պատմությունը գրողների և քննադատների համար» (6, 211)։

Այն դրդապատճառները, որոնք տրիպեդին Չարենցին այս ստեղծագործությունների «արժեքները վերագահատել», հանել դրանք միհատորյակից և պահել երկերի լիակատար ժողովածուի համար, աժմ մեզ ավելի քան պարզ են։

Բայց այստեղ կարևոր է ընդգծել մի այլ բան՝ նյութի ընտրության այն սկզբունքը, որով ղեկավարվում էր Չարենցը իր առանձին հրատարակությունները կազմելիս։ Մենք լիակատար հիմք ունենք ասելու, որ հրատարակության այս երկու տիպերը («ընտիր երկեր» և «երկերի ժողովածու»), ինչքան էլ որ տարբեր էին իրենց բնույթով, կապվում էին յուրաքանչյուր գիրք որպես մի միասնական, ներփակ—ամբողջական գեղարվեստական կառուցվածք դիտելու ընդհանուր ձգտումով։ Ըստ Ս. Մազմանյանի իրավացի դիտողության, «Չարենցն իր ստեղծագործությունները դիտում էր որպես մի ամբողջություն, իսկ առանձին երկերը՝ որպես նրա մասերը։ Նա ձգտում էր ներդաշնակություն ստեղծել մասերի և ամբողջի միջև։ Նվե մասերն ավելորդ են ու խուլ՝ ամբողջին՝ նա անընդատ ազատվում էր այդ մասերից՝ հասնելով ամբողջի և մասերի համաչափ ներդաշնակության։ Նման կատարելության հասնելը պահանջում է արվեստի ու շնորհի վերին մի ուժ։ Ո՞վ էր տվել կարգի բերող հղորակուն այդ դիսցիպլինան Չարենցին, որը կյանքում այնքան հակասական էր ու անհավասարակշիռ»³⁹։

Վերլուծական և կաղմակերպող սկզբունքը առաջին հերթին ի հայտ եկավ Չարենցի բանաստեղծական ժողովածուների կառուցման մեջ, որը հատուկ հետաքրքրություն է ներկայացնում ինչպես բանաստեղծական

³⁹ «Էնդություններ և ղիշ Չարենցի մասին», էջ 84։

շարքի տեսական բնութագրման, այնպես էլ բանաստեղծի մասնավոր փորձը համաշխարհային պոեզիայի համանման երևույթների հետ հարաբերակցելու տեսակետից:

Ներկա հոդվածում մեր առաջ խնդիր շենք դնում բնութագրել Չարենցի այս կամ այն բանաստեղծական գիրքը՝ նրա ժառանգչին դրսևորման առումով: Դա հատուկ լինաւ է. որը կարող է քաջահայտվել միայն բանաստեղծի գեղարվեստական ժառանգության ժանրային կազմի կոնկրետ վերլուծության շնորհիւ:

Սակայն Չարենցի պոեզիայի ժանրային կազմի հարցը լիակատար ծավալով հնարավոր է լուծել միայն մի պայմանով՝ եթե աշխատենք պարզաբանել ժանրային այն սկզբունքները, որոնք բանաստեղծի համար հանգիստնում էին հիմնական և որոնցով նա ղեկավարվում էր իր ստեղծագործության մեջ:

Բնչպես հայտնի է, բանաստեղծական երկերի խմբավորումը արդեն հայտնի էր անտիկ բանաստեղծներին (օրինակ, հռոմեական եղբերգականների շարքերը), այն հանդիպում էր և ավելի ուշ ժամանակի պոեզիայում՝ Շեքսպիրից մինչև Դյոթն: Բայց դրա նկատմամբ հատուկ հետաքրքրություն ցուցաբերեցին XX դարի բանաստեղծները: Առանց չափազանցության կարելի է ասել, որ այդ եղանակը արտահայտում է նրանց գեղարվեստական ինքնագիտակցության որոշ էական կողմեր: Ռուսական պոեզիայում, օրինակ, Ա. Բլոկի և Ա. Բլիսի կողքին ստեղծագործությունների խմբավորմանը մեծ ուշադրություն էր դարձնում Վ. Բրյուսովը: Մենք առիթ ունեցել ենք խոսելու քնարերգության և նրա ժանրերի հետազոտության մեթոդաբանության՝ Բրյուսովի ունեցած սուր զգացողության մասին, ինչպես նաև ռուսական պոեզիային մինչ այդ անհայտ ժանրերի յուրացման գործում նրա ծավալած գործունեության և այդ տեսակետից հայ բանաստեղծների (մասնավորապես Տերյանի և Չարենցի) վրա նրա թողած «անուղղակի» ազդեցության մասին⁴⁰:

Բնականաբար, գրական ժանրերի յուրացման բրյուսովյան փորձը, որն օգտագործում էին և տրիշ բանաստեղծներ (վերաբերում է և ռուս բանաստեղծներին), ոչ մի դեպքում չի կարելի ընկալել զուտ տեղական նշանակությամբ: Չէ՞ որ բանաստեղծի մասնավոր գեղարվեստական փորձը, լինելով կոնկրետ իրականություն, կոնկրետ ազգային գրական

⁴⁰ Տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Քնարական ժանրերի հարցի շուրջը», «Պատմաբանասիրական հանդես», 1972, № 3:

միջավայրի և հնդինակի «հոգեկան անհատականության» արգասիքը, որոշ իմաստով ընդհանուր, համաշխարհային գրական պրոցեսի մարմնավորումն է:

Ուստի տարբեր բանաստեղծների ժառանգության ժանրային կադմյոքնելիս, ծագող գույզորդումները պետք է բացատրել ոչ թե ազդեցություն (թեև դա ինքնըստինքյան կարևոր է), այլ, ավելի շուտ, գրական պրոցեսի համանման միտումների ընդհանրությամբ: Այստեղ պակաս կարևոր չէ, իհարկե, բանաստեղծների գեղարվեստական մտածողությունը և այն «հոգևոր ընդհանրությունը», որն անտեսանելիորեն ներկա է նրանց «ստեղծագործության ստրատեգիայում» և որը «տրամադրում է» նրանց միանման ժանրային լուծումներին:

Այս առումով իրենց ստեղծագործությունների խմբավորման, ասենք, Բյուսովի և վաղ Զարենցի փորձի համեմատությունը, նրանցից յուրաքանչյուրի ստեղծագործության մեջ դրա արտահայտության անհատականությամբ հանդերձ, հետաքրքրական է այն իմաստով, որ իր հիմքում այդ փորձն արտացոլում է գրական պրոցեսի այն իրական օրինաչափությունները, որոնք ընդգրկել էր XX դարի համաշխարհային պոեզիան:

Հատկապես XIX դարի վերջի և XX դարի սկզբի բանաստեղծների, մանավանդ սիմվոլիստների մոտ, արտասովոր տարածում է գտնում երկաշարի այն տեսակը, որում գերիշխում են «անձնականությունը» և «կացությունը», որպես հիմնական ձևակազմական տարրեր, այսինքն՝ ժանրային գոյացության բովանդակությունը առաջին հերթին դրսևվորում է անձնական աշխարհընկալման անընդհատ արձանագրման մեջ: Այստեղից՝ ժողովածուներից յուրաքանչյուրի խորապես կշռադատված խմբավորման ձգտումը, շարքերի ներսում առանձին բանաստեղծությունների, հաճախ նաև ամբողջ երկաշարի իմաստային կայուն հաջորդականության հասնելու գիտակցված հակումը:

Նկատի ունենալով «պատումի» այս կապակցվածությունը բանաստեղծական շարքերում, Վ. Բյուսովը 1903 թվականին իր «Urbi et orbi» գրքի ներածությունում գրում է. «Բանաստեղծությունների գիրքը պետք է լինի ոչ թե տարասեռ բանաստեղծությունների պատահական ժողովածու, այլ հենց գիրք, ներփակ ամբողջություն, համախմբված միասնական գաղափարով: Որպես վեպ, որպես տրակտատ, բանաստեղծությունների գիրքը իր բովանդակությունը բացահայտում է հաջորդականորեն, առաջին էջից մինչև վերջինը: Ընդհանուր կապից դուրս հանված բանաստեղծությունը կորցնում է նույնքան, որքան առանձին էջը՝

կապակցված դասողությունից դուրս: Բանաստեղծությունների գրքի բաժինները ոչ այլ ինչ են, եթե ոչ զլուսներ, որոնք պարզաբանում են մեկը մյուսին և որոնք չի կարելի կամայականորեն տեղափոխել»⁴¹,

Զարենցը նույնպես ղգուշացնում էր ընթերցողին, որ իր մոսկովյան երկհատորյակի առանձին բանաստեղծությունների «իմաստային բեռը» կարելի է լիովին որոշել միայն ամբողջ գրքի կոնտեքստում, հակառակ դեպքում «ստորև հրապարակված իմ երկերից շատ շատերը կարող են թվալ անհասկանալի և, որ ավելի հավանական է՝ անտեղի...»: Այնուհետև, բացատրելով իր տեքստաբանական սկզբունքները, Զարենցը ուշադրությունը սեռում է բանաստեղծական շարքի ժանրային կառուցվածքի բնույթի, նրա ամբողջական և հետևողական կազմակերպման վրա: «Ինչպես առաջին, երկրորդ և երկրորդ հատորում ես բանաստեղծություններն ու պոեմները դասավորել եմ ժամանակագրական կարգով, ի նկատի ունենալով այն հանգամանքը, որ հիշյալ բանաստեղծությունը գրվում է տվյալ րվականին ո՛չ թե պատահամամբ, այլ, երե կարելի է այսպես արտահայտվել՝ ներքին ժամանակագրական կարգով, որը և ամենաէականն է որևէ բանաստեղծի հասկանալու համար: Այս քերես մի քիչ չի վերաբերում «Խառն բանաստեղծություններին», որոնք տեղավորված են, քեպետև երկրորդ ժամանակագրական կարգով, բայց բանաստեղծական շարքերից առանձին՝ գրքի վերջին մասում՝ գրքի ամբողջությունը չխախտելու նկատառումով» (6,8):

Ինչպես տեսնում ենք, մի դեպքում, երբ այդ պահանջում էր ստեղծագործության երկաշարքի գեղարվեստական լուծման տրամաբանությունը, Զարենցը ղեկավարվում էր. իր իսկ խոսքերով ասած, «ներքին ժամանակագրական կարգի» սկզբունքով, մյուս դեպքում՝ այն է «Խառն բանաստեղծություններ» բաժինը կազմելիս, նա պարզապես նշում էր «ժամանակագրական սկզբունքից»: Այս բոլորը պե՛տքստս վկայում է իր բանաստեղծությունների կառուցվածքային միասնության նկատմամբ Զարենցի ունեցած գիտակցական վերաբերմունքի մասին: Նրա համար յուրաքանչյուր բանաստեղծական գիրք, սկսած բաժինների կառուցումից և վերջացրած բաժինների կամ շարքերի որոշակի հաջորդականությամբ ու զրանց մեջ ստեղծագործությունների դասավորությամբ, ամբողջական գեղարվեստական մտահղացում էր:

⁴¹ Մեջբերումը քստ Ն. Աշուկինի «Валерий Брюсов в автобиографических записях, письмах, воспоминаниях современников и отзывах критики», М., 1929, стр. 169.

Մենք ստիպված ենք հատուկ ուշադրություն դարձնելու տվյալ հարցին, որովհետև Չարենցի ստեղծագործության հետազոտողները և հրատարակողները, երբեմն տեղաշարժելով շեշտերը նրա էդիցիոն—տեքստաբանական սկզբունքներում, դրանով իսկ, ակներևորեն իրենց ցանկությունից անկախ, աղճատում են ոչ միայն բանաստեղծի տեսական հայացքները, այլև նրա առանձին գրքերի գեղարվեստական մտահղացման ամբողջականությունը:

Ինչ վերաբերում է իր գրքերի կառուցման դուռ ժամանակագրական սկզբունքին, ապա Չարենցն, իրոք, «պաշտպանում էր» այն, բայց միայն այն դեպքում, երբ վճռում էր հրատարակել իր ընտիր ստեղծագործությունները: Օրինակ, իր «Երկերը» (1932) բացող «Երկու խոսքում», ելնելով հրատարակության նպատակից և բնույթից, Չարենցը հատկապես վերապահում էր անում, որ «ընտրված նյութերը նպատակահարմար համարել ղևտեղել խիստ ժամանակագրական կարգով» (6, 211):

Մեզ կարող են առարկել և հիշեցնել, որ հենց Չարենցը Հովհ. Թումանյանի «Գեղարվեստական երկերի» խմբագրական նախաբանում, խորհրդածելով «Ընտիր երկերի» և «Երկերի ժողովածուի» հրատարակման սկզբունքների մասին, գրում էր. «...եթև խմբագրողի համար մինչև վերջ անհողողող մնար Պետհրատի պահանջը՝ խմբագրել Հովհ. Թումանյանի բոլոր երկերի լիակատար ժողովածուն,—այդ դեպքում նյութերը կդասավորվեն խիստ ժամանակագրական կարգով, անկախ ժանրերից, ինչպես այդ ընդունված է բոլոր գիտական հրատարակություններում» (6, 249):

Բայց, այսպես պնդելով, Չարենցը ի նկատի ուներ հենց Հովհ. Թումանյանի ստեղծագործական ժառանգությունը, որովհետև եթե նրան հնարավորություն ընձևովեր հրատարակելու Տերյանի կամ իր սեփական երկերի ժողովածուն, ապա հազիվ թե ղեկավարվեր նման սկզբունքով (մոսկովյան հրկհատորյակը և Չարենցի երկերի ժողովածուի ենթադրվող հինգհատորյակի հրատարակման պլանը դրա խոստուն ասպցույցն են):

Մենք այդ ընդգծում ենք, քանի որ Չարենցի տեքստաբանական դիտողությունների ողջ տրամաբանությունը (որը բնականաբար դուրս էր գալիս «մաքուր» տեքստաբանության շրջանակներից) մեզ բերում է այն մտքին, որ նա, այնուամենայնիվ, գիտակցում էր XX դարի բանաստեղծների (որոնց մոտ լայնորեն դրսևորվեց ստեղծագործությունների խմբավորումը) և նրանց նախորդների (որոնց մոտ խմբավորումը կամ ընդհանրապես բացակայում էր, կամ հազվադեպ էր զգացնել տալիս) «երկերի

ժողովածուների» հրատարակման խնդրում տարբեր մոտեցում ցուցաբերելու անհրաժեշտությունը:

Եթե փորձենք հանրագումարի բերել Չարենցի կողմից իր ստեղծագործությունների հրատարակման սկզբունքների մասին ասվածը, ապա պարզ կդառնա, որ նրա համար այդ սկզբունքները կրում էին ոչ երկրորդական և պատահական բնույթ, այլ պայմանավորված էին այն խնդիրներով, որոնք նա դնում էր իր առաջ ամեն մի առանձին դեպքում: Բացի այդ, երբ մենք փորձում ենք համագրել Չարենցի փորձը նրա ժամանակակիցների, ասենք, նույն Բրյուսովի փորձի հետ, ապա բացահայտվում է մի օրինաչափություն, որն ընդհանուր է այս բանաստեղծների համար. նրանց շատ գրքերի կառուցումը «ներփակ ամբողջության» սկզբունքով, որն իր բովանդակային կողմով հատկապես սկնառու բացահայտվում էր բանաստեղծական ժողովածուների խմբավորման մեջ:

Պատահական չէ, իհարկե, նաև ելակետային այն ընդհանրությունը, որը պահպանում է տվյալ հարցի վերաբերյալ նրանց տեսական դատողություններում: Չխոսելով արդեն այն մասին, որ Բրյուսովը, ինչպես և Չարենցը, էականորեն տարբերում էր իր «անթուղիաների» և «երկերի ժողովածուների» հրատարակման սկզբունքները, մենք չենք կարող անտեսել իրենց գրքերի կառուցվածքային միասնության նկատմամբ նրանց ունեցած մոտեցման զարմանալի նմանությունը, ընդհուպ մինչև առանձին մանրամասնությունները:

1911 թվականին Բրյուսովը մտադրվեց հրատարակել 1892—1911 թթ. իր բանաստեղծությունների լիակատար ժողովածուն՝ չորս հատորով, «Շղթա» ընդհանուր վերնագրով: Ենթադրվող հրատարակության բնաբաններն էին լինելու.

Эти кольца обручения

Эти кольца стали звенья

Тяжкой цепи...

Ф. Тютчев

Все, все мое, что есть и прежде было.

А. Фет

Ինչպես «Շղթա» խորագրի, այնպես էլ բնաբանների իմաստը վկայում է, որ Բրյուսովը մտադիր էր այս հրատարակության մեջ մտցնել, Չարենցի խոսքերով ասած՝ «այն բոլոր հին բանաստեղծությունները, որոնք անփակտելի օղակներն են կազմում իր հոգեկան, նույնպես և ստեղծա-

գործության զարգացման բավականին երկար ընթացքի»։ Հակառակ դեպքում խախտվում էր երկաշարքի գեղարվեստական միասնության «շղթայական ունակցիան», որի «կոնտեքստում» յուրաքանչյուր բանաստեղծություն ստանում էր իր իմաստային գեղագիտական «բեռնվածություն» որոշակի պոտենցիալ ուժը։

Ուշագործության արժանի է նաև առանձին ժողովածուների կառուցման բնույթը, ինչպես նաև այն, թե ինչն է կարևոր համարել Բրյուսովը իր երկերի ժողովածուն կազմելիս։ «Բանաստեղծությունները,— գրում է նա,— դասավորված են ըստ ժողովածուների, որոնցից յուրաքանչյուրն արտահայտում է իմ ստեղծագործության որոշակի փուլը։ Ամբողջությամբ վերցրած, նյութի դասավորությունը ժամանակագրական է, քեև յուրաքանչյուր ժողովածուի ներսում երկերը խմբավորված են ըստ բաժինների՝ իրենց բովանդակության համաձայն»⁴²։

Բրյուսովը իր էդիցոն-տեքստաբանական սկզբունքները ավելի մանրամասն և հանգամանորեն է բացահայտում իր «Երկերի լիակատար ժողովածուն» հրատարակողներին թողած «կտակում»։ Վերջինիս հիմնական կետերից մեկը բանաստեղծի այն ցանկությունն է, որ իր կենդանության օրոք հրատարակված գրքերից յուրաքանչյուրը՝ երկերի լիակատար ժողովածուի մեջ մտնի որպես մի ամբողջություն և գգույացնում է ստեղծագործություններն ըստ հատորների տեղաբաշխելիս պահպանել նրանց ոչ թե ժամանակագրական հաջորդականությունը, այլ այն, որ կար իր հսկողությամբ հրատարակված գրքերում»⁴³։

⁴² Բրյուսովի արխիվ։ Ցիտում ենք ըստ Աշուկինի նշված գրքի, էջ 283, 284։ Ընդ որում Բրյուսովը վերապահում է կատարում, որ նախկինում հրատարակված շատ րանաստեղծություններ նա վերանայել և ուղղել է ներկա հրատարակության համար, և, բացի այդ, «իրեն իրավունք է վերապահել» որոշ՝ իրեն «հատկապես անհաջող թվացող բանաստեղծություններ» մտցնել միայն ծանոթագրությունների մեջ (ընդգծումը իմն է—Յու. Փ.)։

⁴³ Բրյուսովի արխիվ։ Ցիտում ենք ըստ Ե. Կոնշինայի հոդվածի՝ «Творческое наследие В. Я. Брюсова в его архиве» Записки Отдела рукописей Гос. Библиотекы В. И. Ленина, вып. 25, М., 1962, стр. 141. (Ընդգծումը իմն է—Յու. Փ.)։

Նշենք, որ չնայած բանաստեղծությունների շորհատորյա «երկերի ժողովածու» ներածությունը և «Կտակը» Բրյուսովը գրել է համապատասխանաբար 1911 և 19[17] թվականներին, սակայն դրանք առաջին անգամ հրատարակվել են բանաստեղծի մահից հետո՝ 1928 և 1962 թվականներին։ Հետևաբար, այստեղ գործնականորեն բացառվում է Բրյուսովի «փորձի» անմիջական ազդեցության հնարավորությունը Զարենցի տեքստաբանական սկզբունքների վրա, որոնք նա շարադրեց 1921 թվականի դեկտեմբերին՝ իր մոսկովյան երկհատորյակի «երկու խոսքում»։ Վերանում է նաև անձնական շփումների

ինչպես տեսնում ենք, թե՛ Բրյուսովը, թե՛ Չարենցը զիտակցաբար ձգտում էին այնպես կառուցել իրենց «երկերի ժողովածուները», որ պահպանվեր առանձին բանաստեղծական ժողովածուները շարքերով կազմակերպելու սկզբունքը: Եվ սա մտահայեցողական տեսության արդյունքը չէր: Նրանք ամենից առաջ էլնում էին սեփական զեղարվեստական պրակտիկայից, որն արտացոլում էր XX դարի քնարերգության ժանրային կառուցվածքում ծագած միտումները:

* * *

«...Ով ձեռք է ղարկում մասնավոր հարցերին՝ առանց ընդհանուր հարցերը նախապես լուծելու,—գրում էր Վ. Ի. Լենինը,—նա անխուսափելիորեն ամեն բայլափոխում իր համար անգիտակցորեն «դեմ է առնելու» այդ ընդհանուր հարցերին»⁴⁴: Ահա թե ինչու, տվյալ աշխատանքում, հլնելով Չարենցի քնարերգության ուսումնասիրման կոնստրուկտիվ միջոցների որոնումներից, մենք սահմանափակվել ենք մի շարք մասնագիտական մեթոդաբանական հարցերի «նախնական լուծմամբ», զիտակցելով, որ տվյալ դեպքում այսպիսի մոտեցումը խնդրին ավելի հեռանկարային է, քան, նրա վերջնական լուծման հավակնությունները, և ինչ-որ չափով կարող է նպաստել սոցիալիստական ռեալիզմի գրականության նշանավոր ներկայացուցչի ստեղծագործության պոետիկայի պոզիտիվ հետազոտմանը:

ընթացքում Բրյուսովից ճաղգվելու հնարավորությունը, քանի որ, ինչպես հիշում է Գ. Արովը, առաջին իսկ հանդիպմանը Չարենցը Բրյուսովին նվիրեց իր այդ երկհատորյակը («Հիշողություններ Եղիշ Չարենցի մասին», էջ 128):

44 Վ. Ի. Լենին, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 15, Երևան, 1978, էջ 451:

Ե. ՉԱՐԵՆՑԻ «ԵՐԿԻՐ ՆԱԻՐԻ» ՎԵՊԻ ԽՈՍՔԻ ԲԱԶՄԱԶԱՅՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Արձակ (վիպական) խոսքը, արձակի բառը մշտապես հղել է ո՛չ միայն լեզվաբանների, այլև գրականագետների ուսումնասիրության կենտրոնում, սակայն մի շարք պատճառներով այն ուսումնասիրվել է միակողմանիորեն, գեղարվեստական հրկի լեզվի ու ոճի հետ կապված շատ առանցքային, էական հարցեր դուրս են մնացել հետազոտողների տեսողաշտից:

Բանն այն է, որ գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ կարող են խաչաձևվել և միմյանց հետ փոխներգործել ոչ թե մեկ, այլ մի քանի ոճեր, ոչ թե մեկ, այլ մի քանի «լեզուներ», դարաշրջանին բնորոշ նոր արտահայտչաձևեր և այլն: Այս բոլորի ներքին փոխադրեցություններն իրենց իմաստային կնիքն են դնում թե ամբողջ ստեղծագործության, թե նրա ամենափոքր միավորի՝ բառի վրա: Բացի այդ, բառն իր պատմական ձևավորման ընթացքում կրել է բազմապիսի փոփոխություններ, ամեն մի դարաշրջան իր կնիքն է դրել նրա վրա, բառն իր վրա է կրել նաև տարբեր գաղափարների, սոցիալական տարբեր խմբերի, հասարակական ու տեղային միջավայրի և այլնի ազդեցությունը:

Երբեմն ոճի կոնկրետ խնդիրները ուսումնասիրվել են այս կամ այն դպրոցի կամ ուղղության հետ համընթաց, հաճախ շրջանցելով գեղարվեստական խոսքի հարուստ տարողունակությունն ու ներքին պաշարները, գեղարվեստական խոսքի գրսեւորման յուրահատկությունները:

Գեղարվեստական արձակի խոսքի քննությունը գիտական հաստատուն հիմքերի վրա դնելու ուղղությամբ, դեռևս 20-ական թվականներին, արդյունավետ շարժում սկսվեց հատկապես սովետական գրականագիտության մեջ: Մի շարք գիտնականներ հանդես եկան գեղարվեստական արձակի խոսքին նվիրված խոր ու ինքնատիպ հետազոտություններով, լեզվաբանական-քերականական մոտեցումներից ավելի մեծ նշանակու-

թյուն տալով բառի՝ խոսքի գեղարվեստական խնդիրների ուսումնասիրմանը: Այդ նշանավոր գիտնականների առաջ քաշած կարևոր դրույթները մարմնավորում են գտնում նաև դրականության արդի տեսության մեջ: Այստեղ առանձնանում են հատկապես Մ. Բախտինի աշխատությունները, որոնք յորովի մեկնաբանում են արձակի պոետիկայի բարդ եղբերը:

Ուշագրավ է, մասնավորապես, վեպի բազմաձայնության (պոլիֆոնիա) դրույթը, որը խոր հիմքերի վրա է դնում առհասարակ վիպային մտածողության քննությունը: Ըստ որում, Բախտինը տարբերակում է վեպի ժանրային-կառուցվածքային և խոսքային բազմաձայնությունները: Արձակի խոսքի այդ շատ էական առանձնահատկության մասին խոսելով, նա գտնում է, որ վեպի լեզուն ունի ներքին երկխոսական բնույթ: Նույնը չի կարելի ասել պոեզիայի մասին. բանն այն է, որ բառը պոեզիայում հանդիպում է միայն այն առարկայի դիմադրությանը, որին ուղղված է, իսկ արձակում բառը հանդիպում է ոչ միայն իր առարկային, այլև այդ նույն առարկայի մասին ունեցած ուրիշի կարծիքի, ուրիշի խոսքի դիմադրությանը, հետևաբար, արձակի բառը ներծծված է ուրիշի կարծիքով, ինչպես նաև ուրիշի աշխարհայացքով և աշխարհընկալմամբ¹:

Բացահայտելով արձակի խոսքի ներքին երկխոսական բնույթը, Բախտինը շարունակում է, որ հեղինակի խոսքի մեջ կարող է լսվել հերոսի ձայնը, հերոսի խոսքի մեջ՝ հեղինակի ձայնը, կամ հերոսի խոսքի մեջ՝ և՛ հեղինակի, և՛ մյուս հերոսների ձայները, որոնք կարող են միաձուլվել կամ էլ որոշակի տարածության մեջ գտնվել իրար նկատմամբ²: Ընդ որում, խոսքի այդ բազմաձայնությունը վեպում կերտվում, արարվում է կառուցվածքային—ոճական տարբեր եղանակներով ու աղբյուրներով: Բազմաձայնությունը, ըստ էության, գեղարվեստական արձակի վարդապետան յուրահատուկ աստիճանի արտահայտություն է:

Վերին աստիճանի էական է «Երկիր Նաիրի» վեպի ինքնագրի վրա Չարենցի մակագրած հետևյալ երկտողը. «Նորքի» խմբագրության ուշադրության. ինդրում եմ հատուկ անունների և գավառաբանությունների տրանսկրիպցիան թողնել անփոփոխ:

Ընդծված բառերը կամ նախադասությունները շարել նույն շրիֆտով, բայց ցրիվ»³:

¹ М. Бахтин, Вопросы литературы и эстетики, М., 1975.

² Նույն տեղում:

³ Նիլն Չարենց, Երկերի յոդոգծում, հատ. 5, 1966, էջ 512:

Սա ամենևին էլ տեսնական ցուցմունք չէ, այլ բանալի՝ ճիշտ հասկանալու վնասի պոետիկական յուրահատկությունները:

Չարենցը կարծես ինքն է օգնում՝ նկատելու այն բաղմամբով խոսքային-ոճական «ձայնային» ակիքները, որոնցից ամեն մեկը որոշակի տարածության, հեռավորության վրա է գտնվում հեղինակի ձայնից:

Վնասը գրված է երրորդ դեմքով, ունի անմիջական հեղինակային-մենախոսական գեղարվեստական պատումի ձև, բայց, չնայած դրան, «Երկիր Նաիրի»-ն բաղմածայն արձակ է:

Մենք այս հոգվածում կանգ կառնենք «Երկիր Նաիրի» վնասի բաղմածայնության համար տիպական մի քանի ձևերի վրա:

«Հիմար հեղափոխականի անղգուշկություն» — մտածել է զայրացած ընկ. Վառդգյանը փորձության վայրկյանին: — Եվ նա երկար ժամանակ չի ների իրեն ոչխարային այդ վախը, այդ ամոքաբեր թուլությունը, որ սև բիծ կարող է դնել ամեն մի իսկական հեղափոխականի անկաշառ խղճին»:

Նախադասությունը սկսվում է հերոսի ուղղակի մենախոսական խոսքով, որին հաջորդում է հեղինակային խոսքը: Դժվար չէ նկատել, որ հեղինակային խոսքի՝ ձայնի մեջ անզամ, անուղղակի կերպով ներմուծված են նույն «ընկ. Վառդգյանին» բնորոշ խոսակցաձևերը՝ ոչխարային վախ, ամոքաբեր թուլություն: Իսկ «ամեն մի իսկական հեղափոխականի անկաշառ խղճին» արտահայտությունը կարելի է վերագրել ընկ. Վառդգյանին, որի ձայնին կարծես իր ձայնն է միացնում նաև հեղինակը: Սակայն հեղինակի համաձայնությունն «ընկ. Վառդգյանի» հետ տվյալ դեպքում երևութական է, հեղինակն այդ եղանակով ծաղրում է ընկ. Վառդգյանի և նրա նմանների «հեղափոխական» գործունեությունը:

«Չնայած այն հանգամանքին, որ «Լույսի» ներկայացուցիչ Համո Ասատուրովը — Մաղուծի Համոն — գավառապետի ամենամոտիկ բարեկամն է և նրա տարիքավոր կնոջ՝ Ազրիպպինա Վլադիսլավովնայի միակ մխիթարանքը այդ — տաղտուկ, զգվելի, հիմուռ փաղափում — մյուս կողմից՝ չնայած որ գավառապետն իր հերթին մշտական հյուրն է Համո Համբարձումովիչի հյուրընկալ ընտանիքում՝ մանավանդ երբ տանն է լինում ոչ թե ինքը Մաղուծի Համոն, կամ նրա կինը՝ Անգինա Բարսեղովնան, այլ նրանց աղջիկը՝ տասնութ տարեկան «սևաչյա սրբիմաղոննան» — չնայած կրկնում ենք, Մաղուծի Համոյի ընտանեկան այս բարդ հանգամանքներին՝ Մաղուծի Համոն է և կմնա միակ կենտրոնական անձնավորությունը նաիրյան այդ քաղաքի և ոչ մի ազգային կամ հասարակա-

կան խնդիր չի կարող արժարժվել կամ ընթացք ստանալ առանց նրա՝ Մազուլիի Համոյի սանկցիայի»:

Սա բարդ, ճյուղավոր կառուցվածք ունեցող նախադասությունն է, ուր լսելի են և՛ հեղինակի, և՛ հերոսների ձայները, ինչպես նաև ընդհանուր, հասարակության մեջ արդեն արժեքավորված ձայները: Այս ընդարձակ հատվածի մեջ ուղղակի լսվում է Ադրիպոլինա Վլադիսլավովնայի ձայնը՝ «այդ սաղտուկ, դժգոհ, հիմար քաղաքում»: Այնուհետև հեղինակը շարունակում է շարադրել, արդեն իր խոսքով, Մազուլիի Համոյի «ընտանեկան բարդ հարաբերությունների պատմությունը» և այս անգամ «ուրիշի ձայնը» անուղղակի եերպով թափանցում է հեղինակային խոսքի մեջ:

Տվյալ պարագայում «ուրիշի ձայն» կոչվածը բաղմամբայությունն է: Դա նախ և առաջ Մազուլիի Համոյի բավական ինքնավստահ կարծիքն է իր մասին, ապա նրան շրջապատող, նրան քծնող հասարակության ընդհանուր կարծիքն է (ձայնը) նրա մասին: Կա նաև երրորդ ձայնը՝ հեղինակի ձայնը, որը թեև առերևույթ միաձուլվում է մյուս ձայներին, սակայն իրականում, ամբողջովին չձուլվելով, որոշակի տարածություն է պահպանում իր և մյուսների ձայների միջև: Հեղինակի ձայնը մերկացնում է շրջապատի ստորաբարձ, քծնող էությունը:

Վերը նշված հատվածի շարունակությունը հետևյալն է. «Որովհետև, բացի վերոհիշյալ հանգամանքները, Մազուլիի Համոն ամենախելացի և գործունյա անձնավորությունն է ամբողջ ֆաղափում, դիրքի տեղ է. ռոնիկավոր պաշտոնյա է քեկուզ՝ բայց սեփական տուն ունի և մի քիչ էլ հող, մի խոսքով՝ հարուստ է, խելացի, հասարակական լայն կապեր ունի և որ ամենագլխավորն է՝ Մազուլիի Համոն անդամ է... «Ընկերության» և այն էլ ազդեցիկ անդամ...»:

Այս հատվածում ամենախելացի, գործունյա, ռոնիկավոր ածականները հեղինակային չեն, հեղինակային խոսքի մեջ նորից լսվում է հասարակության ձայնը: Այնուհետև հեղինակն ինքն է բնորոշում Մազուլիի Համոյին՝ վերը բերված ածականները փոխարինելով հարուստ, խելացի բնորոշումներով: Դա արդեն մերկացում է հեղինակային ձայնով:

«Պ. Ս.—Մեր աշխատության մեջ դուցե և կան, իհարկե, ավելի մեծ, թեկուզև մի քիչ այլ կարգի բերություններ, քան վերոհիշյալները.—բայց այդ սխառներն ու թերությունները շտկելու համար հարկավոր էր թերևս նորից գրել այս վեպը, բայց դա արդեն ոչ թե շտկում կլիներ, այլ ամփոփափափություն՝ մահվան սպառնալիքի եերք: Ուստի և մենք ճիմնա-

կանում բողնում ենք մեր աշխատությունն այնպէս, ինչպէս նա կա, ել-
նելով ժողովրդական այն իմաստուն աւագվածքից, որ կուզիկի մեջբը
գերեզմանը միայն կշտկի... Թեկուզ պիտի ասենք, որ ժողովրդական այս
իմաստուն աւագվածքում կա մի բան, որ նրա նշմարութունը մեր
աչքին դարձնում է բավական թեական.— այդ այն է, թե ո՞նց կարող է
գերեզմանը—շտկել... Գերեզմանից հետո էլ ի՞նչ շտկում... Հասկա-
ցողը կհասկանա...

Ե. Զ.:

Այս հատվածը ինքնատիպ հեղինակային մենախոսություն է (ևտգր-
րության ձևով), որը, սակայն իր հիմքում երկխոսականացված է: Չարին-
ցը բանավիճում է իրական (գոյություն ունեցող) և ենթադրյալ ընդդիմա-
խոսների հետ: Այս հատվածի մեջ պարզորոշ լսվում են և՛ հեղինակի
ձայնը, և՛ նրա ընդդիմախոսների ձայները, միայն այն տարբերությամբ,
որ կա հեղինակը և նրա ձայնը, ու թեև չկան ընդդիմախոսները, բայց կա
նրանց ձայնը (կան, իհարկե, ավելի մեծ, թեկուզ մի ալ կարգի քե-
րություններ, քան վերոհիշյալները): Մեջբերված ձայնը ընդդիմախոսնե-
րի ձայնն է, որին ոչ միայն չի միանում հեղինակը, այլև փորձում է հա-
կադրվել, դրա համար բերելով երկու, իրենց քննությունով տարբեր, հակա-
դիր պատճառաբանություններ: Նույն նախադասությունը երկատվում է և
բաժանվում տարբեր մասերի: Առաջին մասը բավականաչափ ծանրակշիռ
պատճառաբանություն է՝ «բայց այդ ախալներն ու թերությունները շտկե-
լու համար հարկավոր էր թերևս նորից գրել այս վեպը, բայց դա արդեն
ոչ թե շտկում կլիներ, այլ անդամահատություն մահվան սպառնալիքի
ներքո», իսկ երկրորդը կատակերգական երանգ ունեցող պատճառաբա-
նություն է. «կուզիկի մեջբը միայն գերեզմանը կշտկի...»: Հեղինակը
ձևացնում է, թե ինքը միանգամայն համաձայն է իր ընդդիմախոսների
հետ, բայց ոչնչով չի կարող իրեն փոխել: Սրան հաջորդում է բավականին
երկիմաստ արտահայտությունը՝ «Հասկացողը կհասկանա»: Այսպիսով,
առանց երկար ու ձիգ բացատրությունների և արդարացումների, հեղինա-
կը միանգամից վերացնում է բոլոր տարակուսանքներն ու կասկածները,
որ մինչ այդ դեռևս կարող էին առաջանալ այս հարցի կապակցությամբ:
Հեղինակն այստեղ ոչ միայն առերևույթ չի միանում իր համար օտար
ձայներին, այլև, կարելի է ասել, գտնվում է բոլորովին հակառակ
բևեռում:

«Պատմում են, որ ճանապարհին հանդիպած բոլոր ոտխ—սպաները
պատիվ են բռնել նրանց, և նույնիսկ ինքը, ոտխի ամենամեծ փաշան
սեղմել է նրանց ձեռքը և ցավակցություն է հայտնել նրանց վշտի համար:

Այսպիսի ահա մի շտեհանված վերաբերմունք են գտնում ընկ. Վառդգյանը, բժիշկը և Մազուլիի Համոն ոստիկ հրամանատարության կողմից, բայց երկու օր անց մի դաժան նենգություն մարտնչում են նրանք ոստիկ թափափուկ հորդանների ձեռքը, որոնք և կախում են նրանց ու ենթարկում զարհուրելի զանախարությունք:

Ամենազարհուրելիին և ամենաքստմնելին այն է, որ նրանք, ոստիկ այդ թափափուկ հորդանները, ասում են, մի տախտակ են փակցնում հրորդ հեռագրասյան մեջտեղը,—Մազուլիի Համոյի գլխավերևը, ու գրում վրան, երևակայում եք—նաիրյան տառերով:

Մ. Հ. Ա. Ն.

որ նշանակում է՝

«Մազուլիի Համո՝ Արքա Նաիրի»:

Այս պարբերության մեջ ընդգծված արտահայտությունները տեղի ունեցող իրադարձությունների ականատեսների և մասնակիցների ձայնն է, որ առանց արտաքին նշանների կամ կհատորության ներմուծված է հեղինակային նախադասության կազմի մեջ և որին ամբողջովին իր ձայնն է միացնում նաև հեղինակը: Չնայած առումով հեղինական հեղինակային ծանոթագրություններին, որոնք ուղեկցում են տխուր պատմությունը, այս նախադասության մեջ կան նաև ողբերգական երանգներ, որովհետև տեղի ունեցածը նաև Չարենցի ողբերգությունն էր, նրան սիրելի, հարազատ ժողովրդի ողբերգությունը, և հեղինակը իր «հերոսների» հետ միասին, թեև մի փոքր հեղինելով այդ զուտ հայկական հայրենաբաղձության մորմոքը, այնուամենայնիվ ողբում էր այդ անդո, անիրական Երկիր Նաիրիի համար:

Չնայած «Երկիր Նաիրին» իր հիմքում ողբերգական-էպիկական պատում է, այսուհանդերձ վնասում իրենց ուրույն տեղն ունեն նաև կատակերգական ենթաբնագրերը, որոնք իրենց բաղմամբով կերպերով նպաստում են արձակ խոսքի բաղմաշերտ-բաղմալիք կառուցվածքին: Հեղինական-ծանակող հնչերանգին կարող են ենթարկվել ոչ միայն հեղինակի կամ հերոսների խոսքերը, այլև տվյալ ժամանակաշրջանում տիրապետող քաղաքական, բարոյական և մտածողության այլ ձևերը: Այս մտքի դիպուկ օրինակ է «Երկիր Նաիրին»: Չարենցը հեղինական վերա-

բերմունք ունի ոչ միայն, ասենք, Մազութի Համոյի կամ Մեռելի Ենոքի հանդեպ, այլև մթնոլորտում տիրապետող կեղծ հայրենասիրական բարձրագույն հիւլյթների (Մազութի Համոյի «ոգեշունչ», «վերամբարձ» ճառերը), «հեղափոխական ընկերությունների» կամ, ինչպես ինքն է ծաղրելով բնորոշում՝ «Գեր—կենսորոնների» անհիմն անհեթեթության հասնող ծրագրերի հանդեպ:

«Բայց ընկ. Վառդգյանի ոչ այնքան էլ բարյացակամ վերաբերմունքը դեպի պարոն Մարուքեն բխում էր ոչ թե անձնական, այլ ավելի քան օբյեկտիվ, հասարակական պատճառներից: Բանն այն էր, որ պարոն Մարուքեն կրթման թույլ էր տալիս իրեն քալականին երկիմաստ հայտարարություններ անել «ընկերության» հասցեին: Ահա թե ինչ... Այս բանը նրան ոչ միայն ընկ. Վառդգյանը, այլև կուրբի Մեյմունը անգամ չէր կարողանում ներել, թիկուզ նա, այդ կոշկակար Սիմոնը ոչ թե անգամ էր «ընկերության», այլ «սոսկական համակրող»: Հեղինակային խոսքի կադմի մեջ ուրիշի ոճավորված խոսքից բացի, այդ ուրիշի խոսքի մեջ լսվում է նաև հեղինակի հեզանքը ժամանակաշրջանին բնորոշ այն տերմինների շարաշահման հանդեպ (օբյեկտիվ, հասարակական և այլն). որոնց դիմում էին խոսքն առավել ծանրակշիռ, տպավորիչ դարձնելու համար:

«Բավականին երկիմաստ հայտարարություններ» արտահայտությունը ընկ. Վառդգյանի թաքուն խոսքն է, որի մեջ լսվում է նաև ընկերության Գեր—մարդու՝ Մազութի Համոյի ձայնը: Մազութի Համոյի հանձնարարությամբ պետք է ընկ. Վառդգյանը շոշափեր հողը... այսինքն՝ պարոն Մարուքեի վերաբերմունքը տեղի ունեցող իրադարձությունների հանդեպ: Չարենցի նշած «չամիչի պես գործածական» բառերի նկատմամբ ունեցած կատակերգական վերաբերմունքի մի օրինակ ևս. «Այո, այսպես պիտի ասեր Հաջին և մենք միանգամայն համամիտ պիտի լինեինք նրան, որովհետև նա, իբրև հմուտ անգլիախոս և պատկառելի նախրցի, հարց պիտի դնե սույն այս վեպիս ձեռն ոչ ամբողջական լինելու, նրանում վեպի էլեմենտար կանոնների բացակայության և հաղար ու մի այլ քերականաց մասին ու մեր բազում ֆանֆարավոր ֆենադատների ի խրատ՝ պիտի հիմնավորեր իր կարծիքն իր հմուտ անգլիախոսությամբ և պատկառելի... նախասիրությամբ...»:

Այս պարբերության հմուտ և պատկառելի ածականները կարելի է վերագրել նաև «ուրիշի խոսքին», այս դեպքում՝ հայտարարական ընդհանուր կարծիքին (ձայնին): Սույն պատկառելի ածականից հետո

դարձվածքի վերջին մասում կան բազմակետեր, որոնք թեական են դարձնում նրա իսկական իմաստը: Այստեղ նույն հարցի մասին, նույն բառի սահմաններում կան երկու՝ աներևույթ նույնիմաստ, բայց իրար հակադիր, իրարամերժ կարծիքներ, այսինքն՝ երկու հակադիր շեշտվածություն, երկու հակադիր երանդ: Նույնպիսի ծաղրական վերաբերմունքի են արժանացել նաև «քանքարավոր» բննադատներն ու նրանց դիտական լեզուն (վեպի էլեմենտար կանոնները, ձևի ոչ ամբողջական լինելը և այլն):

Չարենցն անընդհատ պայքարի մեջ է ինքն իր հետ, նա փորձում է որոշ չափով բողբոջել իր վերաբերմունքը և կատակերգական ծանոթագրությունները, որոնց մասին վերը խոսեցինք, հիանալի միջոց են նպատակին հասնելու համար:

Բազմաձայնության մի այլ տարատեսակ. «Այստեղից, այժ, բերդի այս ժայռակերտ պատենշների վրայից պիտի ումբե՛ր տեղային մի օր, եթե այդ օրը գար... Այստեղից, այժ, բերդի այս ժայռակերտ պարիսպների վրայից իջնե՛ր պիտի մի օր—պի՛րկ, անպարտ կորովը նախշան ցեղի... Որպես երկաթե մի բռնեցք՝ իջնե՛ր պիտի մի օր թշնամու գլխին— Այստեղից բերդի այս անառիկ բարձրություններից հառնելով՝ պիտի ելնե՛ր անհաստատ, պիտի հառնե՛ր հաստատ նախշան ոգին, կորովը, ուժը հազարամյա—նախշան աշխարհի... Ու պիտի վառվե՛ր նորից, պիտի ժպտար խնդադին երկիրը հազարամյա—հնամյա նախին...»:

Այս պարբերության առաջին մեծ հատվածում լսվում է Մաղութի Համոյի ձայնը, իսկ մյուս հեղինակային հատվածում Չարենցը փորձում է բառ առ բառ կրկնել նրան և ստեղծել այնպիսի պատրանք, որ ինքն էլ համաձայն է Մաղութի Համոյական տեսակետներին: Սակայն «անհաստատ» բառը, որ կարծես թյուրիմացաբար ներխուժում է նախադասության մեջ, հիմնովին փոխում է դարձվածքի իմաստը, բացահայտում հեղինակի վերաբերմունքը: Իսկ պարբերության վերջում դրված բազմակետերը է՛լ ավելի են շեշտում թերահավատ վերաբերմունքը, որ Չարենցն ուներ Մաղութի-Համոյական միֆական Նաիրիի ապագայի վեբաբերյալ:

Ներքին մենախոսությունը, որ հաջորդում է վերը բերված հատվածին, հառկայալն է. «Ու՛ր է, ու՛ր է ուժը, ու՛ր է կորովը հնամյա նախշան ցեղի, ու՛ր է երկաթյա բռնեցքը»: Այս հատվածը թեև Մաղութի Համոյի ձայնն է՝ նրա մենախոսությունը, բայց դա իրականում հեղինակի ձայնն է: Այստեղ հեղինակը ուրիշի ձայնի օգնությամբ հնչեցնում է իր ձայնը: Հեղինակը հաճախ է դիմում բազմաձայնության այս ձևին, նորից

նպատակ ունենալով ուղղակի շարտահայտել, որոշ չափով քողարկել իր վերաբերմունքը:

Բազմաձայնության մեջ պարտադիր չէ, որ լսվեն միայն հեղինակի և հերոսների ձայները, այստեղ կարող են ներմուծվել նաև որևէ սոցիալական խմբի գաղափարներին բնորոշ բառեր կամ ընդհանրապես ընդունված՝ հասարակության կողմից արժեքավորված կարծիքներ՝ առանց որևէ շեշտվածության: Սա բազմաձայնության բոլորովին այլ մակարդակ է, գեղարվեստական ստեղծագործության մեկ այլ ենթաշերտ, որն արարում է, ստեղծագործության ընդհանուր (պոլիֆոնիկ) ֆոնը:

«Այստեղ, այս միակ շենքում են կենտրոնացած քաղաքի և նույնիսկ գավառի ամենաազդեցիկ հիմնարկությունները: Այստեղ են նստում գավառապետը, ոստիկանապետը, — այդտեղ է գորակոչային գավառական ատյանը, և այդ շենքում են, վերջապես, գտնվում՝ փոստ-հեռագրիչը և պետական գանձարանը»: Հեղինակային խոսքի մեջ մերթ ընդ մերթ ներխուժում են վարչական բառեր, ժամանակաշրջանը բնութագրող խոսակցաձևեր և տերմիններ, որոնք անընդհատ հերթափոխում են միմյանց: Հեղինակն ինքն էլ է խոստովանում, որ վեպն իր կառուցվածքով նման չէ հվրդայական դասական վեպերին և չկան դասական իմաստով «հերոսներ», բայց դա բոլորովին չի խանգարում վեպի բարդ խոսքային-լեզվական հանգույցների մեջ կողմնորոշվել և որոշել, թե տվյալ խոսքը (բառը) կամ մտածողության ձևը ում է պատկանում: Չկան «հերոսներ», բայց կան նրանց ձայներ, նրանց անհատական, ինքնատիպ մտածելակերպը:

«Երկիր Նաիրի» վեպը հերոսներ չունի՝ այս հասկացության ավանդական նշանակությամբ: Ահա թե ինչ է գրում Չարենցը. «Բայց այս առթիվ ես մի անգամ ընդմիջտ հարկադրված եմ ասել, որ սույն իմ այս վեպում չկա և երևի չի էլ լինելու և ոչ մի «հերոս» և այս տխուր հանգամանքում, կարծում եմ, ոչ թե ես եմ մեղավոր, այլ նաիրյան այդ քաղաքը, որովհետև ի՞նչ-ի՞նչ «հերոսներ» կարող են գուրս գալ, ասենք, թեկուղ Ալոշից, կամ Համո Համբարձումովիչից — Մաղութի Համոյից...»:

Գեղարվեստական ստեղծագործության բառը բազմաձայնության շնորհիվ դառնում է ավելի ազատ և հկուն, անընդհատ շփվելով իրականության հետ, հարստանում է նոր իմաստներով ու երանգներով, այսպիսով ստեղծելով իր սեփական բառային իրականությունը, իր ոճական աշխարհը: Պոլիֆոնիկովը գեղարվեստական մտածողության բարդ ձև է: Բազմաձայնությունը իր հիմքում ենթադրում է նաև բազմադիտակցություն: Բազմաձայնության առավելություններից մեկն էլ հենց այն է, որ

այն նպաստում է հերոսների բնավորության, նրանց մտածողության, աշխարհընկալման և այլևայլ մանրամասների ցայտուն դրսևորմանը։ Այդ հերոսները կախում չունեն հեղինակից, ի դեպ, սա չի կարելի հասկանալ բառացիորեն, այլ ուղղակի ստեղծագործության բաղմաթիվ շերտերի և հանդուցների մեջ պետք է կարողանալ զանազանել հեղինակի և ուրիշի խոսքը (ձայնը), հեղինակի և ուրիշի անկախ, ինքնատիպ մտածողությունը, որոնք արձակ ստեղծագործության մեջ գտնվում են իրար նկատմամբ տարբեր հարթությունների վրա։ Վիպական պատումի ինքնատիպ ձևը, որ ընտրել էր Չարենցը և խորապես հասկացված լինելու տենչը ոչ պատահականորեն, այլ զիտակցված կերպով Չարենցին բերեցին դեպի արձակ խոսքի բաղմաձայնությունը։ Ինչպես ամեն մի արվեստի իսկական ստեղծագործության մեջ, այնպես էլ «Երկիր Նաիրի» վեպում, ըստ Ադիլյան հայտնի դրույթի, ձևը շատ էական հարցերում կողմնորոշում է բովանդակությունը, որն էլ ըստ էության հանդիսանում է շարենցյան վեպի բաղմաձայնության իմաստը։

Բաղմաձայնությունը նաև ժամանակի պահանջ էր։

Քաղաքական բարդ իրադրությունը, չափազանց սարսափնույթ սոցիալական խավերի կյանքը, դարասկզբի խառնաշփոթ եռուղեռը կարելի էր ավելի արտահայտիչ մարմնավորել հատկապես խոսքային պոլիֆոնիզմի օգնությամբ։

այն նպաստում է հերոսների բնավորության, նրանց մտածողության, աշխարհընկալման և այլևայլ մանրամասների ցայտուն դրսևորմանը։ Այդ հերոսները կախում չունեն հեղինակից, ի դեպ, սա չի կարելի հասկանալ բառացիորեն, այլ ուղղակի ստեղծագործության բազմաթիվ շերտերի և հանդույցների մեջ պետք է կարողանալ զանազանել հեղինակի և ուրիշի խոսքը (ձայնը), հեղինակի և ուրիշի անկախ, ինքնատիպ մտածողությունը, որոնք արձակ ստեղծագործության մեջ գտնվում են իրար նկատմամբ տարբեր հարթությունների վրա։ Վիպական պատումի ինքնատիպ ձևը, որ ընտրել էր Չարենցը և խորապես հասկացված լինելու տենչը ոչ պատահականորեն, այլ դիտակցված կերպով Չարենցին բերեցին դեպի արձակ խոսքի բազմաձայնությունը։ Ինչպես ամեն մի արվեստի իսկական ստեղծագործության մեջ, այնպես էլ «Երկիր Նաիրի» վեպում, ըստ Մեղեկյան հոյակնի գրույթի, ձևը շատ էական հարցերում կողմնորոշում է բովանդակությունը, որն էլ ըստ էության հանդիսանում է շարենցյան վեպի բազմաձայնության իմաստը։

Բազմաձայնությունը նաև ժամանակի պահանջ էր։

Քաղաքական բարդ իրադրությունը, չափազանց սարսափնույթ սոցիալական խավերի կյանքը, դարասկզբի խառնաշփոթ եռուղևոր կարելի էր ալելի արտահայտիչ մարմնավորել հատկապես խոսքային պոլիֆոնիզմի օգնությամբ։

ԲԱՌԻ ԲՈՎԱՆԳԱԿՈՒԹՅՈՒՆՆԸ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԽՈՍՔՈՒՄ

1

Արվեստները կյանքը պատկերելու համար դիմում են ամենատարբեր միջոցների, և դրանցով են պայմանավորված նրանց առանձնահատկությունները: Գրականության օգտագործած միջոցը խոսքն է: Բնականաբար, արվեստի այս տեսակի գիտական ճանաչման համար տնհրաժեշտ է խոսքի, իբրև գրականության միջոցի, համակողմանի քննությունը:

Բառի բովանդակության հարցը խոսքի ուսումնասիրության հետ կապված բազմաթիվ խնդիրների մեջ նշանակալից տեղ է գրավում: Խոսքը մյուս արվեստների միջոցներից էականորեն տարբերվում է նաև նրանով, որ նրա բաղադրիչը՝ բառը, խոսքի ամբողջության մեջ չի կորցնում իր ինքնուրույնությունը, մնալով իբրև իրականության արտացոլման ամենափոքր բջիջը: Խոսքի ընդհանուր կոնտեքստում, համագործակցելով մյուս բառերի հետ և ստեղծելով խոսքի տվյալ հատվածի ամբողջությունը, այն միաժամանակ հարստացնում ու ճշգրտում է իր բովանդակությունն ու իմաստը:

Գեղարվեստական խոսքի բոլոր գլխավոր առանձնահատկություններն արդեն պարունակվում են առօրյա խոսքում: Գեղարվեստական խոսքը առօրյա խոսքից կտրելը կամ նրանց ամենասերտ կապը շտեմելը ճիշտ է: Բայց գրական երկում խոսքի մի շարք առանձնահատկություններ խտանում են, ստեղծելով նոր որակ: Այդ ճշմարտությունը վերաբերում է նաև բառի բովանդակությանը:

Նշակույթի հումանիտար բնագավառի առարկան մարդն է՝ homo sapiens-ը, հասարակության անդամը՝ փոխհարաբերությունների խճճված ցանցի տարբեր կողմերով: Հասարակական գիտությունները գործ ունեն մարդու անհրաժեշտորեն վերացարկված, ընդհանրացված պատկերի,

սխմաշի հետ: Փիլիսոփայությունն ու կրոնը տարբեր ձևերով փորձում են կոնկրետացնել, կենդանացնել այդ սխման: Բայց հումանիտար, մարդկային մոտեցումը լրիվ իրականացվում է միայն արվեստների մեջ: Միայն արվեստում է մարդը կարողանում բացահայտել իրեն ամբողջությամբ (հասկանալի է, որ ամբողջությունը այստեղ նշանակում է ոչ թե բոլոր հնարավոր հատկանիշների միադումար, այլ իր հիմքում անտար-րալուծելի օրգանական էություն): Արվեստի մարդկային բնույթը դրսե-վորվում է այդ ամբողջության մեջ:

Արվեստներից յուրաքանչյուրը այդ ամբողջությունը իրականացնում է իր միջոցներով: Կերպարվեստում դա գրեթե ֆիզիկական ամբողջու-թյուն է. պատկերվող առարկան մեր առաջ է կանգնում իր արտաքին հատկանիշների տեսողական լրիվությամբ: Թատրոնում և կինոյում ֆի-զիկական լրիվության սկզբունքը լրացվում է շարժումով և խոսքով: Այստեղ մենք գործ ունենք տեսանելի, կենդանի (ուղղակի իմաստով) գործող մարդկանց կերպարների հետ, որոնք ներծծված են հեղինակային հույզերով ու վերաբերմունքով: Երաժշտության մեջ առարկան ինքը, ըստ էության, չկա: Մենք ընկալում ենք միայն հեղինակի ամբողջական վերա-բերմունքը, արձագանքը՝ հարուցված այդ առարկայի կողմից:

Գրականությունը գործ ունի խոսքի և բառի հետ: Բառերը բարձրա-դույն վերացարկումներ են, առանձին-առանձին տալիս են միայն ամե-նաբնորոշող գաղափար առարկայի, երևույթի մասին: Խոսքի, բառի միջոցով շարադրվում են գիտական աշխատություններ, դրանցում յուրա-քանչյուր բառ, ձևակերպում հնարավորին չափ մաքրված է ամեն պատա-հականից, կոնկրետից: Ասենք՝ «Արտուշտունիքը զաշտային թռչուններ են»: Եթե ընթերցողը արտույտ տեսել է, այս նախադասությունը կարգալիս նա կարող է և կենդանի, կոնկրետ արտույտ պատկերացնել: Բայց դա տվյալ նախադասության համար միանգամայն անկարևոր է: Այնինչ, կեն-դանի խոսքում, առօրյայում բառերը անհրաժեշտորեն ավելի կենդանի, կոնկրետ բովանդակություն են ստանում: Ամենօրյա գործունեության մեջ մարդիկ գործ ունեն կոնկրետ իրերի, երևույթների, հույզերի հետ, ուստի և նրանց խոսքը տարերայնորեն կենդանի է, «պատկերավոր» (այս հասկացության մասին՝ քիչ հետո): Գրականության մեջ այս կոնկրետու-թյունը օրենք է դառնում: Բառի մեջ առարկան ձեռք է բերում իր անհա-տականությունը, այն ամբողջությունը, որի մասին ասվեց, և որը արտա-ցելում է խոսողի տնհատական-գնահատականային, զգացմունքային վերաբերմունքը:

Աշխան ամպին ու զամպին,
Մ ո լ ո Ր նստած իր նըմբին,
Լոռու հանդում մի արտույտ
Նայում է միշտ իմ նամփին:

Այս քառյակի արտույտը ակնհայտորեն վերևի նախադասության վերացական «արտույտը» է: Դա իսկապես մի կոնկրետ թույն է, որն ունի իր ճումբը Լոռու հանդում, որը մոլոր նայում է բանաստեղծի ճամփին (կարելի է նշել նաև կոնկրետ ժամանակը՝ «աշնան ամպին ու զամպին»): Ընդգծված մակդիրը ավելի կոնկրետություն է հաղորդում արտույտին, միաժամանակ շեշտում այն զգացմունքը, վերաբերմունքը, որ այս պատկերը ծնում է բանաստեղծի մեջ: Արտույտի այդ թախծոտ դիրքը այդպես շեշտելու համար (առաջ դնալով կարելի էր ասել՝ արտույտին դուռ մարդկային հույզ վերագրելու համար) բանաստեղծը պետք է վերապրած լիներ համահնչուն զգացմունք: Բառի այս «մարդկայնացումը» կարելի էր ցույց տալ նաև այլ օրինակներով. պատահաբար չի ասված «Լոռու հանդ» և ոչ թե, ասենք, «Լոռու դաշտ»։ մանկության, հայրենիքի հիշողությունների հետ կապված բարբառային բառը նշանակում է ոչ թե հուզականորեն չկոդ (այս դեպքում), վերացական դաշտ, այլ Լոռու այն կոնկրետ դաշտը, որը բանաստեղծի մեջ դարձյալ միանգամայն անհատական վերաբերմունք է հարուցում: Նույն իմաստն ունի նաև «աշնան ամպին ու զամպին» արտահայտությունը:

Այսպիսով, բառը կենդանի խոսքում և գրական ստեղծագործության մեջ անհրաժեշտաբար կորցնում է իր նախասկզբնական վերացականությունը: Ավելի ճիշտ, այդ վերացականության շնորհիվ նրա սահմաններն այնքան լայն են, որ նա իր մեջ կարողանում է ընդունել ամենաբազմազան իմաստներ ու երանգներ (չմոռանա՞նք՝ միայն որոշակի կոնտեքստի սահմաններում, նրա օգնությամբ), «մարդկայնանում» է: Սրա մեջ է «բառի պատկերավորություն» արտահայտությունից իմաստը: Ընդ որում, «պատկերավորություն» ասելով, երբեմն ավելի շատ բան են հասկանում, քան բառի բուն իմաստն է: Գրական երկում բառի «պատկերավորությունը» միշտ չէ, որ կապված է նրա առարկայի ֆիզիկական պատկերի վերականգնանալի հետ: Կա գեղարվեստական գրականության մի ամբողջ ուղղություն, որտեղ պատկերը առարկայի արտաքին ոլորտակիության իմաստով երկրորդական նշանակություն ունի: Ամբողջ ուշա-

գրությունը կենտրոնացված է մարդու վերաբերմունքի, հույզերի վրա: Լեյզայիսին են Աստվածաշնչի գրեթե բոլոր տողերը: Մեր նշած ամբողջականության սկզբունքի մեջ այստեղ տեղի է ունենում մասնակի տրանսֆորմացիա՝ առարկայի ամբողջականությունը լուծվում է մարդու վերաբերմունքի ամբողջականության մեջ: Եվ այս դեպքում բառի «պատկերավորությունը» նշանակում է բառի զգացմունքայնություն, համեմայն դեպս՝ «պատկերը» աննյութական է¹:

Գրականության պատկերավորության ավանդականորեն ընդունված միջոցները՝ համեմատություն, փոխաբերություն, մոկղիլը և այլն, ծառայում են բառի «պատկերավորությանը» (վերը նշած հրկու իմաստներով): Նրանք կարող են չլինել (կամ շատ սահմանափակ լինել, ինչպես Թումանյանի վերը բերված քառյակում): Գեղարվեստական գրականության մեջ նրանց դերը ամենևին էլ վճռական չէ, նրանք միայն լրացուցիչ միջոցներ են:

Ես չգիտեմ ուր են տանում հեռավոր
Ուղիների ժապավեններն անհամար,
Ու նստում եմ նամփի վրա ամեն օր
Նվ աղոթում և քախծում եմ քեզ համար:

1 Գեղարվեստական խոսքի այս տիպի առանձնահատկությունները հանգամանալից բնության է ենթարկել ակադ. Լիխաչովը, ճիշտ է, հենվելով միայն հին ռուսական գրականության նյութի վրա: Մասամբ արդեն ներկա հույժածում փորձ է արված ցույց տալու, որ այդ առանձնահատկությունները բնորոշում են ոչ թե մի կոնկրետ ժամանակաշրջանի գրականություն, այլ գրականության մի տիպ, որը, Աստվածաշնչից սկսած, որոշակիորեն հանդիսանում է գեղարվեստական խոսքի զարգացման ուղղություններից մեկը: Այս վերապահությամբ հանդերձ, ակադ. Լիխաչովի դրույթները մեծ նշանակություն ունեն խոսքի տվյալ տիպը բնութագրելու համար: Նրա «Поэтика...»-ի հատկապես «Վերացարկում», «Թճական սիմետրիա» և «Համեմատություն» գլուխները ամբողջովին կամ մասամբ նվիրված են այս խնդրի բնություններ:

«Վերացարկում» գլխի սկզբում հեղինակը գրում է. պարտադիր չէ, որ «գեղարվեստական տպավորությունը ստեղծվի կոնկրետ-տեսանելի աշխարհային օբյեկտներից: Գեղարվեստական կոնկրետացման սկստվածքը մեր սովորությունը չպիտք է տարածվի միջին դարերի վրա: Գեղարվեստական տպավորությունը կարող է ստեղծվել և ուղիղ հակառակ ձևով՝ զուգորդումների անորոշալի նշանակալիցությամբ կամ զոդափարների ծայրահեղ ընդհանրացումով, որի դեպքում քառերի նշանակությունները ծայրաստիճան ընդհանրացված են և իրենցից ներկայացնում են կարծեր պիեսմատիկ պոեզիկաներ» (Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы, М., 1971, стр. 123). Մեր հետագա շարադրանքի համար հատկապես կարևոր է սրառերի նշանակությունների ծայրաստիճան ընդհանրացման՝ մասին դիտողությունը:

«Ուղիների ժառանգներ» փոխաբերությունը միակն է Տերյանի այս քառյակում պատկերավորության բոլոր միջոցներից: Տվյալ դեպքում առանց դրա քառյակը անհնարին է պատկերացնել: Բայց ո՞րն է նրա դերը. կենդանացնել, «պատկերավոր» դարձնել այն ճանապարհների, ուղիների տեսքը, որոնց մասին խոսում է բանաստեղծության քնարական հերոսը: Փոխաբերությունը հասակեցնում, կոնկրետացնում է ճանապարհների ֆիզիկական տեսքը, դրանով իսկ տալիս նաև այդ ճանապարհների այն ընկալումը, որը հատուկ է քնարական հերոսին:

Մեր աշխատանքի խնդիրներից հուրս է առանձին-առանձին կանգ առնել պատկերավորության բոլոր միջոցների վրա: Մեզ համար հիմա կարևոր է նշել միայն նրանց բոլորին հատուկ էական հատկանիշը՝ նրանք կոնկրետացնում են առարկայի պատկերը՝ միաժամանակ արտահայտելով հեղինակի, անհատի, հերոսի վերաբերմունքը, մարդկային հայացքը այդ առարկայի նկատմամբ²: Սա, ըստ էության, երկմիտանկության պրոցես է, որովհետև, ինչպես արդեն ասվեց վերևում, առարկան կոնկրետ է, կենդանի է միայն ընդգծվածորեն մարդկային ընկալման մեջ:

Անհատական հայացքի, վերաբերմունքի մոմենտը պոեզիայում պարզ է, բացահայտ, աչքի ընկնող: Արձակում այն «թաքնված է», բայց նույնքան կարևոր է, նույնքան հիմնարար: Զուտ էմոցիոնալ վերաբերմունքի բացակայությունը չի նշանակում կոնկրետ-մարդկային, անհատական հայացքի բացակայություն: Գեղարվեստական արձակի ամեն մի հատվածը ոչ թե չեզոք, անհույզ նկարագրություն է, այլ շահագրգռված, ուշադիր, մարդկային հայացքի արտահայտություն, և դրա յուրաքանչյուր բառը ներծծված է այդ շահագրգռությամբ: Վերցնենք մի փոքրիկ հատված Տոլստոյի «Աննա Կարենինա» վեպից.

«Ստեփան Արկադելիչը ճմռեց օսլայած անձևուցիկը, մոցրեց տյն ժիլետի տակ և լեհերին հանգիստ դիրք տալով, սկսեց ուտրեններից.

— Վատը չեն,— ասում էր նա, արծաթյա փոքրիկ պատառաքողով պոկելով սաղաֆե խեցիներից շվիշփուն ուտրենները և կռվ տալով նրանց

² «Պոեզիան պետք է ձգտի այն բանին, որպեսզի նրա կամայական նշանները ընկալվեն իրրև բնական նշաններ: Միայն դեռ շնորհիվ պոեզիան դադարում է լինել պրոզա (այստեղ՝ տրամաբանական խոսքի իմաստով—Ա. Ե.) և դառնում է պոեզիա: Այն միջոցները, որոնց շնորհիվ պոեզիան հասնում է դրան, ռիթմն է, բառը, բառերի դասավորությունը, չափը, ֆիգուրները և այլաբանությունները, համեմատությունները, և այլն» (Лессинг, Лаокоон, М., 1957, стр. 463).

իրար հետեից:—Վատը չեն,—կրկնում էր նա, դարձնելով իր թաց ու փայլուն աչքերը՝ մերթ Լեինի վրա, մերթ՝ թաթարի»:

(Թարգմ. Վ. Տեր-Առաքելյան)

Էմոցիոնալ-դնահատականային վերաբերմունքի մոմենտը այստեղ ակնհայտորեն բացակայում է հեղինակային նկարագրության մեջ: Հեղինակի բոլոր ջանքերն ուղղված են տվյալ տեսարանի հանգամանքների ճշգրիտ վերարտադրմանը: Բայց հենց այդ ձգտման, այդ ճշգրտության մեջ երևում է մարդկային հայացքը: Ստիվա Օբլոնսկու գործողությունների մանրակրկիտ հերթականությունը, որ մենք տեսնում ենք հատվածի առաջին նախադասության մեջ, մատնում է հերոսի տարվածությունը ճաշի արարողությամբ և նրա այդ տարվածության հեղինակային ըմբռնումը: Վերջին նախադասության մեջ արդեն ոստրեններով զբաղված հերոսի հայացքի նկարագրությունը իր մեջ ունի նույն երկմիասնությունը: Հատվածի չորաքանչյուր բառ կոնկրետ, կենդանի առարկա, գործողություն է պատկերում, անհատականացված է, մարդկայնացված: Նվաճալ իմաստով բանաստեղծական ու արձակի բառի մեջ ոչ մի սկզբունքային տարբերություն չկա: Տոլստոյի հետևյալ խոսքերը՝ «Յուրաքանչյուր զեղարվեստական բառ... հենց նրանով էլ տարբերվում է ոչ զեղարվեստականից, որ արթնացնում է մտքի, պատկերացումների, բացառությունների անհամար բազմություն»³, ճշմարիտ են ինչպես արձակի,

³ «Толстой о литературе», М., 1955, стр. 76. Տոլստոյի այս խոսքերը, ինչպես և հիշյալ հատվածը «Աննա Կարենինայից» բերում է Վ. Կոմինովը իր «Художественная речь как форма искусства» հոդվածում և գտնում, որ «Տոլստոյը, համենայն զեղարվեստական չէ զեղարվեստական բառի մասին խոսելիս: Նա նկատի ունի բառով արտահայտված զեղարվեստական մանրամասնը, սյուժեի փոքրագույն օղակը և ոչ թե բառը: Հենց մանրամասն է արթնացնում «մտքերի, պատկերացումների և բացառությունների անհամար բազմություն»: Իրենք՝ բառերը, ընդհակառակը ... այստեղ հանդես են գալիս նեղ, միանշանակ իմաստով»։ (Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стили. Произведение. Литературное развитие. М., 1965, стр. 306—307)։ Այս վեճում Տոլստոյը ավելի համոզիչ է Կոմինովի զեղարվեստական բառի ճշգրտությունը փաստորեն հավաստեցնում է տերմինի ճշգրտությանը, բայց ու զեղարվեստական մանրամասնը հակադրելով միմյանց: Հենց զեղարվեստական մանրամասն էլ կազմում է բառի բովանդակությունը: Գեղարվեստական բառը, նույնիսկ պոեզիայում, ձևում է բազմաթիվ մտքեր և զուգորգումներ ոչ թե իր անորոշության, անձգրտության պատճառով, այլ իր կենդանի, հարուստ, «մարդկային» բովանդակության շնորհիվ: Բանաստեղծական բառի և արձակի բառի տարբերությունները այլ տեղ պետք է որոնել:

այնպես էլ պոեզիայի համար և չափազանց համահնչուն են թումանյանի հայտնի խոսքերին՝ «Բանաստեղծի համար ամեն բառ մի աշխարհ է»։ Գեղարվեստական երկում բառը ձևը է բերում իմաստային-հուղական հարաբերական հագեցվածություն, և այս դեպքում բառի բովանդակությունը այլևս չի հավասարվում նույն բառով արտահայտված հասկացության իմաստին։ Բառը ձևը է բերում երանգների, զուգորդությունների անսահման հարստություն ու բազմազանություն։

Այսպիսով, գեղարվեստական տեքստում բառը հաղթահարում է իր նախասկզբնական վերացականությունը, ձևը է բերում բովանդակության հարստություն, կոնկրետություն։ Իհարկե, բառի կոնկրետությունը բոլորովին տարբեր է նկարչական կոնկրետությունից։ Նրանցից մեկը մյուսին չի կարող փոխարինել։ Հիշենք Յու. Տինյանովի դիտողությունները գրական երկի նկարչական ձևավորման մասին։ Տինյանովը միանգամայն տեղին է ուղադրություն հրավիրում «բառի նշանակության փոփոխության յուրահատուկ պրոցեսի վրա, որտեղ բառը դառնում է կենդանի և նոր»։

Նկարիչը կարող է ստեղծել բարձրարվեստ բնանկար Թումանյանից վերը բերված քառյակի թեմաներով։ Քառյակն ու այդ բնանկարը կարող են լրացնել միմյանց, բայց ճշգրիտ արտահայտել միմյանց երբևէ չեն կարող։ Բնանկարում կլինեն աշնան մոռյլ ամպեր, բայց «աշնան ամպին ու դամպին» գրական իմաստով միանգամայն կոնկրետ արտահայտությունը իր ամբողջ դինամիկ հարստությամբ անհասանելի կմնա նկարչին (Ճիշտ այնպես, ինչպես բնանկարի ամպերի ֆիզիկական ամբողջ թվեցիկությունն ու կոնկրետությունը անհասանելի կմնա բառի համար)։

2

Այսպիսով, գեղարվեստական երկում չկա մի այլ բովանդակություն, որ տարբերվի բուն տեքստից, բառերից։ Գեղարվեստական տեքստում յուրաքանչյուր բառ ընդլայնում է իր բովանդակությունը, ընդգրկման սահմանները, մյուս բառերի, կոնտեքստի շղթայի հետ միասին արտահայտելով երկի գեղարվեստական բովանդակությունը։ Բառի այդ բոլոր կերպարանափոխությունները տեղի են ունենում որոշակի գեղարվեստական ձևի ու համաներում և դրա շնորհիվ։ Այբբենական ճշմարտություն է, որ առանց ձևի արվեստ չկա։ Բայց այստեղ մեզ հետաքրքրում է ձևի ասպեկտներից մեկը միայն։ Ձևը առաջին հերթին սահմանագիծ է, որ միաբեր, հույզը, պատկերը կտրում—անջատում է առօրյայի շղթայից ու

տեղափոխում մի ուրիշ բնագավառ: Դրանք հինց աչդ սահմանագծի շնորհիվ ձեռք են բերում ինքնուրույն գոյություն իրավունք, սկսում են ապրել իրենց սեփական, նոր կյանքով, ընդլայնում են իրենց սահմաններն ու նշանակությունը: Կտրվելով առօրյայի համահարթիցնող հոսքից, որտեղ նրանք անվերջանալի շղթայի մի օղակն են միայն, մտքերը, հուշերը, առարկաներն ու մարդիկ սկսում են ապրել անհամեմատելիորեն ավելի ինտենսիվ կյանքով⁴:

Գեղարվեստական զրականության մեջ ճիշտ այդպես է ինտենսիվանում բառը: Կտրվելով, դուրս հանվելով առօրյա խոսքի շղթայից, այն մտնում է ձևի սահմանների մեջ, խորանալով, հարստանալով, բայց պահպանելով այն գլխավորը, որ նա ձեռք է բերել առօրյա խոսքում:

Այսպիսով, գեղարվեստական խոսքում բառի գլխավոր հատկանիշը՝ նրա բովանդակության հարստությունն է, ընդգծված հումանիտարիզացիան: Դա արտահայտվում է տարբեր ձևերով, և այս վերջինների քննությունը նրանց պատմական զարգացման մեջ հետաքրքրական ու կարևոր խնդիր է գեղարվեստական խոսքի տարբեր տիպերն ու զարգացման օրինաչափությունները հասկանալու համար:

Ներկա հոդվածում քննության են առնվում սովետահայ բանաստեղծների (Զարենց, Սևակ) և նրանց մերձավորագույն նախորդների ստեղծագործությունները: Դա հնարավորություն է տալիս, գոնե նախնական ձևով, գիտել և բառի բովանդակության սրտչակի էվոլյուցիան և աչդ բովանդակության զրոսեորումները գեղարվեստական խոսքի երկու տար-

⁴ Ա. Ա. Պոտեբնյան, ըրելով Ֆետի հայտնի բանաստեղծությունը՝

Облаком волнистым
Пыль встает вдаль;
Конный или пеший —
Не видать в пыли.
Вижу: кто-то скачет
На лихом коне.
Друг мой, друг далекий,
Вспомни обо мне, —

գրում է. «Միայն ձևն է մեղ արամադրում այնպես, որ մենք այստեղ տեսնում ենք ոչ թե իր սովորականությամբ միանգամայն աննշան մի առանձին դեպքի նկարագրություն, այլ նման դրությունների և նրանց հետ կապված զգացմունքների անորոշ շարքի նշան վամ խորհրդանշան» (А. А. Потебня, Эстетика и поэтика. М., 1976, стр. 340): Այն, ինչ մեղ համար կարևոր է Պոտեբնյայի այս խորհրդածության մեջ, հետևյալն է՝ «Իր սովորականությամբ միանգամայն աննշան դեպքը» ձևի շնորհիվ ձեռք է բերում նոր արժեք և նշանակություն:

բեր տիպերում: Այս վերլուծութիւնը հնարավորութիւն կտա տեսնելու նաև սովետահայ պոեզիայի որոնումների դիալազներ:

Մեր քննութիւնը սկսենք Թումանյանի ստեղծագործութիւններից:

Հայ պոեզիայում Թումանյանի ստեղծագործութիւնը ամենից ավելի է կապւած ժողովրդական ստեղծագործութիւն, ժողովրդական խոսքի տարերքի հետ: Ավելին, Թումանյանը, իբրև գրական երեւոյթ, հասակ է առել, ձևավորւել ամբողջովին ժողովրդական խոսքի հողի վրա, արմատներով հասնելով նրա խորագույն շերտերին:

Ժողովրդական ստեղծագործութիւն բարձրագույն արտահայտութիւններին հատուկ են տարերային ներդաշնակութիւնը խոսքի, գործողութիւն, ղգացմունքի, մարդու ներաշխարհի և արտաքին աշխարհում նրա վարմիչակերպի միջև: Այս տարերային ներդաշնակութիւնը իր արտահայտութիւնն է գտնում բառի բովանդակութիւն մեջ:

Միջնադարից մեզ հասած ժողովրդական երգերում բառի մեջ ղգացմունքային տարրը ոչ միայն բոլորովին չի ընդգծւում, այլև կարծես թե հաշվի չի առնւում ընդհանրապես: Ամենախոր և նուրբ ղգացմունքներ արտահայտելու համար երգը դիմում է միանգամայն նյութական, ռեալ առարկաների օգնութիւն: Բառի բովանդակութիւնը սահմանափակւում է այդ առարկաներն ու երևույթները նշելով: Ահա միջնադարի երգերից մեկը.

Ես շեֆրալու մօրն մ'էի,
Ապառաժ քար բուսնէի:
Եկին, քաղցին, տարին,
Ձիս այլոց այգին տնկեցին:
Շէքէրն ալ շերպեթ արին,
Ու բերին ինձի ջրեցին:
Եղբարք, եկեք զիս տեղս տարեք,
Ու ձնան ջրով ջրեցէք:

Շեֆրալու մօրն, ապառաժ քար, այլոց այգին, ձնան ջուր, գործողութիւն և վիճակ ցույց տվող բառեր՝ ահա բանաստեղծութիւն ամբողջ ֆակտուրան: Ոչ մի հատուկ ղգացմունքային բառ (նույնիսկ բացականչութիւն). հետևողականորեն զուսպ ծավալւում է հերոսի համեմատութիւնը դեղձենու տունկի հետ: Բայց ղգացմունքը, իհարկե, կա. հայրենակարոտութիւնը հորդում է այս տողերից: Միայն թե ղգացմունքը չի կտրւած, չի առանձնացված արտաքին աշխարհի առարկաներից: Այն ապրում է

նյութականի հետ ներդաշնակ միասնության մեջ, նման ներդաշնակության դարմանալի օրինակներ են տալիս հայրենները («Ես աչք, ու դու լույս, հոգի», «Այս աստնվորիս վրա դու մատնի, ես ակն ի վերա» և այլն): Այս ներդաշնակությունը գալիս է աշխարհի օրդանական ամբողջական այն ղզացումից, որը ընկած է ժողովրդական աշխարհընկալման հիմքում:

Ժողովրդական առեղծագործության մեջ մակդիրը իր ընդգծված ղզացմունքային, սուբյեկտիվ բովանդակությամբ հարգի չէ: Այստեղ դերադասությունը տրվում է համեմատությանը, ընդ որում համեմատությունը այնպիսին է, որ ընդգծում է միայն բառերի նյութական բովանդակությունը, որովհետև արտահայտվող ղզացմունքն անխզելիորեն կապված է առարկաների հետ: Վերևում հիշատակված բանաստեղծությունը և հայրենները ամբողջովին կառուցված են համեմատությանների վրա: Բայց ժողովրդական պոեզիայում համեմատության էությունը հասկանալու համար բերինք ևս մի հայրեն.

Քո սերն ի ծրծան նման հավասար ոսկերփս է ցրվեր,
Զրդեղն ոսկրեն ո՞վ էհան, չոր ոսկորն ի հողն է փտեր:

Այստեղ վերացականորեն չի խոսվում սիրո ուժի մասին (սովորական ղզացմունքային բնութագրերը այս տողերի համեմատությամբ վերացական են թվում): Հայրենն ստեղծողի գիտակցության մեջ ուժեղ, անսահման սերը անբռնադբոս, միանգամայն բնականորեն կապվում է նյութական աշխարհի երևույթների հետ, այս դեպքում՝ ոսկորներում հավասար տարածված ոսկրուղեղի հետ: Այսինքն՝ միանգամայն աննյութական ղզացումը, մի քիչ անսպասելիորեն, դառնում է համեմատության շարժանդանց նյութական եղր և ինքն էլ ինչ-որ շարժով նյութականանում է, շոշափելի դառնում: Հասկանալի է, այսպիսի կոնտեքստում յուրաքանչյուր բառ միանգամայն «նյութական» է, օբյեկտիվ, այսինքն՝ սուբյեկտիվ ղզացմունքային տարրը նրա մեջ մնում է միայն իբրև բառի օբյեկտիվ նշանակության հատկանիշ, բայց չի գրավում վերջինիս տեղը:

Թուֆանյանի ստեղծագործության մեջ բառը բնութագրվում է նույն տիպի հատկանիշներով.

Մի հավի գարկի ես մի օր,
Թրուավ, զրնաց վիրավոր:
Թրռում է միշտ իմ մրտում,
Թեև արնոտ ու մոլոր:

Յուրաքանչյուր բառ այս քառյակում նշում է միայն առարկան (երևույթը, գործողությունը)։ Զգացմունքը, գնահատականը, վերաբերմունքը ոչ մի բանով ընդգծված չեն, դրանք լուծված են այդ նույն առարկաների մեջ, նրանց արտափայլումն են։ Վերջին տողի երկու որոշիչներն էլ (թեև արևոտ ու մոլոր) մոտենում են մակդիրին, բայց ըստ էության դեռ մակդիր չեն։ Բանաստեղծը նշում է վերավոր թռչունի միանգամայն օբյեկտիվ հատկանիշները՝ առանց իր ցավը առանձին բառով արտահայտելու։ Բայց այդ ցավը կա արդեն այն բանում, որ նրա հիշողության մեջ մնացել է հենց արնոտ թեև, որ նրա գիտակցության մեջ մնացել է մարդու պիս տանջվող (մոլոր) թռչունը։

Վերցնենք «Վայրէջքը» բանաստեղծությունը։ Սա մի ծավալուն համեմատություն է. բանաստեղծն իր կյանքը համեմատում է ճանապարհի հետ։ Ծիշտ է, համեմատության նյութական եզրը այնպես չի ընդգծվում, ինչպես վերը բերված հայրենում, բայց իր կյանքի մասին բանաստեղծի «վերացական» խորհրդածությունները կապվում են հողին, որը դրանց «նյութական», օբյեկտիվ որոշակիություն է տալիս։ Յուրաքանչյուր բառ վերցված է իր օբյեկտիվ, ժողովրդի կողմից վավերացված նշանակությամբ։ Դրանով իսկ այն պահպանում է իր բովանդակության ամբողջ ներդաշնակ հարստությունը, որի մեջ միաձուլված հանդես են գալիս օբյեկտիվ ու սուբյեկտիվ ապրումը։

Քառասուն տարի բրոնած ճանապարհ՝,

Շիտակ, անվեհեր

Դընում եմ ես վեր—

Դեպ Անհալտը սուրբ, աշխարհքը պայծառ։

Ընդգծված բառերը, անկասկած, մակդիրներն են։ Վերաբերմունքի, գնահատականի մոմենտը նրանցում ակնհայտ է։ Բայց դա էլ ներդաշնակորեն հենվում է բառի օբյեկտիվ նշանակության վրա։ «Շիտակ, անվեհեր դընում եմ ես վեր»։—Սա քնարական հերոսի կենսական ընթացքի օբյեկտիվ բնութագիրն է, որն ինքն իր մեջ արդեն գնահատականի մոմենտ ունի։ Ծիշտ նույն կերպ էլ «սուրբ Անհալտը» և «պայծառ աշխարհքը» սուրբ են և պայծառ ինքնին, հերոսի համար դա նրանց օբյեկտիվ հատկանիշն է, և դրա ընկալումը հերոսի կողմից արդեն որոշակի վերաբերմունք է։

Ընդհանրապես, Թումանյանը, ինչպես և ժողովրդական ստեղծագործությունը, մակդիրներով չի հրապուրվում։ Եթե օգտագործում էլ է,

ապա շատ ճշգրիտ, առարկայի որևէ ռեալ, օբյեկտիվ հատկանիշ ընդգծելու համար: «Վայրէջքի» երկրորդ քառյակում կյանքի ճանապարհը բնութագրվում է իբրև ահարկու: (Եվ դա միակ մակդիրն է քառյակում): Բայց դա ևս ընկալվում է իբրև ճանապարհի իրական հատկանիշ, որովհետև բանաստեղծությունն ամբողջությամբ ոչ մի տեղ չի հակվում սուբյեկտիվ շափազանցությունների ընդգծումներին: Այս իմաստով բնորոշ է չորրորդ քառյակը.

Նվ էն ամենը, սրդ նայում եմ ես—

Տեսնում եմ նորից

Իմ լեռան ծերից

Էնպես հասարակ, դատարկ են էնպես...

Այս բնութագրերը, որ Թումանյանը տալիս է «մեծ լեռան տակին»՝ խոզած առօրյա բարիքներին ու մանր կրքերին, ընկալվում են ոչ թե իբրև հոգու ճիշ, հոգի, որ ամբողջովին իր ապրումների հետ է (ինչպես օրինակ՝ Խաչակյանի մոտ), այլ իբրև առարկաների, երևույթների օբյեկտիվ գնահատական: Բանաստեղծի անհատական վերաբերմունքը ներդաշնակ է այդ առարկաների իրական արժեքին, արժեք, որ, նորից ընդգծենք, վավերացված է ժողովրդական գիտակցության մեջ⁵:

Թումանյանի ստեղծագործությունը իր այս հատկանիշով անպայման հարադատ է Պուշկինի ստեղծագործությանը: Պուշկինյան հռչակավոր ներդաշնակությունը ևս հենվում է բառի, խոսքի բովանդակության այն ներդաշնակության վրա, որ դալիս է ժողովրդական խոսքից: Բերենք Պուշկինի մի փոքրիկ ֆանաստեղծությունը՝ «19 октября 1827».

Бог помочь вам, друзья мои,
В заботах жизни, царской службы
И на пирах разгульной дружбы
И в сладких таинствах любви!

Бог помочь вам, друзья мои,
И в бурях, и в житейском горе,
В краю чужом, в пустынном море,
И в мрачных пропастях земли!

5 Թումանյանի բառի մասին տե՛ս նաև մեր «Թումանյանի պոետիկայի մի քանի հարցեր» հոգվածում (Ավանդույթները և գեղարվեստական զարգացումը» 1975, էջ 257—265):

Բառերը վերցված են իրենց առօրեական, համարյա խոսակցական նշանակությամբ: Պուշկինի մակդիրներն էլ ոչ միշտ հնարավոր է զանազանել պարզ բնորոշումներից, սահմանը գրեթե աննկատելի է, որովհետև մակդիրները ևս առաջին հերթին նշում են օբյեկտիվ հատկանիշներ, և ապա միայն, իբրև հետևանք այդ հատկանիշների՝ վերաբերմունք: Ահա թե ինչպիսիք են Պուշկինի որոշիչներն ու մակդիրները՝ *заботы жизни, царская служба, пиры разгульной дружбы, сладкие танчества любви, житейское море, край чужой, пустынное море, мрачные пропасти земли*. Այստեղ չկա մի բնորոշում, որ հակադրվի ընդունվածին, առօրեականին, թերևս միայն որոշ դեպքերում այդ առօրեականը փոքրիկ սրվում է (օր. *пиры разгульной дружбы*). Շատ բնորոշ է, որ բարեկամների համար Պուշկինը ոչ մի մակդիր չի գտնում, պարզապես՝ *друзья мои*: Բայց այս պարզ դիմումի մեջ բանաստեղծը կենդանացնում է, ինտենսիվացնում մարդկային բարձր կապվածության գաղափորի և դրան ուղեկցող զգացմունքների ալն ամբողջ կոմպլեքսը, որը դրել է ժողովրդի բառի մեջ:

Ասվածի կապակցությամբ արժե հիշել Վ. Տուրբինի հետևյալ դիտողությունը. «Յուրաքանչյուր բառում (խոսքը Պուշկինի ստեղծագործության մասին է—Ա. Ն.) անսահման տարածություն կա. յուրաքանչյուր բառ անընդգրկելի է, ինչպես բանաստեղծը (Գոգոլ): Եվ այդ լուսավոր անսահմանությունը ձեռք է բերվում թվացող հավասարակշռության, բառի անհատական և համադրային նշանակությունների համապատասխանության դեպքում»⁶: Ժիշտ է նկատված Պուշկինի բառի բովանդակության «հավասարակշռությունը» «անհատական և համադրային նշանակությունների համապատասխանությանը»: Ծշգրիտ չէ միայն դրանք քվացող համարելը: Այդ հավասարակշռությունն ու ներդաշնակությունը ոչ միայն թվացող չեն, այլ՝ շատ իրական և շատ էական: Դրանք գալիս են ժողովրդական խոսքից և բանաստեղծի ստեղծագործության մեջ զեղարվեստական արժեք են ստանում:

Բառի բովանդակության այս ներքին ներդաշնակությունն արդեն իսահակյանի մոտ էական տեղաշարժ է ապրում: Սուբյեկտիվ և օբյեկտիվ, նյութական և զգացմունքային տարրերի հավասարակշռության փոխարեն գերակշռող են դառնում սուբյեկտիվը, զգացմունքայինը: Իսահակյանի կապը ժողովրդական ստեղծագործության, ժողովրդական խոս-

⁶ В. Турбин, Что же такое стиль художественного произведения, «Вопросы литературы», 1959, № 10, стр. 130.

քի հետ բոլորովին այլ բնույթի է Թումանյանի համեմատությամբ, և դա երևում է նաև նրանց բանաստեղծական բառի մեջ, Թումանյանին օրգանապես հարադատ է ժողովրդական աշխարհըզացողության տարերային հավասարակշռվածությունը, ներդաշնակությունը և դրա արտացոլումը խոսքում, բառի մեջ: Իսահակյանի հայացքը աշխարհին ընդգծվածորեն սուբյեկտիվ է, ևնթակա անհատի ապրումներին և զգացմունքներին: Նրա խոսքը ևնթարկվում է անհատական աշխարհընկալման օրենքին: Ժողովրդական խոսքի տարրերը, որոնք այնքան կարևոր նշանակություն ունեն Իսահակյանի ստեղծագործության մեջ, ևնթարկվում են նույն օրինաչափությանը, սուբյեկտիվ, զգացմունքային ուժեղ հրանգ ընդունելով: Ընդ որում, Թումանյանից Իսահակյան այս շարժման մեջ որոշակի օրինաչափություն, ըստ երևույթին, կա: Համեմատության համար հիշենք Պոլկին—Լերմոնտով անցումը: Ահա թե ինչ է գրում Վ. Տուրբինյու Լերմոնտովի բառի մասին. «Համեմատաբար հեշտ է նկատել գրողի ոճական յուրահատկությունը, եթե նրա ստեղծագործության մեջ քառի պոետական նշանակությունը հակասում է ընդունվածին, նախասկզբնականին:

Не верь не верь себе, мечтатель молодой,
Как язвы бойся вдохновенья...
Оно—тяжелый бред души моей больной
Иль пленной мысли раздраженье.

Աս Լերմոնտովն է: Նրա «Не верь себе» էլեգիայի այս տունը ոճի տեսակետից մի անընդհատ դրոճ է ВДОХНОВЕНИЕ հասկացության վրա»⁷. Այս դիտողության մեջ մեղ համար ամենաէականը այն է, որ Լերմոնտովը հակադրվում է բառի օգտագործման ընդունված սկզբունքներին, առաջ է բերում բառի իր սեփական, սուբյեկտիվ ընկալումը: Այս իմաստով կարելի է զուգահեռ անցկացնել նրա և Իսահակյանի միջև:

Բայց վերագառնանք Իսահակյանին: Ահա նրա բանաստեղծություններից մեկը.

Երագիս տեսա՝ օրո՛ւ ու շոբո՛ւ
Քարվանն էր անցնում զնգալով անու՛շ:
Սարերի փեշով ոլո՛ւ ու մոլո՛ւ
Քարվանն էր անցնում զնգալով անու՛շ:

⁷ Նույն տեղում:

Նագելիս տեսա ուրախ, շողշողուն,
Հարսի փողերով, ռսկի շողերով.
Ու ռուներն ընկա կարոտով վառման,
Ա՛խ, ֆարվանն անցավ սրտիս վրայով:

Համփու փոշու մեջ անտերունջ, անտեր,
Ընկած էի ես ջարդված ու անհույս.
Ու հեռուններից լսում էի դեռ
Անցնող ֆարվանի ղողանջը անու՛շ...

Փարվան, սարեր, զնգալով, հարսի փողերով, նամփա, փոշի և այլ
բառերը առօրյա խոսքում անմիջական-զգացմունքային շերտ չունեն:
Այնինչ բանաստեղծության մեջ այդ առարկաների իրական, նյութական
սլատկերը չկա: Նյութական աշխարհն անվանող բառերը «աննյութակա-
նանում» են Իսահակյանի բանաստեղծության մեջ: Փորձենք ավելի մո-
տիկից քննել այս երևույթը: Վերցնենք Իսահակյանի սրբազանագույն
օգտագործված «քարավան» բառը: Ինչպիսի՞ն է նրա մերձավոր բառական
միջավայրը: «Օրո՞ր ու շորո՞ր քարվանն էր անցնում ղնգալով անու՛շ».
ուշադրություն է դրավում մակդիրների, առատությունը՝ օրո՞ր, շորո՞ր,
զնգալով անու՛շ, ընդ որում, Իսահակյանը հատուկ շեշտում է իր
մակդիրները՝ անուշը գրված է տողավեջում, օրոր-շորորի փոխարեն նա
գրել է օրոր ու շորոր, գծիկին փոխարինած շաղկապով առանձին
ուշադրություն հրավիրելով դրա վրա: Գումարած դրան՝ «կրազիս տեսա»
բառերը, և անցնող քարավանի նյութական, առարկայական սլատկերը
սկսում է ազդեցություն ունենալ: Դրա փոխարեն սկսում է պայծառանալ բառի
զգացմունքային շերտը: Այս տենդենցը շեշտվում է տողի կրկնությամբ.
Երբորդ տողում ավելացնում է ես մի մակդիր՝ ուր ու մուր, որ դարձյալ
ընդգծված է ու շաղկապով: Այս բոլորի հետևանքով խիստ ազդեցություն է
առարկայական իմաստը նաև «սարերի փեշով» բառակապակցության
մեջ:

Իսկ սիրածի «նագելիս» անվանումը արդեն չափազանց զգացմուն-
քային է: Նրա մակդիրները ոչ միայն չեն նվազեցնում, այլև ուժե-
ղացնում են բառի զգացմունքայնությունը՝ ուրախ, շողշողուն: Հաջորդ
տողը՝ հարսի փողերով, ռսկի շողերով, նյութական, կոնկրետ բնութագրի
իմաստով սլատկերին գրեթե ոչինչ չի ավելացնում. բառերը վերցված են
իրենց զգացմունքային շերտով, խորացնում են սլատկերի դուռ
զգացմունքային կողմը: Ուշադրության արժանի է, որ գրված է ոչ թե

«Հարսի բողբոջ»։ այլ «Հարսի բողբոջ»։ Այս դեպքում անսովոր հոգնակի ձևը ուժեղացնում է հենց բառի զգացմունքային շերտը։

Մեկ հետաքրքրող հարցի տեսանկյունից ուշագրավ է դարձյալ Խաճակյանի համար շատ բնորոշ «Այս, բարվանն անցավ սրտիս վրայով» տողը։ Անհնար է հստակորեն որոշել՝ այն փոխաբերությունն է, թե՞ առնված է ուղղակի իմաստով։ Իհարկե. ելնելով վերջին քառյակի երկրորդ տողից՝ «Ընկած էի ես ջարդված ու անհույս», կարելի է տողն ընկալել և ուղղակի իմաստով։ Բայց դարձյալ նյութական որոշակիություն չենք հասնի, որովհետեւ «սրտիս» բառի առկայությունը այդ տողում ոչնչացնում է նյութականության փոքրագույն հատքերը։ Այսինքն, անհնար է այդ տողում տեսնել առարկայականորեն որոշակի, «բարվանն անցավ» ընկած մարդու վրայով» իմաստը։ Այն միայն հեռավոր կերպով մարմնում է մեր ընկալման խորքերում։ Իսկ «սրտիս վրայով»-ը շեշտում է աննյութականացնող իմաստը։ Այս տողի շնորհիվ, ինչպես նրան նախորդող տողերում, այնպես էլ վերջին քառյակում անվանված առարկաները վերջնականապես աննյութականանում են, թողնելով միայն զգացմունքային արտափայլումներ։

Արդեն այս բանաստեղծության մեջ երևում է Խաճակյանի հատուկ հակումը մակդիրի նկատմամբ։ Դրանք առատորեն սփռված են նրա բանաստեղծություններում։ Ընդ որում, ինչպես մեր վերլուծած բանաստեղծության մեջ տեսանք, մակդիրները շեշտված են, ուշադրության գրավող։ Վերցնենք նրա բանաստեղծություններից «Մի՞թե պիտի խոսմին, թոշին»-ը. վարդ ու շուշան խնկաբույր, անդոր լսեն թռչունների վառ մեղեդին, չինալ ընկեր, կյանքի անուշ հույզեր, սառն ու անկյալն շիրիմ, աչքերդ կենսավառ, սիրո աստղեր, վառ ժպիտ,— սրանք այդ բանաստեղծության մակդիրներն են։ Վերցնենք ուշ շրջանի բանաստեղծություններից «Հայրենիքիս»-ը. չհնաղ լանջիդ՝ դարնան վաղդով ցնծուն. մայրական անհուն շնչիդ՝ ցուրեն արտով ծիփուն, լուսաբարբառ, սիրազեղ կոշով, դեմքդ նոր ու պայծառ, հնազեղ ոճով,— վառ ու հզոր ապագա, անուն Բաղվր ու Վսեմ—այստեղ՝ մակդիրների նույնպիսի առատություն կա, ինչպիսին տեսնում ենք երիտասարդ տարիների բանաստեղծություններում։

Մակդիրները առանձնահատուկ տեղ են զբաղում Խաճակյանի ստեղծագործության մեջ։ Կարելի է ասել, որ, որոշ իմաստով, բանաստեղծության զգացմունքային-իմաստային բեռի հիմնական կրողները մակդիրներն են։ Այս երևույթը ընդգծելու համար արժե հիշել, որ միջնադար-

յան ժողովրդական երգերում, հայրեններում, Թումանյանի պոեզիայում մակդիրների գրաված տեղը շատ սովելի համեստ է, աննշան: Իսահակյանի սիրային բանաստեղծություններում մակդիրները կուտակվում են միմյանց վրա՝ սիրածի հոգեղեն—շոշափելի պատկերի փոխարեն տալով միայն հերոսի հոգում սիրած աղջկա հարուցած զգացմունքները.

Էս աղբյուրը գրկելալով
Քարվանն ծուփ—ծուփ կրփրովի,
Մով ծամերդ ալիֆ—ալիֆ
Մ ա ր մ ա ր կրծֆիդ կրփրովի:

Այս, նագիկ ջան, եղնիկ—աղջիկ,
Նարին կուրծֆդ քող պագեմ.
Սերքս բոց է, սիրտըս խոց է,
Վառ—պաշերդդ դարման են:

Ձէ՞ ուր, յար ջան, դավրդդ կերթա,
Կուրծֆդ ն ր շ խ ու ն, շ ա ր մ ր դ ա ն
Հոդ ու մոխիր պիտի դառնա,
Ձուր ինչու՞ ես խնայում:

(«Ամպի փեշով մեկ հավք անցավ»)

Ընդգծված մակդիրներից միայն մեկը շատ թե քիչ օբյեկտիվ—առարկայական երանգ ունի՝ «մարմար կուրծք», բայց իր մոտակա կոնտեքստի, ինչպես և մյուս մակդիրների շնորհիվ, այն էլ աննյութականանում է: Իսկ Քուչակի հերոսը կասեր միայն՝ ճերմակ ծոց (կամ ծոցիկ), մի անգամ էլ կաթով շաղված ճերմակ ծոցիկ:

Ուշագրավ է հետևյալ փաստը. Իսահակյանը բանաստեղծություններից մեկում օգտագործել է քուչակյան պատկեր.

Դու նրխշուն նու՛՝ զառը վրադ,
Ես քուփն եմ, շուֆիդ մեջ.
Դու ֆնֆուշ վառդ՝ վառը վրադ,
Ես տերեղ եմ փրշիդ մեջ:

Վախենամ քե մի օր էլ գան,
Քեզի ֆաղեն ու տանին.
Ես քուփ—տերև մրնամ, շորնամ,
Ջարկէ՛ գետին ցուրտ ֆամին...

—Այս աստնվորիս վերա դու մատնի, ես ակն ի վերա.

Դոր որ պաղ աղբյուր մի կա, դու կանանչ, ես ցողն ի վերա.

Խնձոր ես ծառի նդին, ես կանանչ թփիկ ի վերա

Վախենմ, քե աշունն գա, գեղեզ հաղեն, թուփս չորանա՞:

Անմիջապես աչքի են ընկնում Խաչակյանի մակդիրները: Հայրենը ոչ մի մակդիր չունի, կա միայն հրկու որոշիչ՝ կանանչ թփիկ, պաղ աղբյուր: Այնինչ Խաչակյանի մոտ նուրը նախշուն է, վարդը՝ քնքուշ, քամին՝ ցուրտ: Եթե այս վերջին մակդիրի մեջ նյութականության ինչ-ինչ երանդ կա, ապա առաջին հրկուսը միանգամայն սուբյեկտիվ-զգացմունքային են, նուրը և վարդը բնութագրող որևէ իրական-նյութական դիժ չավելացնող: Ընդհակառակը, եթե մոտենանք առարկայական, նյութական աշխարհի չափանիշներով, նախշուն նուրը ինչ-որ անիրական բան է: Նույն կերպ էլ նուրի և վարդի նյութական—կոնկրետ պատկերների ստեղծմանը ոչ միայն չեն նպաստում, այլև դրանք վերջնականապես հտին պլան են մղում «դառը վրադ» և «վառը վրադ» մակդիրները: «Ջառը» և «վառը» այստեղ ունեն թույլ արտահայտված նյութական իմաստ. նրանք ավելի շատ Խաչակյանին հատուկ, զգացմունքային որոշակի լիցք ունեցող բառեր են: Սրանց հետևություններ էլ «չուքիդ մեջ» և «փշիդ մեջ» բառերը կոնկրետ-առարկայական իմաստից զրկվում են և ծառայում միայն իբրև գույն զգացմունքային հակադրության նախորդող տողերի «նըխշուն նուրին» և «քնքուշ վարդին»:

Այնինչ Քուշակի քառյակում առարկաները հանդես են գալիս իրենց նյութական որոշակիության, միանգամայն մարմնավոր: Սրանց մեջ զգացմունքայինը երկրորդ պլանում է (դա չի նշանակում, որ զգացմունքը այստեղ երկրորդական է. այն ավելի շատ կապված է այն առեղծայանության հետ, որոնք զարթեցնում են նշված առարկաներն ու երևույթները): Բառի ալսպիսի նյութականության շատ կարևոր պատճառներից մեկը մակդիրների բացակայությունն է, մակդիրներ, որոնք իրենց մեջ են լուծում բնութագրվող առարկաների նյութականությունը:

Ինչպես արդեն ասվեց, Խաչակյանն ունի մի ամբողջ շարք բառեր, որոնք նրա համար ուժեղ զգացմունքային լիցքերի կրողներ են (դրանք

8 Քուշակի և Խաչակյանի այս բանաստեղծությունների կապը մատնանշված է 2. Ղանալանյանի «Ավետիք Խաչակյան» գրքով, Երևան, 1955, էջ 34:

հիմնականում դործածվում են իբրև մակդիրներ)։ Տեսանք «վառ» բառի մի դործածությունը։ Իսահակյանն ունի «վառ արև», «վառ աստղեր», «վառ երկինք» և նման շատ այլ կապակցություններ։ Ուշագրավ է «վառ երկնքի» այսպիսի մի գործածությունը.

Վառ երկինքը լուռ գիշերով
Երկրի կուրծքը համբուրեց...

Բանաստեղծությունն ընթերցելիս ոչ մի անսովոր բան չենք նկատում։ Իսահակյանի շքեղ պատկերներից մեկն է։ Բայց երբ ավելի ուշադիր ենք քննում տվյալ պատկերը իբրև գիշերվա իրական, կոնկրետ պատկեր (պայմանականորեն ասած՝ բուլակյան պատկերի իմաստով), պիտի նկատենք, որ գիշերային երկինքը զժվար թե վառ լինի։ Եվ, իհարկե, այստեղ ոչ մի վրիպում չկա. երկնքի Իսահակյանական ընդգծված— զգացմունքային ընկալումը պիտի արտահայտվեր հենց այդ բառով։ Համեմատեցեք նաև այս տողը.

Վառ ֆրտինքը ծրծել տանջված հալատի

«Կյանքի կռվում ամենքը դեմ ամենքին» բանաստեղծությունից⁹։ Թումանյանի մակդիրը սերտ կապի մեջ է այն առարկայի կամ երևույթի հետ, որը բնորոշում է. նա փակչած է այդ առարկային, ամբողջացնում է նրա պատկերը և, վերջին հաշվով, ձուլվում է նրա հետ։ Թումանյանի մակդիրը ամբողջացնում է արտաքին—առարկայական աշխարհի պատկերը, այնինչ Իսահակյանի մակդիրը մղվում է միշտ առաջին պլան, իր զգացմունքայնության մեջ լուծելով առարկաների հստակ ուրվագծերը։ Վերցնենք երկու մակդիր Թումանյանի ստեղծագործությունից, որոնք տվյալ կոնտեքստում բավականաչափ ընդգծված են, էական դեր կատարող, անպայման զգացմունքային մեծ լիցք պարունակող։ Ես նկատի ունեմ «պաղ» մակդիրը «Երկու շիրիմ իրար կից» և «մոլոր» մակդիրը «Մի հավք զարկի ես մի օր» նշանավոր քառյակներում։ Ինչքան էլ ընդգծված և ուժեղ, դրանք ի վերջո ամբողջացնում են միևնույն շիրիմների և վի-

⁹ Այս երևույթի վրա ուշադրություն է դարձրել Վ. Առաքելյանը. «Երբեմն արտաքին ոչ մի նմանություն չունեցող երևույթներ կապվում են իրար, առանց որևէ զուգորդման հիմքի։ Բանաստեղծը այդ կապը ստեղծում է իր կամ իր հերոսի լիրիկական ապրումի, կամ տպավորության հիման վրա, որ ստացվում է առարկայից» (Վ. Առաքելյան, Ավետիք Իսահակյանի պոեզիայի բառապաշարի ոճարանական առանձնահատկությունները, Երևան, 1954, էջ 135)։

րավոր թռչունի առարկայականորեն միանգամայն հստակ պատկերները։
Կարելի է նաև անմիջական համեմատություն անցկացնել։ Իսահակյանը
մի բանի անդամ, իսկ Թումանյանը մի անգամ օդտագործել են «անդին»
բառը իբրև մակդիր։ Ահա Իսահակյանի տողերը.

Քու հողին մեռնեմ, ա ն գ ի ն հայրենիք...

(«էյ, ջան հայրենիք, ինչքան սիրուն ես»)

Այս ուռու տակ, ընկեր ա ն գ ի ն,

Դու ինձ սիրել խոստացար...

(«Այս ուռու տակ մենք երգեցինք»)

Ա ն գ ի ն մերիկ, հերիք հուսաւ...

(«Հովերն առան սար ու դարեր»)

Մակդիրին երեք դեպքում էլ ծնունդ է տվել զգացմունքային
պոռթկումը, այն առաջին հերթին զգացմունքների կրողն է։ Բառի կոնկ-
րետ նյութական նշանակությունը, այսինքն՝ առարկայի որևէ կոնկրետ
հատկանիշի մասնանշումը, այստեղ հասցված է նվազագույն չափի։
Այդ նույն մակդիրը Թումանյանի մոտ.

Տանում եմ հինուց մեր զանձերն ա ն գ ի ն,

Մեր զանձերը ծ ո վ...

(«Հայոց լիոններում»)

Այստեղ «անդինը» առաջին հերթին նշում է զանձերի օբյեկտիվ արժե-
քը, հայոց հոգևոր զանձերի մի հատկանիշը, որը Թումանյանը արձա-
նադրում է. ճիշտ այդպես էլ հաջորդ մակդիրը նշում է մեր հոգևոր զան-
ձերի բանակությունը։ Պետք է շեշտել երևի, որ զգացմունքային որակը
այստեղ էլ բավական ուժեղ է, բայց այն հանդես է գալիս միայն իբրև
արձագանք առարկայի օբյեկտիվորեն գոյություն ունեցող ինչ-ինչ
հատկանիշների։

Երկու խոսք Իսահակյանի համեմատությունների մասին։

Այստեղ ես բառը ավելի զգացմունքային ու սուբյեկտիվ է, քան՝
օբյեկտիվ-առարկայական։ Ահա մի համեմատություն.

Նազելի աղջիկ, մանուկ, մանկական,

Խավարի միջով փայլեցիր, անցար.

Հոգիդ երազի ջինջ երգի նման,

Ե՛վ սուրբ, և մաքուր, շողացիր, անցար։

(«Երուշիկի հիշատակին»)

Այս համեմատության ամբողջ հմայքը, իսահակյանական որակը կապված են նրա աննյութականության հետ: Ոչ միայն բուն համեմատության եղրերն են աննյութական, այլև նրանց մոտակա կոնտեքստը: Այստեղ ևս իսահակյանի մակդիրները իրենց ուժեղ կնիքն են դնում յուրաքանչյուր բառի վրա. ինչպես «հոգին» ու «ելփը», այնպես էլ վերջինիս մակդիրները ուժեղ զգացմունքների կրողներն են, եթե կուզեք, ավելի շուտ զգացմունքների խորհրդանիշ, քան առարկայի, երևույթի անվանում:

Բերենք «է՛յ դու մահվան անմահ աշխարհ» բանաստեղծության առաջին երկու տունը.

Է՛յ դու մահվան անմահ աշխարհ,
Գրեզմանի պես տխուր.

Բախտ ես կոել մարդու համար,
Զնդան ամուր, ամբակուռ:

Է՛յ զուլում բախտ, դու առյուծ ես,
Խեղճ եղնիկ եմ ճանկիդ մեջ.

Ինձ փառեփառ հերիք զարնես,
Սիրտս փամես ճանկիդ մեջ:

Ուշադրություն դարձնենք բախտ-առյուծ, քնարական հերոս-եղնիկ համեմատությունների զույգին: Ակնհայտ է, որ երկրորդ եզրերը հանդես են գալիս ավելի շատ իրենց զգացմունքային հագեցվածությամբ, քան նյութական կոնկրետությամբ: «Սիրտս փամես ճանկիդ մեջ» տողը ծայր լարման հասած զգացմունքների ծնած ասոցիացիա է և ոչ թե կոնկրետ պատկեր: Եղնիկը առյուծի ճանկի մեջ—սա կարող էր լինել նյութական պատկեր, եթե չլիներ վերջին տողը: Այսպիսով, համեմատության մեջ բառերը դարձյալ հանդես են գալիս իրենց շեշտված հուզական, զգացմունքային կողմով (ի հաշիվ նրանց կոնկրետ—առարկայական նշանակության):

Բնորոշ է, որ, եթե հայրեններում (և ընդհանրապես միջնադարյան ժողովրդական երգերում) համեմատությունները միշտ ուշադրություն են գրավում հենց իբրև համեմատություններ, իրենց առարկայական որոշակիությամբ ու լիարյունությամբ, ապա իսահակյանի պոեզիայում նրանք չեն «նկատվում» (այլ բան է, որ այս կամ այն համեմատությունը կարող է այքի ընկնել իբրև գեղեցիկ տող, պատկեր, անկախ համեմատություն լինելու հանգամանքից): Իսահակյանի մակդիրը շնկատել չի կարելի: Համե-

մատուցյունները փաստորեն լրացնում են մակդիրներին նրանց այն ֆունկցիայով, որի մասին խոսվեց վերևում:

Այս ամենը մեզ հիմք են տալիս ասելու, որ ԽՍՀՄ-ի բառերում վճռական նշանակություն է ստանում տվյալ առարկայի կամ երևույթի հարուցած հույզի, զգացմունքի, դրա ընդգծված անհատական ընկալման արտացոլումը: Այս պատճառով էլ նրա բառում առարկան երևում է պարուրված հույզերի ու զգացմունքների մեջ, կորցրած իր ուրվագծերի հստակությունը: Առարկայական, արտաքին աշխարհը ստորագասված է անհատական ընկալմանը, հույզին, զգացմունքին:

Տերյանի բանաստեղծություններում բառի բովանդակության ձևավորման գործում կարևոր նշանակություն է ստանում խոսքի երաժշտական—հնչական կողմը, որը Տերյանի նախորդների մոտ կա՛մ ընդհանրապես հաշվի չէր առնվում, կա՛մ հիանդես էր գալիս միայն առանձին դեպքերում (օր. ԽՍՀՄ-ի մի քանի բանաստեղծությունները): Հայ պոեզիայում աննախադեպ կանոնավոր տաղաչափությունը, զուգակցված ալիտերացիայի և հնչյունային զուգորդումների այլևայլ ձևերի հետ, Տերյանի բանաստեղծություններին հաղորդում է յուրահատուկ մեղեդայնություն:

Յրտամա՛ր, հողմալա՛ր,
Դռլացին մեղմաբա՛ր,
Տերևները դեղին
Պատեցին իմ ուղին:

Բանաստեղծությունը գրված է անթերի անապաստով, ոչ մի շեշտադրարժ չի եղել: Հանդերը ևս կանոնավոր են, երաժշտական: Ուշադրություն է դրվում նաև հնչյունների ներդաշնակությունը. կրկնվող, ող, եղ, ուղ կապակցությունները, ինչպես նաև ա-ի գերակշռությունը իրենց կնիքն են դնում բանաստեղծության վրա: Այս բոլորի շնորհիվ զուտ արտասանական, հնչական կողմը կարևոր նշանակություն է ձեռք բերում, որոշակիորեն պակասեցնելով բառերի ինքնուրույնությունը: Բառերը ձուլվում են հնչյունական մի ամբողջական, կանոնավոր շղթայի մեջ:

Ավելորդ է ասել, որ այդ շղթայում բառը իր զգացմունքային-առարկայական բովանդակությունը չի կորցնում: Տերյանի բանաստեղծությունների հմայքը հենց այդ բովանդակության և հնչական—երաժշտական կողմի յուրահատուկ միասնության մեջ է: Ընդ որում, արդեն վերևի օրի-

նակից երևում է, որ Տերյանի մոտ էլ գլխավորը բառի մեջ զգացմունքային տարրն է, ինչպես Իսահակյանի մոտ (և երաժշտականությունը, բնականաբար, ընդգծում է այդ տարրը): Բայց, մի քիչ պարզեցնելով, կարելի է ասել, որ Իսահակյանի մոտ զգացմունքային քառը իրեն է ենթարկում բանաստղծության տաղաչափությունը, պահպանելով իր անկախությունը, արտահայտչականության բեռը հիմնականում վերցնելով իր վրա, այնինչ Տերյանի մոտ այդ բեռը հավասարաչափ բաշխվում է տաղաչափության և առանձին բառի վրա, ու բառը դառնում է ավելի մանրաբանդակ, ավելի «մշակված»:

Ահա մի օրինակ Իսահակյանի ստեղծագործություններից.

Երազ տեսա—ձեր տան առաջ
Չույալ աղբյուր կբխեր.
Ձենը մեղմիկ, փաղցրակարկաչ,
Չորս դին ծուփ—ծուփ ծաղկունք էր:

Ջուր խմելու դուռըդ եկա,
Պապակ էի ու ծարավ,
Ձինդ աղբյուրը, մեկ էլ տեսա,
Յամափ կտրավ, փառ դառավ:

Քրնից զարբնա,—սիրտս էր տրտում.

Ա՛խ, էս շա՛տ վատ երազ է,—

Ծարավն՝ ես եմ, աղբյուրը՝ դուն.

Սերդ ինձ համար ցամփել է:

Ուշադրություն դարձնենք այս բանաստեղծության տաղաչափական—հնչական որոշ կողմերի վրա: Այն գրված է վանկական ոտանավորով, թուլ զգացվող ցեղուրայով (հմմտ. Թումանյանի հետ): Իսահակյանը խիստ անտարբեր է հանգի նկատմամբ. եթե առաջին տան առաջին-երրորդ, երկրորդ տան երկրորդ-չորրորդ, երրորդ տան առաջին-երրորդ տողերը կապված են համեմատաբար հարուստ հանդերով (առաջ-կարկաչ, ծարավ-դառավ, տրտում-դուն), ապա մյուս տողերի վերջավորությունները միայն հեռավոր կերպով են հանգ հիշեցնում (կբխեր-ծաղկունք էր, եկա-տեսա, երազ է-ցամքել է): Ընդ որում, Իսահակյանին չի շփոթեցնում անգամ օժանդակ բայով հանդավորելը (ավելորդ է խոսել տողերի վերջում շեշտված ու անշեշտ վանկերի կանոնավոր հաջորդականության մասին): Սրանք բոլորը երկրորդական են Իսահակյանի բա-

Նաստեղծական համակարգում: Գլխավորը՝ ապրումը առավել ուժեղ, առավել սուր արտահայտող բառն է: Այդ իմաստով արժե ուշադրություն դարձնել «ցամբիլ է» բառի վրա. դա բանաստղծության վերջին, վճռական սկիզբն է, և ամբողջ քառյակի հետ հնչյունական, տեսականից այն գրեթե ոչնչով կապված չէ (թերևս միայն օժանդակ բայով): Այդ պատճառով էլ այն հնչում է միանգամայն ինքնուրույն, հատուկ, ազդեցիկ, իր արամադրությամբ հետագարձ ազդեցություն գործելով ամբողջ բանաստեղծության վրա: Այսպես է իր արտահայտությունը գտնում Խաչակյանի զորեղ բանաստեղծական անմիջականությունը: Նա բառը չի «հղկում», չի «մշակում», մի բան, առանց որի չկա Տերյանի պոեզիան:

Տերյանը չի խուսափել զգացմունքային մեծ լիցք ունեցող բառերից: Բայց այդ բառերը փոխել են իրենց բնույթը, ձուլվելով Տերյանի պոեզիայի կոնտեքստին: Բանաստեղծը մի քանի դեպքերում օգտագործել է «սև» մակդիրը իր զուտ-զգացմունքային, փոխաբերական իմաստով: Տեսնենք՝ ինչպես է հնչում այն հետևյալ տողերում.

Փռված եմ անա քո գեղեցկության,
Քո անհնձեղ կարողության դեմ.
Լուսավորի՜ր սև համրությունն իմ տան,
Ամբողջ աշխարհը քո ցոլին է արդեն:
(«Մահ—ցնորք»)

Գարնան օրերի ժլպիտով սիրուն
Ոսկի հայացքը ժպտում է հոգում.
Լուսավառված է իմ սև օրերում...
Անուշ անունըդ, որպես արշալույս...
(«Եթե կողմերում հեռու հեռավոր...»)

Հեռավոր մի փառոս
Կրվառեմ քո հոգում,
Սև կյանքի ալեկոծ
Խավարում ու մեզում
(«Դուրսը ցուրտ է հիմա...»)

Սիրտըս անուշ խոցեցիր
Արեալառ քո սրով,
Սև օրերս այրեցիր
Գեղեցկությամբ ու սիրով:
(«Հայտնություն»)

«Սև համրություն», «սև օրեր, «սև կյանք» — այս բոլոր կապակցություններում սև-ը կարող է արտահայտել միայն ծայրահեղորեն մոռացված արամադրություն, բայց բերված տողերում այդ ծանր, ամենազուրմոռացված, տանջանքը չկա, այն մեղմված է տողերի թեթև հնչումով, ամբողջական կոնտեքստից եկող հավասարակշռվող պայծառությամբ: Մակդիրը այստեղ չի արտահայտում ասլուդի անմիջական սրությունը, ինչպես Իսահակյանի մոտ: Այն ավելի շատ հանդես է գալիս իբրև նկարագրվող պահի ետևում մնացած ասլուդի խորհրդանիշ: Առաջին բանաստեղծության մասին («Մահ-ցնորք») պիտի ասել հետևյալը: Սրա մթնոլորտը այնքան անիրական է, այնքան համակված խորհրդանշականությամբ (Ամբողջ աշխարհը քո (այսինքն՝ մահ-ցնորքի) ցոլքն է աղ-ղեն...), որ բանաստեղծության մեջ հիշված բոլոր իրական երևույթներն ու նրանց հատկանիշները ընկալվում են անիրական, խորհրդանշական կողմով:

Նվ, վերջապես, բնության անմիջական արտացոլումը Տերյանի բանաստեղծություններում քացակայում է: Եթե Իսահակյանի մոտ չկա բնության օրյեկտիվ, հստակ եղրագծված պատկերը, ապա կա նրա անմիջական արձագանքը քնարական հերոսի ղգացմունքների մեջ: Նրա ասլուդները միշտ մտածել են տալիս կոնկրետ բնականի և կոնկրետ պահի մասին: Տերյանի մոտ չկա այս կոնկրետությունը, այս անմիջականությունը: Նրա բանաստեղծություններում սփռված բնապատկերները անցած տպավորությունների ընդհանրացած վերհուշ են, զուրկ՝ նյութական լիարժեքությունից: Կարևորը արամադրությունն է, որի ակունքները միայն ու միայն բանաստեղծի հոգում են: Բնապատկերը այդ արամադրության երկրորդական տարրն է: Ահա մի բնապատկեր «Դաշտերում» բանաստեղծությունից.

Լուռ նստում եմ առվի մոտ,
Անուշ հեփաթ եմ լսում,
Նրեկո և առալոտ
Խաղաղ սրտով երագում:

Դիշերն իր ծովն է փռում,
Արշալույսն՝ իր ծիրանին,
Եվ իմ հոգում, և հեռվում,
Քո ցնորքն է անմարմին:

Այստեղ, իհարկե, շատ ավելի կարևոր են «երազելն» ու «ցնորքը»։ «Առուն», «գիշերը», «արշալույսը» ակնհայտորեն ֆոն են միայն ապրումների համար, և եթե դրանք դիտենք իբրև բնանկարի տարրեր, վերացական են ու անորոշ։ Համեմատության համար այս անգամ դիմենք Միսաք Մեծարենցի ստեղծագործությանը, մի բանաստեղծի, որը Տեր-յանի ժամանակակիցն էր, ստեղծագործական ճակատագրով բավական նման վերջինիս։ Նրանց մոտեցնում էր նաև հետաքրքրությունը ժամանակակից գրական հոսանքների նկատմամբ։

Համեմատության համար վերցնենք ոչ թև Մեծարենցի բնանկարային գործերից, այլ հայտնի «Մեղուները»։

Տենչաւո՞ւներս, տարագնացիկ մեղուներ,
ոսկի երիզ մը բանալով
ու զանակներ անձրևելեն
Թրուան, գացին, երամ երամ,
անցան, գացին դարուղիեն,
կիսաբափանց մըշուշներու ապրշում քողքի պատռելեն
և հաճելեն մեջն արեւին ոսկեծաղիկ մառախուղին։

Մեծարենցը իր տենչանքները համեմատում է «տարագնացիկ մեղուների» հետ, և համեմատության այս նյութական կողմը հետևողականորեն զարգացվում է (այս իմաստով Մեծարենցը հիշեցնում է միջնադարի ժողովրդական երգերը)¹⁰։ Նշվում են մեղունների թռիչքի կոնկրետ մանրամասներ (ոսկի երիզ մը բանալով ու զանակներ անձրևելեն և այլն)։ Այս ամենի շնորհիվ բառը նյութական կշիռ է ստանում։ Իհարկե, Մեծարենցի բառի նյութականությունը բավական յուրահատուկ է, այստեղ գերակշռում է լույսը, իրական, խիտ լույսը։ Բերված տողերում ուշադրություն են դրամքում «ոսկի երիզ», «զանակներ» (ոսկե փոշի), «կիսաբափանց մշուշներու ապրշում քողքը», «արեւին ոսկեծաղիկ մառախուղ» բառակապակցությունները։ Դրանց բոլորի հիմքում ընկած է

10 Մեծարենցի գործերում «Հողերանական ամենանուրբ, անորսալի պահերն անդամ մի տեսակ առարկայանում, ձևը են բերում շոշափելի նյութական հատկանիշներ։ Երբ, օրինակ, րանաստեղծն ասում է. «ծաղիկ անուրջ», «բողոք տենչեր», «կույս ու ծաղիկ երազներ» կամ «հողիներու շուշան համրույր», ապա դրանով նա ոչ թե սոսկ համեմատում է հոգեվիճակները ծաղիկ կամ բողոքի հետ, այլ դարձնում է տեսանելի, իրական և մոտ» (Էդ. Զբալայան, Միսաք Մեծարենց, Երևան, 1977, էջ 172)։

արևի լույսի պատկերման ձգտումը (նույնիսկ «կիսաթափանց մշուշները» հիշեցնում են ամառվա շողի ժամանակ օդի յուրահատուկ պղտորությունը): Մեծարհնցի բառի համար շատ կարևոր է նրա պատկերած օբյեկտի լույսի և գույնի արտացոլումը: Եթե նույն «ոսկի» մակդիրը Տերյանի մոտ չի ընդգծվում, չի ընկալվում իբրև իրական, նյութական լույսի կամ գույնի արտացոլում, ապա Մեծարհնցի մոտ այն առաջին հերթին իրական լույս է ու գույն:

Կարգանք Տերյանի հետևյալ տողերը.

Այսօր նորից պարտիզում

Շրջում էի և հիշում

Քեզ արթմնի երազում,

Ոսկի, ոսկի մշուշում...

Դու քո հեռու-հեռավոր

Անհայտ երկրում արդյոք ինձ

Մտաբերում ես այսօր

Այն ոսկեղեն աշխարհից:—

«Ոսկի, ոսկի մշուշում» պատկերը չի զարդացվում իբրև նյութական արժեք ունեցող, կոնկրետ լուսավորություն արտացոլող պատկեր. դժվար է անգամ ասել, թե այդ մշուշը ամառվա մշուշն է, թե՞ բանաստեղծի հուշերի մշուշը: «Ոսկի»-ն թվում է դարձյալ ապրումի խորհրդանիշ, բայց ոչ ունակ հատկանիշ: Մանավանդ որ հաջորդ քառյակում կա «ոսկեղեն աշխարհ» կապակցությունը, որտեղ արդեն ակնհայտորեն «ոսկեղենը» լույսի ու գույնի հետ կապ չունի, այլ խորհրդանշական բնորոշում է:

3

Չարենցի զեղարվեստական մտածողության առանձնահատկություններից մեկը նրա յուրահատուկ «անմիասնականությունն» է: Բանաստեղծի ստեղծագործական ժառանգության մեջ կալելի է նշել տերյանական և սիմվոլիստական, սայաթ-նովյան, մայակովսկիական և այլ շերտեր, ընդ որում, դրեթե բոլոր շերտերը նշանավորված են մնայուն, կատարյալ ստեղծագործություններով: Այսպես ընդգծվածորեն նախորդների փորձին դիմելը յուրահատուկ կոնցեպցիա էր Չարենցի համար: Նա փորձում էր կարծես թե ի մի բերել դասական բանաստեղծության փորձը: Չարենցը մի կողմից ձգտում էր դեպի բանաստեղծական հայացքի այն լայնությունը, որը հատուկ էր Թումանյանին, մյուս կող-

մից, նրա բանաստեղծական խառնվածքը և նրա ժամանակը շափաղանց անհանդիստ էին և սուր բեկումներով հաբուսաւ՝ Թումանյանի կամ Պուշկինի լայնահուն միասնությանը հասնելու համար։ Պոեզիայի զարգացման տվյալ շրջանը նման խաղաղ էպիկական խաղաղության չէր տրամադրում. դա կրքոտ, երբեմն ներվային ուրոնումների շրջան էր։

Դիմելով նախորդ բանաստեղծների փորձին, Չարենցը սրում, ծայրահեղության էր հասցնում այդ փորձի այս կամ այն էակաւն գիծը, դրան հաղորդում ներքին անհանգստություն։

Չարենցի վաղ շրջանը կարելի է անվանել, որոշակի պայմանականութեամբ և վերապահումներով, իհարկե, տերյանական կամ տերյանական—սիմվոլիստական շրջան։ «Երեք երգ տխրադալով աղջկան», «Հրո երկիր», «Տեսիլաժամեր», «Միածանը» շարքերում պարզորեն զգացվում է Տերյանի աշխարհը։ Բայց դա սովորական ազդեցություն չէ. Տերյանի միջոցով Չարենցը արտահայտում է իրեն, իսկապես իրենը։ Փորձենք այս ապացուցել բառի քննութեամբ։ «Տեսիլաժամեր» շարքի առաջին բանաստեղծութունը, լվում է, քիչ է տարբերվում Տերյանի նույն տրամադրությունն արտահայտող բանաստեղծութուններից, բայց պատկերն ամբողջութեամբ, առանձին բառը, ավելի աննյութական է, ավելի վերացական։

Կրակներ, ջահեր։ Անցնում են նրանք,
Կանչում են նրանք, ակնարկում են ինձ։
Կանգնում են քաբոդ կրակների տակ,
Ներկած աչքերով կանչում են նորից։

Մթնոլորտն այնպիսին է, որ «կրակները, ջահերը» մնում են առկածող, անմարմին զաղափարներ։ Առավել ևս խորհրդավոր ու մշուշապատ, անմարմին են «նրանք»։ Բանաստեղծության կոնտեքստը հնարավորություն չի տալիս ճշգրտորեն պարզելու, թե ովքեր են «նրանք»։ Հետևաբար, «նրանց» վերագրվող հատկանիշներն էլ մնում են խորհրդանշական վերացականության մակարդակին։

Չարենցի «տերյանական» բանաստեղծութուններում կա և մի ուրիշ տեղաշարժ։ Տերյանի մեղմ տխրությունը, բնականորէ աշնանային գորշությունը Չարենցի մոտ խտանում են, հասնում մոսյության։ Ահա «Երեք երգ տխրադալով աղջկան» շարքի առաջին բանաստեղծութունը՝ «Ճամփին...» վերնագրով։ Դա աշնանային բնանկար է, և «օրն էր մարում հի-

վանդոտ ու մեղմ վհատ» տողը անմիջապես ծնում է տերյանական ասոցիացիաներ: Բայց ահա քառյակն իմբոդջությամբ.

Օրորվելով կառն էր վագում սրբնքաց,
Դաշտի միջին, ճանապարհով ցեխապատ:
Թոնն էր մաղում միապաղաղ, ցուրտ ու քաց:
Օրն էր մաքում հիվանդոտ ու մեղմ—վհատ:

Այս բնանկարը իր աշնանային մոռյության մեջ բավական կոնկրետ է: «Յեխապատ ճանապարհը» տեսարանին առարկայական որոշակիություն է հաղորդում (Տերյանի մոտ արդեն նման որոշակիություն դժվար է պատկերացնել): Այնուհետև, կառուի վաղքը բնութագրված է բավական կոնկրետ մի մակդիրով՝ «օրորվելով», որ «ցեխապատ ճանապարհի» ֆոնի վրա ավելի հստակ է դառնում: «Թոն» բառը իր որոշակի բարբառային գունավորումներով լրացնում է պատկերը: Քառյակի վերջին, տերյանական տողը արդեն ընկալվում է այս մոռյլ—նյութական ֆոնի վրա:

Չարենցի այս բանաստեղծության կապակցությամբ արդեն անհրաժեշտ է կանգ առնել հետևյալի վրա: Բանաստեղծական պատկերի գունավորության հագեցվածությունը առանձնահատուկ նշանակություն ունի այնպիսի բանաստեղծների համար, ինչպիսիք են Մեծարենցը, Տերյանը, Չարենցը: Թումանյանի և Պուշկինի համար լույսը և գույնը երբեք առաջ չեն մղվում ի հաշիվ պատկերի հարմոնիկ ամբողջության: Դրանք այդ ամբողջության մի տարրն են միայն: Այնինչ վերը հիշված բանաստեղծների գործերում լույսը և գույնը մղվում են առաջին պլան, դառնում տրամադրության կրողներ: Եվ պատահական չէ, որ Չարենցի այս աշնանային բնանկարը ընդգծվածորեն միագույն է, գորշ: Ուրիշ բանաստեղծություններում մենք տեսնելու ենք ընդգծվածորեն պայծառ գույներ:

Վերադառնանք «Տեսիլածամերին»: Այս շարքի երկրորդ բանաստեղծությունը՝ «նստում էի անմարդ բուլվարում», նույնպես աշնանային բնանկար է, բայց արդեն «գունավոր»: Այս բնանկարի էական տարրերն են «աշնան արևը», «երկնքի հեռուն», «պարզ, աստղազարդ դիշերը»: Բայց հենց այստեղ լույսն ու գույնը հակում են հանդես բերում բնանկարը անիրական, աննյութական դարձնելու: Ինքը՝ լույսը, նոսր է, գույնը՝ վերացական:

Ես նստում էի անմարդ բուլվարում՝

Աշնան արևի համբույրին գերի,

Խմում էր հոգիս երկնքի հեռուն,
Լսում էր հոգիս երգը զանգերի:

Այս քառյակում արդեն չկա մի բան, որ մարմին տար «անմարդ բուլվարին», ընդհակառակը, քնարական հերոսի հայացքը ուղղված է դեպի վերև, որտեղ ոչինչ իրական—մալմանական չկա՝ «խմում էր հոգիս երկնքի հեռուն...»: Մեծարենցի մոտ արևի լույսը զգացվում է դրեթի իր ֆիզիկական, երկրային ամբողջ ուժով: Բայց այստեղ «երկնքի հեռուն» կլանում է ամեն ինչ: Առաջ անցնելով, դիտենք, որ վերջին քառյակում հիշատակվող բոցը՝ «եվ հրե հրեկոն մեռնում էր բոցում», բանաստեղծության ամբողջական ենթատեքստում ընկալվում է իբրև լույսի վերացական բնութագիր, առանց ջերմության ու կենդանության, ինչ իսկապես զալիս է Տերյանից:

Բանաստեղծության երկրորդ քառատողում դարձյալ երևում է «երկրների հեռուն», բայց այս անգամ արդեն ավելի բնորոշ կոնտեքստում.

Ու անքարք. անքարք նայում էի ես
Անսահման, անծիր երկնքի հեռուն:
Ու բաց աչքերով տեսնում էի քեզ—
Հավիտենության կապույտ դաշտերում:

Այս քառյակում հանդես է գալիս մի պատկեր, որն իր բնույթով շատ բնորոշ է վաղ Չարենցին՝ «հավիտենության կապույտ դաշտերում»: Սա սոսկ երկինքը պատկերող փոխաբերություն չէ: Սա ամբողջ պատկերը, ամբողջ բանաստեղծությունը տեղափոխում է անիրական անուրջների աշխարհը, այդ աշխարհը իր մեջ է առնում ամեն մարմնավոր իրական բան: Բնորոշ է, որ այս քառյակում «երկնքի հեռուն» ուղեկցվում է «անսահման, անծիր» մակդիրներով: Իր անրջայնությամբ, պատկերի, բառի աննյութականությամբ Չարենցը դերազանցում է Տերյանին:

Ուշադրություն դարձնենք և դույնին՝ «հավիտենության կապույտ դաշտերում...»: Այստեղ այն դեռ կապ ունի երկնքի իրական գույնի հետ, ինչպես և վերջին քառյակում՝ «կապույտ ջրերի հեռու զնգոցում»— ջրերի իրական գույնի հետ: Բայց ակնհայտ է, որ Չարենցի նպատակը ամենևին էլ իրական առարկայի գույնը նկարագրելը չէ առարկայի ամբողջական պատկերը ստեղծելու համար: Այդ գույնը դառնում է իր երազանքի, անուրջների, անրջական հեռունների խորհրդանիշ, Կապույտը Չարենցի սիրած գույներից էր, հիջի ոչ ամենասիրածը, և դրան դեռ

կհանդիպենք ամենաուշ շրջանի գործերում: Բայց գույնի խորհրդանշական, հետդհետե ավելի անիրական—վերացական ըմբռնումը բացահայտորեն հանդես է գալիս «Ծիածան» շարքում: Խորհրդանշական—խորհրդապաշտական հակումները, որոնք Տևրյանի մոտ առանձին բռնկումներ էին, Չարենցի մոտ ավարտուն արտահայտություն են ստանում: Չարենցի խորհրդանշական ծիածանի յուրաքանչյուր գույն նշում է մի տրամադրություն, մի ապրում: Այս շարքի գործերը ողողված են պայծառ, բայց անկյանք մի լույսով:

Խաչը վանքի, երգը զանգի—կապույտում վերջին.

—Զարքի՛ր, զարքի՛ր, կապույտ աղջիկ, ու նայի՛ր խաչին...

Նա ոսկի է, երկինք նետած մի կտոր ոսկի,

Նա մի երագ, ոսկի միբաժ արքնացած խոսքի:

Գույները՝ կապույտն ու դեղինը, կարծես թե գոյություն ունեն իրենք իրենց, առանց այն իրական միջավայրի, որի հատկանիշն են կազմում նրանք: Բերված քառյակում ոսկին ներկայացնում է խաչը (ինչպես առաջին քառյակում՝ արևը): Չնայած ասվում է «խաչը վանքի», չկա որևէ մանրամասն, որ կենդանացնի, մարմին հաղորդի վանքի ամբողջական պատկերին—դա մնում է մարմրուն մի ուրվագիծ: Խաչն ինքը ընկալվում է իբրև դունային մի քիծ, մանավանդ որ վերջին տողում խոսվում է Լրագի ու միրածի մասին: Այսինքն, այստեղ էական են ոչ թե վանքն ու խաչը, այլ խաչի ոսկեգույնը: Այս կոնտեքստում բնորոշ է և «կապույտի» գործածությունը: Դա երկնքի գույնն է (ամբողջ բանաստեղծությունը արևածագի նկարագրությունն է): Բայց ոչ մի տեղ չի ասվում «կապույտ երկինք», այլ խոսվում է միայն կապույտի մասին: Իսկ այնտեղ, որտեղ կապույտը գործածվում է իբրև մակդիր՝ «կապույտ աղջիկ», այն չափազանց վերացական է, չափազանց փոխաբերական՝ ունակ պատկեր ստեղծելու համար:

Բանաստեղծության մեջ արևը նույնպես ընկալվում է իբրև անմարմին, սառը գույն.

Կապույտի մեջ, կապույտի մեջ—արևի ոսկին:

—Քնի՛ր, քնի՛ր, կապույտ աղջիկ, չգարթնես ծեգին:

«Արևի ոսկին». ոսկին այստեղ ուժեղացնում է գունային սառնության այն զգացումը, որ թելագրվում է մյուս տողերից: «Ոսկին» ենթա-

շարքի նույնիսկ այն բանաստեղծութիւններում, որտեղ խոսվում է հրի, հրդեհի մասին, արեւը մնում է անկենդան գունային մի խորհրդանիշ.

Հրոտ, հրաշեկ ոսկին արեւի՝

Հրդեհիւմ հոգու հովն է երեւի...

Հուր հովը հոգու՝ հրդեհիւմ հիմա—

Լեռնային վաճառի խաշերի վրա:

Հրոտ, հրաշեկ, հուր, հրդեհիւմ—այս բոլոր բառերը ընկալվում են միայն որպէս փոխաբերութիւնների գունային ինչ-ինչ երանգներ ընդգրծելու համար (հերի և զրանով սկսվող բառերի առատութիւնը, «հուր հովը հոգու» կապակցութիւնը ընթերցողի ուշադրութիւնը վերջնականապէս շեղում են կրակի ու ջերմութեան ընկալումից): «Ծիածան» շարքում «արեւ» բառի բովանդակութեան առանձնահատկութիւնը ընդգծելու համար դիմենք Չարեհնի մի ուրիշ շարքի՝ «Ութնյակների արեւին».

Աղջկա կոնքերի նման

Երագուն, կիզուն ու հասուն՝

Վառվում է արեւի ծնծղան

Աշխարհի անհուն երագուն:

Դաշտերից նծուզներն են վազում,

Վրնջում են կրճու ու վառ,—

Աղջիկները չափ խոսք են ասում—

Ու խնդում է արեւը խելառ...

«Արեւն» այստեղ ավելի հարուստ բովանդակութիւն ունի: Դա ոչ միայն գույն է ու լույս, դա ջերմութիւն է, շոգ: Այսինքն, այն ավելի իրական է, «բնական»: «Արեւի ծնծղան աղջկա կոնքերի նման» համեմատութեան մեջ երկու եզրերը փոխադարձաբար հարստացնում են միմյանց՝ իրար հաղորդելով կենդանութիւն ու ջերմութիւն: «Արեւի ծնծղան» փոխաբերութեան շնորհիվ ընդգծվում է նաեւ գույնը, հնչյունային ասոցիացիաները պետք է ավելի ինտենսիվացնեն գույնը և ջերմութիւնը: Նծուզներին վերաբերող երկտողը մի կողմից ուժեղացնում է հնչունային ասոցիացիաները, մյուս կողմից լրացնում մարմնեղեն, նյութական իմաստ ունեցող բառային այն կոնտեքստը, որը սկսվում էր առաջին տողով: Հենց այդ կոնտեքստի շնորհիվ է «հարստանում» «արեւի» բովանդակութիւնը: Բայց ինչպէս այս ութնյակում, այնպէս էլ ամբողջ շարքում

«արեր» իր շոգով ու լույսով ծածկում է ամեն ինչ. բովանդակության հավասարակշռություն դարձյալ չկա: Լերեն ավելի ունալ է, լուսավոր ու շոգ, բայց ամբողջ ամենակողմնապես միայն արեն է՝ իրեն լուսեղծ աղբիկների ու նոսրացման հետ: Չարենցը ծայրահեղության վերջին կետին է հասցնում ընկալման այս սլահը. հս: Համեմատության համար դիմենք դարձյալ Միսաք Մեծարենցին.

Շողա՛, շողա , բարի՛ արե, հիվանդ եմ...

Ասվեց, որ լույսն ու գույնը մեծարենցյան պատկերում ու բառում էլ շատ մեծ նշանակություն ունեն, բայց, ինչպես բերված տողում, դրանք հավասարակշռված են քնարական հերոսի ամբողջ ներքին շխարհով. բոլոր հույզերով: Այս տողում «արեր» ոչ թե գույն է, լույսի կամ կրակի աղբյուր , և միայն այդ, այլ արեր իր ունալ գոյությունը, որը լույս և տարություն է առաքում մարդկանց: Լերեն այն հատկանիշները, որոնցից ամեն մեկը նշում է Չարենցը, այստեղ հանդես են գալիս մի անտարբալուծելի ամբողջությամբ:

Այս հատկանիշներով Չարենցի թառի ու պատկերի առանձնահատկությունները չեն սպառվում: Վերը հիշատակված ստեղծագործությունների զուգահեռնա գրում է այնպիսի գործեր, որոնց մեջ բառը ձգտում է բովանդակության համակողմանիության, առարկայի պատկերի և նրանկատմամբ մարդկային վերաբերմունքի հավասարակշիռ արտահայտության: Բերենք նրա հռչակավոր բանաստեղծության՝ «Ես իմ անուշ Հայաստանի»-ի երկրորդ քառատողը.

Սիրում եմ մեր երկինքը մուգ, ջրերը ջինջ, լիճը լուսե,
Արեն ամռան ու ձմեռվա վիշապաձայն բուրբ վսեմ,
Մթնում կորած խրճիթների անհյուրընկալ պատերը սև
Ու հնամյա փաղափների հազարամյա փառն եմ սիրում:

Հայկական բնականորեն տարրերից ամեն մեկը այստեղ տրված է իր իրական—առարկայական որևէ հատկանիշով, որոնցից միայն մի մասի մեջ գույն—զգացմունքային տարրը գերակշռում է (լիճը լուսե, բուրբ վսեմ): «Երկինքը մուգ», «ջրերը ջինջ», «արեն ամռան», «ձմեռվա վիշապաձայն բուրբ», մանավանդ այս գրեթե տեսանելի, հանգամանալից պատկերը՝ «մթնում կորած խրճիթների անհյուրընկալ պատերը սև»—այս բոլոր պատկեր—բառակապակցություններում բառի գլխավոր ինդիրը առարկան իր նյութական որոշակիությամբ ցուցադրելն է: Ամ-

քողջ բանաստեղծության և առանձին քառյակի կոնտեքստը այս բոլոր քառերին տալիս են զգացմունքային գունավորում, բոլորովին չպակասեցնելով նրանց բովանդակության առարկայականությունը: Այս միտումի տարբեր արտահայտություններին հանդիպում ենք նաև «Դանթեական առաստիկ», «Ամբոխները խիլադարված», «Խմբապետ Շավարշը» պոեմներում, տարբեր բանաստեղծություններում: Բայց այս միտումը երբեք չի հանգեցնում բառի ու պատկերի բովանդակության այն անսասան ներդաշնակությանը, որին հանդիպում ենք հայրեններում կամ Թումանյանի ստեղծագործության մեջ: Չարենցին միշտ հատուկ է ձգտումը դեպի ամենավառը, ամենատեղը, ծայրահեղը—նրա աշխարհընկալումը աչդպիսին է: Արդեն բերված քառյակում այն երկու մակդիրները, որ առանձնացրինք մյուսներից (լուսե, վսեմ), ակնարկում են Չարենցի պոետիկայի այդ հատկանիշը: Բայց բանաստեղծության ամբողջության մեջ կա մեկ-երկու ավելի նշանակալից մանրամասն, որոնք Չարենցի աշխարհընկալման այս առանձնահատկությունը ցուցադրում են բավական հստակ: Խոսքս «արշուն» բառով կազմված բարդ բառերի մասին է՝ առաջին և երկրորդ բառատողերում:

...Ա ր ն ա ն մ ա ն ծաղիկների ու վառդերի բույրը վառման,
Ու նախշան աղջիկների հեզանկուն պարն եմ սիրում:

* * * * *

...Ինչքան էլ սուր սիրտս խոցեն ա ր յ ու ն ա ֆ մ վերքեր մեր
էլի ես որբ ու ա ր ն ա վ ա ո ի մ Հայաստան—յարն եմ սիրում:

Սրանք իհարկե, պատահական կամ երկրորդական մակդիրներ չեն ոչ այս բանաստեղծության, ոչ էլ Չարենցի ստեղծագործության համար ընդհանրապես: Ընկալումի ու զգացմունքի այն ծայրահեղ սրությունը, որն արտահայտում են այս մակդիրները, բնորոշ են Չարենցի շատ ու շատ գործերի և, առաջին հերթին, հիշածս պոեմներին: Քննվող բանաստեղծության մեջ ընդգծված մակդիրները իրենց կնիքն են դնում ամբողջ կոնտեքստի վրա, նրան հաղորդում դարձյալ այն նույն լարվածությունն ու անհանգստությունը, որի մասին արդեն խոսել ենք: Իհարկե, միայն այս մակդիրները չեն, որ բանաստեղծությանը հաղորդում են զգացմունքի ծայրահեղ սրվածությունը՝ «Հայաստան—յար» արտահայտությունը (որի արմատները դնում են մինչև «կապուտաշյա հայրենիքը») նույնպիսի դեր է խաղում: Չարենցը դիմում է Հայրենիք—սիրածի ղուգահեռին՝ շիկացածության վերջին սահմանին հասած իր զգացմունքները ար-

տաճալտելու համար: Եվ զգացմունքի ու ասլուսմի այս ուժգնությունը իր ոլորտան է առնում ամբողջ բանաստեղծությունը, նրա բոլոր տարրերը՝ բառի բովանդակությանը հաղորդելով մի բուրբուլին ուրույն, «շարենցյան» երանդ:

«Դանթեական առասպելում» նյութն ինքը կարծես թելագրում է առարկայական—հստակ պատկերներ: Նկարագրվում է զինվորների երթը պատերազմի ճանապարհներով, և ամբողջ ուշադրությունը կենտրոնացած է բնապատկերների ու կոտորածի սարսափների նկարագրության վրա: Բայց արդեն այն, որ զրեթն պատանի բանաստեղծն ստիպված է պատմել անմարդկային սպանդի մռայլագույն տեսարանների մասին, Չարենցի պատկերներին հաղորդում է յուրահատուկ երանգ՝ նյութականությունն այստեղ հասցված է նատուրալիզմի: Բառի բովանդակությունը առատանվում է այդ ծայրահեղ նյութականության և այն ծայրահեղ խորհրդանշականության միջև, որի մասին խոսվեց «Ծիածանի» բանաստեղծությունները վերլուծելիս:

«Խմբապետ Շավարշը» հայ նոր պոեզիայում այն սակավաթիվ պոետներից է, որ ամբողջովին նվիրված է մեկ դեպքի նկարագրությանը՝ սյուժեի հետևողական ու հանգամանալից մշակումով, դեպքերի սրընթաց զարգացմամբ: Քնարական շեղումներ այս պոեմում չկան, և այդ իմաստով այն մաքուր էպիկական ստեղծագործություն է: Այս հանգամանքն արդեն թելագրում է պատկերի ու բառի բովանդակության բնույթը պոեմում: Այս վերջինը ձգտում է կոնկրետության, նյութականության, հստակության՝ Վերցնենք հենց առաջին քառատողը:

Փողոցում լոռիքուն էր ու քանձր խավար,
Առավոտը մոտ էր, բայց դեռ չէր բացվում—
Իսկ հյուրամոցում խմբապետ Շավարշը
Խմում էր, խմում էր ու մոծով լցվում:

Այստեղ յուրաքանչյուր բառ նշանակում է մի որոշակի, կոնկրետ առարկա կամ գործողություն, մի իրական հասկանիշ: Փոխաբերությունները կամ չեն գիտակցվում իբրև այդպիսիք (թանձր խավար), կամ միանգամայն օբյեկտիվորեն արտահայտում են տվյալ պահը, հոգեվիճակը (մոծով էր լցվում). այլ հարց է, որ «մոծը» Չարենցի գործերում շատ տարածված է և այդ իսկ պատճառով առանձնահատուկ իմաստ է ստանում: Բայց այդ մասին քիչ հետո:

Հերոսի անուղղակի խոսքը ներկայացնելիս՝ Չարենցը լայնորեն

օգտագործում է ժողովրդական բառ ու բանը, դարձվածքները՝ դրանով իսկ պոեմ բերելով ժողովրդական խոսքի ոգին, նրա առարկայականութունը, օբյեկտիվությունը: Ահա թե ինչպես է Շավարշը հիշում իր «աշիրաթի» անցումը Արագածի մոտի գյուղերով՝

Անցնում եմ գյուղերից: Առջևից—տա վա ր ը՝

Հալկական, քուրֆական գյուղերից ֆշած:

Գյուղերում—ը ն կ ե լ է հա վ ա ր ք.

Լա շ ա՞ կ է ր է դ գ յ ու ղ ե ր ի գ լ խ ի ն ֆ ա շ ա ծ ...

Ընդգծված բարբառային բառերն ու արտահայտությունները որոշում են այս սուղիրի կոլորիտը, և Շավարշի խոսքի բոլոր հատվածներում (հետաքրքրական է, որ այդ խոսքը գրեթե միշտ անուղղակի է, բացի մեկերից ուղղակի ուսուլիկից) հմտորեն օգտագործված են այդպիսի բառեր ու արտահայտություններ:

Բայց Չարենցի խոսքն ամբողջությամբ ձևեր չի բերում ժողովրդական բառ ու բանի այն որակը, որ հատուկ է, ասենք, Թումանյանին: Ընդհակառակը, հեղինակային ձայնն իր ոճով, իր բարձր «գրքայնություն» հակադրվում է Շավարշի խոսքին, և այս երևույթը այն միջոցներից մեկն է, որ Չարենցի բառին հաղորդում է առանձնահատուկ որակ:

Համեմատենք հենց թեկուզ բերված երկու հատվածները: Առաջինին որոշակի երանգ է հաղորդում «մուժ» ընդգծված գրքային—նրբազեղ բառը, երկրորդին՝ բարբառային—խոսակցական արտահայտությունները: Մեկը մշտաբ ֆոնի վրա սրվում է, ընդգծվում բառի քովանդակությունը, ինչպիսին էլ այն լինի, ձևեր է բերում յուրահատուկ ցայտունություն, ինտենսիվություն:

Ընդ որում, այս հակադրությունը կարելի է նկատել ոչ միայն իրարից հեռու հատվածներում: Պոեմում պատմող հեղինակի ձայնը աննկատելիորեն հշուտվում է Շավարշի ներքին ձայնին, և բարբառի ու գրքային լեզվի հակադրությունը զգացվում է խոսքի միևնույն հատվածում.

Իր հետ է աշիրաբը:—Շավարշը հիշեց.

Ուղեղում բացվեց լաջնանիստ —

Այսպիսով... դուման... անասող գիշեր...

Լաջնանիստ խիստ գրքային գունավորում ունեցող բառը գրված է «դուման» բարբառային բառի և Արագածի անվան բարբառային ձևի կողքին:

Չարենցի այս պոեմում մի երևույթ ևս նպաստում է բառի բովանդակության արտակարգ սրվածությանը. Պատումի ընթացքում, առանձին վիճակներ պատկերելիս Չարենցը կամ կրկնում է բառերը, կամ էլ կողք-կողքի դնում իմաստով իրար մոտ բառեր: Արդեն բերված սկզբի քառասուղում՝

... խմբապետ Շավարշը

Խ մ ու մ է ր , խ մ ու մ ու մ ու ժ ու վ լ լ զ ու մ :

Ուրիշ օրինակներ՝

... Շավարշի աղերքը գիշերը

Վառել էին գյուղը մի ծերից ու հիմա

Չորս կողմից խուժեցին նրանք ներս՝

Փռելով իրենց շուրջը ա՛ն, մ ա՛ն, մ ա՛ն:

... Խփում էր մի ոտքը հողին, վրնջում էր,

Աչքերից քափում էր ք ո գ , շ ա ն ք , ա դ ա մ ա ն դ , ծ ու խ :—

Շավարշը խում էր ձիու վրնջյունը

Եվ ուռչում էր կուրծքը, ուռչում, ուռչում,

ուռչում...

... Հետո հիշում է Շավարշը մի գարհուրհեղի հիշ,

Հետո մ շ ո՛ւշ , մ շ ո՛ւշ , մ շ ո՛ւշ...

Այս կրկնությունների (կամ իմաստով իրար մոտ բառերի կուտակման) շնորհիվ բառերի բովանդակությունը հասնում է այնպիսի սրության, որից այն կողմ առարկայական բովանդակությունը անհետանում է զգացմունքային բովանդակության մեջ: Ընդգծված բառերը, դտնվելով այդ սահմանագծում, սրում են նաև իրենց շրջապատող կոնտեքստը կազմող բառերի իմաստը:

Եվ, վերջապես, որոշ բառեր (հրեման իրենց հոմանիշներով), հայտնվում են պոեմի մեկ այս, մեկ այն հատվածում, մոտենալով բառային խորհրդանշներին: Արդեն խոսվեց «Ծիածան» շարքում որոշ բառերի գիտակցված խորհրդանշանակության մասին: Հետագայում Չարենցը հրաժարվեց նման բառերից: Բայց հակումը դեպի իր համար հատկապես կարևոր առանձին բառերն ընդգծելը մնաց Չարենցի ողջ ստեղծագործության մեջ: Այնպիսի օրինակ արդեն տեսանք «Ես իմ անուշ Հայաստանի»-ում: «Խմբապետ Շավարշում» էական նշանակություն են ստանում «արյուն» և «մուժ» (մեզ, մշուշ և այլն) բառերը:

«Արյուն» բառը, կարծես պատահաբար հայտնվելով սկզբում, Շավարշի նկարագրության մեջ («Եվ մռայլ աչքերը՝ բիբերում արյուն»), այնուհետև դարձյալ պատահաբար կրկնվելով այլ հատվածներում («հրակներում—արյուն է, և ոչ թե—մաժուն»), հետզհետե դառնում է մի յուրատեսակ խորհրդանշիչ, թուրք կնոջ սպանությունը նկարագրող հատվածում այդ բառը հանդիս է գալիս դեռ իր կոնկրետ նշանակությունով։

Ու հիշում է Շավարշը,—կինը՝ վերքեր կողքին՝
Թափալվում է իր կարմիր ա ռ յ ա ն մեջ...

Բայց նույն հատվածի շարունակության մեջ, որտեղ այն մի քանի անգամ կրկնվում է, նրա խորհրդանշական իմաստը սրվում է.

...Հետո լուսինը կարծես ա ռ յ ա ն մեջ էր լողանում...

...Ուղեղում մշուշ էր—կարմիր, ալ, ա ռ յ ու ն ա ռ բ ու,
Ուղեղում քուրֆ կնոջ մարմինը վառվում էր, որպես վերք,
Հետո հարբեց Շավարշը. գայլը ա ռ յ ու ն ո վ է հարբում,
Իսկ Շավարշը—մի գայլ էր, որ կորցրել էր մի էգ...

... Չարագուշակ, դաժան երգեց մաուզերը

Ա. ռ յ ա ն, մուժի, մահի, ասպատակի երգ...

... Կռակում էր խումբը ու նալում հեռուն՝ աչքերում

Ա. ռ յ ա ն, մեզի, մահի, տագնապի նախնիներ...

... Ու շուտ եկավ մարդը, նայեց դեպի պատը՝

Եվ անցավ Շավարշը՝ հայացիլ ա ռ յ ու ն :

Դժվար չէ նկատել, որ բացի վերջին օրինակից, մնացած քոլոր տողերում բառի առարկայական բովանդակությունը առկա է (վերջին օրինակում բառի փոխաբերական և խորհրդանշական կազմը առաջին սլան է եկել)։ Եվ ի՞նչ բառը ձևոր է բերում խորհրդանշականություն, ապա շնորհիվ նրա օգտագործման հաճախակիության և կոնտեքստի, որտեղ ի՞նչ «արյունը» չի հիշատակում, ապա կա կարմիրը, վերքը, սպանությունը—անմիջականորեն «արյան» հետ կապված երևույթներ։ Մոտավորապես նույնը տեղի է ունենում և «մութ», «մեղ», «մշուշ» բառերի հետ, որի մեջ դժվար չէ համոզվել տեքստը ուշադիր կարդալով։

Չարենցի ստեղծագործության մեջ բառի բովանդակության զարգացման ընթացքը ամենի հստակորեն պատկերացնելու համար մենք կքննենք «Գիրք ճանապարհի»-ի բանաստեղծություններից մեկը՝ «Տաղ

ձոնված խիզախ ճանապարհորդին»։ Այս բանաստեղծությունը հնարավորություն է ընձեռում դիտելու Չարենցի համար կարևոր որոշ բառերի բովանդակության փոփոխությունը տարբեր կոնտեքստներում։ Մենք կվերցնենք երկու բառ՝ նանապարհ և կապույտ։ Սրանք երկուսն էլ խորհրդանիշի մոտեցող բառեր են Չարենցի աստեղծագործության մեջ և հանդիպում են ամենատարբեր ժամանակներում՝ զրաժ գործերում, իսկ «Տաղ...»-ում զրանք բանաստեղծության առանցքը կազմող բառերն են։

Նախահեղափոխական շրջանում «ճանապարհը» նշանակալից տեղ է զրավում հատկապես երկու բանաստեղծություններում՝ «Հարգագողի ճամփորդներ» և «Տաղ անձնական»։ Տեսնենք, ինչպիսին է «ճանապարհը» այս գործերում.

Մենք սիրել ենք տրամալքյունը մեր հոգու՝

Անըջական ինչ-որ կարոտ, ինչ-որ սեր։

Ու սիրում ենք առավառից իրիկուն

Ճամփա երբալ ու հավիտյան երազել։

Աչքերիս մեջ մենք պահել ենք երկնային

Ճամփաների հեռուները դյուրական—

Ու անցնում ենք ուղիներով երկրային,

Ուր բլուր մարդիկ երազեցին ու չկան։

«Ճամփա» (նաև «ուղի») բառը այստեղ ավելի մոտ է մաքուր խորհրդանիշին այն չափով, որ իր մեջ իրական—առարկայական բովանդակություն չունի։ Բերված տողերում հակադրվում են «երկնային ճամփաների հեռուները դյուրական» և «ուղիները երկրային», այսինքն՝ երազանքն ու իրականությունը։ Ընդ որում՝ երազանքը կոնկրետ դիմագծեր չունի։ Այն մնում է իբրև հրապուրիչ, անորոշ մի հեռու։ Դա առավել ևս ընդգծվում է այս տողերում.

... Ու մշուշոտ մեր աչքերը հավիտյան

Որոնեցին պատահական աչքերում

Հարգագողի ուղիները ոսկեման,

Նրա անծիր, անձայրածիր այն հեռուն։

... Տրտում կօհնենք մի իրիկուն օրերը մեր—

Ու կնայենք Հարգագողի նանապարհին...

Այսպիսով, «ճանապարհն» իր բովանդակությամբ հակվում է դեպի խորհրդանիշը («ուղի», «ճամփա», «ճանապարհ» բառերի մեջ էական

ոճական տարբերությունն այս կոնտեքստում չկա, և դրանք կարելի է դիտել իբրև մի բանաստեղծական բառ)։ Կոնտեքստը թելադրում է բառ-խորհրդանիշի էմոցիոնալ հագեցվածությունը, բայց «ճանապարհը» այստեղ առարկայականորեն որոշակի, տեսանելի չէ։

«Ճանապարհը» կենտրոնական բառ-խորհրդանիշ է նաև «Տաղ անձնականում»։ Մի դեպքում այն կյանքի ուղի է («Անց եմ կենում հիմա օտար քաղաքների ճանապարհով»), մյուս դեպքում՝ հրաշանքի, անորոշ հեռուների ուղին («...Դեպի երկինք պիտի գնամ, դեպի եղերքը Ամենտի—Իմ բարձր, հին ու աստղային երազների ճանապարհով»)։ Եվ այս «ճանապարհների» հակադրությունը, պահպանելով բառերի ղգացմունքային լիցքը, չի հարստացնում նրանց առարկայական բովանդակությունը։

Իսկ ահա «էպիքական լուսաբաց» գրքի «Երգ մաքառումի» գործում «ճանապարհի» բովանդակությունն այլ է։ Ընդհանուր առմամբ, այն իր խորհրդանշական իմաստը պահպանում է (իբրև բանաստեղծի, մարդու պայքարի և ստեղծագործության ընթացքի արտահայտություն)։ Բայց հիմա դա հարստացել է իրական, նյութական ճանապարհի տեսանելի հատկանիշներով, և դա «ճանապարհին» տվել է էականորեն նոր երանգ.

Դու բարձրացել ես մաքառումով
Դեպի անոելի բարձրություններ,
Եղել ես հանախ արևին մոտ,
Տեսել գազարներ լուսաձյունե,—
Եվ նաև պարհին ինչքան ես դու
Քո բոքիկ ոտներն սույունոտել,
Բայց ֆայել ես միշտ, ֆայել անդու,
Տֆնել անդադար ու կարոտել։

Եվ երբ հոգնած ես եղել դու ֆիշ,
Երբ ննչել է քեզ ուղիդ անհաս,
Եվ նաև պարհի ֆաբերին ցից
Նստել ես, որ ֆիշ հանգստանաս—
Քեզ մեռած եմ միշտ կաթնել նրանք,
Այն մարդիկ, որոնք իրենց օրում
Ոչ մաքառել են, որ բարձրանան,
Ոչ տեսել սարսափ ու հոգնություն։

«Ճանապարհը» այստեղ անմարմին ու անորոշ չէ, ինչպիսին էր այն «Հարգագողի ճամփորդներում» և «Տաղ անձնականում»։ Կոնտեքստն

այնպիսին է, որ այդ բառը այստեղ ընկալվում է ամենակոնկրետ, ամենանյութական բովանդակությամբ, իբրև լեռնային ճանապարհ: «Արևի մոտ լինելը». «զազաթները լուսաձյունն», «բոբիկ ոտները», «քարերը ցից» — սրանք բոլորը ճանապարհի և հանապա՛րհորդության իրական, հողեղեն մանրամասներն են:

Վերացել է երազանքի ճանապարհի և կյանքի ուղու հակադրությունը, նրանք ձուլվել են մեկ հարուստ ու բովանդակալից «ճանապարհի» մեջ:

«Տալ, ձուլած խիղախ ճանապարհորդին» բանաստեղծության մեջ «ճանապարհի» բովանդակության այս նոր ձևը բերած հարստությունը ավելի ևս ընդգծվել և բաղմակողմանի է դարձել: Այն իր մեջ է առել մեզ շրջապատող իրական աշխարհի ամբողջ հարստությունն ու բաղմադանությունը.

Թե ինչ մաֆառումի, կամ ինչ չտեսնեմ
Հեփիաքային ու բարձր մեծագործության
Ճ ա ն ա պ ա Ր հ ես ընտրել,— մեզ կպատմես միայն
Վերադարձիդ, եթե վերադառնաս և ոտդ չղիպչի փորձության:—
Եթե վերադառնաս—հայացքներում քո լուրք
Դու կբերես անհուն հորիզոններ,
Անհայտ հեռուների օվկիանոսներ կապույտ,
Եվ գետերի ընթացք, և լեռների շղթա, և հողմերի պտույտ՝
բեղմնավոր ու զորեղ...

Եվ այդ բոլոր քաղցրություններն ու հյուսթերը, «անմահ բույրերը», «ձայները գերերկրային» — այս բոլորը կապվում են «ճանապարհի» հետ... Այս բոլորի շնորհիվ «ճանապարհի» բովանդակությունը մի նոր ձևով ինտենսիվանում է, հասնում իր հնարավորությունների սահմաններին...

Այս նույն բանաստեղծության մեջ երկու անգամ դորժածվում է «կապույտը» իբրև մակդիր: Մենք տեսանք, թե մինչև 20-ական թթ. Չարենցը ինչքան և ինչպես է դիմել այդ բառին. «Տալ...»-ում այս բառն էլ փոխվել, հարստացել, հագեցել է զգացմունքով և բովանդակությամբ: Մի դեպքում դա օվկիանոսի իրական գույնն է, իսկ մի այլ դեպքում — և սա ավելի հետաքրքրական է — այն առաջվա պես մնում է խորհրդանիշ՝ հեռուների կարոտի:

Եվ կորովի է ոգիդ, և դեմքդ հանգիստ է, և հայացքդ
կ ա պ ու յ տ ու խաղաղ,—

դիմելով իր հերոսին, ասում է Չարենցը: Բայց որովհետև ամբողջ բանաստեղծությունը կառուցված է իրական ճանապարհի ու իրական ճանապարհորդի կերպարի վրա, «կապույտը» ազատվում է «Միածանի» շրջանի խորհրդանիշների միակողմանիությունից ու սառնությունից, և, լինելով փոխաբերական և զուտ զգացմունքային մակդիր, ձեռք է բերում իրական-նյութական ֆոն:

Այսպիսով, բառը Չարենցի ստեղծագործության մեջ հանդես է գալիս իր բովանդակության ամենատարբեր ծավալներով, յուրահատուկ ձևով կրկնելով հայ պոեզիայի զարգացման տարբեր շրջանները: Չարենցի բառի զլխավոր միտումն է բովանդակության ինտենսիվացումը, որը և բաղմամբով բառեր մոտեցնում է խորհրդանիշների: Մի բան ևս շատ կարևոր է Չարենցի ստեղծագործական զարգացման ընթացքը հասկանալու համար: Բառի բովանդակության առարկայականության տարբեր դրսևավորումները կան Չարենցի արդեն նախահեղափոխական շրջանի երկերում: Հասուն տարիներին, «էպիքական լուսաբացի» և «Գիրք ճանապարհի»-ի շրջանում, Չարենցի բառն ու պատկերը ձգտում են բովանդակության լիակատար առարկայականության ու հարստության¹¹:

Թումանյանի, Իսահակյանի, Տերչանի ստեղծագործության մեջ բառը հակում է հանդես բերում «նույնանալու» իր պատկերած առարկայի, երևույթի, զգացմունքի հետ: Նա այնքան է լցվում բառից դուրս գտնվող կոնկրետ բովանդակությամբ, որ դադարում է այլևս ընկալվել իբրև բառանկախ այդ բովանդակությունից: Այս ներդաշնակությունը, որի մասին խոսվեց Թումանյանի առնչությամբ, Իսահակյանի ու Տերչանի մոտ նվազում է, այլ ձևեր է ընդունում, բայց չի անհետանում: Բառի և նրա կոնկրետ բովանդակության այս համապատասխանությունը այդ ներդաշնակության արտահայտություններից մեկն է: Բառի այդպիսի բովանդակության ձևավորման համար քիչ նշանակություն չունի և ներդաշնակ տաղաչափությունը, որը, դարձյալ, ինչպես տեսանք երեք բանաստեղծների մոտ, տարբեր մակարդակներով է արտահայտվում, բայց երբեք չի խարխլվում վերջնականապես: Այդ տաղաչափությունը թույլ չի տալիս բառին չափազանց մեծ ինքնուրույնություն ձեռք բերելու: Ռիթմը,

¹¹ Ինչ վերաբերում է «Չարենց—Մալակովսկի» առնչությանը, ապա բառի ու պատկերի հարցում նրանց բանաստեղծական համակարգերի սկզբունքային տարբերությունը արտահայտվում է միանգամայն հստակորեն, այս հարցը ավելի մանրամասն քննված է մեր «Երկու բանաստեղծական անհատականություն» հոդվածում («Սովետական գրականություն», 1977, № 11):

հանդր, հնչյունական կրկնություններն ու նմանակումները չափածո խոսքի հատվածները վերածում են առարկայի, գործողության, զգացմունքի մի ամփոփ պատկերի, որտեղ առանձին բառը սկզբունքորեն չպետք է ընդգծվի, նա պետք է ձուլվի այդ ամփոփ պատկերի մեջ: Չարենցն իր ստեղծագործության մեջ դիմում է նախորդների փորձին, ձգտում վերականգնացնել հայ պոեզիայի անցած ուղու բոլոր հարստությունները: Այս իմաստով նրա ստեղծագործությունը մեր դրականության մեջ չորահատուկ տեղ է դրավում:

Բառի նկատմամբ սկզբունքորեն նոր վերաբերմունք հանդես բերեց Պարույր Սևակը: Ամենապարզ ձևով ասած՝ այդ նորությունը կայանում է նրանում, որ բառը ազատագրվում է ներդաշնակության կապանքներից, դառնում ավելի ազատ, ինքնուրույն: Այդ են վկայում Սևակի հայտնի խոսքերը՝ «Հոգնել եմ ես մանրաքանդակ, պաղ խոսքերից, Լավ է լինել հմուտ դարբին, քան ոսկերիչ»: Դարբնի և ոսկերչի համեմատությունը բավական հստակ է արտահայտում բառի այն կոնցեպտիան, որ կա Սևակի պոեզիայում:

Բայց Սևակը, իհարկե, դատարկ տեղից չէր սկսում: Հայկական և համաշխարհային պոեզիան մինչ այդ տվել էր Նարեկացի, Ուիտմեն, Սիամանթո, Մայակովսկի, որոնց ստեղծագործությունը, բոլոր սկզբունքային տարբերություններով հանդերձ, ունի անհերքելի ընդհանրություններ, և որոնց անպայման մոտ է Սևակի ստեղծագործությունը: Այս բոլոր բանաստեղծներին խորթ է ներդաշնակության սկզբունքը, խոսքը ձգտում է ազատ, անկաշկանդ ծավալման, առանձին բառը ձեռք է բերում շատ ավելի մեծ կշիռ և ինքնուրույնություն: Խոսքը ձգտում է ոչ թե նույնանալ իր կոնկրետ բովանդակության հետ, այլ պահել իր ընդհանրությունը, վերացականությունը: Եթե Նարեկացու պոեմը զրույց է աստծու հետ, ապա նրա խոսքը ձգտում է միշտ դեպի վեր, դեպի երկինք, թողնելով երկրայինը, կոնկրետը: Ինչքան էլ նրա «Մատյանում» առատորեն հիշվում են երկրային առարկաներն ու երևույթները, Նարեկացու խոսքը ամենևին հակված չէ ծառայելու այդ առարկաներին ու երևույթներին Ուիտմենը դիմում է ամբողջ տիեզերքին, և դարձյալ նրա խոսքը չի կարող սահմանափակվել կոնկրետի ոլորտով: Եվ լթե Ուիտմենը դիմում է կոնկրետ, «լուկա» պատկերների, նրա խոսքը այս դեպքում չի կորցնում իր գլխավոր որակը: Կանգ առնենք այս երևույթի վրա Սիամանթոյի ստեղծագործության օրինակով: Վերցնենք «Հարսին հրազը» բանաստեղծությունը «Հայրենի հրավեր» շարքից: Դա, ըստ ձևի, նամակ է, պան-

Ընդգծված կապակցություններում աչքի է զարնում բառերի անսովոր գործածությունը, Հույսը մարմարեղեն ոչ մի կերպ հնարավոր չէ պատկերացնել. ճիշտ այդպես էլ զգայականորեն անհրեակայելի են «ըմբոստացումներու ապառաժները»: Ոչ մի խոսք չի կարող լինել այս բառերի և իրենց կոնկրետ բովանդակության այնպիսի ներդաշնակության մասին, որպիսին տեսանք վերևում Թումանյանի, Իսահակյանի, Տերյանի մոտ: Այստեղ բառի մեջ կարևոր չեն թի նրա ուղղակի, թե փոխաբերական իմաստները (եթե մոտենանք ներդաշնակ բանաստեղծության չափանիշներով): Բանաստեղծության կոնտեքստին պետք է «մարմարեղեն» և «ապառաժներ» բառերի չափազանց վերացարկված բովանդակությունը՝ ուժի, դորության, ամրության գաղափարը: Եվ քանի որ չկա բառի և նրա բովանդակության ներդաշնակությունը, բառը, այդ բովանդակությունից անկախ, արդեն աչքի է ընկնում, ընդգծվում իբրև «բառ» և ոչ իբրև «պատկեր»:

Եվս մի օրինակ Սիամանթոյից. «Կաղանդի իրիկուն» («Հայրենի հրավեր» շարքից) բանաստեղծության մեջ այսպիսի համեմատություն կա.

Բայց այս օրերն ու երազները մոխրացնող շաբիֆներեն ի վեր,

Ջյու ն և ն երկինքեն և աստղերեն և Աստվածեն,

Գ եր ե գ մ ա ն ի ն ֆ ա ռ ե ռ ու ն պ ե ս եղբերկան, վառ կը թափի...

Ջյունն գերեզմանին քարերուն պես. սա ևս չափազանց անսովոր է, չնայած նախորդ օրինակների համեմատությամբ ավելի մոտ ներդաշնակությանը: Ջյունը, իբրև գերեզմանաքար, ծածկում է անցյալ զոհերին: Այստեղ կարծես թե ամեն ինչ ներդաշնակ է: Բայց անհնարին է պատկերացնել ձյունը «գերեզմանին քարերուն պես» թափվող: Սիամանթոյի ցնցված երեակայությունը հաշվի չի նստում ներդաշնակության հետ: Բանաստեղծին պետք է «գերեզմանի քար» կապակցության վերացական ողբերգականությունը: Մանավանդ որ «ձյունը գերեզմանին քարերուն պես»-ը հակադրվում է բանաստեղծության սկզբին, որտեղ նկարագրվում է նախանդեռնյան հալկական գյուղի խաղաղ նորտարյա երեկոն:

Ջյունն երկինքեն շ ու շ ա ն ի պ ե ս անդորությունքամբ կթորա

Գեռ իմ ցեղիս արյուններեն և ավերեն չի կարմրած հողին վրան,

Ջյունն աստղերեն և Աստվածեն՝ մաքաբաթի պես կը հեղեղի...

Ջյան համեմատությունը շուշանի և մարգարտի հետ ականարկում է ուրիշ տրամադրություն, հովվերգություն: Իհարկե, այստեղ էլ, եթե փոր-

ձենք «մարդարտի պէս»-ը բնկալի իբրև ներդաշնակ պատկեր, կսխալվենք: Ձյունն ու մարդարիտը արտաքին ոչ մի նմանութուն չունեն, մարդարիտը Սիամանթոյին պետք է եկել այն զվարթ ասոցիացիաների համար, որ արթնացնում է այդ բարի հիշատակութունը:

Հայ ժողովրդի ազգային աննախագեւ ողբերգութունը Սիամանթոյին ստիպեց դիմել բանաստեղծական այն խոսքին, որը կարծես թե արդեն մոռացվել էր նրա ժամանակիցնհրի կողմից՝ բանաստեղծության օրենքներ չընդունող, բարոզական-հետտրական (այս իմաստով Աստվածաշնչի ավանդներին հարադաս) խոսքի, որտեղ բառը կարծես թե ազատադրվել էր իր կապանքներից:

XX դարի սկզբին երիտասարդության մեջ հասունացող հիասթափությունը դասական մշակույթից Մայակովսկուն ևս ստիպեց փնտրելու խոսքի նոր, անկաշկանդ ձևեր: Նրա որոնումների իմաստը, ընդհանուր ձևով, կարելի է արտահայտել Սեակի արդեն հիշված բանաձևով՝ դասական պոեզիայի «մանրաբանդակ, պաղ խոսքերից» Մայակովսկին գերադասում էր դարբնի մուրճով կտրված կոպիտ, բայց պինդ, զորեղ խոսքը: Այս էր, որ Մայակովսկուն մոտեցնում էր նրանից այնքան հեռու այնպիսի բանաստեղծների, ինչպիսիք էին Ուիտմենը և Սիամանթոն: Այս է, որ Սեակին այնքան հոգհարազատ է դարձնում ռուս բանաստեղծին: Բնականաբար, Մայակովսկու ստեղծագործությունը շատ ուշագրավ նյութ է տալիս մեզ հետաքրքրող խնդրի կապակցությամբ: Բավական է հիշել նրա հռչակավոր «Флейта—позвоночник» պոեմը: Անսովոր է վերնագիրն իսկ, անսովոր է վերնագրում եղած համեմատությունը՝ ֆլեյտա-ողնաշար:

Մայակովսկին զեն նետեց դասական պոեզիայի պատկերավորությունը: Այն, ինչ ստեղծեց նա դասական բանաստեղծական պատկերի փոխարեն, կարելի է պատկեր անվանել միայն պայմանականորեն, եթե ելակետ ընդունենք պատկերի այն ըմբռնումը, որ կա դասական պոեզիայում: Պատկեր հասկացությունը յայտնող միանգամայն որոշակի իմաստ ունի: Այն ամենը, ինչ կաղմում է պոեզիայի առարկան, ձգտում է տեսանկիւնության, «շոշափիկության», ներդաշնակ միասնության, ձգտում է առարկայանալ ներդաշնակ, միասնական պատկերի մեջ:

Ի՞նչ է առաջարկում Մայակովսկին այդպիսի պատկերի փոխարեն: Վերլուծենք «Я» բանաստեղծության վերջին հատվածը՝ «Несколько слов обо мне самом»

Я люблю смотреть как умирают дети.

Вы прибоа смеха мглнстый вал заметили

За тоски хоботом?

А я—

в читальне улиц—

Так часто перелистывал гроба том.

Полночь

промокшими пальцами щупала

меня

и забитый забор

и с каплями ливня на лысине купола

скакал сумасшедший собор.

Я вижу, Христос из иконы бежал,

хитона обветренный край

целовала, плача, слякоть.

Кричу кирпичу,

слов иступленных вонзаю кинжал

в неба распухшего мякоть.

«Իսկ ես փողոցների ընթերցարանում այնքան հաճախ եմ թերթել դազադի հատորը»: Դասական պոեզիայի տեսակետից այս տողերում բառերը բացարձակապես «իրար չեն բռնում», չեն ներդաշնակում: «Փողոցների ընթերցարան», «դազադի հատոր» — սրանք աներևակայելի կապակցություններ են, անըմբռնելի պատկերներ, իրար են բերված իրարից անչափելիորեն հեռու հասկացություններ,¹³ Դրանք չէին կարող ձուլվել մեկ ամբողջական «միատարր» պատկերի մեջ. բառերը պահպանում են իրենց ինքնուրույնություն — մեկուսացվածությունը, ձևը չեն բերում իմաստի այն նյութական-առարկայական հագեցվածությունը, որը մենք տեսնում ենք դասական պոեզիայում: Բառից մնում է միայն նրա վերացական իմաստը:

Բառերի ու հասկացությունների հետ Մայակովսկին վարվում է անսահման աղատություն՝ «խելագար տաճարը թռչում էր», «Քրիստոսը փախչում էր սրբապատկերից», «ցեխը լաց լինելով, համբուրում էր, Քրիստոսի քամահարված փեշերը»: Իհարկե, այստեղ էլ հանդիպում են տողեր, որոնք հակվում են դեպի դասական բանաստեղծական պատկերը:

¹³ Հմմտ. Դ. Ս. Լիխաչովի հետևյալ տողերի հետ, որոնք վերաբերում են ուսական հին գրականության երկերից մեկին. «...բառերի ըզվանդակությունը վերացարկվում է, նրանք մտնում են մեր տեսակետից աներևակայելի կապակցությունների մեջ. օրինակ, Ստեփան Պերմյու վարքում կախարդը եգիպտական խավարի թռոն է և ավերված աշտարակաշինության ծոցը» (Д. С. Лихачев, Поэтика..., стр. 130).

Օրինակ. տաճարի մասին ասվում է նաև՝ «գմբեթի ճաղային անձրևի կաթիլներ...»: Սա դասականորեն տեսանելի պատկեր է: Բանաստեղծությունը ելրափակող վերջին երկու տողերը եւ՝ «Ես միայնակ եմ, ինչպես կույրերի մոտ զնացող մարդու վերջին աչքը», թերևս շատ անսովոր, բայց ինքն իր մեջ դասականորեն ներգաշնակ և շատ ուժեղ պատկեր է: Բայց ինչպես այս բանաստեղծության, այնպես էլ Մայակովսկու ստեղծագործության ամբողջ կոնաեքստում՝ դրանք շեն ընկալվում իբրև ինքնուրույն համակարգ, այլ ձուլվում են «անպատկեր» պատկերների համակարգին:

Երևույթի հանդամանալից հետադոտությունը Մայակովսկու գործերում մեզ հետո կտաներ: Ուստի բավարարվենք այս թուցիկ դիտողություններով և հիշելով Ռոման Յակոբսոնի մի դիտողությունը՝ «Մայակովսկու պոեզիան զերադանցապես առանձնացված (выделенного) բառի պոեզիա է¹⁴», անցնենք Սևակի օտեղծագործության մեջ բառի փոքր-ինչ ավելի հանդամանալից բնութագրմանը:

Հասուն Սևակի ստեղծագործության մեջ, նրա ժամանակակից հայ պոետների գործերի համեմատությամբ, աչքի է ընկնում «ոչ-բանաստեղծականությունը» (որը, իհարկե, նշանակում է միայն բանաստեղծական այլ համակարգ): Հենց սկզբից նշենք, որ Սևակի տաղաչափությունը հետո է ներդաշնակության օրենքներից, և սա ընդգծում է բացօգտագործման այն առանձնահատկությունները, որոնց մասին խոսելու ենք: Եվ այսպես, Սևակը լայնորեն օգտագործում է ոչ-բանաստեղծական, պրոզայի բառեր ու արտահայտություններ: Քննենք այս երևույթը «Եղիցի լույս» գրքից բերված մի օրինակով: «Պարապություն» բանաստեղծության սկզբում նա երկար պատմում է իր հոգեվիճակի մասին: Հետո հիշում է.

Նույն վայրկյանին

Ես հիշեցի հանկարծ, որ առավոտ կանուխ

Բեռնամեքենայով ձիեր էին տանում,

Հասկանում էի, այո,

Չե՞ի հասկանում:

Այո, ձիեր՝

Նրանց,

14 Р. Якобсон, О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским, М., 1923, стр. 107. (Будагов, «История слов в истории общества», М., 1971, стр. 31).

Որ բյուրավոր դարեր
 Իրենց մեջ ու թամբով ամեն ինչ են տարել,
 Ողջ մարդկային ցեղի պատմությունը կրել,
 Իրենց սմբակներով պատմությունն այդ գրել,
 Նրա փոշին սրբել իրենց պոշով:
 Ահա նրանք, այո, բեռ են դարձել հիմա
 Այս ֆոփոխացող մեհենայի համար
 Որ և այսօր, խնդրեմ, ֆո դարավոր
 Փոխադրականը է փոխադրում:

Այստեղ առաջին հերթին աչքի են ընկնում վերջին երկու տողը: «Փոխադրականը» այնքան ընդգծված պրոպագանդա, առօրյա, ավելին՝ գրասենյակային երանգ ունեցող բառ է, որ այս մի բառն իսկ բավական էր ամբողջ բանաստեղծությունը «ապապոետացնելու» համար: Այս բառին իմաստով և ոճական երանգներով համահնչուն է «փոխադրում» բառը: Բայց բանը միայն սրանով չի սահմանափակվում: Նրանք միայն ընդգրծում են այն, ինչ կա մնացած բոլոր տողերում: Դա խիստ խոսակցական-կենցաղային երանգ ունեցող «կանուխ» բառն է, գրասենյակային-առօրյա «բեռնամեքենա» բառը: Այս բառերը իրենց կնիքն են դնում մնացած բոլոր բառերի վրա, թելադրում են դիտել և մի ուրիշ, ավելի սկզբունքային երևույթ: Հիշելով բեռնամեքենայով փոխադրվող ձիերի մասին, Սևակը անմիջապես ձեռքից բաց է թողնում տեսանելի-հուզիչ բանաստեղծական պատկեր ստեղծելու հնարավորությունը: Ոչ մի կոնկրետ մանրամասն, ոչ մի նրբագիծ, որը կենդանացներ հիշողությունը: Ձիերը, պոեզիայում այնքան երգված ձիերը մնում են վերացական հասկացություններ: Կոնկրետացման փորձ արված է մեքենայի համար («փոշտացող» մակդիրը)․ բայց դա գրեթե չի ընկալվում, կամ ընկալվում է իբրև հեգնանք ոչ թե այդ կոնկրետ մեքենայի, այլ ընդհանրապես մեհենաների հասցեին, այսինքն՝ մեքենան էլ, ըստ էության, վերացական իմաստ ունի:

Պատկերը բանաստեղծին չի հետաքրքրում. նրա համար կարևոր է այն ընդհանրացումը, որը ծնվում է հիշողությունից, բայց որը ոչ մի հակում հանդես չի բերում ձուլվելու, ներդաշնակվելու այդ հիշողության հետ: Սևակի բանաստեղծությունը խոսք է իր «մաքուր» տեսքով, ազատագրված դասական պատկերի կապանքներից: Եվ բառերը, բնականաբար, հանդես են գալիս իրենց վերացական—աննյութական բովանդա-

կությամբ: «Աւագպոռնոցումը», որի մասին ասվեց, ավելի շուտ ոչ թե նպատակ է, այլ այս ևրևույթի հետևանքը:

Մի ուրիշ օրինակ: «Աստծու քարտուղարը» բանաստեղծությունն սկսվում է այս տողերով:

Ձորակն ասես լինի մի նեղ թանաքաման,
Ու նրա մեջ շեղ տնկված է հին ջրվեժը՝
Այնպես հման փղոսկրե գրչակոթին:
Կողքին՝ մի դաշտ փռակուսի և գույնզգույն,
Ասես մի մեծ նամականիշ, որ կնկված է
Դեմի լեռան մեծ դրոշմով:

Ձորակը, ջրվեժը, դաշտը, լեռը պոեզիայի ավանդական առարկաներն են, երգված ամենատարբեր ժամանակներում, ամենատարբեր բանաստեղծների կողմից, այդ թվում և ժամանակակիցների կողմից: Բավական է հիշել միայն Համո Սահյանի ստեղծագործությունը, որը պտտվում է այդ առարկաների շուրջ: Բայց դասական պոեզիան ձգտում է կոնկրետացնել, շնչավորել, հնարավորին չափ տեսանելի-հուզիչ պատկերել բնության այդ տարրերը: Մարդկային հույզերի և դրանց մեջ ներդաշնակություն է ստեղծվում, համենայն դեպս՝ այդ ներդաշնակությունը միշտ նպատակ է: Այնինչ Սեակը բոլորովին էլ մտահոգված չէ դրանով: Նա պարզապես ավերում է բոլոր այն բանաստեղծական ասոցիացիաները, որոնք կապված են այդ բառերի հետ: Ուշադրություն դարձնենք դուզահեռներին՝ ձոր-թանաքաման, ջրվեժ-գրիչ, դաշտ-դրոշմանիշ, լեռ-կնիք (փոստային!): Քաղաքային կենցաղի, առօրեական պրոպագանդայի առարկաները համադրված են «ի սկզբանե» բանաստեղծական երևույթների հետ, ընդ որում՝ այդ համադրման հիմքում չպետք է արտաքին նմանություններ փնտրել: Համադրությունները դուրս ասոցիատիվ են: Դրա հետևանքով բնանկարը (հասկանալի է, որ այդ բառը այստեղ պայմանականորեն է պոթածվում) կորցնում է ամեն մի կոնկրետություն, տեսանելիություն, «ձորակը», «ջրվեժը», «դաշտը», «լեռը» զրկվում են իրենց շոշափելի, առարկայական բովանդակությունից, դառնում են նույնրան վերացական, ինչքան նախորդ բանաստեղծության «ծիրը»: Այս կոնտրաստից չի հառնում կանաչ ձորակի, աղմուկ ջրվեժի, ծաղկած դաշտի և ալլևի պատկերը: Բայց նույն պատճառով զրկվում են տեսանելի բովանդակությունից և՛ «նեղ թանաքամանը», և՛ «փղոսկրե գրչակոթը», «մեծ նամականիշը», «մեծ դրոշմը»: Նա դիտմամբ բերում են

որոշիչ-որոշյալը միայն ցույց տալու համար, որ որոշիչները այս դեպքում նպատակ չունեն կոնկրետացնել, նյութականացնել որոշյալ հանդիսացող բառերը: Նրանք նույնքան վերացական են և միայն «ակնարկում են» որոշյալների ինչ-ինչ հատկանիշների մասին:

Այսպիսով, բառերը զրկվում են իրենց պատկերավորությունից: Մնում է կարծեք միայն բառի դադափարը, տրամաբանական իմաստը, որոնց հետ բանաստեղծը ազատ է վարվել իր ուղածի պես: Այսինքն. բառը անջատվում է իր առարկայական բովանդակությունից և դրանով իսկ նրա բառային բնույթը ընդգծվում է: Դասական պոեզիայում յուրաքանչյուր բառի էտեռն մենք տեսնում, զգում ենք նյութական-իրական առարկա կամ զգացմունք: Սեակի ստեղծագործության մեջ բառը «մաքուր» բառ է, որը միայն անվանում է երևույթը:

Նույն «Ասածու բարտուղարը» բանաստեղծության մեջ Սեակը «շատ հեռավոր նախնիների առողջ լեզուն» հակադրում է «ինչպես ողորկ շեշաքարեր մաշված ու լյործուն» բառերին: Իհարկե, ինչպես արդեն փորձեցինք ցույց տալ, Սեակի ստեղծագործության մեջ բառերը հնչում են ինքնուրույն, թարմ: Բայց դա ոչ թե միջնադարի երգերի կամ Թումանյանի բառի թարմությունն է: Այստեղ բառի թարմությունը կապված է բառի և նրա առարկայական բովանդակության լիակատար ներդաշնակության հետ: Այնինչ Սեակի մոտ բառը ամենից քիչ է կապված այդ բովանդակության հետ: Եթե խոսքը «շատ հեռավոր նախնիների» մասին է, ապա մենք պետք է հիշենք առաջին հերթին Նարեկացուն, որի համար նույնպես հարմոնիան առանձին արժեք չուներ:

Ահա ևս մի բնորոշ օրինակ Սեակից.

Ե՛կ չմոռանա՛մ և պահակներին:
Գիշերը նրան՝
Մեծ մասամբ ծերեր՝
(Լացող չի՞ գալիս... կույ տուր ինձ նման)
Մրած մատներով կրակ եմ վառում,
Ու ցուրտ խորովեն—եփեն—տապակեն
Ու տան... ու՞մ... բախտին
Թող բկին մնա...

Միայն հարևանցիորեն ուղադրություն հրավիրելով «մեծ մասամբ ծերեր» պրոդաիզմով գրեթե լրագրային լեզվի աստիճանի հասնող արտահայտության վրա, ավելի ուշագիշտ քննենք «Որ ցուրտ խորովեն-եփեն-

տապալակեն» արտահայտությունը: «Յուրտ» և «խորովել-հփել-տապալակել» — այնքան են իրարից հեռու այս բառերը, որ նրանք երբեք մի ներդաշնակ ամբողջություն չեն կարող կազմել: Սա հենց այն դեպքերից է, երբ բանաստեղծը ընդգծում, սրում է իր սկզբունքը, կարծես նրա էություն մասին կասկածի հետքեր չթողնելու համար:

«խորովել-հփել-տապալակել» «եռանդամ» բայի կապակցությամբ կանդառնենք Սևակի բառօգտագործման մի ուրիշ առանձնահատկության վրա: Այս դեպքում Սևակը միացրել է երեք բայեր, որոնք իմաստով իրար մոտ են, բայց միանգամայն ինքնուրույն նշանակություն ունեն: Դասական ուղղվածում դրանք կապակերպին տեսողականորեն, ֆիզիկապես իրարից տարբերվող գործողություններ: Բայց հենց այդ տեսողականը, ֆիզիկականը Սևակին չի հետաքրքրում բոլորովին: Նա բառերը միացնում է այն ընդհանուր-վերացական դադսիարի հիման վրա, որն ընկած է այդ բառերի հիմքում, և բառերն իրենք դառնում են ընդամենը այդ վերացականության կրողները: Սևակը ընդհանրապես սիրում է այդ տիպի «երկանդամ» և «եռանդամ» բառերը: Օրինակ. «Այս սրախիճ-տատասկոս ճանապարհը», «Եվ հանդիպեցինք շատ սովորական-հասարակ ձևով»¹⁵:

Սևակը, բոլոր բանաստեղծների նման, սիրում է նոր բառեր ստեղծել: Դրանցում զգացվում են բառի բովանդակության կերտման այն նույն սկզբունքները, որ արդեն նշվեցին: «Նյարդի թրթիռը» բանաստեղծության մեջ հանդիպում ենք «օտարսիրային» բառին:

Զանգում եմ... զարնան դեսպանատնից...

Օտարսիրային անձնագիր եմ նրանք ինձ խոստանում...

Այս «օտարսիրային անձնագիրը» ստեղծված է իբրև զուգահեռ «օտարերկրյա անձնագիր», «արտասահմանյան անձնագիր» հասկացության: Դարձյալ, ամենաքնարական թեմայի մեջ անգամ, «ոչ-բանաստեղծականը» մտցնելու ձգտում: Բայց ամենահետաքրքրականն այն է, որ Սևակի ստեղծած բառի մեջ ոչ մի սլատկերավորություն չկա

¹⁵ Հմմտ. Գ. Ս. Լիխաչովի հետևյալ դիտողությունը. «Այստեղ (ոտս հին գրականության երկերում — Ա. Ն.) հոմանիշները սովորաբար դիտվում են կողք-կողքի չմիացած և շանջատված: Հեղինակը կարծես թե տատանվում է ընտրել մեկ, վերջնական բառ այս կամ այն երևույթը նշելու համար և կողք-կողքի է դնում երկու կամ մի քանի հավասարաթիվ հոմանիշներ: Դրա արդյունքը լինում է այն, որ ընթերցողի ուշադրությունը զրավում են ոչ թե նշանակությունների երանգներն ու տարբերությունները, այլ այն ամենաընդհանուրը, որ կա նրանց մեջ» (Մ. С. Лихачев, Поэтика..., стр. 129).

նյութական ռեալ պատկերի իմաստով: Նոր բառը չափազանց վերացական, «անշոշափելի» է, նրա բաղադրիչները իրարից չափազանց հեռու ուղորտների են պատկանում:

* * *

Բառի լռական դակություն խնդիրը գեղարվեստական խոսքի ուսումնասիրության ամենաէական ասպեկտներից մեկն է: Ապագայում հարկ կլինի ընդարձակել ուսումնասիրության շրջանակները, լայնորեն ընդգրկելով ինչպես հին և միջնադարյան, այնպես էլ նոր շրջանի բանաստեղծությունը:

Բայց արդեն այս հոդվածում բերված նյութերի հիման վրա կարելի է նշել որոշ օրինաչափություններ: Բառի բովանդակության մեջ որոշակի տեղաշարժեր է նկատվում Թումանյան-Իսահակյան-Տերյան շարժման մեջ՝ բառի նյութական-օբյեկտիվ բովանդակությանից դեպի սուբյեկտիվություն և ոչ նյութականություն, մի շարժում, որի մեջ արտացոլվում են պոեզիայի զարգացման գլխավոր միտումները:

Սովետական շրջանի պոեզիան դիմում է դասական ամենատարբերավանդներին: Չարենցը «փորձում է» մեր չափ շարժման ամենատարբերարտահայտությունները և ստեղծում իր սեփական բանաստեղծական աշխարհը, որտեղ բառի բովանդակությունը աչքի է ընկնում դասական պոեզիայից եկած ավանդների յուրատեսակ ինտենսիվացմամբ: Իսկ Պ. Սևակը հենվում է մեր դասական բանաստեղծության մի բոլորովին ուրիշ ուղղության ավանդների վրա, ուղղություն, որը բնորոշվում է առաջին հերթին Նարեկացու և Սիամանթոյի անուններով: Նրան շատ մոտ է նաև Վլ. Սայակովսկու ստեղծագործությունը:

Այս եզրակացությունները պետք է ճշտվեն, խորացվեն հետագա ուսումնասիրություններում:

ԿԱՌՈՒՅՎԱԾՔԸՐ ՊՈՆՏՈՒԿԱՅԻ ՀԱՄԱԿԱՐԳՈՒՄ

1

Արվեստը գիտակցության միանգամայն առանձնահատուկ և ձևա-
կանացման շնորհիվ ողջ ձև է, և եթե նույնիսկ Լևոնիք այն բանից, որ
մարդկային գիտակցությունը միասնական է ու վերջնական իմաստով իր
մեջ է առնում գիտակցության բոլոր ձևերը՝ գիտական, փիլիսոփայական,
տրամաբանական, զեղագիտական, զիցաբանական, գեղարվեստական,
հավանաբար պիտի ընդունել, որ այդ միասնության մեջ գեղարվեստական
գիտակցությունը ներգծվում է ոչ ամբողջապես, ոչ առանց մնացորդի և չի
սպառում իրեն նրա մեջ:

Հենց այս խորհրդավոր, միևնույն ժամանակ բովանդակային, խորա-
պես անհատական և միաժամանակ աշխարհն իր մեջ պարփակող «մնա-
ցորդի» մեջ է, որ պիտի փնտրել գեղարվեստական գիտակցության և
գրական հրկի պոետիկայի համակարգում նրա մարմնավորման դադարի-

քը:

Պոետիկայի գոյությունն ու նրա շարժումը սահմանող գեղարվեստա-
կան գիտակցությունը կանոնականությունից զերծ է ու ազատակամ ոչ
միայն իր խստապահանջ կառուցումներում, այլև իր աղետաբեր ավեր-
մունքներում, ոչ միայն իրի հանգեպ նյութական-տարածական հակվա-
ծության մեջ, այլև նրա վայելչագեղ ու նրբակազմ, վերացարկող հանու-
մի (СНЯТОСТЬ), ինչպես նաև բովանդակային ձևի դադարիքի հորինման
մեջ:

Պոետիկայի ազատակամությունն ու ապականականությունը, որ
ծնունդ են նրա անկրկնելիության ու անվերաբար ազդելիության, «վարա-
կում» են տեքստի ինչպես զգայական տարերքը, այնպես էլ նրա կա-
ռուցվածքի աշխարհը, կառուցվածք, որը պոետիկայի համակարգում
հակված է ուղղակի կամ անուղղակի ձևով զննելի շարժականության և
միաժամանակ՝ «անկասելի» հաստատունության:

Շարժուն են նաև պոետիկայի համակարգում կառուցվածքի լինել-
լիությունը սահմանները. հարաբերելով նրան այնպես, ինչպես մասն
ամբողջին, կառուցվածքը որոշ գեպերում իրենով «ծածկում» է պոետի-
կայի տարածությունը կամ նույնիսկ դուրս է գալիս նրա սահմաններից և
իր այս սահմանադրանքության մեջ նա այլազան «վարքագիծ» ունի դրա-
կան երկի ինչպես տեքստում, այնպես էլ նրա արտատեքստային իրա-
կանությունը:

Պոետիկայի համակարգում կառուցվածքի «վարքագիծ», նրա ամ-
բողջականության և ամբողջականությունից ազատագրված լինելու
ուսումնասիրությունը կարող է կոնստրուկտիվ դառնալ և՛ վերացական
դատողության, և՛ գեղարվեստական տեքստի կոնկրետ վերլուծության
մեջ:

Այդ ուսումնասիրության մեջ ինչ-որ առաջխաղացման հասնելու
համար անհրաժեշտ է փորձել առավել կամ պակաս խիստ և հնարավո-
րին չափ կատեգորիական սահմանում տալ կառուցվածք հասկացու-
թյանը (եթե ոչ ընդհանուր-գիտական, քաղաքական հատուկ-գիտական) և
բացառել ամեն կարգի ծանր կասկածներ կամ շնչին երկբայություն-
ներ, դիցուք, այսպիսի բնույթի. պոետիկայի համակարգում, արդյո՞ք,
օտարամուտ չէ այդ աներևակայելի կառուցվածքը, եթե այն կարող է
արտագույ լինել նրա նկատմամբ:

Կառուցվածքի հասկացությունը, որ XX դարում հաղթահարելով իր
դորձառնության նախագիտական ձևերը, ձեռք բերեց համընդհանուր
բնույթ: և համագիտական բովանդակություն, արվեստում և նույնիսկ գե-
ղագիտության մեջ արձանագրված է գեղարվեստական մշակույթի պատ-
մության ամենահեռավոր դարաշրջաններում: Դեռևս մ. թ. I դարում
Կեղծ-Լոնգինոսն իր «Վեհի մասին» տրակտատում զարմանալիորեն մոտ
է կառուցվածքի ընդհանուր հասկացության և նույնիսկ կառուցվածքների
որոշ տիպերի ձևակերպմանը. տիպեր, որոնք թվում է իրազեկ են ժամա-
նակակից արվեստի և ժամանակակից գեղագիտության նորագույն գլու-
րոցների հասկացական համակարգերին, որոնք գեղարվեստորեն և գի-
տականորեն մարմնավորում են արվեստի երկի կառուցման և նրա ըն-
նության համակարգային, կառուցվածքային և կառուցվածքագործառ-
ական տիպը:

Էկզնելով Իսոկրատեսին, որը չափազանցում էր բառի ուժը, Կեղծ-
Լոնգինոսն առաջադրում է սեփական ըմբռնումը, որը նրան մոտեցնում
է գեղարվեստական որոշ կերտվածքների կառուցվածքային ընկալմանը:

Առիթը իստկրատեսի հետեւյալ բառերն էին. «Բառի ուժն այնքան մեծ է, որ ի վիճակի է մեծը դարձնել փոքր, փոքրը պատկերել վիթխարի, վաղուց բոլորին հայտնի բանը արտահայտել նոր ձեով, իսկ նորերս կատարված գործերը ներկայացնել հին եղանակով»¹։ Կեղծ-Նոնգինոսի ըմբռնումը կործանում է բառի այդ գերագույն աշխարհը. «Ահա, օրինակ, Եվրիպիդեսի մոտ ինչպես է խոսում Հերակլեսը իր զավակների սպանությունից հետո.

— Յավերն այնպես պատել են ինձ, որ նորերին տեղ չկա։

Միանգամայն սովորական, խոսակցական արտահայտությունը այստեղ դարձել է վեհ, շնորհիվ ամբողջի հետ ունեցած կապի. եթե հենց այս բառերը դասավորվին ուրիշ կարգով, ապա անմիջապես կպարզվի, որ Եվրիպիդեսի ուժը ավելի շուտ կառուցվածքի մեջ է, քան բովանդակության»²։

Լեքսիկոնից ձերբազատված բառի հրաշագործության մերկացումը, քառ, որ ենթակա է կարգի, դասավորման և հարաբերությունների ուրիշ բառերի հետ, արգեն իսկ արվեստի հնարավոր կառուցվածքային էություն և կառուցվածքային տեսանկյունով նրա քննության հնարավորության ըմբռնումն է, իսկ Թուկիդիդեսի մասին Կեղծ-Նոնգինոսի հայտնած միտքը կարող է դիտվել իբրև ժամանակակից շատ նորությունների բանալի. «Նույնիսկ այն, ինչն իր բնույթով ներկայանում է միասնական ու անանջատելի, նա մասնատում է տեղափոխության միջոցով»³։ Մասնատումն ու տեղափոխությունը ստեղծում են տարրերի հարաբերությունների նոր համակարգ, ուր այդ տարրերը ձեռք են բերում գեղարվեստական նոր որակ, որը չի ոտնահարում արվեստի վաղնջական հակասությունները, ոչ էլ ոտնահարվում նրանցից»։

Կառուցվածքային մոտեցումը ժամանակակից գեղագիտության մեջ որոշադրեց նոր ուղղություններ, իսկ կառուցվածքի գիտակցական կամ բնադղական ըմբռնումը առաջադրեց գեղարվեստական մտածողության նոր ձևեր (ժամանակակից արվեստի այլադան դպրոցներ, հոսանքներ, ուղղություններ)։ Արվեստի ուսումնասիրության ոլորտում գիտական մտածողության նոր ձևերի առաջացումը բնավ կապված չէ ստրուկտուրալիզմի՝ իբրև ուղղության հետ, որը բացարձակացնում է մաթեմատի-

¹ «О возвышенном», М.—Л., 1966, стр. 68.

² Նույն տեղում, էջ 73։

³ Նույն տեղում, էջ 45։

կական և այլ ձևական մեթոդները: Խոսքը վերաբերում է գեղարվեստական տեքստի՝ կառուցվածքի տեսանկյունից արվող ուսումնասիրության սկզբունքներին, գիտական գործածության մեջ իմացության նոր մեթոդների ներմուծմանը, մեթոդներ, որ որոշ ուսումնասիրողներ ոչ առանց հիմքի կապում են XIX—XX դարերի սահմանագծի գիտական իմացության ճշմարտամի հետ, թեև այդ նույն ուսումնասիրողները մատնանշում են նաև, որ այդ, այսպես կոչված, նոր մեթոդներից շատերը բանաձևված են դեռևս անցյալ դարերում: Ուստի, հավանաբար ավելի ճիշտ կլիներ խոսել նրանց նոր բովանդակության և ուղղության մասին:

Նույնիսկ «անմասնատելի բովանդակությունը, որն իր մեջ կրում է գեղարվեստական մտքի կաղմակերպման առանձնահատուկ սկզբունք» (Պ. Պալիեսկի), կարող է դառնալ կառուցվածք և կարող է քննվել կառուցվածքի տեսանկյունից, քանի որ այդպիսի քննությունը ձևականացում է, իսկ գեղարվեստական պատկերի բուն կառուցվածքը կարող է ունենալ բացառապես բնազդական գեղարվեստական բնույթ, ճիշտ այնպես, ինչպես արվեստի երկի կառուցվածքի տեսանկյունից արվող քննությունը կարող է զուտ գեղագիտական բնույթ կրել (Դոստոևսկու վեպը Բախտինի ըմբռնումներում): Քննություն, որ չի հակասում արվեստի ֆինոմենին և նրա ուսումնասիրության գեղագիտական օրենքին:

Գեղարվեստական կառուցվածքը կամ կառուցվածքների հիերարխիան չեն կարող էկլեկտիկ բնույթ կրել և կապակցել անկապակցիլին, ասել է թե, գեղարվեստական գիտակցության տարբեր մակարդակներում գտնվողին:

Պոետիկայի համակարգում գեղարվեստական պատկերի կառուցվածքի ուսումնասիրությունը պիտի հենվի կառուցվածքի հասկացական էություն գիտական սահմանման և գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ նրա պատկերային բնույթի ըմբռնման վրա, ինչպես նաև այն բանի վրա, որ կառուցվածքը պիտի դիտարկել կառուցվածքի կատեգորիայի հետ ունեցած առնչությամբ՝ ամենից առաջ վերջինիս լեզվաբանական, այնուհետև փիլիսոփայական, տրամաբանական, նշանային ու իմաստաբանական նշանակությունների առումներով և, որ շատ կարևոր է, վերանալիզ կառուցվածքը ներքին կաղմություն համարող սովորական պատկերացումներից:

Հստ երևույթին, գեղարվեստական կառուցվածքի սահմանումը պիտի հանգի կառուցվածքի և համակարգի ընդհանուր սահմանումների համագործության, քանի որ նրանում հավասարապես սուբստանցիոնալ են

Ա՞մբողջը, և՛ նրա հարաբերությունը առանձին մասերի հետ, և այդ մասերի հարաբերությունները միմյանց ու ամբողջի հետ:

Ընդհանուր առմամբ գեղարվեստական կառուցվածքը ամբողջակա-նություն բովանդակային, արտահայտչական և պատկերային տարրերի և նրանց հարաբերությունների միադոմար է կամ համակարգ. այդ տարրե-րի սրահական որոշակիությունը մասամբ հանդում է այդ հարաբերու-թյուններին, սրտից իրենց հերթին պայմանավորում կամ ստեղծում են այդ ամբողջականությունը՝ իր ոչ միանշանակ ուղղվածությամբ դեպի ներս (ինքն իրեն) և դեպի դուրս (գեղարվեստական ուրիշ ֆինոմեններ կամ համակարգային կերտվածքներ)⁴:

Գեղարվեստական կառուցվածքն իր ֆունկցիոնալ և կոմունիկատիվ էությունամբ, իր իմաստայնությամբ (շարժում՝ ձևից դադափար) և արժե-քայնությամբ (շարժում՝ դադափարից ձև), իր ձևի վերացարկված իրա-յնությամբ և իր բովանդակության իրային վերացարկվածությամբ, իր ին-տելեկտուալ և զգայական հոսքերով ստեղծում է տեքստի պոետիկան և միաժամանակ ստեղծվում նրա կողմից:

Ըստ երևույթին, լուկյան այն միտքը, թե «հարաբերությունների գա-ղափարները հաճախ ավելի պարզ են հարաբերակցված առարկաների գաղափարներից»⁵, լուսաբանում է գեղարվեստական կառուցվածքի հա-րաբերակցական (ոնֆերենցիալ) էությունը, քանի որ առանձին դեպքե-րում հենց դրանք են արտահայտում արվեստի երկի գեղարվեստական միտքը, որը կառուցվածքի մեջ դադարում է ինքնուրույն միտք լինելուց և դառնում է մտածողության պրոցեսի մասնիկ⁶ (տվյալ դեպքում գե-ղարվեստական մտածողության):

Այստեղ կարևոր է ընդգծել, որ գեղարվեստական կառուցվածքն իբրև ամբողջականություն և միաժամանակ հարաբերակցական հիերար-խիա, իրենից ներկայացնում է ոչ թե մեկուսացված կամ մեխանիկորեն միացված կոռելյատներ (համահարաբերականներ), այլ՝ բուն համա-կարգային կազմություն⁷:

⁴ Այս մասին մանրամասն տե՛ս «Սվանդույթները և գեղարվեստական զարգացու-մը» գրքում, Երևան, 1976, էջ 11—12:

⁵ Д. Локк. Избранные философские произведения в 2-х томах, т. 1, М., 1960, стр. 325.

⁶ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. III, стр. 533.

⁷ Այս իրադրությունը մերձենում է լեզվաբանական այն իրադրությանը, որը մա-մանակին մասնանշել է Ֆերդինանդ դը Սոսյուրը. (...լեզվի յուրաքանչյուր վիճակի

Հաստատելով, որ կառուցվածքը չափազանց վերացական հասկացություն է, և որ կառուցվածքի բացահայտումը կապված է նրա մասերի և այն իզանակի հայտնաբերման հետ, որի միջոցով փոխհարաբերություններին մեջ են մտնում այդ մասերը, Բերտրան Ռասսելը հայտնում է մի միտք, որ շատ կարևոր է գեղարվեստական կառուցվածքը հասկանալու համար. «Նախադասությունը բառերի կապակցություն է, որոնք կարգավորված են առավել վաղի՝ առավել ուշի նկատմամբ ունեցած հարաբերությունամբ՝ եթե նախադասությունը արտաբերվում է, ձախի՝ աջի նկատմամբ ունեցած հարաբերությամբ՝ եթե այն դրված է: Սակայն այդ հարաբերություններն ըստ էության բառերի միջև առկա հարաբերություններ չեն. դրանք բառի գործածության դեպքերի միջև առկա հարաբերություններ են»⁸: Եթե Ռասսելի այս զաղափարը լեզվաբանության (ավելի ճիշտ՝ լիզվի փիլիսոփայության) ոլորտից տեղափոխենք գեղագիտության (ավելի ճիշտ՝ արվեստի փիլիսոփայության) ոլորտ, ապա հավանաբար հնարավոր կլինի պնդել, որ գեղարվեստական պատկերի կառուցվածքը ոչ թե արտահայտչական (նշանակությունների նշաններ) և գաղափարային միավորների (նշանների նշանակություններ) միջև առկա հարաբերություններ են, այլ՝ նրանց «գործածության» դեպքերի միջև առկա հարաբերություններ⁹: Այլ կերպ ասած, խոսքը պոետական իրադրության մասին է, ուր, ըստ Ռ. Կառնապի, հարաբերություններ դառնում է հատկանիշ¹⁰ և որակապես սահմանում է հարաբերության մեջ ներքաշված կամ ի սկզբանե հարաբերության մեջ գտնվող տարրերը: Այս իրադրությունը չի կարող ընթերցվել դատողության կանոնյան տիպով, ըստ որի մասնավորն ընկալվում է իբրև համընդհանուրի մեջ պարունակվող մի մաս, երբ տրված է միայն մասնավորը, որի համար անհրաժեշտ է գտնել համընդհանուրը: Գեղարվեստական կառուցվածքը չի առանձնացնում մասնավորն ու ընդհանուրը, նույնպես և մասն ու ամբողջը, չի արտածում մեկը

մեջ ամեն ինչ հիմնվում է հարաբերությունների վրա» (Ф. де Соссюр, Курс общей лингвистики, М., 1933, стр. 121).

⁸ Бертран Рассел, Человеческое познание, его сфера и границы, Изд. И Л., М., 1957, стр. 284.

⁹ «Եթե աշխարհը կազմված լինի պարզ տարրերից, այսինքն, առարկաներից, որակներից ու հարաբերություններից, որոնք զուրկ են կառուցվածքից, ապա ոչ միայն մեր գիտելիքները, այլև բոլոր գիտելիքները, որ ամենագիտությունն են կաղմում, կարող էին արտահայտվել բառերի օգնությամբ, որոնք կնշին այդ պարզ տարրերը» (Ռ. Ռասսելի նշված աշխատությունը, էջ 293):

¹⁰ Р. Карнап, Знание и необходимость, М., 1959, стр. 55.

մյուսից, այլ հարաբերակցում է, ի մի բերում և գեղարվեստական գիտակցության անանջատելիության ու անմասնատելիության հոսանքի մեջ միավորում է նրանց իբրև մեկ պոետական ամբողջականություն, որը շարժուն է և հաստատուն, սինխրոն և դիախրոն, տարածական և իրադարձային և միշտ, բոլոր ժամանակներում՝ հոգեհույզ, հակասական, առեղծվածներով լի, հմայչորեն անորսալի:

Մարդկության գեղարվեստական զարգացման յուրաքանչյուր դարաշրջան ծնում էր իր պոետական համակարգերը, արվեստում ինչ-որ բաներ էին կատարվում, և ամեն անգամ ինչ-որ բան նրանում ավարտվում էր, ինչ-որ բան սկսվում, ինչ-որ բան շարունակվում, և դա նրա ոչ թե սոսկ շարժումն էր, այլ կյանքը:

XX դարի գեղարվեստական գիտակցությունը բնորոշվում է XIX դարի արվեստի դասական ավարտվածությունից և ընդհանրականությունից կատարված հրկու տեղաշարժով, մի կողմից՝ դեպի բարձրագույն վերացական համընդհանրություն, մյուս կողմից՝ դեպի զգայական, «հոբդառառ», «խրախճանքային» մարմնացանություն: Ըստ երևույթին, սրանով է պայմանավորված գեղարվեստական բաղմամբով դպրոցների և բանաստեղծական համակարգերի զոյությունը մեր դարի համաշխարհային արվեստում:

Այդ ուղղություններից յուրաքանչյուրը տվել է արվեստի իր տեղավորիչ օրինակները, սակայն մեր ժամանակի լավագույն ստեղծագործությունները ծնվում են, հավանաբար, դրանց միահյուսումից, փոխներթափանցումից:

Գեղարվեստական որոնումների մեջ իրացվում են ոչ միայն հասարակական գիտակցության և իրականության ճանաչման ձևերը, այլև աշխարհի պատկերի գեղարվեստական հորինման և այդ աշխարհի հանդեպ արվեստագետի վերաբերմունքի բացահայտման ձևերը, որովհետև դրանք ոչ թե ինչ-որ պատահական գծերի, այլ արվեստագետի ստեղծագործության գեղարվեստական-աշխարհայացքային էության արտահայտություններն են, ոչ թե պատկերաչությունից կտրված դադափառայնություն, ոչ թե վերձևային բովանդակության, այլ միասնական գեղարվեստական ամբողջականության մեջ այդ կատեգորիաների հարաբերակցումների ու փոխներթափանցման արտահայտությունն են:

Հավանաբար, ժամանակակից գեղարվեստական երկու միտումների հետ են շտղկապված նաև զրականության պոետական այլադան համակարգերը, Դրանք են որոշադրում ժամանակակից պոեզիայի բանաստեղ-

ծական որոնումների երկու գլխավոր ուղղությունները, որոնք բնականաբար կողմնորոշվում են ոչ միայն այդ տեղաշարժերով, ոչ միայն արդի գրական պրոցեսով ու գեղարվեստական գիտակցության արդի ձևերով, այլ նաև դարաշրջանի հասարակական դիտակցության մեջ տեղի ունեցող տեղաշարժերով, աշխարհում կատարվող սոցիալ-պատմական փոփոխություններով:

Այդ որոնումների գեղարվեստաաշխարհայացքային բնույթը, որը ձևավորվում է պատմականորեն և իր մեջ ներառում է բանաստեղծական երկի ինչպես բովանդակությունը, այնպես էլ գեղարվեստական ձևը, բացառում է այդ որոնումների հանգեցումը և «մաքուր» աշխարհայացքի, և «մաքուր» ձևի կամ հնարանքների միասնիկական դումարին:

2

Արդի պոեզիայի գեղարվեստական որոնումները ուժ են ձեռք բերում սոցիալիստական ռեալիզմի բաղմադր գրականության փորձի մեջ, և դրանք միավորված են ոչ միայն գեղագիտական, այլև սոցիալական, հասարակական, քաղաքացիական իդեալով, որն ազդում է աշխարհի պատկերի գեղարվեստական ձևերի ստեղծման և այդ աշխարհի նկատմամբ արվեստագիտի վերաբերմունքի բացահայտման վրա: Այդ որոնումներն արտահայտում են ոչ թե ինչ-որ պատահական հրեղությունների, այլ արվեստագիտի ստեղծագործության գեղարվեստական և աշխարհայացքային էությունը և բովանդակությունը:

Եթե «հին, բարի» ժամանակներում պոեզիայում ղանաղանվում էին հայրերի և որդիների սերունդները, ապա մեր ժամանակներում նրանում կարելի է տարբերել հայրերի մի քանի սերունդ և որդիների մի քանի սերունդ, և այդ պատճառով պոեզիայում շատ բան է խառնվել և տեղաշարժվել, նա այժմ ազատ է «կրկնելիություն սեռայնությունից», որը արվեստում միշտ «մի քիչ հրեշային է»:

Ըստ երևույթին, 70-ական թվականների պոեզիայի գեղարվեստական որոնումների ուսումնասիրությունը դասական բանաստեղծական իրադրությունից երկու տեղաշարժերի լույսի տակ արդյունավետ և կոնստրուկտիվ է:

Անդրեյ Վոդնեսենսկու պոեզիայում, օրինակ, գեղարվեստական իրականությունը ծնում է իրերի բանաստեղծական այլակեցությունը: Բանաստեղծի պոետական խոհերը մերթ ինտելեկտուալիստական են, մերթ ռացիոնալիստական, մերթ փիլիսոփայական, մերթ մտահայեցո-

դական, մերթ էքսպրեսիվ, մերթ էմոցիոնալ, մերթ եղերերդական, մերթ պարադոքսալ, մերթ բառային, և դրանց մեջ գրեթե միշտ միահյուսված են կոնցեպտուալ հոսքը և հուղական ռեֆլեքսիան, տրամաբանական և պոետական իմացությունը, ինչպես նաև կիրպարի գեղակերպությունը և գինամիկան:

...На ветру мировых клоунад
Заслоняем своими плечами
Возникающее между нами—
Как ладонями пламя хранят...

Այդ պոեզիան միաժամանակ և՛ տարերային է, և՛ կառուցված, նույնիսկ մերկ միտքը արտահայտելու ձգտումը և փոխաբերականորեն բարդացված բանաստեղծությունները ալյստիզ չեն բացառում պոետիկայի իսկական բարդությունը և պատկերի կառուցվածքը (ի դեպ, Վոդենսենսկու հաջողությունները նույնքան տպավորիչ են, ինչքան նրա անհաջողությունները):

Դեպի եսենիյան ավանդույթի բանաստեղծական բարդությունն է ուղղված ամբողջ մի դպրոցի պոեզիան—ես նկատի ունեմ Վլադիմիր Սոկոլովին, Անատոլի Պերեգրենին, Նիկոլայ Ռուբցովին և ուրիշներին:

Բարդ և հետաքրքրական է, օրինակ, Պերեգրենի պոեզիան—գրգռիչ անհավանոտ և փոխաբերականորեն լարված.—

В саду безмолвья и беды
От края и до края—
Деревьев черные ряды
Процессия немая.

...Там осеняет землю сад
Таинственною кущей
Листвой, летящей наугад,
Оградою цветущей.

Он обнимает небосвод,
Звезду легко колебля,
И соловей его поет
Во мгле великолепия.

Եվ կարծես թե այս երկու աշխարհների սահմանագծում, դրանց կողքին (և դրանց հասանելիությունից դուրս) ապրում է Յուրի Կուլեն-

ցովի բանաստեղծական աշխարհը, արտաքնապես հակված միեւնույն ժամանակ և՛ դեպի առարկայական մարմնականությունը, և՛ դեպի ինտելեկտուալ հոսքը:

Բանաստեղծը կողմնորոշված է դեպի երկու տեղաշարժերը և դրանց փոխադարձ ներթափանցումը պատկերի կառուցվածքում: Այստեղ անհրաժեշտ է նշել, որ այդ բանաստեղծությունը չի սպառում իրեն այդ երկու տեղաշարժերի և դրանց ներթափանցման մեջ—նա կարծես թե դուրս է դալիս այդ բանաստեղծական համակարգի սահմաններից:

Այս իմաստով հետաքրքրական է Կուլենցովի «Օղակ» բանաստեղծությունը:

Вспомни старый трамвай! Среди лязга и пыли
Он летел по кольцу—колесо в колесо.

Ты сходил, он сходил, вы куда-то сходили,
Вы трамвайной судьбы разрывали кольцо.

Вы клубились по жизни, теряя друг друга,
Рты и души кривила вам ярость борьбы,
Но остался один, не сорвавшийся с круга,
Не постигший разогнутых линий судьбы.

...Показалось, что в мире всегда он пребудет,
Этот замкнутый путь, этот бег без конца.
Но трамвай изломался, стал пылью. А люди
И не знали о том человеке кольца.

Между тем говорили, что каждое утро
Где-то в городе кружится некий старик,
Остановится, пальцем поманит—как будто
Что-то хочет сказать, изо рта только скрип.

И нелепым волчком он упал среди улиц,
Притворился ли мертвым иль кончил свой век?
Но его башмаки на ногах шевельнулись,
Поднялись и продолжили прерванный бег.

...Ты кричала, любовь! Он тебя не услышал,
Неизменному другу не подал руки,
Растворился, исчез, но из круга не вышел,
И продолжили дьявольский бег башмаки.

Այստեղ խորտակիչ պոռուցտի մեջ խառնվել են կյանքի հոսքը, իր վախեցնող առօրեականության մեջ, գիտակցության հոսքը, իր ֆանտասմագորիայով, և գեղարվեստի հոսքը, իր տեղաշարժումներով դեպի արտահայտչական վերջնասահմանությունը—սակայն այդ բանաստեղծության գեղարվեստական պարագործը այն է, որ նրանում անվերապահորեն և անբաժանելիորեն իշխում է ամբողջական, ավարտված, միասնական, բացարձակ պոեզիան:

Ըստ երևույթին, և՛ ձևի դանազան տրանսֆորմացիաները, և՛ ինտելեկտուալիզմը, իբրև բովանդակության կամ ձևի բաց արտահայտություն, և՛ փոխաբերության կայուն համակարգ, և՛ հարաբերակցությունը հարակից արվեստների որոնումների հետ, և՛ բանաստեղծական ձևի ազատ տարերքը, և՛ վերլուծականությունը, և՛ ձևը, որ կարծես թե մոտորում է ինքը իր մասին, և՛ բանաստեղծական մտքի ծավալայնությունը, և՛ փոխաբերության անհետացումը, իբրև փոխաբերության նոր ձև և մակարդակ—70-ական թվականների պոեզիայի բնորոշ գծերն են:

Ձենթարկվելով ոչ բնագծված—ինտելեկտուալիստական արվեստի գալթակղիչ որոնումների և ոչ էլ զգայական «ներբությունների», մաքուր մտքի և մաքուր խոհի նույնքան դալթակղիչ «մշտնջենականությանը», ժամանակակից բանաստեղծական համակարգերը ներդաշնակորեն միահյուսում են անմիջական զգացմունքն ու բանաստեղծական միտքը: Մեր ժամանակի բանաստեղծական մտածողության երկու միտումները բովանդակող պոետիկայի հենց այդ տիպին է հեռեում Ռադմիկ Դավոյանի պոեզիան:

Նրա պոեզիային բնորոշ են սեղմությունը, «մտածական ժամանակի» տեղականությունը, «անշարժ ութմերը», «լուին» պատկերավորությունը և մոտ ու հեռավոր պատկերների առեղծվածային մերձեցումը. այդ սամներ ձևեր է բերվում ազատ և ոչ թե մոլորության մեջ թափառող բանաստեղծական գիտակցությամբ: Դավոյանի պոեզիան բանաստեղծական ստեղծագործության մոդայիկ միստերիա չէ, այլ բանաստեղծական անհատականությունը, այլև ձևը: Այդ պոեզիան բնորոշվում է մի տեսակ կայուն անկախություն մե, այդուհանդերձ, մնում է ընդհանուր բանաստեղծական գիտակցության սահմաններում:

Դավոյանի փոխաբերությունը չի տեղավորվում բաց տեքստում, համարժեք չէ նրան: Այստեղ, ավելի շուտ, զգացվում է (ըստ Արիստոտելի՝ «ճանաչվում» է) «հին, բարի» փոխաբերության մաշվածությունը,

հնարավոր է, նույնիսկ նրա «չքաջման» միտումը, որը և դառնում է փոխաբերութեան արդի դրսևորումներից մեկը:

Զգտելով անուղղակի դիտողականության, Դավոյանի փոխաբերությունը կարող է հավասարազոր լինել պատկերին, կարող է պատկերից ծավալուն լինել, կարող է հավասար լինել մի ամբողջ ստեղծագործության, կարող է նրանից էլ ավելին լինել, և այդ պայմանականորեն ասած, փոխաբերության արտակեցությունը տեքստային իրականության նկատմամբ, Դավոյանի պոետիկայի և դրա կառուցվածքային համակարգի յուրահատկություններից մեկն է:

Ձևի արարումը արտահայտվում է Դավոյանի նույնիսկ պոետիկայով և «անխախտ» կառուցվածքով արտաքինից ավանդական թվացող բանաստեղծություններում, որոնք իրենց մեջ կրում են ձևի սահմանների նույն այդ շարժունության և բանաստեղծական «Ֆիհստայի» բացառիկ տարրերը:

Կախվել է կապույտում
Արտույտը իր թելից,
Զրնգուն ծիծաղ է
Ծավալվում երբեից:

Արտույտը ի՞նչ գիտի,
Թե օդում ինչեր կան,—
Ապրող ու մեռնողի
Հառաչ ու նիչեր կան...

Փշրված հույսերի
Գունավոր խիներ կան
Արցունքի չքափվող
Հինավուրց լճեր կան:

Պատկերներ, որանց մեջ
Քայլում ենք ամեն օր,
Մի տեղ է, որտեղ մենք
Փայլում ենք ամեն օր:

Ճոնվում ենք, նա մեզ հետ
Ճոնվում է քախծալի-

Շարում է մեր առջև
Պատկերներ բալձալի:

Ծիծաղը ցողում է
Մեր բոլոր ավերին
Եվ հեշտ է հարմարվում
Մեր բոլոր շափերին:

Մեզանից պոտորվում,
Սնում է ինքը մեզ,
Իր մաքուր բարմությամբ
Ձինում է ինքը մեզ:

Լռում ենք, մեզ համար
Խորհեր է բաց անում,
Կոսում ենք՝ մեր ձայնը
Մեր դեմ է բարձրանում:

...եվ լսեք, մի ասեք,
Ախ, մարդիկ դաժան են,
Կարող են մեզ օղբ
Գղալով բաժանեն:

Այստեղ կառուցվածքայնորեն կապակցված են առօրեական իրա-
դարձությունն ու ծավալուն փոխաբերությունը, և պոետական միտքը
ընկալվում է հենց այդ համակարգում:

Ռ. Դավրյանի այս քանաստեղծությունը, որ հեռու է ամեն տեսակի
հեռտորական ու արտաբանաստեղծական հասարակացումներից և
անմեղքորդ մտնում է նրա ողջ ստեղծագործության ամբողջականության
մեջ, ժամանակակից բանաստեղծական որոնումների իր դրսևորումնե-
րով հանդերձ, խորթ է այսօրվա գեղարվեստական էքսպերիմենտի
տարերքին ու պալիոսին: Այստեղ բանաստեղծական պատկերին բնորոշը
մոդայիկ նորարարությունը չէ, այլ պատկանելիությունը գիտակցության
ժամանակակից ձևերին ու դարի գեղարվեստական ուղենիշներին, նրա
գլխամիզմին ու ներքին կենտրոնացվածությանը:

Կան անքիվ աստղեր և մոլորակներ,
եվ ծիրկաքիններ անքիվ ու մաֆուր,
Հոգմեր կան վայրի. բորբ արեգակներ,
Կան աստղեր, որոնք պտտվում են կույր,
Կույր անգիտությամբ տիեզերքի մեջ
Վխտում են անքիվ սամումներ ագահ,—
Տիեզերքն իր մեջ առել ամեն բան,
Ամեն բան իր մեջ, իր մեջ է առել,
Եվ ինքը... չկա:

Ներդաշնակության փաղցր բխումով,
Իրաբ գգվելու անվերջ հարությանը,
Աշխարհն են գալիս անքիվ սերունդներ՝
Տափ երազներով, մեֆուշ բարությանը,
Մաֆուր մխանֆով ցանում են հունդեր,
Սիրո հունդեր են շաղ ապիս ագահ,—
Սերն իր մեջ առավ Տիեզերքն անգամ,
Ամեն—ամեն բան Սերն առավ իր մեջ,
Եվ ինքը... չկա:

Մարդը՝ բողբոջը բնությանը ոգու
Եվ տիեզերքի նառագայքն անքիծ,
Մարդն աշխարհն գալով փաղցր բխումով,
Անմիա շեղվել է բնության նամիկից,—
Փոխանակ ինքը ապրի Սիրո մեջ

Եւ տիեզերքում ապրի արեւկա,
Իր մեջ նգմել է Սեր ու Տիեզերք,
Տիեզերքն ամբողջ խառնել է իր մեջ,
Եւ ինքը... չկա:

Բանաստեղծութեան բացահայտ արտահայտված միտքը, որը գեղարվեստորեն մարմնավորված է նրա կառուցվածքի, պատկերի, ծավալուն փոխաբերության մեջ, մի տեսակ կորցնում է իր սկզբնական բովանդակությունը և բանաստեղծության գեղարվեստական մակարդակով ձեռք է բերում նոր որակ՝ հաղթահարելով մտահայեցական միադժուրությունը և ստանալով գեղարվեստական ծավալայնություն: Բանաստեղծության կառուցվածքն ինքը, և ոչ թե առանձին կամ կոնստրուկտիվ «ընթերցված» բառն է այդ միտքը փոխակերպում գեղարվեստական իրականության:

էությունների խորտակումն ու չքացումը տեղի է ունենում բանաստեղծության տեքստային իրականության մեջ, իսկ նրանց վերածնունդը՝ արտատեքստային իրականության (բանաստեղծության բաց ու բացահայտ տեքստից դուրս): Եվ այդ ամենը կատարվում է, ավելի ճիշտ, արարվում է արդեն ոչ թե առօրեական և, նույնիսկ, ոչ թե փիլիսոփայական, այլ գեղարվեստական դիտակցության մակարդակում:

Տիեզերքն իր մեջ է առնում ամեն բան, նույնիսկ աստղերի կույր, իր մասին ոչինչ չգիտակցող շարժումը և չքանում է (նա չկա): Սերն իր մեջ է առնում ամեն բան, Տիեզերքը նույնպես չքանում է (նա չկա): Մարդն իր մեջ է առնում ամեն բան, բայց հեռանում է աշխարհի ներդաշնակությունից, թողնում է նրա բնական էությունը, իր մեջ է առնում, «խառնում է» իր մեջ և «ճզմում է» իր մեջ Տիեզերքն ու Սերը և չքանում է (նա չկա): Այս մաքուր, մտահայեցական միտքը, որը «դորձառնում» է «մեծատառով գրվող» երեք աշխարհներով (Տիեզերք, Սեր, Մարդ), բանաստեղծության գեղարվեստական իրավիճակի, նրա կառուցվածքի մեջ աննկատելիորեն ազատագրվում է մեծատառից, «իջնում» է, և երեք աշխարհները՝ հեռավոր սառը, զգացմունքային հասանելիությունից դուրս գտնվող, կյանքի վրայով անգրգիռ տարածվող, մոտենում են իրար և մոտենում են մեզ, դառնում մտերիմ, բանաստեղծական մտքին ու քնարական զգացմունքին ենթակա:

Ռ. Դավոյանի մերձավորությունը ավանդական բանաստեղծությանը և միևնույն ժամանակ, արդի պոեզիայի նորագույն որոնումներին՝ երբեք

շի նշանակում, թե նա պատկանում է, այսպես կոչված, անցումային. միջին, «միջնորդված» պոեզիային: Նրա պոեզիան ժամանակակից բանաստեղծական ֆիկստա է, որն ուղղված է և՛ ավանդներին, և՛ այն ամենին, ինչը դեռ պետք է լինի պոեզիայում, ու, դրա հետ միասին, այն ամենին, ինչն այսօր իր կողքին է, իր հետ՝ միևնույն և կամ բանաստեղծական այլ մակարդակներում:

Բայց, այնուամենայնիվ, իր բանաստեղծական կառուցվածքով, դա, որոշ իմաստով, սահմանադժային պոեզիա է հայ դրականության մեջ, և ոչ միայն այն պատճառով, որ պատկանում է ավանդներին և ժամանակակից ոճային որոնումներին միաժամանակ, այլ նաև այն, որ էսպես իր մեջ կրում է «այն համաշխարհային կոնցեպցիա» (Ստենդալ):

Դավոյանն ունի մի ծրագրային բանաստեղծություն, զրեթե մանիֆեստ՝ ավանդներին և նրանց կենարար ու կենդանի շարժմանը նվիրվածության վերաբերյալ, շարժում, որ հաճախ պայմանավորում է ժամանակակից բանաստեղծական որոնումների ուղղությունը.

Քայլիւ մի գիշեր, և երկու գիշեր,
Եվ այնքան, որքան կարող ես փայլել,
Գուցե այն աստղը կհայտնաբերես,
Որ մարդկանց համար բնավ չի փայլել:

Դեռ մի տարի, և երկու տարի,
Եվ այնքան, որքան կարող ես գնալ,
Եվ զեռ նույնիսկ այն դժնի պահին,
Երբ որ քվում է փայլելն անհնար:

Քայլիւ մի տարի, և միլիոն տարի,
Մինչև որ հասնես նախապայերիդ,
Մի գնահատիւր ոչ անցած համփաղ,
Եվ ոչ էլ չնչին արժեքի բեռիդ:

Եվ երբ հասնես նախապայերիդ,
Ուրեմն՝ մոտ ես և ապագային,
Քեզանից առաջ, նրանք շատ առաջ,
Բլուր դարեր առաջ նամփա եմ ելել,
Եվ նրանք է, որ մոտիկ են արդեն
Ապագաներին բոլոր նոր ու հին:

Եվ երբ հանկարծ նախապապերիդ
Քո ճանապարհին դու չհանդիպես,
Ուրեմն՝ սխալ նամփուլ ես գնում,
Եվ ոչ մի հրաշք չի փրկելու քեզ:

Հետևապես, Դավոյանի սլոնգիան գոյություն ունի ոչ ավանդականից
հետո և ոչ էլ նորագույն սլոնգիայից առաջ, այլ նրանց հետ միասին,
կողք-կողքի, միասնական դինամիկ համակարգում, իրենից ներկա-
յացնելով և՛ անցում, և՛ շարունակություն, և՛ կանխում, և՛ նախատե-
սում, և՛ կասկածում, և՛ համամասնակցություն:

Դավոյանը բազմիցս «փորձել» է իրեն ժամանակակից բանաստեղ-
ծական «փորձախաղերում» (դա նրան հիանալի հաջողվել է և, որ
գլխավորն է, չի թողել կրկնողության, ինքնանպատակ որոնման և
ընդհանրապես վարժանքի տսվալորություն):

Ճոնվեցին լապտերներդ:

Շներդ համբուրվելով անցան:

Կառունները թախծից կծկվեցին

տանիֆներիդ վրա:

Նրգերդ չերգված վերջացան:

Սևնդսողներիդ կախված ստվերները

ելան վեր,

Իֆան ցած,

Բոցնեցին,

Բարացան:—

Սև. նարնջի պես փամեցի ես գիշերդ,

Եվ ավիս մեջ մնաց դեղին մի արշալույս:

Կամ—

Մի ֆիշ բարձր,

ցածր

տանիֆների վրա

քափվում է անձրևը:

Կարմիր, դեղին, ներմակ

տանիֆների վրա

Թափվում է անձրևը:

Մի ֆիշ բարձր,

ցածր

դամբարանների վրա
 քալիվում է անձրեւ:
 Մի ֆիշ բարձր,
 ցածր
 լոռոքյան մեջ
 ու կիսախուփ ու տափ աչֆերի մեջ
 քալիվում է անձրեւը:
 Թափվում է:

Ռ. Դավոյանը հոգեբանական և ստեղծագործական ոչ մի «անհարմարակետություն» չի ղգում նաև ղուտ ավանդական, քաղցրահունչ քնարական բանաստեղծության նկատմամբ.

Երե լացել եմ ես քեզ համար,
 Եվ արցունքներես մեջ կապույտ
 Կրակներ են եղել,—
 Այդ բոլորը վերհուշ է:
 Իսկ ինձ համար— ուշ է:
 Իսկ քեզ համար ուշ է:

Կամ—

Ճերմակ գիշերներ, բարի գիշերներ,
 Դիշերներ վշտի, կարոտի, լացի,
 Իսկապես մի ֆիշ անէ ու անգո,
 Իսկապես լրիվ, լրիվ կանացի:
 Իսկապես. դուք ի՞նչ պիտի լինեիք
 Առանց աղչկա, առանց սիրածի:

Սակայն Դավոյանի պոեզիայում գերակշռում են այնպիսի գործերը, որոնք փաստորեն իսկապես «օպոզիցիայի» մեջ են ավանդների և ուլտրա-ժամանակակից, չափազանցված ձևական որոնումների նկատմամբ:

Հաճախ այդ օպոզիցիան արտահայտվում է որպես բացահայտ փրկիստության քնարերգություն, որն իր մեջ գեղարվեստորեն սրում է բարդ միտքը, և վերջինս ձեռք է բերում ինչ-որ առանձնահատուկ գեղարվեստական այլակեցություն:

Ապակու մեջ ահա ծառերն են օրորվում,
 Ապակու մեջ երկինքն իր փեշերն է կախել,
 Ապակու մեջ ես իմ պատկերին եմ նայում:

Եվ, չգիտեմ ինչու, ինձ քվում է՝ իմ մեջ
Անեցրել են ինչ-որ անիրական վախեր:

Այն, ինչ բնությունը տվեց ինձ իր ոգուց,
Ապակու մեջ ահա իր փեշերն են կախել,
Այն, ինչ բնությունից գողացել են մարդիկ,
Նվաճել են իբրև՝ ազատությամբ մղված՝
Տառել են իմ միջից, իմ հոգուց են փառել:

Եվ ֆանի որ լիքն է տիեզերքը համայն,
Բնության մեջ չկա տարածություն ազատ,
Ինչ-որ գողացել են մարդիկ բնությունից
Տեղը կամ վախով են լցրել ու ձանձրույթով,
Կամ ամեն մի քանկ բան մնացել է կիսատ...

Դրա հետ միասին Դավոյանի պոեզիայում առկա է ընդգծված բանաստեղծականությունը, որի մեջ պլաստիկ փոխաբերությունը անսպասելիորեն վերաճում է գեղարվեստական պատկերին հավասար ծավալուն փոխաբերության:

Արո՞րով ինձ հողից հանեցին,
Ինձ հողում ինչո՞վ են քաղելու...
Հոգնել է իմ կյանքի նժույգ—ծին՝
Ձի քոչում, չի գնում, չի քոչում՝
Հողմերից երազներ փառելու...

Ձի տեսնում ոչ ոքի, ոչ մի բան
Եվ ավստս, ոչ մեկին չի կանչում,—
Կյանքը լուռ մեռնում է հավիտյան,
Եվ նրա շիրիմին ոսկեցով,
Ոսկեցով տեսիլքն է կանաչում:

Այդ սյատիկերը հրեմն կարծես թե արարվում է բանաստեղծական սիմվոլիկայով—

...Իմ շուրթերն այրված են:
Նրանք հասկանում են սրևի լուսությունը,
Համբույրի կարոտը,
Եվ կարոտի լուսյան հանդեպ
Հրդեհվող իմ լուսությունը:

Նրանք հասկանում են
Այս անձն,
Այս թանձր լոռայան բոցի մեջ
Իրենց ձևավոր, ներդաշնակ քրքրոցը:
Իմ շուրթերն այրված են...

Այդ սիմվոլիկան Դավոյանի պոեզիայում դրամատիկորեն
լարված է և կարծես թի մերձեցնում է բանաստեղծական տարբեր
շերտեր ու մակարդակներ, դրանով իսկ բարդացնելով այն միտքը, որն
արտահայտված է բաց տեքստում.

Ընկնող աստղերին ասում եմ՝ աստղեր
եվ ուրիշներին անհասկանալի
Երգերին դարձյալ երգեր եմ ասում:

Կորած ծովերին ասում եմ՝ ծովեր,
Իմ կորած ծովեր՝ ասում եմ կրկին,
Իմ խույ ծովերին ասում եմ՝ ծովեր,
Նրկիր եմ ասում իմ կորած երկրին:

Եվ հանկարծ—տեսողականորեն ավարտված և փոխաբերականորեն
սիմվոլիկ սուղ, որը բնորոշում է մեկ այլ բանաստեղծական աշխարհ՝
«Ինչպես որ լույսն է լույսից կախվում...»:

Բնորոշվին այլ բանաստեղծական մակարդակով փոխաբերական է
կրկեսի տարերքը, որտեղ թաղավորում է դրամատիկ խաղը, որը արա-
բում ու սրում է և՛ իրերը, և՛ նրանց բանաստեղծական այլագոյությունը՝

Ինձ մի քաղցրեմ հովհարների տակ,
Մի հայտնաբերեմ ինձ կրկեսներում,
Գիներտների գաղջ մշուշի մեջ
Գգվանքի փայլ եմ ես ձեր աչքերում:

Մի ձեռք ինձ անհայտ, մութ ոլորտներից
Անդուլ քմերության խառույկ է բերում.—
Նա ինձ քաղցրեց հովհարների տակ
Եվ հայտնաբերեց ինձ կրկեսներում:

Փոխաբերական սիմվոլիկան այստեղ չի «խախտում» քնարական
տրամագրությունը և բանաստեղծական համակարգը:

Դավոյանի պոեզիայի բանաստեղծական իրավիճակը և փոխաբերությունը ապրում են ոտանավորի ինքն իր հետ շհամընկնելու «կետում», որտեղ նույնիսկ տեսողական ռեթմը վերածվում է ներքին և ներքնապես բանաստեղծական ռիթմի, իսկ խլացված հնչունային ձևը, որն ստեղծում է բանաստեղծության հնչող պատկերը, անմնացորդ «ներգրավում» է կառուցվածքի և պոետական համակարգի մեջ:

Դու

Գտնված երգ,

Որ ամբողջ մի գիշեր

Թափառեցի ինձ հետ վաղոցներով փափուկ,

Մենք իրար նետ անցանք

Այս աշխարհի բոլոր պատուհանների միջով,

Ու դռների միջով անցանք,

Անցանք բազմատեսակ հրաշք —

գաղտնիքների միջով,

Նաև նշարտության միջով անցանք. —

Անցանք բոլոր աղբիկների վերմակների տակով:

Աշնան գույների մեջ մոլորեցրինք իրար,

Մոլորվեցինք աշնան դեղիններում

Հետո գտանք իրար,

Հետո նվաղեցիր դու շուրթերիս վրա,

Որպես գիշերային մեռ մեղքերի ներում:

Հետո կաթիլ-կաթիլ դու կաթեցիր ներքև իմ

շուրթերից:

Դու ծաթեցիր ներքև՝

Ռեկամների կտրուկ լույսով բռնված,

Եվ անտեղյակ նրանց միշտ մարմնող կյանքին —

Ու հեռացա ես քեզ մայրի վրա թողած,

Գիշերալին լքված իմ սեր,

Իմ գտնված, գիշերային իմ Լեգ:

Ժամանակակից բանաստեղծներից շատերի ստեղծագործությունները այն տպավորությունն են թողնում, որ կարծես, բանաստեղծությունների ձևը ստեղծում է ոչ թե բանաստեղծն ինքը, ոչ թե իրենք՝ բանաստեղծությունները, այլ նա, ում դրանք «հասցեագրված» են:

Եվ քանի որ այդ պոեզիայի «հասցեատերերը» միշտ էլ տարբեր են և շատ հաճախ արտասովոր, մշտապես յարբեր: ու արտասովոր են նաև իրենք՝ բանաստեղծությունները:

Ռ. Դավոյանի պոեզիան ներկայացնում է ձևաստեղծման բուրրովին ալլ պատկեր. այստեղ, թվում է, ձևը ոչ միայն բանաստեղծի կողմից է ստեղծվում, այլև ինքն է իրեն ստեղծում, դիմադրում է բանաստեղծին, չի համաձայնում նրա հետ, բայց ամեն անգամ ի վերջո հնազանդվում է բանաստեղծի ստեղծագործական տրամաբանությանը՝ «կախարդված» նրա գեղարվեստական երևակայությամբ: Դա կատարվում է, հավանաբար, այն պատճառով, որ հեղինակը տիրապետում է բանաստեղծության բարդ կառուցվածքի և բանաստեղծական ինքնաարտահայտման զաղտնիքներին: Այդ պոեզիայի գեղարվեստական աշխարհի նրբություն և բարդության հետևում իրենց ինքնուրույն գոյությունն են պահպանում ընդհանրությունն ու բանաստեղծական պատկերի ընդգծված անձնականությունը.

Պիտի այսպես նստեմ տխուր
Իմ չգրված երգերի դեմ,
Պիտի այսպես նստեմ տխուր
Իմ բռնած ձեռքերի դեմ...
Նրանց համար պիտի անծայր,
Մահուր, մահուր երկինք բանամ,—
Այնքան պիտի միշտ նրանց,
Որ Հուլիս սպրի—ես մահանամ...

Դավոյանը այն բանաստեղծն է, որը գերազանցապես մտածում է պոետական իրավիճակներով, որոնք միշտ բարդ ու անսպասելի են և հավասար են բանաստեղծական պատկերի կամ բանաստեղծության գեղարվեստական ամբողջությանը:

Փոխաբերության, բառի և պոետական իրավիճակի փոխներթափանցումը կազմում է Դավոյանի պոեզիայի պոետիկայի կառուցվածքային չորահատկությունը և նրա խորտակիչ քնարերգության տարրերը:

Ռ. Դավոյանի պոեզիայում՝ նույնիսկ նրա փրկիսոփայական լարված մտորումների կուռ կառուցվածքի և պոետիկայի մեջ փոթորկվում է քնարականության տարրերը, որն այդ ստեղծագործությունը դարձնում է պոեզիա և սրում է նրա զուտ բանաստեղծական հմայքը՝ նույնիսկ այն դեպքում, երբ թվում է, թե նրանում արտահայտված է «մաքուր միտքը».

այս դեպքում ևս այն բանաստեղծական է ոչ միայն արտահայտչական-
նությամբ, այլև մաքուր (հենց սա է Դավոյանի պոեզիայում բաց մտքի
դեղարվեստական, բանաստեղծական այլակեցության գաղտնիքը):

Փշրեցեմք ձեր ներսում եղած պատերը,
Եվ ազատ,
Եվ ավեր մի աշխարհ կունենաք ձեր հոգում:

Մտածական զգացմունքի և զգացմունքային մտքի այդ միակցու-
թյան մեջ հավասար չափով բանաստեղծական են և՛ միտքը, և՛
զգացմունքը, ու հենց այդ բանաստեղծականությունն է լուսավորում
Դավոյանի պոեզիայի փոխաբերականության տարիքը:

Աշխարհը լիքն է կործանումներով,
Աշխարհը լիքն է տագնապով վայրի,
Մարդասիրության խենթ սամումներով
Մարդիկ փանդում են տունը աշխարհի:

... Հիբավի, ե՞րբ է սկսվել անվերջ
Այս խառնությունը.
Մարդը իր ցավը ե՞րբ է նանաչել.—
Տանջանք գուցե ծնվեց այն պահին,
Երբ համր շունը սովորեց հաչել:

Եվ եթե աշխարհում գոյություն ունի բանաստեղծության կապույտ
թռչունը, ապա Դավոյանի քնարերգության աշխարհը ձգտում է ոչ թե
հասնել կամ բռնել, այլ բաց թողնել նրան: Սրանում է Դավոյանի բանաս-
տեղծական սյառիկերի գաղտնիքը՝ բաց թողնել և դրանով իսկ պահպանել
և ոչ թե հասնել, դրանով իսկ կորցնել բանաստեղծության կապույտ
թռչունը:

Այդ պոեզիան բնորոշվում է մի տեսակ կայուն անկախությամբ և,
այդուհանդերձ, մենում է ժամանակի ընդհանուր, գեղարվեստական մտա-
ծողության սահմաններում:

Բանաստեղծի «առեղծվածք» բնական է, միշտ բացարձակ անձնա-
կան է և ամենին ոչ ունիվերսալ՝ հեռու նրանից և նրան մոտիկ «ապ-
րում» են ուրիշ բանաստեղծների ուրիշ «առեղծվածքներ», որոնք կարող են
և՛ շփվել, և՛ չշփվել նրա հետ:

Դավոյանի պոեզիային մոտիկ, միևնույն ժամանակ հեռու է նրանից՝ Յուստինաս Մարցինկյավիչուսի պոեզիան, որը և՛ կապված է XX դարի տեղաշարժերի հետ, և՛, կարծես թե, ազատագրված է նրանցից։ Այդ պոեզիան ուղղված է դեպի դասական բանաստեղծական ավանդույթը և արդի պոեզիայի գեղարվեստական որոնումները։ Այստեղից են նրա սովորականի և անսովորի գունախաղերը—«գույնի և հնչյունի կիսահեղինկություն»։

Մարցինկյավիչուսի յուրաքանչյուր բանաստեղծությունը ցուցադրում է իր անխառն ու պոետական աշխարհը, որը ուղղված է դեպի ուրիշ աշխարհները և միևնույն ժամանակ ազատագրված է նրանցից։ Պոետիկայի այդ փոխակերպությունները փոխաբերականորեն մարմնավորված են առօրեական և գեղարվեստական գիտակցության գունախաղերում։

От самого себя сбежал я в час ночной,
От холода вещей и бесполезных дел,
Чтоб что-то возратить, утраченное мной,
И что-то обрести, чем вовсе не владел.

Անսովոր էքսպրեսիվ բանաստեղծական փոխաբերությունը արտահայտում է պոետական միտքը՝ և համարյա միշտ փոխաբերական մտածողության տարբեր մակարդակներում։ Եվ հենց այդ պատճառով էլ բանաստեղծական միտքը տեղափոխում է այդ բանաստեղծությունը գեղարվեստական իրականություն։ Այդ պոեզիայի գրգռիչ անհավանականությունը ուղղված է դեպի բանաստեղծական գիտակցության ամենաբարդ ձևերը։

Поддержите же землю—
ей нужна еще первая зелень в лесу.
Поддержите же землю—
первый снег ей к лицу.
Поддержите же землю—
для морских кораблей и далеких морских берегов.
Поддержите же землю
для людей и для их нерожденных богов.
Поддержите же землю—
те, кому еще памятна слова
изначальная первооснова.

Երբեմն այս իմամ այն բանաստեղծությունը վերագրածնում է ամենի
ինչ—անսովորի փոխակերպությունների միջոցով—գեպի բաց տեքստի
ի սկզբանն սովորականը, որը շարժվում է դեպի վերացական հա-
մընդհանրությունը և զգայական հոսքը, սակայն արդեն բոլորովին այլ է
սովորականը, որը հարստացած է այդ շարժման անսովորականությամբ
և այն ամենով, ինչ այդ շարժման ընթացքում անցած է և ձեռք է
բերված.—

Может, звездная суть в паденьи?

Да, наверное, наверняка!..

Их падение—в самом деле

Крик из дальнего далека.

Եվ, այս բոլորով հանդերձ, Մարցինկյավիչուսի պոեզիան, որը ոչ մի-
բան չի կրկնում և կարծես թե արարում է սեփական անկրկնելիությունը,
ղարմանալիորեն մարդկային է, մեղմ ու բանաստեղծական, այն ամեն-
անգամ աշխարհի նոր և անսպասելի հայտնագործություն է:

Ներու տեղաշարժերի անբաժանելիությունը Մարցինկյավիչուսի
պոեզիայում արարվում է բանաստեղծության ամբողջականությամբ և
հեղինակի անհատականությամբ, իսկ հեղինակը այստեղ հավատարիմ է
մնում իրեն, նույնիսկ այն ժամանակ, երբ նա ինքը իրեն փնտրում է
քաղաքում, որն այժմ ուրվական է:

«Խրախճանքային», զգայական մարմնականության թագավորու-
թյունը և բանաստեղծական մտքի արտահայտչական վերջնասահմանու-
թյունը արարում են բացահայտ մտորումների գեղարվեստական այլա-
զոյությունը:

Մարդը Մարցինկյավիչուսի պոեզիայում ոչ միայն ինքը իրեն է
փնտրում, այլև ինքն իր հետ գտնվում է մեծ և անվերջ դիմակայության
մեջ.

И кто-то вдали аукнет—

Прислушаемся и ответим,

веря: нас еще ищут,

зная: уже не найдут.

Նույնիսկ «վերջին հարցերի» տարերքում հնչում է այն տրամադրու-
թյունը, որ բացահայտում է բանաստեղծի «ինտիմ հեղինակայնու-
թյունը»:

С ночного луга при луне,
 Из белого тумана,
 Из памяти вернись ко мне,
 Из школьного романа,
 Из детских книжек, из поры
 Неясного брожения,
 Из той причудливой игры—
 Игры воображенья.
 Вернись из первого стиха,
 Из той сирени белой,
 Вернись, испуганно-тиха,
 Из той любви несмелой,
 Из той, не ведающей лжи
 строки, из полуслова
 И лишь глаза мне завяжи—
 в тебя поверить снова.

(Пер. Ю. Левитанский).

«Հավանարար, հենց «իստիմ հեղինակայնությունն» է, որ բնորոշում է 70-ական իմպրեսիոնիստ պոետիայի գեղարվեստական որոնումները— երկու անգաղաքների տարբերում:

Այդ բանաստեղծական իրավիճակը թաղավորում է նույնիսկ այն պոետիայում, որտեղ խլացված, լռեցված կամ, համենայն դեպս, մեղմված է երաժշտական հնչեղությունը, ակուստիկ պատկերը կամ բանաստեղծության հնչյունային ձևը:

Հնչող ձևը այստեղ փոխարինվում է ներքին ձևերով, պահպանելով հեղինակի սուբյեկտիվ մտերմությունը:

«Երգեր առանց երաժշտության». այսպես է անվանել Հովհաննես Գրիգորյանն իր բանաստեղծությունների զիրքը— թերևս այն պատճառով, որ բանաստեղծության երաժշտությունը՝ դրա ավանդական պատկերացմամբ, խորը է գնացել, գեպի ներքին և ներքուստ խորտակված հարմոնիան, որը խորապես անձնական է, և միևնույն ժամանակ շրջված է գեպի աշխարհը: Դա՛ մարդու վիճակի, և աշխարհի վիճակի հարմոնիան և խորտակված հարմոնիան է՝ զրսեղծված մի այնպիսի պոետիկայով, որ պահպանում է բանաստեղծության հին ձևերը և ստեղծում հակաձևեր, բոտ որում հակաձևը չի նշանակում ձևի վերացում, այլ նրա մեկ այլ մակարդակն է ներկայացնում:

«Անտիլիրիկան» (Վիտեսսլավ Նեղլավի արտահայտություններ) ոչ լավ է և ոչ էլ վատ՝ ավանդական քնարերգությունից: Դա պարզապես այլ բան է, որ ոչ արհեստական է, և ոչ մտացածին, և կողմնորոշված է դեպի ժամանակակից զեղարվեստական գիտակցությունը:

Բարեբախտաբար, այս պոեզիային հասցեագրված բազմաթիվ ղեկավարական և ոչ ղեկավարական կարգի «հեշտագին» մեղադրանքները մնում են նրա սահմաններից դուրս, չեն շոշափում նրա էությունը, իսկ նա ապրում է իր կյանքով, որը, թերևս, արդեն հնարավոր չէ դադարեցնել:

Հովհաննես Գրիգորյանի պոեզիայում մի ղժվարին լարումով հալթահարվում են ժամանակակից բանաստեղծական նորացումների ստերեոտիպերը:

Նրա պոեզիայի ներքին միասնությունն ու ամբողջականությունը, նրա ժանրային ու ձևային բազմակերպությունը ժողովածուն դարձնում են հետաքրքրական երևույթ այսօրվա երիտասարդական պոեզիայի համար: Այստեղ կան բանաստեղծություններ, որոնց հատկանշական է մերկ տեքստը, և բանաստեղծություններ՝ ձևի ակներև, անկաշկանդ որոնումներով: Կան բանաստեղծություններ, որոնց բնութագրական է շարժումը ձևից դեպի բովանդակությունը, բովանդակությունից դեպի ձևը, որտեղ ձևն ինքը ստեղծում է իր բանաստեղծական իրականությունը: Կան բանաստեղծություններ, որոնք առանձնահատուկ են արտահայտությունների կերպարանով և ժանրային սրվածությամբ (այլաբանություն, մերկ ինտելեկտուալիզմ, սատիրա): Եվ, ի վերջո, կան բանաստեղծություններ բարի և հին բանաստեղծական ձևով (համեմալյն դեպս՝ երաժշտություն ունեցող երգերի), բանաստեղծություններ, որոնց պակասում է հին ձևը, որովհետև նոր ձևը նրանցում մեռած է:

«Մարդը երբեք չի համընկնում ինքն իրեն, անհատի իսկական կյանքը կարծես թե կատարվում է մարդու՝ ինքն իրեն հետ շահմընկնման այդ կետում» (Մ. Մ. Բախտին). մի անգամ բոլորովին մեկ այլ առիթով ասված այս միտքը, իմ կարծիքով, որոշ նարավորություն է տալիս րնկալելու Հ. Գրիգորյանի բանաստեղծական աշխարհը: Բարձրագույն լարումով ստեղծված նրա բանաստեղծություններում կարծես թե չեն համընկնում բանաստեղծն ու քնարական հերոսը, զգացման հավաստիությունն ու նրա հոգեցունց կառնավալը, «վերջին հարցերի» ժանրը և դրանց հեգնական մեկնությունը, արտահայտության վերջնականությունը և դրա անսահման անկաշկանդությունը, կյանքի ձեկըր և գիտակցության

ձեկերը, ձեկի սրումը և ձեկի մարումը, հարմոնիայի ամբողջականությունը և փշրված, ամբողջականությունից ազատագրված հարմոնիան, «առարկայականությունը» և վերացականությունը: Եվ բոլոր այս «անհամընկնությունները» կատարվում, դեռ ավելին՝ ստեղծվում են ոչ թե ենթագիտակցության դադոնարաններում, այլ՝ բանաստեղծական դատողություններում, հենց բանաստեղծության մեջ, և հաճախ ուրտս են բերվում հարազատ և օտար քաղաքների փողոցները և հրապարակները, հեռավոր և մոտիկ ժամանակային տարածություններ, որոնք նույնպես չեն համընկնում միմյանց: Բանաստեղծը նույնիսկ առաջարկում է իր՝ ինքն իրեն հետ շհամընկնելու բանաստեղծական բանաձևը՝ «և սկսեցիր քեզ որոնել այնտեղ, ուր չկաս ինքզ»: Հենց այս շհամընկնումների մեջ են ապրում Հովհ. Գրիգորյանի պոեզիայի ինտելեկտուալ և զգայական շերտերը, բանաստեղծական իրավիճակը, բառը:

Ժողովածուի մեջ տեղ գտած այն բանաստեղծությունները, որոնցում շերտված է մերկ, բաց տեքստը և հեղինակային խոսքը, դերժ են նույնիսկ փոխաբերական կաշուն զուգակցություններից՝ դրանք կարժես թե բաց տեքստ են հեղինակի բանաստեղծական մեկնություններով, ազատ՝ մտաշին զեղումներից և խոհական դատողություններից, ինչպես նաև հոեոտրական պարզոնակությունից և զարդարանքներից: Բանաստեղծական մտքի և բուն ինտոնացիայի բացեիբաց քաղաքացիականությունը այստեղ դառնում են բանաստեղծության զեղազիտական որակ:

Հայրենիքին ուղղված և սիրով ու կարոտով համակված «Քեզ հետ և քեզ համար» բանաստեղծության մեջ ուղղակի, բաց տեքստը իր մեջ և՛ բանաստեղծական միտք է կրում, և՛ խոր անձնական ապրում:

Ես այս երգը երգում եմ սկզբից.

որովհետև դու ես,

որին կորցնելուց հետո էլ ոչինչ չեմ ունենա

կորցնելու,

որովհետև առանց քեզ անձերը չուր է

սովորական,

լեռները քաղերի կուտակում

սերը շհեղուրյուն ավելորդ

և որդի ժեելը հանցագործություն:

Այսպիսի բանաստեղծությունների «բաց» ինտոնացիայում ապրում է բանաստեղծական խոհը, անկախ այն բանից, թե դա քաղաքական

Դրապարակախոսութիւնն է («Վիեննամ»), թե՛ քմահաճ կապրիչիտ («Գիշեր»)։ Ուղղակի բաց տեքստը երբեմն չհերակշռում է նաև քնարական բարդ կառուցվածք ունեցող բանաստեղծութիւններում՝ այստեղ կարծես թե չքանում է բանաստեղծական ձևը, և բանաստեղծութիւնը թողնում է քնարական խոսքի կամ ինքնաարտահայտման տպավորութիւն։

Այսպես նստել իրար դեմ
և այսպես երկար լռել։
Հետո երկնից մոխիր կթափվի։
Հետո կլինի փամի։
Եվ Բանի որ մենք պատրաստված էինք,
աշնան դեղին տերեւներից
կցրվեմք դես ու դեն
և էլ չեմք լինի։

Այս տիպի բանաստեղծութիւններում բարդ արամադրվածութիւնը կարծես թե «մնում է» բաց արտահայտութեան մեջ, բառի, մտածողութեան բառային ձևի մէջ։

... Բայց դու ամեն օր
բաց ես քողնում քո լուսամուտները,
որովհետև հաստատ հավատում ես,
որ կգան նրանք,
որոնց անգոյութեանն էլ ես
հաստատ հավատում...

Ժողովածուում բիշ շեն նաև այն բանաստեղծութիւնները, որոնք նույնպես առանձնանում են բաց տեքստով և հեղինակային խոսքով, սակայն որոնցում զգացվում է ձևի որոնման մերկութիւնն ու ֆիքսացումը։ Դրանք այն բանաստեղծութիւններն են, որոնցում արդեն ամենայն բացորոշութեամբ մեղեդի չկա և որոնք զրեթե անիմանալի ռիթմական կերպարանափոխութեան են ենթարկվել։ Դրանք կառուցված են հենց բանաստեղծութեան ստրուկտուրայով աղատորեն առաջացող կացութիւնների և բանաստեղծական վիճակների գուգորդումներով, ստրուկտուրա, որը և՛ շարունակ է և՛, միաժամանակ, հակված է կայունացման, և՛ ներկայացնում է ավարտուն, իր մեջ պարփակված և դուրս շրջված մի ամբողջութիւն։ Այստեղ խաբուսիկ է թվացյալ բանաստեղծական բաղմաստեղծութիւնը։ Բանաստեղծութիւնը կարծես թե ենթարկված է

սեփական կարգին, որը ֆիքսում և մերձեցնում է բաց տեքստը, միջանցիկ տրամադրությունը և ձևի բացահայտ որոնումը: Այս բանաստեղծություններում «զուգակցված են» ոչ թե հասկացությունն ու ակուստիկական կերպարը (ինչպես դա կատարվում է մուս տիպի բանաստեղծություններում), այլ՝ արտահայտման և բանաստեղծական գոյի իր ձևը որոնող մարդու տարբեր վիճակները, որտեղ ամեն ինչ չէ, որ պատճառաբանված է, չնայած շատ բանիւր են պատճառաբանված. պոեզիայում անհնարին է պատկերացնել այնպիսի բանաստեղծական իրավիճակ, որտեղ ամեն ինչ պատճառաբանված լինիր:

...Որովհետև ես սառսալիկի ուշացած սիրահար եմ,
որովհետև ես ոչինչ չունեմ քեզ նվիրելու,
որովհետև ամեն ինչ բաժանված է ու նվիրված:

Այդ բանաստեղծություններում, ինչպես հեղինակն է ասում մեկ այլ բանաստեղծության մեջ («Այն, ինչ չտվեցի քեզ...»), կա և՛ սենտիմենտալ, և՛ հեղբական ճիշդ, նույնիսկ եթե դա խոհական էլեգիա է...

Մեկ—մեկ
թափվում էին տերևները,
ինչպես շուրացած բառեր,
ինչպես շերացած նոտաներ:
Ինձ քաղեցե՛ք
վաղը չէ մյուս օրը—
սևուաբեր խնդրում էր դաշնամուրը:

Այստեղ կարծես թե միահյուսվում են մտերմիկ և օտարված հեղինակային աարերբները, բառի մեջ՝ նրա գծայնության կողքին ապրում է նաև նրա ծավալայնությունը, չնայած չկա «ձևի բռնակալությունը», կամ այն, ինչ ներկայումս «էքսպրիմիսիոնիստի պաթոս» անունն է ստացել:

Բանաստեղծությունը, որի մեջ խաբուսիկորեն թվում է, թե բացակայում է բանաստեղծությունը, և որը անկանոն է երևում և կանոնի չենթարկվող, ըստ էության, անվիճելի բանաստեղծական ստրուկտուրա է: «Նու պնում էր նախով...» բանաստեղծությունը կառուցված է հրեք շարքով՝ էլեգիական իրողությունների, դրանցից անջատ և դրանց ուղղված ենթագիտակցություն իրողության և ենթագիտակցության խառնուրդ՝ կերպարի պլաստիկ գինամիկայում: Ընդհանուր է, այս նույն բանը չիս ասի «Գարնանային թիթև ներկայացումներ» բանաստեղծության մասին՝ ես

շատ եմ դբաղված, ես մաս-մաս հավաքում եմ դարունը. ծաղիկներ,
թիթեռներ, անձրեւ, դաշնամուր, սրճարանի պայծառ լույս: Սա ինչ-որ
կիսակատար կառնավալ է, ձանձրացնող բանաստեղծական միստիֆի-
կացիա, հեղեղված՝ ճաշակով լինելուց հետո լիրիկական ղեղումներով:

Ժողովածուի այն բանաստեղծութիւններում, որտեղ, պայմանակա-
նորեն ասած, դիտվում է շարժում բովանդակութիւնից դեպի ձևը, որտեղ
թաքնված է բառի, տեքստի և իրավիճակի «դադարիքը», մետաֆորը ոչ
թե սովորական, այլ՝ բանաստեղծական իրականութիւն տեղափոխված
համեմատութիւնն է: Այստեղ բացահայտի հետ միասին ապրում է նաև
սքողված, ոչ ավանդական փոխաբերականութիւնը, որն արտահայտված
է «վտանգավոր» գործիքավորմամբ.

Եվ ուրմը խլում է փոմփիդ արյան շատրվանի նման,
հեզ ասում են,—օ,ինչքան ես գեղեցկանում

անհուսոբեկ տառապելիս:

Ճաշակով հագնված կանանց համաշափ

ծափահարության ներքո

Դու քաշկինակներ ես նետում բոլոր բաց

պատումաններից ներս,

և ծաղիկների բերքերից քափվում է զիալոգի

հեղեղը:

Եվ ուրմը ողողում է դեմփդ ցավի հետ

հյուսված:

Եվ անսպասելի ավարտ...

Հենց այդ պահին բացվում է դուռը

և ներս է մտնում նա,

որի այցելությունը սկզբում և միշտ

տարօրինակ է քվում հեզ համար:

Այսպիսի ներքին լարվածությամբ և միջանցիկ տրամադրութեամբ
են առանձնանում ինչպիս բացերբաց հրաշարակասոսական հնչերանդ
ունեցող բանաստեղծութիւնները («Հոգեհանգիստը», «Հարութիւն» պո-
եմը), այնպես էլ «դուտ բանաստեղծական» բանաստեղծութիւնները:

Հովհ. Գրիգորյանի բանաստեղծութեան ձևային սահմանների
շարժունութիւնը և անսպասելի բանաստեղծական միտքը ինքնուրուի-
յան հետաքրքիր է ու պարագրքսալ և շի վերածվում բանաստեղծականու-
թիւնը փշրող «մտային կամայականութեան»: Նրա ստեղծագործութիւն-

ների մտքի և ձևի մեջ և՛ տոն կա, և՛ ճգնավորական ասկետիզմ, որ բացահայտում են բանաստեղծի և՛ մտային ուղղվածությունը, և՛ կենսա-
ղգացողությունը:

Պիտի լինե՛ր այսպես,
պիտի լինե՛ր տխուր,
պիտի լինե՛ր տխուր
մի սենտիմենտալ աշուն:
Օրորվե՛ին պիտի տերևները
ու լինե՛ին սոսկալի դեղին
և խառուկ պիտի դառնային մի օր
ու բոցը բարձրանա՛ր երկինք:
Ես պիտի ֆայլեի փողոցով,
սոսկալի, սոսկալի մեճակ,
և տրամվայները պիտի անցնե՛ին՝
լուսե՛րը պայծառ վառած:
Եվ դու պիտի անցնե՛իր փողոցով
Աշխերդ գարմանալի կապույտ...
և
այս
ամենի
վրա
վաղը ձյուն կգա...

Այս բանաստեղծության մեջ կա ինչ-որ տրագիցիոն հնչերանդ, և միևնույն ժամանակ դա կրում է մեր դաշի ու, նույնիսկ, մեր օրերի «մակ-
նիշը»: Բանաստեղծության կառուցվածքի մեջ ղգացվում է պատառոտ-
ված ձևի նրբագեղությունը, ու մի գրգռիչ անհավանորություն:

Իսկ այն բանաստեղծություններում, որոնցում կա միայն այն, ինչ
կա «Ֆարսույում» և ուրիշ ոչինչ, բանաստեղծի տապալումները նույնքան
ցնցող են լինում, որքան և նրա հաջողությունները: (Այդպիսին է
«Հրաժեշտի կրդ» բանաստեղծությունը, որտեղ «բտառուչ» կերպով
պատմվում է այն մասին, թե ինչպես բանաստեղծը կանգնելով հայելու
գիմպ, հանկարծ աչքերում տեսնում է անմխիթար արցունքներ):

Հովհ. Գրիգորյանի պոեզիան և՛ կառուցապատված է, և՛ բավակա-
նաչափ ղգացմունքային է՝ հեռու պոետական արվեստի միտերիայից:
Այդ իսկ պատճառով Հովհ. Գրիգորյանի բանաստեղծություններում պետք
է փնտրել ոչ թե նորմեր, այլ բանաստեղծական արժեքներ, նույնիսկ երբ

դրանք ծնվում են ժանրային սրվածությամբ («Թե ունենայի սեփական անապատ...», «Խեղճ, ծեր թուշուն», «Ձար, խորամանկ, լկտի...», «Նոր խոսք երջանկության մասին»)։ Ժանրային սրվածությունն առաջացել է վերացական համընդհանրության ու չափադանց մարմնականության գրանորոմներով, որ ոչ այլ ինչ էն, քան տեղաշարժեր պոեզիայի դասական ավանդույթներից։ Ժամանակակից գեղարվեստական գիտակցությանը բնորոշ այս երկու տեղաշարժերի համատեղումը Հովհաննես Գրիգորյանի պոեզիայում կատարվում է ինքնատիպ ճանապարհով, դարձնելով այն ուշագրավ երևույթ 70-ական թվականների երիտասարդական պոեզիայի համար, որ հեռանում է բանաստեղծական մտածողության հուլավառ-փոխաբերական տարերքից։

Իսկ երբ բանաստեղծը տուրք է տալիս դրան, հետևում են անհաջողություններն ու տապալումները («Եվ ինչ իմաստ ունի...»։ «Եվ այսպիսով» «Մի տխրիր երբ նստած ես սեղանի առաջ...»։ «Եվ քո ոտքերը քեզ տանում են...»)։ Առաջին բանաստեղծությունը առանձնանում է բանաստեղծական կառույցի էկլեկտիկականությամբ և հավակնոտությամբ և մեղանշում է ճաշակի դեմ, ևրկրորդում ազնիվ պարզությունը փոխարինված է բանաստեղծական «քայլերի» ճշացող տարրականությամբ, երրորդում՝ բանաստեղծական միտք չի դառնում մակերեսով ընթացող միտքը, չորրորդ բանաստեղծությունը այնպիսի տպավորություն է թողնում, որ հեղինակը ձգտում է ավելի լինել, քան է։ Բայց այս բանաստեղծությունների գլխավոր թերությունն այն է, որ դրանք ցավալիորեն կարող են հին ձևին, որովհետև դրանց մեջ, ինչպես արդեն ասացի, նոր ձևը անկենդան է։

Հովհ. Գրիգորյանի ժողովածուի որոշ բանաստեղծություններ պատկանում են պոեզիայի այն դասին, որը մտահայեցողականորեն դուրեկան է, բայց չի հուլում («Թե ունենայի սեփական անապատ...», «Խեղճ, ծեր թուշուն...», «Ձար, խորամանկ, լկտի...», «Նոր խոսք երջանկության մասին»)։ Այս բանաստեղծությունների կողքին բացահայտորեն շահում են հին և բարի ավանդույթներով զրվածները, որոնք հուլիչ են և բանաստեղծական։ Դա վկայում է այն փաստը, որ Հովհ. Գրիգորյանը իր գեղարվեստական որոնումներում շատ հաճախ բաց է թողնում ոչ թե այն, ինչ չի կարողանում, այլ այն, ինչ կարողանում է («Ձմեռ», «Հայրս ու մայրս»)։

Երկու ձեռքերիս մեջ
Երկու հավիտյան մոմեր՝
տաք ու գեղեցիկ

մոմէ արցունքներ
ձեռքերիս վրա:

Պոեզիայի այն ուղիները, որոնցով առաջնորդվում է Հովհ. Գրիգորյանը, պետք է հաշվի առնել, ոչ միայն այն պատճառով, որ այդ ուղիները հետաքրքրական են, այլև այն պատճառով, որ այդ և դրանց հարող ուղիներով այսօր ընթանում է 70-ական թվականների բանաստեղծական մի ամբողջ սերունդ: Բանաստեղծների այդ սերնդի գեղարվեստական որոնումները բխում են իրենց կենսազգացողութունից և ուղղված են դեպի ժամանակակից գեղարվեստական գիտակցության որոշակի ձևերը, հենց այդ պատճառով էլ դրանք հանդիսանում են բանաստեղծական իրականություն և ոչ թե միատիֆիկացիա:

Որեւէ դրական ստեղծագործություն կամ երևույթ վերլուծելիս կամ գնահատելիս, շատ կարևոր է և անհրաժեշտ՝ էլենել ոչ թե այն բանից, ինչը չկա, այլ այն բանից, ինչը կա դրանում:

Բանաստեղծական միտքը կառուցվածքի մեջ ստանում է միանգամայն նոր որակ:

Ժամանակակից պոեզիան արտակարգ բազմազան է: Թերևս ծայրահեղություն չի լինի, եթե ասենք, թե որոշ իմաստով, այն անապի է ու ձգտում է անսահմանություն:

Այն, ինչ երբեմն թորած ինտելեկտուալիզմ է թվում, հանկարծ պարզվում է, որ իրականության արդիական ընկալումն է, նրա արտացոլման ու ճանաչման նոր ձևերի որոնում: Այն, ինչ այլ ժամանակաշրջաններում թվում էր ուշացած վերադարձ անցած ուղիներին ու հայտնություններին, հանկարծ պարզվում է, որ ավանդույթի նոր որակ է՝ ծնված տվյալ տառնամյակում և ուղղված ժամանակակից պոեզիայի ձգտումներին. ինտելեկտուալիզմ, հարակից արվեստների երևույթների ու որոնումների պինամոիկ կապ, ոտանավորի ազատ ձև, վերլուծական տարիքը, բանաստեղծական մտքի ընդարձակում:

Արդի հայկական քնարերգությունը (և սա շատ կարևոր է) մտային հատկանիշով հանդերձ, ամենից առաջ ժամանակակից աշխարհի բանաստեղծական և ոչ թե մտահայեցողական ընկալում է: Հենց այս առանձնահատկության մեջ պետք է որոնել մեր օրերի պոեզիայի բանաստեղծական, հուզական և «մտային» անհատականության բանալին, նրա գեղարվեստական պատկերի էությունը:

Գեղարվեստական պատկերի կառուցվածքում նույնիսկ մտային հոսքի գերակշռությունը խորհրդածականի համեմատ (սա այն հատկանիշն է, որն ընկած է մակերեսին և համարյա չի շոշափում կառուցվածքի («միջուկը») չի բացառում ո՛չ նկարագրական շարքը, ո՛չ էլ՝ դեպի առանձնակի պատկերավորություն տանող շարժումը, քանի որ կառուցվածքի այս տիպը ոչ թե ձև-մտքով կամ ձևի սահմանափակմամբ իր մեջ ներփակված գեղագիտական դոգմա է, այլ աշխարհի գեղարվեստական քմբռնման առանձնահատուկ միջոց, որը սահմանում է արվեստագետի սյուստական համակարգը:

Սակայն կառուցվածքը չի կարելի բացարձակացնել արվեստի նույնիսկ ինտելեկտուալ հոսքի մեջ, թեև կառուցվածքի, գեղարվեստական պատկերի կառուցվածքային ձևակերտման և կառուցվածքի տեսանկյունից նրա՝ մոտեցում-քննության բացարձակացումը արդեն վաղուց առաջ է բերել մտքերի կրքոտ խռովություն՝ կապված, չգիտես ինչու, ժամանակակից գրականության հետ, թեպետ այս երևույթը բնորոշ է պոետիկայի դասական շատ ձևերին:

Պոետիկայի այս տիպն է ի ցույց դնում, իմ կարծիքով, ասենք Տոլստոյի «Կրեյցերյան սոնատը»: Այստեղ ամեն ինչ՝ և՛ վիպակում ներկայացվող ողբերգական իրադրությունը, և՛ նրա ողբերգական հլբբ, և՛ ողբերգականորեն պրկված բառը, և՛ ողբերգականորեն անպաշտպան, հստակ ինքնաարտահայտումը—տեղաշարժված է կառուցվածքի և կառուցվածքների հերարխիայի կողմը, որոնց մեջ գիտակցության՝ սովորական մակարդակով բացորոշ արտահայտված ողբերգականությունը առաջին մոտեցումով ձեռք է բերում փիլիսոփայական, իսկ երկրորդով՝ գեղարվեստական բովանդակություն, քանի որ նրա մեջ փիլիսոփայությունից զատ կա նաև ինչ-որ բան, որի համար էլ, փաստորեն, ստեղծվել է գեղարվեստական և ոչ թե փիլիսոփայական դործ:

Առաջին կառուցվածքն ուղղված է վիպակի ժանրային կազմին և բաղկացած է ինտելեկտուալ հոսքից (մերկ դատողություն, բացորոշ հայտնված գաղափար), գիտակցության հոսքից և «սոսկալի-նոմանտիկական հոսքից», որ ժանրային առումով սկիզբ է առնում «մոլեգին նովելից»:

Վիպակի մյուս կառուցվածքը հիմնված է հերոսի երեք վիճակների և սրանց գեղարվեստական «բարձրացումի» վրա, որը ձգտում է հասնել աշխարհի վիճակին և այն երեք հոսքերին (ինտելեկտուալ հոսք, գի-

առակցութեան հոսք, սոսկալի-ռոմանտիկական հոսք), որոնք առկա են առաջին՝ բնույթով ընդհանրական կառուցվածքի մեջ—հերոսը կանոնաւոր է, սովորական և նուշինիսկ ծամծմված՝ դիտակցութեան իր կատաղութեան և խռովութեան մեջ. հերոսը համակված է մտքի դերմարդկային թափանցումով՝ նա տեսնում է և զիտի այն, ինչը չի տեսնում և չզիտի ոչ ոք. հերոսը ցնորված է, նրա դիտակցութեանը խախտված է, նա խելագարութեան վիճակում է:

Այս կերպ վիպական էկզիստենցիալ առումով «ձերբազատված» է տեսողական ամբողջականութեանից, ընդամին կազմակերպելով կառուցվածքներից, որոնք սակզծում են հիերարխիա, որն էլ դառնում է նրա գեղարվեստական ամբողջականութեանը:

Ահա թե ինչպիսի տեսք ունեն վիպակի տեքստում առաջին կառուցվածքի երեք տարրերը՝ հոսքերը (այստեղ չափադանց ուշադրով է, որ հոսքերն օժտված են վարմանալի մարբութեամբ, միանշանակութեամբ և ժանրային բնութագրման կատարելութեամբ):

Ինտելեկտուալ հոսք — «Իսկ ապրելն ինչու համար է: Եթէ ոչ մի նպատակ չկա, եթէ կյանքը կյանքի համար է մեզ տրված, ապա ուրեմն ապրելը զուր է: Եւ եթէ այդպէս է, ապա ուրեմն Շոպենհաուերները. Գարամանտներն ու բոլոր բողոքայականները միանգամայն ճշմարիտ են: Իսկ եթէ կա կյանքի նպատակ, ապա ուրեմն պարզ է, որ երբ նպատակին կհասնեն, կյանքը կընդհատվի: Այդ է պարզ հետեանքը,—նկատելի վրդովմամբ ասում էր նա, Երեմի մեծապէս գնահատելով իր միտքը: Այսպէս էլ պուրս է դալիս»:

Ի պէս, այդ վիպակը—երկխոսականացված մենախոսութեան է, որը բարդացված է այդ բազմանշան, բազմապլան, բազմաշերտ երկխոսականութեամբ:

Վիտակցութեան հոսք — «Այդ առաջին վեճի տպավորութեանը սոսկալի էր: Ես այդ վեճ անվանեցի, բայց դա վեճ չէր, դա երեւան հանեց այն անջրպետը, որը ձգված էր մեր մեջ: Զգայականութեանը հագորդ տալուց հետո՝ սիրահարութեանը սպասվեց, և մենք մնացինք իրար հանդեպ մեր իսկական հարաբերութեամբ, այսինքն երկու բոլորովին օտար եսական անձինք, որոնք կամենում էին որքան կարելի է մեծ հաճույք ստանալ իրարից: Ես մեր մեջ տեղի ունեցածը վեճ անվանեցի, բայց դա վեճ չէր, այլ հետեանք գոյականութեան ընդհատման, որն երեւան հանեց մեր իսկական հարաբերութեանը:

Սոսկալի—ռոմանտիկ հոսք — «Ծա դարձա դեպի կինս. նա ընկալ թախտի վրա և բռնելով վիրավորված աչքերը, նայում էր ինձ: Նրա դեմքն

արտահայտում էր երկյուղ և ատելութուն դեպի ինձ, ճիշտ այնպես, ինչպես այդ լինում է մկան հետ, երբ բարձրացնում են այն թակարգը, որի մեջ նա ընկել է. դոնե ես բացի այդ երկյուղից և ատելութունից դեպի ինձ, ուրիշ բան չէի տեսնում նրա մեջ: Այդ երկյուղն ու ատելությունն էր, որը սեր պետք է ծնեցներ դեպի ուրիշները...

—Մի՞ ստիր, անզգամ,— ճշացի ես և ձախ ձեռքովս բռնեցի նրա թևից, բայց նա դուրս արժամ: Այդ ժամանակ դաշույնը ձեռիցս շթողնելով, ձախ ձեռքով բռնեցի նրա բկից: Վայր գլորեցի երեսն ի վեր և սկսա խեղդել: Որքան ամուր վիղ էր... Նա երկու ձեռքով բռնեց թևս և աշխատում էր կոկորդից հեռացնել այն, բայց ես կարծեք հենց դրան էի սպասում, ամբողջ ուժովս խփեցի դաշույնով նրա ձախ կողքին՝ ուղիղ կողերից ցած...»:

Այս կառուցվածքի վրա, կարծես թե, դրվում է մյուս կառուցվածքը. հերոսը կանոնավոր է, սովորական, նույնիսկ ծամծամված («Ա...յո, Ճիշտն ասեմք, տանջահարվելով այնպես, ինչպես տանջահար եմ ես, միայն դրա շնորհիվ ես հասկացա՝ որտեղ է ամեն ինչի արմատը, հասկացա՝ ինչ պիտի լինի և այդ պատճառով տեսա ամբողջ սարսափն այն բանի, ինչը կա»): Հերոսը համակված է մտքի գերմարդկային թափանցումով, նա տեսնում է և գիտի այն, ինչը չի տեսնում և չգիտի ոչ ոք («Այո՞, դեռ վաղ է որ մարդիկ իմանան այն, ինչ ես գիտեմ...»), հերոսը ցնորված է, նրա դիտակցությունը խախտված է, նա խելագարություն վիճակում է («Ես ուզում էի, որ նա չցանկանա այն, ինչ պիտի ցանկանար»): Այս կառուցվածքն իր հերթին բարդացված է այն բանով, որ վիպակում առկա է իրադրությունների, դեպքերի, ճակատագրերի և մարդկային վիճակների երեք գնահատական՝ հերոսի բացորոշ գնահատականը, հեղինակի բացորոշ գնահատականը և այն գնահատականը, որը ծագում է հեղինակի և հերոսի բացորոշ գնահատականների բախումից, այսինքն, որը ծնվում է գեղարվեստական պատկերի կառուցվածքում (այս երեք գնահատականները նույնպես կերտված են վիպակի կառուցվածքի և կառուցվածքների հիերարխիայի մեջ):

Եվ, վերջապես, վիպակում «գործում» են նաև ուրիշ, արդեն լուրջ կառուցվածքներ (միկրոկառուցվածքներ), որոնք նույնպես կառուցվածքային (ռեֆերենցիալ) և համակարգային (ամբողջականությունից) ձգտում՝ նույնիսկ եթե թվում է, թե ազատագրված է ամբողջականությունից) հարաբերությունների մեջ են ուրիշ մեծ ու փոքր կառուցվածքների հետ: Ահա այդ միկրոկառուցվածքներից մեկը:

Վիսլակում շուրս անգամ հիշատակվում են հերոսի սալոդոններն ու բրդյա գուլպաները, և այս հիշատակումները, ինչպես ամեն ինչ Տոլստոյի մոտ, անտարակույս պատահական չեն։ Առաջին հիշատակումը միանգամայն չեղոր բնույթ է կրում, և թվում է, թե դա պատմությանը հավաստիություն հաղորդող սովորական մանրամասն է. «Կես վերստ էինք անցել, երբ ցուրտ զգացի ոտքերից և ես մտածեցի այն մասին, որ վազոնում հմ հանել բրդյա գուլպաները և դրել պալուսակի մեջ։ Ուր է պալուսակը։ Արդյո՞ք այստեղ։ Այստեղ է» (սա այն հատվածն է, երբ նա խանդից զրգոված, զառանցական տեսիլքներով վերադառնում է տուն, կնոջ մոտ, որի դավաճանության մեջ կասկածում էր)։ Երկրորդ հիշատակությունը խորապես կոնցեկուտուալ է, այն որոշադրում է, վիսլակի կառուցվածքի բոլոր տարրերը և նույնիսկ ներքերում ժանբային որոշակի աստիճանի կերպարանափոխություն (հենց այս երկրորդ դեպքին ժամանակին անդրադարձել է Մարկ Շչեկովը՝ տալով բավականին հետաքրքրական բացատրություն) — «Առաջին բանը, որ արեցի՝ հանեցի սալոդոնը և միայն գուլպաներով մոտեցա բազմոցի պատին, ուր կախված էին իմ հրացաններն ու դաշույնները և վերցրի դամասկոսյան կեռ դաշույնը, որ երբեք չէր օգտագործվել և սարսափելի սուր էր։ Ես դուրս քաշեցի դաշույնը պատյանից։ Պատյանը, հիշում եմ, ընկավ բազմոցի ետևը և հիշում եմ ինչ ասացի ինքս ինձ. «Հետո պետք է գտնել, թե չէ կիբրի։ Հետո ես հանեցի վերարկուս, որ ամբողջ ժամանակ հագիս էր և միայն գուլպաներով կամացուկ քայլեցի և գնացի այնտեղ» (սա արդեն կնոջը սպանելու հաստատ որոշումն էր, որնդունելուց հետո, մոտենալով դռանը, որի ետևում կյանքի վախճանն է)։ Այստեղ մեկ էլ հանկարծակի ցրվում է ողբերգության սարսափելի ճնշումը և հանվում է իրադրության ժանրային միանշանակությունը։ Պողոնիշևը գնում էր ողբերգական երկխոսության՝ կնոջ և ամբողջ աշխարհի հետ, սակայն մի ինչ-որ անիմանալի ժանրային շրջադարձով այդ ողբերգությունը հանվում է և մնում է փոխաբերականության կերպարանափոխված իրադրություն, կերպարանափոխված հերոս, կերպարանափոխված հեղինակային վերաբերմունք՝ դեպի իրադրությունը, հերոսը, նրա ճակատագիրը և նրա փիլիսոփայությունը։ Երկխոսությունը ամեն դեպքում կկայանա, արյունահեղ վախճանը անխուսափելի է, սակայն դա որոշ իմաստով ողբերգական չէ, ոչ այն պատճառով, որ իր առօրեականության մեջ ծիծաղելի է, այլ որովհետև գեղադրական առումով երկխոսությունը տեղաբախված է դեպի կոմիկականը

(Պողոթնիչեք դադտապողի մոտենում է դռներին՝ դաշույնով և գուլպաներով):

Ահա և երրորդ հիշատակութունը—«Ես ուզում էի վազել նրա ետեից, բայց հիշեցի, որ ծիծաղելի կլինեի դուլպաներով ընկնել սեփական կնոջ սիրեկանի ետեից. իսկ է՛: չէի ուզում ծիծաղելի լինել, ևս ուզում էի սարսափելի լինել: Չնայած սարսափելի կատաղությանը. որի մեջ ես էի, ամբողջ ժամանակ մտքումս էր՝ ի՞նչ տալավորութուն եմ ես թողնում ուրիշներին վրա, և այդ ազդեցութունը մասամբ նույնիսկ ղեկավարում էր ինձ»: Կույր, ենթադրեալեցական և աննահանջ հետաքրքրութունը այն բանի հանդես, թե արտաքին ինչ տալավորութուն է թողնում այս ամբողջ պատմութունը, սկիզբ է առնում մյուս կառուցվածքի (հերոսը սովորական է, նույնիսկ ծամծամված՝ դիտակցության իր կատաղության և խռովության մեջ) տարրերից (հոսքերից) մեկից: Այս վիճակն արտահայտված է նաև վիպակի ուրիշ շերտերում—«Սակայն ես վեր կացա, նորից ձեռքս առա ատրճանակը: Բայց, տարօրինակ բան. հիշում եմ, առաջնորում ես շատ անգամ մոտ եմ եղել ինքնասպանության, ինչպես այն օրը նույնպես, հրկաթուղում, ինձ թվում էր, դա հեշտ է, հեշտ՝ հենց այն պատճառով, որ մտածում էի, թե դրանով որքան կապշեցնեմ նրան: Այժմ ես ոչ մի կերպ չէի կարող ոչ միայն ինձ սպանել, այլև մտածել այդ մասին»։ (Գնա՛լ նրա մոտ,—հարցրի ինքս ինձ: Եվ իսկույն ևեթ պատասխանեցի, որ պետք է դնալ նրա մոտ, որ հավանաբար միշտ այդպես է արվում, հրե ամուսինը, ինչպես ես, սպանում է կնոջը, ապա անհապառ պետք է գնա նրա մոտ»։ «Եթե այդպես արվում է, ապա պետք է գնալ,—ասացի ես ինձ:—Դե եթե պետք է լինի, միշտ կհասցնեմ,—մտածեցի ես ինքնասպան լինելու իմ մտադրության մասին և գնացի նրա մոտ: Հիմա կսկսվեն դատարկ խոսքերը, ծամածռութունները, իսկ ես անձնատուր չեմ լինի դրանց,—ասացի ինքս ինձ»։ «Սպասիր,—ասացի քրոջս,—հիմարութուն է առանց սապոգների, տուր, գոնե կոշիկներս հագնեմ (սա, ի վերջո, շորերով հիշատակութունն է սապոգների, գուլպաների և կոշիկների մասին): Պողոթնիչեք՝ դաշույնի և պատյանի մասին մտքերը, որ կարծես ճեղքում են վիպակի տեքստը, ներգծվում են վերջինիս պատկերաճիւղ կառուցվածքի մեջ՝ «պատյանը, հիշում եմ, ընկավ բազմոցի ետևը և հիշում եմ ինչ ասացի ինքս ինձ. «Հետո պետք է գտնել, թե չէ կկորի»:

Դուրս է գալիս, որ «Կրեյցերյան սոնատը» կարելի է դիտարկել կառուցվածքի տեսանկյունից, նրանում ի հայտ բերելով բավականին որոշակի, թեև նաև խառնածին ու ոչ միանշանակ տիպ: Անհերք է, որ

այսպիսի ուսումնասիրութիւնը թուչ է տալիս պարզորոշ տեսնել վիպակի զաղափարն ու կերտվածքը՝ կապակցվածութեան ու ամբողջականութեան մեջ, որն ըստ իս կառուցվածքային բնույթ է կրում: Բացի այդ, նման (կառուցվածքի տեսանկյունից) մոտեցումը բացահայտում է ոչ միայն զաղափարների ու կերտվածքի միջև առկա բաղմադրան հարաբերութիւններն, այլև այդ զաղափարի ու այդ կերտվածքի բուն էութեան, այսինքն, վիպակի պոետիկայի և դեղարվեստական պատկերի բնույթի ու առանձնահատկութեան շատ կողմեր ու դժեր:

Վիպակի կառուցվածքներից յուրաքանչյուրը, որ քննվում է իր առանձնակիտութեամբ կամ ուրիշ կառուցվածքների հետ ունեցած հասարակ-մեխանիկական կապի մեջ, ինչպես նաև կառուցվածքի տարրը, որ քննվում է իր առանձնակիտութեան կամ ուրիշ տարրերի հետ ունեցած հասարակ-մեխանիկական-կապի մեջ, բացահայտում են տոլստոյական վիպակի դեղարվեստական ֆենոմենը ոչ թե ամբողջութեամբ, այլ սոսկ մասամբ, որը ոչ մի ձևով չի ընկալվում իբրև ամբողջ:

Քննենք վիպակի առաջին կառուցվածքը (ինտելեկտուալ հոսք, գիտակցութեան հոսք, սոսկալի—ոմանտիկական հոսք): «Կրեյցերյան սոնատի» ինտելեկտուալ հոսքը, որի վրա կարծես կառուցվում է վիպակը և որն ըստ էութեան ծավալուն մենախոսութիւն է, արտացոլում է լոկ հերոսի մտածողութեան տիպը, կյանքի, որոշակի: Խնդրի նկատմամբ նրա բացորոշ արտահայտված վերաբերմունքը, որը միանգամայն ակներև-վորեն չի համընկնում վիպակի զաղափարի և վերջինիս հանդեպ հեղինակի վերաբերմունքի հետ: Ավելին, բացահայտորեն ինտելեկտուալ հոսքը, որն ի դեպ վիպակի ծավալի ծանրակշիռ մասն է կազմում, հաղորդակից է վիպակի ոչ թե բովանդակութեանը, այլ ձևին, այսինքն, սա ոչ այլ ինչ է, և թե ոչ զաղափար արտահայտող հնարանը, և երբեք՝ բուն զաղափար: Իսկ դեղարվեստական, ուստի նաև բովանդակային զաղափարը արտահայտվում է ոչ թե այդ բացահայտ ինտելեկտուալ արտահայտումի մեջ, այլ վիպակի ուրիշ կառուցվածքների հետ նրա բախման մեջ, որը, կարծես վերացնում է Պոզդնիշևի արտահայտութիւնների մաքուր զաղափարը: Պոզդնիշևի հայտնած զաղափարի այդ դեղարվեստական (տվյալ դեպքում կառուցվածքային) շեղյալացումը՝ դա «Կրեյցերյան սոնատի» բացահայտ շտապած, կառուցվածքի մեջ ընկղմված զաղափարն է:

Վիպակին ընդհանուր առմամբ համազոր չէ նաև «գիտակցութեան հոսքը», որը նույնպես կարգացվում է ոչ թե ինքնին, ոչ թե բառացի, այլ կառուցվածքի մեջ, բանի որ ինտելեկտուալ արտահայտումի նման սա ևս

գիտակցութեան ինքնանպատակ ֆենոմենն չէ, այլ հնարանք է, որ գաղափարապես և գեղարվեստականորեն ուղղված է վիպակի պատկերացին կառուցվածքին: Այս բարդ ամբողջութեան մեջ «գիտակցութեան հոսքը» սիստոսորեն կորցնում է իր նախնականութիւնը և ձեռք է բերում նոր գեղարվեստական որակ: Նույնը կատարվում է վիպակի սոսկալի—ռոմանտիկական հոսքի հետ, թեև սա նույնպես ինքնին, իր արտաքին բնութագրման մեջ, թվում է, թե վիպակը տանում է գեպի «մոլեգին նովելի» տարերքը:

Այուժետային առումով «պայթեցնելով» վիպակը, այս հոսքը, այդուամենայնիվ, հարաբերակցվում է կառուցվածքին, միաժամանակ հասցնադրելով այն ուրիշ ժանրային տարերքներին:

Ճիշտ նույն ձևով կարելի է բացառել հերոսի երեք վիճակներից ցանկացածի բարոյական աբսոլյուտը կամ գաղափարագեղարվեստական գոմինանտը և այդ վիճակներից ցանկացածի՝ դեպի աշխարհի վիճակն ունեցած ուղղվածութեան գոմինանտը. եթե Պողոնիշը առօրեական, սովորական կամ նույնիսկ ծածծված լինել, ապա դա կլինէր վիպակ՝ կյանքի ասլոկալիսի հետ փոքր մարդու ունեցած ողբերգական բախման մասին, ինտելեկտուալ կրթից չախճախված թույլ բնավորութեան մասին. եթե հերոսը օժտված լինէր գերմարդկային թափանցումի ընդունակութեամբ և իմանար այն, ինչ ոչ ոք չգիտի և տեսներ այն, ինչ ոչ ոք չի տեսնում, այդ դեպքում վիպակում կբացայայտէր զոթեթե բացահայտ հեղեղական մեկնաբանումը. և վերջապես, եթե հերոսը ցնորված լինէր և գտնվէր խելագարութեան վիճակում, ապա վիպակը կկորցնէր իր բովանդակային էությունն ու տոլստոյական գեղարվեստական աշխարհը:

Այս երկու կառուցվածքների հետ բարդ փոխհարաբերման մեջ են գտնվում նաև վիպակի լոկալ կառուցվածքները (օրինակ, սասլոգների և գուպաների մասին չորս հիշատակութիւնները և սրա հետ կապված դիտակցութեան միկրոհոսքը, որի մեջ աղաղակում է հերոսի ոչնչութիւնը. որն իր համար ողբերգական, իսկ աշխարհի համար կոմիկական ձևով բախվում է նրա տիեզերական ինտելեկտուալ և հոգեբանական խռովութեան հետ):

Այս բոլոր կառուցվածքները միմյանց վրա զնելու, նրանց համակարգային փոխհարաբերման և այդ կառուցվածքների բոլոր տարրերի ռեֆերենցիալ բնույթի մեջ ի հայտ է գալիս վիպակի բարդ գեղարվեստական բնույթը, որն անսովոր, բայց խոր և ամբողջական ձևով կապվում է տոլստոյական գեղարվեստաաշխարհայացքային ֆենոմենի հետ:

Բնական, արդարացի և կոնստրուկտիվ է ժամանակակից գրական-նության հրկերի մեծ մասի «ընթերցումը» կառուցվածքի տեսանկյունից՝ անկախ այն բանից, թե ինչ դպրոցի (այդ թվում ազգային) և ուղղության են պատկանում դրանք, կառուցվածքը ինչ-որ ուղղակի դպրոցների «առանձնահատուկ նշան» չէ, այն հավասարապես բնորոշ է և՛ ռեալիստական, և՛ էկզերսիսային ամենատարբեր դպրոցներին:

Ստեղծագործության պոետիկայի մեջ ամբողջական կառուցվածքային ձևակերտումը գեղարվեստական նշանակություն է ձևաբերում մասերի ռեֆերենցիալության և միաժամանակ սուբստրատիվության մեջ. մասեր, որոնք մտնելով հարաբերության կամ հարաբերությունների համակարգի մեջ, մարմնավորում են ստեղծագործության ինչպես բացահայտ, այնպես էլ պատկերային գաղափարը:

XX դարի գեղարվեստական ստեղծագործությունը, որ ներկայացված է իր մեջ և բացված աշխարհի առաջ, ամենից հաճախ իր ներսում համատեղում է կերպարի տարերային գոյացումը և նրա խիստ կառուցիկությունը (դա նույն շարժումն է անցյալ հարցուրսմայակի արվեստի դասական ավարտվածությունից ու ընդհանրությունից դեպի բարձրագույն վերացական համընդհանրություն և դեպի խրախճանքային, հավելուրդային մարմնականություն):

Պոետիկ այս իրավիճակը, գեղարվեստական անկրկնելի «վարկածի» ձևով առկա է նաև Հրանտ Մաթևոսյանի «Երկրի ջիղը» վիպակում, ուր ավանդույթը ջղաձգորեն մղվում է դեպի գեղարվեստական գիտակցության ժամանակակից միջոցները, իսկ ժամանակակից պոետիկ որոնումները մի տեսակ հակված են դեպի ավանդույթը:

Այստեղ միավորվել են ավանդական պոետիկան և ժամանակակից կառուցվածքները, ստեղծելով այնպիսի տալավորություն, թե գրողը «մտածում» է ոչ բառերով և ոչ էլ պոետիկ իրավիճակներով (ավելի ճիշտ՝ ոչ միայն բառերով և պոետիկ իրավիճակներով), այլ կառուցվածքներով, որոնք և արարում են նրա արձակի միտքն ու պատկերը:

Առարկաներ, որ զգայական համարժեք ունեն ոչ միայն իրականության մեջ, այլև՝ գեղարվեստական գիտակցության, «հնադարյան, զրեթի բարբարոսական դանդաձայնություն և կարծրություն ընդհանուր հղացման և առաջատար գծերի մեջ» (Ավերինցե) և երեակայության խաղի նուրբ, թրթռուն, շատ կենդանի և առանձնահատուկ ձև,—հենց այս գեղարվեստական շղթայակցման, գեղարվեստական ուրիշ ֆենոմենների և իր հետ մաթևոսյանական ստեղծագործության ֆինոմենի այս համա-

ծայնության և անհամաձայնության մեջ դժվար ու լարված և, դրա հետ մեկտեղ, մի տեսակ կախարդական թեթևությամբ ու ազատությամբ էլ ապրում է վիպակի տեքստը:

«Այնտեղ օրերով ու տարիներով բազեն անում է նույն շրջանը գլուղի ու հավերի գլխին. բլուրների արանքից կարկուտը փախս է ընկնում՝ ջարդելու արտ ու լոր, քամին շարտում է տիեթակների տանիքները, և փեթակների մեջ անձրև է լցվում. ձին բերելու դնացած երեսան ձորի այս լանջին մոլորվում է. մյուս լանջին կանգնել է թաց ձին, իսկ ձորը լցվել է սև հեղեղի վշտոցով. հարյուր տարի է՝ ճաք է տվել մեծ ժայռը և չի փլվում ու չի փլվում, և մարդ չգիտի տունը ժայռատակի տափարակին սարքի, թև Սիմոնի տնից վերև, բացասի եղբին: Իսկ էթի ոչ այնտեղ, ոչ էլ այնտեղ, այլ, հաղվի առիթ է, չեղած բռնները կապի ու քոչի նրա՝ ան», — արտաքուստ առարկաների «թագալորություն» թվացող վիպակի այս նախադրության մեջ ղգացվում է մարդու և աշխարհի ինչ-որ անսովոր վիճակ, մի տեսակ հեռավոր և տանջալիորեն, անկրկնելիորեն մոտիկ բանի բախման նախաղգացում կա: ...

Այդ նախաղգացումը ծնվում է ոչ միայն նախադրության տեքստի ներքին կյանքից, այլև վիպակի տեքստի ամբողջականության հետ ունեցած նրա առնչությունից:

Այս նախադրության մեջ կա և «ուղղափառ», «անկողմնակալ» նկարագրության, և դեպի մաքուր էքսպրեսիա նպատակամղվող «կողմնակալության» նրբերանգ, որ մի տե՛ւակ խարխլում է այդ խաղաղ «անկողմնակալությունը»: Այստեղ առկա է նաև հիշողության տառապալից կյանք, որ «կենդանացնում է» գեղարվեստական իրականության ոչ թև անցյալը, այլ ներկան, իսկ այդ իրականությունը բացահայտորեն անսքող է և, միաժամանակ, անտեսանելիորեն բազմաշերտ (երեսան, որին ուղարկել են ձին բերելու, նրա մոլորվածությունը ձորի լանջին, թաց ձին ձորի մյուս լանջին, ձորը, որ լցված է դարչնագույն հեղեղի վշտոցով և, ինչպես փոքր-ինչ տարօրինակ երազում, ձին անհասանելի է երեսխային):

Վիպակի տեքստը բնութագրական է, հավերժական և, դրա հետ մեկտեղ, մի տեսակ իմպրեսիոնիստական անալարտ սիմվոլիկա (ձորաբերանի մեծ ժայռը և նրա հարյուր տարվա ճաքը, ժայռը չի փլվում և ոչինչ էլ չի պատահում, շնայած դա անկայունություն է մտցնում այս, թվում է, ի սկզբանե և հավերժորեն կայուն աշխարհում): Եվ հենց այստեղ էլ անանուն հերոսի ուղղակի դատողություններն են՝ ասես

հասցեագրված հեղինակի առօրեական զրտակցությանը և հեղինակի կողմից վերահասցեագրված անանուն հերոսի զեղարվեստական գիտակցությանը (և մարդ գլուխ է կոտրում, չգիտի՝ այս ժայռի կողքի՞ն սարքի իր տունը, թե՞ մեկ այլ տեղ)։ Պարբերությունն անսպասելիորեն ավարտվում է դարձյալ բաց տեքստով, ուղղակի դատողություններով, որ այժմ համատեղում են հեղինակային անանուն հերոսի ձայները («Իսկ եթե ոչ այնտեղ, ոչ էլ այնտեղ, այլ, հազիվ աւիթ է, չեղած բռնները կապի ու քոչի երևան»)։

Անհավանոտ պատմողական և նկարագրական նախադրությունը դրսևորում է բոլորովին անսպասելի բազմաշերտություն, որ ձգտում է մյուս շերտերի և վիպակի ընդհանուր բազմաշերտության հետ ներդաշնակության, և այս բոլորը տեղ են դրավում վիպակի կառուցվածքի մեջ, որը ծայր աստիճան բարդ է և դասվում է ժամանակակից արձակի ամենարարդ կառուցվածքների շարքը։

Վիպակի բազմաշերտ տեքստը հագեցված է զեղարվեստական գիտակցության ժամանակակից ձևերով, գիտակցություն, որ հարուստ է բազմաձայնությամբ, խաթարված ներդաշնակություններով, կոտրուկություններով, ամբողջությամբ, ամբողջականությամբ և միևնույն ժամանակ նրանցից ազատագրվելու միտումով։ Եվ այս ամենը ոչ մի կերպ չեն խախտում վիպակի նախնական զեղարվեստական միասնականությունը։

Վիպակի հենց այս զեղարվեստական միասնականության մեջ են և՛ նրա առարկաները, և՛ զրտակցության հոսքը, որ շատ հաճախ շեղվում է գեպի ենթագիտակցություն և նույնիսկ միատիֆիկացիա (գա է մաթևոսյանական տարերքի և ավարտուն կառուցիկության բարդություններից մեկը)։ «Գիշերվա էն դուր կեսին Իշխանի ձայնը կանչեց.— Աղունիկ, Աղունիկ, Աղունիկ...— ինքը վեր թռավ ու վազեց գոմ՝ Արմենակը գոմում էր, կովի մոտ տնքանքում էր, հորթը թաքս էր դալիս։ Մի երկու անգամ ետ մղեցին, մինչև ճիշտ եկավ։— Դու էդ ինչպե՞ս զարթնեցիր. Արմենակ,— հարցրեց ինքը.— Նրազում Իշխան պապին տեսա, վրաս գոռաց, թե կով է ծնում, այտա, տասնչորս տարեկան ես՝ քնել ես, կով է սատկում, աչտա, Արմենակը չհավատաց, որ մորն էլ Իշխանի ձայնն է արթնացրել»։

Գեղարվեստական զրտակցության ժամանակակից ձևերն ու վիպակի կառուցվածքը արարվում են ամենատարբեր և շատ հաճախ անսպասելի մակարդակներում։ Բաց տեքստի հոսքի մեջ ծնվում է ուղղակի և նպատակաուղղված խոսքը, որ հրեման միաձուլվում է հեղինակային, հրեման էլ հերոսի ձայնին։

Ահա նույն «Թեմալի» շուրջ արված դատողություններից մի քանիսը, որոնք նմանությամբ հանդերձ, նաև տարբեր են։ Եվ եթե այդ առնչությունները կառուցվածքը դասենք վիպակի մյուս կառուցվածքների շարքը, այդ առնչությունները կբացահայտեն վիպակի գեղարվեստական աշխարհի նոր կողմերը։

«Այս կյանքը մի անգամ է լինում, էս մեծ կանաչ աշխարհում արևի տակ մի ծաղիկ մի օր ծաղկում է ու պրծավ, աշխարհը նրա համար այլևս չկա։ «Հող ու խավար։ Աստված մարդուն որ անիծեց, ասաց. տեսնես ու չհասնես»։ «...Կյանքը լայն, լայն էր...»։ «...Եվ ինքը չէր գտնում մեծ աշխարհում իր տեղը»։ «...Մարդս ծաղիկ չի, մի անգամ է լինում, էս մեծ հավիտենություն մեջ էլ չի լինում, չի կրկնվում...»։ «Կարոտում ու սպասում էինք ինչի՞։ Մի լավ բանի սպասումից սրտներս թալարում էր, ինչո՞ւ... Եվ դարձյալ տխուր էր աշխարհում ամեն, ամեն ինչ»։ «Ինչո՞ւ է աշխարհն այսքան հիմար, անհասկանալի ու կեղտոտ»։ «...և կյանքը լավն էր...»։ «Այս աշխարհն ինչո՞ւ է այսքան դժվար»։ Աշխարհը լավ է, մարդիկ վատ են...»։ «Կյանքը մի անգամ է լինում ու պիտի կենսորոնում լինել»։ «Աշխարհը տխու՞ր, տխու՞ր էր»։

Այս ուղղակի դատողությունները (բաց տեքստ), որ սովորական դիտակցություն մեջ ասես փլվում են մեկը մյուսի վրա, գեղարվեստական գիտակցության մեջ՝ արժեքավորվում են վիպակի պոետական համակարգում և կառուցվածքում։ Նրանք դադարեցնում են իրենց առանձին գոյությունը ու մտնում աշխարհադճացողության նոր՝ գեղարվեստական համակարգի մեջ։ Վիպակի կառուցվածքի, նրա տեքստային և արտատեքստային իրականության մեջ ուղղակիորեն ասված մտքերի, տրամադրությունների և իրավիճակների ընդհանրության ու տարբերության առնչությունները տարերայնորեն նախագծում և ստեղծում են աշխարհի ներդաշնակության ու խախտված ներդաշնակության պատկերն ու դադափարը և, միաժամանակ, նրա հակառակ վիճակը իր իսկ նկատմամբ։

Մեկ անգամ տրված կյանքն իր վաղանցիկ ուրախություններով ու ցանկությունների անիրագործելիությամբ, ճնշող առօրեականությամբ և տռանկանության լուսավոր հորձանքով, որ խախտում է նրա միապաղաղ ընթացքը, այս մեծ կանաչ աշխարհում իրեն, իր տեղը գտնելու որոնումները, իր ինքնությունը պաշտպանելու ձգտումը այս վաղանցուկ և հզոր հավերժության մեջ, ուր ոչինչ հավերժական չէ և ոչինչ չի վերածնվում, կյանքը որպես լավ բանի սպասում, ընդհանրապես սպասում, որ երբևէ գալիս է անդառնալի կորստի ձևով և փրկում մարդուն ճղճիմ

անձկությունից ու ճղճիմ ուրախությունից՝ ծնելով բարձր հոգեկան աշխարհազգացողություն, կենսազգացողություն և նույնիսկ ինքնազգացողություն, հրե հրջանկության անիմաստությունը ավելի ողբերգական է, քան զժբախտության անիմաստությունը, — հենց այս է մաթևոսյանական արձակի ներփակվածությունն իր մեջ և բացվածությունը աշխարհի առաջ:

Կյանքի իմաստի մասին բացահայտ և ուղղակի դատողությունների զգացմունքային որոշ կցկտորության հարաբերակցությունը վիպակի ունայիվմի և զիտակցության հոսքի, գեղարվեստական հասկուն տարերքի և տրամաբանական կառուցիկության հետ (այդ տրամաբանությունը վիպակում նույնպես անբաժանելիորեն և անմնացորդ գեղարվեստական է) ստեղծում է «իդեալի և իրականության երկվության» զգացում: Այստեղից էլ իրերի և երևույթների համբրժական դոյությունը և դրանց գրեթե խորհրդավոր գեղարվեստական այլագոյությունը դաժան ռեալիզմի համակարգում, որը մի տեսակ ներթափանցված է բնարական կենսազգացողությամբ: «Կրակը հանգել էր, ինքը զնաց Մուրադենցից կրակ բերելու, եկավ տեսավ զոմի դուռը բաց, զոմեջը՝ զոմի վերի ծայրին, օրորոցը շուռ է տվել, թրքել է մահճակալին, երեսան աչնոնը գոռում է, իսկ պառավը՝ հանգիստ, բան չի պատահել, զոմեջի համար խոտ է բերում...»: «Դու հոգնել ես, մի քիչ նստիր հանգստացիր, հետո կամաց-կամաց կդաս, — աշնան պայծառ օրվա մեջ հստակ ու մարդավարի զրնգաց Աղուն իր վանքերի ձայնով: — Բնուր ճիշտ հը կապել՝ շնորհակալ եմ, շնորհակալ եմ: — Եվ ձին քշեց ու դնաց»:

«Իդեալի և իրականության երկվությունը» վերաբերում է բնավորությունների և նրանց գործողությունների փոթորկվող, կրակվող և մարող տարերքին (Աղունի բացատրությունը սեկսոք հետ արտաքինից թվում է դաժան հատուցում, իսկ ըստ էության այդ բացատրության մեջ զղացվում է մարած կիրք, ետևում թողած կյանք, չկայացած հրջանկություն և հաշտվողականություն այդ ամենի հետ), կյանքի այլակերպությունների հոսքի բարդ խառնուրդին, բացարձակապես անհավանաբար հոսքին, իր առօրեական դոյությամբ ապրող և գեղարվեստորեն ծայրաստիճան կերպարանափոխվող առարկայի հայեցողությունը:

Կտրուկ, ամենամասնական շրջադարձից, իմում է, ոչնչից չվախեցող Հրանտ Մաթևոսյանի տաղանդը սովորական իրավիճակներից «պոկում է» դոյության բարձր մարդկային իմաստ, կյանքի փոխադասություն, որ սեռուուն կերպով ուղղված է դեպի բուն կյանքը և գեղար-

վիստակն իրականութիւն, որ այդ նույն կյանքի զարմանալի նուրք «իփոխադրութիւնն է»:

Մայրը գնում է որդուն ամուսնացնելու, նույնիսկ չի գնում, պատ-
րաստվում է ղնալու, և այդ ընթացքում վերհիշում է իր ողջ կյանքը, որը
մերթ դանդաղ, մերթ սրընթաց անցնում է նրա մտավոր հայացքի, հիշո-
ղության, այն բոլորի հետ ունեցած հարաբերութեան միջով, ում հետ
առնչվել է:

Վիպակում, այսպիսով, ծնվում են տարածական, ասլրած և գեղար-
վեստական ժամանակների զուգադիպութիւններ և ոչ զուգադիպութիւն-
ներ. իրականութեան մեջ և հերոսի գիտակցութեան հոսքի մեջ, հետա-
հայացութեան մեջ, իրական հարաբերութիւնների մեջ, որոնք ժամանա-
կային կերպարանափոխութիւնների ժամանակ ընդունում են ոչ իրական
ուրվագիծ և որոնք ոչ միայն չեն մթաքնում, այլև, ընդհակառակը, ավելի
են սրում իրականութեան բարձրագույն, գերագույն իմաստը, նրա գե-
ղարվեստական իմաստավորումը:

Իր առօրեական գոյութեամբ ասլրող և գեղարվեստորեն ծայրաստի-
ճան կերպարանափոխվող առարկայի հայեցողութեամբ է ներծծված
մյուս հերոսների հետ ունեցած Աղունի հարաբերութիւնների արտացո-
լումը՝ ատելութիւն—սարսափ—հատուցման կիրք—մարած կիրք—հե-
ռացող սարսափ—խաղաղված ատելութիւն—ամեն տեսակի կրքերի և
զգացմունքների չքացում (Արուս), թաքուն և ոչ խոր թշնամութիւն
(Աբել), թաքուն և խոր թշնամութիւն (Իշխան), ջրի երես ելնող, դրսից
արտահայտվող թշնամութիւն (Ադամ), բնական, ոչ մեկին չզարմացնող
նախնական անբարյացակամութիւն (խորթ մայր), խղճահարութիւն—
կարեկցանք—թաքուն հիացմունք— վախ ուրիշի համար (Ոսկան), օտա-
րացում (Մանիշակ), խանդ—ատելութիւն—հաշտեցում (Սոնա), ամեն
ինչ տականութեան անող, տարերային և բարձր՝ գիտակցված սեր (Արմե-
նակ), սեւեռուն հոգեվիճակ, նաւոր և խոհուն (Սեդա), հանձին որի Աղու-
նը ուզում է տեսնել իր հարսին: Նրա մասին վիպակում ասված է. «Նա
մղեղ ու ցորեն հինեց արեւի մեջ և շաղք ու խշշոց մաղեց Աղունի սրտի
վրա»: Եվ այս բոլոր հարաբերութիւնների միջից հառնում է Աղունի
կերպարը՝ բարդ, երկրային, հողին կանգնած, հողի հետ կապված և հողի
առարկայական իշխանութիւնից աղատագրված, տառապած և հմայիչ,
ուժով և անզորութեամբ, դաժանութեամբ և քնարական մեղմութեամբ
լեցուն:

Վիպակում նույն առօրեական գոյութեան մեջ և, միաժամանակ,

անսովոր իրավիճակում են դիտված նաև մյուս հերոսների, մասնավորապես Սիմոնի և Սոնայի հարաբերությունները («Սիմոնը մեխվել էր Սոնայի տան մոտ, և նեղվածք ու ցուրտ էր, և ձգող ոչ մի տաք անկյուն չկար, քանի որ նա ուղում էր միայն Սոնային, իսկ Սոնան մեռած ու հողավորված էր, իսկ ժաշտատակի տունը կոպիտ ու թշնամի էր Սիմոնին»):

Ողբերգությունն ու «կատարսիսն» այստեղ մի անսակ ընկղմված են «ուղղափառ» ունալիդմի, ժամանակակից գեղարվեստական որոնումների ձևի ողջ նրբություն, այդ որոնումների սեփական «վարկածների» և սեփական դեղարվեստական աշխարհի ստեղծման մեջ (սեփական որոնումները ծնվում են բնդհանուր որոնումների իմացությունների համակարգի և այդ իմացությունները «մոտանալու» ձգտման մեջ):

Այդ պատճառով էլ շատ կարևոր է բաց, տարերայնորեն ծաղող պոետիկայի և նրա կառուցվածքային կազմակերպման ներքին, խորքային և ոչ թե արտաքինից երևացող հաջաբերությունը:

«Հին օրերի արծիվը դեռ լողում էր ամպերի տակ, Մմակուտի գլխին, նրա՝ կանչը դողանջում էր անտառի ու այգիների վրա, խեղճ Շողերի դերեղմանը» — դատրյուն փեղանկարչություն, քողարկված պոսիտուզիզմ. արծիվն ու Շողերի գերեղմանը վերակենդանացնում են անցած օրերն ու հիշողությունները:

«...Մույթ ու տաք դիշեր էր, անկողնու սյես» — կերպարի մարմնակա-նություն՝ հակված դեպի փոխաբերականություն և, միաժամանակ, ապա-փոխաբերականություն:

«Գերեզմանը նայում էր կարծես սուր ու լուռ». փոխաբերություն, որը իր հիմքով ուղղված է և դեպի բաց գեղանկարչություն և, դրա հետ մեկտեղ, դեպի դիտակցության հոսք:

Հրանտ Մախուսյանի պոետական համակարգում, ավելի ճիշտ՝ նրա բաց պոետիկայում խաբուսիկորեն հեշտ անդամահատվում է (չնայած օրդանայես մտնում է այդ համակարգի մեջ) ֆրազի բուն կառուցվածքը. այն ասես թռչում — հեռանում է վիպակի փոխաբերական իրավիճակից: Բայց հենց այստեղ, այդ նույն «բաժանման» պահից էլ առանձնապես սրությունը է զգացվում նրա աներևակայելի անբաժանելիությունը փոխաբերությունից, վիպակի պատկերային համակարգից, նրա պոետիկայից, գեղարվեստական խոսքից և հեղինակային բառից:

«Այդ տանը ամեն մի առարկա, մինչև վերջին կրակխառնիչը՝ որի դիմաց դարբինը Սիմոնին սարքել տվեց կացնի, ուրազի, մուրճի և բահի կոթերը, — այդ տանը ամեն մի իր, մինչ վերջին շան լակոտը, որ Սաքոս

տվեց անվարձ, բայց անվարձ էլ կապել տվեց հոր նկարի համար շրջանակ, մինչև դռան տակի ոտնաքերիչը, կացինը, տակառի կապերը, խնձորենիները, սամիթի սերմը, կաղամբի սածիլը, ստեղծվեցին երեսփայի պես ուժով, ցավով ու պատեելով, և ոչ թե ածվեցին ձվի պես», — բարդ Փրադ է, ոլորը դժվար բանդվող, բեկբեկուն, էպիկական երկարածիդ, քնարական — սրբեքաց և պլաստիկ: Բուն այս Փրադի մեջ են ապրում, թվում է, և՛ խրախճանքային մարմնականությունը, և՛ պոետական վերացականությունը:

Մղումը դեպի խրախճանքային մարմնականություն և բարձրագույն վերացական համընդհանրականություն, «գրեթե բարբարոսական զանգվածայնություն» և զրեւոնի արտիստականություն, «իդեալի իրականություն» և երկվություն», առարկաների հիմնավոր, առարկայական դուրսություն և նրանց գեղարվեստական այլադրություն, իր առօրեական գոյությունմբ ապրող առարկայի հայեցողություն, պարզ փաստականություն և դրա հետ մեկտեղ գեղարվեստական ծայրաստիճան կերպարանափոխվող առարկայի հայեցողություն, ողբերգական հնչերանգ և հենց դրա մեջ ապրող և դրան վերաբերող հեգնական մեկնաբանություն, վիպական համահավասար և նրան չհամընկնող ծավալուն փոխաբերություն, «պոետական հերոսի» կյանք պոետական իրավիճակում և տերություն գեղարվեստական իրականության մեջ, — այս բոլոր կառուցվածք է, կառուցվածքի տարրեր են կամ էլ կառուցվածքների հիերարխիա, որը նույնպես ապրում է կառուցվածքի կյանքով և գործում է կառուցվածքի օրենքներով (այս հոգվածում կառուցվածքն հասկացվում է որպես ամբողջականության տարրերի հարաբերությունների համակարգ, տարրեր, որոնց որակական որոշակիությունն ամբողջությամբ կամ էլ մասամբ հանգեցվում է այդ հարաբերություններին:

Վիպակում որոշակիորեն ղեցավում է միասնական պոետական համակարգի բոլոր բաղադրիչների շղթայակցումը):

Այսպիսով, վիպակը տագնապով և խաղաղությամբ համակված այս կանաչ-կարմիր աշխարհում քացահայտում է մարդու ինչ-որ ինքնազգացողություն, նրա կենսազգացողությունը և, ի վերջո, աշխարհազգացողությունը, որոնք բնորոշում են նրա վիճակն աշխարհում: Իսկ այդ վիճակն էլ, իր հերթին, ուղղված է դեպի աշխարհի վիճակը: Եվ աշխարհի ու մարդու այս բոլոր վիճակները առկա են ոչ միայն վիպակի գեղարվեստական տարրերի մեջ, այլև նրա բարդ կառուցվածքներում, իսկ երբեմն էլ՝ այդ կառուցվածքների դիտակցորեն կաղմակերպված «խաղում»:

Այս իմաստով վիսպակում շատ հետաքրքիր է Արղումանյանի ումն հղբոր գրեթե կինեմատոգրաֆիկական հեծանվային «անցումների» սի-տուացիան, նա անցնում է վիսպակի և վիսպակի հերոսների՝ ամենից առաջ Աղունի կյանքի միջով: Ըստ որում, Արղումանյանի հղբայրը, ըստ էության միֆական հերոս լինելով հանդերձ, առարկայորեն և տիրաբար ներխուժում է ոչ միայն Աղունի կյանքի մեջ, այլև ամբողջութեամբ վերցված վիսպակի՝ իր հետ բերելով մի առանձնակի քնարական հնչերանդ:

Ահա մի հատված վիսպակի սկզբից. «Ինքը ջրից դալիս էր: Վանքի հին աղբյուրը դուրս է թռչում խեղդվելով, սառն ու մաքուր է, կեռասը հասնում էր, վանքերի ուղիղ փողոցում Արղումանյանի հղբայրը հեծա-նիվ էր քշում, աղջամուղջ էր...»:

Իսկ սա վիսպակի ավարտից է. «Նա քթի մուրը սրբեց և հիշեց Վան-քեր գյուղը, վանքի աղբյուրը, երեկոն այգեմիջյան ճանապարհին և իրեն՝ գուլերով: Արղումանյանի հղբայրը հեծանիվ էր քշում, Իշխանի դռանը կանգնել էին շարմաղ Ներսեսը և Սիմոնը»:

Արղումանյանի հղբայրը հեծանվով անցնում է ողջ վիսպակի և Աղու-նի կյանքի միջով որպես ուրիշ, չափազանց կյանք, որպես երազանք՝ անհասանելի և անիրական, չնայած այնքան մոտ է, արտաքուստ անհրա-պույր ու անհավանքոտ (դա վիսպակում գուցե և նույնիսկ ոչ թե բուն երա-զանքն է, այլ երազանքի պատկերը, մի առանձին պոետիկ սլան, որ մտնում է վիսպակի միասնական պոետական ամբողջականության մեջ):

«Գեղարվեստի» տարերային արարումը և տեքստի գրեթե մաթե-մատիկական կազմակերպվածությունը, իրավիճակների տարերային և կազմակերպված խաղը դառնում են «Երկրի ջիղը» վիսպակի պոետիկայի կառուցողական հիմքը:

Վիսպակի կառուցողականությունն ասես ոչ միայն սանձում է նրա առարկայական աշխարհի անսանձ տարերքը, այլև տարօրինակ ձևով նրան մոլեգնություն է հաղորդում:

Կառուցվածքայնորեն իրացված գեղարվեստական իրականությունն իր մեջ է առնում և՛ վիսպակի առարկայական թաղավորությունը, և՛ խորախճանքային մարմնականությունը, և՛ վերացարկված համընդհանրա-կանությունը, որոնք և կազմում են նրա գեղարվեստական աշխարհը: Իսկ այդ աշխարհը նուրբ է և մոռումբնետալ՝ հակված դեպի էպիկական կայունություն և քնարական անկայունություն, մինչև հիմքը խախտված առեղծազործ ներդաշնակություն և անխախտ կործանարար անհերքաշ-

նակություն, որ իր մեջ կրում է անսանձ ղգացմունքային տարերքի և «համընդհանուր գաղափսրի» ֆենոմենը:

Հրանտ Մաթևոսյանի գեղարվեստական աշխարհի իմացությունն ու ըմբռնումը շատ կողմերով կյանքի նոր իմացություն է և նույն չափով էլ պոետիկայի համակարգի անկրկնելի և բարդ կառուցվածքի իմացություն, որ պատկանում է միայն իրեն և զրա հետ մեկտեղ ընդգծված է այժմեականության ընդհանուր գեղարվեստական գիտակցության մեջ: Այդ արձակում պատումի բուն կազմակերպումն արտահայտում է իրականության պատկերն իր կուրացուցիչ և խլացած գույներով:

Իրականության պատկերը, որ արարել է Մաթևոսյանի գեղարվեստական աշխարհը և արարվել նրա կողմից, ստեղծում է վիպակի՝ գրողի ռինտիմ հեղինակումից՝ սկզբնավորվող պոետիկան: Հենց այդ «րինտիմ հեղինակումը» (Հրանտ Մաթևոսյանի արձակի ևս մի պարագոքս) կյանքի է կոչում բարձր արտահայտչականություն և ոճ, ծալրագույն փոխաբերականություն և ապափոխաբերականության տարերք, պատումի դրամատիկական լարում և հեղինակային «չեղոքություն», հեղինակային խոսքի սրտառուչ ջերմություն և այդ խոսքի «վերահասցեագրում» իբրև հերոսի խոսք, — և «անգեղարվեստականության» սահմանագծում ընկած գեղարվեստականության այդ պարագոքսալ պոետիկ իրավիճակում է պարզվում, որ Մաթևոսյանի արձակում հենց այդ սահմանագիծն է արդիականությանն ու ավանդույթին հարաբերակցվող գեղարվեստականության բարձրագույն դրսևորումը:

Ստրուկտուրայի ուսումնասիրությունը պոետիկայի համակարգում նշանակում է պատումի կազմակերպման ձևերի, ինչպես նաև զրա ինտուիտիվ, ղգայական ֆենոմենների ճանաչում: Իր հիմքում այդպիսի ուսումնասիրությունը ուղղված է դեպի ստրուկտուրայի ինչպես ռեֆերենցիալ, այնպես էլ ֆունկցիոնալ էությունը, նրա իմաստն ու արտահայտչականությունը գեղարվեստական էրկի ամբողջության մեջ:

Գ. ԳԵՄԻՐՃՅԱՆԻ «ՎԱՐԳԱՆԱՆՔԻ» ՊՈԵՏԻԿԱՆ

«Վարդանանքը» մեր ժողովրդի համար շրջադարձային նշանակություն ունեցող V դարի ազգային պատմության փիլիսոփայության, քաղաքական ու կրոնադավանաբանական դիրքորոշման, սոցիալական կացության, բարոյական նկարագրի գեղարվեստական հղոր ընդհանրացում է: Այն, որպես սոցիալիստական ռեալիզմի յուրահատուկ արտահայտություն, մեր նորագույն պատմավիպասանության առաջժ չգերազանցված մակարդակն է, որի մեջ խտացված են նաև վիպասանի գեղարվեստական մտածողության ու ստեղծագործական հոգեբանության ամենաբնորոշ առանձնահատկությունները: Սոցիալիստական ռեալիզմի յուրահատուկ արտահայտություն հասկացությունն ինքնին խոսում է այն մասին, որ հիշյալ մեթոդը, ինչպես վիպասանն է նկատում, «չի բացասում ժանրերի թեմատիկայի և գրական այլ պրիոմների բազմազանությունը, որ այն ոչ քարացած սկզբունք է և ոչ էլ դոգմա, լայն և խորը կատեգորիա է: ...Իբրև մեր գրականության մեջ ընդունված ղեկավար ուղղություն զրոյում է գրողի հանդեպ, պահանջում է ստեղծագործական պրիոմների անվիջ բազմազանություն, հնարավորություն է տալիս տիրապետելու ամեն տեսակ թեմատիկայի՝ թե հին և թե նոր»¹: Մեթոդի մասին վիպասանի կարծիքների մեջ շատ է ընդգծված հեղինակի ստեղծագործական անհատականությունը պայմանավորող գեղարվեստական հնարանների անսահման բազմազանության խնդիրը: Նա դանում է, որ, ինչպես ամեն մի ստեղծագործական ուղղություն, այնպես էլ սոցիալիստական ռեալիզմը, չի սահմանափակվում ինքն իրենով, չի սահմանափակում իր սկզբունքները կիրառող հեղինակի ստեղծագործական նախաձեռնությունը, քանի որ հեղինակային ամեն մի ինքնատիպ գրական—պոետիկական հնարանը ինքնին ներդրում է մեթոդի զարգացման մեջ և արժանի է հատուկ ուսումնասիրության:

1 Գ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ. 8, Երևան, 1963, էջ 84, 88, 90:

Այս հանգամանքը նկատի ունենալով, «Վարդանանքի» պոետիկայի հոգեբանական հիմքերին անդրադառնալուց առաջ, նպատակահարմար ենք գտնում հենց սկզբից ուշադրություն դարձնել Դեմիրճյանի ստեղծագործական մեթոդի, գեղարվեստական մտածողության ընդհանուր համակարգը պայմանավորող առանցքային հարցերի քննությանը: Որովհետև պոետիկական միավորների շարքը ինքնին ստեղծագործական մտածողության հիմնական ելակետերի դիֆերենցումն է:

Որո՞նք են այս հիմնական ելակետերը: Առաջին հերթին նկատի ունենք վերայի հղացման պատմահոգեբանական պատճառաբանվածությունը, նրա հիմքում ընկած կենսական փաստի և աղբյուրների ընտրությունն ու քննությունը, վիպասանի կողմից հայ պատմավիպասանության դասական լավանդների ժանրային ու պոետական հիերարխիայի օգտագործումն ու արդիականացումը, վերայի տարբերակային էվոլյուցիայի պատճառաբանվածությունը, ապա և տեքստի ընկալման հոգեբանությունն ու հետադարձումը:

Պոետիկայի հոգեբանական հիմքերը բացահայտելու ընթացքում հարցի գործնական իրականացումը անհնար է պատկերացնել առանց տեսության, տեքստաբանության ու գրականության պատմության համադորձակցության: Սակայն հասկապես ուղում ենք առանձնացնել տեքստաբանությունը, առանց որի անհնար է նման խնդրի իրականացումը: Տեքստի արխիվային, լաբորատոր քննությունը գրականագիտությունն ազատագրում է շատ թերացումներից ու հոգսերից, վերացական կոահումներից, տրամաբանական սիլլոգիզմներից: Հնարավորություն է առաջանում օբյեկտիվ հեղինակին, ճանաչել ոչ միայն ստեղծագործությունը, այլև ստեղծագործողին, շոշափելի դարձնել հեղինակային ինքնահսկողությունը, պատճառաբանել նրա որոշումների կեղծմաները, շոշափել ինքնաբացահայտման ու ինքնահաստատման հեղինակային մերկությունն ու թաքնվածությունը:

Առաջադրվող գրականագիտական խնդրի գործնական իրականացումը պահանջում է նաև զուգակցել տեքստաբանությունը ստեղծագործական հոգեբանությանը: Հենց այստեղ էլ նկատենք, որ խոսքը վերացական հոգեբանության մասին չէ, որից իրավացիորեն խուսափում է մեր գրականագիտությունը: Պոետական միավորների ստեղծման և վերաստեղծման հոգեբանությունը նյութականացված, գրանցված ու, եթե կարելի է ասել, ձայնագրված է հեղինակային ձեռագրերի մեջ: Բնագրային տարբերակները գրողի ստեղծագործական հոգեբանությունը բացա-

Հայտելու անսպառ հնարավորությունն են տալիս ուսումնասիրողներին: Պարտադիր չէ, սակայն, որ գեղարվեստական երկի պոետիկական բոլոր միավորները իրենց արարման ընթացքում ենթարկվեն հեղինակի հոգեբանական, այսպես կոչված, «բաղմամբով տարբերակային հետադոման»: Կան միավորներ, որոնք ստեղծվում են միանգամից ու թերևս առավել կատարյալ, քան, ասինք, բաղում տարբերակներ ունեցող այս կամ այն գեղարվեստական պատկերն ու հնարանքը: Նման դեպքերում պոետիկական միավորների ստեղծման հոգեբանությունը հնարավոր է դառնում բխցնել կոնկրետ միավորի և ստեղծագործության գեղարվեստական ողջ համակարգի փոխաբերության առանձնահատկությունից: Ընդ որում՝ այս ամենը պետք է դիտել ոչ այնքան որպես «մաքուր» ստեղծագործական հոգեբանություն, որքան տեսական հիմնավորում ունեցող գեղարվեստական չափանիշների ընտրության հեղինակային սկզբունք: Մեր ուսումնասիրության մեջ պոետիկ այս կամ այն միավորի լաբորատոր նյութերը ձևերի տակ ունենալու դեպքում հեղինակի ստեղծագործական հոգեբանությունը դիտելու ենք վերջիններիս վրա հենվելով, նյութերի բացակայության դեպքում՝ պոետիկական միավորի արարման հոգեբանությունը բխցնելու ենք ուսումնասիրվող երկի գեղարվեստական ամբողջականության կառուցվածքային օրինաչափություններից: Այս դեպքում օգտագործվող գեղարվեստական տեքստը մեզ ներկայանալու է և՛ որպես ձևաբանության տարբերակ, և՛ որպես կանոնիկ ավարտվածություն.

Պոետիկա հասկացողությունը չափազանց տարողունակ է, ուստի մենք սահմանափակվելու ենք «Վարդանանքի» համար առանցքային նշանակություն ունեցող մի քանի հարցերի ուսումնասիրությամբ:

1

ՀԱՍՏՄԱՆ. ՍՏԵՂԾՄԱՆ ԵՎ ՎԵՐԱՄՇԱԿՄԱՆ ՀԵՐԵՐԱՆԱԿԱՆ ԱԶԳԱՆՆԵՐԸ

«Վարդանանքը», հեղինակի պատկերավոր խոսքով ասած, «չբռնարված դործ է»: Այն անցել է ստեղծագործական երեք հիմնական փուլ, չհաշված ոչ հիմնականները: Մեր խնդիրը չէ ալտեր դանրամասն անդրադառնալ երկի ստեղծագործական պատմության հարցերին: Սակայն երկի պոետիկայի տեսական ու հոգեբանական հիմքերը պարզելուց առաջ, ինչպես արդեն նկատվեց, անհրաժեշտ է ընդհանուր ձևով շոշափել պատմավեպի հղացման, ստեղծման և վերաստեղծման հոգեբանական պատճառաբանվածությունը:

Ընդհանրապես պատմական թեմատիկայի գեղարվեստական արտա-

ցուման ամենագործուն պատճառը նոր ժամանակներում ազգային ու հասարակական, քաղաքական կյանքի ալյաձևումն է հղել: Սա համընդհանուր օրինաչափություն է գրականության համար: Այսինքն՝ գեղարվեստը պատմությունը կենդանացրել է արդիականության պահանջով: Իհարկե, գրվել են պատմավեպեր, հատկապես արևմտանվորական գրականության մեջ դուռ դեղազիտական նպատակներով: Սակայն, եթե մենք փոքր-ինչ ուշադիր լինենք հայ պատմագեղարվեստական արվեստի դարգացման ընթացքի նկատմամբ, ապա կնկատենք, որ այն մեղանում յուրահատուկ է իր դրսևորման հաճախականությամբ: Նոր ժամանակների աններդաշնակությունը, տևական, կրիտիկական լարվածությունը ամբողջությամբ սևփականել է ժանրը, փորձել է գրվատել հերոսական անցյալը, ստեղծել է բարձր, իդեալական գաղափարատիպեր, խնդիր ունենալով հակադրվել, հուշել, ուսուցանել, նպատակադրել ներկան: Դա է պատճառը, որ մեր համարյա բոլոր դասականները, չնչին բացառությամբ, կամ անդրադարձել են պատմական թեմատիկային, կամ ունեցել են այն որպես ստերծագործական ծրագիր: Օրինաչափությունը հավասարապես տարածվում է և՛ ազգային բանահյուսության, և՛ կլասիցիզմի, և՛ ռոմանտիզմի ու ռեալիզմի, նևոռոմանտիզմի և վերջապես սոցիալիստական ռեալիզմի վրա: Պատճառը, այսպիսով, մեր գրականության համար կայուն և հարատև գործոն է եղել, իսկ առիթը՝ նոր ժամանակների տեղատվությունները: Որևհմն՝ պատմական թեմատիկայով գրվող երկը մեղանում կարող է ծնվել: Ժամանակի ընդհանուր հոսքի ամեն մի կետում, եթե ծնվեր ինքը՝ այս հոսքի մեջ գործող հեղինակը: Գրվել են ուժեղ և թույլ գործեր, յուրաքանչյուրը իր կարողությունների և հնարավորությունների չափով: Դեմիքձյանը, որպես խոշոր արվեստագետ, չէր կարող դուրս մնալ ստեղծագործական այս յուրահատուկ հոգեբանության ձգողականության դաշտից: Գրական վաղ տարիներից մինչև իր կյանքի վերջը Նա մշտապես մտորումների ու իրագործումների մեջ է եղել: Զհաշված մյուս գործերը («Վասակ», «Գիբբ ծաղկանց», «Երկիր հայրենի»), նրա հիմնական նպատակը ազգային պատմության ժամանակագրության ընթացքից բխող հռագրության («Մեսրոպ Մաշտոց», «Վարդանանք», «Վահանաց պատերազմը» (սա պայմանական վերնագիր է) ստեղծելն է եղել: Նկատենք, ուր եթե չլիներ Հայրենական պատերազմը, հռագրության այս հաջորդականությունը չէր խախտվելու: Պատերազմը և իրավիճակի հետ կապված դրական մթնոլորտի հայտնի վերանայման փաստը, ինչպես նաև ընդհանուր թշնամու դեմ հասարակության ունե-

ցած բուռն ատելությունը առիթ հղան ոչ միայն արագացնելու ու առավել ինտենսիվ դարձնելու եռագրության ստեղծագործական պրոցեսը, այլև վերակառուցելու նրա մասերի ստեղծման հաջորդականությունը: «Վարդանանքը» մղվեց առաջին պլան: Այն ամիսի էր համապատասխանում ստեղծված իրավիճակի հոգեբանությանը: Վեպի հիմքում ընկած պատմական պահը համարժեքվում էր արդիականությանը: Ժողովուրդը ելել էր կյանքի և մահվան պայքարի, ինչպես V դարում: Դեպքերի դինամիկ պարզացումը և կուլմինացիան ճիշտ և ճիշտ համընկնում էր «Վարդանանքի» հիմքում ընկած պատմական ժամանակաշրջանի հոգեբանությանը: «Մաշտոցը» իր հիմքում պիտի ունենար մեր ժողովրդի հոգեոր լինելիության մաքուր փիլիսոփայությունը, «Վահանաց պատերազմը»՝ նրա գոյության իրավունքի հաստատումը: Որքան էլ այս թեմաները ճիշտ և կարևոր էին, բայց ահա կյանքի կենդանի ընթացքը ստիպեց Դեմիրճյանին փոխել հղացման հաջորդականությունը: Ուրեմն, այսպես թև ալնպես, վեպը պիտի ստեղծվեր, որովհետև նրա ղեղարվեստական հղացումը սկսվել էր շատ վաղուց, Հայրենական պատերազմը միայն առիթ էր: Առանց ծանոթ լինելու հեղինակի ստեղծագործական ծրագրերին, եռագրության արխիվային նյութերի հսկայական ու երկարատև կուտակումներին, դա կարելի է նկատել՝ հենվելով միայն «Վարդանանքի» պատմագեղարվեստական գործը միջոցների ու ընդգրկումների վրա, որոնք պահանջում են մեծ ջանքեր, ուստի և՛ մեծ ժամանակաշրջան:

Ուրեմն, եռագրության հղացման հարցը վաղնջական պատմություն ունի, այն հասնում է մինչև 10-ական թվականները, մինչև «Վասակի» ստեղծումը¹: Եռագրության հաջորդականության փաստը նկատի ունենալով, թվում է, թև «Վասակի» օրինակով հակադրվում ենք մեր առաջադրած կոնցեպցիային: Բայց դա այդպես չէ: Խոսքը ալտուր պատմական թևատիկայի հղացման մասին է: Եռագրության ծրագրային նպատակը համեմատաբար ուշ պատմություն ունի. արխիվային նյութերի վրա հենվելով, կարելի է ասել, որ այն կապվում է 30-ական թվականների հետ, սա նյութերի նախակուտակման ակտիվ շրջանն է: «Վասակը»

¹ «Զեր գրում,— այսպես է գրել վիպասանին «Վարդանանքի» ընթերցողներից մեկը,—ամենից առաջ աչքի է զարնում տենչապարփակ հայրենասիրությունը, մի բան, որն ըստ երևույթին Զեր մեջ կուտակված է հզել շատ վաղուց: Եվ դուր սպասել եք պատեհ՝ առիթի. և ալդ պատեհ առիթի հղավ Հայրենական մեծ պատերազմը, որը շղթայազերծ արեց մարերի վրա ծանրացած որոշ կապանքներ»: (ԳԱԲ. Դերենիկ Դեմիրճյանի ֆոնդ N 1575, այսուհետև՝ ԴԴ-ի ֆոնդ):

ավելի շուտ ծնվեց: 10-ական թվականներին կրկին ժամանակի պահանջով պատմահայրենասիրական դրամաներ շատ էին ստեղծվում, Դեմիրճյանը փորձ արեց մասնակցել գրական այդ պրոցեսին, չունենալով անհրաժեշտ գրական կենսասիրոճ, ինչպես չունեին այդ շրջանի շատ դրամատուրգներ, բացառությամբ Լևոն Շանթի Դրանից բացի, «Վասակի» կամ «Վարդանանքի» թեման հագեցած էր լարված դրամատիզմով, որը ճիշտ և ճիշտ համապատասխանում էր նաև ժանրի առանձնահատկությանը: Այդ տարիներին մեր պատմագրությունը սրել է նաև Վասակի քաղաքական գործունեության առեղծվածը: Սա մի տեսակ ժամանակի պահանջի հապճեպ արձագանք էր, որքան էլ թույլ, բայց հրկի ընկալման հոգեբանության իմաստով բավական արդյունավետ: Ուրեմն, «Վասակը» և «Վարդանանքը» հղացման պլաններով թեև նման, բայց նույնը չէին կերպարների մեկնաբանությամբ և գեղարվեստական արժանիքներով: Հետաքրքիրն այն է, որ Վասակը և՛ «Վարդանանքում», և՛ դրամայում իր գործունեության առաջին շրջանով դրական կերպար է: Եվ որովհետև դրամայում Վասակը հանդես է գալիս իր գործունեության առաջին փուլով, փաստորեն դարձել էր գրական հերոս՝ ընկած անելանելի վիճակի մեջ: Վասակի հետագա էվոլյուցիան, նրա ամբողջական արժեքավորումը իրագործվում է պատմավեպում: Այս մասին մենք կիսունք քիչ ավելի ուշ: Դրամայի գեղարվեստական թուլությունը կապված էր հեղինակի ստեղծագործական անփորձության հետ: Երիտասարդ Դեմիրճյանը որոնումների մեջ էր, ու որպեսզի չսխալվի, ուղղակիորեն կառչում էր դասական ժառանգության ավանդույթներին՝ չցուցաբերելով ստեղծագործական մոտեցում: Հարցը ընկալելու համար բավական է հետևել դրամայի լեզվական շերտերին, որոնք սկիզբ են առնում կլասիցիզմի լեզվաոճական վերամբարձությունից, հասնում են մինչև լեզվի ժողովրդայնության արժեքականական ըմբռնմանը:

«—Մի ձեն տուր, ա՛յ աչքի լիս որդի, ո՞ւր են տանում, քեզ մատաղ...» կամ՝ «—Ա՛յ ձեր հողը լիս դառնա, ա՛յ մեր Մամիկոններ, ա՛յ աչքի լիս Վարդան, սարերն էին թրիգ առաջին դողում, ո՞ր սարի հետևն ես, ընչի՞ մեղ թողիր էս կրակի ու սրի բերանը, ա՛յ կուռդ դալար, ա՛յ կտրիճ»: Սա դրամայում հալ գեղջկուհու ձայնը և խոսքն է, որ Դեմիրճյանը փոխ է առել Աբովյանից: Ժողովրդական հերոսի լեզվական բնութագրման արժեքականական սկզբունքը Դեմիրճյանի և նրա ժամանակների համար քննություն չի բռնում: Դեմիրճյանը պիտի այլ ուղի գտներ, պիտի վերցնե լեզվի ժողովրդայնության ոգին, և ոչ թե արտաքին ձևը,

ինչ նա արեց հետազաշում²: (Այս օրինակով ես նպատակ չունեմ սակայն քննության առնել զոտ լեզվական հարցնր, դա առանձին խնդիր է):

Պատմավեպի ստեղծման և վերստեղծման սկզբունքները, այսպիսով, Դեմիրճյանի մոտ բխորեղանում են հետազաշում, երբ նա երկարատև ժամանակաընթացքում խորաշին ուսումնասիրում է համաշխարհային և ազգային դասական պատմավեպականության կառուցման փորձը, զուգակցելով այն սոցիալիստական ռեալիզմի նվաճումներին: Այս բոլորի հետ միասին Դեմիրճյանը կուտակում է վեպի նյութը, գիտական քննության ենթարկում V դարի հայ պատմագրական աղբյուրները, ուսումնասիրում Պարսկաստանի և Բյուզանդիայի՝ հայերի հետ ունեցած քաղաքական և զինանադիտական առնչությունները, վիպական գործողությունների աշխարհագրությունը, քննում կրոնադավանաբանական, ազգագրական, փիլիսոփայական, պատմադիտական, ռազմաստրատեգիական և այլ տիպի հարցեր: Պատմության ժամանակակից ընկալումը նա ներկայացնում է ոչ միայն որպես նյութ, այլև որպես մեթոդ, նա ձգտում է գտնել այն միջոցներն ու ուղիները, որոնք հնարավորություն են տալիս ավելի ճշմարիտ ընկալելու ու մեկնաբանելու անցյալը, նրա զարգացման օրինաչափությունները: Այստեղ, անշուշտ, սոսկ զեղարվեստական երեվակայությունը չի կարող ունիլ անել, որովհետև միայն օրա վրա հենվելը պրոդին կարող է հանգեցնել պատմության բեկտորիզացիայի: Սովետական պատմավիպասանության մեծագույն ծառայությունը հատկապես կայանում է նրանում, — իր ուսումնասիրության մեջ նկատում է Ս. Մ. Պետրովը, — որ այն ժողովրդական շարժման արտացոլումը ներկայացնում է իր պատմական պայմանավորվածության ձևերի մեջ, լուսաբանվում է կյանքը, կենցաղը, տարբեր էպոխաների ժողովրդական մասնաճյուղի հոգեբանությունը, մի խոսքով, ժողովրդը այստեղ ներկայանում է որպես պատմական իրադարձությունների շարժիչ ուժ»³:

Այս ելակետային համընդհանրության մեջ Դեմիրճյանը որպես մեծ արվեստագետ պատմության կենսափորձին նաշում է իր պատմա-

² Դեմիրճյանը Թումանյանի մասին իր հուշերում, խոսելով «Վերնատան» անդամների ժողովրդայնության մասին, նկատում է. «Ավ. Իսահակյանը թողնում էր ժողովրդական լեզուն ժողովրդական նյութի հետ՝ անցնելով իր «մարդաբանական» նիջեական նյութերին, նախքան արդեն իսկ հետո էր որևէ ժողովրդայնությունից, ինչպես և ես, որ ժողովրդայնություն չէի հասկանում. միայն թեմատիկայի և լեզվի արտաբերական տվյալներով»: («Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում», Նրևան, 1969թ. էջ 32):

³ С. М. Петров, Советский исторический роман, М., 1958, стр. 446.

գեղարվեստական կոնցեսյացիայի դիրքերից, հատկապես հստակ է դնում կյանքի ընդհանուր շարժման մեջ պատմական անհատի և ժողովրդի դերի խնդիրը: «Վարդանանքում» ժողովուրդը չի ներկայանում առանց ազգային, սոցիալական, քաղաքական հատկանիշների տարբերակման, դրողը խուսափում է ծայրահեղացված սոցիոլոգիական սխեմաներից, հաշվի է նստում մարդկային հոգեբանության հետ, ժողովրդին և պատմական անհատին ներկայացնում է օբյեկտիվ հանգամանքներում սուբյեկտիվ դրսևորումների ու գնահատումների ձևով:

Ստեղծելով վեպի առաջին տարբերակը, Դեմիրճյանն իր գեղագիտական խնդիրը դրանով ավարտված չհամարեց: Հետագա հրատարակությունների ընթացքում (1951, 1954) նա շարունակ վերամշակել է՝ ձգտելով հասնել գեղարվեստական իդեալի լիարժեք դրսևորման: Ինչպես ամեն մի գեղարվեստական երկի, այնպես էլ «Վարդանանքի» մշակումը երկու կարևոր խնդիր է հետապնդել՝ գաղափարական նպատակասլացություն և գեղարվեստական հնարանքների, կամ պոետիկական միավորների ու լեզվական միջոցների նպատակահարմար ընտրություն: Գաղափարականի վերակառուցման հարցը կարող է բխել և՛ հեղինակի պահանջ-կոտորվածից (տեքստաբանության մեջ սա կոչվում է մաքուր հեղինակային նախաձեռնություն), և՛ ժամանակաշրջանի գաղափարաբանական ու գրական մթնոլորտի պահանջից: Գեղարվեստական միջոցների վերանայումը մեծ արվեստագետների մոտ, որպես օրենք, դուռ հեղինակային նախաձեռնություն է: Այս իմաստով, եթե վերամշակման երկրորդ պահանջը հիմնականում պայմանավորված է վիպասանի ցանկությամբ, ապա նույնը չի կարելի ասել առաջինի մասին: Ինչո՞ւմն է բանը: «Վարդանանքը» իր ստեղծման և վերստեղծման ընթացքում մշտապես եղել է ինչպես մեր քննադատության, այնպես էլ մասսայական ընթերցողների ուշադրության կենտրոնում: Այս վկայը ընկալման հոգեբանության երեւոյթը բնութագրող թերևս ամենից ուշագրավ գործն է մեր գրականության պատմության մեջ: Վեպի լինելիության ողջ ընթացքում Դեմիրճյանի գրասեղանը մշտապես ծանրաբեռնված է եղել ինչպես մասսայական ընթերցողների, այնպես էլ գրաքննադատների նամակներով ու հոդվածներով: Գեղարվեստական երկը իրականության գեղագիտական ընկալման այն միջոցն է, որ ապահովում է դրող-ընթերցող փոխհարաբերությունը: Իսկ վերջինս էլ ստեղծագործական պրոցեսի հիմնական պայմաններից է, որովհետև գեղարվեստական երկը հոգևոր սնունդ լինելով հանդերձ, իր անդրադարձա՜մբ կողմնորոշում է հեղինակին: Հեղինակը երկն ստեղծե-

լիս հաշվի է նստում «Հասարակական կարծիք», կամ «Ժամանակի պահանջ» հասկացողությունների հետ: Սրանք ակտիվորեն ներգործում են ստեղծագործության զաղափարագեղադիրտական համակարույցի ձևավորմանը՝ դառնալով գեղագիտական խնդրի իրագործման կողմնորոշիչ փանիշներ:

«Վարդանանքի» ստեղծման, վերամշակման, թարգմանության ընթացքում վիպասանը ապրել է սահմանափակ լիակամությամբ ժամանակի գրական քննադատությունը և հրատարակչական մարմինները, հենվելով ծալրահեղ սոցիոլոգիզմի կամ էլ ժամանակի հայտնի գաղափարաբանական պահանջների վրա, Դեմիրճյանին թելադրում էին վեպի վերամշակման երեք խնդիր:

ա) Մեղմել, կամ մեղմ ասած՝ վերանայել կրոնադավանաբանական պաշարի արտացոլումը:

բ) Ընդգծել իշխանական դասի և ժողովրդի միջև գոյություն ունեցող հակամարտությունները:

գ) Առավել ցայտուն դարձնել վրացիների և աղվանների՝ հայերի հետ ունեցած համագործակցությունը:

Այս պահանջներն առաջին հայացքից իրավացի պահանջներ էին, բայց վերջիններիս ծալրահեղացումը գրողին կհանգեցներ պատմության հոգեբանության, ուստի և պատմականության տնտեսմանը: Փաստի մասին խոսուն տեղեկություններ են մնացել վիպասանի արխիվում, «Վարդանանքի» սուսերեն թարգմանության առիթով գրված նամակների մեջ:

Մոսկովյան հրատարակչական մարմինների աշխատակիցներ Ալ. Պետրովաչին և Ս. Մսիսեկաչին Դեմիրճյանի գրած նամակներից երեւում է, որ գրքի ~~սուսերեն~~ թարգմանությունը տպագրելուց առաջ տեքստը գրախոսել են գրականագետներ Ն. Տեր-Հակոբյանը և Ա. Ռ. Գրիգորյանը: Տեր-Հակոբյանի որոշ դիտողությունների հետ Դեմիրճյանը համաձայնվում է, բայց երկրորդի կարծիքը, որ արդեն դարձել էր հրատարակչական մարմինների կարծիք, նա չի ընդունում և փորձում է տալ անհրաժեշտ բացատրություն:

«... Քաղաքական իրադարձությունները», — գրել է Դեմիրճյանը, — որոնք հանգեցրել էին Ավարայրի ճակատամարտի, մեզնից անկախ առաջադրում են հետևյալ հարցադրումները:

1. Արդյոք V դարում հայ ժողովուրդը հավատացյալ չի՞ եղել:

2. Ինչու՞մ է կայանում V դարում քրիստոնեական կրոնի առաջադիմությունը բարբարոս հեթանոսական կրոնի շրջապատման սլավմաններում:

3. Պետք չէ՞ր արդյոք այս բոլորը ցույց տալ վեպում:

Ես ինքս անձամբ նպատակահարմար եմ գտել խույս տալ հայ-պարսկական պատերազմը ներկայացնել որպես կրոնական պատերազմ: Բայց ես չէի կարող հրաժարվել կրոնականից ընդհանրապես: Դրա հետ միասին, ես վեպի վերամշակման ընթացքում չէի կարող խույս տալ պատմական փաստից և դուրս նետել այն վեպից (պատմական փաստաթղթերում Հադկերտը պահանջում է հրաժարվել քրիստոնեական կրոնից և ընդունել զրադաշտը...):

... Այսպիսով, որպես բանավեճի առարկա կրոնի հարցը ուղենք թե լուղենք անխուսափելիորեն մտնում է և՛ պատմական իրադարձությունների, և՛ վեպի մեջ: Այս պատճառով ահա անուշադիր ընթերցողը նման թյուր տպավորություն է ստացել...

... Երկրորդ հրատարակության մեջ ես աշխատել եմ անկեղծ հայրենասերներին անջատել հոգևոր ինչ-ինչ խմբերից, որոնք ժողովրդի հետ միասին պայքարել են հայրենիքի համար»⁴:

Հարցադրման հստակությունը և հեղինակի հետևությունը, որ արդյունք են իրավիճակի հոգեբանության, կարծում ենք, բացատրության պահանջ չեն դնում:

Այս հետևությունը ավելի է ամրապնդվում, երբ կարդում ենք Դեմիրճյանի մի ուրիշ նամակը՝ ուղղված ռուս հայտնի պատմավիպասան Բորոդինին:

«Իմ կարծիքով՝ Ձեզ ինչ-որ մեկը աշխատել է ապակողմնորոշել...

... Դուք անշուշտ կարող եք ասել, որ նման մի ասեղծագործության մեջ կարող են լինել սպեցիֆիկ հանգամանքներ, որոնք կարող են այդպիսի հետաքրքրություն առաջացնել միայն հարադատ ժողովրդի շրջանում: Բայց հենց այդ սպեցիֆիկայից դուրս գալու համար էլ ես մշակել եմ նոր կոմպոզիցիոն պլան, որը գիրքը հետաքրքիր է դարձնում նաև ոչ հայ ընթերցողի համար»⁵:

Դեմիրճյանի ակնարկներից երևում է, որ այստեղ խոսքը գնում է ոչ թե դեպի կոմպոզիցիոն—կառուցվածքային վերանայման, այլ զաղափարական խնդրի մասին, որի հետ նա հաշվի է նստել: Դա պարզվում է Ռաբինյանի գրած նամակից:

«Գրական աշխարհում տեղի ունեցած հայտնի իրադարձություններից հետո անհրաժեշտ է եղել խստագույնս վերանայել վեպի ամ-

4 ԳԱԹ, ԴԴ-ի ֆոնդ, № 1191:

5 ԳԱԹ, ԴԴ-ի ֆոնդ, № 1160:

բողջական դրվածքը զաղափարական պլանով, Դա միայն ինձնից չէ կախված: Ես անհրաժեշտ եմ գտնում լսել քննադատությանը, հաշվի նստել պահանջների հետ, վերջապես լսել Կենտրոնական կոմիտեի կարծիքը»⁶:

Այս հանգամանքները, ուրեմն, որոշակի դեր են խաղացել վեպի գաղափարական վերակառուցման համար, չնայած սոցիալական խնդրի արժարժույթը Դեմիրճյանը չէր կարող անտեսել և չէր էլ անտեսել վեպի առաջին տարբերակում: Սոցիալականի հարցը շափազանց օբյեկտիվ խնդիր էր: Հիշենք, որ Եղիշեն իր պատմության մեջ սոցիալական հարցերին անդրադառնում է: Ակադեմիկոս Մանանդյանը իր «Ֆեոդալիզմը հին Հայաստանում» աշխատության մեջ տվել է հարցի սպառիչ պատասխանը:

Դասակարգային հակամարտության խնդիրը և նրանից բխող հոգեբանության հարցերը արժարժելիս և՛ առաջին տարբերակում, և՛ վեպի հետագա վերամշակումների մեջ Դեմիրճյանը նկատի է ունեցել մի շատ կարևոր հանգամանք, որը դժբախտաբար անտեսում էր ժամանակի քննադատությունը:

Բանն այն է, որ սոցիալական հակամարտությունը ակտիվորեն զործում է այն ժամանակ, երբ տվյալ սոցիալական կամ ազգային խմբի համար բացակայում է ֆիզիկական բնաջնջման համընդհանուր վտանգը: Երբ թշնամին հավասարապես սպառնում է ժողովրդի սոցիալական բոլոր խմբերին անխտիր, վերջիններս միանում են:

Նրանք դնում են համերաշխության, համատեղության, կիսում են ճակատագրի անողորմությունը կամ հաղթանակի բերկրանքը: Այս են ապացուցում կյանքի փորձը, սոցիալական հոգեբանությանը վերաբերող բազմաթիվ աշխատությունները (մենք հատկապես նկատի ունենք Շիրոտանիի «Սոցիալական հոգեբանություն» աշխատությունը): Նրեույթը բաղմիցս արժարժվել է համաշխարհային գրականության մեջ: Հիշենք միայն Կամյուի «Ժանտախտը»: Վտանգի վերացումից հետո նորից է սկսվում մարդկանց անձնական ու սոցիալական ներամփոփվածությունն ու հակամարտությունը:

«Կյանքը, ամենից առաջ կյանքը,—նկատում է Դեմիրճյանը իր վեպում,—ամենից վեր կյանքը հրամայեց առաջժ հետաձգել զսպային անհաշտությունը և փրկել ամեն մեկին, իր դասը, իր կրոնը, իր գործը, իր աշխարհը, որ հետո շարունակեն իրենց պայքարը իրար դեմ»: Որովհետև. «Պատերազմը, անդամ հակառակորդին, միացնում է ընդհա-

⁶ ԳԱԹ, ԳԴ-ի ֆոնդ, № 1185:

նուր թշնամու դեմ»։ ... «Այն ժամանակ, երբ ազգովին կանգնում ենք կենաց ու մահու առաջ՝ ալլես չկա ոչ հայոց մեծ», ոչ «հայոց փոքր» և նախարարություն, և հոգեորականություն։ Ազգովին պիտի պատասխան տանք»... «Ուրեմն պետք է միանանք՝ նախարարները, հոգեորականները, ժողովուրդը։ Պետք է ազգովին զինվորագրվենք»։

Նույն հայեցակետն է պարտադրում Դեմիրճյանը իր գաղափարատիպ հերոսին։ Դիմելով վանականներին և իշխաններին, զորականը հետևյալն է ասում. «Կրկնում եմ. չհարուցել հավատքի վիճաբանություն իրար մեջ և պարսից արքայի հետ։ Տեղը չէ իմաստասիրության։ Առավելապես դադարեցնել կալվածական վեճերը, յիշումը տիրապիտության նախարարների հետ, թողք երկպառակությունը։ Սկսենք քարոզը միաբանության։ Արհավիրքը վեր կացավ սաստկագին»։

Կոնֆլիկտի հոգեբանությունը, որպես պոետիկայի խնդիր, հետաքրքիր հարց է, արժանի հատուկ ուսումնասիրության։ Առանց կերպարի սոցիալական հակումների հոգեբանական բացահայտման ընդհանրապես անհնար է խոսել ստեղծագործության մասին։

«Նախորդ ամբողջ մատերիալիզմի—ներառյալ նաև ֆոբբախյանը—գլխավոր թերությունն այն է, որ առարկան, իրականությունը, զգայականությունը վերցվում է միայն օբյեկտիվ ձևով կամ հայեցողության ձևով, և ոչ որպես մարդկային զգայական գործունեություն, պրակտիկա, ոչ սուբյեկտիվորեն»⁷։ Նկատի ունենալով մարքսիստական փիլիսոփայության երևույթների դիալեկտիկական մեկնաբանությունը, որը հստակորեն դնում է իրականության իրավիճակի և անհատի փոխհարաբերության հարցը, Դեմիրճյանը նոր հայեցակետից է նայում անցյալի վիպական ավանդույթներին։ Պատմագեղարվեստական ժանրը իր ձևավորման վաղ ըրջանից և զարգացման ողջ ընթացքում ստեղծել է երևույթների մեկնաբանման և նրանց ձևերի հիերարխիա։ Դա մենք անմիջապես կնկատենք, եթե ուշադրություն դարձնենք թեկուզ Աբովյան—Բաֆֆի—Մուրացյան զուգահեռին։ Դեմիրճյանը ստեղծագործաբար օգտագործեց իր մեծ նախորդների գեղարվեստական մտածողությունն ու փորձը։ Նա առաջին հերթին պատմավեպուր պոկեց ռոմանտիկական շղարշից, իրականության իդեալականացումից, այն տարավ դեպի ռեալիստական ձևերն ու բովանդակությունը։ Հերոսի և իրականության փոխհարաբերության ինչ սկզբունքով է մոտեցել Դեմիրճյանը V դարի իրականության և

7 Յր. Էնգելս, «Լյուդվիգ Ֆոյերբախը և գերմանական կրասիկ փիլիսոփայության վախճանը», Երևան, 1961, էջ 106։

մարդու՝ մեր պատմագիրների կողմից որոշակիության բերված մոդելին: Այդ «ստատիկ մոդելից» մեր անցյալի գրողներից շատերն են օգտվել՝ Շնորհալի, Վանանդեցի, Ալիշան, Պատկանյան, Բաֆֆի և ուրիշներ: Այլ է մոդելի վիպական տրանսֆորմացիայի գեմիրճյանական սկզբունքը, կյանքի նրա հոգեբանական զննումը, կյանքի կալմակերպման կառուցվածքային մակարդակը: Պատմական ժամանակաշրջանը սերունդների ընկալման իմաստով «աղգային բարձունքների բացարձակ անցյալ է» (Բախտին): Այստեղ ամեն ինչ ճանաչվում է որպես որոշակիության բերված ավարտուն փաստ, կամ, ինչպես Բախտինն է նկատում, ստեղծվում է «բացարձակ սահմանադիժ», որը հիտադայում ենթարկվում է վիպական կամ ընդհանրապես դեղարվեստական ձևափոխության:

Այս սահմանագծում էպոպեան դառնում է ավանդական պատկերացում, ստեղծում է իր որոշակիության բերված կաղապարը և՛ իրադարձությունների, և՛ իրադարձությունների մասնակից հերոսների իմաստով: Որպես օրենք, այդ անցյալը իդեալական է, հերոսական: Անցյալի մեր գրողները այդ բացարձակ սահմանագծին նայում էին «անձեռնմխելիության» սկզբունքով: Չբացարձակ անցյալի էպիկական աշխարհը իր բնույթով չի ենթարկվում անձնական փորձին, չի թուլատրում ինդիվիդուալ-անհատական հայեցակետ և գնահատական: Այն միայն կարելի է ընդունել և որպես բացարձակ գնահատական, նրան չի կարելի դիպչել, ալլափոխել»⁸: «Որովհետև,— շարունակում է նա,— բացարձակ անցյալը փակ և ավարտված է իր ամբողջականությամբ, ինչպես նաև իր ցանկացած յուրաքանչյուր մասով: Դրա համար էլ նրա ամեն մի մասը կարելի է ձևակերպել և ներկայացնել որպես ամբողջական»⁹:

Այս շափաղանց դիպուկ բնութագրված օրինաչափությունը մենք նկատում ենք մեր պատմագեղարվեստական դրականության մեջ:

Գրողը նույն հերոսական էպոպեայից կարող է վերցնել այսինչ իրադարձությունը կամ այսինչ հերոսին ու դեպքը և դրանցով ներկայացնել դարաշրջանը: Այսինքն, որ փաստից ու հերոսից էլ բռնի հեղինակը, ճշգրիտ մոտեցման դեպքում դարաշրջանը կենդանանում է իր ամբողջու-

⁸ М. Бахтин, Вопросы литературы и эстетики, М., 1976, стр. 464.

Բախտինի այս աշխատությունից բերվող կարծիքները վերաբերում են էպոսին: Մեր կարծիքով, հիշյալ օրինաչափությունները հավասարապես կարելի է տարածել նաև IV—V դդ. վերաբերող հայ պատմագեղարվեստական արձակի վրա:

⁹ Նույն աեղում, էջ 474:

թյան մեջ: Ուրեմն, բացարձակ անցյալի վիպականացման դեպքում Դեմիքճյանը պաշտպանում է նրա պատմականությունը, միաժամանակ այդ սահմանադժուժ վերաստեղծում, կենդանացնում է այդ անցյալի դինամիկան: Եվ հենց այս անցյալի կենդանացման սկզբունքով էլ նա տարբերվում է իր նախորդներից:

Այժմ խնդիրը շոշափելի դարձնելու համար դիտենք Վարդանի և Վասակի կերպարների դեմիքճյանական մեկնաբանությունը, որին, ինչպես հայտնի է, մշտապես անդրադարձել է մեր գրական քննադատությունը՝ տալով, ճիշտ է, հակասական, հաճախ ծայրահեղ մեկնաբանություններ: Առաջին հայացքից թվում է, թե պատմությունն արդեն զրոդին տվել է հերոսի պատրաստի, անառակելի մոդելը, ուստի և զրոդին մնում է այն դեպի շարժման մեջ որպես կենդանի էություն:

Արդիական թեմայի գեղարվեստական աբստրակցիոն ընթացքում կյանքը անսպառ նյութ է սալիս հերոսի տիպականացման համար: Գրողը լայն հնարավորություն ունի հերոսին բնութագրող փաստերի ընտրության իմաստով: Այլ է վիճակը պատմական հերոսի խնդրում: Պատմական հերոսի ավանդական մոդելի բացարձակ արժեքը մի տեսակ «սահմանափակում է» զրոդի երևակայության նախաձեռնությունը: Գրողին գծվարության առաջ են կանգնեցնում հատկապես Վարդանի և Վասակի կերպարները: Պատմության կողմից վավերացված փաստը նստվածք է տվել նաև սերունդների բնկալման մեջ: Այս դեպքում Դեմիքճյանը պարտավոր էր հաշվի նստել ոչ միայն պատմական փաստի պարտադրանքի հետ, այլև այդ հերոսների մասին ժողովրդի ունեցած պատկերացման կատեգորիկության հետ: Նման հարաբերության մեջ հեղինակային մեկնաբանման ամեն մի «շեղում» անմիջապես առարկությունների է հանդիպում: «Վարդանանքի» ստեղծման և վերստեղծման ընթացքին հետևող կնկատի, թե ինչ սրությամբ է արտահայտվել այս օրինաչափությունը, հատկապես Վասակի կերպարի կապակցությամբ: Դեմիքճյանին հասցեացրված նամակներում ընթերցողները, ինչպես նաև «Վարդանանքի» քննադատները հեղինակին հիշեցնում են, պարտադրում, ակնարկում, խնդրում, պահանջում շեղվել պատմության ավանդից և դա այն դեպքում, երբ նա բոլորովին չէր շեղվում ու չէր էլ կարող շեղվել: Սա արվեստի ընկալման հոգեբանության հետաքրքիր երևույթ է, որին մեծ դրականագիտությունը հատուկ ուշադրություն պիտի դարձնի: Այս բոլորի փոխարեն Դեմիքճյանը խորհուրդ է տալիս ուշադրություն դարձնել հարցի «լաբորատորական կողմի վրա»: «Բավական չէ, որ զրոդը գի-

տենա, թե ինչ պետք է գրի, բավական չէ, որ իր նյութը ուսումնասիրել է... հարկավոր է մտնել գրողի աշխատանոցը, տեսնել թե ինչ հնարավորություն կա այս բոլորը ի կատար ածելու համար, կյանքը ուրիշ է, գրականությունը ուրիշ»¹⁰:

Փորձենք, իսկապես, հնարավորությունը ստուգելու համար, մտնել գրողի աշխատանոցը:

Գրականագետներ Հր. Մուրադյանը և Վ. Նալբանդյանը, որոնք իրենց աշխատություններում անդրադարձել են «Վարդանանքին» և նրա հեղինակի գեղարվեստական մտածողության հարցերին, կրկին վասակի և Վարդանի կերպարների կապակցությամբ բանավիճել են հեղինակի հետ, դրանով իսկ, բարեբախտաբար, խոսեցրել նրան իր սկզբունքների մասին: Հր. Մուրադյանը գտնում է, որ Վասակի տարուբերումները «թուլացնում են նրա կերպարը, հեռացնում են կերպարը մոտմոհեցողությունից: Վասակը շուտի բնավորության դրսևորման սկզբունքային ուղղագծություն, որը կերպարին ավելի ամբողջականություն կտար, ինչպես դա անում է Բաֆֆին «Սամվելում»: Վ. Նալբանդյանը «Պատմական վեպի մի քանի հարցեր» և Դեմիրճյանի «Վարդանանքը» հոգվածում¹¹ ճիշտ հակառակ կարծիքի էր:

Դեմիրճյանի արխիվում պահպանվել է այս հոգվածի մի օրինակը, որտեղ վիպասանը հոգվածի լուսանցքներում անում է հետաքրքիր դրառումներ: Այս դրառումները ահագին նյութ են տալիս Դեմիրճյանի ստեղծագործական մտածողության առանձին հարցեր պարզելու իմաստով: Դրանցից վերցնենք միայն մի օրինակ: Գրականագետը գրում է. «Եղիշեն բավականաչափ մանրամասն տեղեկություններ է հաղորդում Հավկերտի՝ հայ նախարարներին կաշառքով ալյասերելու, նրանց կենտրոնախույս ձգտումները խրախուսելու մասին. այս հանգամանքի գեղարվեստական արտացոլումը չենք հանդիպում վեպում»:

Դեմիրճյանը դիմացը գրում է. «Սակայն ես գեղարվեստական պատմություն եմ գրում, ոչ իրական»: Այս քիչ հետո ավելացնում է. «Եղիշին ամբողջովին չի եղել վեպի հիմքում»: Բանասիրական այս փաստարկները միայն անուղղակիորեն են առնչվում Վասակի կերպարի մեկնաբանման հարցի հետ:

Կենսագրատի և գեղարվեստական վերացարկման հարցը ընդգծելով, կանգ առնենք հետևյալի վրա՝ նախ՝ երբ Դեմիրճյանը նկատում է,

¹⁰ «Գրական թերթ», 1941, № 9:

¹¹ «Սովետական գրականություն», 1953, № 11:

թև կյանքը ուրիշ է, գրականությունը ուրիշ, դա ուղղակի իմաստով չպիտի ընկալվի: Եվ հետո՝ երբ Դեմիքճյանը ակնարկում է, թե միայն Եղիշեն չի եղել երկի հիմքում, արդեն խոսում է պատմական միևնույն փաստի երկվություն մասին: Հոգեբանական առումով այս երկվությունը վիպում պատճառաբանվում է: Եվ Եղիշեի, և՛ Փարպեցու մոտ Վարդանը՝ հայրենասեր է և՛ իրադարձությունների սկզբում, և՛ ընթացքում, և՛ վերջում: Այլ է Վասակի հարցը: Հետևե՛ք Փարպեցու տվյալներին: «...Բայց յառաջ կացեալ աներկիւղ և քաջասիրտ մտօք Վարդանայ Մամիկոնէից տեառն Հայոց Սպարապետի...»: «Երգվում են ամենայն բաղմունքին զօրացն ազատաց և անապատաց, հանդերձ իշխանադն Սիւնաց Վասական և ամենայն տանուտիրամքն և սեպհօք՝ հաստատէին ղերգումն... և կնքեալ նախ մատանեւ իշխանին Սիւնեաց Վասակայ և ապա մատանօք ամենայն տանուտերացն Հայոց»:

Ապա. «Զոր լուալ արքային Յազկերտի ղկոտորումն լաւ արանց ի գնդէն պարսից և ըզմահ առն Վարդանայ» յահաւոր ընկղմեալ խռովէր, յիշելով զքաջութիւն առնն և զլաւութիւն՝ զոր արարեալ ընդ թշնամիս բազում անգամ ի վերայ աշխարհին Արեաց եցոյց»¹²:

Հիմա մտածենք, ի՞նչ է հուշում հեղինակին պատմությունը: Վարդանը և Վասակը սիրել և ծառայել են հայրենիքին, ծառայել են նաև պարսից արքունիքին՝ արժանանալով Հազկերտի ուշադրությանը, կրկին նկատի ունենալով իրենց հայրենիքի շահը, նաև թեկուզ իրենց շահը:

Փաստի գեղարվեստական արձագանքին մենք հանդիպում ենք նաև 10-ական թվականներին գրված «Վասակ» դրամայում:

«ՀԱԶԿԵՐՏ (դիմելով Վասակին) — Գործի թիակը Վարդանին, ղեկը՝ քեզ: Վերջում. «ԲԱԳՐԱՏՈՒՆԻ (դիմելով Վասակին) — Գնանք ոչնչացնենք Վարդանի բանակը:

ՎԱՍԱԿ — Ո՛ւմ եք ոչնչացնում... մեզ ենք ոչնչացնում... Այս արյունը կխեղդի մեզ»:

Փաստը խոսում է այն մասին, որ Դեմիքճյանը հենց սկզբից էլ ստիպված է եղել օբյեկտիվորեն գրանցել ղեպյեհրի ղարգաջման պատմական իրողությունը: Սակայն փաստի ընտրությունը, անշուշտ, հեղինակի իրավունքն է, այլ բան է, որ նրա ղարգաջման ընթացքը ավարտված չէ: Էպոխայի փաստը պիտի ամբողջությամբ սեփականի պատմության ղարգաջման տրամաբանությունը: Դրամատուրգը չի կատարել այս պա-

12 Ղազար Փարպեյի, Պատմութիւն Հայոց Թ—1887, էջ 101, 132, 155:

հանջը, ուստի և կերպարի մեկնաբանությունը սխալ է, ավելի ճիշտ՝ ավարտուն չէ, մի բան, որի իրականացումը մենք տեսնում ենք «Վարդանանքում»։ Նկատենք նաև այն, որ Եղիշի կատեգորիկ վասակատյացությունը պայմանավորված էր իրադարձություններին մոտ լինելու փաստի հետ։ Իրողություններին մասնակից լինելը մարդուն տանում է զգացմունքայնության։

Դեմիրճյանը «Վարդանանքի» պատմական ժամանակաշրջանի մասին գրած ուսումնասիրության մեջ դա նկատել է. «Եղիշին գրել է արտի արչունով, խղճի մաքրությանը»¹³։ Դեպքերից Փարպեցու հեռու լինելը մի տեսակ ստիպել է իրեն հանգամանալից քննել երեույթները։ Մարդը այս դեպքում ընդունակ է դատողական սթափ կազմակերպվածության, ինչպես ասում են՝ կտրած ծառը հեշտ է չափել։

Փարպեցին իր պատմությունը շարագրել է այն ժամանակ, երբ դեպքերի հետ կապված կարծիքներն ու տպավորությունները արդեն նստվածք էին տվել, դարձել էին առավել շոշափելի։ Նա կարծես ուզում է հաշվի նստել, ինչ-որ տեղ առաջադրել զիվանագիտական զգուշավորության կոնցեպցիան։ Այս մտայնությունը Դեմիրճյանն օգտագործում է «Վարդանանքում»։ Վասակը Վարդանին անընդհատ կշտամբում է հեռատես շլինիլու համար։ Դեմիրճյանը նույնիսկ աշխատում է Վարդանի «տաքարյունությունը» մեկնաբանել նաև հոբենացու (կերպարի) ամենաթափանց սառնասրտությամբ։ Արտակի հետ ունեցած զրույցում հոբենացին այն կարծիքն է հայտնում, թե Սյունյաց իշխանը իր դժվար խնդիրներն ունի, երեւի պետք է հաշվի նստել նրա վիճակի հետ։ Իրահանգամանքի հոգեբանությունը մեզ հուշում է, որ պատմական իրադարձությունները ոչ միայն պիտի ընդառաջ դան հերոսին, այլև հերոսը պիտի ընդառաջ գնա պատմությանը։ Դեմիրճյանը իր հոգեվածում տեսականորեն ձևակերպում է իրողությունը։ «Այսպիսով, վեպի մեջ պետք է դարդանան ոչ միայն դեպքերը, այլ նախ և առաջ մարդիկ, որ առաջացնում են այդ դեպքերը, և որ ճիշտ է, իրենց հերթին ազդվում են այդ դեպքերից»¹⁴։ «Վարդանանքում» այս երկու հանգամանքը ներդաշնակվում, միաձուլվում են։ Հեղինակը չի գնում պատմական անհատի ռոմանտիկական ընկալմանը, ինչպես, ասինք, դա անում են Վանանդեցին, Ալիշանը, Պատկանյանը, Թեկուզե՝ Րաֆֆին։ Դեմիրճյանը պատմական փաստը գեղարվեստականի վերածելիս ընդլայնում է այն, որպեսզի դեպքերի հոսքի մեջ իր հերոսներ-

13 «Սովետական գրականություն», 1943, № 3, էջ 109—125, № 4, էջ 82—91։

14 Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ. 8, էջ 496։

ըը հնարավորություն ունենան ձևավորվել որպես պլաստիկ, կենդանի,՝
ռեալիստական լեռնավորություններ: Նա պատում է պատմության կինո-
թապալները ետ, որպեսզի այն կադրերը, որոնք չեն մնացել պատմության
հիշողության մեջ, վերականգնվեն: Այս բոլորը նա անում է տրամաբա-
նության, իրավիճակի հոգեբանության վերականգնման միջոցով: Պատ-
մությունը ուշադիր է մեծ անհատների նկատմամբ (վատ, թե լավ), նա
պահում է իր հիշողության մեջ միայն նրանց ամբողջական մղվածքը,
որպես բացարձակ նիշ (ЗНАК): Իսկ լինելիության պրոցեսի մանրա-
մասները մոռանում է, կամ էլ հանձնում է տրամաբանության արխիվին,
սերունդների հետագա մեկնաբանությանը: Այս վերջինս հենց «գրողա-
կան խնդիր է»: Այստեղ պատմաբանն ավարտում է իր խոսքը, իր
կարծիքը, իսկ զրոգը այն ստուգելով, վերլուծելով, հոգեվերլուծության
ենթարկելով, սկսում է բացել, կենդանացնել, դնել շարժման մեջ:

Այսպիսով, Վասակի կերպարի բարդություններ տվող երկվությունը
պատմությունից է դալիս, ուստի կերպարի բարդացումը արդյունք է և՛
պատմության թելադրանքի, և՛ նրա հոգեբանական գեղարվեստական
վերլուծության: Ուրեմն նաև պատմության երկու վերաբերմունք միևնույն
անհատի նկատմամբ, բայց ի վերջո մեկ հետևություն՝ այդ անհատը
դավաճան է: Ստեղծագործական հոգեբանության այս տրամաբանու-
թյունն է եղել Դեմիրճյանի կողմնորոշիչը: Վիպասանը դտնում է. «Տվյալ
երկի իսկական արժեքը գնահատելիս հարկավոր է որոշել, թե գրողը այդ
երկում որքան և ինչպես է օգտվել կյանքի փաստերից և որքան է ինքը
փաստեր հորինել ու ներկայացրել իբրև «կատարված փաստերի» իրա-
կանություն: Սա շատ կարևոր է նրա համար, քանի որ գրողը ամեն
անգամ մեղ չի հարցնում՝ արդյոք վերցրել է, թե՞ հորինել է փաստերն
ու իրականությունը»¹⁵:

Ապա շարունակում է. «Ուշեմն մենք գործ ունենք կարծես երկու
տեսակ իրականությունների հետ՝ առաջինը փաստական իրականություն,
երկրորդը՝ հորինված իրականություն»¹⁶:

Հարցի հոգեբանական խնդրին անդրադարձել է նաև Լևոն Շանթը
իր «Արվեստի հոգեբանության հարցերը» գործում:

«Երկի մը նյութն ու հորինվածքը երկու անխուսափելի, անբաժան
կողմերն են ամեն բանահյուսական ստեղծագործության մեջ: Մեկը ավե-

15 Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ. 8, էջ 491:

16 Նույն տեղում, էջ 492:

լի ներքին, մյուսը ավելի արտաքին, մեկը հոգին, մյուսը՝ մարմինը և այդ երկուքը անբաժանելի ու անբաժան, ինչպես կյանքի, ազպես էլ ստեղծագործության մեջ, առանց հոգիի մարմինը դիակ մըն է, իսկ առանց մարմնի հոգին գոյություն չունի»¹⁷։ «Գեղարվեստական երկի մեջ,— շարունակում է նա,— գրեթե միշտ հորինվածքն է, որ կպահանջի առաջնությունը, ինչքան ալ նյութը կարևոր ըլլա՝ նորեն հորինվածքն է, որ իր վճռական դրոշմը կդնէ երկի ստեղծագործական անհատականության վրա»։ Մենք իրավունք չունենք, անշուշտ, կատեգորիկ և ուղղակի ձևով ընկալելու և՛ Շանթի, և՛ Դեմիրճյանի կարծիքները. նրանք կյանքն ու նրա գեղարվեստական վերացարկումը իրար չեն հակադրում։ Ըստ էության, նրանց օգտագործած «հորինվածքը» կամ «հնարածը» հստակապես և արամբանականի հոգեբանական գեղարվեստական վերացարկումն է. կամ վերականգնացումը, վասակի և վարդանի կերպարները հեղինակից պահանջել են վերականգնման կամ գեղարվեստական վերացարկման նույն սկզբունքը, սակայն տարբեր մոտեցում։ Մենք արդեն նկատեցինք, որ վերջինիս համար գոյություն ունի կենսական ռեալ հիմք։

Մի ուրիշ առիթով Դեմիրճյանը, ավելի է ծանրանում տեսական խնդրի վրա։ «Տիպականը և խարակտերայինը իրականության մեջ հաճախ հանդես են գալիս ցրիվ, հատվածային գծերով և նույնությամբ, անփոփոխ կերպով անցնելով զրականության մեջ, պատճառ են դառնում անորոշ, անզույն պատկերման, տանում են դեպի էմպիրիզմ»¹⁸։

Այդպիսի, հասարակական լուրջ խնդիրներ տնօրինող անհատների հոգեբանական կոնտրաստը ներկայացնելը գրականության մեջ հեշտ խնդիր չէ։ Հեշտ չէ նաև ինքնագոհության գնացող գրական հերոսի հոգեբանական մեկնությունը։ Այս իմաստով Բաֆֆու «Սամվելը» մեզ համար շափանիշ է։ «Վարդանանքում» վարդանը գնալով ոչ թի հակադրվում է ինքն իրեն, իր նախնական սկզբունքներին, այլ զորանում ու զորացնում է։ Վկայում նրա անձնական արժեքավորումը գրական իմաստով շարունակ աճում է. նույնիսկ ինքնագոհաբերության դեպքում, մեզ բնական է թվում։ Բայց Դեմիրճյանը հոգեբանորեն պիտի պատճառաբաներ (և պատճառաբանում է), թե այդ ինչպես է, որ վարդանը պատրաստ էր պարսից զնդանում մեռնել, սակայն չհրաժարվեր իր դավանանքից և ընդհանրապես իր սկզբունքներից, որ նրա համար կյանքի հարց էր։

17 Առն Շանթ, Երկերի ժողովածու, հ. 5, Պետրոյ, 1954, էջ 491.

18 Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ. 8, էջ 542:

Նույն հարաբերության մեջ Վասակը ոչ թե իր նախնական նույնորակ արժեքին արժեք է ավելացնում, այլ հակադրվում է վերջիններիս: Այստեղ Դեմիրճյանի խնդիրը կարծես ավելի է ծանրանում: Մանրանում է հատկապես այն պատճառով, որ Վասակը իր սկզբնական որակի մեջ ոչ թե մի թույլ, վախկոտ մարդ է, այլ բավական խստապահանջ, անվախ, կազմակերպված, նաև հայրենասեր ու որդիասեր անձնավորություն է. մահկանացու: Գրողը պարտավոր է հոգեբանական այս բարդ իրավիճակը բացահայտել, բացահայտել համոզելով, այլ ոչ թե հայտարարություններով: Այս խնդիրը գրողից պահանջում է կետ առ կետ ցույց տալ հերոսի հոգեբանական զարգացման ողջ պրոցեսը:

Սա նրանից պահանջել է գործողությունների ընդհանուր հոսքի մեջ հաճախակի հանդես բերել հերոսին, որովհետև տրամաբանական շղթայի ամեն մի օղակի անտեսում անմիջապես խախտում է հոգեբանական պատճառաբանվածության պահանջը: Նման դեպքերում վասակատիպ հերոսների համար անցումը մի սկզբունքից հակառակին միանգամից ու արագ չի կարող լինել: Ահա ինչու վնասվում դժվար է նույնիսկ որոշել, թե որտեղից է սկսվում Վասակի անցումը. սա իսկապես մեծ վարպետություն է պահանջում:

Հենց որ Վասակը անցնում է հոգեբանական վերակառուցման այս հասարակայնորեն, մարդկայնորեն արգելված սահմանագիծը և մտնում է իր նոր վիճակի մեջ, արդեն նրա կատարած ամեն մի քայլը՝ անգամ ծայրահեղորեն անհանդուրժելի, մեզ համար տարօրինակ չի թվում: Սա հոգեբանական աղսպտացիա է, ընդ որում, աղսպտացիա և՛ իր՝ հերոսի, և՛ նրան շոջապատողների, և՛ ընթերցողներիս համար: Վասակի կերպարի վերստեղծումը գրողին կամա թե ակամա մղել է անողորմ ռեալիզմի, ստիպել է բաց շփոթել կերպարի լինելիության և ոչ մի պարագա, ոչ մի իրավիճակ: Ահա ինչու վնաս կարգալիս թվում է, թե Դեմիրճյանը Վասակին ավելի շատ է ուղարկություն դարձրել, քան Վարդանին: Մինչդեռ նա ուղարկություն է դարձրել ոչ թե Վասակի անձնավորությանը, այլ՝ Վասակի կերպարին: Մասնայական ընթերցողը պահանջում է՝ տունը այդ բացասական հերոսին, տունը մենք՝ պատժենք, բայց թե որտեղից և ինչպես՝ դա նրան արդեն չի հետաքրքրում: Հեղինակը համաձայն է տալ, համաձայն է հենց սկզբում տալ, բայց նա միաժամանակ պարտավոր է նրան ստեղծել և իրավաբանորեն, մարդկայնորեն դատապարտել մահվան:

Դրական և բացասական հերոսի պրոբլեմը, որպես տեսական կատեգորիա, մեկնաբանվել է Դեմիրճյանի կողմից: Այս հարցին իր հոգ-

վածներին մեկուժ ժամանակին անդրադարձել է նաև Շիրվանդադեն՝ գտնելով, որ մեր գրականության մեջ, հատկապես արձակում գրական հերոսները շատ են անմարմին և կողմնակալ, ինչ-որ տեղ ռոմանտիկական, մինչդեռ բացասական հերոսները ցայտուն են, ռեալիստական ու համոզող: Սրա մեջ ճշմարտություն կա: Այստեղ ավելորդ է բերել բացասական հերոսների այն ցայտուն օրինակները, որոնք կերտել է մեր նոր ու նորագույն գրականությունը: Տիպեր, որոնք դարձել են խորամանկության, քծնության, նյութապաշտության, խարդախության և այլ հակահասարակական երևույթների խտացնող սիմվոլներ և մշտապես դրանցվել են բնականորեն հիշողության մեջ:

Հարցին սպառնիչ բացատրություն է տալիս Դեմիրճյանը. «Մենք կարծում ենք, որ բազմաթիվ այլ պատճառներից մեկն էլ այն է, որ գրողը չի տալիս իր բացասական հերոսին, նրան տալիս է ռեալիստական գույներով: Իսկ գրական հերոսին «խնայելով», աշխատում է կերպովորել շատ լավ և դուրս է բերում նրան օժտված նաև շատ վերացական դժերով: Սա հաճախ զրկում է գրական հերոսին մարդկային հատկություններից»¹⁹:

Քիչ հետո շարունակում է. «Գրողները ուզում են, որ գրական հերոսների մեջ տեսնեն ոչ միայն այսօրվա մարդուն, այլև ապագա մարդուն: Դրա համար էլ նրանց մոտ պահանջի չափը գրական մարդու վերաբերմամբ մեծ է. նրանք այս գեպքում չափ չեն ուզում ճանաչել... որ նա շրջապատված լինի բոլոր գրական կողմերով, որպեսզի կարողանա դեպի ապագան էլ գնա»:

«Բացասական հերոսը ամեն էպոխայի համար վերջացող մարդ է, կամ ցանկալի է համարվում, որ վերջանա: Բացասական պերսոնաժը դատապարտված է արդեն, նա իր մեջ կրում է այն ամենը, ինչ-որ համարվում է այլևս վնասակար, խոցելի: Իդեալականացման ոչ կարիք ունի նա, ոչ էլ ցանկություն կա նրան իդեալականացնել»²⁰: Այս կարծիքը Դեմիրճյանը սեփականել է նախ և առաջ իր ստեղծագործական փորձը նկատի ունենալով: Այս օրինաչափությունը կարելի է տեսնել «Վարդանանքում»: Այնուամենայնիվ, Վարդանի հրաշալի կերպարը իր մեջ ունի ընդգծված ռոմանտիկական գծեր, առանց որոնց իսկապես դժվար է կերտել դրական հերոսին: Եվ ընդհակառակը՝ Վասակի կերպարը կերտելիս հեղինակը ստեղծագործական հոգեբանության լիարդարանքով և զեղարվեստական խնդրի պահանջով, ինչպես նաև պատմական աղբյուրների հարկադրմամբ,

20 Դ. Դեմիրճյան, Երկերի մեղմածու, հ. 8, էջ 258—259:

դիմել է սուր ռեալիզմի: Գործողությունների դինամիկայում վասակը անընդհատ ներկա է: Փորձել եմ կադմել վեպում վասակի հանդես գալու և շարժման, եթե կարելի է ասել, սինուսոիդալ հետազիծը: Հետագծի վրա հանդես եկող կետերի հաճախականությունը, որ ցույց է տալիս ընդհանուր գործողությունների մեջ վասակի մասնակցությունը, ավելի մեծ թիվ է կազմում, քան մյուս հերոսները: Սա, անշուշտ, ընդհանուր օրինաչափություն է գլխավոր հերոսների համար, իսկ վասակի համար դա առավել ևս ցայտուն է: Այդ է պատճառը, որ կորագծի զիգագությունը (սա ցույց է տալիս կերպարի լինելիության հակասական պրոցեսի պատկերը) վերելքների ու վայրէջքների հետաքրքիր պատկեր է տալիս: Իսկ վարդանի կերպարի շարժման հետագիծը, շատ չնչին տարբերումներով, անընդհատ բարձրանում է վերև, դեպի բացարձակ զրականության առանցքը:

Ընդ որում, վասակը շարժման մեջ է ոչ միայն ինքն իրենով, այլև վեպում հանդես եկող մյուս հերոսների հիշողության ձևով, նրանց ակնարկներում, որպես դժգոհություն, բողոք, համակրանք ու հակակրանք, մենախոսության ու երկխոսության նյութ, հեղինակի զնահատական: Այս բոլորը հնարավորություն են տալիս ավելի նրբերանգել, ավելի մանրամասնել և զրանով ավելի ամբողջացնել ու համողիչ դարձնել հերոսի կերպարը:

ԿՈՆՅԱԿԻՏԸ ՈՐՊԵՍ ԵՐԿԽՈՍՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՄԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅԱՆ ՀԻՄՔ

«Վեպի զարգացումը,—նկատում է Մ. Բախտինը,—կատարվում է երկխոսության խորացման, այսինքն՝ նրա ընդլայնման և ճշգրտման միջոցով: Գնալով նվազում են նրա մեջ չներգրավվող ամուր, չեղք տարրերը: Երկխոսությունը թափանցում է վիպական իրականության մուկելույշար, ներատումային խորքերը»²¹: Երկխոսության նպատակադիր ուղղվածությունը սկիզբ է առնում և պայմանավորված է վիպական գործողությունների մեջ ծավալվող կոնֆլիկտով: «Վարդանանքը» սուր ու բարդ կոնֆլիկտայնությամբ օժտված վեպ է, նրանում դրսևորվող բազմաձայն երկխոսությունների ու երկխոսականացված մենախոսությունների դինամիկան, որ առատհայտվում է կերպարների անհատական դրսևորումների ձևով, հիմնականում բխում է կոնֆլիկտից: Ուստի երկխոսության ու մենախոսության գեղարվեստական և հոգեբանական

²¹ М. Бахтин, Вопросы литературы и эстетики, М., 1975, стр. 113.

բնույթը պարզելուց առաջ անհրաժեշտ է դառնում նախ և առաջ կանդառնել կոնֆլիկտի համակառույցի վրա: Վեպի հիմքում ընկած կոնֆլիկտի պատմագիտական քննությունը բազմիցս անդրադարձել է մեր գիտությանը, այդ թվում և ինքը՝ «Վարդանանքի» հեղինակը, ուստի հարցի ուսումնասիրության ընթացքում մեր խնդիրը յուրահատուկ բնույթ է կրելու:

Օգտագործելով հեղինակի՝ «Վարդանանքին» և «Մեսրոպ Մաշտոցին» վերաբերող պատմագիտական թեզերն ու ծրագրային նշանակություն ունեցող նշումները, փորձենք մոգեկավորել վիպական կոնֆլիկտի համակառույցը:

Հայաստանը բաժանված է Պարսկաստանի և Բյուզանդիայի միջև: Սա կոնֆլիկտի հիմնական առանցքն է: Պարսկաստանը և Բյուզանդիան ընդդեմ Հայաստանի, այստեղից էլ՝ փոխադարձ կոնֆլիկտի առկայություն այդ պետությունների միջև: Հույների և պարսիկների հակամարտության պայմաններում հայերը ստեղծված վիճակից դուրս գալու համար ստիպված են հարել մեկին կամ մյուսին: «Մաշտոցի» համար կատարված նշումներում Դեմիրճյանը զրանցել է իրավիճակի հոգեբանական տրանսֆորմացիան, կամ ինչպես վիպասանն է նկատել, «դյուժատիղմի վիճակները»։ «Պարսից հետ քշնամանալը՝ հունաց կողմը: Հույների հետ քշնամանալը՝ պարսից կողմը»²²: Սա է կոնֆլիկտի վտանգավոր դիմադրիտական խաղը: Հայերի կտրուկ կողմնորոշումը կարող է վտանգավոր ալարտ ունենալ: Ուստի Դեմիրճյանը եղբակացնում է. «Ոչ մի կողմնակալություն, ոչ պարսիկները, ոչ հույները: Մի կողմնակալություն պիտի ունենանք և ունենք: Մենք... Այո՞, մենք: Մենք ամենից քիչ ենք, մենակ ենք, թերևս ամենից անզորը, բայց մենակ մենք կարող ենք ամենից լավ զգալ մեր ցավը, մենք կարող ենք միայն մինչև մահ (ի մահ) կանգնել մեր պաշտպանության: Օտարը չի կանգնի մեզ համար: Մենք կարող ենք միայն ամենից շատ սիրել մեզ: Մենք ենք մեր անձը: Մենք ենք մենք, ոչ թե օտարն է մենք: Սա ունի մեծ, շատ մեծ նշանակություն... Մտածիր այդ մասին...»²³ (Դեմիրճյանը իրեն է դիմում և հիշեցնում, որպես ստեղծագործական ծրագիր—Զ. Ա.): Հայերի, պարսիկների և հույների միջև ստեղծված քաղաքական ներհակությունները ամբողջությամբ ներծծված են ինչպես սոցիալական, այնպես էլ կրոնադավանաբանական բնույթի հակասություններով: Այս հարաբերության

²² ԿԱԹ, ԴԴ-ի ֆոնդ, № 453:

²³ Նույն տեղում:

մեջ դրսևեորվող կրոնական հակամարտությունները նույնպես հռապյան են՝ ղրադաշտը ընդդեմ քրիստոնեության՝ ընդհանրապես, ինչպես նաև հակամարտություն հայ և բյուզանդական եկեղեցիների միջև, որը արդյունք է միևնույն կրոնի տարբեր կողմնորոշման: «Հույները ևս ձգտում էին կլանել Հայաստանը քաղաքապետական և կուլտուրական Իսկ ասորիները ղյուխ էին պահում Հայաստանում իբրև «կուլտուր-տրիդերներ»: Քրիստոնեության մուտքը հարվածեց պարսից կողմին և հայերին մոտեցրեց հույներին ու ասորիներին, որով և ավելի խթանեց ետ պահել հայերին հունական մերձեցումից: Այստեղից՝ հայերին վերջ տալ և կրոնապես հետ դարձնել (ղրադաշտական ադրեսիան): Հույները և պարսիկները բաժանեցին Հայաստանը, որից հետո անցան ձուլման իրենց մասում»²⁴: Սոցիալական հակասությունները պարսիկների, հայերի, հույների միջև համընդհանուր օրինաչափություններից դուրս կրում են նաև սպեցիֆիկ բնույթ, ինչ-որ տեղ այն վերածվում էր դիվանագիտական խաղի: Այս ամենի մասին եղիշեն խոսում է իր պատմության մեջ: Ես գրում է, որ Հագեկերտը կաշառում էր հայ իշխաններին, որպեսզի դրանով խրախուսի նրանց կենտրոնախույս ձգաումները: Հակառակ դիրք էր ղրավում բյուզանդական արքունիքը: Նրանք հայերից էին կաշառք պահանջում՝ ի նշան «համագործակցության», ընդդեմ Պարսկաստանի: Վեպում հատուկ ուշադրություն է դարձվում սոցիալական հակասություններին բուն Հայաստանում: Հակասություն իշխանական դասի և ժողովրդի միջև, իշխանական դասի և հոգևորականության միջև: Ըստ Դեմիրճյանի, իշխանական դասի կողմնորոշումը դեպի հայ եկեղեցին և ընդհանրապես հոգևոր դավանանքը, միշտ չէ, որ ղուտ կրոնական ուղղվածություն ունի, նա ելնում է իր քաղաքական և տնտեսական շահերից, դրա համար էլ նրանք հեշտություն մե հարում այս կամ այն կրոնին: Սրանց հարաբերության հիմքում ընկած էր նաև հողատիրության խնդիրը: Քաղաքական տարադիրք կողմնորոշման պատճառով հակասություն էր ստեղծվել նաև հայ իշխանների միջև: Եվ վերջապես, գոյություն ունեւ սոցիալական հակասություն հոգևորականության և ժողովրդի միջև (պատճառը եկեղեցական հարկերն էին):

«Վարդանանքում» առկա կոնֆլիկտի այս որակավորումները, տարաբևեռումները, բաժանումները իրահանգամանքային բնույթ են կրում՝ տեղի տալով հոգևորական բարդ դրսևորումների: Եկատենք, որ սոցիալական ներհակություն մալամանավորված կոնֆլիկտները վիպական

գործողությունների ղարգացման ընթացքում գնալով թուլանում են, Երկրի քաղաքական վիճակի լարվածությունը գնալով թուլացնում է միջ-դասային ներհակությունը՝ մղելով վերջիններիս համադրային խնդրի իրագործման գաղափարին: Մեզ անհրաժեշտ է կանգ առնել վիպական կոնֆլիկտի, այսպես կոչված, «չեղոք ուրրտների» վրա: Խոսքն այստեղ վերաբերում է հոների, քուշաններին, աֆղաններին, վրացիներին: Պատմական իրողությունների նկատմամբ ունեցած սրանց վերաբերմունքն ու մասնակցությունը, նպատակաուղղվածությունը, որքանով էլ որ չեղոք, այնուամենայնիվ որոշակի դեր են խաղում վիպական կոնֆլիկտի որակական փոխակերպումների համար: Ըստ մեր պատմագիտության տվյալների, պարսիկները և բյուզանդացիները հարվածվում էին կամ հոներից (Ալանացի դուռ), կամ էլ Կասպից ծովի կողմից՝ քուշաններից (Ճորա պահակը): Այս ընթացքում հայերը ստիպված էին օգնել մեկին կամ մյուսին: Եվ պատահական չէր, որ Պարսկաստանը հայերի կրոնափոխման գործը ձեռնարկեց այն ժամանակ, երբ Բյուզանդիան զբաղված էր հոներով: Ե՛վ հոները, և՛ քուշանները չեղոք դիրքորոշում ունեցող ուժեր էին, նրանց խնդիրը սոցիալականից այն կողմ չէր գնում, չունեին հայրենիք, պետականություն հասկացողություն: Դրա համար էլ նրանց կողմնորոշումը դեպի Պարսկաստան, Բյուզանդիա, Հայաստան հույժ իրավիճակային բնույթ էր կրում:

Բ. Գ. Ռեիզովը իր աշխատության մեջ²⁵ խոսելով շոտլանդական գնչուների մասին, նկատում է, որ նրանք ոչ այնքան էթնոգրաֆիկ, որքան սոցիալական կատեգորիա են: Այս օրինաչափությունը որոշ վերապահումով տարածվում է նաև հոների ու քուշանների վրա: Սրանք սեփականություն չունեին, որովհետև նստակյաց չէին, չունեին հայրենիք, երկիր հասկացություն: Վիճակի հոգեբանությունը չափազանց ճշգրիտ է ներկայացնում Դեմիրճյանը հայ զորականի և հոների առաջնորդի միջև տեղի ունեցող երկխոսության մեջ:

«—Որտե՞ղ է վերջանում ձեր աշխարհի սահմանը,—հարցրեց Գարեգինը:

Զորավարը մինչև ականջները ժպտաց՝ փայլեցնելով իր սպիտակ առամները և ապա անկարող զսպել իրեն՝ բարձր քրքջաց:

—Սահմա՞ն... հո՛, հո՛, հո՛... Թռչող ավազի, նծուգի, սրի հետ ի՞նչ սահման: Թռչնում են, արտոներդ փոխում,—ո՞րն է նրանը, ո՞րը քոնը: Մեր աշխարհը թռչում է: Երեկ ձեր աշխարհը կանգնած է, հո՛, հո՛, հո՛...»

²⁵ Б. Г. Рейзов, Творчество Вальтера Скотта, М.—Л., 1965.

Այս երկխոսությունը հիշեցնում է Վալտեր Սկոտի վեպի մեջ տեղ գտած Քվենտին Դորվարդի և գնչուի խոսակցությունը: Վիպական իրադարձություններին առնչվելու մի այլ որակ են ներկայացնում վրացիները և աֆղանները: Սրանք հունական կողմնորոշում ունեին, սակայն հույների քաղաքական վիճակի բարդացման պատճառով Պարսկաստանը առիթը օգտագործելով իր կամքը թելադրում էր և վերջիններին: Պարսկաստան—Հայաստան հարաբերության ոլորտը ներքաշվելով, նրանք վարում էին ղեկավար դիվանագիտություն, չէին ուղղում սրել իրենց հարաբերությունները պարսիկների հետ, շնայած գիտեին, որ հայերի կրոնափոխությունը հերթի է գնում և իրենց հարցը: Վիճակի այս անորոշությունն էր պատճառը, որ վեպում և՛ Վասակը, և՛ Վարդանը փորձում էին նրանց ներգրավել իրենց իրագործումների ոլորտը:

Այս բոլորին գումարվում են վիպական գործողություններին մասնակից ղլխավոր և երկրորդական հերոսների, այսպես կոչված «գուտ անհատական» հակադրությունները, որոնք դրսևորվում են նրանց առօրյա գործելակերպի, կենցաղի, անձնական համակրանքի և հակակրանքի ու բազում այլ մարդկային հարաբերությունների ոլորտներում: Հերոսների միջև գոյություն ունեցող հակադրությունների այս տեսակը ըստ անհատական բնույթ ունենալու պատճառով համարյա դուրս չի գալիս ինտրիգի սահմաններից, շնայած իրավիճակի տարբեր դրսևորումների ընթացքում այն կարող է ինչ-որ չափով նպաստել հիմնական կոնֆլիկտի, կամ էլ նրա բաղադրամասերի զարգացմանը: Այսպես է ներկայանում «Վարդանանքի» վիպական կոնֆլիկտի նախապայման-համակառույցը: Գործողությունների շարժունակությունը, ըստ էության, ներծծված է վիպական այս նախադրության կոլիզիայի հարաբերական «դադարի» մեջ: Բուն կոնֆլիկտը, որպես դիմամիկ պրոցես, փաստորեն սկսվում է հանգույցից, այսինքն՝ երբ խախտվում է «կոլիզիայի դադարը»: «Վարդանանքում», որպես խախտման ամենանպատահաբար միջոց, հեղինակը բնորոշում է Հագկերտի նամակը: Այն փաստորեն դառնում է հիմնական կոնֆլիկտի ինֆորմացիոն հիմք, որը հերոսների կողմից տարբեր ելակետերից մեկնաբանվելով, ամփոփապես շարժման մեջ է դնում կոնֆլիկտը, տարաբևեռում հերոսներին, նշտում վերջիններիս նախնական դիրքորոշումը²⁶: Շարժման տրամաբանական ու հոգեբանա-

²⁶ Տիրեց լարված լուծություն... Դենշապուհն զգաց, որ այսպիսի ստիպմամբ հրովարտակի պատասխանը կգրվի ով գիտե ինչ բովանդակությամբ, որի պատասխանատուն ուսումնում է ինքը: Եթե արքան ատյան կազմի վերջը՝ պիտի բացվի այս հանգա-

կան այս սկզբունքը կոնֆլիկտը ինտրիգի, ինտրիգը կոնֆլիկտի վերածելու սկզբունքն է։ Կոնֆլիկտի երկբևեռված թևերում հերոսների գործակալներս ակտիվությունը պայմանավորվում է նրանցից յուրաքանչյուրի կոշվածությունը ու դերով։ Այս կոշվածությունը իր հերթին պայմանավորված է նրանով, թե կոնֆլիկտի զարգացման ընթացքը որքանով է նպաստում հերոսների ազգային, հասարակական, սոցիալական, կրոնական ու զուտ անձնական շահագրգռվածությունը։

Այս կոնֆլիկտը, որպես ազգային-քաղաքական, հասարակական տարադիրք բմբռնումների կոմպլեքս, Դեմիրճյանը շարժման մեջ է դնում հերոսների գործողության միջոցով։ Կոնֆլիկտը հերոսների գործողության փոխանցելու ընթացքում տեղի է ունենում գերաբաշխում, ճշտվում է սրանց անկիրքը ընդհանրապես և յուրաքանչյուրի ֆունկցիան գրանցում, այսինքն՝ ճշտվում են գլխավոր և երկրորդական հերոսները։ Կոնֆլիկտի զարգացման ողջ ընթացքում «Վարդանանքի» հերոսները անընդհատ շարժման մեջ են։ Սրանց շարժման հետագծերը մոտենում են, հեռանում,

մանքը։ Նույնը, թեև պակաս չափով, դգաց նաև Վեհմիր հագարապետը, բայց որպես գործիչ Դեհշապուհի՝ հույս ունենալով մնալու պատասխանատվությունից, Իսկ Վասակը, որ վերջին օրերը Լեյլի մասին էր խորհում և չէր գտնում, կարծես թե սրանով գտավ, այն է, որ իրեն «ճնշեցին», Շտապեցին արքայի պաշտոնյաները և ինքը հատկապես։ Արդեն արքի բան չէր սպասվում այդ պատասխանից, Բայց նա վճռեց գործի այս կերպարանքը ընդունելու օգուվել և մի ճարպիկ շարժումով էլ գտնել, դուրս գալ ջրի երեսը, տապալելով Դեհշապուհին։ Ընդհանուր գործողությունների մեջ հերոսների խմբավորման պրոցեսի ուսլ պատկերը գիտելու համար մենք հատուկ նպատակով դրվագից դրվագ գրանցել ենք վիպական գործողությունների մեջ հանդես եկող բոլոր հերոսների գործունեության հաճախականությունը և խմբավորման ընթացքը։ Պարզվում էն հետևյալ օրինաչափությունները.

ա) զեպեկրի զարգացման սկզբնական շրջանում կոմպոզիցիոն դրվագի մեջ հանդես եկող հերոսները իրենց խմբավորման օղակներում՝ միատարր չեն։ Պատճառը՝ երկբևեռացման պրոցեսը նոր է սկսվում, հերոսները գեուես չեն՝ ճշտում իրենց դիրքը խմբավորման օղակում, դրա համար էլ օղակից օղակ, խմբից խումբ անցնելու հաճախականությունը մեծ է։

բ) Կնայով խմբերի, օղակների կազմը միատարրվում է՝ աղնվանում, մարբվում, ստեղծվում է միջխմբային արգելապատնեշ, դադարում է օղակից օղակ անցնելու պրոցեսը։

գ) Երկրեկոսացող օղակների միջև ստեղծվում է, այսպես կոշված, «չեզոք» օղակը, որը իր մաներայով երկդիմի է և ճկուն, անընդհատ հարաբերակցվում է կամ մեկին, կամ մյուսին։

դ) Խմբավորման այս օրինաչափությամբ է պայմանավորվում ոչ միայն վիպական երկխոսությունը, այլև վերջինիս բազմաձայնությունը։ Որպես օրենք, «չեզոքների» երկխոսությունը մյուսների համեմատությամբ իր բազմաձայնությամբ ավելի ուժեղ է։

գուգահեռվում, բախվում, դառնում քառասային խմբավորում, հանգում հստակ երկբևեռացման, կամ անորոշ դեգերում երկու բևեռների միջև:

Վիպական երևույթների նկատմամբ Դեմիրճյանի ունեցած պատմա-
ռեալիստական մոտեցումը հերոսների համար չի ստեղծում գործողու-
թյունների և ֆունկցիաների արժեքավորման կայուն ստատուս, ինչպիսի,
ասենք, այդ արվում է ռոմանտիկական երկերում: Գլխավոր հերոսները,
որոնք դեպքերը կադմավորող, ղեկավարող, ընթացք տվող ակտիվ
միավորներ են, դեպքերի զարգացման հոսքի մեջ որոշակի իրահանգա-
մանքներում կարող են կորցնել ոչ միայն իրենց ակտիվությունը, այլև
գլխավոր լինելու իրենց դերը. և ընդհակառակը՝ որոշ երկրորդական
հերոսներ, որոնք վիպական գործողություններին ընդամենը օգնող,
լրացնող միավորներ են, գնալով ակտիվանում են, դառնում դեպքերի
զարգացման կրողները: Պատմական իրականությունը գեղարվեստական
իրականության փոխանցելու ընթացքում Դեմիրճյանը շարունակ վերա-
կանգնում է պատմական աղբյուրների «բացթողումները»: Գեղագիտական
խնդրի պահանջից ելնելով, նա ոչ միայն նոր հերոսներ է ստեղծում (պատ-
մական աղբյուրներում այդ հերոսները չկան, մինչդեռ վիպական գործո-
ղությունների զարգացման հոգեբանությունը այդ միավորների պահանջը
դնում է), այլև կոնֆլիկտների նոր որակներ ու շերտեր: Սրանք հիմնակա-
նում ինտրիգային բնույթ ունեն, բայց ուղղված են դեպի համընդհանուր
կոնֆլիկտը, միևնույն ժամանակ այս համընդհանուր կոնֆլիկտից
են բեկվում ինտրիգային բնույթի հարաբերությունները: Փոխհա-
րաբերակցման այս ոլորտում կոնֆլիկտ և ինտրիգ հասկացու-
թյունների սահմանները ընդհուպ մոտենում են իրար: Ինտրիգը սովորա-
բար բնութագրվում է նրանով, որ հերոսը վերանում է համընդհանուր
շահից, ընդդեմ իր «եսը» կամ առաջնություն տալիս վերջինիս: Վար-
դանը և Վասակը, որոնք վիպական կոնֆլիկտի գաղափարական ու
գործնական տարաբևեռների հիմնական կրողներն են ու ընթացք
տվողները, հասկանալի է, չին գործում առանց սեփական «ես»-ի կողմ-
նորոշման: Սակայն այս «ես»-ի նկատմամբ ունեցած նրանց վերա-
բերմունքը իրարից բոլորովին տարբեր է: Դեմիրճյանը վերադառնում (իսկ
պատմությունը կյանքում) Վարդանին և Վասակին հնարավորություն է
տալիս փորձել իրենց «ես»-ի և գաղափարի փոխհարաբերությունը: Այս
ընթացքում Վարդանի անձնական «ես»-ը մղվում է ետին պլան, մինչդեռ
Վասակի հետ հակառակն է լինում: Վարդանի համար «ես»-ի սահմանա-
փակումը, որ մեծագույն զոհաբերություն է և հատուկ է միայն բարձր

մարդուն, հանդեպից դադափարին և նրա իրազործմանը: Գաղափարական Վասակի մեջ (նա փայփայտում էր հայերի ինքնորոշման և հայոց պետականության վերականգնման գաղափարը) գնալով որակ է դառնում իր անձնական խնդիրը (նա միաժամանակ ուներ նաև հայոց թագավոր դառնալու ծրագիր): Իր հիմնական գաղափարի իրականացման ճանապարհին Վասակի մեջ անձնական «ես»-ը ավելի զգացնել տվեց: Այս «ես»-ը այլաձևեց համընդհանուր գաղափարը, ջլատեց այն, ստեղծեց հակասություն իր և իր գաղափարների միջև: Նաև իր և իր միջև Վասակի մեջ տեղի ունեցող այս երկվությունը օգտագործեցին պարսիկները, ներգրավելով նրան իրենց ազդեցության ոլորտը: Կորցնելով գաղափարի իրազործման սատարող ուժը և հնարավորությունը, նա փորձեց փոխհատուցել այն պարսիկների միջոցով: Այսպիսով, ստեղծվեց գաղափարի իրազործման նոր տարբերակ, որը չէր ընդունվում վարդապետականների կողմից: Վարդանը նույնպես ուներ հայոց ինքնորոշման ու պետականության վերականգնման գաղափարը, բայց նրա անձնական «ես»-ը չէր խանգարում, չէր այլաձևում գաղափարը: Ուստի Վարդանը պայքարում էր ոչ թե Վասակի գաղափարի դեմ, որը նույնն էր, ինչ իրենը, այլ գաղափարի իրազործման վասակյան մեթոդի դեմ: Այս հարաբերակցության մեջ կոնֆլիկտը և խնդիրը համատեղվում են, մոտենում իրար: Այս հոգեբանությունից ելնելով է Դեմիրճյանը կենդանացնում վիճակը: Բախման հոգեբանությունը, ինչպես տեսնում ենք, հնարավոր է դառնում իրագործել միայն այս ճանապարհով:

2

Երկխոսությունը, որպես խոսքի կոմպոզիցիոն ձևերից մեկը, իր ուղղվածությամբ «Վարդանանքում», ինչպես արդեն նկատվեց, հիմնականում բխում է վիպական կոնֆլիկտից: Այն շարժուն, կենդանի մտածությունների արձագանք է, ուստի և կոնֆլիկտի աստիճանավորման խոսքային ընթացք: Անիմաստ է կետ առ կետ թվարկել երկխոսության ֆունկցիոնալ զրահորումները, որովհետև երկխոսությունը իսկապես ընդունակ է թափանցել վիպական համակառուցի բոլոր տարրերի մեջ: Այսինքն՝ «Երկխոսությունը իր կառուցվածքային ըմբռնմամբ գեղարվեստորեն հաղթահարում է սեփական միամոմենտությունը, տվյալ պահին հաղորդում է բովանդակալից տեսականություն և գեղարվեստորեն արձանագործում այդ տեսականությունը»²⁷:

²⁷ Աբ. Գրիգորյան, Գեղարվեստական պատկերի կառուցվածքը, «Ավանդույթները և գեղարվեստական զարգացումը», Երևան, 1976, էջ 24:

Մենք այստեղ ընդգծում ենք գրականագետի «միամոմենտությունը» և «բովանդակարից տեսականությունը» Հասկացությունները, մեր խնդրից ելնող մի ուրիշ օրինաչափություն նկատելու համար, Երկխոսությունը կարելի է ուսումնասիրել ընդհանրապես, որպես խոսքի կազմակերպման միջոց, Այն կարելի է ուսումնասիրել տվյալ երկի, տվյալ հանգամանքների և, ընդհանրապես, վիպական գործողությունների զարգացման ողջ ընթացքի մեջ. «Վարդանանքի» պոետիկայի հոգեբանական հիմքերը ուսումնասիրելու պահանջը մեզ մղում է դեպի ներկորդ կետը, մանավանդ եթե նկատի ունենանք, որ դիտությունը տվել է գեղարվեստական երկխոսության տեսական ու հոգեբանական հանգամանակից բնութագրերը (հատկապես նկատի ունենք Մ. Բախտինի աշխատությունները): Պոետիկական այս միավորը իր մեջ ներառնում է Երկու հիմնական խնդիր՝ ա) այն վիպական իրադարձություններից բխող իմֆորմացիայի մատուցման միջոց է, բ) այն ոչ միայն սոսկ իրերի ռեալ պատկերն է, այլև գեղարվեստական կերպարի ստեղծման միջոց: Երկխոսության մեջ ինֆորմացիան անսլացման գեղարվեստականացված է, այսինքն՝ նաև ոչ միայն միանշանակ փաստ է, այլև՝ գեղարվեստական յուրահատուկ խնդիր ունեցող միավոր է:

Երկխոսության միամոմենտայնությունը ընդգծում, դրանցում է գեղարվեստական փաստի տեսականությունը, կապվում է փաստի հոգեբանացման հետ, որը կաբող է տեղի ունենալ և՛ մատուցման, և՛ ընկալման, «վերամշակման» պահին:

Ուշադրություն դարձնենք «Վարդանանքից» բերվող այս երկխոսությունը.

«—Գիտե՞ս, որ այրուծիի քսան մարդիկ և մի քանի քահանաներ փախել են,—ասաց Գարեգինը:

—Ե՞րբ: (Վարդան):

—Երբ մենք բանտից դուրս եկանք, և իմացվեց մեր ուրացությունը»:

Առաջին հալացքից երկխոսությունը սոսկ ինֆորմացիոն բնույթ ունի, բայց իրականում այն միանշանակ չէ: Որովհետև՝ ա) դրանցում և՛ ընդգծում է փաստը, բ) փաստը վերածում է ինֆորմացիայի և մատուցում ահն հերոսին (նաև ընթերցողին), գ) փաստի երկխոսականացված մատուցումը հնարավորություն է տալիս հեղինակին կրճատել վիճակների նկարագրման ծավալը, դ) ստեղծում է հեռանկար ապագա մի ուրիշ երկխոսության համար, որը բխելու է հեղինակի գեղագիտական խնդրից:

Նրկխոսութեանը, որպէս փաստի մատուցման և գրանցման միջոցի, մենք կանդորդառնանք մի քիչ ավելի ուշ: Առանձնացնենք վերոհիշյալ երկխոսութիւնը իմաստավորող «գ», «դ» կետերը, Վեպը, ինչպիսի ընդունւած է ասել, ժանրային «հիբրիդ է», ուստի տարբեր գրական ժանրերից վերցրած այս կամ այն պոետիկական միավորը նա անմիջապէս սեփականում և, իր պահանջներից ելնելով, տեղայնացնում է: Եթէ Դեմիրճեանը չստեղծէր այս երկխոսութիւնը, նա պարտավոր էր մանրամասն նկարագրել հայ ղինվորների և քահանաների փախուստը: Բայց քանի որ նա ունի հայոց այրուծիի փախուստի պատմութիւնը (դա՛ւեպի ամենից հաջողւած մասերից է), ուստի այն տալիս է երկխոսականացւած ինֆորմացիայի ձևով, զրանով էլ կրճատում է վեպի ծավալը: Մյուս կողմից, երկխոսութիւնը հեղինակի և ընդհանրապէս վիպական իրադարձութիւնների ծավալման համար հեռանկարային նպատակ ունի: Այս փախստականները մինչև Վարդանի և հայ իշխանների վերադարձը նրանց կրոնութեան շրջանում են Հայաստան ու դրանով նախապատրաստում մի ուրիշ, շափաղանց դրամատիկ երկխոսութիւն, որը պիտի տեղի ունենա նրանց ու ժողովրդի միջև, «հատկապէս՝ Մեծ Տիկնոջ ու Վարդանի միջև: Այսպէս ուրեմն, ոչ միայն երկխոսութիւնը, այլև ցանկացած պոետիկ միավորը և՛ պիտի ծառայի ինքն իրեն որպէս պահի միամտմենտ ֆունկցիա, և՛ հեռանկարային պլանով պիտի նախապատրաստի ու հարաբերակցվի սպասվող մյուս պոետիկ միավորների հետ: Սա գեղարվեստական մտքի հոսքային շաղկապւածութեան անշրջանցելի պայմանն է: Այսինքն՝ ոչ միայն միավորներ, այլև միավորներ ի հարաբերակցութիւն:

Այս իմաստով Դեմիրճեանը և՛ երկխոսութեան, և՛ ընդհանրապէս պոետիկ նպատակահարմար միջոցների ընտրութեան ու համադրման վարպետ է: Դրամատուրգիական զգացողութիւնը «Վարդանանքում» առանձնապէս մեծ է: Եթէ հեղինակը ներկայացնում չէ այս կամ այն կոնֆլիկտը, ինտրիգը, ապա հաշվի է առնում վերջիններիս հետ կապւած հերոսների հոգեբանական հնարավոր բոլոր ճշուղավորումները: Երկխոսութիւնից երկխոսութիւն վիպասանը շարունակ փոխարինում է իր հերոսներին, վերապրում վիճակները, ձգտում նրանց համար գտնել վիճակի մեջ մտնելու ու նրանից դուրս գալու ամենանպատակահարմար, արդյունավետ ելքը՝ օգտագործելով մարդկային անհատական հոգեբանութեան դրսևորման որակները՝ անկեղծութիւն, խորամանկութիւն, հաշվեհարկութիւն, քծնանք, ցուցադրականութիւն ու վիճակի վեր-

ապրման կեղծ իմպրովիզացիա: Ամեն անգամ հաշվի է առնում ստեղծված իրավիճակը, իրավիճակի մեջ գտնվող հերոսի դիրքն ու կարողությունը:

Գեղադիրտական խնդրի իրադրոժման համար վիպասանը ինչ-որ տեղ խտրություն չի դնում դրական և բացասական հերոսների միջև, հավասարապես ծառայում է բոլորին:

Նպատակահամար է երկխոսության առանձնահատկության ուսումնասիրությունն սկսել նրա «արտագեղարվեստական» խնդրի ուսումնասիրությունից: Սկզբից իր, այսպես կոչված, առօրեական նշանակությունը մեջ:

«Արտագեղարվեստական խնդիր» հասկացությունը այստեղ խիստ պայմանական է: Պայմանական է այն իմաստով, որ «Վարդանանքում» կան այնպիսի երկխոսություններ, որոնք չեզամենը ներկայացնում են վիճակների կամ սպասվելիք վիճակների փաստական պատկերը: Այս երկխոսություններին մասնակից հերոսները հաղորդում են լուրեր և ընդունում այդ լուրերը՝ առանց մեկնաբանությունների: Եվ հենց այս մեկնաբանությունների պակասն էլ խոսում է այն մասին, որ իմֆորմացիոն երկխոսությունները անմիջական դեր են խաղում կերպարի տիպականացման համար: Հիշալ երկխոսությունների միջոցով հեղինակը վիճակների մասին տեղյակ է պահում և՛ իր հերոսներին, և՛ իր ընթերցողներին, հաղորդվող փաստերը հեռանկարային պլանում հնարավորություն են ստեղծում հերոսների կողմնորոշումների և գործիչակերպի համար: Գլխավոր և, իհարկե, երկրորդական հերոսները, անկախ նրանց բեռնների տարադիրքությունից, անպայման ամբողջական պատկերացում պիտի ունենան վիճակների մասին, քանի որ այս ամբողջականությունը է պայմանավորված նրանց հետագա գործունեության հեռանկարով: «Վարդանանքում» սպասվելիք վիճակների համապատկեր հատկապես հետաքրքրում է Վարդանին և Վասակին: Երկուսն էլ պարտավոր են իմանալ համակողմանի տվյալներ բոլոր այն ուժերի մասին, որոնց հետ պետք է դրոժ ունենան: Այսպես՝ Վարդան—Լրաբեր Մելքոն երկխոսության միջոցով Վարդանը և ընթերցողներս պատկերացում ենք կաղմում Սեբուխտի զորքերի քանակի, հոների, բյուզանդացիների դիրքորոշման և այլ հարցերի մասին: Բայց այսքանը դեռ բավական չէ: Նույն իրահամեմատություններում նա պարտավոր է ճշտել նաև պատսիկների դիրքորոշման հարցը:

«— Ի՞նչ լուր:

—Պարսից զորաբանակը երևան հանեցինք,—սպարապետ,—ասաց նրանցից մեկը:

—Որտե՞ղ,—հանդիստ հարցրեց Վարդանը:

—Մեծ ավազուտներից այս կողմը: Գալիս է մեծ հաւաքաւում. թանձր է, խշոր զորաբաժիններ. ունի հեծյալ և բերում է մատչան գունդը՝ հիսուն փղերով:

—Որքա՞ն կլինի թիվը:

—Երկու-երեք հարյուր բյուր:

—Ասպատակները մինչև ո՞ւր են հասել:

—Ասպատակներին տեսանք շեր և Զարեանդ:

—Ո՞ւր են ուղում հարվածել: Արեւմտո՞ւր:

—Ո՞չ սպարապետ, կերելի թե Այրարատ»:

Երկխոսութունը շարունակվում է: Վիճակների համակողմանի պատկերացման պահանջը առաջանում է նաև Վասակի մոտ: Ինֆորմացիոն երկխոսութունների միջոցով ինչպես Վարդանի, այնպես էլ Վասակի համար պարզվում է և՛ պարսիկների, և՛ բյուզանդացիների, և՛ քուշանների ու հոների դիրքորոշումը հայոց նկատմամբ: Սակայն այն, որ Վարդանին պարզ էր, պարզ չէր Վասակի համար՝ ինչով է ապրում երկիրը ներսից:

«—Պատմի՛ր,—ասաց մարզպանը հանդարտ ու մեղմ:

—Պատվեր որ տվիր, Տիւրքոնից վերադարձա Արտաղի ճանապարհով:

—Արտաշատ գնացի՞ր,—ընդհատեց շտապելով մարզպանը,—ի՞նչ է անում կաթողիկոսը:

—Կաթողիկոսը սկսել է ժողվել հողեփորականությանը:

—Սպարապետը ե՞րբ իմացավ,—

—Անմիջապես...

—Ուրիշ կերպ էլ չէր լինի:

—Շարժվել ու տեղից գալիս են:

—Ի՞նչ մաքրի են:

—Զընդունել, զիմադարձ կանգնել»:

Այս բնույթի երկխոսութունները «Վարդանանքում» մեծ տոկոս են կազմում: Եվ սա գալիս է դեպքերի զարգացման պահանջից: Վիպական սյուժեի յուրահատուկ ընթացքը թելադրում է հեղինակին ընտրել պոետիկական նպատակահարմար միավոր, այս դեպքում՝ ինֆորմացիոն երկխոսութունը: Սրանցով Դեմիրճյանը նպատակ ունի ներկայացնել ոչ միայն իրերի դրվածքը, այլև դրանով հերոսներին նախապատրաստել

նրանց հետագա գործողությունների համար: Վիճակագրական երկխոսությունների այս կոմպլեքսը գործողությունների մեջ շարունակ փոխվում է, տեղի տալով հոգեբանական բազմաձայնության:

Երկխոսության բազմաձայնացման հոգեբանական տարերանգումները հատկապես ուժեղ են դրսևորված տարադիրք հերոսների երկխոսությունների մեջ:

Օրինաչափությունը նկատի ունենալով, առանձնացնենք երկխոսության երեք հիմնական ոլորտներ. ա) երկխոսություն միաբեռ հերոսների, բ) տարաբեռ հերոսների, գ) շեղոքների և վերոհիշյալ բեռների հերոսների միջև:

Երկխոսության երեք տեսակների առանձնացումը ինքնանպատակ չէ: Մենք խոսեցինք ընդամենը երկխոսականացված ինֆորմացիայի մատուցման և ընկալման միագիծ օբյեկտիվության մասին: Այս միագծությունը, սակայն, խախտվում է տարաբեռ հերոսների երկխոսության մեջ: Այստեղ կարևորը ոչ միայն փաստն է, այլ նաև այն, թե ով է հաղորդում փաստը, ում է հաղորդում, և որքանով է այդ փաստը ճշգրիտ հաղորդվում ու ընկալվում: Որպես օրենք, երկխոսության հոգեբանականությունը և բազմաձայնությունը ստեղծվում է փաստի մատուցման և ընկալման այլաձևման ճանապարհով: Սա ընդհանուր օրինաչափություն է «Վարդանանքի» համար: «Վարդանանքում» փաստական տվյալների այլաձևումը պայմանավորված է գործողության մեջ զրկված վիսպական իրականության այլաձևմամբ: Կոնֆլիկտն ինքը առաջանում է իրերի ճիշտ զրկածքի խախտումից: «Վարդանանքում» կոնֆլիկտի մեջ ներքաշված հերոսները շարունակ ճշտում են իրենց դիրքը իրենց և ուրիշների համար: Այս ընթացքում նրանք ձգտում են ստեղծել կեղծ վիճակներ, դուրս գալ ուրիշների ստեղծած կեղծ վիճակներից:

Հարցը պատկերացնելու համար դիտենք Պարսկաստան—Հայաստան—Բյուզանդիա հարաբերությունը: Վեպում կոնֆլիկտի մասնակից այս երեք բեռները շարունակ փոխում են իրենց ելակետերը: Մինչև կողմերի վճռական բախումը, սրանցից յուրաքանչյուրը ձգտում է իրերը ներկայացնել ոչ այնպես, ինչպես որ կան, միևնույն ժամանակ յուրաքանչյուրը ձգտում է ինքն իր համար իրերը տեսնել այնպես, ինչպես որ կան: Կոնֆլիկտից բխող վիճակի այլաձևման և ճշտման խնդիրը կատարում են հերոսները, ուստի և վիճակները ներկայանում են հերոսների խոսքի և գործողության ձևով: Որպես օրենք, միաբեռ հերոսների հարաբերության ոլորտներում փաստերը հատուկ նպատակով չեն աղավաղ-

վում, չեն այլաձևվում: Երկխոսությունների ընթացքում հերոսները ճշտում են բոլոր այն միջոցները, որոնք հնարավորություն են տալիս հասակել, հաշվարկել իրենց անելիքի ընթացքը, հակադիր բևեռի նկատմամբ ունեցած իրենց վերաբերմունքը, ճշտվում է, այսպես կոչված, ապագա գործունեության «իդեալական, տեսական մոդել»:

«—Պարսիկներին՝ պարսիկների դեմ,—դրոշմի պես տպեց Վասակը:
—Եվ հայերին՝ հայերի դեմ,—լրացրեց Գադիշն...»:

Նույն հեռոսները մի այլ երկխոսության մեջ

«—Տեր խորխոսունյաց, ահա հարցում քեզ՝ առաջին աստծո և մարդկանց,

Կամենում ես մենք անցնենք իշխանության գլուխ: Ես և դու

—Կամենում եմ, տեր մարդպան:

—Բայց պետք է ուրաջնել տանք ողջ երկիրը:

—Հասկացա, տեր մարդպան:

—Միաբա՞ն ես: Վճռական:

—Միաբան եմ»: (Երկխոսությունը շարունակվում է):

Նույն օրինաչափությունը դիտելի է վարդանախանների հարաբերությունը գրանցող երկխոսությունների մեջ: Նկատեցինք, որ երկխոսությունը գնում է նաև հեռանկարի իդեալական մոդելի ստեղծման պլանով և նրա շուրջ: Ու երբ դեպքերի զարգացման ընթացքում տեսական նախագծումները դառնում են գործնական քայլ, անմիջապես հաջորդում է իրագործված քայլի քննության երկխոսությունը: Միայն այս դեպքում է, որ միաբեռն հերոսների խոսքը ձեռք է բերում հոգեբանական բազմազրդվածություն: Կրիտիկական պահերին միաբեռն հերոսների մեջ կարող է ծնվել հակամարտ զգացողություն, նրանք կարող են հեռանալ իրարից, կարող են և ներել իրար, այս դեպքում անպայման մշակելով մի ուրիշ քայլ ու հեռանկարային պլան:

Հիշենք Վասակի և Գադիշոյի արդեն բերված երկխոսությունը, որի ընթացքում մշակվում էր նրանց գործնականորեն հեռանկարային պլանը: Այդ պլանը Վասակը չկարողացավ ինչպես հարկն է իրագործել:

«—Արյուն չես թափում,—արյուն,—կշտամբող ձայնով ասաց Գադիշն,—մի լավ արյուն, որ... Ահա քո հանցանքը:

—Արյուն թափեցի Անդղում...

—Ուշացար: Սակավ էր: Ակամա էր:

—Ավերակների՞ն թաղավոր դառնամ ...Ողջ Հայոց աշխարհը կոտորեմ:

—Ողջ Հայոց աշխարհը... Զարմացրի՞ր: Մտե՛լ ես աշխարհակալություն, խաղ խաղա՛ նաև արյան հետ:

Վասակը դառնորեն ժպտաց:

—Արյան հետ խաղ... Իսկ չի՞... լինի, որ այդ արյունը մնա մարդկանց մարմնի մեջ, և խաղ անենք խաղաքարտերի հետ...

—Բացի արյան ապացույցից ուրիշ ոչ մի փրկություն չունես: Արյունը պիտի վկայի անմեղությունդ, հավատան վերջը:

Ծթե ոչ՝ այս խարդավանքների խաղում տանուլ կտաս:

Վասակը երկար դառնորեն մտածեց:

—Ուրեմն ես դավաճա՞ն եմ: Հայոենիքի դավաճա՞ն...

Հերոսների բախումից հետո, որպես օրենք, առ ժամանակ երկխոսությունը կանգ է առնում, դառնում է համոզման, կամ հետևանքի լուռ, ինքնազննման (интроскоптив) դադար: Այս դադարը նպատակ ունի քննել հետևանքը, եթե դա քննողի կարծիքով տեղի է ունեցել սխալ երկխոսության պատճառով: Եթե երկխոսության մասնակիցներից մեկը համոզվում է իր սխալի մեջ, անցնում է երկխոսականացված մենախոսություն (այս մասին կխոսվի առանձին):

Երկխոսությունը արդյունք է ոչ միայն իրերի դասավորման հիմնավոր պատճառների, հիմնավոր ինֆորմացիայի, որ անմիջապես տարաբևեռում է հերոսներին, ճշտում նրանց ասելիքը, այլև կեղծ, հնարովի կամ ուարդապես սխալ ինֆորմացիայի: Նման դեպքերում նույնիսկ միադիրք հերոսների միջև տեղի ունեցող երկխոսությունները անմիջապես կրում են երկդիմության շեշտ: Վիճակը շարունակվում է այնքան ժամանակ, մինչև չի պարզվում սխալը: Հիշենք հայ իշխանների հետ Պարսկաստանից վերադառնալուց անմիջապես հետո տեղի ունեցող խոսակցությունները:

Երկխոսության հոգեբանական ելևէջումների ամբողջական պատկերը ունենալու համար մեզ հարկավոր է թուր այս երկխոսությունները դիտել վիպական գործողությունների զարգացման եռալանի մեջ.

ա) երկխոսություն դեպքերի զարգացման էքսպոզիցիայում, բ) երկխոսություն դեպքերի զարգացման բարձրակետում և գ) դեպքերի զարգացման լուծումից հետո: Այստեղ նկատենք հետևյալ օրանաչափությունը: Խոսքի խառնակումը, ուստի և բաղմածայնությունը դրսևորվում է «ա» և «բ» վիճակներում: «Բ» վիճակում (բարձրակետում) տարադիրք հերոսների խոսքը բաղմածայն չէ, նրանց ասելիքը միաձուլված է, փո-

խաղարձաբար ժխտում են իրար, խոսքը ճակատալին է, վերածում է զործողության և այլևս հեռանկարային ասելիք չկա:

«Վարդանը խոժոռվեց Վասակի դեմ:

— Ինչպիսիս ես եռում պարսիկների ոտքերի տակ, ստրուկ, գետնի ս'րդ:

Նրանք ատում են քեզ, անարգում են իրենց սրտում: Քծնողին ոչ-որ չի սիրում»:

Մինչդեռ մինչև դեպքերի զարգացումը հերոսների խոսքը փոխադարձ սատուգման և իրերի նպատակային ճշտման հոգեբանություն ունի: Խոսքի արտաբերին շերտերում նրանք աշխատում են շարել հարաբերությունները, նույնիսկ ջանում են դնել մերձեցման: Դիվանագիտական փոխըմբռնման հարաբերությունների այս ոլորտում խոսքը ա) աչքի է ընկնում դիրքափոխման բարձր շարժունակությամբ, բ) գնում է դիմացինի դիրքի ճշտման ուղղությամբ, գ) խոսակիցը ջանում է դիմացինին քաշել իր ոլորտը, դ) շտապվելու դեպքում թաքնվում են մեկը մյուսից, ե) շոշափում են միմյանց թույլ և ուժեղ կողմերը՝ կրկին նկատի ունենալով իրենց հեռանկարային պլանը:

Վարդան, Վասակ, Վանանդա նախարար, Արտակ Մոկացի

(Երկխոսությունը գնում է տարադիրք հերոսների միջև)

«Վասակը նրանց բնորոնեց բավական սիրալիր:

— Քո տպավորությամբ (դիմելով Վասակին) վերադառնում ենք ասուն,— ասաց Վարդանը, իբր առհասարակ ոչինչ չէր պատահել:

— Ելո, ժամ է,— խոսեց Վասակը հանդիսավոր եղանակով,— հույս ունենանք, որ ամեն ինչ խաղաղ կվերջանա...

— Արդյո՞ք խաղաղ,— անզգույշ հարցրեց Վանանդա նախարարը և ժպտաց, բոլորը լուռ մնացին՝ սպասելով, քե ինչ կպատասխանի Վարդանը: Բայց Վարդանը չպատասխանեց:

— Թերևս կովենք, Տեր մարդպան,— փորձեց Արտակ Մոկաց իշխանը:

— Կովողները ուլքն'ր են... ես ու դուք և դուք ու ես, լարեք ուժերը և պատասխանը պարզ կերեալ:

Բայց Վարդանը ևս չէր ուզում շատ բացվել: Ուստի և ավելացրեց՝

— Թողնեք դեպքերին՝ ընթանան, ծավալվեն... Աստված բարի միտք ճանապարհ ցույց կտա...

— Ծշմարիտ է,— համաձայնվեց Վասակը:

— Հա,— վրա բերեց Վարդանը:

Ընդգծված տողերը ճշտագույնս գրանցում են հերոսների հոգեբանական անցումներն ու ելևէջումները:

«Վարդանանքում» երկխոսության բաղաձայնությունը ունի իր հոգեբանական յուրօրինակությունը: Այս ամենը բացատրվում է, ինչպես նկատել ենք, կոնֆլիկտից բխող վիճակների անորոշությամբ: Հերոսները իրենց դիվանագիտական դեգերումներով որքան հստակ են հեռանկարային ձգտումների մեջ, նույնքան անորոշ՝ հարաբերությունների կոնկրետ ոլորտներում: Երկբևեռված հերոսների հարաբերությունների ոլորտը ներթափանցված է շեղոք ուժերով, որոնք ամեն կերպ աշխատում են հաշվարկել ելքի ճշգրիտ լուծումը բեռներից և՛ մեկի, և՛ մյուսի համար, այս ընթացքում նկատի ունենալով իրենց շահերը: Երրորդի միջամտությունը, ներկայությունը, հակառակ սպասածին, այստեղ «ավելորդ չէ», այնքանով, որքանով այս շեղոքներին օգտագործում են և՛ պարսիկները, և՛ հայերը: Ուշագործություն դարձնենք վասակյան խմբավորման կազմին: Այս խմբավորումը իր մեջ ունի՝ ա) բուն հայկական ազգային կրոնական շահագրգռվածություն ունեցող հերոսներ, բ) պարսից հոգևոր և իշխանավորական հերոսներ, որոնք իրենց հերթին մղված են դեպի բուն պարսկական խնդիրը, գ) առկա են և միջնորդավորող շեղոքները (Կողակ, Վարադդուխտ, Խոսրով): Միջնորդավորող կերպարը և՛ մեկի, և՛ մյուսի համար նպատակ չէ, այլ՝ միջոց: Այստեղ գնում է հարաբերությունների հաշվարկման բարդ սյուրեռ: Միջնորդող կերպարը բոլորի բարեկամն է, միևնույն ժամանակ ոչ մեկի բարեկամը չէ: Այդ մասին գիտեն բոլորը, գիտի նաև ինքը՝ շեղոքը, բայց խաղը շարունակվում է, որովհետև սրանցից յուրաքանչյուրը աշխատում է ճիշտ օգտագործել շեղոքին և շահել խաղի ելքը: Վասակյան խմբավորման մեջ առկա է հարաբերությունների մի ուրիշ վիճակ. Վասակյան տարրը հենվում է հայ իշխանների վրա, փորձում է օգտագործել նրանց, դրանով շահել Հագլկերտի համակրանքը, միևնույն ժամանակ հայ իշխանները փորձում են օգտագործել պարսիկներին, կրկին Հագլկերտի համակրանքը նկատի ունենալով: Պատկերը բավական հստակ է նաև պարսկական արքունիքի և Հագլկերտի համար, ուստի օգտագործելով իրավիճակը, Հագլկերտն իր հերթին դիմում է «հոգեբանական հակակշռին»: Նա իր արքունիքում պահում է հայազգի պաշտոնյաներ (Վշնապս, Վարազվաղան), որոնք կոչված են անմիջապես փոխարինել Վասակին, եթե նա փորձի փոքր-ինչ շեղվել Հագլկերտի պահանջներից: Այս պլանով Դեմիրճյանը վերադառնում է հարաբերությունների ճշտման, հաշվարկման հոգեբա-

նական մրցավազք, որն անընդհատ շարժման մեջ է: Հոգեբանական դեգերումների այս պարաբոլիզմը անընդհատելի է, ոչ ոք չպիտի սայթաքի, բոլորը շահագրգռված են, բոլորի խնդիրը իրենցն է և միաժամանակ Հազկերաիներ:

«Միմրենբսեն (դիմելով իր պալատականին)

—Ու, ետ չպիտք է կանչել (խոսքը վերաբերում է Դենշապուհին, որը բոտ չեղոքի ավյալների խանգարում է Վասակին), այլ պետք է թողնել, որ մրցեն իրար հետ մեր գործում: Պետք է բոլորին էլ լսել և այո՝ ասել: Թող հսկեն իրար և հետախուզեն: Տեղեկությունները մեզ են հասնելու նրանց միջոցով: Վասակը մեր ձեռքն է»:

Միջնորդավորող չեղոքները (կենտրոնական ուժը Կողակն է) շարունակ հաշվարկում են դեպքերի զարգացման ընթացքը և կողմերից մեկի հաղթանակի հավանականությունը: Սրանց վիճակը չափազանց վտանգավոր է, իրենց հաշիվների մեջ չպիտի սխալվեն, այլապես կարող են կործանվել: Այդ գիտակցում է Կողակը:

«—Ի՞նչ մեղքս ծածկեմ,—տեր իմ,—շարունակեց Կողակը,— շողորթներին և ստրուկներին չեն սիրում: Սիրում են համարձակ խոսողներին և ազատներին: Մենք այն էլ ենք անում, այս էլ: Բայց լավ չենք անում ոչ մեկը, ոչ մյուսը: Լավ ընկնենք, տեր իմ, եթե ընկնելով ենք ուղում բարձրանալ: Կընկնեմ, ոտքերը կլիզեմ, կբարձրանամ՝ գլուխները կկտրեմ»:

Ինչպես երևում է երկխոսություններից, երկու բեռներն էլ աշխատում են այս չեղոքներին ներգրավել իրենց ոլորտը, ամեն առիթով փորձում են գոհացնել նրանց, խոստանալով ընդլայնել վերջիններիս հասարակական հեռանկարը: Կարող են նաև ստիպել (նման դեպքում չեղոքը կորցնում է իր գործունակությունը): Ըստ դեպքերի զարգացման ավարտի էլ, նայած թե այդ զարգացման մեջ ինչ դեր է խաղացել չեղոքը, որոշվում է նաև վերջինիս ճակատագիրը: Եթե նրա հաշվարկները ճիշտ են եղել հաղթողի համար, ապա դեպքերի ավարտից հետո չեղոքը կորցնում է իր ֆունկցիան, դառնում է համախոհ: Հակառակ դեպքում նա կործանվում է:

Նկատված օրինաչափությունը դիտենք երկխոսությունների մեջ: Նման երկխոսությունները հիմնականում զենում են վիճակների նախնական ստուգումների համար:

Վարավաղան—Կողակ (մինչև Միմրենբսենին հանդիպելը)

«—Ինչո՞ւ ես եկել²⁸։

—Եկել եմ Խոսրովին ընկերակցելու իբրև հյուրընկալ։

—Ուրի՞շ։

—Դավեր լարելու քո դեմ։

—Հետո՞, լարեցի՞ր։

—Լարեցի, տեր իմ։

—Ո՞ւմ մոտ։

—Միհրնեբսեհի։

—Բան հաջողվե՞ց։

—Հաջողվեց, տեր իմ։ Հաղկերտը, որ կարծում էր, թե Վասակն է թելադրել հայ նախարարների պատասխան թուղթը և արտաքուստ ցույց է տալիս բարեկամ արյաց տերության, փոխեց իր կարծիքը Վասակի մասին։

—Այն, որ Վասակը Վարդանի հետ չէ՞։

—Հրամայեցիր, այդպես։

—Բայց իմ դեմ ի՞նչ դավեր նյութեցիր։

—Ցույց տվեցի, որ դու խանգարում ես Վասակի գործին։ Մրցում ես նրա հետ և սլարկաբեկում նրան։

—Հավատա՞ց։

—Ո՞չ, տեր իմ։ Զհավատաց նաև Վասակի անկեղծությանը արյաց հանդեպ։

—Հիսա ի՞նչ ես կամենում, ինչո՞ւ ես եկել մոտս։

—Քեզ ծառայելու։

—Վասակից հույսդ կտրեցիր, գալիս ես ինձ ծառայե՞լու։

—Այո։

—Ուրեմն դու ծախու մարդ ե՞ս։

—Այո, տեր իմ։ Գործ է, երբեմն այս է հաջողվում, երբեմն՝ այն։ Եվ եթե տեղը գա, կդավաճանեմ։

—Իսկ ինչո՞ւ կդավաճանես։

—Եթե թուլանաս։

—Ուրեմն դու քո շահին ես ծառայում։

—Ինչպես դու քո շահին»։

Երկխոսության միջոցով Դեմիրճյանը տտեղծում է մի այնպիսի վիճակ, որի մեջ ճշտվի Վարազվադանի կարծիքը Վասակի մասին, Վասակի

²⁸ Հեղինակի մեկնարանությունները չեն բերվում։ Ուշադրություն դարձրե՛ք՝ մինչ այդ և այսուհետև Կողակը բոլորին իր տերն է համարում։

կարծիքը Վարազվաղանի մասին, ի վերջո այս կարծիքների քաղաքատու-
մից Վարազվաղանի համար պարզվելու է Միհրնհրսեհի կարծիքը (նաև
Հազկերտի) իր և Վասակի մասին: Երկխոսության մեջ արտացոլվող
բարդ փոխանցումներին գումարվում են նաև Կողակի որոշումները:
Կողակը իր համար ճշտելով Վասակ—Միհրնհրսեհ—Վարազվաղան կա-
պը, միաժամանակ ճշտում է իր հեռանկարային պլանը՝ առայժմ ծառա-
յել Վասակին, մանավանդ որ նա նպատակ ունի բարձրացնել Վասակին
Միհրնհրսեհի մոտ: Սա նշանակում է ամրապնդել ոչ միայն Վասակի
դիրքերը, այլև՝ իր Կողակը խոսքի ցինիկ մերկությանը ցույց է տալիս
իրեն որպես զորեղ զործիր, դրանով Վարազվաղանին ներշնչելով իր
կարևորության միտքը: Նա Միհրնհրսեհի հետ ունենալիք խոսակցության
ընթացքում զեռ պիտի պարզի, թե Վարազվաղանը պարսից արքունիքի
համար մի բան նշանակո՞ւմ է, թե՞ ոչ: Ըստ արդեն նկատված օրինա-
չափության, ստեղծված անորոշության վիճակը պահանջում է հեղինա-
կից, որ նա ստուգող երկխոսությունները ծավալի բոլոր շահագրգռված
կողմերի համար:

Հերթի է դրվում Կողակ—Միհրնհրսեհ երկխոսությանը:

«— Ինչ մարդ է, հարցրեց Կողակին (խոսքը Վասակի մասին է):

— Փառասեր մարդ է, աեր իմ, մարդպանական իշխանությունը
ձեռքի պահելու համար ամեն ինչ կծախի: Վարդանը դրա համար չի սի-
րում նրան:

— Այդ լավ չէ, որ փառասեր է:

— Կրքոտ է, բենախնդիր:

— Ի՞նչ է իր նպատակը:

— Թագավոր դառնալ հայոց, — խիղախեց Կողակը և քննող հայացքով
հետևեց ազդեցության:

Միհրնհրսեհը մտածեց այս ասածի վրա:

— Ու՞մ միջոցով է ուզում թագավոր դառնալ:

— Քո միջոցով, աեր իմ, և հիմա ամեն զեռով ուզում է ուրացության
գործք գլուխ բերել: Թագավոր չի դառնա, բայց դորձը հո կատարած
լինի: Սաստիկ անհանդիստ է, թե մարդպանի պաշտոնը կանցնի Վա-
րազվաղանին:

— Խոսե՞լ է այս մասին:

— Ինձ հրահանգեց վարկաբեկել Վարազվաղանին, որ ապահով լինի
իր պաշտոնի մեջ: Մախու հոգի է:

— Ի՞նչ կարող է ծախել:

—Հայաստանը, միայն թե մնա մարզպան»:

Սա բազմաձայն երկխոսության դասական օրինակ է: Միհրներսեսը Կողակի միջոցով պարտավոր է ստուգել վասակի վերաբերմունքը արյացարքունիքի նկատմամբ: Կողակը դա զգում է և աշխատում է ամեն կերպ ցույց տալ վասակի նվիրվածությունը իր գաղափարին, հետևաբար՝ Հաղկերտին, հատկապես Միհրներսեսին: Եվ քանի որ Կողակը լավ պատկերացնում էր, որ վասակի դիրքը կարելի է ամրապնդել միայն նրա անձնական փառամոլությունը ընդգծելով, ուստի մինչև վերջ մերկացնում է վասակին հանուն վասակի:

Սրանով նա ապահովում է վասակի դիրքը, իր դիրքը, Միհրներսեսի շահադրդվածությունը վասակի նկատմամբ: Պատահական չէ, որ Կողակը ակնարկում է, թե վասակի հույսը Միհրներսեսին է՝ մղելով վերջինիս դեպի վասակը: Կողակը հիշեցնում է նաև վարազվաղանի հարցը, զոհացնել է տալիս, որ ինչպես ինքը, այնպես էլ վասակը գիտեն վարազվաղանի դերը Պարսկաստանում: Կողակը միաժամանակ Միհրներսեսի մոտ հաճոյախոսում է վարազվաղանի հասցեին, դրանով ապահովելով իր ու վարազվաղանի ապագա հնարավոր մոտեցումը: Մինչև վերջ հավատացնում է Միհրներսեսին, որ ինքը խոսում է բացարձակ ճշմարտությունների մասին, դրանով ապահովում նաև իր գործիք լինելը պարսից արքունիքին:

Միհրներսեսի համար «Կողակի ծայրահեղ անկեղծությունը» հոգեբանորեն ծնում է հակառակ ռեակցիան: Հնարավոր է դառնում մի ուրիշ աղբյուրի միջոցով ստուգել ոչ միայն Կողակի ինֆորմացիան վասակի մասին, այլև վիճակի ճշտությամբ ճշտել նաև հենց իրեն՝ Կողակին: Հերոսների փոխհարաբերության հոգեբանական իրավիճակը, այսպիսով, ենթադրում է հաշորդ կայանալիք երկխոսությունը մի ուրիշ հերոսի՝ խոսքովի հետ: Միհրներսես—խոսքով երկխոսության մեջ, որ այստեղ չենք բերում, ճշտվում են նախատեսվող պահանջները: Երկխոսությունը կանգ է առնում, որովհետև աղբյուրների բաղդատումը հստակ պատկերացում է տալիս վիճակի մասին:

Սակայն Կողակի ասելիքը չի ավարտվում, Միհրներսեսի հետ հանդիպելուց հետո նա վերջնականապես պիտի ճշտի իր դիրքը վարազվաղանի նկատմամբ:

Այս սոխյի երկխոսությունների մեջ ինֆորմացիան մատուցողը միաժամանակ քննում է ընկալողին, իր հերթին ընկալողը քննում է մատուցողին: Արդյունքի ռեալությունը պարզվելուց հետո է միայն ստեղծվում փոխադարձությունը:

Այս առումով չափազանց բնութագրական է Կողակի և Վարազվաղանի Լրկխոսության շարունակությունը:

«—Իմ մասին ի՞նչ հս վատաբանիլ Միհրներսեսին:

—Քո մասին վատաբանիլ եմ ասելով, որ դու մտադիր ես Վարդանին միանալու, որպեսզի տապալիս Վասակին: Իսկ Վասակը, ասացի, ոչ մի դեպքում չի միանա Վարդանի հետ թեկուզ քեզ տապալելու համար: Այս դուր եկավ Միհրներսեսին: Սա մեծ հարված էր քեզ:

—Եվ դու հանդգնում ես մոտոս դալս:

—Այո, կարծում եմ, որ անկեղծութունս կփրկի ինձ: Խեղացի կլինի եթե ներես ինձ և բարեկամանաս: Օգուտ չկա, եթե ինձ սպանես աշատեղ: Ես եկա, որովհետև ճանաչում եմ քեզ: Դու խելացի մարդ ես:

Վարազվաղանը չգիտեր ինչ վճռել: Նրա մեջ խոսում էին Լրկու գրգռում... Նրա այս վիճակը կռահեց Կողակը և շուռացավ որսալու առիթը:

—Տեր իմ, դու վճռում ես ինձ վռնդել: Կարող է և այդ կանես: Բայց ես քեզ հիշեցնում եմ, որ դալու են շատ խառը օրեր: Վասակը կընկնի, բայց այիքը կարող է նաև նրան բարձրացնել: Կարող է քեզ ժպտալ բախտը: Տուր ինձ առիթը քեզ օգնելու զոնե այս ժամանակ:

—Լավ—աստված քեզ հետ:

—Շնորհակալ եմ, տեր իմ, բայց ես քեզ, չեմ սկսի ծառայել: Ես դեռ Վասակի ծառայության մեջ եմ: Այս մի բանին հավատա:

—Ինչո՞ւ:

—Ստոր գործ է, բայց գեղեցիկ պիտի կատարել: Պատվի բան է: Դու դեռ ինձ չես ընդունել բո ծառայության:

—Իսկ եթե չընդունեմ երբեք:

—Կգործեմ բո դեմ,—ծիծաղեց Կողակը»:

Նրկխոսությունը հստակորեն զրանցում է վիպական դեպքերի դարդացման և՛ բնթացքը, և՛ հեռանկարը: Ինչպես Դեմիրճյանն է ասում՝ դեպքերն են ստեղծում հերոսներին, միևնույն ժամանակ հերոսներն են ստեղծում դեպքերը: Այժմ Կողակի, և՛ Վարազվաղանի համար կոնկրետ իրավիճակը հակադրված է նրա հեռանկարի անորոշությանը: Այս վիճակում Կողակը Վարազվաղանի համար անտանելի տիպ է, այն աստիճան, որ կարելի է նրան ոչնչացնել, բայց այդ բանը նա չի կարող անել, որովհետև հստակ չէ հեռանկարը: Իր հերթին Կողակը կարող է Վարազվաղանից հրաժարվել, վերջնականապես գործիք դառնալ Վասակի համար, բայց հեռանկարում Վասակի վիճակը նույնպես անորոշ է, ուստի և տեղ է թողնում Վարազվաղանին վերադառնալու համար: Վիճակը հարցի

կտրուկ լուծման պահանջ չի դնում: Այս կտրուկ որոշումը կարող է անմիջապես հանգեցնել դիմացիների նույնքան կտրուկ քայլին. որոնք և փոխադարձաբար շեղորացնում են իրար. սրանից չի շահում ոչ մեկը, ոչ էլ մյուսը: Վասակյան ոլորտում գոյություն ունեցող բարդ հարաբերությունները վերջնականապես ավարտվում են Կողակի և Վասակի խոսակցությունում:

«—Դու ինձ ասա, հանդիպեցի՞ր Տիգրանում Վարազվաղանին:

—Հանդիպեցի:

—Շարունակո՞ւմ է դավել ինձ.

—Տեր մարզպան, նա քեզանով է կենդանի և միայն այն է բաղձում, որ դու մնաս կենդանի:

—Չգիտեմ ինչ ևս ասում:

—Հաղկերտը նրան պահում է, որ նրա դավերի միջոցով քեզ պահի իր ձեռքում: Նա էլ դավում է:

Կողակը խելացի արտահայտությամբ նայեց Վասակին: Վասակը մտածեց նրա խոսքի իմաստի վրա: Գիտե՞ր, որ Կողակը անխելք բան չի ասի: Նրան շատ էր վարմացրել այդքան խորամանկ լրմբունումը մի մարդու, որից ոչինչ չեն թաքցնի: Նա լավ հասկացավ Կողակի ասածը:

Ահա և ավարտվեցին վիպական գործողությունների ծանրությունը կրող և շարունակ փոխանցվող երկխոսությունները:

Հարցի քննության ընթացքում մենք կանգ առանք հատկապես այն երկխոսությունների վրա, ուրոնք ոչ միայն գրանցում են վիպական գործողությունների զարգացման ընթացքը, այլև նախապատրաստում ու հասունացնում են այն: «Վարդանանքում», այսպես կոչված, վիպական գործողությունների հիմնական մղվածքը բնութագրող երկխոսությունների ուսումնասիրությունը ցույց տվեց, որ դրանք, որպես պոետիկ միավորներ, ունեն իրենց ստեղծման ներքին տրամաբանությունն ու հոգեբանությունը, դրանք որոշակի իրահանգամանքներում գործող հերոսների ձայներն են՝ օժտված բարդ հոգեբանական ելևէջումներով: Այստեղ Դեմիթրիյանի ստեղծագործական մտածողությունը ամբողջությամբ ենթարկված է վիպական գործողությունների զարգացման տրամաբանությանն ու պահանջին, ամբողջովին կանխված է հեղինակային «միջամտությունը»: «Վարդանանքում» հերոսների առօրյա կենցաղային փոխհարաբերությունները գրանցող երկխոսությունները թե քանակապես և թե որակապես դիջում են հիմնական իրադրությունը գրանցող երկխոսություններին: Այսբանով, սակայն, «Վարդանանքի» երկխոսությունների

ուսումնասիրությունը չի ավարտվում: Մեզ հարկավոր է նաև համա-
ռոտակի կանգ առնել վեպում օգտագործվող երկխոսականացված ռեպ-
լիկների և մենախոսությունների վրա: Սրանով, ըստ էության, ինչ-որ
չափով ամփոփած կլինենք «Վարդանանքում» երկխոսության պոետի-
կայի ու հոգեբանության ուսումնասիրության խնդիրը:

* * *

Որպես հիմնական օրինաչափություն, «Վարդանանքում» ռեպլիկը
իր մեջ ամբողջությամբ ներառնում է ժողովրդի ձայնը: Այն ժողովրդի
վերաբերմունքի խոսքային ձևակերպումն է, որի մեջ անընդհատ հոլով-
վում է երկրի վիճակի հարցը: Այսինքն՝ ռեպլիկը հավաքական կարծիք է
վիճակի մասին և ապա խտացված, հեղինակային հետևություն, որն
ուղղված է անմիաբան հաշ իշխաններին, ժողովրդի ազգային ու սոցիա-
լական իրավունքները ոտնահարող պարսից կառավարությանը: Այստեղ
ընդմիջարկող հերոսները հանդես են գալիս միայն մասսայական տե-
սարաններում: Եվ միայն մասսայական տեսարաններում է հնարավոր
դառնում իմաստավորել ժողովրդական կերպարները: Այս հերոսները
անխտականացված չեն, Գեմիրճյանը չի տալիս սրանց արտաքինը, չի
առանձնացնում, որպեսզի չվերաձևեն գաղափարատիպի: Ընդմիջարկող
հերոսների, այսինքն՝ ժողովրդի, ինչպես նաև հեղինակի ձայները
գտնվում են միևնույն մակարդակի վրա և ուղղված են միևնույն
նպատակակետին: Նման ռեպլիկների մենք հանդիպում ենք Արտաշա-
սում և Վաղարշապատում արյաց արքայի պատասխան նամակի քն-
նարկման հետ կապված մասսայական տեսարաններում, երբ խոսվում
բաղժության միջից սուր ռեպլիկներով ժողովուրդը անմիաբան իշխան-
ներին ու հոգեորականությանը միասնականության է կանչում:

«Բաղժությունը խոսվեց: Անհանգստացած ձայն տվին ամեն
կողմից.

— Ինչի՞ երկարացրին, ո՞ւմ չեա են կռվում, պարսի՞կ կա մեջները,
ինչի՞ չեն վճռում:

— Իրար հետ միաբան չեն:

— Ինչի՞ն միաբան չեն, դեմ են երկիրը պահելու՞ն»:

«Վարդանանքում» ռեպլիկները երկխոսականացված են: Մասսայա-
կան տեսարաններին մասնակից չտարորոշված ժողովրդական կեր-
պարներից մեկի ձայնը ներկայացնում է վիճակը, մյուսը տալիս է վի-
ճակի ստրկաստիկ գնահատականը: Սա ընդհանուր օրինաչափու-
թյուն է

Դեմիրճյանի պատմական բնույթի ստեղծագործությունների համար, որոնցում ժողովուրդն ունի իր ակտիվ մասնակցությունը, հետևաբար՝ և իր հավաքական կարծիքը վիճակի մասին: «Մաշտոցից» հիշենք հետևյալ օրինակը: Սահակ Պարթևին հրամայված էր հրաժարվել իր կաթողիկոսական իրավունքից, զալրացած ժողովուրդը տաճարում արարողության սկզբին բարձրաձայն ընդմիջարկում է:

(Խոսքն ուղղված է պարսիկներին)

«— Էլի՞ չպրծան... Զկշտացա՞ն:

— Գայլին կշտանալ կա՞ որ:

— Գայլը որ կշտացավ, ասել է հիվանդ է:

Շուրջը քրքջացին:

— Բաս անվիրջ պիտի լափի:

— Հա հենց մի գլուխ:

— Ոսկոր է պետք էդ ուտելիքի մեջ, որ դա բկի մեջ մնա:

— Ո՞րն է էդ ոսկորը:

— Ուտներս, աչ, քո ոտները:

— Սպասիր, դրա էլ օրը կգա:

— Հա, դե տեսները»:

Ռեպլիկի համար, ուրեմն, նախ և առաջ անհրաժեշտ են համապատասխան պայմաններ և միջավայր՝ մասսայականություն, վիճակների լարվածություն, հանդիսավորություն կամ պատ խրախճանք: Խրախճանքի պահերին թե «Վարդանանքում» և թե «Մաշտոցում» ընդմիջարկող հերոսները ծաղրածուներն են (Խոխոբը և Դոդոշը): Ծաղրածուն նման միջավայրերի մարդկանց փոխհարաբերությունների դատավորն է, նա ունի իր կարծիքը վիճակների ու բոլորի մասին, նրան իրավունք է վերապահվում աղաւորեն արտահայտել իր կարծիքը, ունենալ բոլորի գիմակաները, խոսքը, վարվելակերպը, որոնք հաճախ դրոտեակային բնույթ են կրում: Ծաղրածուն ոչինչ ոչ ոքից չի թաքցնում, նա ազատորեն ընդմիջարկում է բոլորին, մշտապես պահպանելով համընդհանուր գաղափարի սկզբունքը: Այս սլահանջից շեղվող ու կողմնակալության գնացող ծաղրածուն սովորաբար պատժվում է: «Վարդանանքում» այս իմաստով տիպական օրինակ է Արսակի և Անահիտի հարսանիքի տեսարանը, որտեղ ծաղրածու Խոխոբը աղաւ ու անկաշկանդ խրախճանքից գինովցած մարդկանց առջև մերկացնում է իշխանական դասը: Երբ շինական ծերունին մոտեցնում է խոնչայի վրա դրված գինու բաժակը Մեծ տիկնոջը, նրան օրհնելով Մեծ Տիկինն ասում է՝ «ապրի՛»: Ծաղրածու Խոխոբը առիթը չկորցնելով խոսում է.

«—Կապրի, Մեծ Տիկին, ումիկը իշխանի բերանով որ ոտտում է՝
շատ կապրի:

—Այ—չալկի լեզուդ: Արտակը զգաց հոխորի խայթոցը»:

Ինչպես ռեպլիկը, այնպես էլ մենախոսությունը ևրկխոսության
դրսևորման տարբեր ձևեր են զուտ արտաբերման վիճակների իմաստով:
Մ. Բախտինը գրում է. «Ամեն մի ռեպլիկ մենախոսություն է, ամեն մի
մենախոսության մեջ երկխոսության ռեպլիկ²⁹: Ուշադրություն դարձնենք
նրա մի այլ ձևակերպմանը. «Մենախոսությունը որպես խոսք չի հաս-
ցեաղրվում ոչ մեկի, չի ենթադրում վերջինիս պատասխանը»³⁰: «Վարդա-
նանքում» ընդհանրապես այդպիսի մենախոսությունները տեսական,
փիլիսոփայական ընդհանրացում-պատասխաններ են դիմացինին:
Սրանցում պարզապես բացակայում է խոսողի խոսակիցը (ֆիզի-
կապես), մենախոսը խոսում է իր բացակա խոսակցի գաղափարի,
կարծիքի հետ: Նա այս դեպքում ստիպված է կատարել նաև
խոսակցի դերը՝ բերում է նրա միտքը, արտասանում բարձրաձայն
կամ մտքում և ապա պատասխանում: Նա սովորաբար ոչինչ չի
թաքցնում, մանավանդ երբ մենակ է: Դրա համար էլ պարսկա-
կան արքունիքում սիրում են դադանի լսել այն, օգտվում են նաև
խրախճանքի պահերին գինովցած մարդկանց խոսքերից: Դրա լավագույն
օրինակը Թիրևս Վասակին վերաբերող հատվածն է, երբ նա պարսից
աստիճանավորների հետ սեղան նստած հարբում է, ասում է այն, ինչ
մտածում է իր մեջ:

«Նա ոչինչ չեմ տեսնում, ոչինչ չկա շուրջս, տեսանական դեմքեր,
արքշիռ աչքեր, մշուշ, արյունային խավար, ամբոխներ, որ կառաղի վա-
զում են կուրության անդունդը: Գիտեմ, թե ինչ են ուզում ինձանից,
տեսնում եմ այն, ինչ որ ուզում են, հեռացրեք դրանց աչքիցս... Հե-
ռացրեք, չտեսնեմ այդ խոտե աչքերը, ասացեք չգան մթան մեջ նային,
չգան երազիս՝ քարանալու դիմացս...» (մենախոսությունը շարունակվում
է): Գինովությունից բորբոքված Վասակի ենթագիտակցական ձայնը
ուղղված է պարսից աստիճանավորների դեմ, չի զգուշանում շրջապատի
մարդկանցից: Նա իր ձայնն ուղղում է բոլորին, չթաքցնելով ոչինչ: «Վար-
դանանքում» հանդիպում ենք հատկապես փիլիսոփայական բնույթի մե-
նախոսությունների, որոնցում հնչում են մենախոսողի միջոցով փորձում
է տալ վիճակի հոգեբանական բնութագրեր: Երբ Արտակը Դևոնդ երեցին

29 Вопросы литературы, 1971, № 10, стр. 139.

30 Նույն տեղում:

Հիշեցնում է փրկչի այն խոսքերը թե՛ մի՞ հակառակի շարին, նա պատասխանում է. «—Այլևս ինչ քրիստոնյա կմնա, եթե հս կդառնա՞մ կրակա-պաշտ և հնար չեմ ունենա ոչ կանգնելու հակառակ շարին և ոչ էլ լինել հնադանդ նրան: Չարին հակառակ շլինելու համար դեռ քրիստոնյա պետք է մնալ: Հետո պետք է ազատ կամենալ: Կամքը սուրբ է: Չեմ կամենում և վերջ: Ես եմ ազատ ընտրել իմ հավատը և չեմ կամենում ուրանալ...» Ապա շարունակում է. «Չեմ կամենում, կամենում եմ, ես եմ կամենում, ես չեմ կամենում, այս եմ կամենում, այն չեմ կամենում: Ես ինքս եմ ես այլ ոչ-ոք, չեմ կամենում լինել այլ ոք: Սուրբ է իմ կամքս և առավել սուրբ ազատությունս: Ես եմ իմ տերն ու ծառան: Այսպես պետք է լինի մարդ»:

Մենախոսությունը նաև գործնական երկխոսության փորձ է, այն կարող է տեղի ունենալ նախատեսվող երկխոսությունից առաջ:

Ուսումնասիրության մեջ մենք անդրադարձանք միայն «Վարդա-նանքի» երկխոսականացված ու մենախոսականացված այն վիճակներին, որոնք ցուցադրվում, արտահայտվում են մարդկանց միջոցով: Սակայն վերջում երկխոսության մեջ են տշ միայն իրենք՝ հերոսները, այլև իրերը, երևույթները, վիճակները:

ԺԱՄԱՆԱԿԸ, ՏԱՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆԸ, ԱՌԱՐԿԱՅԱԿԱՆ ԱՇԽԱՐՀԸ

Օբյեկտիվ աշխարհի երևույթների մեջ, այդ թվում՝ տարածության և ժամանակի, հոգեբանական և զգացմունքային ներթափանցումները գեղարվեստում ստեղծում են սինկրետիկ որակներ, որոնց մեջ ռեալի և երևակայականի համամասնությունը խստագույնս պայմանավորված է ոչ միայն դարաշրջանի մարդու աշխարհընկալմամբ, այլև արվեստագետի գեղարվեստական մտածողության առանձնահատկությամբ: Դրականու-թյան մեջ և ընդհանրապես արվեստում, ամեն ինչ շնչավորված, անձնա-վորված է:

Երևույթը առավել առանձնահատուկ է դիցաբանական մտածողու-թյանը: «Վարդանանքում» հերոսների չափածո իմպրովիզացիաներում, որոնց թեման մեր հին առասպելներն ու դիցաբանական զրույցներն են, մարդը, բնությունը, ժամանակը իրարից օտարված չեն: Մարդուն ծնող մայրը հավերժական բնությունն է, երկինքը և երկիրը, բույսը: Վահագն աստծո ծննդյան առասպելի մեջ, որի մոտիվները օգտագործում է Դե-միրճյանը, Վահագնը ծնվում է եղեգից:

Ընդ եղեգան փող բոց ելանէր,
նվ ի բոցոյն վազէր խաւտեալ պատանեկիկ...

Հին հնդիկները և շինները աշխարհը և մարդուն բացատրում էին բույսով: Սրանով է պատճառաբանվում Բուդդայի և Կոնֆուցիայի արձանների առջև բուրավետ ցողուններ այրելու նրանց սովորությունը: Անցյալում մարդը առարկայական, բուսական, կենդանական աշխարհին նայում է հավասարի իրավունքով. բնության մեջ դառնում էին կրկնօրինակ տոտեմները: Նրա դիցաբանական մտածողության մեջ, որի ինֆորմացիան ամբողջությամբ ուղղված էր դեպի սոցիալական կոլիզիան, մարդուն շարունակ փոխարինում էին բույսերն ու կենդանիները: Աշխարհը նկարման այս որակը հետագայում անցնում է արվեստի առավել ինտելեկտուալ—խորհրդապաշտական ձևերին: Այսինքն՝ դիցաբանությունը, որպես մարդկային մտածողության սինկրետիկ ձև, ժամանակների ընթացքում շարունակ փոխակերպվել է, դարձել գեղարվեստական բազմաշերտ մտածողության արտացոլման միջոց և պոետիկական պայմանականություն:

Մարդկային մտածողության բոլոր որակների մեջ, այսպիսով, մասնում են ժամանակ-տարածություն հասկացությունները և այս հարաբերության մեջ, որպես գեղարվեստական համակարգի առարկայական մակարդակներ, պահանջում են անհրաժեշտ ուսումնասիրություն: «Մեր ժամանակներում,—ինչպես նկատում է Ն. Գեյլը,—կերպարի, պատկերի ժամանակային բմբռնումը սերտորեն կապված է պատմական ժամանակի արտացոլման խնդիրների հետ: Նա դառնում է յուրօրինակ «տարածություն» ու միջոց դեպքերի ծավալման և կերպարի ինքնազարգացման համար»³¹: Մինչդեռ դիցաբանական մտածողության մեջ պատմական ժամանակի հասկացողությունը իսպառ բացակայում է, այսինքն՝ ժամանակի աստիճանավորման խնդիր որպես այդպիսին նրանում չի կարող լինել: Այնքանով, որքանով դիցաբանական մտածողությունը «Վարդանանքի» պոետիկական համակարգում ուրիշ իմաստ է ձևաբերում, այն հերոսների միջոցով հանդես է բերվում, որպես հեթանոս երգերի կամ դիցաբանական դրույցների կատարում և օգտագործում, ուստի առաջադրված պոետիկական միավորների ֆունկցիան դիտենք վիպական իրադարձությունների զարգացման թուն հոսքի մեջ: Նախ, ուշադրություն

³¹ Н. К. Геї, Время и пространство в структуре произведения, «Контекст», 1974, стр. 213.

դարձնենք հայ պատմագիտարվեստական արձակի հետևյալ առանձնահատկությունները: Համարյա բոլոր այս գործերի առաջին էջերի առաջին նախադասությունները կազմում են գեղարվեստական այնպիսի պատկերներ, որոնց մեջ պարտադիր կերպով համագրվում են ժամանակը, տարածությունը, գործողությունը:

«Լուսնի եղջուրը ծածկվեցավ Քարքե լեռան հետևում, և Տարոնը ընկղմվեցավ գիշերային խավարի մեջ... Այդ կողմից նրբեմն փայլատակում էր կայծակը, և լսելի էր լինում որոտման խուլ գողրդյուն, որ դուշակում էր հորդ անձրև: Գիշերային այդ սաղնապալի պահուն հրկուզ լինվորներ անցնում էին Մուշի դաշտով»: (Բաֆֆի, «Սամվել»):

«Գիշերը խոժուվել էր Տարոնի դաշտավայրի վրա: Ամեն ինչ ընկղմվել էր խավարի մեջ: Միայն հեռուն ալիքավորված լեռներից դեպի վերև բացվում էր հանդիսավոր երկինքը տենդային աստղերով առկեցուն: Օդը ցուրտ էր, վաղ զարնանային: Ինչպես մոռյալ ուրվական, խավարի միջից նայում էր Աշտիշատի վանքը»: (Դեմիրճյան, «Վարդանանք»)

«Արևոտ կեսօր էր: Նրասխը թնդում էր զարնան աղմուկով: Հորդացած Արաքսը մի տեղ երևում էր ժայռեղեն հունի մեջ սեղմված, և ալիքները ասես խեղդում էին միմյանց զազանների մոլուցքով»: (Զորյան, «Պապ թաղավոր»)

Առանձին գործերում (Բաֆֆի, Մուրացան, Ծերինց) ստույգ տրվում են պատմական ժամանակը և գործողության վայրը:

«Բոլորովին տարբեր քաղաք մ էր 1142 Քրիստոսի թվականին Կոստանդնուպոլիս քաղաքը...»: (Ծերինց, «Թորոս Լեոնի»)

«Հայոց թվականին և Քրիստոսի թվական 851-ին սաստիկ ձմեռը պատել էր Տարոն գավառը...»: (Ծերինց, «Նրկունք Թ դարու»)

«Մինչև 1722 թվականը, այսինքն մինչև Դավիթ Բեկի հայտնվելը, հայոց մեկիքները տակավին պահպանել էին իրենց նշանակությունը: Նրանք ունեին սեփական ամրոցներ...» (Բաֆֆի, «Դավիթ Բեկ»)

Առայժմ մենք չենք խոսի առաջին երեք գործերի գեղարվեստական պատկերների սիմվոլիկ համակարգի մասին: Այս օրինակներում, ի տարբերություն վերջինների, պատմական, ունալ ժամանակը «անտեսվում է»:

Պատմաշրջանը ստույգ չընդգծելու միտումը ամբողջությամբ հենվում է ընթերցողների հիշողության վրա: Սերունդների ընկալման իմաստով IV—V դարերը ազգային վերելքի, բացարձակ հերոսական ժամանակներ են: Այս ունալ ժամանակային սահմանագիծը, ինչպիսի գե-

զարվեստական փոխակերպման էլ ենթարկվի, ընթերցողների հիշողության մեջ մնում է որպես կայուն պատկերացում: Պատմական ստույգ ժամանակի հիշողության առումով, որքան էլ որ Մերենցի և Բաֆֆու ընդգծած շրջանները պատմական են, նաև հերոսական, հեղինակների կողմից նախատեսվող ընթերցողների շրջանում դեռևս չեն ստեղծել «կայունացված հիշողության ավանդույթ»: Ուստի հենց սկզբում հեղինակները անհրաժեշտ են գտնում առաջ «վիպական իրադարձությունների խրոնոստոյը» (աերմինը Մ. Բախտինին է, նկատի ունի ժամանակի և տարածության համադրումը)³²: Սրանից հետո միայն վիպասանները կարող են անցնել տարածության, ժամանակի և իրադարձությունների գեղարվեստական վերացարկմանը: Պայմանը բխում է հետևյալ պահանջից: Պատմավեպը, լինի դա ուսուցիչական, թե ուսանողիական, որպես հիմք և կազապար պարտադիր կերպով պիտի ունենա ժամանակի, տեղանքի և իրադարձությունների բնական սուբստանցիան: Հիշյալ պայմանների գեղարվեստականացումը, որպես ստեղծագործական մեթոդի կիրառում, պոետիկական միավորների համակարգում չպիտի անտեսի պատմականության սահմանագիծը:

Շրջանցելով իրադարձությունների պատմականության փաստը (առայծմ դա մեր խնդրից դուրս է), ուշադրություն դարձնենք հիշյալ գեղարվեստական պատկերների մեջ օգտագործված տարածությանը:

Բաֆֆու և Դեմիթրիանի պատկերների մեջ զդացվում է սիմվոլիկ տարրերի ընտրության նմանություն: Երկու պատկերներում էլ կողք-կողքի նույնադիր ինտոնացիայով զուգահեռվում են պատմական միևնույն Տարոնները: Բնապատկերի սիմվոլացման հոգեբանական հնարանքը (Տարոնը մթության մեջ ընկղմվելը)³³, ինչ խոսք, Դեմիթրիանին անցել է իր մեծ նախորդի՝ Բաֆֆուց: Բայց ահա խորհրդանշվող տեղանքի ընտրությունը երկու հեղինակներին էլ թելադրել է պատմությունը: Տարոնը IV—V դարերում մեր ժողովրդի քաղաքական ըմբոստացումների և մտավոր խորասուզումների կենտրոնն էր: Պատմավեպերում առկա իրադարձությունները աշատեղից են սկիզբ առնում և աշատեղ են ծավալվում: Կենսական փաստը գեղարվեստական վերացարկման ենթարկվույց առաջ երկու հեղինակներն էլ անհրաժեշտ են գտել գիտական ուսումնասիրու-

32 Ավելի մանրամասն տե՛ս М. Бахтин, Вопросы литературы и эстетики, М.—Л., 1975, стр. 234.

33 Պրոֆեսոր Մ. Մկրյանը իր դասախոսությունների մեջ այդ հնարանքը բացատրում է որպես վերահաս դրամատիկ իրադարձությունների խորհրդանշի:

թյան ենթարկել մեր պատմիչների՝ Խորենացու, Փավստոս Բուզանդի, Եղիշեի, Ղազար Փարպեցու հաղորդած տվյալները ժամանակի, տեղանքի և իրադարձությունների մասին: Հատնի է, որ Բաֆֆին անձամբ եղել է այն վայրերում, որտեղ տեղի են ունեցել «Սամվելի» դեպքերը: «Վարդանանքի» արխիվային նյութերից երևում է, որ վիպասանը, ելնելով լեռնային շրջաններում ռազմական ուժերի տեղաբաշխման Կլաուզեիշի տեսությունից³⁴, Պետինգերյան քարտեզի միջոցով փորձել է մոտավորապես ճշտել Նյուսալափուրտի զորքերի շարժման ուղղությունը և հայերի հետ ունեցած ճակատամարտի ստույգ տեղը:

Վիպական իրադարձությունների օբյեկտիվ ժամանակին և տարածությանը վերաբերող այս փաստերի հիշատակությունը պայմանավորված է ստորև շարադրվելիք մեր հիմնական խնդրով՝ ցույց տալ պատմական և գեղարվեստական ժամանակների և տարածության ու գործողությունների հարաբերակցությունն ու փոխպայմանավորվածությունը:

Ո՞րն է, սակայն, պատմականը, ռեալը գեղարվեստականի փոխանցելու դեմիքյանական սկզբունքը: Այս ամենը «Վարդանանքում» արվում է օբյեկտիվ ժամանակի և տարածության անձնավորման եղանակով: Վիպում սրանք դառնում են լուռ խորհող և գործող հերոսներ, որոնք շարունակ երկխոսության մեջ են ոչ միայն իրար, այլև վիպական կերպարների հետ:

Տարածությունը, բնանկարը, առարկայական աշխարհը (Մասիսը, Արարատյան դաշտավայրը, հորիզոնի անսահմանությունը, աստղային հեռուները) և սրանց զուգահեռվող ժամանակը շարունակ խորհում են իմաստավոր և անիմաստ կյանքի հավերժության մասին:

«ա —. Դիմացը մթության շղարշի մեջ ավելի մթին մթնում էր
Մասիսը՝

բ —. իր մուռլ հավերժական մի խոհի հետևից ընկած: Ի՞նչ էր այդ խոհը, — հավերժություն: Մասիսը միայն կարող էր այդ խորհել. նրա ուժը հենց այդ էր միայն: Ինչ անցավոր է, ինչ մահացու՝ գործ չունի հնամենի լեռան հետ: Վարդանը մտախոհ նայում էր Մասիսին՝ կարծես հոգու աչքերով ջանալով տեսնել այն ջահը, որ առանց պարանի կախված էր հրկնքից լեռան գլխին»:

Ահա հերոսը, հերոսները իրենց շարժումը, անելիքը շարունակ ճշտում են այս անսահմանությունների հետ, որպես իրենց կողմից

³⁴ Այդ մասին տե՛ս Դեմիրճյանի ծավալուն պատմագիտական հոդվածը («Սովետական գրականություն», 1943, № 3, 4, 5):

իմաստավորված հավերժ վիճաների: Հայազգի հերոսները (ղրական թե բացասական) հաշվետու ու պարտավորված են այս հավերժականի առաջ: Եվ քանի որ սրանք իրենց ամենատես աչքով հետևում են հերոսների լավ ու վատ գործերին և հիշատակում (այդպես են մտածում հերոսները, մարդկանց գործողությունները իրենց հեռանկարային պլանով միշտ ուղղված են դեպի ապագան, դեպի սերունդների զնահատականը), միայն սրանք են ապագայում պատմելու ներկայում կատարվող և անցյալ դարձող մարդկանց լավ ու վատ գործերի մասին:

«Եվ ապա Մեծ Տիկինը դարձավ դեպի Մասիսը և ձեռքով արեց նրան.

— Բարձրիկ Մասիս, մաքուր աղառ Մասիս, մենք անցավորաց, դու մնացողաց. դու տես, դու պատմիր»:

Իսկ Մասիսը իր բարձրությունից մաքուր վեհություն մը համաձայնություն է տալիս՝ հավերժորեն պահել լավ գործի հիշատակը: Մեծ Տիկինոջ խիղճը մաքուր է Մասիսի առաջ:

Անձնավորված ժամանակին և տարածությանը հաշվետու է նաև Վասակը: Նա զգում է, որ բնությունն ու ժամանակը մոռացված ու դարհուրած են իր դեմ: Բայց քանի որ, Վասակի կարծիքով, իր նախաձեռնած գործը, լավ իմաստով, նպատակային բնույթ է կրելու, ուստի պարտավոր էր հավերժությանը բացատրել իրողությունը:

«Նրա խելացի ծակող աչքերը հառած էին դեպի (ա) գիշերային խավարը, որի հորիզոնում (բ) հայկական պարի քարավանը իր սպառտները կարկառած զնում է դեպի արևմուտք: Հանդիսավոր բացվել էր երկինքը: Այդ տիեզերքն էր, որ խորհում էր իր ահեղի խոկը: Իսկ ներքևում Վասակի դիմաց խառոտեն կտրտվել էր երկիրը բնության խստադաման կամքի առաջ (գ) ժայռերը, ծործորները համառ, բխրոտ, բուրբի մեջ զղացվում էր մի անդիմադրելի պամքի և վստահության մի անդամ ընդմիշտ օրոտահայտված ուժ...»:

(Այս ժայռերի, ծործորների համառ ու անդիմադրելի ուժի ընդդմամբ Դեմիրճյանը խորհրդանշում է հայ ժողովրդի ուժը, ինչպես նաև Վասակի տեսանկյունով՝ վարդանախանների համառության զաղափարը) ...«Վասակը մտքով զնաց դեպի վեր, դեպի իր հայրենի լեռները...» (Եվ այս տուրքի առաջ Վասակը բացում է իր անելիքի գաղտնիքը): «...Ազատել Հայաստանը պարսիկներից և հոներից: Դա հալկավոր չէ բացեփրաց, պատերազմով. դա հնարավոր է այլ կերպ... դանդաղ, բայց անշեղորեն սղոցելով, սպասելով, ձայն փոխելով. անդադար ձգտել նպատակին... Զուրը ծակում է բարը ոչ թե ուժով, այլ հաճախակի կախումով»:

Ուշադրություն դարձնենք բերված տեսադաշտերի (ա.բ.գ.) տարածական և որակական բնութագրումներին:

ա) մութ. խավար, մոայլություն (վիճակի, տրամադրության սիմվոլ):

բ) Մասիս, լիւներ, հորիզոն, աստղեր, տիեզերք (զաղափարի հավերժության սիմվոլ):

գ) ավելի մոտ պլանով՝ խստաշունչ ժայռեր, ծործորներ, ուրիշ բնանրկարներում՝ խճճված կածաններ, բերդերի հանդաշունչ պատեր և ալյն (ներկա վիճակների գործողության մեջ լինելու սիմվոլ):

Ուրեմն՝ բնանկարի եռաշերտը իմաստավորում, խորհրդանշում է ա) տրամադրություն, բ) զաղափարի փիլիսոփայություն, գ) վիճակի այժմեականություն: «Վարդանանքի» բոլոր այս տիպի բնանկարներում, իսկ նրանք շատ են, շերտերի սիմվոլացման սկզբունքը, որպես օրենք, պահպանվում է: Վկայական գործողությունների ծավալման տարբեր հանգամանքներում, ելնելով ստեղծված վիճակների հոգեբանությունից և իր դեղագիտական խնդրից, հեղինակը ժամանակ առ ժամանակ փոխում է շերտերի դասավորության հաջորդականությունը:

դ) «Երբ զառիթափով բարձրացան Գոռ գետի հարավային ստորոտների զիմացը անմիջապես մերկացավ (բ) Բզնունյաց ծովի ջրածգվող դեմքը: Նա զայրացած էր մեկի դեմ, շնչում էր անհանգիստ»: Այդ մեկը Գաղիշո խորխոռունին էր.

զ) «Սակայն Բուրգի գետը հետաքրքրված նայում էր (բ) Մասիսի կողմը, դեպի արեմուտք: Այստեղ մի բան էր սեխն տալիս»: Դեմիրճյանը նկատի ունի Պարսկաստանից սպասվող շարադեսու պատերազմի վտանգը:

Այսպես՝ «Վարդանանքում» ցանկացած բնանկարը անձնավորված, իմաստավորված է: Շնչավորված տարածքը շարունակ արձագանքում է ծավալվող իրադարձություններին և սրանց հետ կապված հերոսների հոգեվիճակներին: Նկատենք տարածքի հոգեբանությունը խորհրդանշող պոետիկական մի օրինաչափություն ևս: Եթե վեպում հանդես եկող հայազգի հերոսների տեսադաշտը ծանրաբեռնված է հայրենի սարերով, բերդերով, եկեղեցիներով, ապա նույն Հայաստանում գործող պարսից հերոսների տեսադաշտը դատարկ է: Տարածքը նրանց համար սոսկ նպատակի իրագործման վայր է, իրերը, առարկաները՝ նպատակի իրագործման միջոցները:

Քուշանների և հոների թափառական վիճակը սրանց անտարբեր է արձրել տարածքի նկատմամբ: Սրանց երկիրը «թռչող է» ավազուտների

պէս և սահման չունի: «Երկիրը կանգուն չէ» (հո, հո, հո, մեր երկիրը թռչող է), ուստի և այդ անկանգունության մեջ դժուար է փիլիսոփայություն դնել: Նրանք նստակյաց, կառչած չեն հողին, հողի մեջ իմաստ ու աշխատանք չեն դնում, դրա համար էլ այդ հողը հարազատ չէ նրանց: Նրանք մեռնում են, բայց դերեզմանատուն չունեն, պարտավորված չեն անդրշիրիմյան կյանքի առաջ: Քուշանները չեն կարող կրկին այցելել հարազատի դերեզմանին, հիշողության մեջ տանում են նրա հոգին, մարմինը նույնքան անարժեք է, որքան թռչող ավաղները: Հոնների իշխան Աթլլիի հայացքը անորոշ է, նայում է միայն առաջ (նրանց կարծիքով իրենք միայն առաջ են դնում): «Ավելի շուտ նա ոչ-ոքի չէր նայում, այլ մի անորոշ կետի, որ չգիտես հեռաստաններում էր, թի մոտիկ մի տեղ»: Այդպես են և քուշանները՝ «միամարմին ու միահայաց»:

Ինչպէս տեսնում ենք, տարածքի սիմվոլիկ համակարգումը Դեմիրճյանի համար առաջնային նշանակություն ունեցող պայման է: Բնանկարը, ընդհանրապէս տարածությունը միայն ֆոն ու ասպարեղ չէ: Վիպասանը շարունակ որոնում, գտնում է բնանկարի հոգեբանական տարերանդումները: Անձնավորված բնությունը շարունակ դուգահեռվում է հերոսների հոգեվիճակներին: Այս որոնումների, վերականգնումների մասին են խոսում «Վարդանանքի» ձեռագրերը: Բերենը վերամշակման մի օրինակ միայն:

«Վարդանը նստած էր տաղավարի դռնից դուրս: Դիմացը մթության հետևը (ք) մթնիկ էր Մասիսը՝ իր մուշլ հավերժական խոհի հուկից ընկած: Վ. նրանից դեպի արևմուտք ճանապարհ էր ընկնում հայկական պարի կարավանը ուղտերի ստապտներին ամրացված հսկայական բեռներով: Քնած էր պարսից զորագունդը: Իսկ հովտում խաղացող հովը մեկ-մեկ զլում էր և իր հետ բերում եկեղեցու կոշնության ձայնը»³⁵:

Բնանկարի սիմվոլիկան չի զոհացրել հեղինակին և ահա ինչու:

Արևմուտք գնացող բեռնավորված ուղտերի հոգեբանական զուգորդությունը մենք արդեն հանդիպել ենք Վասակի կապակցությամբ: Վասակը կարող էր միայն այսպէս մտածել: Վարդանը խորհում էր Մասիսի հավերժության մասին, որովհետև Մասիսի հայացքը ուղղված է դեպի իր ժողովուրդը, ուստի Դեմիրճյանը ջնջում է ամբողջ պատկերը, թողնելով միայն հովտում պարսից զորքերի բնիլու և եկեղեցիների զանգերի կոշնության ձայնի հակադրաիմաստները, որ լավ է գտնված: Պատկերի

ա, ք շերտերը ջնջելուց հետո, վերջին ք շերտը այստեղ, որպես ինքնուրույն միավոր, անիմաստ է դառնում և չի հնչում, ուստի Դեմիրճյանը այն օգտագործում է ուրիշ տեղ և բոլորովին ուրիշ առիթով:

Անդրադառնանք իրերի, առարկայական աշխարհի և հերոսների փոխհարաբերության հարցին: «Վարդանանքում» իրերը տարածական ընդհանուր համակարգի անբաժանելի կցորդներ են: Նրանք ոչ միայն նյութեղեն հատկանիշներ են, կիրառական միջոցներ, սոցիալական սիմվոլիկա, այլև, ինչպես ժամանակն ու տարածությունը, հանդես են գալիս որպես իրենց լիարժեք ձայնն ու վերաբերմունքը ունեցող վիպական իրադարձությունների մասնակից հերոսներ: Գ. Գալևը, ուսումնասիրելով Դոստոևսկու պոետիկայի մի խնդիր, գալիս է այսպիսի եզրակացության. «Այդ իրերը, այդ առարկաները և այդ առարկայությունը ոչ թե սոսկ գեղարվեստական ստրուկտուրայի լրացումներ են, այլ իմաստավորված են. իրը ամբողջականի բաղաձայնության լիիրավ ձայնն է»³⁶:

Պատմավեպում իրերի գեղարվեստական վերացարկման սկզբունքը համարյա նույնն է, ինչ ժամանակինն ու տարածությանը: Սա Դեմիրճյանի համար ոչ միայն գեղարվեստական, այլև փիլիսոփայական համոզմունք է: Իրերը նույնքան բացարձակ են, որքան ժամանակն ու տարածությունը:

Ըստ վիպասանի, օբյեկտիվորեն հարաբերական ոչինչ չկա: Իր արխիվային նշումների մեջ՝ «Փորձ էնշտեյնի թեորիայի քննության»³⁷, նա հետևյալ կարծիքն է հայտնում. «Արդյո՞ք հարաբերականը սխալ հիմք ունի: Ո՞րն է իրերի հարաբերության հենակետ—բացարձակը: Մի միտքը ինչով է մեծ մի միլիմետրից, իրոք երկուսն էլ անվերջություններ են՝ իբրև մեծություններ: Ի՞նչն է չափերի հիմքը, իմաստը: Գոյություն չունի հարաբերական չափ և չկա հարաբերականություն. ամեն ինչ բացարձակ է»: Այս բացարձակության մեջ վիպասանը տեղավորում է նաև իրը, պահը, առարկայական աշխարհը, մարդկային ժամանակը: Ըստ նրա կարծիքի, մտքի ընկալմամբ է միայն «ստեղծվում» հարաբերականության գաղափարը: Մարդը շարունակ աստիճանավորում է ժամանակը, դարձնելով այն պահ, տարի, դար, անսահման տարածությունը դարձնելով վայր, տուն, հայրենիք: Իրը պայմանականորեն է միայն իր, այնքանով, որքանով մարդը այս անսահման տարածությունը դարձնում է մաս, սոցիալականացնում այն, պահի մեջ ենթարկում իրեն: Սոցիալականաց-

36 Г. Гачев, Космос Достоевского, Проблемы поэтики и истории литературы, Саранск, 1973, стр. 110.

37 ԳԱԹ, ԳԻ-ի ֆոնդ, № 804:

ված իրերը «Վարդանանքում» լուծթյան մատնված մարդկային հոգեբանության ունեն:

«Աղոտ լուսավորված դահլիճը խոնավություն և բուրուռ: Պատերի որմնանկարները, պաստառները, ծաղկուն դորգերը, պատերի տակ իրարից պատշաճորեն հեռու շարած ասեղնագործ նստաբարձերը որոշ թարմություն են աշխույժ էին տալիս դահլիճի մի փոքր մթին տեսքին: Դարաններում դարսված էին ականակուռ կաշեկաղմ մագաղաթ մատենադրեր: Դահլիճի հատակին, մեջտեղը ծաղկում էր մի մեծ մոզաիկ շրջանակ, որի շուրս բոլորը առանձին կղզյակներով մոզաիկված էին վագրեր, արծիվներ, առյուծներ ու որսի կենդանիներ: Դռան թավշյա մեծ վարագույրը, պատերին ամրացրած եղնիկի եղջյուրները, անկյունների յոթնաստեղյան աշտարակները, ուրիշ արծաթեղեն, ոսկեղեն, մետաքսեղեն զարդերը, պատուհանների զարդաբանդակների հետ տխուր մտքեր էին զարթեցնում իբրև արդեն խամրող մի հուշարձան Արշակունյաց ցեղի վերջին շառավղի՝ Արտաշեսի» (Վասակի աղաբանքը ներսից):

Այս իրերը հպատակորեն ծառայում են իրենց տիրոջը: Նրանցից յուրաքանչյուրը կատարում է իր ֆունկցիան և տիրոջ ցանկությամբ ու ճաշակով գրավում է իր տեղը: Սրանցից մեկը հզորության, դիրքի և ուժի սիմվոլ է, մյուսը՝ պարզապես հմայիչ գեղեցկություն, կաշեկաղմ մատյանները պարտավոր են իրենց տիրոջը պատմել աշխարհի բաների մասին. Իրերը իրենց պատմական, սոցիալական, գեղագիտական, գործնական—կիրառական, սիմվոլիկ ֆունկցիայից բացի ունեն նաև վերաբերմունք, մարդկանցոված վերաբերմունք: Այդ վերաբերմունքը տարբեր հանգամանքներում, մարդկային տարբեր հոգեվիճակներում շարունակ փոխվում և անդրադարձվում է: Իրերի միջոցով ուժիշները ճանաչում են տիրոջը, ժամանակի անսահմանության մեջ կրում, պահում են տիրոջ պատվիրանները: Մարդը ինչ-որ տեղ շատ է հավատում իրերին, նրանց մեջ տեսնում է ոչ միայն իր ներկան, որպես դիրք, արժեք, կեցություն, միջոց, այլև ապագայում սերունդներին հաղորդակցվելու, իր մասին հիշեցնելու պայման: Իրերի միջոցով հնչաբանները հարյուրամյակներ հետո ճանաչում են մարդուն, նրա դիրքը, ճաշակը, մտածողությունը, հոգեբանությունը, աշխարհը: Իրը հիշապահում է տիրոջը: Նրեությունի հոգեբանական հնարանքը գրականության մեջ շատ է օգտագործվում: Մեր գրականությունից հիշենք «Քառսում» նկարագրվող Ալիմյանի տան իրերը, սնդուկում պահվող Մարկոս աղայի շարունակները, «Անուշում»՝ օճորբում մրոտվող «գլուխը մեխած ծանր շոմբախը», «պատից կախված երկար

խանչալը»: «Վարդանանքում» հերոսները շարունակ երկխոսության մեջ են, հաշվի են նստում սրանց հետ և հոգեբանորեն նույն պահանջը հարկադրում են իրերին:

«Վասակը բարձրացավ իր օթեանը և մտնելով ներս՝ կանգնեց, նա-յեց շորս կողմը: Ոչինչ բան, ոչ մի առարկա իր սովորական տեղը չէր փոխել: Ոչ մի բան իրեն ոչինչ մի նոր վերաբերմունք ցույց չէր տալիս: Իսկ այդ «բանը» կարող էր և պետք էր, սպասելի էր, որ ցույց տաւ նրան այդ վերաբերմունքը»:

Ինչո՞ւ պիտի այդպես մտածեր Վասակը: Որովհետև նա «փոխել էր իր տեղը», իր վերաբերմունքը, սպանել էր որդուն, դավաճանել էր հայրենիքը և իրեն թվում էր, թե իրերը պիտի տեղաշարժվեին, պիտի քարկոծեին իրեն, մինչդեռ նրանք սառել ու համառորեն լուռ էին: Իրերը հենց այս անշարժությամբ ու լուռությամբ էին ցույց տալիս իրենց վերաբերմունքը: Այդպես լուռ քարացել էին մարդիկ, երբ նրանց աչքի առաջ Վասակը սպանեց որդուն: Աշխարհը դատարկվել էր Վասակի համար, դատարկվել և անիմաստ էին դարձել նաև իրերը: Այդ իրերը իմաստավոր և խոստուն էին նրա ահավոր արարքից առաջ, իսկ հիմա լուռ ու անիմաստ են, որովհետև անիմաստ դարձավ իր իսկ կյանքը՝ և փլիխսոփայորեն կյանքը՝ ընդհանրապես:

Կանգ առավ մարդկային կյանքը (իր որդու կյանքը), գումարվեց ժամանակի լուռ հավերժությանը, իրերը կորցրեցին իրենց իմաստը, կրկին դարձան ոչինչ չասող անշարժ, անսահման լուռ տարածություն: Վասակի օրինակում առարկայական աշխարհի երևույթներին միջամտելու, արձագանքելու ինտենսիվությունը երկկողմանի է: Հերոսը հաշվի է նստում առարկաների հետ, իմաստավորում, միաժամանակ ակտիվացնում նրանց անդրադարձ ֆունկցիան: Այստեղ հեղինակային վերաբերմունքը ուղղակի և բաց չէ, ներթափանցված է ենթատեքստի մեջ: Դեմիքնյանը իր հերոսին թողնում է մենակ՝ նրան շրջապատող առարկաների հետ, չի ներկայացնում նրանց միջև զնացող երկխոսության բաց զնահատականը, այն թողնում է հերոսին ու նաև ընթերցողին: Իրերի և հերոսի միջամտությունը երկկողմանի է: Հենց որ իրերը սկսում են միջամտել, իսկ հերոսը չի արձագանքում նրանց, անմիջապես առաջանում է հեղինակի կողմնակալ զնահատականի պահանջը: «Պալատի սրահը լուսավորված էր բարձրից և արևի ոսկի ժապավեններից կախված, ընկած էին Հազկերտի առջև: Բազմակար Վատերն ու գորգերի ծաղիկները թունավոր գեղեցկություն էին տալիս ահավոր ատյանին և չէին կարո-

դանում մեղմել չարագույժ փոթորիկի սպառնալիքը դարնանային ժպտալի դաշտ հիշեցնող սրահում»։ Այստեղ առարկաները և հերոսը հանդես են բերված միայն հեղինակի տեսագաղափարում։ Առարկաների վերաբերմունքի միջոցով Դեմիրճյանը բնորոշում, բնութագրում է Հազկերտին։ Հազկերտը իր պալատում բնգունել է հայ իշխաններին, նրա աչքին ոչինչ չի երևում մեղադրվող մարդկանցից բացի, որոնք ընկած են իրերի և իր միջև։ Իրերին խոսեցնողը ոչ թե Հազկերտն է, ոչ թե պալատում ներկա մյուս հերոսներն են, այլ վիպասանը։ Բնութվումը, առարկայական աշխարհը շնչավորում է կամ հեղինակը, նկատի ունենալով վիպական իրադարձությունների կոնկրետ վիճակը, կամ հերոսը, եթե նա բացարձակապես մենակ է բնութվան և իրերի հետ։ Հերոսի տեսագաղափարում չլիտի լինի այս երրորդը, միջամտողը, հենց որ նա հայտնվում է, հերոսի երկխոսությունը բնութվան և իրերի հետ քնդհանրվում է, իրերը, տարածությունը հեռանում են նրա տեսագաղափարից։ Հարկավոր է ուշադրություն դարձնել իրերի սոցիալական իմաստների վրա։ Վկայում իրերի անձնավորման հնարանքը դուռ հեղինակային նախաձեռնության արդյունք է։ Այստեղ իրը դառնում է գործող հերոս և օգնում է հեղինակի գաղափարական ընդհանրացմանը։ Սա հեղինակի կողմից իրերին պարտադրված գեղարվեստական, հոգեբանական ֆունկցիա է։ Իրերը, որպես սոցիալական տարբեր իմաստ կրողներ, իրենց կոնկրետությամբ և առանձնացվածությամբ դուրս են հեղինակի գեղագիտական հնարանքների ոլորտից։ Նրանք գեղագիտական իմաստ և հեղեղություն են ստանում միայն այն ժամանակ, երբ գրողը հատուկ նպատակով հավաքում, ընտրում, դասգասում է նրանց և մտցնում գեղարվեստական պատկերի մեջ։ Դեմիրճյանը, նկատի ունենալով վիպական իրադարձությունների պատմաշրջանը, իրերի ընտրությունը կատարում է ըստ այդ պատմաշրջանի պահանջի, որովհետև և ամեն մի պատմաշրջան ունի իր համապատասխան առարկայական աշխարհը։ Դեմիրճյանը այս հարցին հատուկ ուշադրություն է դարձրել։ «Մաշտոցի» արժիվային նյութերում հանդիպում ենք հեղինակի հետևյալ դրամաներ.

«Պարագանե» (որոնք պետք է օգտագործվեն վեպում)

«Մեաղագործությունը, գինեգործությունը—նժույգ, տեգ, նիզակ, աղեղ, սլահան (մետաղի կամ հյուսված), մանգաղ (զենք), մուրճ, սուսեր։ Կենցաղի—պղինձ, բրոնզ, երկաթ և նրանցից ձուլած ջահ (մեծ), որով լուսավորում են արքայական օթևանները, մոմակալները և ջահա-

կիրները: Բրոնզե կաթսաներ, շամփուրներ, տապակման հրկաթե եռ-տանի կրակը (արծարծելու), խաչերկաթ»³⁸:

Իրերի տեղաբաշխումը կատարում է պատմական ժամանակաշրջանում գործող հերոսների սոցիալական կացութունն ու սրանից բխող հոգեբանությունը նկատի ունենալով: Որպեսզի ամբողջական լինի մեր պատկերացումը առարկաների սոցիալական տնդաբաշխման մասին, բերենք ևս մի օրինակ. «Բարձրագերան առաստաղի երդիկից ներս էին ցնցուղվում բարակ անձրևի ասեղները, բայց նրանց բերած ցրտից պաշտպանում էին օջախի կրակը ու գոմը: Սակայն այս երեկո անձրևից պաշտպանող այս պարզունակ առաստաղ, ծղրիդի խաղաղիկ դալալը, անասունների անվրդով աղորմը, խոտի բուրմունքը խրճիթը՝ լցնում էր մի մտերիմ և խոր իմաստով, կյանքի իմաստով»: Սա գեղեկական խրճիթի նկարագրությունն է: Իրերը բնորոշում են իրենց տերերի սոցիալական ծագումը: Վեպում գործող հերոսների և առարկայական աշխարհի փոխհարաբերությունը հետևողը կնկատի աչսպիսի օրինաչափություն ևս: Անձնավորված առարկայական աշխարհը ոչ միայն ինչպես նկատեցինք, կիսում է հերոսների գաղափարական մղվածքը, ոչ միայն հակադրվում, կշտամբում, քննադատում է հերոսներին (իրերի և Վասակի, Հաղկիրտի հակադրությունը, Բզնունյաց ծովը զայրացած էր Գաղիշյուրի դեմ), այլև փոխարինում է նրանց: Եվ քանի որ հավերժական բնության և առարկայական աշխարհի, ինչպես նաև դրական հերոսների ու ճակատագրի գաղափարական միտումները տեղադրված են միևնույն առանցքի վրա, ուստի առարկայական աշխարհը կարող է փոխարինել ու խորհրդանշել իր գաղափարակցին՝ դրական հերոսին. «Քնած ամրոցը՝ Ողականը, զառիվերին կառչած վագրի պես փակել էր աչքերը: Նրա իրանը լարված էր, և թաթերը, որ ամփոփել էր թևի տակ, սպասում էին որեէ խլրտման, հանկարծ նետելու իրենց ահավոր ցատքը և հողմը»: Այս ֆոնի վրա այնուհետև վիպասանը ներկայացնում է իր օթևանում բարձին հենված Վարդանին: Վագրի նմանվող Ողական ամրոցը գեղարվեստական պատկերի մեջ փոխարինում, սիմվոլացնում է Վարդանին: Դրանով Դեմիրճյանը ցույց է տալիս սպասվող իրադարձությունների նկատմամբ Վարդանի պատրաստակամությունն ու վճռակա-նությունը:

Մինչև հիմա մենք խոսում էինք տարածության և առարկայական աշխարհի գեղարվեստական վերացարկման դեմիրճյանական սկզբունքների մասին:

Իսկ ժամանակը:

Գեղարվեստական ի՞նչ խնդիր է վերցնում իր վրա ժամանակը, ինչպիսի՞ հարաբերակցություն կա օբյեկտիվ և գեղարվեստական ժամանակների միջև: «Վարդանանքի» գեղարվեստական համակարգում ժամանակի ֆունկցիան առաջին հերթին գրսևորվում է դեպքերի ծավալման, հերոսների գործունեության գինամիկայի մեջ: «Վարդանանքը» աչքի է ընկնում նաև վիպական դեպքերի և վիճակների անսպասելի լարվածությամբ, դեպքերի զարգացման սրընթացությամբ: Գործողությունների և հոգեվիճակների աչսօրինակ զարգացումը շարունակ դուզահետում, հարաբերվում է սուբյեկտիվացվող ժամանակին: Երևույթը գրսևորվում է, ինչպես նկատեցինք, հոգեվիճակի և գործողությունների անսպասելիությամբ, լարվածությամբ ու սրընթացությամբ («Փրփրակալած ու քրտնամխած ձիավորների կտաղի սլացք», «Բաղաքագոնից դուրս թռչող հեծյալներ»), «տներից ու ծակուններից դուրս գնացող բնակիչներ», «զորախումբը պոկվեց լարից պրծած նետի պես: Եծուզների ոտնատրոփը, ինչպես քարեկուշտի կոտորակաձայն, փշրվեց ճանապարհի վրա՝ հետևից շաղ առաւ ձայնը»: Ընդ որում, շարժումը աչստեղ հոգեվիճակների նյութականացում է: «Եծուզների աչս մոլեղին սլացքը կարծես համապատասխանում էր հասակավոր հեծյալի հոգեկան խռովքին»: Վերահաս դեպքերի հանկարծակիությամբ է պայմանավորված հոգեբանական ինտրոսպեկտիվ («խաղաղությունը»։ «Այս հանկարծ լռությունը սրի պես կարեց՝ մոլտոցն ու շարժումների խուլ հոսանքը, տիրեց այն հանգստությունը, որ հատուկ էր մարդկանց, երբ նրանք անցնում էին մահվան դիժը՝ հեղեղի կտաղած հորձանքի միջով, գաղանի երախի առջևից, թշնամու սրերի արանքով: Ամենալաբված վաչրիկանը, որ միաժամ և ամենահանգիստն է: Մի պահ ևս և արգենանց են կացել, աչլես ուշ է վերագարձը, աչլես կատարված է»: Անմիջապես հակադրում է գործողությունը, շարժումը. «Հույսի, պաշքարի, քաջության մի նոր ալիք եկավ անցավ ժողովականների և ժողովրդի մեջ: Լավեցին թեթևացող սրտերի հառաչանքներ: Ակսեցին շշնջալ, խոսել իրար հետ, ժպտալ...»: Շարժման և ժամանակի հարաբերակցումից բացի, աչս պատկերում երևում է ոչ միայն հոգեվիճակից գործողության անցնելու ռիթմը, աչլե տրձակի ռիթմավորման դեմիրճյանական սկզբունքը, որին մենք կանգրադառնանք առանձին: Պահի շարժունակության խոտրալին գրանցումը, որ ինքնին ժամանակի սուբյեկտիվացում է, պոտոկական դժվարագույն հնարանք է: Փաստի գեղարվեստական

արձանագործմը հեղինակին ստիպում է նախ և առաջ հոգեբանորեն ապրել հերոսների, իրադրությունների վիճակները և միայն դրանից հետո ստեղծել ղեկարվեստական սյատիկերը:

«Վրա հասավ ծանր, ճնշող մի գիշեր: Ոչ ոք չէր ուշաբերվում, թե ինչ է կատարվածը: Հարվածը բուժ էր, շշմեցնող: Մի չարադիտ աննախընթաց դեպք, որ չգիտես ինչպես ընդունես: Ընտելանալ անկարելի էր, հակառակը՝ քանի գնաց ավելի խոտացավ տագնապը: Սրահում դեռ նստած հսկում էին, և թվում էր, թե մի տխուր խաղաղություն գալիս էր թևերը փռելու ամրոցի զլխին, երբ հանկարծ ամրոցի դարպասի մոտ հեծյալները խլրոտադին և առաջ բերին մի զսպված իրարանցում: Բակում լսվում էր «ըս...ըս...», ճնշված ու շարագույշ փսփոսոցները, ահաբեկված խոսքերի հարվածները սկսեցին հոսել դեպի պատշգամբ, դեպի վեր, սրահ»:

Այս կապակցությամբ հիշենք ն. Գեյի կարծիքը վիճակի հանկարծակիության բունիշյան մեկնաբանության մասին, որը ճշտագույնս համապատասխանում է «Վարդանանքի» հերոսների հոգեվիճակների դեմիրճյանական մեկնաբանությանը. «Խոսքը այստեղ սոսկ անսպասելի, իրողության աննպատակ ընկալման մասին չէ, այլ ժամանակի իմաստով ստեղծված վիճակի փոխոտփայական իմաստավորումն է, շարժման միաուղղվածությունը՝ կեցությունից անկեցություն: Իսկ եթե անհնար է կանգնեցնել այդ հոսքը, ետ դարձնել անցյալը մի պահ, ուրեմն այս դեպքում վիճակի ղեկարվեստական հաստատման նպատակը այն է, որ անհրաժեշտ է դառնում քննել կեցության անցողիկությունն ու անկրկնելիությունը, տալ այդ ակնթարթը՝ այստեղ և հենց հիմա, իր վայրկենական տրոփչունի և ամբողջության մեջ: Ժամանակի այս մոլեգին զրանցումը, արդեն կորցրածի մեջ ժամանակ առ ժամանակ նայելը անցյալի ժամանակային սուբյեկտիվացում է, այն դեպքում, երբ այդ անցողիկության մեջ գոյլ այլևս դադարում է գոյություն ունենալ»³⁹:

Ժամանակի սուբյեկտիվացումը «Վարդանանքից» բերված օրինակում արտահայտված է հերոսների հոգեբանության հոսվիճակի մեջ: Հայ իշխանների կրոնուրացության անսպասելի բոթը հերոսներին հոգեբանորեն ստիպում է մի պահ կանգնեցնել ժամանակը, նրանք չեն կարողանում անմիջապես մտնել անսպասելիորեն ստեղծված վիճակի մեջ: Փաստը (ստեղծվածը) անհասկանալի ու անընկալելի է իր չսպաս-

³⁹ Н. К. Гей, Время и пространство в структуре произведения, «Контекст-74», М., 1975, стр. 216.

ված արագընթացության պատճառով։ Ուստի նրանք ջանում են դանդաղեցնել փաստի բնկալմանը քննաքննել, դրանով և՛ ժամանակը, նույն պահի մեջ հեռուները փորձում են շարժել ժամանակը ետ, որովհետև նրանք չեն ուզում տեսնել ստեղծված վիճակը։ Փաստը իր կատարման ժամանակի հետ վաճում են ետ, որպեսզի վայելեն դեռ իրենց չհասած ժամանակի անհոգությունը, կամ էլ ձգտում են արագացնել ժամանակի քննաքննել, մղել այն առաջ, քանի որ չեն ուզում այլևս լինել փաստի հետ, ուզում են ամբարտված, վերջացած տեսնել, որպեսզի մոռանան, չհիշեն, չտեսնեն այն, ու այս բոլորը միայն՝ չկատարվածի պայմանով։

Մինչդեռ ամեն ինչի ու բոլորի վրայով իր միառիթմ անտարբեր քայլով շարժվում է օբյեկտիվ ժամանակը, այն էլ միայն առաջ։

«Ձեր շտապում եմ՝ ժամանակը, չէր էլ դանդաղում։ Նա քոչում էր, երբ մեզ քվում էր, քե դանդաղում է, մեկ՝ ուր քոչում է։

Մարդիկ էին, որ չէին տեսնում նրա գաղտնի քննաքննել։ Նա դանդաղորեն ծածկում էր ասպարազի վարագույրը։ Բոլորը ժամանակին էին նայում, իսկ նա ոչ-ոքի չէր նայում»։

«Վարդանանքում» մարդը շարունակ «խաղում է» ժամանակի հետ, սուբյեկտիվացնում, իսկ ժամանակը խաղընկեր չի դառնում։ Նա այն խորհրդավորն է, որ շարունակ մանկանալով է ծերանում։

Ժամանակի նյութականացումը կատարվում է տարածության և շարժման (գործողության) միջոցով։ Եվ քանի որ շարժումը, գործողությունը նյութականացված շոշափելի փաստ է, մարդը առանց ամենադուր ժամանակը հիշելու, հոգեբանորեն հաշվի է նստում միայն այս նյութականացված փաստի հետ։ Այն, ինչ իր վրա ազդել է, թվում է, թե իր հերթին ինքն էլ կարող է ազդել ազդողի վրա, բայց քանի որ նյութականացված ազդողը անտեսանելի ժամանակի միայն անցած ու կատարված մի ռիթմն է, ներկայի մեջ դառնում է անցյալի մի հուշ, իսկ ներկայում նա ալլաձևված է, այն չէ, ինչ որ կար։ Իրական կյանքում տարածությունը, մարդկային գործողությունը զուգահեռվում են ժամանակի միադահլիճի մեջ։ Վկայում այս կոորդինացումը բացառված է։ Պարզապես հնարավոր չէ այս ամենը ներկայացնել միաժամանակյա խոսքի մեջ։ Այս ամենը տալու համար հեղինակը «տեսականացնում է» օբյեկտիվ ժամանակը, ստեղծում է իրենը՝ հեղինակային—գեղարվեստականը։ Այստեղ է, որ հնարավոր է դառնում հաջորդաբար և կողք-կողքի տալ թե գործողությունը, թե ժամանակը և թե տարածությունը։ Մինևույն հարթության վրա գտնվող այս անխուսափելի հաջորդակա-

նությունն է ստեղծում վիպական ծավալանությունը: Գեղարվեստական ինֆորմացիան, որպես օրենք, չի տեղավորվում օբյեկտիվ ժամանակի մեջ: Կինոյում այս թերացումը հարաբերականորեն հաղթահարված է, հաղթահարում է նաև երաժշտությունը: Կինոյում կադրը օբյեկտիվ պահի (ժամանակի) գրանցում է, այն նաև գեղարվեստական շերտավոր պատկեր է: Սրանում ժամանակի, տարածության, գործողության հոսքային շերտերը միահյուսված են, ինչպես իրական կյանքում: Վեպում այս շերտերը ոչ թե իրար մեջ են, այլ կողք-կողքի: Հաջորդականությունը ժամանակային լմաստով նշանակություն չունի, այն այստեղ ձևեր է բերում սոսկ ռճական իմաստ: Դեմիթրիանը, շարունակ փոխում է ժամանակի, տարածության, գործողության շերտերի մատուցման հաջորդականությունը:

Ժամանակի գեղարվեստական արտացոլման նեքին պահանջը հատկապես զգացվում է մասսայական տեսարաններում (Արտաշատի ժողովը, Սեբուստի զորքերի ջախջախումը, Սվարայրի ճակատամարտը և այլն): Իրադարձությունների լարվածության պատճառով օբյեկտիվ ժամանակը հերոսների ընկալման մեջ շարունակ տրոհվում է, սուբյեկտիվանում: Հերոսների ընկալումների մեջ պահը «տարի է դառնում», երկարաձգվում է, կամ ժամերը անցնում են «վայրկյանի պես»: Վեպում գործողությունները շարունակ տեղից տեղ են փոխվում՝ Հայաստանից Պարսկաստան, Բյուզանդիա: Հերոսները այս ընթացքում երկար ճանապարհ են կտրում (Կողակի և Խոսրովի Պարսկաստան դնալը, Վարդանի գլխավորությամբ հայ պատվիրակների մեկնումը Բյուզանդիա, հայ իշխանների մեկնումը Պարսկաստան և վերադարձը, հայոց այրուծիի փախուստը), պարբերաբար կրկնվող այս անցումները, այս երկարաձիգ ճանապարհները որպես ֆիզիկական և հոգեբանական շարժումների ասպարեզ և գործիք շարունակ զուգահեռվում են ժամանակի ընկալմանը: Այս երկարաձիգ ճանապարհները մի տեսակ հնարավորություն են տալիս վիպասանին ատեղծելու իր՝ «հեղինակային» ժամանակը, որի ընթացքում օտար ամբիջից ու անակնկալներով հարուստ ճանապարհորդությունից հերոսների ստացած տպավորության նրանց երկխոսությունների, խոհերի ու մտորումների միջոցով հեղինակը արձարծում է բազմաթիվ խնդիրներ, որոնք զալիս են ամբողջացնելու երկի դադափարական ու գեղագիտական ծալքերը: Խրոնոտոպային այս միավորները, ինչպես նկատում է Մ. Բախտինը, «համարվում են վեպի սյուժետային հիմնական իրադարձությունների կադ-

մակերպիչ կենտրոնները: Սրանք դառնում են սյուժեի ձևավորման միջոցներ: «Սյուժեն կենդանանում է ժամանակի մեջ»⁴¹:

Ինչպես արդեն նկատել ենք, խոսքարվեստում ռիթմը անհնար է պատկերացնել առանց ժամանակ հասկացողության: Դեմիրճյանը արձակում⁴¹ հատուկ նշանակություն է տալիս ռիթմին: Նա գտնում է, որ ռիթմը զեղարվեստորեն իմաստավորված ժամանակային կատեգորիա է: «Ռիթմի խնդիրը,— նկատում է վիպասանը,— ներքին խնդիր է նախ և առաջ: Նա կապված է նյութի քուլանդակության, հոգեբանության, իդեալի հանդուցյի զարգացման, լուծման մարդջ ընթացքի հետ: Սա արդեն բարդ երևույթ է, որը պիտի ուսումնասիրել: Բովանդակության մասերը, հոգեբանությունը, իդեալի զարգացումը սերտորեն կապվելով իրար հետ, պահանջում են հաջորդի լուծման—զարգացման ռիթմիկ հաջորդականություն, ներքին հրաժշտականություն»⁴²: Ռիթմի ֆունկցիան մենք նկատում ենք «Վարդանանքի» պոետիկական ցանկացած միավորի հաջորդականության, նախադասությունների, միաշունչ արտասանական միավորների, զեղարվեստական պատկերների, ֆաբուլային միավորների կոմպոզիցիոն մասերի ռիթմավորված դասավորության մեջ: Դեմիրճյանը շարունակ զուգակցում է պոետիկական միավորների հարաբերակցման շարժունակությունը, ենթարկելով այն մի ներքին ռիթմիկ կոորդինացման: «Դեպքերի ընթացքը ժամանակի մեջ,— ահա պատմությունը, նույն հոգվածում նկատում է վիպասանը:— Ուրեմն դա պահանջում է ներքին կապ: Մեկին նկարագրությունը տալիս է առարկայի միաժամանակյա հատկությունները: Մինչ նկարագրությունը ստատիկ է: Պատմողությունը գինամիկ հասկացություն ունի: Դեպքերի շարժումը զրոդի փորձաքարն է: Նրա համար շատ կարևոր է մի մոմենտի փոփոխությունը մյուսի, մի գրության անցումը հետևյալի»⁴³: Ռիթմի զեղարվեստական իմաստը միայն օբյեկտիվ ժամանակի մեջ չպիտի փնտրել, այլև՝ զեղարվեստական: Ռիթմը «Վարդանանքում» իմաստավորված է ոչ միայն զուգակից միավորների սիմետրիայով, այլև՝ զիսիմետրիայով: Ռիթմի «խախտումը» այստեղ հաճախ կապվում է գրությունների և հոգեվիճակների անսպասելի

40 М. Бахтин, Вопросы литературы и эстетики, М., 1975, стр. 398, 399.

41 Այդ մասին տե՛ս նրա հոդվածը «Ռիթմը արձակում», Երկերի ժողովածու, հ. 8, էջ 77:

42 Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ. 8, էջ 76:

43 Նույն տեղում:

յսախտման հետ, անկախ նրանից, թե այդ անսպասելիությունը հոգի-
վիճակներին դրական լիցք է տալիս, թե՝ բացասական: Նկատենք ար-
ձակի ուրիշ մի օրինաչափություն ևս, որը յուրահատուկ է
«Վարդանանքին»: Այստեղ նախադրություն, զարգացում, լուծում
հակասությունները իրար հաջորդում կամ համադրվում են ուրիշ մա-
վորման սկզբունքով: Մինչև հիմնական լուծումը (Ավարայրի ճակա-
տամարտը) նախադրության և հատկապես դեպքերի զարգացման վի-
պական տարածության մեջ կան նաև այսպես կոչված լուծումը հա-
սունացնող բաղադրիչ մասեր, որոնք շարունակ հաջորդում են միմյանց,
դեպքերի զարգացումը հանգեցնելով հիմնական լուծմանը: Գործողու-
թյունների ուրիշիկ շարժման սկիզբը՝ «Վարդանանքում» Հաղկերտի
անսպասելի նամակն է: Հրապարակում սա դեպքերի շարժման
ամպլիտուդայի բարձրակետն է, որին հաջորդում է զարգացումը:
Զարգացման ընթացքը միապաղաղ չէ, այն շարունակ զարգանում է
իրավիճակների լարման և հարաբերական խաղաղման ձևով: Սա գոր-
ծողությունների զարգացման ուրիշն է, որն իր մեջ ներառում է նաև
վիպական գործողությունների մեջ Կտնվող հերոսների կյանքի ուրիշը:
«Վարդանանքը» որպես մեր ժողովրդի հերոսական անցյալի, նրա
բարոյական բարձր նկարագրի գեղարվեստական հզոր արտացոլում,
նույնքան հզոր է իր պոետիկական համակառուցով: Մենք փորձեցինք
անդրադառնալ վերջինիս ամենահիմնական առանձնահատկություն-
ներին⁴⁴:

⁴⁴ Սույն ուսումնասիրության մաս կազմող «Դիմանկարի ստեղծման հոգեբանու-
թյունը» գլուխը որպես սուանձին հողված լույս է տեսել Դեմիրճյանի ստեղծագործու-
թյանը նվիրված ուսումնասիրությունների ժողովածուում: (ՏԵՍ «Դ. Դեմիրճյանի ստեղծա-
գործությունը», Երևան, 1980):

ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՅ ԱՐՁԱԿԻ ԶԱՐԳՈՅՄԱՆ ՄԻ ՔԱՆԻ ՄԻՏՈՒՄՆԵՐԻ ԵՎ ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԻ ՊՈՆՏԻԿԱՅԻ ՄԱՍԻՆ

Նոր սոսիալիզմի կազմավորման և զարգացման պրոցեսը ընթանում է թե՛ իրականության գեղարվեստական վերստեղծման նոր սկզբունքների, թե՛ գրական ավանդույթների հետ ունեցած բարդ առնչությունների ազդեցության տակ: Ընդ որում՝ այս պրոցեսում գլխավորն ու որոշիչը, անտարակույս, սեփական ազդային փորձի և տվյալ ազդային միջավայրի գեղարվեստական ձևերի ինքնատիպության վրա հենվելն է: Ավանդույթն ինքնին հանդես է գալիս իբրև հատուկ շարժուն մի միասնություն, ուր փոխներգործության մեջ են գտնվում հաստատուն հատկանիշներն ու նոր միտումները: Տվյալ ստեղծագործող անհատականության գյուտերն ու ձեռքբերումները, ինչպես նաև ուրիշ գրականությունների, ուրիշ մեթոդների ու ոճերի բաղմակողմանի փորձը ամեն անգամ հարստացնում են ավանդույթը: Ուստի անցյալին ուղղված հետադարձ հայացքը և գրական դարգացման լայն կոնտեքստի մեջ առանձին երևույթի դիտարկումը թույլ են տալիս տեսնել զարգացման հեռանկարը, ճշտորեն որոշել ժամանակակից երևույթի մասշտաբը և գեղարվեստական կոնկրետ գյուտի գեղագիտական նշանակալիությունը:

Ավանդական նյութի, թեմայի, մոտիվների ու դադափարների հետ հակական ժամանակակից արձակի ունեցած կապերը, նրա մերձեցման եղրերը հազ գրականության ժողովրդաէպիկական դժի հետ, միաժամանակ էպիկայի «կազմալուծումը» և այս ամենի վերամաստավորումը ժամանակակից գեղարվեստական մտածողության մեջ՝ սա է աշխատանքի ընդհանուր պրոբլեմատիկան: Ուսումնասիրության նյութը հիմնականում Հր. Մաթևոսյանի ստեղծագործությունն է, որ քննության է առնվում ժամանակակից արձակի ընդհանուր շարժման մեջ նկատվող երևույթների ֆոնի վրա:

Հր. Մաթևոսյանի արձակը նշանակալի երևույթ է «անցյալի հիշողու-

թյան» և խիստ ժամանակակից հնչեղության համատեղման առումով: Այն հանդես է գալիս իբրև ավանդույթների օրգանական զարգացում՝ հարստացած նոր փորձով, ոճական նոր սկզբունքներով, որ ուղղված են արդիականությանն ու ժամանակակից ձևի «աշխարհին»:

Մաթևոսյանի աշխարհը, որ դրամատիկ է ու հոգեբանորեն հագեցված, իր պոետիկայի վրա կրում է ժամանակակից գրականության դարգացման նոր միտումների ազդեցությունը: Ներթափանցումը ամենաբազմազան տարերքների մեջ՝ ասքաէպիկականից մինչև քնարային-խոստովանական, դրամատիկական ու հեգնական և վերջիններիս բարդ հարաբերակցությունը որոշում են նրա պոետիկայի հատկանիշները, պատկերի բազմանշանակությունն ու բազմատոնայնությունը:

Պատկերվող աշխարհի, հերոսների, նրանց «ձայների», «գիտակցության հոսքերի» նկատմամբ հեղինակային ռակուրսի կիրառման նոր ձևերը «կյանքի հոսքը» հագեցնում են անձնական դրամայով, ճակատագրով, հոգևոր իմաստով, փոխակերպելով կենցաղը կեցության: Կենցաղային ֆակտուրայի հաղթահարում, կենցաղային նյութի տիրապետում և վերջինիս անալիտիկ տրոհում ու ազատ տնօրինում — սրանք են մաթևոսյանական ոճի էական գծերը:

Պատմելու «ազատ ձևը» մերժում է նաև «սյուժեի պոետիկան», փոխարինելով այն լեյտմոտիվային պատկերավորմամբ, «մոտիվների» և «բառի» պոետիկայով և ժանրային իմաստով ձերբազատում է նրա արձակը: «Աշխարհն այս ապրում է, շարժումն այստեղ չի կաշկանդված ժանրերի միջնորմներով և առանձին ատեղծագործությունների սկզբի ու ավարտի ժամանակով»¹: Այս բաց համակարգը կապակցվում է հերոսների, գործողության տեղի ու ժամանակի ընդհանրությամբ: Պատմությունները շունեն ավանդական սկիզբ ու վերջ, նրանց տարածքը նույնպես անսահմանափակ է: Պատմվածքները վերաճում-դառնում են վիպակ, վիպական են էլ օրգանապես ձուլվում են մեկը մյուսին, դառնում արձակ էպոս, ասք Մմակուտի մասին:

Մաթևոսյանն իր մասին կարող էր ասել Ֆուկնների բառերով. «Ես հեշտակցա, որ հարազատ երկրի այն փոքր, դրոշմանիշի մեծությամբ հողը, որ ապրում է իմ գիտակցության մեջ, իրոք արժանի է, որ գրվի նրա մասին, և որ այդ թևման ես երբեք չեմ կարող սպառել»²:

¹ Вc. Сахаров, Люди страны гор, «Молодая гвардия», 1974, № 7, стр. 287.

² Մեջբերումը ըստ В. Бернацкая, Распавшийся порядок (О писательской индивидуальности Фолкнера), «Вопросы литературы», 1974, № 3, стр. 88.

- Մեր գյուղը, խնամի ջան, հեռու, հեռու...
- Էնպես ևս ասում հեռու, կարծես Հայաստանից դուրս է:
- Հայաստանից դուրս է, աշխարհից էլ դուրս է³ («Ներկի ջիղը»):

Մաթևոսյանի համար Ծմակուտը մի ամբողջ աշխարհ է, սիմվոլիկ մի կերպար՝ ենթակա հեքիաթային իրականության նորմերին, քանի որ այստեղ՝ հովվերգական այս աշխարհում են նրա քնարական հերոսի ակունքներն ու կյանքի սկիզբը: «Հեքիաթի մեջ էր հնչում մի տեսակ մեր ծիծաղը, հեքիաթի մեջ էր բուրում մեր հացը...», «և աշխարհն այնքան մաքուր էր, և ձայներն այնքան պայծառ էին, և երջանիկությունն այնպես էր զողանջում» («Խումհար»): Հեքիաթային են այդ եղբրքի բնություն, սարերի և խոր ձորերի մեջ կորած հայրենի գյուղի նկարագրության հնչերանդներն ու ոճը. «Հեռու ծովերի երկնքում ամպերը բացում են իրենց բլերը և ճանապարհ են քնկնում գալու անծրեկու մեր ձորում մեր անտառի վրա: Անծրեկ խաղաղ խշուում է տերևների մեջ: Եվ սպրում են, աչպիսով, մի հաճարկուտ, մի երկու եղնիկ, մի երկու կաղնի, մի քանի աղբյուր ու մի գետակ» («Նկիզբ»):

Աշխարհն այդ, որ հեղինակի սիրո ու տագնասյների հիմնական առարկան է, միաժամանակ դիտված է բոլոր կողմերից, լուսավորված է «ներսից» և ներկայացված է ծալրատտիճան կոնկրետ, իրական, տեսանելի, առարկայական, կենցաղի ու առօրյալի բոլոր մանրամասներով:

Մեկուսացած, աշխարհից էտրված հերթաթաշին Մամուկուտի բանաստեղծական այս նկարագրությունն իբրև հակադրություն է հնչում «Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակի միանգամայն «այրողաիկ» սկիզբը, ուր ներկայացված է նույն գյուղը. «Այս գյուղը հազար թխերով կապված է աշխարհին. հեռախոսով, փոստով, բրդի, մսի, յուղի մթերմամբ, կոտակերացիայի խանութով, ուսուցման ծրագրերով...»: Եվ այնուհետև արվում է գյուղի արժանիքների մանրամասն թվարկումը՝ ում և ինչ է տալիս այս գյուղն աշխարհին՝ սկսած հարսնացուներից մինչև ուսանողներ, գինյորներ, գեներալներ: Այստեղ Մամուկուտը մեծ աշխարհի մի

3 Հր. Մամետյանի երկերից մեջբերումները արվում են ըստ «Եռալույս ազգությունների» Զ. Մարեոսյան, Օդոտոս, Երեան, «Հայաստան», 1967 (սՄՆԻր Էնք, մեր սարերը, «Օդոտոս», «Արիտ», «Կայարան», «Տնտյոյ», Կոմյուզ», «Տնարիջ զամբիրկը»), «Սովի-հասկան զրականութիւն», 1970, № 9 (սեռում:արք), «Սովիտական զրականութիւն», 1972, № 1 («Տերկրի ճիւղը»), «Սովիտական զրականութիւն», 1968, № 8 («Գոմեճը»), «Գարուն», 1971, № 4 («Ասկերը»), «Գարուն», 1975, № 7 («Մատերը»):

մասնիկն է լուկ, աշխարհի հետ բաղմադան՝ թե՛ կենցաղային, թե՛ տնտեսական, թե՛ մշակութային կապերով կապված:

Երկու տարբեր աշխարհների տրամախաչման հենց այս կետում է ընթանում Ծմակուտի պատմությունը, այս երկու բեռների միջև է պարփակվում Մաթևոսյանի բանաստեղծական աշխարհը:

Գյուղի հեղինակային բաղմաշերտ կոնցեպցիան կառուցվում է այս երկու տեսակետների մշտական համադրման՝ «հովվերգականի» և հայրենի գյուղի կոնկրետ իրականության բախման վրա. գյուղ, որի սահմաններն ու տարածքը միանգամայն որոշակի են՝ խիտ բնակեցված հեղինակին մոտ ու հարադատ մարդկանցով: «Այս իրականությունն իր հավաստիությամբ ու միֆականությամբ, իր հովվերգությամբ ու դրամայով դառնում է այն պլացդարմը, որի վրա Մաթևոսյանը ջանում է լուծել արդիականության ամենասուր խնդիրներից մեկը՝ մարդու էսիկական ամբողջականության, նրա էսիկական նկարագրի խնդիրը»⁴:

Մեր առջև անցնում է ծմակուտցի մի քանի անբունդների կյանքը՝ հիշողությունների մեջ ներկայանում են պապերի ու նախահայրերի ճակատադրերը, իսկ ներկայում հոսում է հեռավոր սարերի հովիվների կյանքն ու համագյուղացիներից շատ շատերի դրամատիկական առօրյան: Ծմակուտը դիտվում է ոչ միայն գլխավոր, ինքնակենսագրական հերոսի՝ Հրանտ Քառյանի աչքերով, որ շիլ Եղիշի բազմանգամ ընտանիքի մեծ որդին է («Կայարանում», «Մենք ենք, մեր սարերը»), այլև ներկայանում է վերջինիս կրտսեր եղբոր («Սկիզբը»), նրանց մեծ հորեղբոր՝ Անդրույի և աղվես Գիբորի, և ծեր Ալխո ձիու («Ալխո») ու վերջապես Ադունի («Երկրի ջիղը») «գիտակցության հոսքերի» մեջ: Գյուղը առավելապես «նյութեղեն» է դառնում և ներկայանում մեզ իր հիասքանչ բնությունով՝ բարձր երկինք, վեհաշուք լեռներ, խոր ձորեր, լեռնային գետեր, հաճարենու անտառ, կանաչ արոտներ ու այգիներ, հովիտների հաճելի առապ ու զուլ, «մեղվանոցի թանձր գվվոց»:

Եվ ինչպես լսելի ու տեսանելի է դառնում մեզ համար այդ եղերքի բնությունը, նույն կերպ մտերիմ ու հոսականալի է դառնում յուրաքանչյուր մարդու ճակատագիրը: Այստեղ մարդիկ ապրում են անանջատելի միասնությամբ. յուրաքանչյուրի գծվարին կյանքը պարզ ու հասկանալի է բոլոր հարևանների, ամբողջ գյուղի համար: «Թաքուն ոչինչ չի մնում, ամեն ինչ տեսնում ու հասկանում են» («Սկիզբը»):

⁴ С. Агабабян, На пути к синтезу. А на какой основе?, «Вопросы литературы». 1976, № 1, стр. 91.

Այս մարդկանց ճակատագրերի դրամատիկական պատկերադրում, գլուղի՝ շարժման մեջ առած ճշմարտացի և ճշգրիտ տարեգրություն—սա է Մաթևոսյանի ստեղծագործության հիմնական առարկան: Եվ այս դրաման մշտապես «պայթեցնում է» Մմակուտի միջր, այդ աշխարհի երբեմնի էպիկական անխռովությունն ու ամբողջականությունը, ի ցույց դնելով հովվերգության «հակառակ երևար»: «Եղել էր մեկ ռնտանիք՝ իր կատակներով, սերերով ու բարեկամությամբ, սփռվ հարպանքով, փոքրի հոգատարությամբ, և ապա հոգսը ծվատել էր նրա սիրո ժանյակներն ու փուխր բարեկամությունը»: Իսկ այժմ՝ «բսան-երեսուն ջղային ու անհասկանալի մարդիկ, որոնք շգիտես ինչ են ուղում փոխած լինել այս աշխարհում...» («Նծույզս, նծույզս»): Եվ միայն երբեմն հնարավոր է լինում փախչել այդ խուռ ու դժվարին կենցաղից, ինչպես այդ պատահեց եղբայրների հետ հանկարծակի, փոխադարձ ըմբռնման պահին «Նծույզս, նծույզս» պատմվածքի մեջ: «Եղբոր ձեռքը եղբոր թիկունքին էր, երկուսով նայում էին մի կետի, այդ կետը իրենց ներսում էր, և այդպես ուս-ուսի շատ էին նման ընտանեկան հին լուսանկարի...»:

Մաթևոսյանը ջանում է որսալ և պահել բաղձալի ներգաշնակության այդ պահը, ներգաշնակություն, որ նա, կարծես, գտնում է «Սկիզբը» պատմվածքի մեջ, ուր տղան հաճարենու անտառի լուծյան մեջ ձուլվում է բնության խորհրդավոր կյանքին: Բայց և այդ պահին իրականության ձայնն ու դաժան և անուրախ մանկության իրական պատկերը ներխուժում են նրա անուրջների աշխարհը, և «Իդիլիան» նորից ի ճայտ է բերում է իր անկայունությունը: Այդ է պատճառը, որ ինքնակենսագրական հերոսը հաճախ ընդունում է ամենատարբեր նկարագրեր ու դիմակներ, պատկերացնում իրեն ամենատարբեր վիճակներում, այս կերպ մտովի «հաշվի նստելով» աշխարհում եղած ամբողջ տհաճության հետ: «Իմ մտքում՝ Սենտյին ծեծողը ես էի, Թիֆլիսեցին ես էի, ես պատահաբար էի գլուղում, և ինձ հետ կապ չունեին իմ շսափրված հայրը, կոպիտ Մեծ հորեղբայրը...»: Սրան անմիջապես հետևում է քնարական շեղում՝ կապված փոքր հորեղբոր թեմայի հետ. նա կտրվել է Մմակուտի ընդհանուր կյանքից և չի կարողացել իրականացնել իր կերպանքը. «Ոչ ոք չլինեք, ոչինչ չլինեք խանդարող, պառկեիր ու մեռնեիր: Արեգակը հալչում էր գլխավերևը և նրա ներքև ամեն ինչ թվում էր իմաստալից ու թախծոտ... Մենք ծառերի պես անջատ կանգնած ենք ամեն մեկս իր համար, յուրաքանչյուրս վերցնում է իր բաժին արևը և գցում իր ստվերը: .

Այդ ինչպես է լինում, որ անտառի պես լռիկ կեցած աշխարհը դառնում է շնանոց» (Նժույգս, Նժույգս)։

«Արևի ու թախծի», «միֆի և դրամայի» աշխարհի, հավերժականի ու կոնկրետի, երկարածիգ ու սահմանափակ ժամանակի հակադիր համադրումները արտացոլվում են գրողի պոետիկայում, երևան գալով պատկերային կառուցվածքի բոլոր շերտերում՝ և բովանդակային սլան (մոտիվներ-հակաթեզեր), և պատմելու եղանակներ («գիտակցության հոսք» և «կյանքի հոսք»), և բնութագրումներ (չափազանց անհատականացված և ընդհանրացված կերպար-խորհրդանշներ), և ոճական սլան (ինտոնացիայի շարժունություն՝ հումորից մինչև հեգնանք, ինքնահեգնանք և սարկազմ)։ Մաթևոսյանի զարսնանալիորեն կենդանի աշխարհում էպիկականորեն դանդաղ պատումը, որ երբեմն աստվածայինչալին հանդիսավորության հրանգ ունի, հանկարծ պայթեցվում է կատակով կամ հեգնական ծանոթագրությամբ, քնարական խոհականությամբ, ողորմատիկական պաթետիկ հնչերանգով։ «Նախորդ Հովհաննեսը ծնեց նախորդը նսալուն, նախորդը նալին ծնեց նախորդը Հայկազին, նախորդը Հայկազը ծնեց Ստեփանին, որ արդեն նախորդը չէ, Համամիովենական լենինյան կոմունիստական երիտասարդության միության շրջանային կոմիտեի երկրորդ քարտուղար է»։

Մաթևոսյանի աշխարհազդացողությունն ինքնին՝ աշխարհի էպիկական վիճակի կորուստը վերապրող թախծով, կարծես, ընդդիմադիր է նրա արձակի չափազանց քնարական կառուցվածքին։

Հովվերդական աշխարհի միֆը սկիզբ առավ «հովիվների ինքնավար հանրապետության» պատկերից։ «Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակը ոչ պատահականորեն բնորոշվեց իբրև «XX դարի պատտորալ» (Ա. Բիտով)։ Կար միասնական ու ամբողջական մի աշխարհ՝ իր բարքերով ու օրենքներով, որ սրբությամբ պահպանում էր նախահայրերի ավանդույթները, բարոյական չգրված նորմերի բարձր հեղինակությունը, ցեղի շահերի հարկադիր թելադրանքը, ազգակցական ու սիրո կապերը։ Աշխարհ, ուր մարդիկ ապրում էին միասին, համերաշխ և միասին էլ լուծում իրենց խնդիրները։ Աշխարհ, որ պատկանում է աշխատանքի մարզկանց, որոնք ի վիճակի են «երկիր մոլորակի իրենց տեղամասը պարտեղ դարձնելու»։ Եվ ողորմատիկա կար այս աշխարհում, որ անբաժանելիորեն կապված էր բնության հետ։

Այստեղ առաջին անգամ հնչեց մարդու և բնության անանջատելի, բնականոն միասնության, հողի և ցեղի հավատարմության, աշխարհը ժողովելու և միավորելու պաթոսը։ Մաթևոսյանի արձակի այս հիմնական

լեյտմոտիվը հնչելու է մշտապես՝ առավել սուր և լարված այն դեպքում, երբ այս աշխարհում հանդես դա դրամատիկական երկպառակտումը: Այս առումով վիպակը ոգով ամենամանխոսվն է: Եվ շնայած նրա տրամագրության ամբողջ քնարականությանը, շնայած այն բանին, որ բովանդակ աշխարհն այդ անց է կացվում ղլխավոր, ինքնակենսագրական հերոսի գիտակցության պրիզմայով, համենայն դեպս թվում է, որ Մաթևոսյանն այստեղ հետապնդում է ավելի շուտ Ժողովուրդը՝ ընդհանրացված կերպարը, գյուղի խմբական դիմանկարը ստեղծելու նպատակ և ձգտում է երեվույթների ավելի խոշոր, երբեմն նույնիսկ գրոտեսկային ու խորհրդանշական պատկերման: Այստեղ կարծես թե չկան անձնական ճակատագրեր «Մեկ ուրիշը՝ մի Մուշեղ, Երվանդ, Հակոբ կամ Ասատուր, երբ հեռու ճանապարհներից փոշին ոտքերին կանգնել է գյուղի տակ, Անտառամենքն ուրախությունից, ճիշտ է, ծղրտացել է, բայց իրեն չի կորցրել...»: Գյուղն ապրում է միասնական նկարագրով, մի անձի նման ուրախանում է կամ տխրում, իր դատն է անում, գնահատում յուրաքանչյուր արարք և իրադարձություն: Ահա վերադարձել է վաղուց անհետ կորած, աքսոր ու պատերազմ տեսած լեյտենանտ Հայկազը. «Նա շատ է տանջվել: Գյուղը չհիշեց նրա ծագրանունը: Ուրախությունից ծալվեցին գլուխը ոտները: Գլուխը նստեց կարկամով ողջ ցանկապատի մոտ... մոռացավ խորձ նետել կախիչի բերանը...»: Եվ ընդհանրապես չորս հովիվների հետ պատահած պատմությունը ճիշտ նույն ձևով կարող էր պատահել նաև մյուս տասներվեցի հետ: Կամ՝ մի ընտանիքի աշխատանքային օրվա նկարագրությունը հետևում է՝ «գլուխը նրանց ընտանիքի նման է: Շուտով՝ աշխատելիս, անփութի՝ ծախսելիս, անտարբեր՝ ուրիշ մարդկանց հետ հարաբերություններում իրենց արածի նկատմամբ, գլուխը խուլ է բոլոր սրահումներին...»:

Մաթևոսյանը նկարագրում է այստեղ մի էպիկական աշխարհ, էպիկական կեցություն, և հիպերբոլիզմի այս ոգին խորապես համապատասխանում է նրա ստեղծագործական նպատակագրույթին: Գյուղի սինկրոնիկ այս պատկերը ձգվում է ամբողջ պատմության մեկ՝ խորհրդանշելով ժողովրդական կյանքը, իրերի ժողովրդական չափանիշը:

Իհարկե ամեն ինչ հարթ չէ այդ աշխարհում, և բոլորն էլ առաքինի չեն: Այստեղ էլ պատահում են զանազան թյուրիմացություններ, վեճեր, նույնիսկ բախումներ: Սակայն Անտառամենքի հովիվների մասին ազատ ու թեթևորեն արվող պատմության մեջ սրամտորեն ու առանց ցավի հաղթահարվում են շատ բախումներ, որոնք ավելի վաղ կարող էին առանձին ստեղծագործությունների համար դրամատիկական թեմա

դառնալու Դիցուք, մի փոքր հողակտորի համար ծագող վիճը (այդ կոիվը «ցանկապատդ քեզ քաշիր» է), որն այստեղ աննշան դիպվածի արժեք ունի: Անմիջապես հիշում ես Զորյանի «Յանկապատը»: Իհարկե, այստեղ էլ վիճը ծիծաղելի չէ, բայց էպպես փոխված են շեշտերը: «Մեզ խոտը չի հետաքրքրում, բանն այն է, թե որտե՞ղ ենք հունձն անելու Մեծ բացատը վերջացնելուց հետո»,—ասում է Անտառամեջը Գետամեջին: Իրականում գյուղում ցանկապատներ չկան, ոչ մի տիպի: Յանկապատներն անցնում են միայն հարևան ընտանիքների գիտակցության մեջ: «Եթե երկուսի մտքում էլ նույն տեղով է անցնում՝ խաղաղ են, եթե տարբեր տեղերով են անցնում՝ վիճում են: «Իսկ վարունգի թուփը մի բանջարանոցից մյուսն էր անցնում, այնպես որ հարևանը՝ մոռանալով, իրենից իսկ աննկատ հանկարծ սկսում էր քաղհանել իր հարևանի մարգը: Եվ դա ոսկե ցանկություն էր՝ «մի թիղ ավելի փորել, փոցխել, ցանել, նայել, ուրախանալ»:

Մաթևոսյանի մոտ այլևս չկա և սոցիալական նոր կացութաձևի հետ ցեղի կամ համայնքի շահերի զուգակցման սրտբլեմատիկան, սրա հետ կապված ղուտ սոցիալական բախումներ, որ բնորոշ էր, ասենք, 20-30-40-ական թվականների գյուղագրությանը:

Խնդիրն այստեղ բնության և քաղաքակրթության միջև հղած բախումը չէ և ոչ էլ այդ անխառն ու ամբողջական աշխարհի հակադրումը առաջադիմության աշխարհին: Նահապետական անցյալի իդեալականացումը Մաթևոսյանի նպատակը չէ և ոչ էլ Ծմակուտ տանող ճանապարհը՝ նրա իդեալը: Ինչ վերաբերում է փոփոխություններին՝ «զե գյուղ է, իհարկե, փոխվել է»—ի միջի այլոց նետում է հեղինակը: Եվ գյուղն էլ արդեն յուրացրել և ոչ տհաճությանմբ ընդունել է բոլոր նոգույթները՝ «ականջին հեռախոս է վերցրել, լրագիր է կարգում»: Եվ այսօր անտառամեջու փոխհարաբերությունը հեռախոսի հետ այն չէ, ինչ 30 տարի առաջ էր, երբ հեռախոսը երկլուղած հարգանք կամ անվստահություն էր ներշնչում: Այսօր կենցաղում են և հեռախոսը, և ոս դիոն, և էլեկտրականությունը:

Կարծես թե անհետացել է նաև. ադաթի՝ հնին կուրորին հետևելու և նոր բարքերի միջև ծագող բախումների հոգը (Թումանյանի և Բակունցի շատ դոժների պրոբլեմատիկան): Այս աշխարհում լուրջ տեղաշարժեր են կատարվել: «Այստեղ ծնվում են երեխաներ, դպրոց են գնում մինչև յոթերորդ դասարան, ապա գնացք նստում ու գուրս գալիս կիրճից, այլևս ես չվերադառնալու համար» («Կայարան»): Եվ ահա այդ «ազատ հանրապետությունը» կամաց-կամաց սկսում է կորցնել իր ինքնուրույնությունը:

Մաթևոսյանական արձակի պրոբլեմատիկան կապվում է—գյուղի զարգացման տվյալ պատմական շրջանի յուրահատկության հետ: Նրան մտահոգում են ուրբանիզացիայի նոր ու անսպասելի դրսևորումներն ու քաղաքակրթության տմենաբազմազան հետևանքները: Զեպերությունների հետ մեկտեղ ափնառու են դառնում ինչ-ինչ հաստատուն արժեքների և, որ կարևորն է, արմատների, հողի, հայրենի ելերքի ու ցեղի հավատարմության զգալի կորուստները: Եվ Մաթևոսյանը անհանգիստ լարումով խորհրդածում է այս բախման բարոյական կողմի, արադրնթաց զարգացման դարում գյուղի մշակութային ավանդույթների ճակատագրի, ներկայիս սոցալ-բարոյական հարաբերությունների լայն համակարգում գյուղացու մասնակցության մասին, ջանալով իր իսկ ասելով «զբաղանդություն բերել մանկության հետ կապված իր սերերը»⁵:

Ոլխարների հետ կապված շարաբաստիկ պատմության մեջ անտառամեջքները՝ բախվելով անհասկանալի ու իրենց անծանոթ օրենքների հետ, կարծես կորցնում են ուրբի տակի հողը: «Եվ ամաչեցին, որ հնձվոր են, որ սափրված չեն, որ բարձրաձայն են խոսում... Եվ հիմա դատարանում իրենք իրենց զգացին այնքան մանր...»:

Իհարկե, անհեթեթ այս պատմությունը, որքան էլ տակնուվրա արեց գյուղը, բարեհաջող ավարտ ունեցավ: Ոչ որ շքանտարկվեց: Անտառամեջքները վերադարձան սարեր՝ իրենց ընդհատված աշխատանքին: Բայց ինչ-որ բան փոխվեց նրանց մեջ: Մեղըը մեղք չէր, իսկ հովիվներին կարծես փոխել էին: Եվ հեղինակը հեղնանքով նկատում է՝ «ոլխարների զեպրից հետո, ասում են, Անտառամեջ ոչ մի գողություն չի կատարվել: Լինելը՝ գուցե եղել է, բայց չի հայտնաբերվել, աչնպես որ չի եղել»: Եվ Պավլեն փոխվեց զեպի վատը, այս զեպրից հետո կարծես հիվանդացավ և հետո մտածեց, մտածեց և ընտանիքով տեղափոխվեց քաղաք: Արդեն քաղաք դալու անհանգստությամբ աչրվում է նաև Իշխանի եղինը: Եվ աչատեղ պոռթկում է հեղինակի մտահոգ ձայնը՝ «Գնա, Իշխան, քաղաքի փողոցում կանգնիր ու շվշվացրո...»: Որովհետև սա արդեն այն զեպրն է, երբ «երկրի ջիղերը» իրենք կառչում են բարիքների յուրացմանն ու սպողմանը: Իսկ երիտասարդ հովիվների մեջ արդեն ի հայտ է դալիս խաղի տարրը՝ «հովիվ-հովիվ էին խաղում»: Ահա այդ ջահել հովիվը, «կարգին կրթության տեր, վաղը կարող է... համալսարան մտնել և հետո խրվել ԼՄ դարում ծնված գիտությունների ճիշտ կենտրոնը... Նա երեկ դպրոցում շարագրության մեջ իր շողք-սրթ-հյուրասեր պապին հո չէր

5 «Գարուն», 1977, N 1, էջ 78:

ծաղրում, իսկ հիմա իրեն վերագրում էր պապերից հեղու մի երկու... առած»։ Սրան անմիջապես հետևում է նորից հեղինակի տագնապալի բացատրությունը. «Թվաց, թե աշխարհը գնահատող բանակը ստվարացավ հազարով էլ, և հազարով էլ պակասեցին աշխարհը աշխարհ դարձնող ձեռքերը»։

Գյուղական կյանքը, նրա կենցաղն ու բարքերը, միայն գյուղին հատուկ աշխատանքային պոեզիան իրենց մեջ կրում են արժեքներ, որոնք անփոխարինելի են կյանքի ընդհանուր, անընդհատ վազքի, առաջադիմության ու քաղաքակրթության շարժման մեջ։ Ամբողջ վիպակի համար լեյտամոտիվային այս պաթոսը ինքնաբերաբար հանդես է գալիս նաև հեղինակի քնարական ձայնի շնորհիվ։

«Ասում են նորը՝ սավառնորդի արհեստը բերում է քամահրանք հողագործության նկատմամբ։ Աստված շաներ, գիտե՞ք ինչ կլինեն... անտառամեջքին չէր որսա գարնան այն պահը՝ երբ կոտեմի սերմը տալիս են հողին, այն պահը՝ երբ մեղվանոցի ճակատը շրջում են հարավից արևելք...»

Եթե բոլորն էլ օդաչուի պես շուռ գալին դեպի աստղերը, և ջրվորը չլսեր կշտացած հողի թեթև տնքոցը, մեղվապահը չբռներ հեռու սարափն-շերից բերվող նեկտարածաղկի բուրումը... կլիներ մի անհամ, անհամ, անվերջ անհամ աշխարհ»։

Այսպիսի տագնապանքը այս զվարճալի պատմության մեջ արդեն իսկ շատ են, չնայած հեղինակն այստեղ, կարծես, ջանում է «հանել» պրոբլեմը, քողարկել այն «էպիկական» ոճով, փրկել հումորով։ Եվ զգուժ ես, որ այդ պայմանական ավարտուն աշխարհը ոչ մի կերպ չի կարող ավարտվել, և որ այստեղ զուգընթաց շոշափվում են բազմաթիվ սուր խնդիրներ, որոնք կարող են ծավալվել հետագայում։ «Այլ կերպ ասած,— գրում է այս կապակցությամբ Լ. Անինսկին,— մեր առջև է ոչ թե հովվերգականի բացակայությունը, երբ նրա մասին միտքն ընդհանրապես անհեթեթ է, այլ այն բարդ տարբերակը, երբ հովվերգությունը առկա է, իսկ իդիլիան խռովված, և կոնսերվատիվը թեթևորեն առկայծում է, բայց այդ բոլորը ի հայտ է գալիս բարդ կիսաժխտման-կիսահաստատման մեջ, երբ հաստատումն արվում է ոչ առանց հեղինակի։ Եվ ընդհանրապես այդ մեղրը առանց թույնի չէ։ Բայց հեղինակը սղախիչ չէ, և թույնը մահացու չէ, և այդ բոլորը միասին առած ինչ-որ ուրիշ, տեքստի հետևվում բացփող հոգեկան գրամայի նշան է»⁶։ Եվ հեղինակը շարունակում

⁶ «Литературная Армения», 1971, № 7—8, стр. 139—140.

է տւոյ «Բաց» պատմութիւնը, ավելի կտրուկ դարձնելով միջի եւ իրականութեան բախումը:

Խմբուման, անկաշունութեան ու փոփոխութեաններէ մեջ տարութիւնը Յմակուտը ավելի ուժգին է կրում մեծ աշխարհի ճնշումը: Իսկ իր՝ Յմակուտի ներսում մերկանում է զորշ օրերի, հացի խնդրի, հողին ու մարմինը կաշկանդող հողնածութեան, մաշիւրի ու հաշիւի հոսանքը լափող անվերջանալի աշխատանքի, տարերքի դեմ անհաւասար կռիւի եւ բնութեան գիշած մանր ուրախութեաններէ դաժան ու անխնա մթնոլորտը.

«Սպիտակ երկինքը պառավի համար կիսախավար է, եւ ալդ երկնքով մեկ պտտւում են ուրուրները, սպիտակ լուսն ժամանակ տեսած, բոլորը միասին... Երա մտքում ամեն ընդհանրացում կ'ընէ եւ կ'իշխուի խոտը, սաղարը կուտեն լոբին, շունը ծերացել է... ուրուրը հաւը կ'ընդհանրէ, հարսները կ'ընդհանրէ օրհնի հետ...»: «Այդ տանը ամեն մի տոտրկա,— հիշում է Աղունը,— մինչեւ վերջին կրակառնիչը... ալդ տան ամեն մի իր, մինչեւ վերջին շան լակոտը... ստեղծութեան երկխոսի պէս ուժով, ցավով ու պատուով, եւ ոչ թէ անվերջին ձիւ պէս»: Դրա համար է, որ Աղունը 80 տարեկանի տեսք ունի, թէն ընդամենը 40 է: Կամ Մարիամը՝ կարծես թէ երիտասարդ կին է, բայց «խանձված ու ցամաք», «անքամակ, տըղամարդու կոշիկները ոտքերին մեծ, կրծքերը մաշված», քարշ է զալիս կարտոֆիլի պարկը թնի տակ, խոտի կապուկն էլ ունի: Եւ ոչ մի տարբերութիւն չկա ծերացած բռնակիր ձիւ՝ Ալիսի եւ Անդրիի, Մարիամի կամ Աղունի ճակատագրերի միջեւ:

Եւ ահա ալդ նույն Աղունը, որ համբերութեամբ քարշ է տալիս իր գոյութեանը, հանկարծ այնպիսի հալածանքներ է ներկայացնում երկինքի տակ եւ ի ցոլաց ի դնում Յմակուտի այնպիսի խոցեր, որ կարծես տեղ չի մնում որեւէ վերաբերմունքի կամ զգացմունքի արտահայտման համար:

Մաքսիմ Գորկի «Կենցաղագրութեանները», թվում է, բանի դնում դասնում են առավել մոտայլ, իսկ երբեմն նույնիսկ դաժան («Օգոստոս», «Ալիս», «Նոյնը», «Նոյնը», «Կալարան», «Երկրի ջրեր»):

Բայց այստեղ դեռ զործում է կենդանի մշակու, կշիւը շարունակելու հիմնովորդ ու դաժան փորձառութիւնը: Եւ չնայած ալդ պատկերներէ ողջ մոտայլութեանը, բոլոր այն բախումներին, որ ծագել են ծմակուտցիների տարբեր սերունդների միջեւ, չնայած մոլեղին ու դիմացկուն Աղունի բոլոր զգոհութեաններին, երա եւ մյուս «երկրի ջրերի», ժողովրդի ալդ

անմուռն՝ իր խաչը լուսթյամբ կրող մեծամասնության վրա է կանգնած աշխարհը: Ուժի և տոկուն կայունության ղգացողություն է մնում կյանքի փորձություններին դիմացած Աղունի ծանր կյանքի կամ շիւ Եղիշի բաղմաթիվ երեխաների դաժան ու անուրախ կյանքի պատմություններին, երեխաներ, «որոնք բանի նման չեն, սակայն չեն էլ մեռնում» («Սկիզբը»), Մեսրոպ պապի ողբերգական պատմությունին, մարդ, որին ճակատադիրը թևե խեղճանդամ էր դարձրել, բայց պինդ է ու կենսունակ: Սրանցից անբաժան են՝ ծեր ձին՝ Ալիսոն, անմերժելի քարշող ուժի այդ մարմնացումը, և Բասար շունը՝ հոտի ու տան պահապանը, և բնության ձայնին հավատարիմ մնացող գոմեշը, և այդ ամբողջ ծաղկուն ու պողպատե բնությունը, որն ուժեղացնում է աշխատանքի ու կյանքի արարման հաղթանակի ընդհանուր ղգացողությունը:

«Արտը լուռ սպասում էր արևի տակ: Հասկերը կեցած էին ուղիղ-ուղիղ. ոչ մեկը ոչ մեկի արևը չէր խլում. արևը մեծ էր այդ արտի գլխին, լույսը շատ էր, յուրաքանչյուր զարեհասկ ըմպում էր իր բաժին արևը ու գնդում իր հատիկներին իր մեջ, և դրանից արտը ծայրեծայր շրշում էր ջերմ լույսի մեջ» («Գոմեշը»):

Եվ նույնիսկ «Երկրի ջիղը» վիպակում, ուր խիտ ցանց են կաղմում կենցաղի մուսյլ մանրամասները, ուր գրեթե ամբողջությամբ բացակայում է բնապատկերը, մի պահ հաստնվում է Մաթևոսյանի նախընտրած՝ բնության հավերժական շարժման ու շրջապտույտի բանաստեղծական պատկերը. «Թեթև անքոցով լոբու մարդը ծծում էր ջուրը, կարասիլը ծաղկում էր արևի տակ, խակ խնձորները լոխկ սպասում էին տերևների մեջ, ծիծեռնակը ճովողում ու սուրում էր... Անտառը դանդաղ մթնում էր անցնող ամպերից ու դանդաղ բացվում...»:

Եվ հենց կենսահաստատման այս պաթոսը լուսավորում է դրաման «արևի շողերով» (Ս. Աղաբաբյան): «Խոռովալի անխռովություն» (Լ. Անիսկի) — ահա Մաթևոսյանի գեղարվեստական աշխարհի ևս մեկ բնորոշում:

Ժողովրդական իմաստ, ժողովրդական ձայն, որն իր մեջ է առնում բնության և պատմության ձայները, հնչում է այստեղ բնական ու անմեղքելի: Եվ դա ղուտ գաղափար չէ, այլ կյանքն ինքը, որ կեցողություն է առնում բառի մեջ:

Այս ամենի մեջ առկա է այն շունչը, էպիկական արվեստի այն հատկանիշը, որի մասին գրել է Պ. Պալիևսկին Շոլոխովի առիթով, ըստ որի կյանքը ընկալվում է իբրև մի հավասարաբնաց ու հուժկու մի հոսանք՝ խղճահարությանն ու կասկածին խորթ, որն ինքը գիտե ինքնակամ ապ-

րիւու և մեռնելու օրենքները: Աշխարհը գալիս ու գնում է,— ասում է Ադունը,— իսկ մենք պինդ ցեղ ենք, կանք»:

Գլուղը Մաթեոսյանի համար սոսկ թեմա չէ և ոչ էլ պատկերման առարկա, այլ իր տեսակի «հաշվակետ», ամեն ինչի շափ, ժողովրդի կյանքի ակունք: Հող և մարդ, բնություն և մարդ, մարդու և բնության բնականոն ու հակասական միասնության հաստատում— այս է հեղինակի խորհրդածությունների հիմնական շրջանը: Այստեղ բնությունը կամ հողը, անբաժան են ժողովրդի կյանքից ու պատմությունից, և այս միասնության մեջ է նրա ստեղծագործական իդեալը: Ժողովրդական գիտակցությունն ու պատմական հիշողությունը, որն իր մեջ է առնում բնությունն ու պատմությունը, մարդուն, իրեն բնության մասնիկի, հիշողության վերադարձը դեպի գլուղ, ուր ավելի տեսանելի են կեցության նախահիմքերն ու նախաակունքները, օգնում են Մաթեոսյանին իր հիմնական բարոյական դիքքորոշման մեջ: Այդ հիշողությամբ էլ նա գնահատում է: անցյալը, այսօրվա ներկան ու ապագան: Եվ հիշողությունն այդ նրան կհետապնդի նաև հետագայում, իրը թվում է, թե նա վճռականորեն կխզի կապերը իր ավանդական նյութի հետ, և նրա հերոսը կհայտնվի ոչ այլուր, քան հույժ ժամանակակից իրադրության մեջ, որը բացարձակապես կտրված է իր հայրենի միջավայրից՝ մոսկովյան կինոյի տան կուլուարներում («նումհար»): Այս դեպքում էլ պատմությունը նորից «ներծրծված» կլինի Մեակուտով:

Եվ պահելով իսկ պատմության դրամատիկը, հեղինակը կձգտի մեղմացնել իր ցավն ու տագնապը, լուծել դրանք փրկիսոփայական տրամադրության և ներփակ իրադրության մեջ, թեթե մի ակնթարթ, կձգտի մեղ հասցնել ներդաշնակության:

2

Մենք հանգամանորեն կանգ առանք Մաթեոսյանի ստեղծագործության նյութի, թեմայի, պրոբլեմատիկայի ու զաղափարների վրա, որովհետև հենց այստեղ և ընդհանուր բարոյական պայթյունի մեջ է նրա ստեղծագործության և հայկական դասական արձակի շփման կետը՝ շնայած պրոբլեմատիկայի տարբերությանն ու ստեղծագործական նոր սկզբունքների զարգացմանը:

Ազգային աշխարհազգացողության և աշխարհընկալման ավանդույթի հետ Մաթեոսյանի գեղարվեստական մտածողության հոգեհարազատությունը ակնհերձ է՝ կյանքի իմաստի ու մարդու հոգևոր ամբողջականության որոնումների առումով: Ավանդույթի նկատմամբ ունեցած

վստահությամբ և «ներքին հիշողության» զգացումով նա հաղորդակից-վում է հայ գրականության բազմադարյան ավանդույթի հետ:

Ժամանակակից մարդը հասարակական, մշակութային և բարոյա-կան կապերի համակարգում է, նա կանգնած է դեմ հանդիման աշխարհի ու բնության առաջ, նա ինքը նաև պատմական փորձի օղակ է. մարդու համբնդհանուր կապերի (մարդը մարդու, ինքն իր և ժողովրդի հետ), անցողիկի և հավերժականի, ներկայի և անցյալի ու ապագայի հարաբե-րությունների դիմամիկա—ահա հայ գրականությունը հուղող հարցերի հանդույցը՝ ամենավաղ ժամանակներից սկսած, որն իր ամենաբարձր էսթիկական արտահայտությունը գտավ Հ. Թումանյանի ստեղծագործու-թյան մեջ: Այս դժի շարունակությունն ու վարդացումը դարձավ Բակունցի քնարաէսթիկական և հոգեբանական նուրբը՝ ժողովրդական ճակատա-գրերի նկատմամբ հեղինակի ունեցած հոգածությամբ, հին գյուղի որո-շակի ու իրական դրամաների վերհանումով, հարադատ ժողովրդի կեն-ցաղի բանաստեղծականացմամբ, սիրով դեպի հասարակ աշխատավորը և նոր մարդու զիտակցության ու հոգեբանության մեջ դարավոր արժեք-ները պահպանելու անկոտրում ծարավով:

Շատ ընդհանուր բան կա Բակունցի աշխարհի ու Մաթևոսյանի միջև— հայրենի եզերքի նկատմամբ ունեցած նույն նվիրումը, առասպելի և իրա-կանության հրաշագիղ միահյուսումը, նախնադարյան աշխարհից մնա-ցած հովվերգական այդ բեկորի անբացատրելի հրաշքի, կուսական ու վալյրի, անարատ ու անխառն նահապետական Մթնածորի ու քաղաքա-կրթության միահյուսումը, գեղեցիկի և աշխարհի բնականության կոր-ծանման մոտիվը, այս քախման դրամաներն ու ողբերգությունները և ժո-ղովրդի անցյալի, նրա ներկա ու ապագա ճակատագրի նկատմամբ նույն-լրջախոհ հայացքը՝ իսկական մարդասիրության տեսանկյունից, մար-դասիրություն, որ թույլ չի տալիս անվերապահորեն կտրել սերունդների անցյալն ու ներկան կսուպակցող օղակները: Նվ նույն բաղմանիստ ու բեկբեկուն երփնադիրը՝ քնարականից հեգնանք, ումանտիկական հիա-ցումից ողբերգական տարեգրություն, առտնին տեսարաններից սոցիա-լական իմաստով ընդհանրացված սիմվոլիկա:

Սակայն, ինչպես արդեն նկատել ենք, շնայած այս ամբողջ ընդհան-րությանը, Մաթևոսյանի ստեղծագործության պորբեմնատիկան ունի ուրիշ շեշտեր՝ պայմանավորված պատմական շրջանի առանձնահատկու-թյուններով: «Բակունցը,— գրում է Լ. Անինսկին,— պատկերում էր գյու-ղի մասնատվող ամբողջականությունը: Նրա աչքերի առաջ անցնում էին տռանձին հեռացող ճակատագրեր: Մաթևոսյանը ցիրուցան եղած ճակա-

տագրերից է կազմում ամբողջականությունը: Զլատված XX դարի իսկական՝ ներդաշնակության կարոտ գրող է նա»⁷: Հայ գրականության վաղեմի՝ հողի և մարդու թեման լրացվում է նոր քովանդակությամբ. էլ չենք խոսում պոետիկայի մասին, որն, ինչպես կոեսենսը հետազայում, ի հայտ է բերում սկզբունքորեն տարբեր հատկանիշներ, պայմանավորելով բացարձակապես ժամանակակից մի կառուցվածք, ուր այդ նույն էպիկական ասքը, քնարականությունն ու պատումի հոգեբանական առաջը կապվում են պոետական նոր կոնստրուկտի մեջ: «Անցյալի հիշողությունը» այն շարժուն սկիզբն է, որը խթանելով անցյալի նվաճումները, ժամանակի փորձությունն անցած ավանդույթների հիման վրա, մշակում է նոր կանոններ՝ կապված նոր աշխարհադասարարության առանձնահատկությունների հետ:

Այդ մեծ ավանդույթին դիմելու փառսը, որ մասամբ բխում էր նաև ժամանակակից մշակույթի դարդացման ընդհանուր միտումներից, առնչվում է այդ մշակույթի դիմադրկման վտանգի, ժամանակակից աշխարհում հոգևոր արժեքների որոշ ստանդարտացման ու կյանքի ազդային հիմքերի քայքայման հետ: Ազգային ինքնագիտակցության չափազանց սրված զգացումը դարձավ այս ամենին ընդդիմադիր ուժը, որը ժամանակակից արձակում վառ դրսևորվեց իբրև կողմնորոշում դեպի գյուղ, դեպի գյուղական կյանքի վաղեմի, քաղաքակրթության բացասական կողմերից զերծ մնացած ձևերը: Եվ «կեցության ակունքներին» հանդեպ ցուցաբերած այս հակումը հանդես եկավ իբրև ուժեղ արտահայտված միտում ոչ միայն հայկական արձակում (այն չափազանց վառ արտահայտված է Մ. Գալստյանի և ալլոց գործերում), այլև սովետական բաղմալզ գրականության մեջ (Վ. Բելով, Վ. Ասատյան, Վ. Ռասպուտին, Վ. Շուկլին, Վ. Բուրնիս, Ի. Ավիժյուս, Ի. Դրուցև և այլք), սկզբնավորելով մի ամբողջ, այսպես կոչված «գյուղական արձակի» ուղղությունը և հիմնականում սահմանելով յուրաքանչյուր գրականության ազգային ոճի առանձնահատկությունները⁸:

7 «Литературная Армения», 1971, № 7—8, стр. 141.

8 Բաղմալզան ու չափազանց բարդ երևույթների մի ամբողջ շարք միավորող այս քննմանը, որ նույնիսկ քննադատների կարծիքով «սարքված» ու սոցիոլոգիական բնույթ ունի, դարձել է սովորական և օգտագործվում է իբրև «աշխատանքային տերմին»՝ կոչված բնութագրելու 60—70-ական թվականների սովետական արձակի այն որոշակի ճյուղը, որը ներկայացնում է զաղափարաթեմատիկ միասնական այն կոմպլեքսը, որի նյութը գյուղն ու բնությունն է: Այսպիսի սահմանափակումը, անտարակույս, զուտ պայմանական կարող է լինել, քանի որ այդ գործոնները թեև որոշակի դեր են խաղում, սակայն, ինչպես ասում էր

Այսպիսի սահմանազատման և ընդհանրապես «գյուղական» և «ուրբանիստական» պրականության միջև ծագող վեճերի համար ըստ երեւոյթին հիմք են ծառայել ավելի շուտ այդ արձակի տճափորումները, ուր գյուղական սկիզբը, և միմիայն այդ սկիզբը, հանդես էր գալիս իբրեւ մնայունի, ազգայինի, հոգեւորի, ժողովրդականի խորհրդանիշ, իր հետ բերելով ոչ միայն հասկացութիւնների և նրանց արտապատմական իդիալականացման (բնութիւն, առողջ և ամբողջական կյանքի, սկզբնական բարոյականութիւն, նահապետական գյուղական կենցաղի պաշտամունք), այլ և արտահայտչական միջոցների (տեղական կոլորիտի, ազգագրականի, ժողովրդական խոսվածքի խաղ) մի ամբողջ կոմպլեքս:

Մինչդեռ այդ նույն «բնութիւն պաշտամունքը», ինչպես իրավացիորեն նկատել է Ս. Սարինյանը, «մարդու սուբստանցիոնալ փրիսոփայական ավելի մեծ արձագանքն է գրսեւորում, քան ուրբանիզացիայի արշավը, և, որպես այդպիսին, արտահայտութիւնն է գտել և՛ անտիկ մտածողների ուղեղում, և՛ միջնադարում, և՛ հայ գրականութիւն մեզ՝ սկսած Ալիշանից և Աբովյանից, մինչև Թումանյան և Մեծարենց, մինչև Բալունց և Վ. Անանյան»⁹:

Ուրբանիզացիայի պրոցեսը միայն սրեց ու խորացրեց հետաքրքրութիւնը այդ վաղեմի խնդիրների, ժողովրդական կյանքի հոգեւոր ու բարոյական պատգամների հանդեպ և այդ «նոր ալիքի» լավագոյն ստեղծագործութիւններում «հողի ղգացումը», սրացած ու խորագնաց այդ ապրումը, միանալով խոր պատմականութիւնի հետ, ծնունդ տվեց այս աշխարհի «պոնտիկայի» և «ճշմարիտի», զարգացման պատմական օրինաչափութիւնների, ժողովրդի անցյալ ու ներկա վիճակների նոր վերահայտնութիւններին:

Նյութի (նույն գեղջկական աշխարհը, այդ աշխարհի դաժան ու ճշմարտացի կենցաղագրութիւնը), հիրոսների (Մեսրոպն ու Լեոնը հի-

Լ. Տոյստոյը, «ինչ էլ որ պատկերի արվեստագետը՝ սրբերի, ավաղակների, Թագավորների և ծառաների, մենք որոնում և տեսնում ենք միայն իր՝ արվեստագետի հոգին: Իսկ տեսնակ և տաղանդավոր հոգին միշտ տեսնում է կյանքը իր բոլոր դրսեւորումներով ու բարդութիւններով»: Էլ չենք խոսում այն մասին, որ ժամանակակից գյուղական արձակը՝ ժողովրդի վիճակի էպիկական ըմբռնման իր ձգտումով, կեցութեան արմատական հարցերի վերհանումով, ժամանակների կապի ղգացողութեամբ այնքան է ընդլայնել իր հոգեւոր-բարոյական պոտենցիալը, որ կորցրել է հենց այն սպեցիֆիկ գյուղական բովանդակութիւնը, որը ընդհուպ էր 30—40—50-ական թվականների արձակին:

9 Ս. Սարինյան, Քննադատութիւն և գեղարվեստական զարգացում, Երևան, «Հայաստան», 1973, էջ 271:

չեցնում են Վ. Բիլովի հերոսներին), երկու տարբեր աշխարհների բախման մոտիվների (Գրուցեի մոտ բախվում են «միֆն» ու մոլդավական գյուղի ներկան), «երկու հենարանների միջև» ընկած մարդու (սա վառ արտահայտված է Շուկշինի մոտ) ընդհանուր թեմայից դատ էական է և կարևոր «գյուղական արձակի» այս տաղանդավոր սերնդի հետ հայ արձակագրի ունեցած բարոյական ու գաղափարական կապը։ Այս սերնդի համար մարդկային շատ արժեքներ չափվում են հողի ու ցեղի հասարակ մարդկանց ճակատագրի չափանիշով, նրանց հոգում տրոփում է նույն հոգսը՝ ի՞նչ բան է մարդու իր իսկ հանդեպ ունեցած հիշողությունը, ի՞նչ և ինչպիսի կարողացավ պահել այդ հիշողությունը, նախորդող կյանքի ամբողջ ընթացքում։

Այստեղ հնարավորություն չկա ավելի մանրամասն կանգ առնելու այս արձակի բնութագրական շատ գծերի վրա, մանավանդ որ վերջին տարիների քննադատությունը տվել է նրա մանրամասն վերլուծությունը։ Գրական ընդհանուր այս պրոցեսը հետադայում ևս մեզ կհետաքրքրի այնքանով, որքանով Մավետսյանի ստեղծագործությունը կառնչվի նրա հետ կամ կառնե՞նանա այդ աշխարհի ծավալման իր պոետական սկզբունքներով։

Համառոտակի նշենք միայն, որ ամբողջությամբ առած այդ արձակի էական արժանիքը ոչ միայն վերադարձն էր գեպի ազգային ակունքները, կենցաղը, ժողովրդի հոգեբանությունը, ոչ միայն ավանդույթի և սերնդե սերունդի փոխանցվող հոգևոր արժեքների հանդեպ խորացող հակումը, այլև վերականգնումը այն տեսակետի, որ գիտարկում է լեզուն իբրև ժողովրդական հարստություն։ Նույն ինքը՝ այդ արձակը ֆարմացրեց դրական միևնույնուր, մեծացնելով հետաքրքրությունը ժողովրդական խոսքի պաշարների հանդեպ, սրելով բանաստեղծական խողովությունը, ձերբազատելով գեղարվեստական խոսքը շտամպից, արժեքազրկումից, նախորդ տարիների ինֆորմացիոն ոճից։

Եվ այդ ամբողջ արձակի ոճական ընդհանուր գիծը դարձավ բանավոր խոսքի լայն ու բազմակազմ հոսքը, որը ձևով էր բերել նոր գեղարվեստական նշանակություն։

3

Ժամանակակից գրական պրոցեսում Մավետսյանը կանգնած է այն հեղինակների կողքին, որոնց հատուկ է մշակութային և բարոյական արժեքների, մշակույթի՝ իբրև կենդանի ու զարգացող արժեքների ամբողջ հարստության խորապես անձնական վերապրումն ու իմաստավորումը։

Ընդհանուր էպիկական ընկալումն ու ժողովրդական հայացքը բախվում են կյանքի ավանդական ձևերի անկայունության, մարդու՝ ինքն իր և բնության հետ ունեցած պառակտումի, աշխարհի էպիկական վիճակի կործանման սուր զգացողության հետ. «էպիկական գիրքը նրա մոտ բարդացված ու կենդանացված է անհատականության ողբերգական զգացողությամբ»¹⁰ (Լ. Անինսկի):

Այդ պրոցեսն իրական է, օբյեկտիվ ու անխուսափելի, և հեղինակի աշխարհընկալումը աշխարհի այդ վիճակի նկատմամբ ունեցած ամբողջ սիրով ու կարեկցանքով հանդերձ, մարաված է տխուր սկսպսիսով: Կորած լինելու անձնական զգացումը օգնում է հասկանալու սեփական էությունը, որոշելու բարոյական ու գեղագիտական «կոորդինատները»: Սուղվելով կյանքի խորքը, հիմնավորապես հետազոտելով նրա հոսքը, հասնելով մինչև արմատները՝ նրա զարդացման հեռանկարները տեսնելու համար, Մաթևոսյանն այս ամբողջ նյութը անց է կացնում անհատականության, սեփական փորձի միջով՝ սատարելով փորձի մեջ իր համար հասանելի նյութերից «ամենախսկական ու հավաստի նյութին»՝ ինքն իրեն» (Բիտոյ), այն աշխարհին, որին նա չափազանց մոտ է: Այդ թեման դառնում է սեփական, խորապես անձնական, ընդ որում ընդհանուրը հանդես է գալիս անհատական բեկվածքով, ժամանակի դեմքը հառնում է բնությունից և նրան սնող միջավայրից՝ անանջատելի մարդու հոգու միջով: Եվ ամբողջականության ու ներդաշնակության ծարավը հանդես է գալիս իբրև խոր և բարդ մի զգացում, շաղկապվելով ինչպես պատմական հիշողության, այնպես էլ արդիականության հետ:

Աշխարհի ցանկալի էպիկական պատկերի և հերոսի քնարական վիճակի այդ բախման մեջ կարծես թե «կազմալուծվում է» սինթետիկ գրեկաձևը, «աշխարհի ամբողջական, պլաստիկական կերպարը»¹¹, հարույն առնելու համար մի նոր՝ բազմազան տարրերների բարդ հյուսվածք կազմող համադրության մեջ: Վերջինիս որոնումներն առկա են «Օգոստոս», «Ալիսո», «Գոմեշ» պատմվածքներում և «Երկրի ջիղը», «Խումհար» վիպակներում:

Առաջին հայացքից աչքի է ընկնում մի զարմանալի խորասուզում՝ «կյանքի հոսքի» մեջ, կենցաղի որոշակի, հավաստի, հիմնավոր ու մանրամասն պատկերում, որը թողնում է «կյանքի ինքնազարգացման» տույա-

¹⁰ «Литературная Армения», № 7—8, 1971, стр. 146.

¹¹ Աշխարհի՝ էպիկականորեն ամբողջական կերպարի կործանման, իրեն ընդհանրապես հայկական ժամանակակից արձակի զարգացման բնորոշ միտումի, մասին տե՛ս А. Егиазарян, Человек изнутри, «Литературная Армения», 1973, № 4.

վորութիւնն: Հիշենք «Օգոստոսը»՝ մեկ օրվա միտումնաւոր դանդաղեց-
ված նկարագրութեամբ կամ «Ալիսոն»՝ Գիբորի մտածմունքների և այդ
օրվա հանդիպումների ու զրույցների միամիտ ու անհավանաբար գրառու-
մով: Նույնն առկա է նաև «Սկիզբը» պատմվածքում, ուր ժամանակը կար-
ծես կանգ է առել այդ օրվա վրա, ուր արձանագրվում են շիլ Նվիշի ըն-
տանի բախումը զործերի ու հոգսերի ամենափոքր մանրամասները,
նկարագրվում են այդ բազմաբնույթ ընտանիքի բոլոր երեխաների ամե-
նաանշան շարժումներն ու ժեստերը:

Հեղինակը հավատարիմ է իր իսկ առաջադրած ստեղծագործական
սկզբունքին—կյանքի հոսանքին՝ «իր բոլոր կարևոր և երկրորդական բա-
ղադրիչներով», գտնելով, որ «կենսական փաստին, նախատիպին, նախա-
կյանքին երես-երեսի գալու վավերագրի երկյուղ է հարկավոր ունենալ...»,
«գեղարվեստը նյութի, փաստի, առարկայի, կյանքի ճանաչման ըն-
թացք է»¹²:

Նվ շնորհիվ նյութի հանդեպ ունեցած այս անսովոր մոտրիկութեանը,
փաստի նկատմամբ ցուցաբերած սրտացավ ու հարգալից վերաբեր-
մունքին հեղինակը, եթե օգտվենք Պրիշվինի ինքնաբերորոշումից, «խո-
սելով կյանքի մասին հենց կյանքի լեզվով», «պարզում է մեզ այդ իսկ
կյանքի գեմը» — լինի այդ հաճարենու անտառը, հարազատ լեռները,
թե ամբողջ գյուղը:

Բայց ի՞նչ կերպ է այդ նյութը ի հայտ բերում գեղարվեստական դառ-
նալու իր ներքին հնարավորութունը, ինչպե՞ս է այն դասավորվում, որ
սկսում է ներքին լույս ճառագել:

Չէ՞ որ հայտնի է, որ կենցաղագրութիւնն ինքնին, որն ի դեպ հայ
գրականութեան մեջ դեռ գլուղագիրներին սկսած, վաղեմի ավանդույթներ
ունի, չի կարող հասնել կյանքի օբյեկտիվ արտացոլման: Հայտնի է նաև,
որ ժաման մի գեղարվեստական գործի բնականոն ամբողջականութեան
անհրաժեշտ պայմանը այն երկմիասնութիւնն է, որն ուղղված է մի կող-
մից կյանքին, օբյեկտի աշխարհին, մյուս կողմից՝ սուբյեկտի աշխարհին,
ընդ որում անհրաժեշտ է նաև այդ աշխարհը ամբողջացնող ստեղծագործ-
անհատի ներկայութիւնը: Իսկ նրա առկայութեան ձեւերը կարող են բազ-
մազան ու տարբեր լինել:

Մաթևոսյանի պատմվածքներն ու վիպակները, ինչպես արդեն նշել
ենք սկզբում, չեն կապվում որեւէ սյուժեով: Անցնում են Մմակոտ աշ-
խարհի ամենաբազմազան ներկայացուցիչների, կյանքի զրվագներն ու ա-

¹² «Գրական թերթ», 1974, 9 մայիսի:

ռանձին կտորներ գյուղական առօրյա գործերի սովորական հերթագայում — Անդրոն նորոգում է սալը («Օգոստոս»), Գիքորը Ալխո ծեր ձիուն հեծած գնում է Ղազար, տղան մորի է հավաքում անտառում և հետո պատրաստվում ձիով իր ավազ հղբոր մոտ գնալու («Սկիզբը»), որը կայարանում անհամբեր սպասում է հենց այդ ձիու գալուն («Կայարանում») և այլն։ Նույնիսկ «Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակի հիմքում ընկած կոնֆլիկտը լուկ հենք է, որի վրա ծավալվում են բազում պատահական, ֆաբուլայի հետ չառնչվող միջադեպեր։ Զուգահեռ գործողությունների, ֆաբուլայով չկապված անձանց, կյանքի ընդհանուր հորձանուտի մեջ զուգահեռ ճակատագրերի միակցման տեխնիկան, մի մեծ անմիջական շղթայի օղակների կանխորոշված անջատվածությունը, ուր ի բաց է առնվում ոչ միայն գործողության ավարտվածության մասին ցուցումը, այլև հենց գործողությունը, կտրում են պատումի բնական թելը, խախտում նրա գծային ու ժամանակային շարքը։ Ասել է, թե խախտվում է «էպիկական արվեստի վաղեմի հնարանը՝ պատմության թիկը, դեպքերի բնական հաջորդականությունը, բնավորությունների ու հանգամանքների միջև եղած պատճառահետևանքային կապը»¹³, փոխարինվելով այլ կարգի կապերով՝ ասոցիատիվ, ազատորեն փոխանցվող, երբեմն նաև միտումնաբար անկապ, Դեպքերն իրենք, եթե կատարվում են, կարևորվում են ոչ թե ինքնին, այլ իբրև հերոսների ճակատագրերը սահմանող իրողությունների։ Իսկ այդ ճակատագրերի բեկորները, որ նշանակալից են անհատապես, որոշադրում են այդ ազատ պատումի ընթացքը։ Հիմնական ծանրությունը, այդ իսկ պատճառով, փոխադրվում է արտաֆաբուլային շերտ, ասեղծագործության ստատիկ տարրերի, իրադրությունների, հոգեկան վիճակների, քնարական նկարագրությունների, ապրումների, հիշողությունների վրա։

Հրաժարվելով սյուժեի միջոցով հոգեբանության բացահայտումից, Մաթևոսյանը գնում է դեպի «իրադրության» հոգեբանությունը, բացահայտելով իր հերոսների բնավորությունները մանրուքի, կյանքի մանրամասնի, ընկալումների, ապրումների, տպավորությունների ու հիշողությունների բազմակերպ աշխարհի միջոցով։

Անդրոն նորոգում է սալն ու միտք անում, վերհիշում իր կյանքը, խոսում ինքն իր հետ և պատահաբար հանդիպած համագյուղացիների հետ, հանդիպում է Մարիամին ու մտածում նրա մասին, մտածում է իր կնոջ՝ Աշխենի մասին, դատապարտում է իրեն ու նրան, խորհրդածում

¹³ «Проблемы художественной формы социалистического реализма», т. 2, М., 1971. стр. 98.

ընդհանրապես կյանքի մասին. «Ախար էն խեղճը և աշխատում էր, և ան-
զադար խոսում: Չար չէ, սովորույթ է՝ խոսում է: Իսկ եթե շար էլ է՝ տի-
գին է չար. ախար աշխարհը դժվար է, իսկ ինքը իրոք շատ է քնած»:

Նույնն առկա է նաև Գիքորի և Ալիսյի մասին «ասքի» մեջ: Ղազա-
խի ճանապարհին, երկար ու ծանր օրվա ընթացքում Գիքորը վերհիշում
է իր ամբողջ կյանքը, նույնիսկ վերապրում այն, ձգտում է հասկանալ ու
իմաստավորել նրանում կատարված փոփոխությունները, համեմատում
է անցյալը ներկայի հետ և հետո ու մոտ օրերի, հարազատ ու մտերիմ
մարդկանց մասին հիշողությունների, ապրումների, հանդիպումների և
այդ օրվա դիպվածների մեջ հառնում է նրա ու հենց Ալիսյի ամբողջ
կյանքը, և հավանաբարցվում են նրանց ճակատագրերը, և Գիքորը հաս-
կանում է, որ ինքը, ինչպես Ալիսն, այդ բեռանը «գամված է Ղազախի
ճանապարհին, գալիք բոլոր անձրևների տաղնապն իր մեջ»:

Սա հիշեցնում է Վ. Բելովի Իվան Աֆրիկանովիչին, Պարմեն ձիու հետ
նրա երկխոսությունը («Սովորական գործ»): Այն ավանդույթի հիմքում,
որին հետևում է Բելովը և որը մշակվում է ընդհանրապես այս արձակի
կողմից, «ընկած է առօրեականը հետաքրքիր դարձնելու, սովորական
մարդկանց սովորական կյանքի նկատմամբ սեևոուն ուշադրություն հրա-
վիրելու կարողությունը... Իսկ դա... իր հերթին բերում է լուրջ գրակա-
նության մեկ այլ, նույնպես ավանդական խնդրին՝ պատմել այն մասին.
թե ինչպես է մարդը ներգծվում իր ժամանակի, իր դարաշրջանի և այդ
դարաշրջանի իրագործությունների մեջ»¹⁴:

Գրականության պատմության մեջ կենցաղի խթանող դերը հանրա-
հայտ է, կենցաղի միջոցով գրականությունը մշտապես ամրացնում էր
իր կապը կյանքի, իրականության հետ: Այս միտումը կրկին վերական-
դանացավ ժամանակակից արձակում, իբրև ինքնատիպ պատմախա-
նարքովի ու արդեն պատրաստի ըմբռնումներին, ստերիոտիպ հերոս-
ներին, նորից առաջ բերելով պատկերվող իրականության հավաստիու-
թյան «ճանաչումի ուրախությունը»: «Իմ Հաջի Մուրադի դեմ ինձ հար-
կավոր է այն իղմը, որը թաքնված է այդ նյութի մեջ և որը պիտի բա-
ցահայտվի նյութի յուրացման հետ»¹⁵, — այսպես է բնութագրում Հ. Մա-
թևոսյանը կյանքի և արվեստի հարաբերակցման իր ըմբռնումը:

«Կյանքի հոսքի» հետ հերոսների ճակատագրերի կապվածությունը
ժամանակակից արձակի դաբդացման հեռանկարային միտումներից
մեկն է: Սակայն միայն կենցաղային նյութին տիրապետելը, նրան դի-

¹⁴ «Проблемы русской советской литературы», Л., 1971, стр. 102.

¹⁵ «Գրական քննի», 9 մայիսի 1974 թ.:

մադրելու կարողությունը, ինչպես նաև նրա միջով մարդկային ճակատագրերի ամբողջ բարդությունն ու հարստությունը տեսնելու ունակությունը կարող է կենցաղագրությունը հաղորդել նոր որակ, հնարավորություն ընձևել առօրեականին՝ փոխակերպվելու արդիականի և կեցության:

Դրա համար Մաթևոսյանը դիմում է ճկուն, կյանքի օբյեկտիվ ճշմարտությանը համապատասխան նոր արտահայտչամիջոցներին, որոնք թույլ են տալիս լուրջ պատմությունը տեղափոխել լայն ենթատեքստ, միահյուսել մեծն ու մանրը, շաղկապել առանձին մարդու և ժողովրդի կյանքը: Ծմակուտը՝ մարդկային գոյտրիկ այդ ապաստանը, մեծ աշխարհի հետ: «Կյանքի հոսքի» մեջ իսկ զրսնորվում է սպեցիֆիկ զեղարվեստական պրիզման՝ ընթերցողին իրականությունից հնաացնող այդ ցանցը թաքցնելու ձգտումը: Գեղարվեստական իմաստի դարգացումը կատարվում է հենց այդ հոսանքի մեջ, աշխարհի անսահման բաղձադանություն հետդհետե ծավալումի և պատմողի տպավորությունների հերթագայման մեջ: Բնական է, որ կառուցվածքի բացակայությունը այս դեպքում թվացող է, պարզապես կոշտ ձևերը փոխարինված են գեղագիտական ձևակերպման առավել անտեսանելի միջոցներով:

Այս հոսքը կարգավորող միջոցներից մեկը «մոտիվների պոետիկան» է և «լեյտամոտիվային պատկերաչությունը», որը փոխարինում է էսթետական արձակին բնորոշ «սյուժեի պոեզիկային»: Իրադարձություններից դերծ «կյանքի հոսքը» ներթափանցում է կենտրոնական մի քանի մոտիվների մեջ, որոնց փոխազդեցությունն ու փոխդիադրությունը կյանքի այդ հոսանքը դարձնում են ամբողջական ու կառուցիկ:

Ավանդական դյուղական աշխարհը ցնցող ու տարուբերող աննախընթաց փոփոխությունների դինամիկան, նրան շրջապատող-օղակող մեծ աշխարհի ձայները՝ կյանքի ուրիշ տեմպով ու բարձրությամբ, հանդես են գալիս մեկ որոշակի, մեկ սիմվոլիկ կերպարներով՝ համադրվելով մարդ-բնություն ներգաշնակ կեցության պատկերներին:

Այս կոնֆլիկտը հանդես էր եկել դեռևս «Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակի մեջ, ուր հովիվների ազատ ու անկախ «թագավորությունը» բախվեց «հաշվապահության» աշխարհի հետ, մտնելով նոր հարաբերությունների՝ «արձանագրությունների» ու «որոշումների» աշխարհը: Քաղաքը Գիքորի գիտակցության մեջ է մտնում իր սեփական որդու կերպարով, որը պոկվել է իրենից ու հողից, նրա պարսպ կյանքի պատկերներով, և իրեն անհասկանալի բարձրի հետ ունեցած բախումով: Փոքր Ծմակուտի համեմատ Ղազախում Գիքորի համար ավելի շոշափելի են դառնում այդ փոփոխու-

թյունները. «Սրանց տղամարդիկ հնձել գիտին, բայց բիշ է պատահում, որ հնձեն: Նրանք մաքուր հաղնվում են ու կանգնում ակումբի դռանը...»: Կամ էլ հեծանվորդների կերպարի միջոցով. «Ամեն ինչ մի տեսակ լավ էր յուզած՝ և հեծանիվները, և մարզիկները: Նրանք շատ էին առողջ, կարճ տաբատները նրանց վրա պատուվում էին նեղությունից, նրանք խոտ էին հնձելու, բայց ահա խաղ էին անում խաղալիքներով...»: Եվ Գիքորը շարունակում է վարմանալ. «Այտա, շաշխատողը շատանում է, կարծես թե հացը պիտի քիչություն աներ, բայց ապրուստը շատանում է...» («Ալխո»): Քաղաքը—դա Լիլյոյին շարժարող երեխաներն են, «Սկիզբը» պատմվածքի տղայի համար՝ Լեոնիկն է՝ լուսավոր սպիտակ շապիկով, «տաբատը վրան ձիգ, մազը մաքուր և փափուկ, ... և ոսկե ժամացույցը... այդ ժպիտը, և կաթնամոխրագույն մաշկի նուրբ մաքրությունը...», դա առաջինում ազատ, այսօր կրկնում ելույթ ունեցող նարինջ դամբիկն է «իր ճարպոտ, ամեն օր բորվող, լվացվող, յուզվող գավաիկով»:

Հեղինակը չի թաքցնում, որ իր համակրանքը «բոռերից քրքրվող, երեխաներից ծեծվող... հովատակից արհամարհված հովատակի սարսափի ջլիքի մեջ և առջևը ծղոտ» Ալխոյի և անկախ ու ազատ ապրող գոմեշի կողմն է: Եվ բնության ձայներին, գլուղաշխարհի սեղմվող, հատհետև օղակվող էությունն են բաժին բնկնում Մաթեոսյանի բանաստեղծական ամենանուրբ զույնները:

Սակայն քաղաքը, վախեցնելով ու վանելով, միաժամանակ ձգում է. ապշեցնում, գայթակղում՝ տարբեր բարիքներով ու քնաբուխ հնարավորությամբ. «Եվ մարդու սիրտը պայթում էր նախանձից ու աշխարհի հեշտությունից և ուրախությունից» («Ալխո»): Եվ Մմակուտը լքում են շատերը, ովքեր ավելի երիտասարդ են ու ավելի ճարպիկ, ամեն ոք ինչ-որ բանի ակնկալությամբ՝ Գիքորի Հենրիկը, Միմոնը, իսկ Աղունն անդադար ունդում էր՝ «քաղաք, քաղաք, քաղաք»: Եվ ահա մեր առջև իրական քաղաքն է՝ գիտված ինքնակենսագրական հերոսի, սցենարական բաբրագույն կուրսերի ունկնդիր Գ. Մնացականյանի աչքերով, որն իրեն վատ չի զգում Կինոյի տան միջավայրում. «Հարմար են այս դուրդերը... մարմարե այս տատիճանները, հարմար է նեոնալին լույսի այս խաղաղ ուժը, այս հեռախոսը, որ երկու կուպեկանոցի փափուկ չլիկոցով տանում է... Մոսկվա խուճուճ քաղաքի միջով քաղաքի մյուս ծայրը, կինոյի տան շափ մաքուր ու տաք մի բնակարան... Հյուրանոցային առաջին օրվա անկողնու շափ փայլուն այս զուգարանը, ... հարմար են գոլ ջուրը, հոտավետ օձառը, գունատ ձևերը, նեոնային լույսը, սրբիչը... հայելիները...», ճիշտ է, այստեղ էլ նա անդադար կհիշի հուսավոր Մմակուտի իր տունը և այդ փոք-

րիկ գյուղը կգցի իր ստվերը Անտոնիոնի «Գիշերը» նկարի մեջ դիտված շենշող Միլանի և հենց Մոսկվայի վրա, իսկ հերոսի գեղագիտական իդեալը կտարուբերվի այդ երկու աշխարհների հղորին (ափին նկարված տնակի տատկերը, փախուստի և վերադարձի համառորեն կրկնվող մոտիվը)։

Եվ թեև գյուղի, ցեղի մոտիվները այստեղ, անտարակույս, ռոմանտիկական շղարշոտ երանգ ունեն, սակայն այս «միֆը» գրողն օգտագործում է ոչ թե «հակառակորդի վրա հարձակվելու համար» (Լ. Անինսկի), այլ այն բանի համար, որ բարդացած ու քաղաքակիրթ աշխարհին տեսանելի կերպով ներկայացնի մարդկանց միաբանությունն ու «մարդու և բնության» ներդաշնակ այն կապը, որ նա որոնում ու ջանում է գտնել նոր պայմաններում։

Անտառից պոկված և իր հտեկից անտառը կանչող գիհի կերպարը խորհրդանշում է «երկու հենարանի միջև» հայտնված քնարական հերոսի վիճակը, որը միավորման է ձգտում նոր հիմքի վրա։ Եվ թեև այդ իդեալը սպրդում է, և նոր աշխարհի մեջ ներքաշվող հերոսի տագնապը չի դադարում, սակայն հակադրությունը չի սպառվում միանշանակ վճռով, այլ դրանով իսկ ի հայտ է բերում իր հակասական միասնությունն ու հարաբերականությունը։ Հենց այստեղ, այս հիմնական հակադրության մեջ երևան է զալիս սինթեզի միտումը, որը շափազանց զգալի է մաթեմատիկական արձակի ամբողջ հոգևոր կազմի մեջ։

Կամ վերցնենք մյուս էական մոտիվը—աշխատանքի ու պարապության մոտիվը։ Նրա արձակի հիմնական գործող անձը գյուղի հողագործ աշխարհն է, և բարեբեր բնության հետ արվունակցորեն կապված այդ աշխարհի միությունը հիմնված է աշխատանքի՝ ծանր, բայց աղնիփ ու առաքինի աշխատանքի վրա։ Այստեղ աշխատանքի՝ իբրև կյանքի աղբյուրի, հենց այն նախնական, դարերի մեջ թրծված ընկալումն է, որը դարձել է մարդկանց զնահատման ու ինքնազնահատման չափանիշ։ Ֆիզիկական աշխատանքի ահռելի հաճույքն էն ապրում իշխանը, Պալլեն ու Ավագը, Անդրոն ու Գիբորը, Մարիամն ու Աշխենը, և այդ աշխատանքն է իմաստավորում նրանց գոյությունը, և մարդու արժեքը չափվում է աշխատանքի դժվարությունները հաղթահարելու ուժով։

Մեակուսում կյանքի ամբողջ կազմը անանջատելի է հողագործական ցիկլերի, ամենօրյա աշխատանքների ու հոգսերի կանոնավորված հերթագայումից։ Հիշենք հունձի ժամանակ սլաշարած հուղական ալիքն ու համերաշխ միությունը, և այն տղայի ու աղջկա զգացողությունը, որոնք պատրաստվում են մտնել այդ միության մեջ («Տապը»)։ Պարապության ամեն մի վայրկյանը այստեղ զնահատվում է իբրև վատնում։ Եվ հերոսնե-

քը խոստում են, մտքեր փոխանակում կամ լուրեր հայտնում միմյանց՝
 առանց գործից կտրվելու: Եվ ինչպես «մեղվանոցի վրա ծանր ու տաք
 կանգնած էր նրանց գվժոցը, և փեթակները կատաղած աշխատում էին»
 («Օգոստոս»), այնպես էլ անդադար լավում է Անդրոյի կացնի թխկոցը:
 Իբրև կրկնվող սիմվոլ լեյամոտիվ հնչում է անհանգիստ մոր ձայնը, որի
 աչքին հավերժ փախցնող ուրուր է երևում, որը մեկ հիշեցնում է, թե խոսք
 պետք է հավաքել, մեկ էլ՝ թե ձիու տեղը պիտի փոխել, կամ տաղանավով
 հարցնում՝ աղան աշխատում է, արդյո՞ք: Եվ գործերի այս հավերժական
 շրջապտույտի ու բնության ուժասպառ պտղաբերության պատկերին
 իբրև հակադրություն համառորեն հնչում է հովեկների թեման, որոնք քա-
 ղաքից եկել են Մմակուտի գետի ափին արևի տակ հանգիստ պառկելու:
 Գեղեցիկի ու պարապ մարմինների այս տեսարանը անցնում է պատմված-
 քից պատմվածք, արտացոլվելով յուրաքանչյուր հերոսի գիտակցության
 ու «ձայնի» մեջ, առաջացնելով մեկ զարմանք, մեկ հիացում, մեկ վախ-
 վորած զգուշություն, մեկ տխրություն: «Եվ ձորի զլխից մի անգամ էլ
 թեթևակի նայելով, Անդրոն հանկարծ հիշեց հորը, որ անհուն քարի
 տակ նստած արեխի փոկ էր բաշում, և մորը, որ ջրում բուրդ էր լվանում՝
 ոտքերը սպիտակ ու նիհար»: Եվ մի պահ պատկերացնելով, թե հայրը
 որքան կզարմանար, տեսնելով նեղ լողագոկստով հակայամարմին կնոջը,
 ուղում էր ծիծաղել, «բայց տխրեց նրա համար, որ անհարկ հորը տեսավ
 փոկ քաշելիս... և որ այդ թուխ աղջիկները աչքայիս բարակ-բարակ ծիկ
 էին այդ հղկված որձաքարին»: Իսկ Գիքորին նա ծիծաղելով զգուշացնում
 է, «որ ձորը մոռեն՝ չվախենաս, ջրում սպիտակ գոմեշ կա»: Գիքորն էլ
 տեսնելով դրանց, սկզբում կարծես ուղում էր ամոսոսալ, որ անտեղի գի-
 րանում է մարմինը («խոտ կարող էր դիզել»), հետո որոշեց, որ՝ «չէ ... որ՝
 չէ նա ամոսոս է, խոտ դիզելու համար չէ), իսկ ի վերջո՝ «էս լիրբ են—
 քրթմնեաց... նայեց, բան չհասկացավ, ինքն իրեն ասաց, որ աշխարհը
 փշուցել ու բարդացել է, ու կրկնեց Ալխոյին» («Ալխո»): Եվ Գիքորի
 «ձայնի» մեջ ներխուժում են հեղինակային ինտոնացիաները. «Եվ այդ
 ամենը հանգած ու իզուր էր, ինչպես շաշխատող ջրաղացի ջուրը, ոտքի
 վրա փռող ծառը, տակին փռված արտ շունեցող արևը: Գետակը պիտի
 բաժանված լիներ մարդերի մեջ, աղջիկների զիրքը իսկական բուրդ լվա-
 ցողի էր, աղջիկները պիտի մոռ հավաքեին, հնձվորի համար պիտի ջուր
 տանեին, վիթխարին պիտի կանգներ դեղի տակ ու խոտ տար դիզողին»:

«Ալխոյի» և «Օգոստոսի» մեջ հանդիս գալով աննշան միջադեպի
 ձևով, այս տեսարանը ըստ ամենայնի ծավալվում է «Սկիզբը» պատմված-
 քում, ստանալով ուրիշ ինտոնացիաներ, դառնալով Նդիշի ընտանիքի

ծանր ու մռայլ կյանքի և հատկապես իր խղճուկ գոյություն մը խոցված ու ստորոցված Արայիկի կերպարի լեյտմոտիվային պատկեր-հակադրություն: Այդ աղջիկների ու կանանց կերպարները հետապնդում են տղային՝ իբրև անհասանելի ու զեղեցիկ կյանքի, անծանոթ ու հեռավոր աշխարհի մարմնավորում, նա մշտապես համեմատում է նրանց երևույթը իր, մոր հետ՝ «և տհաճ էր, որ սալերին պառկածները կանայք էին, և մայրն էլ կին էր», և որ «նրա ծնկածալների երակները մուգ կապույտ էին» և այդպես «բոշայի սեւ... առանց գուլպայի գլուղով մեկ անցել է»: Իսկ այնտեղ «սպիտակ ոտքերը ջրի մեջ՝ ամառվա ալարկիտ թախիծով իր ծնկների վրայից նայեց մի կին— և տղան կանգնած է: Կարմիր շալվարով ու թևքերը կարճ, նրանց դեմ. մինչև աղջիկները կերևային՝ տղան խլացավ... Նրանք այդպես կոկորդը խցվելու չափ լավն էին... և «շունչը կտրելու չափ զեղեցիկ..., ... և դա խեղդվելով հեկեկալու չափ զեղեցիկ էր...»:

Այնուհետև այդ իրականություն մեջ սողոսկում է անուրջը.

«Բայց լինելու էր, անպայման լինելու էր, երբեք անպայման լինելու էր—տղան աղմուկով իջնելու էր զառիթափը՝ և աղջիկները պառկած էին լինելու զետի մրմունջի մեջ, և տղան սանրված էր լինելու, և տաքատը իրենը ու արդուկած էր լինելու, և մայրն այստեղ չէր լինելու, և դուլը մաքուր էր լինելու, և դա լինելու էր անսպասելի...»: Այստեղ նորից առկա է իրականությունն ու երազանքը, «հեռավոր և մոտակա ոլորտները ընդգրկելու, միասնական, սրտակից ջանքով կիս պարփակելու ցանկությունը»¹⁶:

Այսպիսի մոտիվներ, թեմաներ ու կերպարներ, որոնք ձայնակցում են միմյանց, արտացոլվում մեկը մյուսի մեջ, հակադրվում մեկը մյուսին, սոսն՝ քայլափոխին հանդիպում են Մաթևոսյանի պոետական աշխարհում: Սիրո մոտիվը, օրինակ, պարապության հետ նույն շարքում է: Այն աշխարհում, ուր ամեն ինչ աշխատանքով ու տառապանքով է տրվում, սերը շքեղ շուսույթություն է, իսկ սիրո հաճույքները, որ շին կապվում աշխատանքի, կյանքի արարչության հետ, մեղսավոր են: Եվ ընդհանրապես «սերը քաղաք էր, քաղաքային ապրանք էր»: «Լակոտներիդ ուրիշը կպահի, դուք ձեր մախաշկալաներում սիրահարվեցեք»,—այսպիսի հաշտանքով է արձագանքում մայրը փոքր հորեղբոր՝ Թիֆլիս գնալու ցանկությանը: Եվ վիրավոր տխրություն հնչեցնողով է ներծծված Թիֆլիսում իր սերը թողած փոքր հորեղբոր չիրականացված երազանքը «նժույզս, նժույզս» պատմըվածքում: «Թիֆլիսեցուս նայիր,—հերթով ասում էին բոլոր կանայք...

16 В. Камянов, Энергия поиска, «Октябрь», 1976, № 3, стр. 217.

Նվ լավ էլ անում էին : Քիթը տնկած՝ փոքր հրեղեղայրս գլուղում կին չէր տեսնում, իսկ կանայք՝ կային: Կրակ էին բորբոքում, կրակ էին հանդր-նում, խմոր էին հունցում, Լեւիտ էին ծնում, լվացք էին անում, ճաշ էին Լեւիում, Ռիֆլիս էր գտել...»: Սրա հետ համահնչուն է նաև սկեսրոջ հետ ունեցած խոսքակովի մեջ Աղունի հեղնական հարձակումները սիրո դեմ. «Ձեր ամեն ինչը տեղն է, մնում է սիրվելը», կամ՝ «Իմ ցեղում էդ տալան-քից չկա»: «Զե, մենք զրանից չունենք, մեր ոչխարը շատղած, մեր կար-տուրը հանելու, մեր խոզը հանդում կորած, մենք չենք կարող ծիծաղել...»:

«Սերը՝ քաղաք էր, քաղաքային տալանք էր» արտահայտությունը առկա է նաև «Խումհարում», ուր սիրային-ղեշյակա՛ն մոտիվները քննվում են արդեն առավել ընդլայնված հակադրության մեջ՝ «Բնություն-քաղա-քակրթություն»:

«Խումհարը» քննադատության մեջ մեծ վեճեր առաջ բերեց: Հերոսին, նրա հետ միասին նաև հեղինակին վերագրվեց «նախնական բնազդի փրկիստփայտությունը» (Ս. Սարինյան),¹⁷ կամ պատահաբար հյուր եկած կնոջ միջադեպի առիթով նկատեցին հերոսի հոգում ծագող «ուրիշների համար հնձելու» ակտուիստական զգացումը»¹⁸ (Լ. Անտոնյանի), կամ էլ «քաղաքակրթության մերկացող սպառողին»¹⁹ (Լ. Անինսկի):

Հերոսը, իսկապես, իրեն կորած է զգում մայրաքաղաքային կյանքի շրջապատւոյտի մեջ, և վերը հիշված միջադեպը խումհարի այդ մշտնջային օրվա, բոհմային ունայնության բնական շարունակությունն է լուր. «Նվ այդ անցած օրը ինձ այնպես դատարկ թվաց. և բիլիարդը և այդ անվերջ խոսակցությունները, և այդ օսետինան և կոնյակը, և այդ Անտոնիոնին, և այդ տղաների սառը խելացիությունը, և այդ նկարիչները, ամեն ինչ այնքան դատարկ, անկյանք վուշ ու հիմար թվաց, ես ինձնից այն-պես զզվեցի...»:

Նվ զգալով, թե ինչպես է կազմալուծվում անձնավորությունը, նա ձգտում է վերագտնել հոգեկան ամբողջականությունը: «Խումհարի» բա-նավիճող լիցքը ուղղվում է ոչ թե Անտոնիոնի կամ քաղաքակրթության դեմ, այլ վերջինիս այն կողմերի դեմ, որոնք, ինչպես գրում է Տրեֆլով-վան, կարող են ի ցույց դնել «մոլորության ու անառակության ընդհա-տակը», որոնց դեմ բնությունը հիրավի «արդար է, վեհ ու վշտալի»²⁰: Սա է Անտոնիոնի «Գիշերը» ֆիլմի տեսարանների, խումհարի դատարկ օրվա

17 Ս. Սարինյան, *Քննադատություն և գեղարվեստական դարգացում*, էջ 157:

18 «Вопросы литературы», 1975, № 1.

19 «Дружба народов», 1975, № 1.

20 «Новый мир», 1974, № 11, стр. 265.

նատուրալիստական նկարագրությունների և հիշողությունների ու դու-
պորդումների մեջ դրանց միահյուսման իմաստը այլ իրականության տե-
սարանների հետ:

Այստեղ անուան է, որ ծառերից կազմված բանակ է թվում, ուր «բո-
լոր ծառերը կանգնած էին անջատ առ անջատ, ամեն ինչ կանգնած էր
ինքն իր համար, ոչ մեկը ոչ որո հետ շունք ոչ մի կապվածություն», և
այդպես էլ մենակ, անջատված ու անառիթ կարոտից նվազած էին մար-
դիկ, որ «կուշա էին քնից, հացից, ուրախությունից», այնտեղ գոմեշն էր,
նրա վեհ արշավը, որի բնազդը պողպատ է ու գեղեցիկ, այնտեղ արևա-
ծաղիկներն են, մեղունները, արագիլները, ձին իր վամբիկի հետ—սրանց
մասին է Գևորգի պատմվածքը, այն մասին, որ «այս երկրի տակ լեզու
ունի աստծու ամեն արարած», և բոլորը կապված են ու հասկանում են
միմյանց: Իսկ այստեղ, թեև գեղեցիկ է, բայց «կեղծ է ու մեռած»:

«Խուճհարը» ամբողջությամբ ներծծված է հեղինակի հեղինակությամբ և
լի է հակասական, ոչ միանշանակ կերպարներով, որոնց բարոյական
լիցքը սինթեզի նույն մղումի մեջ է: Եվ հերոսի դրաման բոլորովին էլ այն
չէ, որ «ծաղրելով քաղաքակրթությունը, նա ինքը հիանալի հասկանում է,
թե որքան անհրաժեշտ է այն, որ ատելով «բառեր, բառեր, բառերը», ա-
ռանց դրանց նա չի կարող» (Լ. Անիսյան)²¹: Այս փոխաբերական, ընդգծ-
ված երկպալան պատումի ենթատեքստը իրական արժեքների պաշտպանու-
թյունն է թվացող արժեքներից, զատարկաբանությունից, ֆրազների հա-
մակարդից, բառի ձևական նշանակալիությունից: Եվ այդ պատճառով նրա
«հիշողությունը» այստեղ էլ մշտապես վերադառնում է կյանքի դաժան ու
դժվարին հիմքին, հացի այն աղի կտորին, որով նա ճանապարհ էր ընկել՝
բառ գտնելու համար: Եվ շաղակրատանքին իբրև հակադրություն հանգնե-
լ է դարձնում՝ իր իսկական նշանակությամբ: «Հաց և բառ» անվանու-
մը,— դրում է Գ. Կուբատյանը,— «ճշգրիտ ու նշանակալից է Մաթևոս-
յանի ամբողջ ստեղծագործության առումով»²²: «Իր պարզության մեջ
ամեն ինչ սլարոնակող» այս բառը հայտնագործում է արդեն տղան,
տեսնելով հաճարենու բնին արված հորեղբոր մակագրությունը («Խոզ էի
պահում, մի ամպոտ օր էր»), որը հավաստում էր հովվի իսկական կեն-
սագրության փաստը: Եվ հովվի անվան կողքին պարապությունից փո-
րագրելով իր սեփական անունը, տղան անմիջապես հասկանում է, որ
սրբապղծություն է արել ու շնչում է ինքն իրեն. «Կզնամ, կջնհմ, կզնամ
կջնհմ» («Սկիզբը»):

21 «Дружба народов», 1975, № 1, стр. 274.

22 «Литературная Армения», 1974, № 8, стр. 96.

«Ճշմարիտ նշանակութեանը կանգնեցված արձանի գաղափարն իսկ՝ գրքի հաստատուն մոտիվներից մեկը» (Տրեֆիլովա) ներկայանում է երբեմն զուտ խորհրդանշական պատկերներով, երբեմն իրական մասնիկներով ու որոշակի կերպարներով:

Կեցութեան ընդհանուր հակասությունների շրջանի մեջ է նաև կյանքի ու մահվան մոտիվը:

Մի կողմից՝ քնարական ու պաթետիկ տխրություն այն գիտակցությունից, որ «այս կյանքը մի անգամ է լինում, էս մեծ կոնաչ աշխարհում արևի տակ մի ծաղիկ մի օր ծաղկում է ու՝ պրծավ, աշխարհը նրա համար ալլեւ չկա»: Մյուս կողմից՝ մահվան և կյանքի անխռով ու իմաստուն ընկալում: «Մահը սարսափելի չէ, որովհետև միշտ էլ տանում է քո կողքիններին, իսկ ինքդ անմահ ես»:

Կարևոր է հետևել, թե միևնույն պատմության ընթացքում կյանքի ու աշխարհի մասին որքան տարբեր տեսակետներ են հայտնում հերոսն ու հեղինակը: Եվ այս ինքնատիպ «խաղը» ուղածդ սահմանափակ հասկացողության, կյանքի ուղած ըմբռնման հետ բխում է կյանքի ու ստեղծագործության՝ իբրև ազատական, ոչ մի դրույթի չհանգող ուժերի ընկալումից: «Մի գարմանալի թախծոտ կյանք է, կանաչում դեմը», և Աղունը «չէր գտնում ինչպես մեռնելու ձևը»: Բայց հաջորդ օրը Շողերը նրան տարավ կոլխով արտհունձի: «Կյանքը լայն էր. դեղին արտերը խշշում էին, ... և արևն էլ էր դրնգում, և կյանքը լավն էր»: Եվ նորից Աղունը կամ չի գտնի իր տեղը այս մեծ աշխարհում և կհարցնի ինքն իրեն՝ «Այս աշխարհն ինչու է այսքան դժվար», կամ կլցվի հավատով, թե «աշխարհը լավ է, մարդիկ վատ են»:

Եվ նույն այդ Աղունը, որ վերջերս իր մտքում խրատում էր որդուն չվախենալ դժվարություններից («չեն տանջվում միայն անհասկացողները»), «լավն այն է, որ ունեցվի լավ ապրելու հետ մաքուր անուն էլ»), որ կշտամբում էր սկեսրոջը՝ Աբել պապի գերեզմանը առանց հուշարձանի թողնելու համար, զրանից անմիջապես հետո հուսահատորեն հայտարարում է. «Մաքուր անունը մաքուր անուն, բայց աշխարհը լիք է հեշտ գործ է, պիտի գառնայիր մի հեշտ գործի տեր: Կյանքը մի անգամ է լինում ու պիտի կենտրոնում լինել: Իսկ որ ճիշտն ասենք՝ ինձանից հետո ջրհեղեղ»: Եվ այնուհետև. «Այդ արձանը, մարձանը, հիշելը, միշելը սուտ բանիւ են՝ աշխարհը մեզ համար մի անգամ կա ու դրանից հետո փախվում է, վայո, մեխեցին՝ պրծավ... իսկ հետո թե քո մասին ինչ կասվի՝ պարապ մարդկանց դուրս է»:

Սակայն ավելի հաճախ անցնում է տխուր աշխարհի կերպարը. «Եվ

դարձյալ տխուր էր աշխարհում ամեն, ամեն ինչ»։ «Աշխարհը տխուր-տխուր էր»։

Անմարդաբնակ, «տխուր և գեղեցիկ աշխարհ» է ներկայանում «Սկիզբը» պատմվածքի տղային. «Շատ խոտ կլինեի, խոտերի միջով գնալը կգնար, սպիտակ թիթեռը խոտերի վրայով գետնադեն կըշվեր... տխուր ու գեղեցիկ կլինեի»։ Նույն կերպարը առկա է նաև Ալիսոյի անուրջներում. «Արածեր Ալիսոն կանաչ հովտում, պառկել կանաչ բուրմունքի մեջ, սպիտակ ամպեր լողային վերևով, լինել տխուր ու գեղեցիկ»։

Առանցքային այս պատկերը անցնում է ամբողջ գրքի միջով, կրկնով, ինչպես սաղմի մեջ, այն հակասական երկմիասնությունը, որ այնպես հատկանշական է մաթևոսյանական ամբողջ աշխարհի համար։

Եվ վերջսպիտ, հեղինակի աշխարհի հակադրությունների մեջ է մըտնում նաև ուժի և թուլության մոտիվը, որն արտահայտված է ինչպես հակադիր կերպարների (Աշխեն-Մարիամ, Աղուն-Սիմոն), այնպես էլ անմիջականորեն Աղունի ծրագրային խոստովանության մեջ («Ծառերը»)։ «Լավը չես, խեղճ ես, լավը չես, զավակս, որդիս, առաջնեկս, իմ հույսս, իմ թանկս, լավը չես, մեղք վրեժ չկա...»։

Աղունն այստեղ հարձակվում է իրեն խորթ այս ցեղի ամենաբարի ու հլու ներկայացուցիչների վրա, բացահայտելով այդ բարության ու անգործնականության հակառակ երեսը. «Սիրում եք, քանի որ կծելու, կոտրելու, զրկելու, ատելու սղամարդկություն չունեք»։ Վրեժն այս Աղունին պետք է դժվարին կյանքին դիմանալու համար։ Եվ Մաթևոսյանն ուղղում է իր հերոսների մեջ գտնել այն ուժը, որը կարող է դիմագրել կյանքի զրկանքներին։ Սակայն հաստատակամ, գործունյա, անխոնջ Աղունին պակասում է մեկ այլ բան՝ բանաստեղծական համերաշխություն աշխարհի հետ։ Սիմոնը զգում էր, որ «մեծ իրավացին ինքն էր, բայց փաստական ճիշտը՝ Աղունը»։

«Երազողների, ցնդածների և բանաստեղծների» աշխարհն ու գործուն հերոսների աշխարհը իրարից անջատված են։ Եվ նորից ծայր է առնում տաղանավը՝ «Ինչպես մոտեցնել այդ ափերը, ինչպես բարեկամացնել իրար բարոյական ուժն ու ոգու ռոմանտիկական նպատակալացությունը, ստիպել նրանց համերաշխորեն աշխատել աշխարհը «ի մի բերելու» վրա»²³։

Այսպես, հակադրություններից և ոչ մեկը միանշանակ վերծանում չի ստանում։ Աշխարհը նկատման մաթևոսյանական պաթոսն այնպիսին

23 В. Камянов, Энергия поиска, «Октябрь», 1976, № 3, стр. 218.

է, որ համադրելով ու հակադրելով տարբեր գաղափարներն ու արժեքները, հեղինակը մշտապես փորձում է նրանց դիմաց կունեւթյունը, դիտարկելով ցանկացած տեսանկյունից, ձգտելով հասկանալ նրանց բուն էությունը, քանի որ աշխարհը միասնական է և ուղածո, նույնիսկ նրանից պոկված տարրի մեջ կյանք է թաքնւած: Սա հենց հավատ է ընդհանուրի, բնության ամենազոր ճշմարտության հանդեպ. բնություն, որ տեսնում է մեր մեջ աչն, ինչի մասին մենք չենք էլ ենթադրում:

Թե միտքը, թե պաթոսը ձուլված և սերտորեն կապված են ընական, ճշմարտանման պատմության մեջ: Իհարկէ, հեղինակի համակրանքն ու հակակրանքը որոշակիորեն բացահայտվում են և անմիջական քնարական շեղումների, և պատումի ինտոնացիայի մեջ: Կարելի է որոշակիորեն ասել, որ հեղինակը կողմ է ավանդույթին, դեմ է անջատումին ու խորթացումին, բնության իմաստուն ինքնադարգացման կողմն է՝ ընդդեմ սառը դատողության, կեցությունը խեղաթյուրող խոսքի:

Իսկ այնտեղ, ուր տառատակ է արվում կենդանի կյանքը, հեղինակի ինտոնացիաները ստանում են սուր ծաղրի հնչերանգներ: Վերցնենք թեկուզ Մառուկյանի միջադեպը, ուր ամեն ինչ շարժում է հեղինակի կրքոտ զայրույթը. «Եվ Մառուկյանի գլխի փոքրությունը, և տեամերձի այգրան դուրգուրոտ վանդակավորման, և այդ ներկի ու առանց փոթերի հաղիվ իրար եկած վարազույրների մեջ մարդ տեսնում էր իր շնչինությունը...»: Եվ այնուհետև. «Սա երկրորդ է, թե՞ երկրի մակերևույթ» («Մենք ենք, մեր սարերը»): Սա Զավենի՝ անկախ ու ազատ հովվի «ձայնն է», որ եկել էր բանկի այդ ծառալողի մոտ փող ստանալու: Սակայն այդ ձայնի մեջ որոշակիորեն լսվում են հեղինակային ինտոնացիաները: «Խորանարդների, բառակուսիների, ջարդող-կարող-խուզող-ձեռոցների» նույն պատկերը ներկայանում է նաև «Գոմեշ» պատմվածքում, տեղի տալով նկարիչ Ռուբեն Կոստանյանի պաթետիկ ֆիլիպիկային: Նա, որ ստիպված էր հփելու ու մամլելու ասֆալտը, զայրացած պոռթկում է. «Սրիկաներ... ստորներ, բռնադատիչներ... ինչո՞ւ ազատ են լեռան զոմեշը, թռչունը, քամին, լուսին, իսկ ես ազատ չեմ»: Անուղատ վիճակը հակադրվում է ազատությանը: Եվ նրան թվաց, թե «գոմեշը սավառնում է քաղաքի վրայով ուղիղ դեպի կապույտ հորիզոններ»:

Սակայն ամբողջությամբ առած, իր բոլոր համակրություններով ու հակակրություններով հանդերձ, հեղինակը հավատաբիժ է մնում կյանքի օբյեկտիվ ընթացքին, նրա դինամիկային: Շրա պատմվածքները չեն սպառվում ոչ իրադրություններով, ոչ բնավորություններով, ոչ ասված հեղինակային խոսքով, ոչ էլ նույնիսկ բարոյական հանրազոմարով:

Մաթևոսյանը ամենից առաջ արվեստագետ է, և նրա ստեղծագործության մեջ բարոյագիտության ու գեղագիտության հարաբերակցությունը այնպիսին է, որ ճշմարտությունն ամբողջությամբ՝ ստուգվելով հեղինակի բարոյական ինտուիցիայով, դուրս է բերվում ստեղծագործության ամբողջ պատկերային կազմից: Մոտիվներն ու կերպարները փոխադարձորեն ներթափանցելով միմյանց մեջ, նրա արձակի բանաստեղծական կոնտեքստը դարձնում են բազմանշանակ, իսկ գեղարվեստական տեքստը՝ բազմաշերտ:

Իբրև հիմնական լեյտմոտիվ ամենուրեք հնչում է սինթեզի, աշխարհը ժողովելու միտումի սուր զգացողությունը, «այսօրվա կեցության ամենաբազմազան ոլորտները միասնական բանաստեղծական կոնտեքստի մեջ առնելու ձգտումը»²⁴: Քաղաքի և գյուղի, բնության և քաղաքակրթության ներդաշնակ զարգացման ճանապարհին ունեցած կորուստների ու ձևորբերումների էպիկական այս որոնումը՝ հիմնական մարդկային արժեքների պահպանումով և ոչ միայն մարդկանց, այլև մարդու ու բնության, մարդու և կենդանի արարածի միավորման հանդեպ ունեցած ամենադուր հավատով, փոխակերպվում է գեղագիտության, հիրավի գեղարվեստական պատկերի:

4

Այս միասնության դասական արտահայտությունը գտնված է «Գոմեշը» պատմվածքում, ուր, ըստ ի. Անինսկու, «թե ինքը առարկան, թե նյութը որոշադրել են պատրաստի ամբողջականությունը, քանի որ այդ բնական ու պարզ աշխարհում ամեն ինչ որոշված է ի սկզբանե»²⁵: Պատմվածքի փիլիսոփայության մեջ իրավացիորեն նկատվել է և բնապաշտություն²⁶, և «մարդու էպիկական ամբողջականության խորհրդանշի» (Ս. Աղաբաբյան)²⁷: Այդ սիմվոլիկան, անտարակույս, առկա է, բայց թվում է, որ «Գոմեշի» գեղարվեստական գաղափարը արդեն այն նոր տեղաշարժերի արտացոլումն է, որ կատարվել են XX դարում բնության և մարդու աշխարհի միջև:

Բնության, իբրև ինքնուրույն տարերքի, արժեքի և մարդու ու կենդանի բոլոր արարածների միջև եղած կապի գիտակցումը, բնության աշխարհի մեջ բացվող մարդու աշխարհը թափանցում են գեղաբանական կապի գիտակցության մեջ, առավել պրկվում այս վաղնջական կապերի

²⁴ «Октябрь», 1976, № 3, стр. 217.

²⁵ «Литературная Армения», 1971, № 7—8, стр. 144.

²⁶ Տե՛ս Ս. Աղաբաբյան, Քննադատություն և գեղարվեստական զարգացում, էջ 158:

²⁷ «Вопросы литературы», 1976, № 1, стр. 92.

խղման տաղնապից, Բնության հանդես այս խորացող վերաբերմունքը արդեն հեռու է ինչպես մարդակերպման բանահյուսական սկզբունքից, այնպես էլ կենդանիների անձնավորման պայմանական, բանաստեղծական հնարքներից, անշունչ բնության շնչավորումից, միտումներ, որ վաղուց ի վեր ծանոթ են զրականությանը: «Նյութի նկատմամբ արվեստագետի այս վերաբերմունքը փոքր-ինչ ավելի խորն է գնում, քան ընդունված ռեալիզմը»²⁸: Եվ այսօրվա աստաֆեյսյան «Զուկ-թագուհին» հեռու է տոլստոյական «խոլստոմերից»: Բնության այդ ըմբռնման մեջ ոչ թե սովորական անձնավորումն է, այլ՝ Պրիշվինի խոստովանությունները. «բուն կյանքի» լինի այն ծաղիկ, սատանա, ծառ, ժայռ, դժմբի վերհանումը»²⁹: Բնության հենց այսպիսի, ըստ ամենայնի զգացողությունն ու նրա հետ ունեցած խոր հոգեկան կապի ըմբռնումը օգնել են Մաթևոսյանին վերարտադրելու ծեր Ալիսոյի «հոգեբանությունն» ու բնության կենդանի ընդհանուր գնացող գոմեշի ապրումները:

«Գոմեշի» պատկերացին ամբողջ կազմը կոչված է ի բաց անկույն բնության բազմաձայնությունը, գոյություն ունեցող ամեն ինչի ազդակցականությունը, կեցություն և նրա մեջ առկա բոլոր երևույթների միասնությունը, վերջապես, մարդու և բնության իրական նմանություն գտնադառնալը:

«Գետակում լուրի ապրում է կարմրախայտների քրիստոնեական հասանքը: Մեկ հատիկ բեկված եղեգ էր, երկու թուփ դաղձ, զմրուխտն ավազ ջրի տակ, երկու ճառագայթ արև, շորս հատ մժղուկ ջրի վրա և մայր-ծուկը, հայր-ծուկը, աղջնակ-տղեկ տասը զավակները»: Սա հար ու նման է որևէ մարդկային բնատնիքի: Բնության և մարդու աշխարհի այս մերձեցման մեջ չկա որևէ պայմանականություն կամ փոխաբերական բառագործածություն, կա իրական, կենդանի նմանություն:

Իսկ սարի զազաթը իր կյանքն ունի. «Սարի գլխին մի կտոր սպիտակ սառույց կար, սառույցի վերեր խանձարուրի կապերը լուռ քանդում էր մի փոքրիկ ամպ: Ամպի տակ հրճվում է արտուտիկը, իսկ ամպի վրայով, նախիրների վրայով, բազեի, սարերի, բորթերի և անտառների վրայով ուրիշ աշխարհների մաքուր քամիները հուրհրալով տանում էին մի մեծ արև»: Այս անձնավորում-պատկերները, ինչպես կտեսնենք հետագայում, նպատակ ունեն արտահայտելու հոգևոր ու նյութական աշխարհի միասնություն, նրանց՝ իբրև միևնույն բնույթն ունեցող երևույթների ուղղակի

²⁸ М. Пришвин, Собрание сочинений в 6 томах, т. 4. М., 1957, стр. 11—12.

²⁹ Նույն տեղում:

փոխներթափանցման գաղափարները: Այս աշխարհում ամեն ինչ մեկը մյուսի հետ կապված է կենդանի, բնական թելերով. «Սառույցից մի հատ առու էր սկսվում ու գալիս գնում կովերի միջով: Կովերն ականջի ծայրով լսում էին, որ առուն կա...»:

Եվ քանի զնա, այնքան ավելի կամրանա այդ կապը, իր մեջ առնելով կենդանի ու անկենդան ամբողջ աշխարհը և խոտերը, «որ թելը-թելին շղարշն բուրմունք էին հյուսում այդ կանաչ աշխարհի երեսով մեկ», և աղվեսին, որ «մեռել էր ծերայերի մեջ...», որպեսզի խոտերը չխանգարեն, և երկնքի բաղնն անալալման տեսնի նրա դին...», և մասրենին, և զարնան ճահիճը, և օձին, որ «ընկուղենու տակ արևկող էր արել, մարմրում ու իր մի պուտ թուլնը եռացնում...»:

Միջադեպից միջադեպ կուժեղանա աշխարհի՝ այդ կենդանի միասնությունից զրացողությունը. միասնություն, ուր անկենդանություն հասկացությունն ինքնին զրկվում է հողից:

Եվ այս աշխարհի միջով կանցնի գոմեշը, և նրա այդ երթին կարծազանքեն ոչ միայն ամեն մի կենդանի շունչ, այլև ձորերն ու քարերը, հողն ու ժայռը: Քարքարուտների աշխարհը առանց սարսուռի կվերցնի «նրա քեղքն իր վրայով», քարքարոտ հողը կշարժվի նրա հետ, վարած արտը կզգա իր թիկունքին նրա ծանր հայացքը, և խաղաղ լռությունը մի պահ կքարանա, կօրորվի ու կդառնա արծազանք: «էն ի՞նչ է անում, էն ի՞նչ է անում, էն ի՞նչ է անում էն ան:սուներ»,— դարմանքից վեր կթռչի աղվեսը, արևածաղիկները իրենց լալն երեսներով կշրջվեն նրա կողմը, իսկ Բասար շունը կմտածի՝ հետաքրքիր է այս շոգին ո՞ւր է գնում գոմեշը: Եվ ճիշտ մարդու նման նրա հետ կխոսի ձին. «էդ ո՞վ ես... Ձին ես... Ախար էդ ո՞վ ես, է»: Եվ նույնքան բնականորեն սրանց հետ կծուլվի մարդու աշխարհը. «Բարակ առուն ցանկապատի տակով մտնում էր Քառանց կաղամբուտ». Բասար շունը գոմեշին ճանապարհեց ցանկապատի տակով, կտրեց— անցավ լքված այգին ու բերեց գյուղ. «Շերխանները լողանում էին զեռակում... Գետակը պարզ էր, կանչերը պարզ էին, աշխարհը ջերմացնում էր մանկական մի մեծ արև: Շեկ ճանապարհին մի գոմեշ էր օրորվում, նրա ետևից գնում էր մի կարմիր գամփռ, և նրանք այդպես զնալու էին քաղաքների, ձախորդ կյանքի ու ծերությունից միջով մինչև այդ տղաների օրերի վերջը»:

Այս կապի մեջ հետադալում մտնում են և հնձվորը, և հոտաղը: Իսկ նախորդը մտերմորեն կխոսի գոմեշի հետ, դիմելով նրան իբրև հարադատի. «Ախչի, էս սարերով, էս ձորերով, էս գողի ու գելի միջով էդ ո՞նց ես եկել, ախչի. Մարգո նա՛նր ուրեմն դեռ կա՞»: Նույնպես և պառավը,

Հանկարծ ժամատան մոտ տեսնելով իր հարազատ քրոջ գոմեշին, նրա հետ կվերհիշի իր անցյալը: Իսկ պճնված դիզը՝ Երվանդ խաչատրյանը, որ զվարճացնում էր տուրիստներին դատարկ հոխորտանքով, հանկարծ դեն կհետի այդ շինծու ցինիզմը և շփոթված կհարցնի նրան. «էս ո՞ւր ես գնում... Ո՞նց ես, Սաթիկ ջան, ո՞նց ես, քույրիկ ջան... Նանը ո՞նց է... Բա ես ի՞նչ անեմ...»: Եվ կյանքի մասին խորհելով կազատագրվի կենդանի հոգին: Եվ հովիվները, որ մինչ այդ բոլորովին էլ չգիտեին նրա մասին և սկզբում մտածում էին միայն, թե որքան կարժենա նրա միտը, և հրկրաբանները, որ սկզբում անվայել էին վերաբերվում նրան, «հաղորդակից կդառնան» նրա կանչին և պառավ ու լքված նանի հոգսերին, ու կբշեն գոմեշին նրա մոտ: Այս առիթով վ. Կամյանովը գրում է. «Եղջերավոր ճանապարհորդուհին օժտված է ոչ միայն մարդու պես մտածելու ու զգալու կախարդական ձիրքով, այլև՝ մարդու մեջ էականը սրելու, ամենամերձավոր վայրկյանի ու կյանքի անընդհատ շարժման միահյուսումը մարդկային զգացումին ի ցույց դնելու հատուկ «կոսմիկական» ձիրքով»³⁰: Իսկ գայլը, որ գոմեշի մոտ անհագորդ քաղց ունի, իսկ և իսկ մարդունման է դառնում կյանքի մասին, աղերսագին դիմելով ասածուն. «Տեր, եթե մեկ գժվար կյանքի համար ես ստեղծել քո բանն է, միայն թե մի բիշ օգնիր, որ մեր կաթի մեջ մաղձ չծորա, թե չէ լակտոնները կմեծանան ջղախին ու անօգնական»: Ինչպես տեսնում ենք, և բնութվունը, և մարդիկ բանաստեղծական այս միտտերիայի հավասարազոր մասնակիցներ են: Այդ երկու աշխարհների նկարագրության պոետիկան ևս միանգամայն համանման է, ասել է, թե նույն մակդիրներն ու բայերն են, նույն ռեաբնութվունը, նույն ինտոնացիաները: Իսկ մակդիրների ֆունկցիան արդեն այլ է. այստեղ առկա է ոչ թե երկու երևույթի ըստ նմանության արվող մերձեցումը և սրա միջոցով նրանց միջև եղած տարբերությունների բացահայտումը, այլ նրանց միաբնույթ էության հայտնաբերումը: «Նա ուրիշ մտավ հերկից եկող եղան պես, հնձից դարձող մշակի պես, դարբնոց տարվող գոլթանի պես, կեպիշերին տեղ հասնող ճանապարհի նման, որպես գլուղի ամռան երկկո...»: Պատմվածքի այս, թերեւ, միակ ավանդական համեմատությունը հնչում է իբրև քնարական ակորդ՝ ավելորդ անդամ հավաստելով այս կենդանի կապի ու նույնության փաստը: Այսպես, ավելի շատ, քան դա հատուկ էր XIX դարի ռևալյուտական ավանդույթին, «քան հասկանալի էր փոխաբերական (տարբերիչ) կեր-

³⁰ В. Камынов, Земля. эмпирии, обратно «Дружба народов», 1974, № 3, стр. 264.

պարին, բացվում — լայնանում է բնության մեջ մարդու համակրությունների ոլորտը»³¹։

«Գոմեշի» առիթով Լ. Անինսկին մատնանշում է «հեղինակի խաղաղ ու անխռով ինտոնացիան», այստեղ իշխող «համընդհանուր համբաշխության և ամեն ինչի՝ մարդկանց, բնության, լեռների, ոշխարների, հացի փոխկապվածության ոգին, ոգի և ինտոնացիա, որ հակադիր են այն պատկերների ջղաձիգ արտահայտչականությանը, ուր ներկայացվում են մարդկային հարաբերությունները»³²։ Լարված ինտոնացիաները ներխուժում են այն միջազգային մեջ, ուր տակավին շատ ջահել երիտասարդների մի խումբ խորհրդածում են երաժշտության, կերպարվեստի, էսթիլետի, իրենց դարի, աշխարհի մասին. «Եթե ես գրում եմ, նկարում եմ, վազում եմ, սիրում եմ, ցատկում եմ, հագնվում եմ, ուրեմն ձգտում եմ ինքնահաստատման, ուրեմն կարծում եմ, որ թերի եմ «...Մերկ, թուխ, դոհ ու հանգած» ավազի ու իրենց ձեռքերի վրայից նրանք բարձրացրին գլուխներն ու տեսան գոմեշին գեղարվեստի փրկսոփայության ու Վազների երաժշտության մեջ...»։

Աշխարհի կենդանի միաբանության ու միասնության մեջ, ուր ամեն մի մասնիկ արարում է իր իմաստուն ու բնական նախաստիճանումը, նորից ներխուժում է այս միասնությունից պոկված հովեկների և սպառողների մոտիվը, և հեղինակի ձայնը, որ համարյա ձուլված է այն աշխարհի ձայներին ու հնչյուններին, կտրականորեն առանձնանում է, ձեռք բերելով գրեթե պամֆլետային ինտոնացիաներ. «Հայտնի չէր, թե ովքեր են նրանք, որտեղից էին գալիս այդ լճի ջրերը, որտեղից է բերված ավազը, ինչից էր հյուսվում ու գալիս մտնում խոհանոցի վառարան էլեկտրահոսքի և երաժիշտի էին սնվում նրանց ուղեղները՝ որ կարողանում էին գրեթե փափուկ ենթադրատակցություններ ... նրանց ղգայարաններում՝ այդ լինը ճիշտ տեղին էր բացված, սպառը հարմար էր փռված, հեռու դաշտերում մեքենաները հաց ու ձկնկիթ էին անում. ... և այդ ամբողջը նրա համար էր, որ իրենք նախաստեղծ իրողությունների բազմության խառնուրդից համբաժեն ժամանակի ու հողագնդի իմաստը արեալին համակարգության մեջ, իսկ նրանց արդանդներն ու շնաշարները ալդսկա սմբում էին ժամանակի տարտամ հոլությունից»։

Նվ անմիջապես դրանից հետո «մեկ էլ՝ օդը գոմեշի քթերի տակից սարալանջով մեկ սահեց ու չբացավ»։ Այս «անկենդանության» պատկերը

³¹ «Проблемы художественной формы социалистического реализма», т. I, М., 1971, стр. 317.

³² «Литературная Армения», 1971, № 7—8, стр. 144.

երևան է գալիս նաև հետագայում, «ճաղատ», «գեր ու բարի» էդվարդ Հայ-րապետյանի շաղակրատություններում, որ իր հիտի կանանց ասում էր լավ բառեր, «որոնք մեռած էին, որովհետև միայն բառեր էին... Հետո նա կանանց պատմեց իսպանական ցլամարտի մասին և պատմեց զեղեցիկ սուտ ու մեռած...»։ Այստեղ էլ նույն ճշմարիտ ու մերկացնող հնչե-րանգներն են. «...Սակայն դրանք միայն բառեր էին, քանի որ գոմեշը, կաթսակը, խոտհունձը նա սիրում էր այդ օրը կերած քաղցրավուն խա-շիլի ուժով ավտոմեքենայի միջից»։

Մաթևոսյանին հատուկ կրկնություններով ու բառաբարդումներով հագեցված տենդագին ռիթմը առկա է նաև գոմեշի ճանապարհը փակող մեքենայի նկարագրության մեջ. «Միալար խաղաղ աղմուկով, ապա թխկոցով, թխկոցով, թխկոցով, տոթով, գոլորշով, շոցով, կարբիդի խեղդուկով, շարժմամբ, զնգոցով, բոցերով ու անկենդան ուժգնությամբ գոմեշի ճանապարհը փակեց անբմբեկի մի բան»։ Եվ, իբրև հակադրու-թյուն այս անկենդան ուժի, հնչում է քնարական կրկներգը, որը բնառնի տակ թաղված ու մինչև այդ նկարագրված կենդանի աշխարհի զուտ թվարկումն է՝ հին կանաչ հովիտ, միայնակ կաղնի, փոքր եղեգնուտ, չորս կակաշ, մասրենու թուփ, «վայրի մեղուների բրդոտ ընտանիք», գա-րու սպիտակ արտ, գոմշացույ, գամփո, գոմշուկ, թվարկում, որով ավելի է սրվում հակադրությունը։

Այս միջադեպերը դուրս մնալով պատմվածքի ընդհանուր բանաստեղ-ծական տոնից ու կազմից, մի կողմից ընդգծում են նրա ընդհանուր պա-թոսը, մյուս կողմից, իբրև հակադրություն անքակտելիորեն կապված լինելով պատմվածքի ընդհանուր հոսանքի հետ, ի ցույց դնում նրա խոր-հրդանշական իմաստը։

Կեցության ամբողջական ղգացողությունը, որը բնորոշ է հատկա-պես «բնություն—մարդ» կոլիդիային, այս կամ այն չափով տարածված է ժամանակակից ամբողջ արձակում։ Եվ հենց այստեղ, այս հունով է ընթանում գեղարվեստական ձևերի շարժումը դեպի ամբողջականություն և սինթեզ։ Այս միտումը հատկապես զգալի է գյուղական քնարական ար-ձակում։

Ձորի Միրոյի հիշողությունների շարքում տարվա եղանակները ժո-ղովրդի հետ կատարված բոլոր իրադարձությունների իրավահավասար մասնակիցներից են, և քարերը, և լեռները նույնացված են մեկը մյուսի հետ, կրկնված մեկը մյուսի մեջ։ Ամեն անգամ նա վերադառնում է բնու-թյանը, և ամեն անգամ պարզվում է, որ բնությունը անբաժանելի է հող և «երկիր» հասկացություններից (Մ. Գալշոյան «Ձորի Միրո»):

Ձուլվելով բնությանը, բելովյան հիվան Աֆրիկանովիչը դադարում է ինքն իրեն զգալուց. «Ձուլվեց ձյանն և արեին, կապույտ, անհուսալիորեն հեռավոր երկնքին, նախահավիտենական պարնան բոլոր ձայներին ու բուրմունքներին»³³ («Սովորական գործ»); Իսկ «Ռոգուլյայի կյանքը» գլուխը, որ զարմացնում է կենդանու գոյության պոեզիայի մեջ թափանցելու ուժով, պատմում է Դրինովների կովի մասին, նրա երազների ու կիսարթուն անուրջների մասին, որի շարանը ի ցույց է դնում նրա ամբողջ կյանքը՝ սկզբից մինչև ողբերգական վերջը: Հեղինակի քնարական «ձայնը» միայն երբեմն է միահյուսվում այս պատմությանը. «Ռոգուլյան ննջում էր ու մտածում ինչ-որ բան, որ իրենն էր, և որը երբեք ոչ մեկը չի իմանա», և արձանագրում է ժամանակը, որի մեջ անցնում է նրա կյանքը. «այսինքն՝ հիշողությունը, քանի որ «նա երբեք չէր զգում ժամանակը»: Հիմնականում հեղինակի ձայնը միաձուլվում է «գործող անձի» ձայնին: «Շուտով արդեն մարդագետնի արոտավայրում նրան նորից պաշարեց մի անորոշ անհանգստություն ... Ռոգուլյան նետվեց թիկերի մեջ և մոռնում էր մի ինչ-որ տարօրինակ, դեռ երբեք չզգացած ծարավից, որով լցված էր նրա ամբողջ էությունը»³⁴: Իսկ հետո կանչող արգանդի մոռնուցը, որ պաշարիլ էր նրան ամբողջությունը, և Ռոգուլյան գնում է նրա կողմը, շրջապատից ու ամեն ինչից՝ վերացած, նույն ողբերգական երթին է, որ հիշեցնում է գոմեշի երթը ոչ միայն իր հիմնական տոնով, այլև առանձին պատկերներով՝ նույն արևով, որ արագորեն մեծացավ, շացրեց ու ողողեց կանաչ ու լայնարձակ ամբողջ աշխարհը..., որի մեջ ամբողջվին հավիկը—ծուլվեց Ռոգուլյան»³⁵, եվ հանդարտումի նույն պատկերը՝ ինչպես գոմեշի համար, նրա համար ևս միայն սրանից հետո «աշխարհը դարձավ աշխարհ», բնության կյանքի ընթացքի մեջ կենդանի արարածի լիակատար միաձուլման նույն ընդհանուր պատկերը: Ճիշտ է, Ռոգուլյայի վերջը ողբերգական է, նրա կյանքը հարկադրված ընդհատվում է, և էս էր ընտանիքի միակ սնողը: Այս ներդիր—միջադեպի սիմվոլիկան պատմվածքի ընդհանուր կոնտրաստում ձևը է բերում ուրիշ շեշտեր, դուգորդվելով Կատերինայի կյանքի և ընդհանուր առմամբ պատմվածքում «կյանքի ինքնաշարժման» գեղարվեստական զաղափարի հետ, որը նույնպես ենթակա չէ միանշանակ բացատրության: Սակայն, ինքնին առած, այս միջադեպը բնության արժեքի ու ինքնուրույնության փրկի-

33 В. Белов, За тремя волокнами, М., 1968, стр. 59.

34 նույն տեղում, էջ 175:

35 նույն տեղում, էջ 59:

սովորական ըմբռնման մեջ կատարված նույն տեղաշարժերի արտացոլումն է:

Այս տեսակետից նոր արձակում հետաքրքրական է բնապատկերը: «Բնապատկերը բուն իմաստով հնթադրում է բնության հանդեպ մարդու որոշակի խորթացում, անջատվածություն: Այսպիսին է անտրոպոմորֆիզմը (շնչավորումն ու անձնավորումը) նախնադարյան բանահյուսության մեջ, այսպիսին է հետագա, մինչև XX դար ձգվող արվեստի պատկերային հիմքը»³⁶:

Իհարկե, այսօր էլ քնարական շատ պատումների մեջ բնապատկերը տրամադրություն ստեղծելու, էմոցիոնալ բնութագրումները ուժեղացնելու միջոց է լուր, որ ռոմանտիկական իմաստով հակադրվում կամ, ընդհակառակը, ձուլվում է մարդու աշխարհի պատկերին: Ժամանակակից արձակում կարելի է գտնել նաև բանահյուսական անտրոպոմորֆիզմի հետքեր: Այսպես, Դրուցեն «Բեռը մեր բարության» վեպում ծառերը, տարվա եղանակները, առտնին իրերը, կենդանիները անձնավորելու հնարանքով հավատարիմ է այս մաներին: Եվ ամբողջովին անձնավորված այդ բնությունը՝ հնարանքների ու պատկերների ջինջ օղակով, ծառայում է լուր մարդկային որոշակի արժեքների բացահայտմանը:

Ժամանակակից արվեստում, սակայն, որն ընդհանուր առմամբ հակված է հավաստելու «մարդու բնական հիմքը», հաղթահարվում է այդ խորթությունը, և այդ փոխհարաբերությունները ներկայանում են բարդ, հակասական և ոչ միանշանակ միասնության ձևով: «Հերոսների ձայները» պես «լիաձայն» է բնապատկերը Մաթևոսյանի և Գալշոյանի արձակում, ուր համարյա բացակայում է բնապատկերը՝ նրա այս սոցիալական ֆունկցիայի առումով, և կենդանի ու անկենդան ամբողջ աշխարհը, ինչպես կարողացանք համոզվել վերը, սյուժեի միանգամայն իրավահավասար մասնակից է:

5

Ժամանակակից գրականության գեղարվեստական սյրակտիկայում «մարդ բնություն» կապի գիծը և այդ կապը մարմնավորող նոր ձևերը մերձենում են «ժամանակն ի մի բերելու», ժամանակները փոխկապակցելու գծի հետ:

Մաթևոսյանական աշխարհի սահմանափակ, նեղ, խիտ տարածության մեջ ժամանակը դարձանալի տեղաշարժեր է կատարում: Նա մեկ ամուր պրկվում է, կենտրոնանալով որոշակի առօրեական հոսանքի վրա,

36 В. Кожиков. Николай Рубцов. М., 1976, стр. 26.

մեկ հեղինակի ու հերոսների «հիշողության» և «գիտակցության հոսքերի» մեջ քմահաճորեն պատվում է հտ՝ դեպի անցյալը, դեպի Մմակուտի ժամանակի ու կենցաղի խորքը, մեկ ձգվում է դեպի ապագան, մեկ էլ, կարծես, կանգ է առնում, և այդ պահին «այսօրը» հանդիպում է հավերժության հետ: «Այնտեղ օրերով ու տարիներով բազմա անում է նույն շրջանը գյուղի ու հավերձի գլխին, լուրերի արանքից կարկուտը փախս է ընկնում՝ ջարդելու արտ ու լոր, քամին շալտում է փեթակների տանիքները, և փեթակների մեջ անձրև է լցվում, ձին բերելու գնացած երեսան ձորի այս լանջին մոլորվում է, մյուս լանջին կանգնել է թաց ձին, իսկ ձորը լցվել է դարչնագույն հեղեղի վշտով, հարյուր տարի է ճաք է տվել մեծ ժայռը և չի փլվում ու չի փլվում...»:

Նվ այս առանձնապես հրկարաձգված ժամանակից, որը, կարծես, պարուրում է այդ հնագույն հողը, հեղինակն անցնում է դեպի ներկա («Սիմոնի գործերը լավ են դասավորվել, երևան տղա ունի, իսկ շոգերից փախչելու հարցն էլ՝ Մմակուտը քեզ պատրաստի ամառանոց: Աղունը նպատակին հասավ»), սուղվում առօրյայի հոսանքի մեջ, մի բան, որ կտրուկ ձեռով փոխում է պատմության տեմպն ու ինտոնացիան: Ներկայի ազմուկը ոչ մի բույս չի լուծում այսօրը, դրսևորելով կյանքը իրական հոսանքի մեջ՝ կենցաղային ու սոցիալական բոլոր այն նշաններով, որոնք այդ աշխարհի ներսում սահմանում են ամեն կարգի փոխհարաբերություններ: Միևնույն ժամանակ, անցյալի իր հիշողությամբ, իր ավանդներով, այդ անցյալի «պատկերների» միսնդամայն որոշակի առկայությամբ, ապագայի մեջ իր անընդհատ ծավալումով ասլորդ Մմակուտի բուն ներկայի մեջ առկա է ժամանակային այս երեք չափումների դրամատիկական կապը, այսինքն՝ տարբեր սերունդների ու արժեքային համակարգերի միջև գործող կոնֆլիկտի աղբյուրը:³⁷

Սակայն ժամանակի այս որոշակի պատմական ընկալման կողքին առկա է նրա չափակցումը բնութիան ու աշխարհի հավերժության ժամանակի հետ, այդ կապի դիալեկտիկայի բացահայտումը և այս ամենը՝ միասնական, գեղարվեստական, անտարակույս, նոր կառուցվածքի շրջանակներում: Այդ «ժամանակից դուրս» կամ «ժամանակից վեր» լինելու հանգամանքը, որ բխում է հեղինակի՝ դեպի բնությունն ունեցած

37 «2. Մաթևոսյանի հերոսի սոցիալական հոգեբանության մի բանի հարցեր» հոդվածում 2. Ավետիսյանը քննում է ժամանակի կատեգորիան և գտնում, որ 2. Մաթևոսյանի մոտ կյանքի դիտարկումը շարժման, որոշակի ժամանակային ու տարածական հատվածքում հանդես է գալիս իրրե էպիկականության կազմավորման և դեպի «պսիխոլոգիզմ» ուղղված շարժման նշաններից մեկը («Գրական թերթ», 1975, մայիսի 16)».

կողմնորոշումից, հատկապես շոշափելի է տարվա եղանակների շրջապատում, նկարագրություններում: Էպիկական ժամանակի շունչն ու ըստվեները կարծես թե մշտապես զգացվում է մաթևոսյանական արձակում, և այստեղ դասական ավանդույթի հետ ունեցած նույն անբաժանելի կապն է՝ մարդկային կեցության արմատական խնդիրներին ուղղված հարցադրումներով: Ժամանակի այնպիսի ընկալումը, երբ մարդկայինը բնականի հետ նույն շարքում է դրվում, ակնառու դարձնելով հավերժական կեցության հետ ունեցած կապի գաղափարը. «Սկիզբը» պատմվածքի խնամաներից մեկն է³⁸: Տղան անտառում, հաճարենու բնին տեսավ իր հորեղբոր անվան փորագրությունը. «Սակայն վախեցավ իջնել հորեղբոր ժամանակի մեջ: Եվ տղան շհասկացավ՝ անցած ժամանակը, երբ հաճարենին այդպես կանգնած է եղել, գիրն այդպես դաջված է եղել լուռ կեղևին և միջուկն այդպես ներսում... խուլ, լուռ, մութ... այդքանը այդպես շա՛տ ժամանակ է, թե՞ քիչ, թե՞ ժամանակ չէ, մի ուրիշ բան է: Երեկ հաճարենու ժամանակ է, ձիու ժամանակ է՝ երբ ձին կանգնած մտածում է...»: Իսկ այնուհետև նա ջանում է չափակցել այդ ժամանակը իր ներկայի հետ, և նրան պաշարում է անսովոր մի զգացողություն. «Ձեր ժամանակն ու ձայներն անցնում են ձիու ականջների վրայով, իսկ ձին կանգնած է մի տեսակ ինքն իր ներսում, իր ժամանակն էլ իր ներսում է, և մտածում է... Եվ ծառն ապրում է ինքն իր մեջ... և ծառի հետ ապրում է հորեղբոր անունը, ծառը դրերն առել էր իր մեջ և իր հետ լայնացրել, իր հետ ձգել, կեղևի մեջ գրերը ցրվել էին...»: Եվ մի փոքր ներքև փորագրելով իր սեփական անունը, տղան զգաց, որ «հորեղբայրը միաժամանակ այնտեղ էր, խոզ էր պահում և այստեղ էր, սալ էր սարքում: Եվ տարօրինակ էր, որ տղան այնտեղ՝ 1916 թվականի մեջ էր»: Տղան կարծես ձուլվում-միանում է հորեղբորը և իրեն կանչող մոր ձայնը նման թվաց տատի ձայնին, և տղան լսեց հին օրերի հեռավոր կանչը: Մանկան գիտակցության խորքերն է թափանցում ժամանակների, մարդկանց ու բնության կապի զգացողությունը: «Տղան մի քիչ մտածեց ու շհասկացավ, թե դրա մեջ ինչ իմաստ կա, բայց նրան դուր էր գալիս, որ Անդրանիկ անունը անջատվել էր իր հորեղբորից, Արայիկ անունը անջատվել էր իրենից և Արայիկ ու Անդրանիկ անունները հաճարենու հետ ապրելու են միասին»:

38 Սա ժամանակը մարմնավորելու XX դարի գրականությանը հատուկ եղանակ է, երբ ժամանակը դառնում է ոչ միայն իրականությունը բացատրելու և կարգավորելու միջոց, այլև հանդես է գալիս իրեն թեմա կամ նույնիսկ գլխավոր հերոս: Հիշենք Թ. Մաննի «Կախարդական լիոր», ուր աշխարհը մեկնաբանվում է ժամանակի նորագույն տեսությունների լույսի տակ:

Մի պահ տղան մտնում է հավերժության մեջ, իսկ հետո՝ ողբերգական շրջադարձ դեպի այդ նույն ծառի դատապարտվածությունը: Իրականության մանկական միֆականացումը միահյուսվում է կյանքի ու ժամանակի հասուն ընկալման հետ: «Եվ լուռ լռության մեջ հաճարկուտի դորշ բները կանգնած էին իրարից հեռու, հաստատ, և ամեն մեկի ողբը կրծում էր իրեն, միայն իրեն, և ամեն մեկն իր մահն ապրում էր իր ներսում...»:

Եվ այստեղ, տղայի «գիտակցության հոսքի» մեջ տրոփող, ամակության էպիկականորեն ձգված ժամանակի մեջ մշտապես ներխուժում է դրամատիկական ներկան, նրա «իրական» ձայնը և այդ իրական ժամանակի միջոցով կատարվում է թո՛ղբ դեպի ապագան՝ անուրջների աշխարհ («Բայց լինելու էր, անպայման լինելու էր, երբեք անպայման լինելու էր...»):

Ժամանակի այսպիսի մարմնավորումը, նրա ազատական տնօրինումը անտարակույս ոճակերտիչ դործոն է, որը որոշազորում է մաթևոսյանական արձակի քնարական ու հոգեբանական ամբողջ կազմը: Այն թույլ է տալիս թափանցելու տղայի հոգու խորքերը, վերհանելու նրա հոգեբանությունը, նրա հոգու կազմավորման ընթացքը: Սակայն այս ոճակերտման ակունքները խորապես բովանդակային են և կապված են նույն՝ «աշխարհը ի մի բերկու», նրա բազում կտրվածքները միաժամանակ ընկալելու պաթոսի հետ, պաթոս, որի շնորհիվ ներկա իրականությունը դրվում է միֆական իրականության վրա, սուտրկայական իրականությունը կապվում է հոգևոր իրականության հետ: Այս կերպ ժամանակը դառնում է մաթևոսյանական պոետիկայի էական մասը:

«Գիտակցության հոսքի» տեխնիկան կիրառելու պատճառների մասին Ֆոլկները գրում էր. «Ինձ համար մարդը ինքնին գոյություն չունի, նրա մեջ իր անցյալի արտահայտությունը կա: «Եղել է», այսպիսի երևույթ չկա, որովհետև անցյալը «կա»: Յուրաքանչյուր վայրկյան այն ամեն մեկի մեջ է... Ուստի մարդը, պերսոնաժը գործողության ցանկացած վայրկյանին ի հայտ է բերում իրմով ոչ թե պարզապես այն, ինչ որ է տվյալ վայրկյանին, նրա մեջ է այն ամենը, ինչը որ նրան դարձրել է հենց այդպիսին, և երկար նախադասությունը դա ջանք է մարդու անցյալը, գուցե և ապագան ներառելու այն միասնական վայրկյանի մեջ, երբ մարդը ինչ-որ արարք է կատարում»³⁹

Ֆոլկները կարողացավ փայլուն կերպով հաղորդել հիշողության ներքին ժամանակը, իր մեջ խորացած և դրանով իսկ արտաքին ժամա-

39 У. Фолкнер, О литературе, «Вопросы литературы», 1977, № 1, стр. 222.

նակից դուրս եկած հոգու ներքին ժամանակը, կարողացավ ցույց տալ ժամանակի այդ ծավալումը միանգամից հրեք չափումների և մեկ ծանրացած «կա»—ի մեջ: Մարդու պատկերումը այդ պատճառով ձևեր բերեց ստերեոսկոպիկ ծավալայնություն: Մակայն ֆոկլորյան աշխարհում այդ ժամանակին տիրապետում էր ոչ այնքան ինքը՝ մարդը, որքան՝ հենց ժամանակը: Եվ «ճակատագրի», այս վիճակի ժամանակավոր լինելու մոտիվը, որ սաստկացնում էր այդ աշխարհի մերկացումը, համենայն դեպս մշտապես առկա է ֆոկլորյան աշխարհում:

Սոցիալիստական ռեալիզմի մեջ ժամանակների կապի այս հարաբերակցումը հանդես է գալիս իբրև գրականության պատմականության առումներից մեկը, և այդ նույն հնարանքը այստեղ ուրիշ լիցք է կրում: Իր բնույթով միասնական պատկերավոր կեցությունը չափվում է ժամանակի միասնական չափերով: «Մարդու ժամանակը կարծես ուղղակի շարունակվում է պատմական ժամանակով, նրա հետ կազմելով բարդ ու կենդանի մի միասնություն» — գրում է Դրագոմիրոցկայան սոցիալիստական ռեալիզմի գրականության մեջ ժամանակի մարմնավորման նորարարական բնույթի առնչությամբ: Այնուհետև նա նշում է այն ընդհանուրը, որով ժամանակակից գրականությունը տարբերվում է անցյալի դասական գրականությունից: Այնտեղ «ժամանակը թաքնված էր բնավորությունների, հոգեբանական պրոցեսների, իրերի մեջ. ժամանակի «ծանրությունը», ծավալը, վազքը կարծես կուտակվում էին երևույթների ներսում, մեծացնում էին խոսքի, ոճերի լարվածությունը, էպիկականորեն ընդլայնում էին ժանրերի սահմանները... այստեղ ժամանակը այլևս չի կարող թաքնված լինել, չի տեղավորվում երևույթների ներսում, ժամանակն առանձնացվում է, հաշվվում, փոխակերպվում, դառնում ստեղծագործության գլխավոր դեմք, ստեղծագործությունը «բերնված է» ժամանակով, ժամանակի պատկերը նյութականացվում է»⁴⁰: Ժամանակը ներխուժում է պատկերասյուսետային հյուսվածքի մեջ, վեր հանելով անհատի կառուցվածքի ու դինամիկայի վրա պատմության ընթացքի ներգործությունը, ներկայացնելով «ժամանակի ճառագայթումներով կարծես խոցված» անհատին, իսկ նրա ճակատագրի միջոցով՝ նաև բուն պատմությունը:

Մի քանի ժամանակային շերտերով, պայմանական-պոետական փոխակերպումով պատմություն անելու կերպը, որը ժամանակակից

⁴⁰ «Проблемы художественной формы социалистического реализма», т. I, М., 1971, стр. 263.

քնարական-հոգեբանական արձակի նկատելի միտումն է, քանդելով անշտապ էպիկական ավանդական կապերը, մի կողմից նպաստում է ժամանակի մեջ իրեն որոնող անհատի ճակատագրում այդ կապերի առավել նուրբ և անմիջական փոխներթափանցմանը, մյուս կողմից դառնում է միջոց վեր հանելու այդ կապերը պատմվածքների ու վիպակների մեջ, ուր հնարավորություն չկա հաջորդականորեն ընթացող ժամանակի մեջ գործող ճակատագրերի ու բնավորությունների հաջորդական ծավալումի համար: Իհարկե, ժամանակակից արձակում շարունակվում և զարգանում է նաև ավանդական եղանակը, «սակայն, անտարակույս ավելի հաճախ ժամանակակից արձակը ժամանակը սինթեզում է հերոսների զգացմունքների, մտքերի, հիշողության այն իդեալական աշխարհի մեջ, ուր ցանկացած հարաբերակցումներում, ցանկացած խոտելյամբ, առանց հատուկ պատմողական փաստարկումների միահյուսվում—միանում են նրա բոլոր չափումները...»⁴¹:

Մ. Գալշոյանի «Ձորի Միտոն» վիպակի ամբողջ կառուցվածքը ժամանակի ժամանակագրական հոսքի, նրա անընդհատ շարունակելիության մերժումն է, ժամանակի փոխակերպումն է հիշողությունների մի անվերջանալի շարքի, որոնք ձգվում են «երկրի» ճակատագրի հետ կապված մոտ ու հեռավոր դեպքերից մինչև հեքիաթային մանկության էպիկականորեն ձիգ ու անխռով ժամանակը: Պատմողական սկիզբը, որ կապված է որդուն ճանապարհհիւ հետ, անմիջապես ընդմիջվում է քնարական խոհանուրով և, պոկվելով ներկայի մանրամասներից, «հոգու հայացքի» միջով գնում է դեպի անցյալը և նորից վերադառնում է դեպի ներկան, համադրելով այն անցյալի հետ: Եվ ավարտը միայն առերևույթ շրջափակում է այդ չկանգնեցվող հոսքը, ստեղծելով ավարտվածության պատրանք: Այստեղ քնարական կառուցվածքն ակնառու է: «Ես»-ի մասին չի պատմվում և ոչ էլ Միտոնի ապրումներն են քաշվում պատմվող դեպքի ժամանակային հարթության մեջ, այլ դեպքի ժամանակն է ձգվում—հավասարվում, ապրում հիշողության ժամանակի հետ, պատմությունը ներկայացնելով ժամանակի մեջ, ժամանակի մեջ կատարվող ընդհատումներն ու տեղափոխումները, թուլացած կապակցող թելը, հիշողությունների զուգորդվող շղթան, ուր բացակայում է ժամանակագրական կապը, ի մի են բերվում և ամրացվում միասնական արժեքային կենտրոն—մոտիվով՝ «երկրի քաղցր կարոտի» դադափարով, նրա հուշով,

⁴¹ А. Бочаров, Время в четырех измерениях. «Вопросы литературы», 1974, № 11, стр. 43.

որը թույլ է տալիս ժողովրդի անցյալը, պատմությունը կապելու նրա այսօրվա ճակատագրի հետ և գնահատելու իր տեղն այդ ճակատագրում: Ձնայած բացորոշ քնարական կառուցվածքին, վիպակն ըստ էության միաժամանակ էպիկական է. իր մասին արվող պատմությունը վերածում է ժողովրդի կյանքի մի ամբողջ դարաշրջանի պատմության:

«Ես»-ը իբրև պատմող և նկարագրվող ապրումի ու հիշողության սուբյեկտ տարբեր ժամանակային հարթությունների մեջ է, իսկ վերապրող «ես»-ը պատմող «ես»-ի համար օբյեկտային է և էպիկական պերսոնաժի դիրքորոշում ունի: Բացի այդ, հանված լինելով ժողովրդի ներկա կեցությունից, նա համընկնում է այդ կեցության հետ հիմնական հատկանիշով՝ նա աշխարհի, ժողովրդի հետ է և նրա հետ միասին էլ վերապրում է նրա ճակատագիրը: Այսպես, աշխարհընկալումը դրսևորվում է պոետիկայի, նրա միջոցներից մեկի մեջ՝ ներկայացնելով տարբեր ժամանակային պլանների միջև եղած հարաբերությունների ներդաշնակ, քնարական-էպիկական լուծման նմուշ:

Ժամանակների այս զուգակցումը ամենայն ակներևությամբ հանդես եկավ ոչ միայն գյուղական արձակի մեջ, որին, ինչպես նկատեցինք, բնորոշ էր լարված հետաքրքրությունը անցյալի, նրա փորձի, ժողովրդի կյանքի խորագնա ընթացքի նկատմամբ: Ժամանակի խնդիրը իբրև առաջնահերթ հարց կանգնած է ժամանակակից ամբողջ արձակի առաջ:

Ա. Բիտովն, օրինակ, իր «Հայաստանի դասերը» գրքում, որ նվիրված է ներկային, մտովի սլանում է դեպի երկրի անցյալն ու ապագան: Պահը երկարաձգելու, կանգնեցնելու նրա ծարավը, պահ, որ, իրական ապրում էր, որ նշանակում էր «ապրել հենց այս վայրկյանին», կովում է պատմական և ոչ պատմական ժամանակները ի մի բերելու, մի մարդու կյանքի սահմաններից, ներկայի եսասիրությունից դուրս դալու, իրեն հոգևոր էակ, անցյալի ամենակենսական փորձի ժառանգորդ ղգալու ձգտման հետ: Եվ այս հինավուրց հողի վրա նա լռտապես զգում է, թե ինչպես է անցյալը սողոսկում իր մեջ: Մտնելով հին հայկական մի բակ, նա մտնում է այդ անցած կյանքի մեջ, ինչպես իր հիշողության մեջ, նաև այն բանի մեջ, որը կարող էր ապրել միայն ինքը: Տրվելով այդ տարերքին և գերված մասնակցության այդ զգացումից, նա իբրև անհատ այլևս չի կարող դուրսնալ ժամանակի այդ երկարաձգումից դուրս: Եվ այդ միավորման պահի գագաթնակետը Գեղարդի բարձունքներում էր. «Այդժամ բառեր չունենիս, չէին կարող լինել և չպիտի լինեին» ես չկայի: Եվ ես դարձա նրա նման, նույն համրությունը, նույն ինքնաբացակայությունը, նույն հավատն էր ապրում իմ մեջ, որովհետև ես ներփակված էի նրա աղ-

նիվ ու մաքուր ուղեղի, նրա հավատի, նրա ամբողջական ու եղակի մտքի մեջ, ուր ոչ մի ուրիշ միտք չէր կարող գոյություն ունենալ: Դա նրա անմահությունն էր»⁴²:

Ս. Աղաբաբյանի կարծիքով՝ հայկական նյութի առիթով ժամանակի թեմային անդրադառնալը պատահական չէ, քանի որ պատմական ժամանակի, ժողովրդի կյանքի նախահիմքերի հանդեպ ցուցաբերած ուշադրությունը միշտ էլ չափազանց ուր է արտահայտվել հայկական արձակում⁴³:

6

Տարածական-ժամանակային կողմնորոշումների այդպիսի խորացումը լայն հնարավորություն է բնօրինակում բարոյագիտական ու գեղագիտական մեծնատարբեր լուծումների համար: Անհատի կենսական կողմնորոշումները պատմականորեն հիմնավոր բարոյական սկզբունքների հետ հարաբերակցելու և որոշակի ճակատագրի փորձով ընդհանուր ճշմարտությունները ստուգելու հնարավորությունից զուտ ընդլայնվում են ժանրի սահմանները, բնավորությունների բացահայտման սկզբունքները, բնավորությունների, որոնք մտքի իդեալական աշխարհում ժամանակների տեղաշարժման շնորհիվ կարող են ի հայտ բերել իրենց հոգևոր վարդապետը անսահմանփակ տեսականության մեջ, և «քանդրվում» են պատմելու հնարանքներն իսկ:

Եվ պարզ է դառնում մի շատ հետաքրքրական հանգամանք. հնարավոր չէ ասել ոչ միայն այն, թե այս պատմություններում որքան է տեսնվում գործողությունը, որը հաճախ լիովին բացակայում է, այլև՝ բուն գեղարվեստական ժամանակը: Ստացվում է, որ ժամանակի տարածականությունը փաստորեն հավասար է պատմելու վրա ծախսված ժամանակին: «Երկրի ջիղը» պատմվածքի մեջ այն տեսնում է այնքան, քանի դեռ հերոսուհին՝ Աղունը չի սպառել իր ասելիքը: Կամ Գալշոյանի մոտ ժամանակի հոսքը ձգվում է այնքան, քանի դեռ Միրոն գնում է և վերհիշում:

Մեր առաջ ընդհանուր առմամբ «պատմվող» կամ «խոստովանվող» աշխարհ է, որը հիշողությունների, ապրումների, խոհերի հոսքով կարծես զրկվում է նյութականությունից: Գալշոյանի «Ձորի Միրոն» և «Կածանի ճամփորդները» վիպակները և «Մարութա սարի ամպերը» խորագիրը կրող պատմվածքաշարն ամբողջությամբ խոստովանություններ են կամ հիշողություններ, ընդ որում խոստովանողը հերոսն է կամ հեղինակը: Եվ

⁴² А. Битов, Образ жизни, М., 1972, стр. 247.

⁴³ «Вопросы литературы», 1976, № 11.

առաջին դեմքից արվող պատմությունը, իբրև հերոսների ինքնաբացահայտման, քնարական էմոցիաների հաղորդման ամենահարմար ձև, լայնորեն տարածվում է ժամանակակից արձակում: Հայ արձակում դա առկա է ոչ միայն Մաթևոսյանի և Գալշոյանի գործերում, այլև Հ. Մելքոնյանի, Մ. Մնացականյանի և այլոց մոտ: Իր «հաղաղ զորանոցները» վիպակում Ն. Աղալյանը ոչ միայն դիմում է այդ ձևին, այլև իր քնարական հերոսի շուրթերով ջանում է հիմնավորել նրա «ուսվելությունը»:

«Պատմվող» աշխարհը ներկայանում է իբրև պակաս պայմանական: Հետադարձ անսպասելի ակնարկները հատուկ փաստարկումներ չեն պահանջում, ինչպես այդ չի պահանջվում մարդկային անմիջական զրուցիկ կամ խոսակցության ժամանակ: Նրանք սատարում են լրացնելու—ամբողջացնելու ընթերցողի պատրաստվածությունը: Դասական ռեալիզմի հանգամանակից դետերմինիզմը փոխարինվում է ժամանակակից դեպրիվեստական մտածողության ասոցիատիվությամբ:

Նվ խոսակցականի տարերքը ողողում է այդ ամբողջ արձակը, հանդիսանալով նրա մյուս գլխավոր բաղադրիչը, որն ասահանում է շուրջընկերների ծավալվող «կյանքի հոսքի» միասնությունը: Փաստորեն, նա սկիզբ է առնում այդ հոսքի, աշխարհի բազմաղանության ազատ դրսևորման հիմքի վրա: Խնդիրը ոչ միայն առաջին դեմքն է (այդ ձևը հանդես է գալիս Մաթևոսյանի «Մենք ենք, մեր սարերը», «Խումհար» վիպակներում, «Կայաքան», «Նժույզ», «Նժույզ», «Նարինջ դամբիկը» պատմվածքներում, մյուս պատմվածքներն ու վիպակները պատմվում են երրորդ դեմքով), այլև այդ ձայնի առանձնահատուկ շոշափելիությունը. ձայն, որն ամրակցում և միավորում է այդ աշխարհը, փոխազդեցության մեջ մտնելով այլ ձայների ու խոսքերի հետ: Այդ խոսքը իր մեջ առնելով արտաքին իրականությունը, ինքնին դառնում է մի առանձնահատուկ գործողություն, և կյանքի պատմվող իրադարձությունն ու բուն պատմմի պատմվելիք իրադարձությունը միաձուլվում են զեղարվեստական ստեղծագործության միասնական իրադարձության մեջ:

Այսպիսի ժանրակշիռ բնույթ է ստանում «Մենք ենք, մեր սարերը» և «Խումհար» վիպակներում հեղինակի խոսքը, իսկ «Ալիո», «Օղոսոս», «Երկրի ջիղը» գործերում՝ հերոսների խոսքը: Դրանք ոչ այլ ինչ են, եթե ոչ «խոսք» աշխարհի մասին, որ անցկացված է հերոսների ու հեղինակների անհատական դիտակցության միջով: Այդ խոսքն ազատորեն տնօրինում է այս աշխարհը, իր մեջ առնում բոլոր անցյալ ու ներկա իրադարձությունները և դասակարգում նրանց այնպես, ինչպես դրանք հասնում են հերոսների հիշողությունների, ապրումների, պատկերացումների մեջ:

Քաղաք մեկնեւու հոգսաշատ պատրաստություններից Աղունի միտքը մեկ թռչում է դեպի անցյալ, և հիշողությունների մեջ ներկայանում է նրա ծանր կյանքը՝ հաջորդական հերթագայումով, օրեցօր («հետո ի՞նչ եղավ»), կամ դուզորդվող կապերով («տեսավ դեղին կալերը և լիքը քվալները, և հին ցավն օձի պես մի պահ հիշվիաց փորում»), մեկ սլանում է դեպի ապագան, պատկերացնելով տղայի ու հարսի հետ իր հանդիպման տեսարանները և բազմաթիվ երեակայական իրադրություններ, դիցուք, համասեղ կյանքի պատկերներ («հարսը տեսնես ի՞նչ ցեղ է լինելու...»), մեկ վերադառնում է նորից ներկային, նրա «հոսքին»՝ կրտսեր որդու, ամուսնու, սկիսորջ երկխոսություններին, որոնք ընդմիջվում են կյանքի, աշխարհի ու մարդկանց մասին արվող ներքին մենախոսություններով («կյանքը մի անգամ է լինում») կամ անցյալին ուղղված քննարական շեղում—դիմումներով («լավերդ շուտ եք մեռնում, որտե՞ղ ես, Քոշար, խփվե՞լ ես, թե՞ գերի ես ընկել, Ամերի՞կա ես. բո ձայնը դեռ զրնդում է Մմակուտի դեղին արտերի վրա»):

«Երկրի ջիղը», «Ալխո» և «Օգոստոս» պատմվածքներն ասվում են «օտար խոսքով»։ Հնայած հեղինակն է վարում պատմությունը, սակայն նրա ներկայութունը տեսքատում գրեթե չի զգացվում։ Այս ստեղծագործություններում ակնառու է դեպի «ասք» («СКАЗ») ունեցած կողմնորոշումը։ Հեղինակային նկարագրությունները մերձեցված են հերոսների խոստանացիաներին, որով սրվում է պատմության բնականությունը, և հեղինակի ապրումներն իսկ ձուլվում են գործող անձանց ապրումներին։ Մարդկանց աշխարհը նրան (Ալխոյին) թվում էր անվերջ անըմբռնելի։ Քսան տարի եղավ ահա կրում է մարդկանց ու նրանց բոլոր, քսան տարի ցենտների տակ խորհում է նրանց մասին, բայց բան չի հասկանում՝ ոչ թե այն պատճառով, որ ձի է, այլ որ նրանք կայուն չեն»։

Ինչ վերաբերում է հեղինակի և հերոսների խոսքի համաձայնեցմանը, այստեղ բացակայում են նաև խոսքային անհամատեղելիությունը, նրանց առանձնացումը կամ լիակատար միաձուլումը, թեև առկա է նրանց շփման նուրբ, անորսալի, աղուտ գիծը։ «Ձորում, բարերի մեջ, գետը մրմնջում էր, աղջիկների մայրը գլուխը ծնկներին ոչ այն է նիրհում է, ոչ այն է տխրում ջրերի վրա... Վիթխարի մարդաթողը անում էր իր փափուկ պտույտները արևի տակ, իսկ Ալխոն կանգնել էր ու թախծոտ էր»։

Այս նկարագրությանը անմիջապես հետևում է տեսարանի հեղինակային գնահատականը («Եվ այդ ամենը հանգած ու իղուր էր... ինչպես շաշխատող ջրաղացի ջուրը... «աղջիկները պիտի մոռ հավաքեին ...խոտ հավաքեին...»), այնուհետև սահուն անցում հերոսի «խոսքի» մեջ, ուր

գործում են նույն պատկերներն ու բառապաշարը. «Իսկ Գիքորը թամբի վրա շրջվելով, համենայն դեպս ասաց աղջիկներին—«Հասած աղջիկ եք, մոռը հոտում է, մոռն ի՞նչ է՝ խաղ է, գնացեք քաղեցեք... «Վիթխարին տեղում, հարմարվեց, և այդ ժամանակ Գիքորը հասկացավ որ՝ չէ... որ՝ չէ, նա ափսոս է. խոտ դիզելու համար չէ»:

Հեղինակային խոսքը կարծես գունավորվում է հերոսի խոոքով, փոխառնելով նրա մտածելու կերպը, նրա գիտակցությունը: Եվ կոնտեքստ է դառնում հերոսի կենդանի խոսքը, ուր և ընկղմվում է հեղինակային խոսքը:

Իհարկե, ցանկացած «ասք ընկալվում է այն հեռավորության տաքածքում, որ զգում է ընթերցողը այդ (պատմող հերոսի—Հ. Մ.) և ուղղակի, «խսկական» հեղինակային խոսքի միջև, թեկուզ վերջինս ներկայացված է չլինի տեքստում ոչ մի բառով: Միևնույն է ասքի կազմի մեջ դրսևորվում է հեղինակի ձևակերտող տեսակետը...»⁴⁴: Սակայն նոր ասքի մեջ, որը լայն տարածում ունի ժամանակակից արձակում (հիշենք Բելովի, Շուկչինի, Ռասպուտինի երկերը) ակնառու է այդ հեռավորության կրճատումը, հեղինակի խոսքի և գործող անձի ազատ խոսքի ավանդական հարաբերակցությունների փոփոխությունը: Զևականորեն հեղինակն առկա է, միացնելով իրար իրադարձություններն ու հերոսներին, լրացնելով ու մեկնաբանելով նրանց ուղղակի խոսքը, սակայն պատմության ամենախոր շերտը կապված է հերոսների գիտակցության հետ: «Երկրի ջիղը» պատմվածքում առկա է ոչ թե իրականության նկարագրությունը, աշխարհի մասին հերոսների տեսակետների պատկերումը, ինչպես ավանդական արձակում էր, այլ բուն իրականությունը, իբրև գլխավոր գործող անձի՝ Ադունի խորհրդածությունների առարկա: Եվ հերոսի գիտակցության հանդեպ այս առանձնահատուկ վերաբերմունքը, «օտար» խոսքի ղերիշխանության, օտար գիտակցության ինքնուրույն ուժի ճանաչումը կապվում է «գրականության դեմոկրատացման» ընդհանուր պրոցեսի հետ: Ռուսական արձակում այս տեսակետից պատահական չէ հենց լիսկովյան ավանդույթների վերածնունդը: Այդտեղ հեղինակի և հերոսների լեզուն ձուլվում է մի միասնության մեջ, և խոսքի կոլորիտը ի հայտ է գալիս ոչ թե առանձնապես կազմակերպված բառապաշարում, այլ գեղարվեստական տեքստի ամբողջ կազմի մեջ, որ նմանակում է էպիկական

⁴⁴ «Проблемы художественной формы социалистического реализма», т. 2, М., 1971, стр. 341.

պատումի ժողովրդական կերպը՝ նրան հատուկ անշտապ մանրամասնումներով: Այդպիսին է հեղինակային խոսքը, օրինակ, Բելովի «Սովորական գործում», որի բառակազմում, շարահյուսության և ինտոնացիաների մեջ իշխում է հերոսի խոսքը, պահպանելով բանավոր խոսակցական ոճի կերպը:

Հայկական արձակում էպիկական ասքի ավանդույթները, ուր հեղինակի խոսքը առավելագույնս մերձենում է ժողովրդի «խոսքին», իրենց մարմնավորումն են գտնում Հ. Թումանյանի արձակում («Մերոնք» պատմվածքաշարը): Ս. Աղաբաբյանը նկատելով, որ հայ գրականության մեջ էպիկական աչք ավանդույթի արմատները ձգվում են մինչև V դարի պատմիչներն ու ժամանակագիր-տարեգիրները գրում է. «Ասքի նկատմամբ ունեցած կողմնորոշումով հայ բանաստեղծներն ու արձակագիրները գրականության մեջ ներքերում են ժողովրդի հոգեկոր կյանքի խոր շերտերը, բացահայտում են ժամանակների դինամիկ կապերը...», և «մյուս կողմից, վերականգնում են հայ գրականության ծագումնաբանական ամբողջականությունը, հավաստելով դաբիդար փոխանցվող գեղարվեստական ավանդույթների կայունությունը»⁴⁵: Մաթևոսյանական արձակը, իր մեջ առնելով այս ավանդույթները, սինթեզում է ժամանակակից պատմողական ձևերի հետ:

Ընդհանրապես այս խնդիրը կապվում է հեղինակային տեսանկյունի հետ, որը հանդես գալով իբրև աշխարհայացքային կատեգորիա, միաժամանակ կառուցվածքային գործոն է՝ գեղարվեստական աշխարհի վերստիղծման մեջ ունեցած իր ֆունկցիոնալ նշանակալիությունը: Աշխարհի օրյակտիվ պատկերման և հեղինակային սուբյեկտիվ սկզբի միջև եղած կապի, պատկերվող աշխարհի հանդեպ հեղինակային ռալիորսի ծավալման տարբեր եղանակները, պատմող-հերոսի և հեղինակի, հերոսների և նրանց «ձայների» միահյուսման, փոխներթափանցման և փոխդիմադրության բազմադան հնարանները միշտ էլ եղել են արձակի պոետիկայի կարևոր խնդիրներից մեկը:

Եվ այդ կապի եղանակներն էլ սահմանել են արձակի տիպերը՝ էպիկական, ինտելեկտուալ, զուտ ասքային ոճի, քնարական կամ հոգեբանական: Ժամանակակից արձակում այդ հարաբերակցությունները բարդացել են ոչ միայն ըստ ձևի, այլև ըստ էության՝ դառնալով ավելի բազմաշերտ, տրամախոսական, ստեղծելով կերպարի գեղարվեստական եռանդի գլխավոր աղբյուրներից մեկը:

⁴⁵ «Вопросы литературы», 1976, № 1, стр. 95.

«Եթե խոսվի մեծ մասշտաբի փոփոխությունների մասին, որոնք XIX դարի երկրորդ կեսից վիթխարի ազդեցություն են ունեցել զեղարվեստական ձևի վրա, ապա հարկ է սկսել այն բանից, որ փոխվեց գրողի նկարագիրը, նրա ստեղծագործական անհատականության բնույթը, նրա կերպարը՝ վերստեղծվող զեղարվեստական աշխարհի հետ ունեցած հարաբերություններում»⁴⁶:

Դոստոևսկու «պոլիֆոնիկ աշխարհը» դարձավ այդ սկզբունքորեն այլ փոխարաբերությունների և աշխարհի վերստեղծման մեջ հեղինակի ունեցած այլ դերի դասական արտահայտությունը: Զեխովյան օբյեկտիվությունը կամ «անկողմնակալությունը», կամ էլ ֆլոբերյան «հեղինակային չբացումի» ծրագիրը կազմավորվող աշխարհի ամբողջական նկարագիրը վերստեղծելու նոր օբյեկտիվ ձևերի որոնումներից են:

Մաթևոսյանական «խոսքը» դեմիոլոգի խոսք չէ, որն արարում և փրկնից հեռացնում է զեղարվեստական աշխարհը, այլ կյանքն ուսումնասիրողի խոսք է, որն ընդգծում է կատարվածի իսկությունը, իր հետքերի համալատասխանությունը իրականության բնույթին, այդ իրականության, նրա տարրալուծվող վիճակի «բաղմաձայնությունը»: Դա խոսք է, որն արդեն իր մեջ է առել ինչպես հեղինակային խոսքի դասական ավանդույթից եկող կայուն որոշակիությունը, այնպես էլ խոստովանության, ներքին մենախոսության, առաջին գեմքից արվող պատմության շնորհիվ հոգեբանական լարվածությունը ուժեղացնելու դասական եղանակները: Բայց այստեղ այդ բառը իրազեկ է և «հեղինակային չբացումի» ֆունկցիային, և «գիտակցության հոսքին», և ենթատեքստի հնարավորություններին: Դա այն բան է, որ ուսումնասիրություն է անցել XX դարի ամբողջ գրականության մեջ: Այդ է պատճառը, որ Մաթևոսյանի և քնարականությունը, և «ասքայնությունը», և պոլիսոլոգիզմը արդեն այլ որակ ունեն (թեկու՜ լու՜մանյանական «ասքի» կամ բակունցյան քնարական-հոգեբանական նովելի համեմատ):

60-ականների արձակի քնարական ուղղության մեջ արդեն նկատելի էր քնարականության այլատիպ բնույթը, որի մեջ հեղինակային սուբյեկտիվ վերաբերմունքը սկսեց դրսևորվել ոչ թի այս կամ այն ձևով (ինչպես անցյալում էր), այլ դարձավ իրականության արտահայտման, քնարական հերոսի ներքին աշխարհում այդ իրականության արտա-

⁴⁶ «Проблемы художественной формы социалистического реализма», т. 1, М., 1971, стр. 157.

ցուման ու բեկման լիիրավ ու միակ ձևը, դրանով իսկ որոշադրելով արձակի նոր ու ազատ հորինվածքը: Սակայն այնպիսի կառուցվածք, ուր հեղինակային աշխարհը դառնում է «պատմության միակ առարկա, հայելի, որի մեջ զրոգը տեսնում է շրջապատող աշխարհը», կարող է միայն «մենախոսական» լինել»⁴⁷: Այդպիսին են, օրինակ, Նոսովի, Լիստոնոսովի, Սոլոուխինի և այլոց պատմությունները:

Սակայն նման պատմության ազատ ձևը ինքնին կրում էր իր մեջ ամենաբազմազան կառուցվածքների ստեղծելու լայն հնարավորություններ: Եվ աստիճանաբար այդ ձևը սկսեց իր մեջ առնել այլակազմ տարերքներ՝ ասքա-էպիկական, հոգեբանական, խոստովանական, դրամատիկական, վերլուծական: Այդպիսին են արդեն Ռասպուտինի վիպակները («Վերջին ժամկետ», «Փողեր Մարիայի համար», «Հրաժեշտ Մատյորային») և Բելովի վիպակներն ու պատմվածքները:

Մաթևոսյանի արձակի բացահայտ անձնականությունը բարդ և լարված կապի մեջ է իրականության օբյեկտիվ վերստեղծման գեղարվեստական նոր միջոցների հետ:

Իհարկե, նրա մոտ էլ կարելի է գտնել բացահայտ քնարականության նմուշներ, երբ արտաքին աշխարհը անց է կացվում քնարական հերոսի գիտակցության միջով: Եվ որքան էլ տարօրինակ լինի, դրա ամենապարզ և ուղղակի ձևն առկա է «Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակում, ուր ավելի քան որևէ տեղ պահպանված են էպիկականի նշանները: Արդեն խոսվել է այդ վիպակի սյուժեի պայմանականության մասին, իրենց զարգացման մեջ ինքնուրույն չեն նաև իրադարձություններն ու բնավորությունները: Հեղինակային բառն ու խոսքը իրենց մեջ ամփոփում են ամեն ինչ, քմահաճորեն քանդելով գեպքերի շարքը, մեկի պատմությունից անցնելով մյուսի՝ ճակատագրին («Ես ուզում եմ պատմել Հայկազի մասին...»), կատակով, հեգնանքով կամ լրջորեն ⁵⁰ մեկնաբանելով ամեն մի իրադարձություն, ամեն մի պատմություն («Հայկազն իրավունք ուներ մոռանալու գյուղի ճանապարհը: Հայկազն աշխարհ է տեսել, աչքը սովոր է մեծ բաների, գյուղը նեղ կլինի նրա համար»): Հեղինակային «բառը» խիստ «գնահատու» է այստեղ: Այն անմիջապես թափանցում է բնակարային նախադասության մեջ, խախտելով նրա արտաբնական նկարագրական բնույթը. «Եվ գեղեցիկ է այդ տեղամասը: Վանք՝ աղավնիները վրան, գերեզմանոց, ուր չի հրե-

47 Э. А. Шубин, Современный русский рассказ, Л., 1974, стр. 153.

վում, թե հանդուցյալներին որի ժառանգներն են եղել աղքատ, որինը՝ հարուստ, որովհետև քարհատներն ու քարտաշները պապեպապ ժառանգել են միայն մեկ չափսի ու մեկ ձևի քար, ապա, դերեղմաններից դենը արտեր» և այլն: Այնուհետև այս մուտքը ընդհատվում է նկարագրվածի առիթով արվող անմիջական քնարական շեղումով. «Անդիլ խոսք, աստված բոլորին է տվել...», ավարտվելով հեղինակի ուղղակի երևան գալով, հեղինակ, որի գիտակցության մեջ այս տեսարանը «չքանում է», ստանալով միայն սպասարկու ֆունկցիա՝ հեղինակային միտքը արտահայտելու համար: «Ես արդեն վանքի մասին ասացի: Չնայած վանքի արժեքավորությանը, ինձ համար վանքը այստեղ ոչինչ է: Ինձ համար վանքը պարզ մկայություն է այն բանի, որ այս փոքրիկ հողակտորի վրա հաղարամյա պատմություն ունի հողի ու մարդու բարեկամությունը»: Անցումները՝ անմիջական քնարական շեղումներին, մի միջադեպից մյուսին, կամ կապված են նախորդ պատմության հետ, կամ բացարձակապես անկախ են, կամ էլ սկիզբ են առնում նրա հետ կապ ունեցող զուգորդումից: Այսպես, օգաշու Ալեքսանդրի (որ դետնի վրա շէր գտնում իր տեղը՝ «գետնի վրա նա իրեն ուտում էր») պատմություն—հատվածը սկսվում է հեղինական մի շեղումով, թե՛ «դժվար է նույն ժամանակահատվածի մեջ տեղավորել հողագործի և սավառնորդի արհեստները»: Շատ հաճախ որևէ հատվածը վերջակետող դարձվածքը կամ նույնիսկ բառը նոր հոսք է առաջացնում հիշողության մեջ. «Խեղճի համար աշխարհը մի հոտ ոչխար էր: Աշխարհը մի հոտ ոչխար էր նաև Օհանեսի տղա Ավետիք Մինասյանի համար, որ համակովկասյան համբավի մասնագետ էր... գործարանում, բայց երազի մեջ տեսնում էր մանկության օրերի զառները, ուլիկները, լուռ հովտի կանաչ արևը և ծեր, իազազ գամփոը»:

Տարբեր հերոսների այսպիսի սեղմ, ընդհանրացված բնութագրումները, էմոցիոնալ գունավորում ունեցող քնարական գնահատականները, որ տրված են ոչ թե «ինքնազարգացման» կամ կյանքի հոսքի» մեջ, այլ գիտված են հեղինակի կողմից, նույնպես չափազանց բնորոշ են այս միսյակի համար:

Այդպիսին է ընդհանուր առմամբ վիպակի ամբողջ քնարական կազմը: Բայց հենց այստեղ երևում են «օտար բառի» ծիլերը: Խոսքը ոչ թե հերոսների աշխարհի արտահայտության մասին է, որն առկա է ցանկացած տիպի արձակում, տարբեր հարաբերակցությունների մեջ մտնելով հեղինակի աշխարհի հետ, այլ հերոսի ինքնուրույն ուրուտի

շարվացման, ուրտ, որն այստեղ հանդես է գալիս խոսքային տարրերի, լեզվական բնութագրումների միջոցով: Հենց այստեղ հերոսների լեզուն կտրուկ ձևով դատվում է հեղինակի լեզվից (ի տարբերություն ասքային տիպի վիպակաների ու պատմվածքների) և հանդիսանում է «ինքնաբնութագրման» միջոց: Հեղինակն այստեղ լրիվ «չբանում է», խոսքը հերոսներին տալով ոչ միայն հրկիսոսություններում, այլև նրանց շարտահայտված, բայց գործողության ընթացքում ծագող մտքերը հաղորդելու ժամանակ. մտքեր, որոնք սովորաբար չսկերտավորվում են հեղինակի կողմից⁴⁸, կամ հիշողություններ-գրվագներ, որոնք տրված են օտար խոսքով:

«Նժույզս, նժույզս» պատմվածքում այդ հարաբերակցությունը հանդես է գալիս ոչ այդ պարզ ձևով: Պատմողը նույն քնարական, ինքնակենսագրական հերոսն է, և հեղինակակցությունը հերոսի հետ նույնպես ակնառու է. «Ես այն ժամանակ սիրահարված էի և ուզում էի կարծել, թե ամբողջ գյուղում միայն ես էի հասկանում փոքր հորեղբորս...»: Եվ այնուհետև ամբողջ պատմվածքում պարզորոշ կղզացվի փոքր հորեղբոր նկատմամբ ունեցած այս համակրանք-կողմնորոշումը. կղզացվի ուղղակի, երբ նա բաղմիցս կոպտկերացնի իրեն հորեղբոր նկարագրով, կմտնի նրա «կաշվի» մեջ («Իմ մտքում՝ Սենտյին ծիծողը ես էի, Թիֆլիսցին ես էի...»), կամ նրան կարեկցելու մեջ՝ կապված հորեղբոր շիրականացված հրազանքի հետ («Գնում է Թիֆլիս՝ թող գնա Թիֆլիս»): Սակայն հորեղբոր սիրո առիթով ծագած հայհոյանքի ու վեճերի մեջ հերոսի կարեկցանքը երբևիցե է, և նա մասամբ համաձայնում է ուրիշներին. «Թիֆլիսցուն նույն...» — հերթով ասում էին բոլոր կանայք: Եվ լավ էլ անում էին: Քիթը տնկած՝ փոքր հորեղբայրս գյուղում կին չէր տեսնում, իսկ կանայք՝ կային... Թիֆլիս էր գտել...»:

Ուրիշ բաղմադան ձայների (մոր, մեծ հորեղբոր և այլոց) ընդարձակ ինքնադրսևորումը և քնարական հերոսի՝ այդ բոլոր ձայներին ունենդիր լինելու, հասկանալու և արդարացնելու փորձը պատմության մեջ մտցնում են խոր գրամատիկական ու վերլուծական տարրեր:

Այդ բոլոր ձայները, սակայն, չունեն այստեղ այն ինքնուրույնությունն ու դիալոգունը, որն առկա է «Երկրի ջիղը» վիպակում: Ու թեև

48 Պատկերման միջոցների մերձեցումը պատկերվող առարկային (ինքնաբնութագրումներ, ձայներ, սոցիալական ոճեր, ոչ թե պատկերում, այլ հերոսների՝ իրեն խոսող մարդկանց՝ մեջբերում) Բախտինը դիտարկում է իրրե՝ «Եվալիզմի հատկանիշ» (М. Бахтин, Проблема текста, «Вопросы литературы», 1976, № 10, стр. 133).

այստեղ էլ կհնչի հեղինակային՝ թող որ անանուն ձայնը, բայց աշխարհի մասին հեղինակի խոսքը հանդես կգա բազմազան ձայների, «կյանքի հոսքի» և «գիտակցության հոսքի» բախման ու միաձուլման միջոցով:

Վիպական ամբողջությունամբ կառուցված է կենցաղագրության վրա, որը ոչ մի տեղ այնքան թանձր ու պինդ չէ, որքան այստեղ: Եվ չնայած «էպիկական հրապարակի նեղացված լինելուն», կենցաղի բոլոր դժերը, մանրամասները աստիճանաբար ամփոփվում են հոգեբանական ոլորտի մեջ. «Աղունն առոք-փառք բազմել է պատմության գլխավոր գծի վրա և հեղինակից պահանջել է համաձայնեցնել նրա կազմը իր հոգեկան պահանջներին...»⁴⁹, Վարդեստորեն օգտագործելով «գիտակցության հոսքի» հնարավորությունները, հագեցված ու վառ, ինտոնացիաներով հարուստ ներքին մենախոսությունների, ամուսնու, տղայի, սկեսրոջ և համադյուղացիների հետ ունեցած երկխոսությունների միջոցով Մաթևոսյանը վերստեղծում է ոչ միայն այդ կնոջ ողբերգական ճակատագիրն ու նրա քարոզ, հակասական բնավորությունը, այլև՝ նրա ամուսին Սիմոնի, նրա երեխաների, ծնողների, նախահայրերի, հարևանների ու բարեկամների կյանքը: Մեր առջև հառնում է Մմակուտի ամբողջ կյանքի օբյեկտիվ պատկերը: Եվ եթե ուրիշների «ձայները» հնչում են Աղունի առնչությամբ, կամ էլ ինքը՝ Աղունը, իր հիշողությունների ու ասորումների մեջ տգեղվում է նրանց, ասյա սմուսնու ձայնը հնչում է ինքնուրույն, և նույն իրադարձություններն ու մարդիկ, անցնելով մյուս հերոսների գիտակցության միջով ու գնահատվելով նրանց կողմից, խորացնում են Մմակուտի կյանքի և ներքին փոխհարաբերությունների ընդհանուր դրամատիկական պատկերը: Այսպես, Սոնայի դեպքը Աղունի և Սիմոնի հիշողություններում ներկայանում է տարբեր լույսի տակ, ստանալով ուրիշ երանգներ և ինտոնացիաներ. «Լիրբ Սոնան խելագարվեց ու մեռավ, Կիրովականի հիվանդանոցում, սղաները Գրողնի են: Տղաները լավ են ապրում, բայց Սոնան չտեսավ նրանց Գրողնին: Քեզ իմ անեծքը տարավ, որովհետև ես արդար էի, դու՜ շան պես մեղավոր»: Սա Աղունի մեղադրական ձայնն է: Իսկ Սիմոնի պատմածի մեջ, ուր լսվում է նաև Սոնայի ձայնը, ի ցույց է դրվում նրա կյանքի տխուր ու վշտալի պատմությունը. «Իսկ Սոնան նստում էր ցածր աթոռին և երբեմն ծիծաղում էր, բայց ավելի հաճախ լաց էր լինում, որովհետև եղանակը անձրևային ու սրտնեղիչ էր, և, նաև, եթե պատերազմ չլիներ՝ Սոնան էլ

⁴⁹ В. Камянов, Энергия поиска, «Октябрь», 1976, № 3, стр. 215.

կունենար իր սեփական ամուսինը»։ Եվ ահա Սիմոնը նրա մահից հետո... «...Սիմոնը մեխմել էր Սոնայի տան մոտ, և նեղվածք ու ցուրտ էր, և ձգող ոչ մի տաք անկյուն չկար, քանի որ նա ուզում էր միայն Սոնային... Սոնա—բառաչեց Սիմոնը մաքում, որովհետև և՛ի բարձր բղավեր... Աղունը կգար ու կկատաղեր իր անհամ կատաղությունը»։ Հերոսների և նրանց ձայների, վերջիններիս միահյուսման ու բախման վրա է տարածվում գեղարվեստական զաղափարի գերիշխանությունը։ Վիպակի ուժը նրանում հնչող «ձայների» մեջ է, որոնց շնորհիվ իրադարձություններն ու բնավորություններն ինքնին պարզում են իրենց առիթը, բնոճանոր ասքային հնչեղության մեջ է, որը վավերացնում է այդ աշխարհի հավաստի, ոչ հնարովի լինելը։ Եվ ճշմարտությունը ճշմարտություն է դառնում հենց որ միախառնվում է մարդու կեցությանը, բխում ճշմարտությունից և «անձնավորվելով», ընթերցողին հաղորդում նրա ոչ կանխակալ, անկախ զգացողությունը։ Սա է վիպակի հուղական ուժը։

Սակայն և այստեղ՝ հեղինակային խոսքի ֆունկցիան «հերոսներին» խոսքի մեջ փոխադրելու ժամանակ, ամեն ինչ հեշտ չէ։ Այդ արտաքին ինքնահեռացումը հնարավոր դարձավ պատմության ընթացքի ներքին ղեկավարումը արտակարգ կատարելագործելու դեպքում, քանի որ հեղինակի ձայնի և հերոսների ձայների կապերն այնքան բաղմամբ են, դիալեկտիկ ու ճկուն, որ գրեթե անորսալի են⁵⁰։ Ու թեև այստեղ բացակայում է հեղինակի անմիջական կերպարը, նրա բառացի ինքնաարտահայտումը, սակայն նրա խոսքը և այդ խոսքի հնչերանդանները ժամանակ առ ժամանակ լսվում են հերոսների շարժումների և հոգեկան ապրումների պատկերումներում։ Հիմնականն այստեղ, բոլոր դեպքերում, այս փոխներթափանցումն է, որ մի անգամ ևս լույս է սփռում հեղինակային՝ բնավորության ու կյանքի օբյեկտիվ արամաբանության հետ կապված դիրքորոշման խնդրի վրա։

⁵⁰ «Գոմեշի» նյութի վրա Ար. Գրիգորյանը բացահայտեց այդ տարրեր գլխավորության հոսքերը», ցույց տալով, թե վերջիններիս տրամախառնից և միահյուսումից ինչպես է ծնվում պատմվածքի բովանդակային ձևը։ «Պատմվածքի կառուցվածքը արտահայտում է նրա բովանդակությունը»։ «Է. Սաթևոսյանի պատմվածքում,— գրում է նա,— թե ձևը, թե բովանդակությունը, թե կառուցվածքային տարրերը, թե նրա ամբողջականությունը պիտի վերադրվի գեղարվեստական կամ նույնիսկ գեղարվեստական ինքնատիպ կոնստրուկտորի կարգին և ոչ թե տեսողականորեն (կամ տեսանելի) դիտվող առարկաների, հատկանիշների ու հարաբերությունների կարգին (Ար. Гриягорян, Литература и теория, Ереван, 1976, стр. 77—78)».

Միջադեպերն ու հիշողությունները, որոնք ամեն անգամ վերարտադրվում են ծայրաստիճան հավատարիմ մնալով գործող անձանց ձայներին, ընդհանուր կոնտեքստի մեջ ներկայանալով իբրև առանձին լինելիություններ, իրենց ամբողջ բաղմաղանությամբ ու խաչտաբեղետությամբ հանդերձ այդ ընդհանուր կենսական հոսքի մասունքներն են: «Ալսպես, վիպակից վիպակ ձգվում և ընդլայնվում է Ծմակուտի սագան, իր մեջ առնելով... ծերունու, մանկան, բանող ձիու, քնտանի անասունի սպասումները, ապրումները, աշխարհընկալումը, միավորելով և ուղղություն տալով այդ միախառնվող «գիտակցության հոսքերին»⁵¹,

նյութն սկսում է հնչել ինքնին, հեղինակի «խոսքից» անկախ, ձևը դառնում է բովանդակություն՝ չստեղծելով այդուհանդերձ «ինտելեկտուալ հոսքին» բնորոշ «նյութի», գրելուց առաջ գրելու, բուն շարադրանքից առաջ հորինվածքի ռացիոնալ կազմակերպման մթնոլորտ»⁵²,

Մաթևոսյանի արձակի հեղինակային գործող անձն ինքնին զարմանալիորեն երերուն է: Մի կողմից սա շափաղանց ինքնակենսագրական է և, հանդես գալով ուղղակի առաջին դեմքով, մշտապես մեկնաբանում, ճշգրտում է պատկերվածը, սակայն նա ինքը շատ հաճախ խորթանում է իրենից, կողմնակի աչքով նայում իրեն և ի հայտ է գալիս մի «նոր գեղադիտական գոյացում»՝ «նա, այսինքն, ես»: Սրան առաջին անգամ հանդիպում ենք «Կայարան» պատմվածքում, ուր քնարական ինքնակենսագրական հերոսը հիշողությունների ու երևակայական տարբեր տեսարանների մեջ իրեն պատկերացնում է ամենաբաղմաղան «դիմականրով»։ «Այն ժամանակ, երբ Ալխո ձին աղվես Գիքորի և իր բեռը Ղազախից թիզեթից մոտեցնում էր Ծմակուտ գյուղին, ես այդ ժամանակ երևան—Մոսկվա ճեպընթաց դնացքում, փափուկ վազոնում, ինձ հրակայում էի երեսառած հաջողակ, գեղեցիկ, սիրված և աստծու պատիժ կանանց գլխին. «Ախ, այդ Քառյան Հրանտը...»: Եվ այդ նույն Հրանտ Քառյանը իրեն մեկ երևակայում է Կուտուղով, որ լողում է փառքի մեջ, մեկ Արտավազդ թագավոր, մեկ էլ «կատվիկ Բրիջիտ Բարդոյի» զույգ. «Իսկ ահա, կապույտ ատվերներից դենը հուլիսյան արևի մեջ, դանդաղ անցավ Հրանտ Քառյանը՝ բարձրահասակ, ուղիղ, մաքուր... Շան որդին, քայլելն ինչ է, քայլում է՝ գեղեցիկ է, դասա-

⁵¹ Г. Трефилова, Там, среди солнца и печали, «Новый мир», 1974, № 11, стр. 262.

⁵² «Проблемы художественной формы социалистического реализма», т. 2, стр. 167.

խոսուծյան քնատ է եկել՝ գեղեցիկ է, նույնաբերական շքերթին, փողոցում, պոլիտեխնիկի կարինեի հետ պարեց ռոկ-ըն-ռոկ՝ գեղեցիկ էր, էքսկլուզիվին թևթև ժպիտով պարեց քրդական քոչարի՝ դարձյալ գեղեցիկ էր»։ Եվ ահա այդ Հրանտ Քառյանը, որ քիչ առաջ զրուցում էր փարիզյան մականդակով, կողովներ ու ճամպուրակներ է քարշ տալիս ինչ-որ Քուլագիրանում և ուղևորվում ինչ-որ Մմակուտ։ Նման «խորթացումի» գեղագիտական ֆունկցիան ամենից առաջ բովանդակային է։ Այս դիմակավորումները սուր և շմեցուցիչ են դարձնում կյանքի իրական պատկերի և հերոսի զրամատիկական վիճակի միջև եղած հակադրությունը. «Հրանտ Քառյանը միակ նեղ մայթով գնաց, աղբյուր-հուշարձանից ջուր խմեց, եկավ և մտածեց՝ իմ խեղճ կայարան»։ Իսկ հետո պարզվում է, որ «քաղցր կյանքի աշխարհը մերժում է Հրանտ Քառյանին, Հրանտ Քառյանը մերժում է քաղցր կյանքի աշխարհը։ Դուլսին ափերի մեջ՝ նա նստել է կողովներին, որոնց հետ կապված է վերջին թռչակով և մորն ուրախացնելու հույսով։ Դա նրա բեռն է»։ Եվ Հրանտ Քառյանը վերադառնալով իրականությունը, կանցնի «ես»-ի և կհիշի գլուղի վատ ճանապարհը և շատ ուրիշ բաներ. «Եվ որ իմ հայրն ու մայրը չեն մտածում, թե ինչպես են ապրելու իրենց այսբան երեխաները, պարզապես ծնում են նրանց ու սիրում հավասար սիրով, իսկ նրանք՝ բոբիկ են և որ երկու տարի, ցիխին ու անձրևին, ևս կիսաբոբիկ դպրոց էի գնում Մմակուտ... և որ անձրևի ժամանակ հորս ոտքերը ցավում էին, իսկ նա խոտ է բերում, փայտ է բերում, գոմից թրիք է դուրս տալիս... և որ այդ կայարանն այդքան նեղ էր... և որ աշխարհի ամենատխուր բանը փոքրիկ կայարանի բնակիչ լինելն է...»։ Չբանում է այն շենշող Հրանտ Քառյանը և մնում «իսկականը», կայարանում տանջվող, նա, որ պիտի խոտ հնձիր Մմակուտում, մի քանի ավել ժամ պոկեր դպրոցում, որովհետև տանը նրան սպասում էին «այդ ինք երեխաների աղմուկը և հորս գուլպաների հոտը»։ Այդ կերպարանափոխությունները և հերոսի երկփեղկվածությունը կշարունակվի նաև հետագայում, դրեկներով Մմակուտի կյանքի զրամատիկական վիճակի հանդեպ հերոսի երկակի վերաբերմունքը։ Նա մեկ հայհոյանք է տեղում. «Գրողը տանի, մտածում էի ես, գնացել մտել են ծմակները, ոչ գիտեն աշխարհում ինչեր կան, ոչ ուղում են իմանալ...», կամ էլ նորից համակվում սիրով իր աղբատ ու խեղճ գլուղի նկատմամբ։ Եվ որքան էլ նա զայրանա կայարանում, որքան էլ ջանա Քառյանի կաշվի մեջ մտնելով փախչել այն ամենից, ինչ տանջում է իրեն և որքան էլ ջանա դաժանորեն դատապարտել այն, ինչ

թողել է, նա չի կարող պոկվել ցավի ու տառապանքի ղդացումից, գլուղի հետ արյունակցորեն կապված լինելու զգացումից: Այս ձայների (որ պատմության ներսում են) բխումից և հանդիպումից ծնվում է հեղինակի կերպարը և ստեղծագործության գեղարվեստական բուն գու-ղափարը:

«Խումհարն» ավելի ինքնակենսագրական փաստաթուղթ է, նրա մեջ գրեթե միաձուլվում են հերոսի «ես»-ն ու հեղինակի «ես»-ը: Բայց և այստեղ առկա է «նա, այսինքն ես» պայմանական ձևը, որը բխում է հերոսի հենց երկատումից, խորացնելով նրա ներքին աշխարհի վերլուծությունը: «Խումհարը» կապվում է ժամանակակից խոստովանական ար-ձակի զարգացման նոր միտումների հետ:

Խոստովանությունն ընդհանրապես «ինքնախորթացում» է, «ինք-նաօբյեկտիվացում», «ինքնադուրսբերում», որն ինքն իր հետ «իսկա-կան երկխոսական հարաբերության»⁵³ հնարավորություն է ընձեռում: Ժամանակակից «խոստովանություններում» այս օբյեկտիվ ինքնա-դիտարկումը արտահայտվում է ոչ միայն բովանդակային շերտի, այլև ստեղծագործության ռեալական բուն կառուցվածքի մեջ:

Այս ձևը շատ է օգտագործում Ա. Բիտովը՝ ավելի, քան նոր սերնդի ներկայացուցիչներից որևէ մեկը, որ հասկացել ու արտահայտել է գրականության մեջ տարածված «անձնականության» մթնոլորտը: Իր և իր հերոսների ճանաչումը կատարվում է ակնդետ ու մանրադնին հե-տաքրքրության միջոցով, հետաքրքրություն, որ ցուցաբերվում է ոչ միայն իր սեփական ներքին աշխարհի և իր հերոսների աշխարհի հան-դես, այլև իր և իր հերոսների ամենաբաղձազան տարբերակների ու «վարկածների» հանդեպ: Եվ ոչ միայն հեղինակը, այլև հերոսները օժտված են «կողքից տեսնելու», «վերից տեսնելու» զարմանալի ունա-կությամբ, բոլորը զննում են մեկ մեկու, բացիբաց կամ ծածուկ դի-տում, նրանց աչքից ոչինչ չի վրիպում: «Ինչ էր, ինչ է, ինչ կլինի» պատմվածքի հերոսը երազում է «փոքր հեռուստացույց» ունենալ, որի մեջ հնարավոր լիներ «տեսնել անտեսանելին, լսել անլսելին»: Նրա ուղե-ղը արիֆմոմետր է, որի վրա «չոր ու ցամաք պտտվում են» դիտարկվող օբյեկտի «վարքագծի բոլոր հնարավոր վարկածները»... Եվ ցանկա-ցած արդյունք, եթե բացարձակ չէ, հանվում է նոր մտատանջումով, «ինչպիսի՞ն է նա իրապես» հարցի նոր որոնումով: Բիտովի ցանկա-ցած տեքստը դառնում է ինքնահեղինական («Այդի», «Ամառանոցա-

53 М. Бахтин, Проблема текста, «Вопросы литературы», 1976, № 10.

վայր», «Պատկեր», «Թուշոզ Մոնախովը» և այլն)։ Բիտովյան որոնումների իմաստը անհատի բարոյական ինքնահաստատումն է, իր կեցությանն ընդլայնման ծարավը, աշխարհի ամբողջական կեցության մեջ անհատի ներգրավումը։ Թուշոզ Մոնախովը տանջալիորեն կրում է իր մենակությանն ու անջատումը՝ մտերիմ մարդուց։ «Նրանք ապակին կարծես շոշափում էին երկու կողմից, մատներով դիպչում իրար, բայց ապակու վրայով... Եվ չկար աշխարհում մի ուժ, որ կարողանար հաղթահարել այդ պատենշը»։ Եվ հանկարծ պատմվածքի վերջում՝ անսպասելի շրջադարձ. «Ինչպես է, որ չենք հասկանում, որ ուրիշները հասկանում և զգում են նույնը, ինչ որ մենք...»։ Եվ սրանից հետո նա հիշում է անտառի առակը։ «Ախր հայրս անտառի մասին ինձ ասում էր... Եթե անտառը մեկն է, ապա հայրն էլ՝ նույնպես...»⁵⁴։

Խորհրդանշական այս պատկերը հիշեցնում է «Խումհարի» անտառի և զիհի պատմությունը։ «Խումհարի» ինքնակենսագրական հերոսի հոգեվիճակը՝ մենակության և միասնության ծարավի զգացողությամբ, կյանքն այդ միասնության մեջ տեսնելու ըմբռնումով, նույնպես մոտ է Բիտովի հերոսների հոգեվիճակին։ Անտառից կտրված, անտառի սկզբից դեպի կապույտ լեռը գնացող, իր ետևից, իր հետ անտառը երթի կանչող զիհի պատկերը կապվում է այն «երկակի, տարօրինակ հոգեվիճակի հետ» (Լ. Անինսկի), որի մեջ է Գևորգ Մնացականյանը՝ հողից կտրված, իր համար անսովոր մայրաքաղաքային միջավայրի մեջ բնկած այդ մարդը։

Երկատվելով և այդ պառակտումը հիվանդագին ձևով կրելով, նա իրեն մշտապես ղննում է կողքից («Նա, այսինքն, ես»), տանջալի խորհրդածությունների մեջ ընկնում՝ իր անձի բարոյական չափանիշները սահմանելու համար։ Եվ ինչպես քաղաքային կյանքի պատկերներին միախառնվում են Ծմակուտի պատմությունները, այնպես էլ ինքը՝ հերոսը մշտապես համադրում է իր ներկա վիճակը անցյալին, անցնելով «ես»-ից «նա»-ի։ Եվ ինչպես Բիտովի հերոսների մոտ, այդ պրոցեսը վերջ չունի, և վիպակի վերջը նույնիսկ ավարտ չէ (մենք չենք լսում հերոսի «վերջին խոսքը») և նրան թողնում ենք նույն շփոթված, որոշակի բարոյական ընտրության դեռ չհանդած հոգեվիճակում։ Սակայն ոչ նրա և ոչ էլ նույնիսկ հեղինակի «ասված» մտքերով չլիտի

⁵⁴ А. Битов, Улетающий Монахов, «Дружба народов», 1975, № 7, стр. 47—48.

որ նշվեր վիպակի գեղարվեստական գաղափարը⁵⁵։ Այդ գաղափարը ծնվում է փոխաբերական պատկերների, խորհրդանիշների, հերոսի բաղմազան հոգեվիճակների ու մարմնավորումների նույն միակցումից⁵⁶։ Օբյեկտիվ ինքնադիտարկման այս հնարանքի գեղարվեստական պայմանականությունը ակներև է։ «Ես—նա» մենամարտի» գեղագիտական ֆունկցիան այստեղ ձեռք է բերում ինքնուրույն հնարաբեկություն, սաստկացնելով անհատի բարոյական ինքնորոշման վիճաբանությունները, որ բնորոշ են 60-ական թվականների մեր խոստովանական արձակին⁵⁷։ Սա չի խանգարում, որ վիպակը լինի ինքնակենսագրական, ինչպիսի և Բիտոմլի բոլոր պատմվածքներն են։

Առաջին դեմքից արվող պատմությունը և «օբյեկտիվ ինքնադիտումի» հնարանքը լայնորեն տարածված են ժամանակակից ամբողջ արձակում՝ ոչ միայն սովետական, այլև արևմտյան, ստանալով բաղմապիսի ձևեր և նպաստելով կենտրոնական անձի ստերեոտիպիկ քարդ նկարագրի ստեղծմանը⁵⁸։

«Ես»-ը, իբրև պատմող, Մաթևոսյանի մոտ այն կերպարն է, որին նա մեկ վերաբերվում է հեզնանքով, մեկ ձուլվում նրան, մեկ՝ խորթանում ամբողջապես։ Մաթևոսյանի դիրքորոշումը այստեղ, ինչպես և ամենուր, «սկզբունքային» դիրքորոշման բացակայության խոր զգացումն է, դինամիզմի, հոսունության, փոխառնչության և ի վերջո կյանքի՝ այս կամ այն գաղափարի ու դրսևորման չբերվող վեհ ամբողջականության ղգացողությունն է։ Բանաստեղծական հոսանքությունը

55 «Խումհարը» բազմիցս ենթարկվել է մանրադնին ու հիմնավոր քննության՝ նրանում արտահայտված գաղափարների և մաթևոսյանական արժեքների ընդհանուր համակարգի տեսանկյունից։ (Տե՛ս Լ. Անիսկու, Ի. Դեդկովի («Дружба народов», 1975, № 11), Լ. Անտոպուսկու, Ա. Մարչենկոյի հոդվածները («Вопросы литературы», 1974, № 8)։

56 Ա. Մարչենկոն «Մավալի ամբողջացումը» հոդվածում րացահայտում է վիպակի գեղարվեստական գաղափարը որոշող փոխաբերական պատկերների՝ «հիմնական փոխաբերությունների» այդ բարդ շղթան (Տե՛ս «Вопросы литературы», 1974, № 8)։

57 Г. Трефилова, Там, средь солнца и печали, «Новый мир», 1974, стр. 265.

58 Դ. Զատոնսկին «Ուր է գնում XX դարը» հոդվածում ժամանակակից արևմտյան արձակի քննության հիման վրա հայտնում է այն հետաքրքրական միտքը, թե հենց առաջին դեմքից պատմվող այդ «փաստաթղթերի» և «սամակների» մեջ, ուր քնարական հերոսը դիտվում է դրսից, արտահայտվում է դրոշների հակումը էպիկականի հանդեպ՝ «Հեզնանական ամբողջ երեւույթությամբ հանգեթձ, — գրում է նա, — այդ դիրքորոշումը առավել օբյեկտիվ, նույնիսկ առավել էպիկական է այն դեպքում, երբ պատմող «եսը» չի համընկնում պատկերվողի հետ» («Вопросы литературы», 1976, № 8)։

նրան միաժամանակ հետ է պահում այդ «խաղի» ֆետիշացումից-խաղ, որից արդեն կարող էր բացվել անձանոթ մի դատարկություն: Կա մի հիմնական բարոյական պաթոս, հաշվարկի կետ, մի ինչ-որ չափ, որով ներդաշնակվում են բաղմաղան տարրերը: Այս տեսանկյունից Մաթևոսյանը շարունակում է «ճշմարտությունն արտահայտելու» և ոչ թե նրան տիրապետելու դասական ավանդույթը, պոետական միտքն արտահայտելու ավանդույթը, միտք, որ իրացվում է փաստորեն պատմելու բուն տարերքի մեջ, ինչ սկզբունքներով էլ որ կառուցված լինի այդ պատմությունը: Մաթևոսյանի զեղարվեստական աշխարհում ընդհանուր առմամբ գործում է պատմվածքի «ինքնաշարժման» սկզբունքը, իսկ ղլխավորն այն է, որ մշտապես առկա է «կենտրոնացնող գիտակցությունը», «իշխող, բավականին հատաբերիր պատմողը», որն առերևույթ կարող է «ներկա լինել» կամ «բացակայել, սուկայն ըստ էության անհրաժեշտ է»։ մի բան, որն, ըստ Դ. Ուոտվի, «ընդհանրապես ստեղծագործական ուժի, աշխարհն արարելու, ոչ թե կազմելու հիմնական հատկանիշն է»⁵⁹։

Օբյեկտիվ ասքային, քնարական-խոստովանական բաղմաղան տարրերի բարդ փոխհարաբերակցումը, զեղարվեստական պատմության դասական և նորագույն ձևերի (սենթիքին մենախոսություն, «խոստովանություն», «գիտակցության հոսք», «փաստաթուղթ») կիրառումը այլ հնարանքների հետ միասին (փոխաբերականություն, գուգորդականություն), որոշադրում են մաթևոսյանական աշխարհի նոր պոետիկան, որի մեջ սինթեզվում են զարգացման օբյեկտիվ-էպիկական և հեղինակի ու հերոսների գիտակցության մեջ սուբյեկտիվ-քնարական արտացոլման գծերը: Լիրիկան ձեռք է բերում էպիկական գծեր, իսկ էպիկականը ներծծվում է անհատի դրամատիկ ապրումներով: Դրամատիկական թանձր կենցաղազրույթյան ետևում բացվում է ժամանակակից կյանքի բարդ, դրամատիկորեն միահյուսված ու փոխապայմանավորված հիմքերի սթափ վերլուծությունը: Կենցաղի, սոցիալական ընթացիկ, որոշակի կոնֆլիկտների հարաբերակցումը կեցության ընդհանուր կատեգորիաներին, տեղայնացված իրադրությունների հարաբերակցումը բարոյական արմատազան սկզբունքներին, անցողիկի ու հավերժականի, «կյանքի հոսքի» և «գիտակցության հոսքի» քնարական միահյուսումները ոգեկոչում են այդ պատկերները և կենցաղային

59 Д. Урков, Демаркационные линии в почерках эпохи, «Вопросы литературы», 1975, № 8.

նյութի միջից ճառագայթում է ոչ կենցաղային, խորհրդանշական իմաստը:

Այսպես, մի կողմից հեղինակը միտվում է օբյեկտիվության մեջ, մյուս կողմից մեծացնում է անհատականի դերը, պատմողական եռանդը փոխադրում է կերպարի մեջ, որն ի մի բերելով իրականության հոսանքները, վերադարձնում է մեզ գեղարվեստորեն կերպարփոխված, անձնական դրամայով, ճակատագրով հագեցած նույն իրականությունը: Այս ամենը ստեղծում են «մաթևոսյանական արձակի» բարդ կոնտրաստները, «որը դեռ բանաստեղծությունն չէ, այլ կարծես արդեն բանաստեղծությունից անդին է, այսինքն, բանաստեղծական արձակի տեսակ է»⁶⁰:

Նրա ոճի հատկանիշը կազմվում է իր՝ արվեստագետի անհատական աշխարհատեսության և պատկերվող կենսական նյութի յուրահատկության կենդանի փոխներգործությունից: Այդ ոճի մեջ, ինչպես և կյանքում, նշված տարրերը օրգանապես զուգակցվում են հակասական ու ամբողջական միասնության մեջ⁶¹: «Նրանից ծնված արձակը նման է կյանքին և ինքը կյանքն է» (Ա. Բիրտով)⁶²:

Մաթևոսյանի ոճը, կարծես, հաղթահարումն է ոճի զարգացման երկու պարզորոշ ու տարամիտ միտումների՝ «պլաստիկ-տարածական և լարված արտահայտչական»: Սովետահայ արձակում նկատելի է շարժում՝ պատմելու նկարագրական պատկերամիջոցներից դեպի արտահայտչական ու դինամիկ միջոցները՝ սիմվոլիկա, փոխաբերություն, զուգորդում, ռիթմական ու կառուցվածքային ընդհատումներ, որոնք ուժեղացնում են լարվածությունն ու կերպարի հոգեբանական լիցքը: Այսպիսին է Հ. Մելքոնյանի, Զ. Խալափյանի, Մ. Մնացականյանի, Ռ. Հովսեփյանի և ուրիշների արձակը: Հ. Մաթևոսյանի արձակը՝ իրական կյանքի հանդեպ ունեցած ազատ մոտեցումով, իր մեջ առնելով այդ բոլոր հնարավորությունները, այդուհանդերձ չի կորցնում կյանքի ներքին սլաստիկան, ազատությունն ու շունչը: Եվ մաթևոսյանական ոճի անբաժանելի հատկանիշը օբյեկտիվությունն է հենց այս, և ոչ թի անդամության իմաստով:

60 Г. Трефилова, Там, среди солнца и печали, «Новый мир», 1974, № 8, стр. 262.

61 Հ. Մաթևոսյանի ոճի մասին տե՛ս Վ. Կոթինովի և Ար. Գրիգորյանի երկխոսությունը՝ «Ոճական րազմազանության ակունքների մոտ» («Дружба народов», 1975, № 8)։

62 «Литературная газета», 1967, № 26.

Նրա արձակի ոճաբանության մեջ առկա են առարկայական-պլաստիկական մանրամասնի ամենամանրամասնի միահյուսումները պայմանականության ու գրոտեսկին: Դիմանկարը մեկ ծավալվում է կենցաղի բոլոր մանրամասներով (այսպես են ստեղծվում Անդրոյի, Գիբորի, Ադունի, Սիմոնի և ուրիշների կերպարները), մեկ ձգտում ծայրահեղ լակոնիզմի՝ արտահայտչական մի քանի մանրամասների կիրառումով:

Այդպիսի սեղմ դիմանկարի դասական նմուշներ, ուր միահյուսվում են նկարադրությունը, հեղինակային դնահատությունն ու հերոսի «խոսքը», կան «Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակում: Ահա դրանցից մեկը. «Մյուսն Ավագ հորեղբայրն էր, վաթսուն տարու անդարդ-անբան: Այդ մարդը չի կարողանում վշտանալ: Գլխին մեկ հատիկ սպիտակ մազ չունի, ասում են՝ մայրդ մեռավ, ասում է «խեղճ կնիկ... պահածից շների համար ալյուր ստացա՞ր, այ տղա... խնար դիտեա, ես մորս փորում էի՝ հերս մեռավ, ձին քացի տվեց... է, է... Կյանքն էլ մի բան չի... ինչո՞ւ ենք ծնվում, ինչո՞ւ ենք մեռնում... Այ տղա, այծիդ պողը աչքն է մտնում, ծուր, կտրիր, մի բան արա, աչքն է մտնում:

Ավագ հորեղբայրը միշտ կմնա սե մազ-մորուբով հորեղբայր, նրանից կախեղ ֆսֆսան պապիկ դուրս չի դա»:

Նրա դարձվածքը մեկ երաժշտական է, երգեցիկ, մեկ արագընթաց ու սայվարուն, մեկ էլ՝ համառ ու ջղային:

Եվ վերջապես ուրիշը «Իբրև ստեղծագործության բնականոն ամբողջականության ու միասնության առավել արտաքին ու անմիջական արտահայտիչ»⁶³ նրբորեն արձագանքում է կառուցվածքի մեջ կատարվող բոլոր փոփոխություններին: Սյուժեի, իրադարձությունների հաջորդական ընթացքի, բնավորությունների աստիճանական զարգացման քաղաքականությունը (վերջիններս ինքնին առաջ են բերում դարձվածքների երաժշտականություն և դյուրաբաշխում) փոխարինվում է կոնտրաստակալի բնույթի առանձնահատուկ երաժշտականությանը: Ինտոնացիաների շարժունությունն ու փոփոխականությունը, սլառների բազմաշերտությունը, մշտապես իրար հակադրվող «կյանքի հոսքն» ու «գիտակցության հոսքը», հեղինակային դիտակցության մեջ այդ կյանքի հոսքի հեղինակային դիտակցության լարված քննությունը (դեպքերն ու նրանց մասին կարծիքը), խոսքերի մեջ մարմնավորված

63 М. Гиршман. Ритм и целостность прозаического художественного произведения, «Вопросы литературы», 1974, № 11, стр. 128.

«ձայների» հերթագայումը, ժամանակային տեղաշարժիրը առաջ են բերում խոսքային կազմի առանձնահատուկ մասնատվածություն, ռիթմական դժանկարի ներքին ճյուղավորվածություն: Եվ այստեղ հատկապես մեծանում է «ընդհանուր տոնայնության», ընդհանուր մթնոլորտի, միասնական լեյտմոտիվի, կենտրոնական թեմայի դերը, որոնց շուրջն է միավորվում այդ հոսքը: Զանազան թեմաների, մոտիվների, իրադրությունների, պատկերների, պարբերությունների և նույնիսկ բառերի ռիթմական կրկնության կամ հակադրության շնորհիվ լարվում են այդ ազատ պատմությունը միավորող ուժերը: Իսկ այդ միասնական տոնայնությունը, մթնոլորտը սահմանվում է ամենից առաջ հեղինակի աշխարհազգացողությամբ, նրա պաթոսով: Մաթևոսյանական արձակի լեյտմոտիվը իրական կյանքի հիմն է և նա ձգտում է ամեն կերպ նորից վերագառնալ բնության ու կյանքի դիմի մեջ, չդադարեցնելով դիտակցության աշխատանքը: Նա կարծես խելագարի պես տարված է այն ռիթմերով, որոնցից նրան մշտապես զրկում է սեփական միտքը:

7

Այլաո, ոչ մի օրենքով կանխավ չսահմանափակված պատմությունը, ուր հիմնականը խոսքային տարերքն է, ուր կառուցիկությունն ու ամբողջականությունը ստեղծվում է հերոսի և հեղինակի խոսքի տարբեր հոսքերի փոխներթափանցումից և տրամախաչումից, իր առավել բնականոն արտահայտությունը գտնում է հենց պատմվածքի և վիպակի ժանրի մեջ: Ժամանակակից արձակում վիպակը աստիճանաբար դառնում է իշխող, ներառնելով իր մեջ արձակի մյուս ժանրերը (պատմվածքը, նովելը, վեպը), որոնք կորցնում են իրենց սովորական նկարագիրը: Փննադատության մեջ բազմիցս վիճաբանության նյութ է դարձել ժանրային սահմանագծերի քայքայման՝ իբրև ժամանակակից արձակի զարգացման բնորոշ միտումի հարցը⁶⁴: Բիտովն առաջարկում է ժամանակակից պատմություններին ներկայացնել ոչ թե ժանրի, այլ ընդհանրապես արձակի պահանջներ: «Այսպիսի «նոր» պատմվածքի եղրերը կարծես ողողված են...», դա կյանքի անսահմանափակությունն

⁶⁴ Ժամանակակից վեպին, պատմվածքին, վիպակին վերաբերող վեճերի նյութերը զետեղված են «Вопросы литературы». 1974, № 8, 9. 1975, № 6, 8, 10, 1976, № 1, 6. Վեպի բնույթի բացակայությունը կապվում է ընդհանուր առմամբ էպիկայի կազմալուծման, քնարականության ու հոգեբանականի ներգործության և տարածաժամանակային կառուցվածքների և ընդհանրապես պոետիկայի փոփոխությունների հետ:

է: Այսպիսի պատմվածքը կարելի է պատկերացնել ավելի շատ իբրև մեծ գործի հատված կամ գլուխ, և այդ հատվածի կամ գլխի մեջ, անհասկանալի է ինչպես, բայց տեղավորվում են նրան հարող անհայտ գլուխներ: Այդ անծանոթ գլուխները խորհրդավոր ձևով ապրում են այդպիսի պատմվածքի մեջ, ուստի նրա մեջ հատկապես հուզում է այն ամենը, ինչ բաց է թողնված, թեթևակի և հարեանցի ասված, նույնիսկ չհիշատակված... Այսպիսի պատմվածքի մեջ օգը մաքուր է, շնչելը հեշտ, հենց նրանում է հայտնվում պատմությունը տարածություն և կյանք տվող իսկական մանրամասը...»⁶⁵: Նույնն առաջարկում է նաև Տրիֆոնովը, կոչ անելով վերագառնալ «ПРОСУС» լատինական բառի վաղնջական իմաստին՝ ազատ ու անկախ պատմության՝ ի տարբերություն պոեզիայի կանոնիկության⁶⁶:

Ազատության ու կյանքի հենց այդպիսի զգացողությամբ են համակում Մաթևոսյանի «Օգոստոսն» ու «Ալխոն», որոնք հետագայում իսկապես դարձան վիպակի գլուխներ, որի մեջ այնուհետև օրգանապես ձուլվեցին «Ակիզբը», «Բեռնաձիեր» շարքը, և «Նրկրի չիղը» վիպակը դարձավ վերջինիս բնականոն շարունակությունը: «Օգոստոս» պատմվածքի վերջում հայտնված Դիբորը գառնում է հետագա «Ալխո» պատմվածքի գլխավոր հերոսը, իսկ Ալխոն, որի «ձայնն» այնտեղ Դիբորին հավասար հնչողություն ունի, բոլորովին այլ դրամա ներկայացնող «Կայարան» պատմվածքի շարժուն առանցքն է: Այս պատմվածքի նախաբանում հնչող տղայի «ձայնը» առանձնացվում է ինքնուրույն պատմվածքի մեջ՝ «Ակիզբը»: Ընդհանուր առմամբ այսպիսին է մաթևոսյանական արձակի կառուցման սկզբունքը: Ընդհանուր են ոչ միայն հերոսները, այլև գործողության տեղն ու ժամանակը: Ստեղծագործությունների ավարտներն իսկ թվացող են, դուռ խոսքային, որ շարունակվելու լիցք ունեն իրենց մեջ, բանի որ Մմակուտի թևան շարունակում է հոսել ու ծավալվել, իր մեջ առնելով նոր դեմքեր ու դեպքեր: Նրանք թողնում են նույն՝ «չզդված տարածություն» տպավորություն, ինչը որ ստանում ենք Ֆոլկների պատմվածքներից, վիպակներից ու վեպերից, ուր միևնույն դեպքը հնչում է տարբեր հերոսների «ձայներով», քանի գեղ Ֆոլկներն ինքն իրեն չի դարձնում պատմող՝ կառուցելով իր բազմաձայն վեպը:

Ամեն կարգի արգելքներից ազատ, նյութի նկատմամբ ազատ

65 «Рассказ сегодня» («Вопросы литературы», 1969, № 7, стр. 64).

66 Նույն տեղում:

մոտեցում ունեցող ձևը լայնորեն տարածված է ժամանակակից արձակույթում, ամենաբազմադան «փաստաթղթերում» և հիշողութիւններում, օրագրերում և «ճանապարհորդութիւններում»: Եվ ընդհանուր «հուշային տոնը, իսկ հրեմն նաև տանջալի «ինքնակենսագրականութիւնը», ժանրի ազատականութիւնը և քնարական խոհականութիւնը»⁶⁷ դառնում են ժամանակակից արձակի բնորոշ հատկանիշներ: Այսպիսին են Բիտովի երկերը, որոնց ժանրը տատանվում է «օրագրի» և «էսսեի», վիպակի և ակնարկի սահմանագծում: Սրանից յուրաքանչյուր օրդանապես ձուլվում է նրա արձակի ընդհանուր կոնտեքստի մեջ: «Պատկերը» կարծես «Այդի» վիպակի վերջաբանը լինի, որին իբրև նախաբան է հնչում «Դուռը», մի հանգամանք, որն առկա է և Մաթևոսյանի գործերում: Եվ նույնիսկ վերջերս տպագրված գրականագիտական ուսումնասիրութիւն (Պուշկին և Տյուտչև) ազատ ժանրը Բիտովի ինքնակենսագրական հերոսի՝ Լյովա Օդոևցևի պատմութիւններին միևնույն շղթայի մեջ է: Այսպիսի ստեղծագործութիւնները հնչողութիւն միավորվում են առանձին շարքերի մեջ և, կորցնելով իրենց ինքնավարութիւնը, վերածվում են «ընդհանուր գրքի» դրվագների (Շուկշինի պատմվածքաշարերը, Բուբնիսի վեպերն ու վիպակները, ուր թեև չկան ընդհանուր հերոսներ և սյուժետային դիժը չի շարունակվում, սակայն ընդհանուր են թեման, պաթոսը, լեյտմոտիվը):

Ազատ պատմութիւն սկզբունքների զարգացումը առկա է բոլոր ժանրերում, բայց, կարծում ենք, որ վիպակում դա նաև ժանրային դիժ է: Վիպակի անջատականութիւնն ինքնին խորապես բովանդակային է, քանի որ վիպակը ձգտում է կեցութիւն, աշխարհի բազմադեմ նկարագրի, կյանքի ընթացքի յուրացման մի ինչ-որ անորոշ ժամանակահատվածի մեջ: Ուստի նրա մեջ առանձնակի ֆունկցիոնալ նշանակութիւն է ձեռք բերում հեղինակի ձայնը, որն այդ հոսունութիւնը ձևակերտում է իբրև կառուցիկ ամբողջականութիւն⁶⁸: Սրանով պիտի բացատրել վիպակի մեծ տարածումը, որը կապված է ժամանակակից արձակույթի գերիշխող «անհատական» սկզբի և էպիկական գիտակցութիւն կազմալուծման ընդհանուր պրոցեսի հետ:

67 Соловьев, Сопричастность веку, «Новый мир», 1974, № 8, стр. 252.

68 Վիպակի ժանրային առանձնահատկութիւնների մասին տե՛ս Վ. Կոթինովի «Հեղինակի ձայնն ու պերսոնաժների ձայները» հոդվածը, որ հետաքրքրական սահմանադատում է դրվում մի կողմից վիպակի և պատմվածքի, մյուս կողմից՝ նովելի և վեպի միջև: («Проблемы художественной формы социалистического реализма», т. 2, стр. 224).

Միևնույն ժամանակ հենց այստեղ, վիսպակի մեջ են նկատվում «էպիկականություն» և «վեպային մտածողության» ծիւրերն ու սաղմերը: Ժամանակակից վիպակն ունի այդ հիմքերը՝ սինթետիկ, մասնավորի մեջ բարոյական ընդհանուր օրենքների հայտնաբերման իր ձգտումով, կեցողության արմատական խնդիրների հետ մարդկանց «միկրոաշխարհի» միակցումով: Սակայն այդ պրոցեսը հաղիվ թե դառնա մանր ժանրերի մեխանիկական ժողովումի և ցիկլավորման արդյունք: Ժամանակակից վիպակը հավատարիմ է մնում ժանրին, պատկերվող նյութի յուրահատկությունը, նրա տոնին և տեսակետին: Այս առումով, ինչպես իրավացիորեն դրում է Սախարովը, «Մաթևոսյանի դեղարվեստական աշխարհը հավասար է ինքն իրեն, բնականոն է և ամբողջական... Ասեի է թե այդ միաձուլությունը, անտրոհելիությունը չի կարող վեպի նյութ դառնալ»⁶⁹:

Եվ հաղիվ լե օրինաչափ են վիպակին ներկայացվող պահանջները, նրա դնահատումը վեպի չափանիշներով, այդ ժանրի էպիկականացման կոչերը⁷⁰:

Վեպը սկզբունքորեն այլ ժանր է: Եվ հնարավոր է, որ ընդլայնվող հոգևոր հորիզոնով, տարածություն և ժամանակի բազմաչափությամբ օժտված արդի արձակի հենց այս փորձառությունից ծնվի դեղարվեստական խոշոր մի ձև՝ ցանկալի «սինթետիկ» և «էպիկականություն»⁷¹: Ինչևէ, պործի դարակազմիկ էությունը չափվում է ոչ թե ժանրի մաուշտաբով, այլ այն «ներքին հեռունքով», որ միշտ բացվում են վիպակի փոքր տարածության մեջ:

69 В. Сахаров, Люди страны гор, «Молодая гвардия», 1974, № 7, стр. 290.

70 «Ժամանակակից վիպակը,— դրում է Անտոպոլսկին,— առայժմ հավասարակշռում է երկու ուժ՝ «երկրի ձգողությունը» և «իդեալականի ձգտումը»: (Вопросы литературы, 1975, № 10). Կամ՝ «Քնարափիլիսոփայական արձակից շարժի սպասել վերլուծական փայլատակումներ: Նրա գործիքները նախատեսված են նորը փորագրության համար և հաղիվ թե դիմանան էպիկական խնդիրների ամբողջ ծանրությանը» («Дружба народов», 1974, № 3).

71 «Փոքր արձակը վեպի վերածնունդ միտում է նկատում Ա. Մարչենկոն Ն. Մաթևոսյանի ստեղծագործության մեջ և «սումհարի» վերլուծության վրա ցույց է տալիս, թե ինչպես է «սյոնտականացումը» այստեղ լրացնում «էպիկականի պակասը»: Բանաստեղծական հնարանները հեղինակին հնարավորություն են տալիս, չանցնելով վիպական պատմվածքի սահմանները, հերոսին նախապատրաստել վեպի տարածության մեջ ապրելու համար: («Вопросы литературы», 1974, № 8).

Արդեն բաղմիցս Մաթևոսյանին համեմատում են Ֆոլկների հետ: Խոսքն, իհարկե, ընդօրինակման մասին չէ, այլ այն մասին, որ Մաթևոսյանն անտարակույս յուրացրել է XX դարի գրականության փորձը, որ նա, Կոթինովի բառերով ասած՝ «գրում է Ֆոլկներից հետո...»: Դա հայ գրականության «պատասխանն է» ժամանակակից միութենական և նույնիսկ համաշխարհային գրականության ոճական և ավելի խորը՝ կենսական խնդիրներին»⁷²: Այստեղ կարող են լինել զոտ տիպաբանական թնույթի համադրումներ: Կարելի է խոսել ստեղծագործության ընդհանուր հոգևոր լարվածության, առօրեական փաստերի մեջ թաքնված էական խնդիրները բացահայտելու ղարմանալի ունակության, «կայունորեն արմատավորված ժողովրդական իդեալի» մասին (այսպես է բնութագրում Պալիեսկին Ֆոլկներին): Ինչ վերաբերում է պոետիկային՝ կարելի է խոսել տարբեր ինքնավար տեսակետների, կյանքի ամբողջ բաղմազանությունը պարփակող «գիտակցության հոսքի», ոչ ինքնամփոփ, այլ աշխարհը ներառնող ներքին մենախոսության, ժամանակային տեղաշարժերի կիրառման մասին:

Եղել են նաև ուրիշ զուգահեռներ: մասնավորապես լատինա-ամերիկյան վեպի, ավելի սուույզ, Մարկեսի ստեղծագործության հետ, որի մեջ սքանչելիորեն համատեղվում են միջին ու իրականությունը, բանահյուսական ու անհատական գիտակցությունը, կեցության ակունքներն ու ժողովրդական մտածողությունը ժամանակակից ձևերի մեջ ներկայացնելու միտումը, և այս ամենը լատինա-ամերիկյան իրականության սինթեզն իրականացնելու ձգտումով: Անտարակույս, Մակոնդոյի աշխարհի հետ առնչված սիմվոլիկան ավելի լայն է, այն ձգվում-տարածվում է համազգային կեցության վրա և վեպի ժանրն ինքնին ժամանակատարածական մեծ ընդգրկման հնարավորություն է տալիս: Ուստի, շնայած Մակոնդոյի հետ կապված միջր ծնվում է որոշակի հողից, սակայն անցյալի ու ներկայի այդ խորազնա համադրում—միահյուսումը իրականացվում է հենց վեպի ներսում ստեղծելով ֆանտաստիկ, հեքիաթային, գրոտեսկային, պայմանական աշխարհ: «Միֆալեբությունը» թափանցում է վեպի բուն կառուցվածքի մեջ, համարձակորեն միահյուսվելով Մակոնդոյի հավաստի աշխարհի հետ, ներգրավվելով կյանքի պատմական դինամիկայի և այդ աշխարհի գիտակցության վերլուծության մեջ: Իհարկե, կարելի է խոսել ընդհա-

⁷² «Дружба народов», 1974, № 12.

նուր թեմայի մասին՝ ժողովրդի կեցության պատկերում արդիականութ-
յան հետ ունեցած կենդանի պատմական կապի մեջ, կարելի է խոսել
հովվերկրական-նահապետական բնական աշխարհի և քաղաքակրթու-
թյան մերձեցման արդյունքների և այդ հակադրման ոչ միանշանակ
պատժոսի մասին: Սակայն մաթեմատիկական աշխարհում միֆը հան-
դես է գալիս ոչ «իրեւայս կամ այն կեցության կամ բնավորության
նմուշ» կամ միֆոլոգիական սյուժեի օգտագործման ձև, այլ առկա է
այն ընդհանուր շրջադարձի մեջ, որ կատարվում է փոքր ժամանակա-
հատվածից դեպի երկարածիդ ու հավերժական ժամանակ, ժամանա-
կա: Կից իրադրության ներթափանցումից դեպի անցյալ ու ապագա, որո-
շակի անհատական գիտակցությունից դեպի ժողովրդական գիտակցու-
թյուն, այս կերպ դառնալով հաշվարկման ինքնատիպ մի համակարգ՝
առնված որոշակի պատմական ժամանակի մեջ կատարվող տեղա-
շարժերի շղթայում: Ընդամին, ոչ մի տեղ չեն խախտվում խոստրեն
գծագրված իրականության սահմանները: Այդ պատճառով, օրինակ, այդ
նույն «անցյալի հիշողության» մոտիվը ստանում է տարբեր մարմնավոր-
ում: Եթե Մաթեմատիկայի համար այդ հիշողությունը կապվում է ցեղի և
Մեակուտա երկրի միանգամայն որոշակի հոգևոր պատգամների հետ, սալա
Մարկեսի մոտ հիշողության անհրաժեշտության այդ նույն պարագի-
րի հայտ է գալիս «մոռացումի համաճարակի» զրոտեսկային պատկերով,
երբ մարդը կորցնում է սեփական անձի գիտակցությունը և մխրճվում է
իդիոտիզմի մի ինչ-որ նմանության մեջ: Կամ մարդու և բնության
կապի թեման: Դժվար է մոռանալ Մեակուտա անձրենների պատկերը.
«Արտաշեսը դեպի և, գետինը ճաքեր է տալիս ու մեկ էլ անձրեւ. քիչ է
մնում ուրախությունից լաց լինես: Երկու շաբաթ անընդհատ անձրե-
ւել է, գետինը ոտքիդ տակից փախչում է, կարծես հողը ճահճի վրա է,
թրծող արև է պետք, բայց, խնդրեմ՝ նորից ծանր ամպեր: Սիրտդ սեւ-
նում է և հայհոյում ես, հո չես հայհոյում»: Եվ այս ամենը նույն այդ
իրականության սահմաններում է, դա Մակոնդոյի տարիներով թափ-
վող անձրենների չափազանցեցված պատկերը չէ, Մաթեմատիկայի աշ-
խարհում չկան այն դերբնական կերպարանափոխությունները, որ
կրում են մարդիկ՝ կապված բնության երևույթների հետ կամ ընդհա-
կառակը (սիրահարի անսանձելի կիրք և կենդանիների անսովոր բեղմնա-
վորություն, սաստիկ քամի, որ նշանակում է փոփոխությունների մարդու
կյանքում, դեղին ծաղիկներ, որ թափվում էին Մակոնդոյի փողոցնե-
րում, կանխագուշակելով մահ և այլն), թեև մարդկանց ու բնության այդ

կապը Մաթևոսյանի մոտ նույնպես անխզելի է: Մակոնդոյի պատմության մեջ միֆը ներբերում է այն խորագնա հեռանկարը, որն անհնար է վերարտադրել «կյանքի ձևերով», անմիջական պատկերումով:

Ժամանակակից արձակույթ միֆը օգտագործվում է ամենաբազմազան ձևերով: Այսպես, Այվմատովը իր ռեալիստական պատմություններին ներհնում է կիրգիզական հնագույն միֆերը. բանահյուսական առասպելներն ու ավանդույթները, որոնք ժամանակակից իրականության քննությունն իրականացնող խորհրդանշեր են, փոխաբերություններ («Սպիտակ շոգենավ», «Ջամիլյա», «Մնաս բարով, Գյուլսարի»): Այսպիսի բնույթ ունի պրիտչաների օգտագործումը Մաթևոսյանի ստեղծագործության մեջ. հիշենք, երամի կամ անտառի և գիհի պրիտչաները, որոնք ժամանակակից իրադրություններում մարդկային կեցությունն նախահիմքերը վեր հանող «առանցքային փոխաբերություններ» են, խորհրդանշեր:

Բանահյուսական ավանդույթը հավերժ կենդանի այն տարրն է, որ մտնում է նոր գրականության հոգևոր կազմի մեջ: Բանահյուսական նմանակման, ոճավորման և էտնոգրաֆիզմի ջրջաններով արդեն իսկ անցած ժամանակակից գրականությունը՝ մարդկային կեցության փրկիսոփայական իմաստավորման իր ձգտումով, մեծ դեր է տալիս «միֆոլոգեմներին», որոնց մեջ դրված են «աշխարհի ունիվերսալ նմուշները»: Իսկ բանահյուսականը ի հայտ է գալիս ավելի խոր, բանահյուսությունից գրեթե անկախ՝ առանց ձևերի արտաքին նմանության: Այս առումով հետաքրքրական են Մաթևոսյանի՝ բանահյուսության հետուենցած նմանությունները: Հիրավի, ինչպես նշվել է քննադատության մեջ, այստեղ կարելի է գտնել ժողովրդական բանաստեղծական սիմվոլիկային մոտ գծեր՝ պոռաբեր բնության պատկերներում (ծաղկած խնձորենի, տանձի ծառ, հասած պոմիդոր, բրեւածաղիկ), տարվա եղանակների ու բնության նորացման պատկերներում, կյանքի ու մահվան, «սկզբի և վերջի գուշակում»: Մաթևոսյանն անտարակույս փոխ է առնում ժողովրդական արվեստից սիմվոլիկ սինթեզի սկզբունքը, որ մերկացնում է կեցության մշտապես կրկնվող դրամատիկական իրադրությունները և պատկերման կոպտավուն անմիջականությունը⁷³:

73 Տե՛ս Տրեֆիլովայի «Там, средь солнца и печали» հոդվածը («Новый мир» 1974, № 11, стр. 263). Նրա կարծիքով «բանահյուսական պոետիկայի ոգով է մարմնի մասերի համադրեն, գրեթե դիտմամբ արվող հիշատակումները. ռձաց և բառ գրքի գեղարվեստական իրականության մեջ այս գիծը գեղագիտորեն և բարոյականորեն

Սակայն կարծում ենք, որ այդ պատկերներում չկան բանահյուսական զուգահեռականություն կամ փոխաբերականություն, բնության պատկերման այլաբանություն: Այս սիմվոլիկան ենթարկվում է մարդու և բնության միասնության այն նոր ըմբռնմանը, որի մասին արդեն խոսվել է վերը: Երևույթների սիմվոլացման և շափաղանցման մեջ դրսևորվում է մարդու էպիկական ամբողջականության, նրա էպիկական նկարագրի ծարավը: «Նվ նրա «գեղարվեստական կառուցվածքների» ընդհանուր հեթանոսական-ֆանտազիկ-հեքիաթային շունչը պարտական է նրա ընդհանուր էպիկական հայացքին»⁷⁴: Բանահյուսական մոտիվներն այստեղ ենթարկվում են նոր խնդիրներին, և ժողովրդական արվեստի բուն պոետիկան, ժողովրդական պատկերայնության տարրերը ձեռք են բերում կառուցվածքային նշանակություն, հեշտությամբ ձևափոխվելով գրողի ստեղծագործական անհատականության և ժամանակակից գրելաձևի համեմատ: Այսպես, տեքստը անտեսանելի կապակցող նույն կրկնվող պատկերները (լեյտմոտիվների կառուցվածքները)⁷⁵ դա ոչ միայն տուրք է բանահյուսական ավանդույթին, այլև պոետական արձակի նոր գեղագիրության պահանջներին համապատասխանող էմոցիոնալ-արտահայտչական, ազատ-պայմանական ձևերի որոնում:

Այստեղ առավել կարեորը կյանքի, ժողովրդական կյանքի ու հոգեբանության նախաստեղծ ձևերի, ազգային բնավորության, նրա հոգեկոր կառուցվածքի (Թումանյանից սկսած սրանք կանխորոշելիք աղդային ոճի առանձնահատկություններն ու նրա շափանիշները) հանդեպ ունեցած ընդհանուր ժողովրդական հայեցակետն է: Մասնատանք հենց այստեղ՝ «ժողովրդահոգեբանական» հիմքերը փնտրելու ու արտահայտելու, ստեղծագործական որոնումները այդ խնդրին ենթարկելու գիտակցական ձգտումով մերձենում է ժամանակակից այն բազմաթիվ հեղինակներին, որոնք զիմում են տեղայնացված արժեքներին ու հաստատուն մնացած ավանդույթներին: Պատմության և ժողովրդի սոցիալական փորձի հետ կապված ժամանակակից խնդիրների առաջադրումը, զիմումը՝ «ցեղային փորձին», ժողովրդական հոգեբանության մինչև օրս պահպանված առանձնահատկություններին — ժամանակակից գեղարվեստական գիտակցությանը քննորոշ միտում է:

փաստարկվում է մարմնական, մկանային ուժի հանդեպ Մմակուտի ունեցած վիթխարի պահանջով, այդ ուժի խրոնիկական պակասությամբ և դրա հետ կապված յուրահատուկ պաշտամունքով... մարմնի մասերը «խորհրդանշում են ամբողջ ու կենսարեն սկիզբը...»:

74 Տե՛ս Ս. Աղարարյանի «Սինթեզի ճանապարհին» հոդվածը («Вопросы литературы», 1976, № 1, стр. 93)։

Այդ գծերը բուն տեղային նյութի մեջ են, պատկերվածի բաղմա-
զան կենցաղային շերտերի, ձայների և հարազատ բնության հնչյուն-
ների գեղարվեստական գործունեության մեջ, ազգային հոգեբանության
պատմականորեն արմատացած ձևերը մարմնավորող բնավորություն-
ների, հումոր արտահայտող ձևերի մեջ, որոնցում մշտապես օգտա-
գործվում են ցեղի էության, ժողովրդական կերտվածքի քարոջական և
հոգևոր առանձնահատկությունները և, վերջապես, լեզվական ձևերի ու
ոճական կառուցվածքների մեջ:

Ազգային այդ տարրերը, ձեռք բերելով իրական հավաստիություն,
այդուամենայնիվ չեն կորցնում ընդհանրական և համամարդկային
նշանակություն ունենալու հեռանկարները, ներգրավվելով դարաշրջանի
հոգևոր մթնոլորտի, համաշխարհային գրականության կոնտեքստի
և պոետական մտածողության արդի մշակույթի մեջ:

Մաթևոսյանի ստեղծագործությունը ավանդույթների և արձակի
նորօրյա ձեռքբերումների արգասավոր համադրություն է, լուրջ և
նշանակալից գեղագիտական հայտնություն, որի նորարարական բնույ-
թը սլաշմանավորված է արդեն հայտնաբերվածի և հայտնաբերվելիքի
սքանչելիորեն գտնված, խորագնա տրամախաշումով: Սա է արդիա-
կանության հետ նրա ունեցած զարմանալի համահնչունության
զաղտնիքը:

ՍՈՑԻԱԼԻՍՏԱԿԱՆ ՌԵԱԼԻԶՄԻ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅԱՆ ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՑ ՊՐՈՐԸՆՄՆԵՐԸ

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ,

Սոցիալիստական ռեալիզմը իբրև առանձին ստեղծագործական մեթոդ գոյություն ունի XX դարի սկզբից։ Մոտավորապես նույնքան պատմություն ունի նրա ուսումնասիրումը, որը միշտ ուղեկցվել է լարված գաղափարական պայքարով և սուր վեճերով։ Սովետական գրականության զարգացման տարբեր փուլերում տեղի են ունեցել բանավեճեր, որոնք նպաստել են նոր մեթոդի ստեղծագործական խմաստավորմանը, ձևի և բովանդակության բաղմաթիվ կարեւորագույն խնդիրներ լուծմանը։

20—30-ական թթ. գրականագիտության ուշադրության կենտրոնում էին ավանդույթների և նորարարության, ֆորմալիստների և սոցիոլոգիական տարբեր դպրոցների միջև ընթացող պայքարի հարցերը։ Այդ տարիների բանավեճերի ընթացքում հսկայական նշանակություն ունեցավ Վ. Ի. Լենինի աշխատությունների, ռեալիզմի մասին Մարքսի և էնգելսի դրույթների, Գ. Վ. Պլիխանովի և հեղափոխական դեմոկրատների ժառանգության տեսական յուրացումը։ Սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդի տեսական յուրացման խորացումը արտահայտվեց ռեալիզմի և ռոմանտիզմի, դոկտրինայի սոցիոլոգիզմի, արվեստագետի մեթոդի և աշխարհայացքի, լիզմի և այլ խնդիրներին վերաբերող բանավեճերում։ Այդ խնդիրների լուծման համար մեծ նշանակություն ունեցան Մ. Գորկու, Ա. Լունաչարսկու, Ա. Ֆադեևի և ուրիշ սովետական գրողների տեսական հայացքներն ու գեղարվեստական պրակտիկան։

40—50-ական թթ. սկզբներին հատուկ ուշադրություն է դարձվում գրականության ժողովրդայնության և կուսակցականության, առիպականացման առանձնահատկությունների և կոնֆլիկտայնության հարցերին։ Մի շարք հանգամանքների բերումով պոետիկայի խնդիրները

մղվում են երկրորդ սյլան, խզում է առաջ գալիս ընդհանուր-մեթոդ-թոգիական դրույթների և գրողի ստեղծագործության կոնկրետ վերլուծության միջև¹:

50-ական թթ. կեսերից նոր փուլ է սկսվում սովետական գրականագիտության զարգացման մեջ: Բազմաթիվ արդյունավետ բանավեճերում նոր տեսանկյունից է իմաստավորվում սովետական գրականության փորձը, քննարկվում են սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդի հրատապ խնդիրները, ամենից առաջ՝ ձևի և բովանդակության հարաբերության, սոցիալիստական ռեալիզմի գեղարվեստական ձևերի բազմազանության հարցերը: Այդ բանավեճերի ընթացքում մերժվեց, իբրև հակապատմական «ռեալիզմ-հակառեալիզմ» տեսությունը, սովետական գրականության մի քանի մեթոդների կոնցեպցիան և այլն: 50—60-ական թթ. քննարկումների գլխավոր նշանակությունը այն էր, որ նրանք տեսականորեն նախապատրաստեցին սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդի և նրա պոետիկայի ուսումնասիրման նոր փուլը: Այն սկսվեց 70-ական թվականներին:

Սոցիալիստական ռեալիզմի տեսության հետազոտման ժամանակակից փուլը բնութագրվում է գիտական գաղափարների և հայացքների նորությամբ, և պատահական չէ, որ վերջին տասնամյակը սոցիալիստական ռեալիզմի տեսության հետազոտողների կողմից դիտվում է իբրև բեկումնային: Գլխավորը, որ հատկանշական է տվյալ ժամանակահատվածի համար, ձգտումն է դեպի հետազոտության գիտական ճշգրտությունը, վերլուծվող գեղարվեստական փաստերի ուսումնասիրումը իրենց ողջ բարդության և հակասականության մեջ, նոր փաստերի ներմուծումը գիտական շրջանառության մեջ, որոնք անցյալում հանրապի լուծյան են մատնվել կամ մեկնաբանվել միակողմանիորեն, և ձգտումը առավել ճշգրիտ գնահատելու հին փաստերը, ունենալով համարձակ և լայն ընդհանրացումների միտում: Սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդի տեսական մշակման արդի փուլի համար նորը և բնորոշը համառ ձգտումն է՝ բացահայտելու նրա առանձնահատուկ գեղագիտական բնույթը: Այս բուրրի հետեանքը հանդիսացավ վերջին տարիներին գրականագիտական նոր ըմբռնումների երևան գալը, որոնք էականորեն տարբերվում են ավանդականից և ձգտում են սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդի ներքին և առանձնահատուկ էության բացահայտման:

¹ «Советское литературоведение за 50 лет», Л., 1968, стр. 381.

Ընդհանուր առմամբ բնութագրելով նորը, որը արդի պայմաններում հասկանալի է սոցիալիստական ռեալիզմի տեսության մշակման համար, կարելի է մատնանշել հետևյալը.

Նախ, արդի տեսական միտքը ձգտում է լրիվ գիտակցել այն, որ սոցիալիստական ռեալիզմը այժմ հանդիսանում է համաշխարհային մասշտաբի և նշանակության հզոր գեղագիտական գործոն։ Սոցիալիստական ռեալիզմի ինտերնացիոնալ բնույթի իմաստավորումը մեր հետադուտողներին անմիջականորեն հանգեցնում է նրա ակունքների հարստության և բազմազանության պատկերացումների լայնացմանը, առաջադրելով աղգային առանձահատկության և միջազգային գեղարվեստական փորձի փոխհերգործության խնդիրը։

Երկրորդ հանգամանքը, որ վկայում է արդի փուլում սոցիալիստական ռեալիզմի պրոբլեմների ուսումնասիրման ընդհանուր առաջընթացի մասին, կապված է այդ մեթոդի և մյուս գեղարվեստական մեթոդների, ամենից առաջ XIX—XX դարերի քննադատական ռեալիզմի հետ նրա փոխհարաբերության խոր ըմբռնման հետ։ Եթե նախկինում սովետական գրականագիտական միտքը ձգտում էր ամենից առաջ որոշել սոցիալիստական ռեալիզմի տարբերությունը մյուս գեղարվեստական մեթոդներից, ապա այժմ վերանայվում և ճշգրտվում են դատողությունները։ Սոցիալիստական ռեալիզմի և մարդկության գեղարվեստական զարգացման ժառանգական կապի նոր ըմբռնմանը համապատասխան այժմ ճշգրտվում և խորանում են ռեալիզմի, ռոմանտիզմի և մյուս ուղղությունների բնութագրումները։ Ավելի ճկուն և տարբերակված գնահատական են ստանում ձախ ավանգարդիստական ուղղություններն ու մոդեռնիզմը, որն այժմ չի ընկալվում իբրև ինչ-որ միասեռ երևույթ՝ ոչ միայն գաղափարական, այլև գեղարվեստական առումով։

Այս ամենը լայն հնարավորություններ են ընձեռում սոցիալիստական ռեալիզմի կոնկրետ-պատմական ուսումնասիրության համար, և վերջինս քննվում է ոչ թե իբրև մյուս գեղարվեստական ուղղություններից սոսկ տարբերվող ու անջատվող հատկանիշների ներփակ համակարգ, այլ իբրև ամենաակտիվ «բաց» գեղագիտական համակարգ, որը գտնվում է կենդանի դիալեկտիկական փոխազդեցության մեջ համաշխարհային գրական-գեղարվեստական ընթացքի հետ։

Երրորդը, որ անհրաժեշտ է նշել ժամանակակից տեսական հետազոտությունների մեջ, ձգտումն է՝ ընդգրկելու սոցիալիստական ռեա-

լիզմի մեթոդի իրական արտահայտությունների ողջ բազմակերպությունը, ներառյալ և այսպես կոչված «անցումային ձևերի» խնդիրը:

30-ական թվականներին, երբ «սոցիալիստական ռեալիզմ» տերմինը նոր էր երևան հիկել, քննության առարկա էին առավելապես սովետական արվեստի այնպիսի երկեր, որոնցում նոր մեթոդը ստանում էր իր դասական մարմնավորումը: Դա անհրաժեշտ էր այն ժամանակաշրջանի համար, երբ հարկ էր սահմանել նոր մեթոդի գլխավոր, արմատական առանձնահատկություններն ու գծերը: Սակայն հետագայում, ընդհուպ մինչև 50-ական թվականների կեսերը, մեր տեսական միտքը «ոչ այնքան սիրահոժար էր տեղաշարժում դիտումների սահմանները, և դա կասեցնում էր նրա աճը»²: Այս պայմաններում սոցիալիստական ռեալիզմի էությունը մեջ առաջացավ և ձևավորվեց դոգմատիկ մի մոտեցում, որի համաձայն մեթոդը դիտվում էր իբրև մի խիստ չափակերտված և կանոնիկ երևույթ: Հաստատելով սոցիալիստական ռեալիզմի իբրև պատկերման և արտահայտման որոշակի գեղարվեստական միջոցների հավաքածուի պատկերացումը, հիշյալ միտումը անջատում էր նրանից այն բոլոր գրողներին, որոնք ունենալով վառ և ինքնատիպ ստեղծագործական ահատականություն, չէին տեղավորվում նախապես սահմանված չափերի մեջ:

Այսօր, ձգտելով հաղթահարել այդ սխալ միտումը, հետազոտողներն իրենց խնդիրը տեսնում են սոցիալիստական ռեալիզմի արվեստի ողջ գեղարվեստական ինքնատիպության իմաստավորման, նրա բոլոր ոճական ձևերի և տարատեսակությունների ընդգրկման մեջ: Տարբեր երկրների գեղարվեստական պրակտիկայում սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդի առաջացման և ձևավորման, նրա ստեղծագործական փուլերի զարգացման բարդ ու հակասական պատմության ուսումնասիրման ընթացքում գրականագետների առաջ հանում է անցումային ձևերի խնդիրը, այսինքն՝ այնպիսի ստեղծագործությունների, որոնցում սոցիալիստական ռեալիզմի գաղափարական-գեղագիտական որակները դեռ գտնվում են ձևավորման և լինելության շրջանում: Խնդրի էությունը կայանում է այդ անցումային ձևերի համակողմանի և տարբերակված ուսումնասիրության, դեպի սոցիալիստական ռեալիզմը տանող իրական դժվարությունների և ուղիների բազմադանության բացահայտման մեջ:

² А. Метченко, Кровное, завоеванное, М., 1971, стр. 338.

Սոցիալիստական ռեալիզմի տեսության նշանակալից առաջընթացը բնութագրող և կարծես նախորդ երեք կետերը միավորող շոբոբոլ հանգամանքը հետազոտությունների մեթոդաբանական մակարդակի բարձրացումն է: Այսօր արդեն բավարար չէ ընդունել սոցիալիստական ռեալիզմի գոյության և պատմական փոփոխության փաստը: Ամենից առաջ կարևոր է սահմանել, թե ինչպիսին է նոր ստեղծագործական մեթոդի կառուցվածքը, որը որոշակիորեն մերձեցնում է նրան այլ ստեղծագործական մեթոդների հետ և միաժամանակ տարբերակում նրանից, հատկապես ի՞նչը և ի՞նչ չափով է պատմականորեն դարձանում նրա մեջ, և ի՞նչը մնում անփոփոխ: Ժամանակակից դիտական մոտեցմամբ, օգտագործելով նաև հարակից գիտությունների նվաճումները, փորձեր են արվում ցույց տալու սոցիալիստական ռեալիզմի՝ իբրև պատմականորեն հարափոփոխ և միաժամանակ կայուն գեղագիտական համակարգի ինքնատիպությունը, բացահայտելու նոր ստեղծագործական մեթոդի ներքին կառուցվածքն ու բաղադրիչները, տիպաբանական տեսանկյունից քննելու սոցիալիստական ռեալիզմի փոխհարաբերությունը մյուս ստեղծագործական մեթոդների հետ և այլն:

Այսպիսին է սոցիալիստական ռեալիզմի ժամանակակից տեսությունը ընդհանուր ուղղությունը, որն անմիջականորեն կապված է նոր ստեղծագործական մեթոդի ամենալայն գեղագիտական հնարավորությունների ավելի ու ավելի խորացող հետազոտման ընթացքին: «Դա բարդ, բազմատեսակետ խնդիր է... — զրույց է Դ. Մարկովը: — Կարելի է նկատել որ առաջին պլան են մղվել պոետիկայի, իբրև նշված հնարավորությունների դրսևորման ձևի, խնդիրները: Ինչո՞ւմ է սոցիալիստական ռեալիզմի պոետիկայի ինքնատիպությունը: Մեթոդի ժամանակակից տեսության մեջ, թերևս, դա ամենասուր հարցն է»³:

Իրոք, եթե ընդհանուր մեթոդաբանական խնդիրների մշակման գործում քիչ բան չի արված (երևան են եկել աշխատանքներ, որոնցում հիմնավորապես ցույց է տրված նոր արվեստի առաջացման և դարձացման պատմական պայմանավորվածությունը, բացահայտվել են նրա գաղափարախոսության, ժողովրդայնության սկզբունքները, հայտաբերվել են սոցիալիստական ռեալիզմի ժառանգորդական կապերն

³ Д. Марков, Проблемы поэтики социалистического реализма. В сб. «Современные проблемы социалистического реализма», М., 1976, стр. 60. (Այս ժողովածուից կատարվող քաղվածքների էջերը հետագայում կնշվեն տեքստում):

անցյալի առաջադիմական արվեստի հետ, հետազոտված է անհատի մասին սկզբունքորեն նոր ըմբռնումը և աշխարհի գեղարվեստական ճանաչողության ամենալայն հնարավորությունները և այլն), ապա դեռևս բավարար չափով չեն լուսաբանվում մեթոդի պոետիկայի խնդիրները:

Սոցիալիստական ռեալիզմի պոետիկայի գեղարվեստական ձևերի հատուկ ուսումնասիրության անհրաժեշտությունը սուր կերպով զգացվեց դեռևս 50-ական թվականների վերջին: Այդ տարիներին գրված աշխատանքներում երկու միտում ուրվանշվեց: Որոշ հետազոտողներ փնտրում էին սոցիալիստական ռեալիզմի պոետիկայի խիստ սահմանված կարգաչափեր: Ըստ նրանց, սոցիալիստական ռեալիզմի ստեղծագործությունը պետք է ունենա միայն որոշակի առաձնահատկություններ, որոշակի կոմպոզիցիա և սյուժե, բացահայտի որոշակի կոնֆլիկտներ, տա կերպարների որոշակի համակարգ և այլն: Բայց սովորական գրողների երկերը չէին տեղավորվում այդ մտացածին սխեմաների պրոկրոստյան մահճում:

Հաճախ մի ծայրահեղությունից ծնվում է մի ուրիշը: Այդպես նշավ 50-ական թթ. երկրորդ կեսին և 60-ական թթ., երբ որոշ հետազոտողներ սկսեցին նույնքան միակողմանի շեշտը դնել ոչ միայն արվեստագետի, այլ նույնիսկ առանձին ստեղծագործության անհատական ինքնատիպության վրա՝ հանգելով գրականության տիպարանական ուսումնասիրման հնարավորության, միասնական գեղարվեստական մեթոդի և գեղարվեստական հոսանքի ժխտման:

Այդ միակողմանի միտումները հաղթահարվեցին սովետական գրականագիտության հետագա գիտական աճի և խորացման ընթացքում:

Սկեռուն ուշադրություն դարձվեց գրական ստեղծագործության, իբրև ինքնուրույն գեղագիտական իրողության, վերլուծությանը: «Ուսումնասիրելով իրականության արտացոլումը գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ,—նշում է Դ. Ս. Լիխաչովը,—մենք պետք է շահմանափակվենք «ճշմարտանման է, թե՞ ոչ» հարցով, և շփանչանանք միայն հավաստիությամբ, ճշգրտությամբ, ճշմարտացիությամբ: Գեղարվեստական ստեղծագործության ներքին աշխարհն ունի նաև իր անփական, փոխկապակցված օրինաչափությունները, սեփական չափումները և սեփական իմաստը իբրև համակարգ»⁴:

⁴ Д. Лихачев, Внутренний мир художественного произведения, «Вопросы литературы», 1968, № 8. стр. 76.

Մյուս կողմից, ընդգծելով գեղարվեստական ստեղծագործության օրենքների ներքին ինքնուրույնությունը, հետադոտողները չեն մոռանում այդ ինքնուրույնության հարաբերական բնույթի մասին, քանի որ երկը ստեղծվում է արվեստագետի կողմից և կապվում է դարաշրջանի սոցիալ-փիլիսոփայական գաղափարների ողջ համակարգի հետ: Այդ պատճառով պոետիկայի հետադոտությունը առնչվում է բազմաթիվ պատմական-գրական խնդիրների լուծման հետ: Առանձին ուշադրություն է հատկացվել արվեստի, իբրև հասարակական գիտակցության առանձին ձևի դիտմանը, արտացոլման լենինյան տեսության գեղարվեստական գիտակցության առանձնահատկության սահմանմանը, բովանդակության և ձևի փոխհարաբերությանը գաղափարախոսության տարբեր տեսակներում, արտացոլման առարկայի հարցին, արվեստում սուբյեկտիվ սկզբի, գեղարվեստական մեթոդի, հոսանքների և ստեղծագործական անհատականությունների բազմաձևության, սոցիալիստական ռեալիզմի զարգացման փուլերի և շատ այլ հարցերի:

Խնդիրների այս ողջ համալիրի ուսումնասիրությունը ստիպում է այսօր նոր ձևով դնել ստեղծագործական նոր մեթոդի բնույթի, էության, սահմանների և հնարավորությունների հարցը: «Գեղարվեստական մեթոդում, ինչպես մենք այն հասկանում ենք այժմ,— գրում է Լ. Յակիմենկոն,— արտահայտվում են և՛ արվեստի ու իրականության հարաբերությունների պատմականորեն կազմավորված որոշակի տիպը, և՛ այն գեղարվեստական սկզբունքները, որոնք սոցիալիստական ռեալիզմի արվեստը մշակում են կենսական պրոցեսների ճանաչման ու արտացոլման համար» (էջ 9):

Մեր տեսաբանները ներկայումս հաղթահարել են սոցիալիստական ռեալիզմի, իբրև կանխագրված սկզբունքների, վերացական հասկացությունների, վերացական կատեգորիաների միակցության պատկերացումը: Նրանք հասկանում են այն իբրև գեղարվեստական գիտակցության նոր ձև, իբրև նորարարական գեղագիտական համակարգ, որն ընդունակ է ենթարկվելու պատմական փոփոխությունների, գաղափարական հիմքերի հարստացման, գեղարվեստական սկզբունքների զարգացման ու արտահայտչամիջոցների լայնացման: Նման ըմբռնման հիմքի վրա էլ ծագեց սոցիալիստական ռեալիզմի՝ իբրև «բաց համակարգի» մասին պատկերացումը: Բ. Սուչկովը, առաջինը գործածելով այդ տերմինը, գրում էր. «Մեր արվեստի ստեղծագործական մեթոդը բաց կատեգորիա է այն իմաստով, որ նրա հիմքի վրա առաջացող

արվեստը անսովոր շափով ղգայուն է աշխարհում տեղի ունեցող պատմական փոփոխությունների, նոր խնդիրների ու կոնֆլիկտների, նոր բնավորությունների, նոր իրադրությունների հանդեպ, որոնք ծնունդ են առնում սոցիալիստական շինարարության և մեր հասարակության հոգեկան-բարոյական, բարոյաքաղաքական մթնոլորտի բուն ընթացքից»⁵։

Սոցիալիստական ռեալիզմի, իբրև «նոր տիպի ռեալիզմի», իբրև «սկզբունքորեն նոր գեղագիտական կառուցվածքի» դրույթները առավել խոր մշակվեցին վերջին տարիներին Դ. Մարկովի աշխատանքներում, որոնք աջակցություն գտան հայտնի տեսաբանների մի ամբողջ խմբի կողմից (Լ. Տիմոֆևև, Լ. Նովիչենկո, Դ. Զատոնսկի, Գ. Լոմիձե, Մ. Պարխոմենկո և ուրիշներ)։ Դ. Մարկովը սոցիալիստական ռեալիզմը շահմանում է իբրև «գեղարվեստական գիտակցության նոր տիպ, իբրև սկզբունքորեն նոր գեղագիտական գոյացություն, ամենևին չպարփակված պատկերման մեկ կամ նույնիսկ մի քանի միջոցների շրջանակներում, այլ իրենից ներկայացնում է գեղարվեստական ճշմարտացիության ձևերի պատմականորեն բաց համակարգ։ Այլ կերպ ասած, մեթոդը չի հանգում պոետիկայի առանձին կողմերին, նրա էությունը առհասարակ է աշխարհի և մարդու՝ սոցիալիզմի տեսանկյունից գիտակցված ըմբռնումը, որին համապատասխանում է գեղարվեստական ճշմարտության լայն գեղագիտական շափանիշ» (էջ 62)։

Տվյալ ըմբռնումը, անկասկած, նոր փուլ բացեց սոցիալիստական ռեալիզմի ուսումնասիրության մեջ և առաջադրեց ոչ քիչ հարցեր, որոնք պահանջում էին լուրջ քննարկում։

Վերջին տարիների որոշ հոգվածներում արտահայտվել է նաև այլ տեսակետ սոցիալիստական ռեալիզմի բնույթի վերաբերյալ։ Նրա կողմնակիցները գտնում են, որ «բաց մեթոդ» հասկացությունը չի կարելի ընդունել, քանի որ այն նախ և առաջ տանում է դեպի սոցիալիստական ռեալիզմի նույնացումը ընդհանրապես սոցիալիստական արվեստի հետ, և, որ ամենակարևորն է, անպաշտպան է թողնում մեր ստեղծագործական մեթոդը նրան խորթ գաղափարական-գեղագիտական ներգործություններից։

«Բաց մեթոդի» ըմբռնումը, դառնալով սովետական գրականագետների կոլեկտիվ մտքի սեփականությունը, սպառիչ պատասխաններ է տալիս այդ և ուրիշ հարցերի, ճշգրտում է իր դրույթները։ Սոցիա-

⁵ Б. Сучков, Современные аспекты теории социалистического реализма, «Вопросы литературы», 1974, № 5, стр. 4.

լիստական ռեալիզմի տեսություն և գեղարվեստական սրբապատկերչահերից է նկում բանավեհի շարունակությունը, մանավանդ, որ վերջին աշխատանքները ցույց են տալիս նրա որակապես նոր մակարդակը։

Ստորև մենք կանգ կառնենք շարունակվող բանավեհի որոշ տեսակետների վրա, ամենից առաջ այն խնդիրների, որոնք վերաբերում են սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդի պոետիկային։

ՍՈՑԻԱԼԻՍՏԱԿԱՆ ՌԵԱԼԻԶՄԸ ՈՐՊԵՍ ՊԱՄՄԱԿԱՆՈՐԵՆ
ԲՍՑ ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳ

Սոցիալիստական ռեալիզմի պոետիկայի մեկնաբանման հարցում մի շարք գրականագետների աշխատություններում մենք հանդիպում ենք լուրջ հակասությունների. ընդհանուր հայտարարություններում սոցիալիստական ռեալիզմը դիտվում է որպես գեղագիտական գիրքորոշում, որը ներառում է իր մեջ ձևերի բազմազանություն, իսկ գործնականում այն բնորոշվում է միայն որպես կյանքի արտացոլում՝ իրական կյանքի բուն ձևերով։

Հայտնի գրականագետ Ս. Պետրովը դեռ 1964 թ. դրել է. «Ռեալիզմը կյանքի ճշմարտության գեղարվեստական վերաստեղծումն է իր իսկ ռեալ կյանքի ձևերով»⁶։ Զարգացնելով արտաքին ճշմարտամանություն, կերպարի ու իրականության առարկայական համապատասխանության տեսակետը, նա եզրակացնում է. «Առանց մանրամասների ճշմարտամանության չի կարող կյանքի ռեալիստական վերարտադրություն լինել»⁷։ Այդ պնդումների մեջ դնելով լայն իմաստ և տարածելով սոցիալիստական ռեալիզմ հասկացության վրա, Ս. Պետրովը հայտարարում է. «Որպես օրենք, պայմանականությունը միշտ ծագել է այն ժամանակ, երբ հեղինակը չի ունեցել հասարակության զարգացման օրինաչափությունների հստակ և գիտակցված բմբռնում»⁸։

Վերջին տարիների որոշ աշխատություններ ցույց են տալիս, որ մինչև այժմ էլ սոցիալիստական ռեալիզմի պոետիկան վերլուծելիս՝ հաճախ խառնվում ու նույնիսկ նույնացվում են ռեալիզմի իմացարանական և արտահայտչական հնարավորությունները։ Ըստ որում ռեալիզմի արտահայտչական գլխավոր առանձնահատկությունը դիտվում է որպես իրականությունը «կյանքի բուն ձևերով» վերարտադրելու

⁶ С. Петров, Реализм, М., 1964, стр. 184.

⁷ Նույն տեղում, էջ 173։

⁸ Նույն տեղում, էջ 190։

պրակտիկա: նման նույնացումը սկզբունքորեն սխալ է և նոր արվեստի պրակտիկայի ու տեսության մեջ հանգեցնում է լուրջ մոլորությունների: «Բանն այն է,—բացատրում է այդ երևույթը Ա. Ինզուիտովը,—որ իմացաբանական և սոցիոլոգիական տեսանկյուններով դիտված ռեալիզմը ենթադրում է արտահայտչականության յարբեր ձևեր և այս կամ այն ձևը գոյացնող ամենատարբեր գեղարվեստական միջոցների կիրառություններ: Արվեստագետին նոր ստեղծագործական մեթոդի՝ սոցիալիստական ռեալիզմի, ներկայացուցիչ է դարձնում դիտակցական հակվածությունը ռեալիզմին հենց իմացաբանությամբ և սոցիոլոգիայով, և ոչ բնավ իրականության պատկերման ընթացքում բացառիկ «կյանքանման ձևերի» («բուն կյանքի ձևեր») օգտագործումը և ոչ էլ նրա ստեղծագործության բառիս քուն իմաստով «ռեալիստականությունը»... իմացաբանական առումով արվեստում չկա ռեալիստականություն առանց ռեալիզմի, բայց պատկերավորման առումով կարող է գոյություն ունենալ ռեալիզմ առանց ռեալիստականության: Ռեալիստականությունը ստորադաս դեր ունի ռեալիզմի վերաբերությամբ և նոր մեթոդի գեղագիտական բնութագրման ու որևէ գեղագետի՝ ռեալիզմին պատկանելու հարցը որոշելիս վճռական նշանակություն չունի»⁹:

Իր վերջին աշխատություններից մեկի մեջ Ս. Պետրովը կառուցում է ապացույցների «նոր» եղանակ. Հանդես գալով սովետական գրականագիտության մեջ այժմ ընդունված դրույթների դեմ, ըստ որոնց սոցիալիստական ռեալիզմը որակական նոր փուլ է ռեալիզմի զարգացման շղթայում, նա պնդում է, որ սոցիալիստական ռեալիզմը «վերահաստատում և ստեղծագործաբար զարգացնում է ռեալիզմի ընդհանուր սկզբունքները, որպես մարդու, հասարակության, կյանքի բուն պրոցեսի ճշմարտացի, իրականությունը հավատարիմ գեղարվեստական վերակերտման անխախտ պայմաններ»: Այդ սկզբունքներից հեղինակը առանձնացնում է «մարդու՝ սոցիալական իրականությամբ պայմանավորված ներաշխարհի բաղմակողմանի բացահայտումը, կյանքի ընդհանրացումը տիպական բնավորությունների և նրանց գործողության մղող տիպական հանգամանքների մեջ, փոխկապակցված սոցիալական և հոգեբանական վերլուծությունը, պատմականությունը, պատ-

⁹ А. Инзуитов, Социалистический реализм в теоретическом освещении. Л., 1975, стр. 96.

կերման օբյեկտիվությունը, կյանքի ճշմարտության վերստեղծումը բուն իսկ ռեալ կյանքի ձևերով» (էջ 48):

Իր վերջին աշխատություններից մեկում Բ. Սուչկովը պատասխանելով այդ կարգի տեսաբաններին, գրել է. «Կյանքանմանության, որպես ռեալիստական պատկերավորման միակ լիիրալ ձևի, շատագուցեւորը սովորաբար փորձում են իրենց ելակետը վերագրել Չերնիշևսկուն և իրենց դատողությունների կանոնիկությունը հաստատել նրա գեղագիտությամբ: Սակայն մնում է անդրադառնալ հենց իրեն՝ Չերնիշևսկուն, համոզվելու համար, թե ինչքան զոհակացված և սխալ են մեկնաբանվում նրա հայացքները»¹⁰:

Այնուհետև բնեկով Չերնիշևսկու գեղագիտական հայացքների իրական թուլանդակությունը, Բ. Սուչկովը գալիս է այն եզրակացության, որ «նրա ասածներից ոչ մի կերպ չի հետևում, թե նա պահանջում էր պատկերի և իրականության ճշգրիտ համապատասխանություն, այսինքն՝ համաձայն նրա տերմինաբանության՝ պատկերի պլաստիկություն կամ կատարյալ կյանքանմանություն»¹¹:

Այսպիսով, եթե մատերիալիստական գեղագիտությունը նույնիսկ իր զարգացման սկզբնական փուլերում չի դալանաբանել արտահայտչականության մի որևէ ձև, ուստի ոչ մի անհրաժեշտություն չկա կյանքի նմանությունը սոցիալիստական ռեալիզմի գեղագիտության մեջ դիտարկել որպես ռեալիզմի յուրահատուկ նշան:

Ցավոք, այդ կարծիքը բաժանում են ոչ բոլոր զրականագետները: Չկարողանալով անտեսել, որ արվեստը թեկուսի է իր զարգացման նոր փուլը, նրանք խոսում են գեղարվեստական ձևերի բազմազանության, գեղարվեստական տարբեր ոճերի մասին, բայց ողջ ոճական բազմազանությունը նրանք հանգեցնում են «անմիջական ռեալիզմի» (լուսնաչարսիկու արտահայտությունն է) ոճին, որի շրջանակներում միայն կարող են զարգանալ ամէլ կամ պակաս ցայտուն արտահայտված ինքնատիպ ոճական հոսանքներ:

Արկ. էյլաշևիչը նման տեսությունը պայմանականորեն անվանում է «փակ ռեալիզմի» ըմբռնումների համակարգ և այսպես է բնորոշում նրա էությունը. «Սոցիալիստական ռեալիզմը իր սոցիալիստա-

¹⁰ Б. Сучков, Социалистический реализм сегодня. В сб. «Контекст-74», М., 1975, стр. 63.

¹¹ Նույն տեղում, էջ 65:

կան բովանդակությամբ հեղափոխական, բայց և միաժամանակ XIX դարի ռուսական ռեալիզմի ռեալական ավանդույթները շարունակող ուղղութիւն է արվեստի մեջ: Այն բոլորը, որ այս կամ այն չափով շեղվում է այդ ավանդույթներից՝ հեռանում է և սոցիալիստական ռեալիզմից: Այդ կոնցեպցիան շնայած և չի ղեկավարվում այն մանրախնդիր տեսական գնահատումներով, որ ծանրացել էր գրականության վրա երեսուն-քառասունական թվականներին, բայց և այնպես ելնում է գեղագիտական նորմերի կայուն համակարգից և հաստատ գիտի, թե ինչն է թույլատրելի և ինչը՝ անթույլատրելի՝ սոցիալիստական ռեալիզմի տեղծագործություններին»¹²:

Առանձնահատուկ հետաքրքրություն է ներկայացնում այդ հարցի կապակցությամբ Գ. Ն. Պոսպելովի դիրքորոշումը, որն արտացոլված է նրա «Սոցիալիստական ռեալիզմի մասին վեճերի շուրջ» հոդվածում: Գ. Պոսպելովը տրանշում է, որ սոցիալիստական ռեալիզմի ըմբռնումը չի մնացել այնպիսին, ինչպիսին նախորդ տասնամյակներում էր, որ այն «բարդացել է և կորցրել իր որոշակիությունը»: Հեղինակին առավել հարադատ է գեղարվեստական մեթոդի այն ըմբռնումը, որը մշակվել էր 30-ական թվականներին, որպես «կյանքի գեղարվեստական արտացոլման սկզբունք»: Այդ բնորոշումը, նրա կարծիքով, ավելի է համապատասխանում «մանրամասների ճշմարտացիության, տիպական բնավորությունները տիպական հանգամանքներում պատկերելու» Ծ. Էնդելսի հայտնի դրույթին: Նույնացնելով սոցիալիստական ռեալիզմը «կյանքի արտացոլման սկզբունքներից» միայն մեկի հետ, Գ. Պոսպելովը ցավով է հավաստում, որ մեր շատ քննադատների և գրականագետների դրչի տակ ռեալիզմը տարերայնորեն վերածվում է ընդհանրապես կյանքի «ճշմարտացի վերարտադրման» կամ նույնիսկ կյանքի «սլատկերման»: Դիտարկելով 60-ական թվականներին սոցիալիստական ռեալիզմի վերաբերյալ ևղած հայացքների դարդացումը և եղրակացնելով, թե «հասկացությունների բովանդակության վերանայումը իրագործվել է», Գ. Պոսպելովը գրում է. «Սոցիալիստական ռեալիզմ» տերմինը դարձել է բուն սոցիալիստական գրականության հանրաճանաչ դրսևորումը, և այդ երկու տերմինները ավելի ու ավելի հոմանիշներ են դարձել»: Ծիշոտ բնութագրելով սովետական գրականա-

12 А. Эльяшевич, Единство цели, многообразие поисков литературы социалистического реализма, Л., 1973, стр. 55—56.

գիտական մտքի զարգացման ընդհանուր ընթացքը, Գ. Պոսպելովը, այնուամենայնիվ, չի տեսնում նրանում պատմական օրինաչափություններ: Նրա կարծիքով, այդ ամենը տեղի է ունեցել «տարերայնություն», «հանկարծ», և «զրահանագետները, որոնք ուսումնասիրում են սոցիալիստական զրահանությունն պատմությունը, տեսական առումով դրեցին իրենց ծանր կացության մեջ»¹³: Իրավացիորեն պատասխանելով Գ. Պոսպելովի այդ դիտողությանը, Գ. Մարկովը գրում է. «Իրականում այդպես չէ: Դժվարությունները ծնվում են միայն այն հիզինականների մոտ, որոնք հակված են սոցիալիստական ռեալիզմը նույնացնելու կյանքի արտացոլման միայն մեկ եղանակի (սկզբունքի) հետ: Չէ՞ որ այդպիսի սկզբունքի նեղ շրջանակների մեջ նրանք չեն կարող մտցնել գեղարվեստական ընդհանրացման ռեալ գոյություն ունեցող այլ սկզբունքներ» (էջ 67):

Անշուշտ, Գ. Պոսպելովի հոգվածում քարծրացված են կարևոր հարցեր, որոնք դեռ չեն ստացել վերջնական լուծում: Սակայն, անկասկած է, որ դրանց պատասխանները հարկավոր է փնտրել ոչ թե անցյալի, ժամանակի կողմից մերժված ըմբռնումների մեջ, այլ զրահանության և նրա տեսության զարգացման ժամանակակից փորձում: Չհրաժարվելով հին պատկերացումներից, իհարկե, անհնարին է ընդունել, սոցիալիստական ռեալիզմի՝ իբրև կյանքի ճշմարտացի պատկերման պատմականորեն «բաց համակարգի» ըմբռնումը:

Սոցիալիստական ռեալիզմի տեսության և առհասարակ արվեստի զարգացման ողջ ընթացքում գեղարվեստական ճշմարտացիության հարցը դրավել է քննադատների և զրահանագետների սեւեռն ուշադրությունը: Պատահական չէ, որ և ժամանակակից տեսության մեջ «սոցիալիստական ռեալիզմի գեղադիտական համակարգի համար մեծ սրություն է ձեռք բերում գեղարվեստական ճշմարտացիության չափանիշների որոշումը»¹⁴: Բուն «կյանքի ճշմարտությունը սոցիալիստական ռեալիզմի արվեստում դարձել է արժեքավորող կարևորագույն չափանիշ:

Սոցիալիստական ռեալիզմ հասկացությունը մեկնաբանելիս գեղարվեստական ճշմարտության լայն չափանիշների առաջադրումը տեղի է տալիս առարկությունների, Սրանք կապված են, ինչպես նշում են զրահանագետները, գեղարվեստական ճշմարտության չափանիշները

¹³ «Филологические науки», 1975, № 1, стр. 3—16.

¹⁴ «Вопросы литературы», 1977, № 7, стр. 26.

որպես նոր տիպի ռեալիզմի կարևորագույն գեղագիտական սկզբունքներ չընդունելու հետ, որովհետև դրա տակ, ըստ էության, հասկացվում են սոցիալիստական ռեալիզմի պոետիկայի դիրքորոշման սահմանափակությունը, կարգորոշությունը և կանոնորոշությունը (թեև այդ բաները չեն էլ ասվում):

Չնայած արտաքին բաղմակերպության, այդ առարկությունները, ըստ էության, հանգում են հարցադրումների երկու տեսանկյունի: Դրանցից մեկը, որի համաձայն ճշմարտությունը ներհատուկ է ցանկացած առաջադիմական արվեստին, մենք արդեն հանդիպել ենք Գ. Պոսպելովի հոգվածում (այդ դիրքորոշումն ունի նաև Ս. Պետրովը): Տվյալ դեպքում հարցը դրվում է առանց պատմականության զգացողության: Այնինչ գեղարվեստական ճշմարտությունը պետք է դիտվի պատմական զարգացման մեջ: Այդ առումով, սոցիալիստական ռեալիզմի ճշմարտությունը ձևավորվում է գիտակցված պատմականության որակապես նոր ըմբռնումների հիման վրա: Նորը ռեալիզմի զարգացման մեջ առաջին հերթին մարքսիստական փիլիսոփայության ոգուն համապատասխան պատմական գիտակցության դրսևորումն է: «Մինչև սոցիալիստական ռեալիզմի ծագումը,— գրում է Լ. Տիմոֆեևը,— չկար պատմական պայմանները հաղթահարելու գեղարվեստական տեսանկյունից չափի այն սահմանափակությունը, որ մատչելի էր անցյալի արվեստի այս կամ այն գեղարվեստական մեթոդին, որովհետև այդ մեթոդը չունեի հնարավորություններ լիովին համընկնելու, միահյուսվելու պատմական պրոցեսների ընթացքի հետ, լինի քննադատական ռեալիզմ, թե հեղափոխական ռոմանտիզմ... Բայց ի՞նչը կարող է սահմանափակել գեղարվեստական տեսանկյունից հնարավորությունները, սահմաններ դնել սոցիալիստական ռեալիզմի տեսադատում»¹⁵:

Հասարակական իրականության օրենքների խոր և բաղմակողմանի ճանաչողության ռեալ հնարավորությունները հետևողականորեն պայմանավորում են աշխարհի, նրա բոլոր բարդ կապակցումների գեղարվեստական ճանաչողություն, հետևաբար և նրա պատկերման ուրույնների լայնացում ամենաբաղմաղան ձևերով:

¹⁵ Л. Тимофеев, По воле истории, «Литературное обозрение», 1976, № 6, стр. 65.

«Գեղարվեստական մտածողության գիտակցված պատմականութ-
յան» բնորոշումը օգտագործվել է սոցիալիստական ռեալիզմի վերա-
բերյալ Բ. Սուշկովի կողմից և լայնորեն ընդունվել տեսության և
քննադատության մեջ: Սուշկովը վերջինս բնութագրել է ոչ միայն որ-
պես աշխարհայացքային հասկացություն: «Գեղարվեստական մտածո-
ղության գիտակցված պատմականությունը հնարավորություն է տալիս
արվեստագետին ոչ միայն խորությամբ, հստակությամբ և որոշա-
կիությամբ թափանցելու կյանքում ծնվող բախումների ակունքների և
յուրահատկության՝ նրանց զարգացման ուղղության և միտումների
մեջ, օբյեկտիվորեն բացահայտելու անհատի և հասարակության
փոխհարաբերությունը, այլև փնտրելու և գտնելու պատշաճ գեղար-
վեստական արտահայտչամիջոցների մարդկային գոյության պոթենցիալների
և կենսական պրոցեսների ընդհանրացման և փոխանցման համար:
Հետևաբար, գեղարվեստական մտածողության գիտակցված պատմա-
կանությունը պայմանավորում է սոցիալիստական ռեալիզմի պոետի-
կան, նրա պատկերավորման համակարգը, գեղարվեստական արտա-
հայտչական միջոցները»¹⁶: Այդ պատճառով էլ, ներկայումս համարյա
բոլոր հետազոտողների կողմից սխալ է համարվում սոցիալիստական
ռեալիզմը որպես XIX դարի ռեալիզմի և սոցիալիստական գաղափարա-
կանության համակցում գիտելը:

Այդ տեսակետը զարգացնում է նաև էդ. Զրբաշյանը. «Իր բացա-
ռիկ լայնությամբ ու բազմազանությամբ սոցիալիստական ռեալիզմը
չի կարող նույն աստիճանի վրա դրվել անցյալի և ներկայի որևէ ուրիշ
մեթոդի հետ և այդ իմաստով տարբերվում է նույնիսկ իր անմիջական
նախորդից՝ քննադատական ռեալիզմից:

Սոցիալիստական ռեալիզմը ոճ չէ և ոչ էլ առանձին ուղղություն,
որը սահմանափակվի ստեղծագործական սկզբունքների որոշակի շրջա-
նակով: Նրա մեջ նոր համագործակցամբ մտնում և իրենց հետագա
զարգացումն են ստանում գեղարվեստական այն բոլոր ավանդույթները,
որոնք կարող են ծառայել սոցիալիստական ռեալիզմի ոգու և նպա-
տակների իրագործմանը, ... Սոցիալիստական ռեալիզմը ենթադրում և
ստեղծում է գեղարվեստական միջոցների, ձևերի, հոսանքների ու ոճերի

¹⁶ Б. Сучков, Социалистический реализм сегодня, стр. 63.

այնպիսի բազմազանություն, որպիսին չի ունեցել անցյալի ոչ մի մեթոդ»¹⁷:

Այսպիսով, սոցիալիստական ռեալիզմը մեղ ներկայանում է որպես մեր օրերի առաջավոր արվեստի բազմակողմանի, համալարփակ մեթոդ, որն ընկալել է իր մեջ մարդկության գեղարվեստական զարգացման փորձը և արտահայտում է նրա զարգացման պատմական հեռանկարները: Միայն այս կերպ է հնարավոր ամբողջովին իրագործել գեղարվեստական ճանաչողության ճշմարտությունը որպես արվեստի նպատակ: Գեղարվեստական ճշմարտության շափանիշներ չընդունելը հանգեցնում է այն բանին, որ սոցիալիստական ռեալիզմը չի ընկալվում որպես նոր գեղագիտական համակարգ, և Տիմոֆեևի խոսքերով ասած, իր անընդգրկելի, «գեղարվեստական տեսանկիւթի» շափով», որը սլայմանավորում է կյանքի սլատկերման ձևերի զարգացման լայն հնարավորություններ:

Ժամանակակից բանավեճերում առաջին սլան են մղվում ամենից առաջ սոցիալիստական ռեալիզմի պոետիկայի հարցերը: Հանդիսանում է այն, արդյոք, գեղարվեստական ճշմարտացիության ձևերի համակարգ, թե՞ կյանքի սլատկերման լոկ մի եղանակ է (տիպ): Բանավեճի էությունը հատկապես ի հայտ է գալիս, երբ գեղարվեստական ճշմարտության շափանիշների հակառակորդները անդրադառնում են հարցադրման երկրորդ կողմին: «Ավանդական ռեալիզմը մյուս ոչ ռեալիստական հոսանքների հետ նույն արժեքների շարքում դնելու փորձը կարելի է բացատրել միայն համաշխարհային գրականության զարգացման մեջ նրա ունեցած նշանակությունը նստացնելու ձգտումով,— գրում է Ս. Պետրովը:—...Ժամանակակից արվեստի բնագավառում դա նշանակում է ռեալիզմի նվաճումների համահարթեցում մոդեռնիստական, ավանգարդիստական ուղղությունների փորձի հետ, նրանց տարրերի յուրահատուկ համադրումը սոցիալիստական ռեալիզմի մեջ»: Այս տեսակետը բաժանող հեղինակները (նրանք քիչ են) գտնում են, որ գեղարվեստական ճշմարտության շափանիշները հանգեցնում են սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդի սահմանների անսահմանափակ լայնացման, որը տանում է «անափ ռեալիզմի» տեսության

17 Էդ. Զբաղյան, Պոետիկայի հարցեր, Երևան, 1976, էջ 79:

և ռեալիզմը ներառնում է մոդեռնիստական արվեստի մեջ կամ, ավելի ճիշտ, ռեալիզմը նենգափոխում է մոդեռնիզմով: Սակայն նման մտավասությունները շունեն ոչ մի հիմնավորում: «Նախ,—պատասխանում է նրանց Դ. Մարկովը,—սոցիալիստական ռեալիզմի գեղագիտության լայնությունը, որի մասին խոսվում է իմ և մյուս զրականագետների աշխատություններում, միանգամայն խորթ է մոդեռնիզմի սթեյնկլոսիվիզմին, որովհետև նա հիմնված է աշխարհի օբյեկտիվ ճանաչողության, սովյալ գեղություն մեր արվեստի մարքս-լենինյան փիլիսոփայության, սոցիալիստական մարդասիրության և կուսակցականության սկզբունքների վրա: Նրկորդ, իրավացի չէ կյանքի գեղարվեստական ճշմարիտ պատկերումը համարել մոդեռնիզմին հատուկ մի որակ, և դրանով իսկ փաստորեն մոդեռնիզմը ներառնել գեղարվեստական առաջընթացի ընդհանուր հունի մեջ»¹⁸:

Ս. Պետրովը, Գ. Պոսպելովը և նրանց կողմնակիցները ըստ էության պաշտպանում են սոցիալիստական ռեալիզմի պոետիկայի արդեն անցյալ դարձած խիստ նորմատիվությունը: Նրանց վախեցնում է գեղարվեստական ճշմարտության չափանիշների «անորոշությունը», քանի որ դա իր մեջ չի պարունակում գեղարվեստական պատկերման իդանակների անվերապահ բանաձևեր:

Ձի կարելի չհամաձայնվել այն մտքի հետ, ըստ որի «փակ ռեալիզմի» սկզբունքը օբյեկտիվորեն թուլացնում է սոցիալիստական զրականության մոդեռնիզմի հետ ունեցած սկզբունքային պայքարը:

Արդարացի և ճիշտ է զրում այդ առումով «կյանքի պատկերումը կյանքի բուն ձևերով» բանաձևի կողմնակիցների մասին Արկ. էլյաշևիչը. «Շատերի կարծիքով, այդ բանաձևը մոդեռնիզմի հետ սառը պատերազմը «սանձելու» ուժեղագույն միջոցն է: Ձի կարելի լուծյամբ նրանից հրաժարվել, ալլապես մենք կբացենք բոլոր ջրարդիակները պայմանական և աբստրակցիոնիստական ձևերի ներխուժման համար, որոնց արդեն չի կարելի գսվել ոչ մի տեսական սահմանագծում: Բայց և այնպես ի՞նչը կարող է ավելի կործանարար լինել, քան հակառակորդի հետ ունեցած զաղափարական պայքարում սոցիալիստական ռեալիզմի արվեստագետի սահմանափակման փորձը ռճական խիստ շրջանակներով: Ի՞նչը կարող է ավելի կործանարար լինել, եթե ոչ մեր աչքերի առաջ փոխվող աշխարհի գեղարվեստական համարժեքը իրենց

¹⁸ Д. Марков, Исторически открытая система правдивого изображения жизни, «Вопросы литературы», 1977, № 1, стр. 48.

ստեղծագործությամբ գտնելու անդուստ ցանկության վրա «վետո» դնելու փորձը»¹⁹։

Կյանքի «նմանակերպության» ջատագովները սիրում են վկայակոչել դասականներին և ավանդույթները։ Դասականների անկանխակալ ընթերցումը անվերապահորեն ցույց է տալիս, որ ո՛չ ռեալիզմի մասին էնգելսի հանրահայտ խոսքերում, ո՛չ արվեստի վերաբերյալ լենինյան ասույթներում, ո՛չ սովետական գրողների առաջին համագումարում սոցիալիստական ռեալիզմին տված բանաձևումներում չկա ռեալիստական ստեղծագործության մեջ «կյանքի նմանակերպ» արտացոլման ոչ մի պարտադրանք։ Ընդհակառակը, սոցիալիստական ռեալիզմի հիմնադիրները և՛ տեսության մեջ, և՛ գործնականում ցույց են տվել նոր մեթոդի գեղարվեստական հնարավորությունների անսահմանափակությունը, նոր պոետիկայի հարստությունը և բազմակերպությունը։ Ինքը՝ Գորկին, հաճախ իրեն «կենցաղագիր» անվանելով, 1932 թվականին հրիտասարդ գրողներին հուշում էր. «Եթե ժամանակաշրջանի հերոսին լուսավոր պատկերելիս, որին նա արժանի է, ձեզ կխանգարեն ռեալիզմի հնարանքները, փնտրեք այլ հնարներ, ստեղծեք, բայց փաստերը մի պատճենահանեք, մի սահեք դեպի նատուրալիզմը, որովհետև փաստը դեռ ողջ ճշմարտությունը չէ, հարկավոր է փաստի իմաստը հասկանալ»²⁰։ Ավելի վաղ, 1926 թ. Ա. Լունաչարսկին գրում է, որ «կարելի է ընդունել ֆանտաստիկ չափազանցությունները, կարիկատուրան, ամենահնարավոր ձևախախտումները, եթե այդ ձևախախտումները... ծառայում են հենց գեղարվեստական կերպարանափոխման ճանապարհով ներքին ռեալ էության հայտնաբերմանը։ Եթե հայտնի սոցիալական դիժն արդյունավետ ի հայտ բերելու համար անհրաժեշտ է պատկերել այն կատարելապես ոչ նման նրա ռեալ դրսևորմանը, ... ապա այդ հնարանքը, իհարկե, խորապես ռեալիստական է»²¹։

Իր ողջ կյանքում սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդի լայնության և հարստության համար պայքարած Ա. Ֆադեևի բազմաթիվ ասույթներից հիշենք ներկայումս քաջ հայտնի խոսքերը. «Ամեն ինչ, ըստ էության, պետք է լինի կենսական, բայց պարտադիր չէ, որ ամեն ինչ լինի կյանքանման... Հարցի էությունն այն է, որ կյանքի ճշմարտությունը կարելի է արտահայտել ամենատարբեր ձևերով»²²։

19 А. Эльяшевич, Единство цели..., стр. 70.

20 М. Горький, Собр. соч. в 30 томах, т. 26, М., 1953, стр. 296.

21 А. Луначарский, Статьи о советской литературе. М., 1958, стр. 235.

22 А. Фадеев, За тридцать лет. М., 1957, стр. 661.

Որոշ ժամանակաշրջանում կասկածի ենթարկված սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդի այսպիսի ըմբռնումը այժմ կրկին հաստատվում է սովետական գրականագիտության մեջ:

ՍՈՑԻԱԼԻՍՏԱԿԱՆ ՌԵԱԼԻԶՄԸ ԵՎ ՄՅՈՒՍ ԳԵՂԱՐՎԵՍԱԿԱՆ ՀՈՍԱՆՔՆԵՐԸ

Ամենահրատապ հարցադրումներից մեկը սոցիալիստական ռեալիզմի հարաբերակցությունն է մյուս ստեղծագործական մեթոդների հետ: Այդ պրոբլեմը յուրովի ծնվում էր արդեն սոցիալիստական ռեալիզմի ծագումնաբանության, գեղարվեստական մեթոդների ակունքների և ներքին բարեշրջության, գրական պրոցեսի ժառանգորդության ձևերի և ուղիների վերաբերյալ եղած վեճերում: Այսօր, երբ կասկածից դուրս է, որ սոցիալիստական ռեալիզմը հանդես է գալիս իբրև գեղարվեստի պատմության դարերի ընթացքում կուտակված ողջ հիմքովի արժեքավորի ժառանգորդ ու չի մեկուսացված ժամանակակից համաշխարհային արվեստի ստեղծագործական որոնումներից, բացվում է փոխներգործությունների բարդ պատկերը և նրանց որակական վերլիմաստավորման անհրաժեշտությունը, կրթ նրանք ներթափանցում են սոցիալիստական ռեալիզմի պոետիկայի մեջ: Այս իմաստով, առանձնահատուկ արդիականություն է ստանում սոցիալիստական ռեալիզմի փոխհարաբերության խնդիրը քննադատական ռեալիզմի և XX դարի ողջ գեղարվեստական փորձի հետ:

«Ապագայից ներկային նայելու ունակությունը,—գրում է Լ. Տիմոֆեևը,—ստեղծում է նաև անցյալին ներկայից նայելու հնարավորություն, այսինքն՝ կրկին վերանայելու մի քանի ժառանգությունը, հատկելու, թե ինչպես են համընկնում այնտեղ իրենց ժամանակին զուգահեռներ ներկայացնող, ավելին՝ միմյանց հակադրված գծերը, դառնելու անցյալի արվեստում այն ընձյուղները, որոնք նոր պայմաններում ձևեր են բերում նոր նշանակություն. բավարար չափով հարստացնելով ժամանակակից արվեստը, քանի որ արվեստի առաջադիմության և ճշմարտության հասկացություններն իրենք լայնանում են, ձևեր են բերում նոր, երբեմն ավելի խոր և նշանակալի իմաստ, քան այն, որ դրվիլ էր նրանցում ավելի վաղ՝ նրանց ստեղծողների և ժամանակակիցների կողմից»: Այդ պատճառով էլ, այն, ինչ նախապես ժխտվում էր և ընկալվում էր պրոբլեմատիկ սրվածությամբ, կարող է «պատմական տեսադաշտի լայնացման, գրական պրոցեսի ռեալ ընթացքի հետ

առավել բազմակողմանի փոխներգործության դեպքում, գտնել իր տեղը մեր արվեստի բազմակողմանի պոետիկայում»²³։

Տվյալ հարցի կապակցությամբ դոգմատիկ հայացքների հաղթահարումը սոցիալիստական ռեալիզմի պոետիկայի բնագավառում և նոր մեթոդի գեղագիտական առանձնահատկությունների ու նրա հսկայական արտահայտչական հնարավորությունների պարզաբանման մեջ հանգեցրեց առանձնապես մեծ նվաճումների։

Արգասավոր է գրականագիտական մտքի ձգտումը՝ սոցիալիստական ռեալիզմը գիտակցել ոչ միայն համաշխարհային գեղագիտական փորձի «Ֆոնի վրա», այլև այդ փորձի հետ ունեցած փոխկապակցության մեջ, ողջ առաջավորի, համաշխարհային առաջադեմ մշակույթի կողմից կուտակված գեղագիտորեն հեռանկարային հետ ունեցած օրգանական կապերում, համաշխարհային ողջ մշակույթի և ոչ թե նրա միտումներից միայն ինչ-որ մեկի։ Դա է տեսական շատ հարցերի լուծման ռեալ հիմքը։ Սոցիալիստական ռեալիզմը համադրական, միևնույն ժամանակ նորարարական մեթոդ է։ Իր մեջ ներառնելով անցյալի գեղարվեստական նվաճումները, այն հանդես է գալիս որպես գեղագիտական համակարգ, սակայն այդ համակարգում պահպանված ձևերը նույնանում են պատմության նոր փորձի հետ։

Անցյալի գրականության առաջադեմ ավանդույթների մասին խոսելիս գրականագետներից ոչ մեկը ընդհանրապես չի ժխտում քննադատական ռեալիզմի նշանակությունը սոցիալիստական ռեալիզմի ձևավորման հարցում։ Այդ պատճառով էլ անհիմն է Ս. Պետրովի մտավախությունը, թե «վերջին տարիներին հաճախակի են դարձել փորձերը անջատելու սոցիալիստական ռեալիզմը քննադատականի գեղարվեստական ավանդույթներից կամ, ինչպես սկսել են անվանել, ավանդական ռեալիզմից...» (էջ 46—47)։

Անտարակույս, սոցիալիստական ռեալիզմը հենվում է քննադատական ռեալիզմի ավանդների վրա, բայց կարևոր է ընդգծել, որ հեղափոխական իրադարձությունների, սոցիալիստական գաղափարների ազդեցության տակ տեղի ունեցող փոփոխությունները XX դարի քննադատական ռեալիզմի մեջ հանգեցրին նոր, դեպի սոցիալիստական արվեստը կամուրջ ծառայող միտումների ծագմանը։

XX դարում քննադատական ռեալիզմի մեջ ծագած միտումները

²³ Л. Тимофеев, По воле истории..., стр. 64.

փոխհիցին ավանդական ռեալիզմի բնույթը, այն վերածելով մի որակից մյուսին անցնելու յուրահատուկ ձևի: «Ռեալիզմի նոր ստեղծագործական մեթոդին տիպաբանորեն հատուկ է մինչսոցիալիստական արվեստի ավել կամ պակաս պարփակվածության հաղթահարումը գեղարվեստական ընդհանրացման ձևերի և ռճերի ավել կամ պակաս սահմաններում: Դրանում է համաշխարհային գեղարվեստական առաջընթացի մեջ նրա նշանակության և անհրաժեշտության երաշխիքներից մեկը, դրանում է և նրա կարեորագույն առավելություններից մեկը, ժամանակակից այլ ռեզոլյուցիոնների և մեթոդների հետ համեմատած»,—գրում է Մ. Պարսոմենկոն (էջ 77):

Մեծ և բարդ խնդիր է սոցիալիստական ռեալիզմի հարաբերակցությունը մոդեռնիզմի հետ: Վերջին տարիներին այդ պրոբլեմի ըմբռնումը խորացել է, գիտական լուծման նախադրյալներ են ծաղկել: Սրանից 15—20 տարի առաջ վերաբերմունքը այն արվեստագետների նկատմամբ, որոնք այս կամ այն չափով կապված էին մոդեռնիզմին, որոշակիորեն բացասական էր: Ներկայումս դրականագետները ձգտում են այն բանին, որ ժամանակակից արվեստի, նրա միջավանդի և պատմության, նրա ավանդույթների և առանձնահատկությունների վերլուծությունը աչքի ընկնի և՛ դադարաբաշխ, և՛ գեղագիտական առանձնահատուկ ճշգրտությամբ, նրա մեջ կատարվող պրոցեսների իմաստի ըմբռնմամբ, հմտորեն նկատվի նաև արվեստի հարափոփոխ լինելը և ընդունվի նրանում նրա բովանդակալիությանը չլինասող պատկերավորման նոր ձևերի ծագման հնարավորությունը: Ավելի շատ են երևան գալիս աշխատանքներ, որոնցում դարի գեղարվեստական կյանքը չի ներկայանում արդեն որպես «մոդեռնիզմով այրված անապատ» (Բ. Սուլկով), հաղթահարվում են հայացքներ և միտումներ, որ ճիշտ է բնութագրել Ա. Մյասնիկովը. «Երկար ժամանակ մեղանում կենցաղավարում էր ողջ XX դարի արվեստի սխալ դնահատականը, որը, իբրև թե, բացի սոցիալիստական ռեալիզմից, համատարած նահանջ էր անցյալ դարի արվեստի մեծագույն նվաճումներից: Վերջին տասնամյակը ցույց տվեց, որ XX դարի գրական կյանքի քարտեզը անհամեմատ բարդ է, քան առաջ էին մտածում, որ XX դարն ունի իր նվաճումները և իր կորուստները, որ XX դարը տվել է իր մեծագույն և ինքնատիպ արվեստագետներին ոչ միայն սոցիալիստական ռեալիզմի ուղորտներում, որ այդ գրողների ստեղծագործությունը չի կարելի չափել միայն XIX դարի ստեղծագործական հայտնագործությունների ընդգրկմամբ, որ XX դարը մշակել է կյանքի

պատկերման որոշ նոր ակզբունքներ, որ նա էականապես հիփսել է գեղարվեստական ձևերի շատ կողմեր»²⁴։ Այդ պատճառով էլ ժամանակակից աշխատություններում հեղինակները մեծ ուշադրություն են հատկացնում այն հարցադրումների հետադրմանը, որոնք XX դարի, հատկապես սոցիալիստական ռեալիզմի պոետիկայում մղվել են առաջին պլան։ գեղարվեստական ստեղծագործության կառուցվածքի հարցեր, ժանրերի համադրման, գեղարվեստական ստեղծագործության ընդհանուր մթնոլորտի, տարածության և ժամանակի պատկերման, ուղիղ և փոխաբերական պատկերման հարաբերակցության, արվեստում փաստի, ստեղծագործական հոգեբանության և պոետիկայի կապերի, արձակում՝ պատմողի և պոեզիայում քնարական հերոսի դերի, աղգային ձևի առանձնահատկությունների և այլ հարցեր։

Սակայն պոետիկայի հարցերը անհնար է քննության ենթարկել համաշխարհային-պատմական պրոցեսից անկախ։ այս կապով է պայմանավորված XX դարի հոգևոր կյանքի ողջ բարդությունը, առաջադիմական և հետադիմական պրոցեսները։

Այս առումով առանձնահատուկ արժեք է ներկայացնում գրականագետների կողմից «մոդեռնիզմ» և «ավանգարդիզմ» հասկացությունները սահմանադատելու ձգտումը, որոնք առաջներում օգտագործվում էին որպես հոմանիշներ։ Չի կարելի քննադատել այն, ինչ անվանում են մոդեռնիզմ, առանց հաշվի առնելու հեղափոխական և դեմոկրատական արվեստի նվաճումները և փորձը, այլապես կորչում է իրերի ճշմարիտ չափանիշը, գեղարվեստական կյանքի պատկերն աղավաղվում և խարխուլում է գեղագիտական մտքի շարժման հեռանկարը։

Թե գործնականում ինչի հանդեպն են նման շտաբներակված մոտեցումը XX դարի արվեստի բարդ երևույթներին և առաջին հերթին «ձախ», «ավանգարդիստ» արվեստագետների ստեղծագործությանը, ցույց է տալիս Դ. Մարկովը. «Այդպիսի արվեստագետների, առանց հաշվի առնելու նրանց զարգացման բարդ և հակասական ուղին, հաճախ են զատել գեղարվեստական առաջընթացից և գրանցել ռևոլյուցիայի ճամբարում։ Դա, իհարկե, օբյեկտիվորեն բնավ առաջընթացին չծառայող դեհակացված հայացքների դրսևորում էր,— ըստ էության, նրանք ռեալիզմն քննադատությանը հնարավորություն տվեցին իր նպա-

24 А. Мясников, Социалистический реализм и изучение художественных форм. В сб. «Проблемы художественной формы социалистического реализма», т. 1. М., 1971, стр. 67—68.

առանցիկ համար օգտագործել այն նշանակալի գեղագիտական արժեքները, որոնք, մի շարք օբյեկտիվ հանգամանքների պատճառով, ստեղծվել էին այդ արվեստագետների կողմից»²⁵

Ներկայումս ձախ ավանգարդիստական հոսանքները չեն առանձնացվում և չեն հակադրվում հեղափոխական դրականությանը, այլ դիտվում են նույնիսկ որպես «հակասական հրեույթ սոցիալիստական դրականության ներսում»:

Ավանգարդիզմի իր գնահատումներում ավելի զգուշ, միևնույն ժամանակ ավելի ճշգրիտ է Դ. Զատոնսկին. «Ավանգարդիստական» արվեստը, իմ կարծիքով, եղել է սկզբնավորվող հեղափոխական ժամանակաշրջանների տիպական արգասիք»:

Բայց չնայած որոշակի ընդհանրություններ (մասնավորապես պոետիկական հնարանքների օգտագործմամբ) «ավանգարդիստների» և մոդեռնիստների միջև գոյություն ունեին նաև խոր տարբերություններ. «Մոդեռնիստական բողոքի մեկնակետը հուսահատությունն է, իսկ «ավանգարդիստների» որոնումներինը՝ հույսը: Թեկուզ անորոշ և հրկշտ, նա պտտվում էր մարդու շուրջ, նրա իդեալն էր «համաշխարհային եղբայրությունը»: Այսպիսի «ավանգարդիստական» խմբեր էին հանդիսանում ձախ էքսպրեսիոնիզմի: շեխական պոետիզմի արվեստագետները: «Ավանգարդիստները» — դա և՛ ֆուտուրիստ Մայակովսկին է, և՛ ֆուտուրիստ Բրուենո Յասենսկին, և՛ սյուրռեալիստներ Պոլ էլյուարը և Լուի Արագոնը»²⁶:

Այդ պատճառով էլ Դ. Զատոնսկին գտնում է, որ «մոդեռնիզմ» բառը նշանակում է երկու հասկացություն՝ գրական ուղղություն և մեթոդ: Նրանց խառնելը հանգեցնում է թյուրիմացությունների: Մեթոդը հետադիմական է, իսկ ուղղությունը անհամասեռ է: Նրա ներսում խիստ մոդեռնիստական տարրերը միահյուսվում են «ավանգարդիստականի» հետ, նա անտարբեր չի նաև ռեալիստական ազդեցությունների նկատմամբ:

Ելնելով այս տարբերակող սկզբունքից, Դ. Զատոնսկին պատասխանում է մի կարևորագույն հարցի. «Մոդեռնիստական ձևեր գոյություն ունեն, քանի որ գոյություն ունի մոդեռնիստական բովանդակություն: Բոլորն են անընդունելի և բացասական այդ ձևերից: Մո-

²⁵ Д. Марков, Исторически открытая система правдивого изображения жизни, стр. 57.

²⁶ Д. Затонский, Что такое модернизм. В сб. «Контекст-74», стр. 148.

դեռնիդմը շատ և շատ բարդ երևույթ է: Եվ այն ունակ է ստեղծել գեղազրիտական արժեքներ: Ճիշտ է, այդ արժեքները, պետք է կարծել, արդեն յուրահատուկ մոդեռնիստական շեն»²⁷:

Այդ եզրակացությունը հույժ կարևոր է նաև գրականության պատմության շատ երևույթների որոշակի գնահատման և բնութագրման համար: Այն օգնում է հասկանալու այս կամ այն կերպ մոդեռնիզմի հետ կապված գրողների ստեղծագործության ամենախոթ հակասականությունը, նրանց անհատական ուղիները դեպի սոցիալիստական աշխարհայացք և նոր գեղագիտական ծրագիր: Հազիվ թե այսօր կարելի լինի համաձայնվել Ս. Պետրովի այն պատկերացումների հետ, թե «այդ անցումը անքակտելիորեն կապված էր ինչպես տեսության մեջ, այնպես էլ բուն գեղարվեստական պրակտիկայում մոդեռնիստական, ոչ ռեալիստական, առավել ևս հակառեալիստական գեղագիտական սկզբունքներից հրաժարվելու հետ» (էջ 58):

Անկասկած, այդ ընթացքը ավելի բարդ է: Արվեստագետներից յուրաքանչյուրն անցել է զարգացման իր ուղին, բայց, հավանորեն, դա եղել է և՛ հաստատման, և՛ ժխտման ուղի՝ նախորդ գեղագիտական ճշմարիտ նվաճումների հաստատման և տարբեր սուբյեկտիվ-ձևապաշտական ազդեցությունների հրաժարման և ազատագրման ուղի:

Այնպիսի նշանավոր արվեստագետներ, ինչպիսիք են Արագոնը, Նեզվալը, Տուվիմը, էլյուարը, Ստոյանովը, ժամանակին տուրք են տվել ավանգարդիստական գեղագիտությանը: Նրանց անցած բարդ ստեղծագործական ճանապարհի իրենց կրեոլ-պատմական ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ նրանք հետագայում կանգնելով սկզբունքորեն այլ ստեղծագործական դիրքերում, միաժամանակ պահպանեցին իրենց վաղ շրջանի պատկերավոր մտածողության առանձին տարրեր, դրանք վերածեցին սոցիալիստական ռեալիզմի պոետիկայի տարրերի:

Ընդհանուր առմամբ մեթոդի և գեղարվեստական միջոցների ու հնարանքների հարաբերակցության և ֆունկցիոնալ սկզբունքների հարցը ժամանակակից վիճաբանություններում մղվում է առաջին պլան մի կարևոր հարցադրման կապակցությամբ. կարո՞ղ է նոր մեթոդը օգտագործել այլ, հաճախ նույնիսկ իրեն հակառակ մեթոդների գեղարվեստական հայտնագործությունները:

60-ական թվականների բանավեճերում շատ գրականագետների կողմից, որոնք արդարացիորեն հանդես եկան մոդեռնիզմը նրան հա-

²⁷ Նույն տեղում, էջ 165—166:

տուկ արտաքին հնարանքների համալիրի հետ նույնացնելու դիմ, պաշտպանվեց գեղարվեստական միջոցների շեղոքության տեսությունը, որոշակի արտահայտվեց այն միտքը, որ պատկերման, արտահայտման, ձևակերպման և այլ եղանակներ ինքնին չեն կարող լինել ոչ առաջադիմական, ոչ հետադիմական: Էականն այն է, թե ի՞նչ է նրանցով արտահայտվում:

Մյուս գիտնականներն այս հարցին մոտենում են ավելի զգուշորեն: Այսպես, օրինակ, Դ. Ս. Լիխաչևը իր «Պատմականության սկզբունքը գրական երկի ձևի ու բովանդակության միասնության հետազոտման մեջ» հոդվածում ցույց տվեց, թե որքան ավելի հասարակ ու փոքր են կառուցողական տարրերը, որոնցից ստեղծվում է երկը, այնքան ավելի նրանք համապարփակ են և ընդհանուր գործածական, ինչքան նրանք բարդ են ու մեծ, այնքան համեմատաբար սահմանափակ է տարբեր գեղագիտական համակարգերում նրանց բաղմապիսի օգտագործման հնարավորությունը²⁸: Ներկայումս առավել մեծ տարածում է ստանում այն տեսակետը, ըստ որի յուրաքանչյուր գեղարվեստական, պատկերային-արտահայտչական միջոց ձեռք է բերում տարբեր նշանակություն, նայած այն գեղագիտական համակարգին, որի մեջ նա գտնվում է. «Գեղարվեստական միջոցները, որպես այդպիսին, ունեն հարաբերական ինքնուրույնություն և բնավ էլ չեն հանդիսանում որևէ եղակի ստեղծագործական մեթոդի բացառիկ մենաշնորհ,—գրում է Ա. Իեզուիտովը:—Դրա հետ մեկտեղ, նոր ստեղծագործական մեթոդը բնութագրող հատուկ համակարգ ընկնելով, նրանք լցվում են յուրահատուկ իմաստով և ընդունակ են օրգանապես ներառնել այդ համակարգը, հարստացնելով այն լրացուցիչ գույներով և նրբորանգներով»²⁹:

Պոետիկայի, արտահայտչական միջոցների ուսումնասիրությունը պատմական լայն ֆոնի վրա ցույց է տալիս, որ այս կամ այն գեղագիտական համակարգում կատարված գյուտերը, օգտագործված հնարները «փակված» չէին մնում այդ համակարգի ներսում: Նրանք, իբրև օրենք, մտնում էին արվեստի ընդհանուր զինանոցը, օգտագործվում էին տարբեր արվեստագետների կողմից, հանդես գալով այլ գեղագիտական համակարգերում:

Կարված որոնումների և սուր վիճաբանությունների հետևանքով

²⁸ «Вопросы методологии литературоведения», М.—Л., 1966, стр. 154.

²⁹ А. Иезуитов, Социалистический реализм в теоретическом освещении, стр. 84.

այսօր արդեն ապացուցված է, որ չի կարելի բացարձակացնել գեղագիտական համակարգից դուրս ինքնակա ձևերը: Այս կամ այն ձևը, հնարանքը օգտագործված լինելով տարբեր մեթոդներում, ձեռք են բերում տվյալ մեթոդին առանձնահատուկ տիպաբանական որակներ: Այս պատճառով արդարացի է Մ. Պարխոմենկոյի այն հավաստումը, թե «անհնար է տիպաբանական նմանությունները և միջոցների տարբերությունը հասկանալ և բացատրել բուն ձևի սլարփակված սահմաններում»: (էջ 79):

Իսկապես, պոետիկայի այնպիսի միջոցներ և հնարքներ, ինչպիսիք են «գիտակցության հոսք», տարածաժամանակային տեղաշարժեր, «օտարման» և «հեռացման» հնարանքներ, վեպի «հետադարձ» կոմպոզիցիան, այլաբանության ժանրը, ազատ բանաստեղծությունը, նմանաձայնությունը ու համահնչությունը, որոշակի նշանակություն են ձեռք բերում միայն իրենց արտահայտած բովանդակության լույսի տակ: Այս միջոցների օգտագործումը ինքնին գրողին դեռ չի դարձնում մոդեռնիստ կամ ռեալիստ:

Հարցադրումների ռեսուլտատիվության առավել ժամանակակից և միաժամանակ նոր հեռանկարներ բացող տեսակետը, մեր կարծիքով, Դ. Մարկովինն է. «Սոցիալիստական ռեալիզմը դիտարկվում է որպես նոր գեղագիտական համակարգ, որին հատուկ է գեղարվեստական ճշմարտության լայն շափանիշ. նա բաց է հասարակական կյանքի օրինաչափ զարգացման օբյեկտիվ ճանաչողության համար, հետևապես և այն գեղարվեստական ձևերի, որոնցում արտահայտվում է այդ զարգացումը... Հետևաբար, խոսքը պետք է չգնա ցանկացած ձևերի մեխանիկական ընտրության և օգտագործման մասին, հիշյալ ամբողջացումը տեղի է ունենում գաղափարագեղագիտական նպատակահարմարության հիմքի վրա, այդ ձևերի գործառնության փոփոխման, նոր գեղագիտական համակարգի հետ ունեցած անհամատեղելիության լիակատար վերացման ճանապարհով»³⁰:

Ակնհայտ է, որ ըմբռնումների համակարգով մոդեռնիզմի գեղագիտությանը կապված գեղարվեստական ձևերը, չեն կարող դառնալ սոցիալիստական արվեստի ամբողջացված մաս, քանի որ նրանցում արտահայտված է աշխարհի այլ պատկերացում, որը և կանխորոշում է պատկերների կառուցվածքը:

³⁰ Д. Марков, Исторически открытая система правдивого изображения жизни, стр. 57.

Այստեղ խոսքը պոետիկայի տարրերի մասին է, որոնք ընդունակ են ենթարկվելու նոր խնդիրներին:

«Բայց» համակարգի բանաձևումը, բնականաբար, գտաւ իր կողմնակիցներին և հակառակորդներին: Ըստ էության, այսօր այդ տեսակետը բաժանում են շատ սովետական գրականագետներ և սոցիալիստական երկրների գիտնականներ: Արվում են ուղղումներ և շտկումներ: Հետաքրքրական է, որ նույնիսկ այդ տեսակետը բաժանող գիտնականները հաճախ են առաջարկում ճշտումներ, որոնք ցույց են տալիս ավանդական պատկերացումներից հրաժարվելու նրանց անկարողութունը: «Թվում է,— գրում է, օրինակ, Լ. Յակիմենկոն,— Մարկովի բանաձևը սոցիալիստական ռեալիզմի վերաբերյալ, որպես «գեղարվեստական ձևերի պատմական բաց համակարգի», կարիք է զգում ճշտումների, որովհետև հնարավոր է մեկնաբանել նաև այսպես, թե սոցիալիստական ռեալիզմը կարող է, կարծես թե, միացնել իրեն այլ մեթոդների և ստեղծագործական ուղղությունների հայտնագործած ձևեր: Սոցիալիստական ռեալիզմի բաղմակերպությունը չի կարելի ուսումնասիրել արվեստի մինչ այդ եղած հայտնագործությունների և ձևերի զստակարգման և համակարգման հիման վրա» (էջ 29):

Բայց չէ՞ որ ամբողջ հարցը նրանում է, որ սոցիալիստական ռեալիզմն էլ չի հրաժարվում իսկական նվաճումներից այն բանի, «ինչ արվեստում ձեռք բերված և հայտնագործված է մինչ այդ», ընդ որում: Նա մեխանիկորեն չի «միացնում», այլ համադրում է և վերակառուցում ստեղծագործաբար: Սոցիալիստական ռեալիզմի գեղագիտական համակարգում օգտագործված շատ ձևեր այստեղ ձեռք են բերում յուրահատուկ, ոչ ավանդական գործառնություններ:

Գիտության խնդիրն է իմաստավորել այդ պրոցեսը: Դա կօգնի բացահայտելու սոցիալիստական ռեալիզմի արվեստի ձևերի և ոճերի ռեալ հարցադրությունը: Վիճաբանությունների ընթացքում հեղինակները ավելի հաճախ են ուշադրություն դարձնում «սոցիալիստական ռեալիզմ-մոդեռնիզմ» հարցադրման նաև այլ կողմերին: Պոետիկայի, տարբեր միջոցների և հնարանքների պատմական ուսումնասիրությունը (գեոևթոլոյ մշակված) ցույց է տալիս, որ նրանց մեծ մասը XX դարի արվեստի հայտնագործություն չեն (ծավալվող ներքին մենախոսությունը, որ երբեմն փոխանցվում է գիտակցության հոսքի, հերոսների և հեղինակի ձայների, պատմվածքի և վերհուշի փոխներգործության հատուկ

ձևերը, առանձին դրվագների համակցումը և այլն), այլ ձևավորվել են դեռևս XIX դարում, ընդ որում՝ ռեալիզմի ընդերքում: Վերջերս շատ գրականագետների կողմից արդարացիորեն նշվել է, որ մենք բավականաչափ շուայլորեն ենք մոգեռնիզմին վերագրում շատ գրական հնարանքներ, ռեաբանության շատ ձևեր և սկզբունքներ, որոնք ամենևին էլ նրան չեն պատկանում չնայած դրանք նույնպես նա օգտագործում է, ընդ որում՝ հաճախ առավել սրված, չափազանցված և այդ պատճառով էլ առավել աչքի զարնող ձևերով:

Պատկերավոր և արդարացի է գրում այդ մասին Արկ. էլյաշևիչը. «Պայմանական ձևերին XX դարի ռեալիստների անդրադառնալը ինքնին անհեթեթ է կապել ամեն անգամ, ինչպես այդ մեղադրում դեռ հաճախակի արվում է, մոգեռնիստներից ստացած «ռուսումասիրության» հետ: Այդ կոնցեպցիայի համաձայն, ռեալիզմին, իբրև իր սեփական գեղարվեստական ռեսուրսները սպառածի, հարկավոր է թարմ, «մոգեռնիստական արյուն», անհրաժեշտ է արհեստական երիտասարդացում մոգեռնիստական տեխնիկայի և հնարանքների օգնությամբ: Ընդ որում, ռեալիստները ընկնում են դարի հետ համընթաց քայլերու համար ուրիշի հայտնադործությունները և ուրիշի գեղարվեստական լեզուն փոխառնող մարդկանց դրության մեջ: Այլ ձևով ասած, մոգեռնիզմին կամա թե ակամա տրվում է գեղարվեստական առաջընթացի առաջատարի դեր, նախագծողի դեր, որն առատորեն բաժանում է իր գաղափարները և գյուտերը, իսկ ռեալիզմին պատկանում է «կատարողի», գեղարվեստական նախաձեռնությունից զուրկ, ճարպիկ բանաբաղողի և կցմցողի, ուրիշի սեղանից փշրանքները հավաքողի դեր»³¹:

Այսպիսով, մեր ժամանակներում «բաց» մեթոդի կոնցեպցիան ներկայանում է առավել համոզիչ և հիմնավոր: Միակողմանիությունից, պարփակվածությունից և կանխակալությունից ազատ, բայց գաղափարաստեղծագործական չափանիշների անորոշության նկատմամբ թշնամական, այն ավելի է համապատասխանում մեթոդի ճանաչողությունից և կյանքի վերարտադրությամբ շահմանափակված, բուն գեղագիտական էությունը:

Վերջին տարիներին որոշ հոգիածներում արտահայտվեց այն տեսակետը, թե «բաց» մեթոդ հասկացությունը չի կարելի ընդունել նաև

³¹ А. Эльяшевич, Единство цели..., стр. 88.

այն պատճառով, որ այն հանգում է սոցիալիստական ռեալիզմը ընդհանրապես սոցիալիստական արվեստի հետ նույնացնելուն։ Սակայն այդ տեսակետը, ըստ էության, հաշվի չի առնում «սոցիալիստական արվեստ», «սոցիալիստական դրականություն», «սոցիալիստական ռեալիզմ» հասկացությունների և նրանց առնչությունների նորըմբռնումը, որ մշակվել է վերջին տարիներին։

Այդ հասկացությունների չհամընկնելը նշվել և տեսականորեն սկսել է իմաստավորվել դեռևս 60-ական թթ. սկզբին։ Հասկացությունների տարբերակման ընթացքում բացահայտվեցին հրկու հակադիր միտումներ, որոնց մասին էդ. Զրբաշյանը իրավացիորեն գրում էր, որ «և սովետական արվեստի միասնական մեթոդը բաժանելու փորձերը, և՛ ամեն մի գեղարվեստական երևույթ ավստոմատիկորեն սոցիալիստական ռեալիզմին վերագրելու մտայնությունը, — օբյեկտիվորեն անտեսում են նրա զաղափարական-գեղարվեստական հարստությունն ու որոշակիությունը»³²։

Դեռևս 1967 թ. «Սոցիալիստական դրականությունը և նրա մեթոդները» աշխատանքում, Գ. Պոսպելովը պնդում էր, որ «մեթոդ» տերմինը չափազանց վերացական է։ Հետազոտողի կարծիքով, սոցիալիստական ռեալիզմը իրականության գեղարվեստական արտացոլման սկզբունքն է։ Եվ «սոցիալիստական ռեալիզմ» ասելով պետք է հասկանալ տարբեր ժողովուրդների սոցիալիստական դրականությունների ոչ թե բոլոր ստեղծագործությունները, այլ միայն դրանցից լավագույնները, որոնք ստեղծվել են կյանքի արտացոլման ռեալիստական սկզբունքի հիման վրա։ Այսպիսով, սոցիալիստական ռեալիզմը նույնացվում է կյանքի արտացոլման լոկ մի հղանակի (սկզբունքի) հետ, բայց քանի որ նման սկզբունքի նեղ շրջանակները չեն կարող ընդգրկել գեղարվեստական ընդհանրացման՝ իրականում գոյություն ունեցող մյուս սկզբունքները, առաջանում է «սոցիալիստական դրականություն» հասկացության անհրաժեշտությունը, որն իր մեջ ներառում է քննադատական ռեալիզմի, ռոմանտիզմի, նույնիսկ նատուրալիզմի մեթոդները։ Այդ դեպքում «սոցիալիստական դրականություն» հասկացությունը կոչված է լրացնելու սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդի նեղ մեկնաբանումը՝ սահմանափակված կյանքի պատկերման մի եղանակով։ Նման դիրքորոշում ունեցող գիտնականներին թվում է, որ պայմանական, ֆանտաստիկ, ռոմանտիկական, սիմվոլիստական...

32 էդ. Զրբաշյան, նշված աշխ., էջ 80։

գորտեսկային, հեքիաթային և այլ ձևերի օգտագործումը անհամատեղելի է սոցիալիստական ռեալիզմին: Այդ պատճառով սոցիալիստական արվեստում ծագում են «առաջադիմական ռոմանտիզմի», «այլաբանական ռեալիզմի», «դիցաբանական ռեալիզմի» և այլ արհեստական մեթոդներ: Այդ մեթոդների ներկայացուցիչների թվում գրանցելով Բրեխտին, Նեզվալին, Արագոնին և ուրիշներին, նրանց բնորոշում են իբրև արվեստագետների, որոնք չեն անդիսանում սոցիալիստական ռեալիստներ, բայց այնուամենայնիվ, արտահայտում են XX դարի արվեստի նորարարական, առաջադիմական միտումները:

Սովետական գրականության մեջ մի քանի մեթոդների կողմնակիցների դիրքորոշումը առաջ բերեց առարկություններ: Լ. Յակիմենկոյի հեղինակյա նկատումով՝ մեր գրականությունը որոշ հետադուրդների մոտ «տարօրինակ պատմական արգելավայրի» տեսք ունի, ուր ծաղկում են համարյա բոլոր ստեղծագործական մեթոդները: Ընդ որում, անտեսվում են սոցիալիստական ռեալիզմի սինթետիկ հատկությունները, որը ձևափոխել է համաշխարհային գրականության արգասավոր շատ միտումներ³³: Շատ տեսաբանների աշխատանքներում (Լ. Տիմոֆեև, Վ. Շչերբինա, Դ. Մարկով և այլք) «մի քանի մեթոդների» միտումը բնութագրվում է իբրև հակապատմական, իբրև արվեստի պատմությունը հետ շրջելու փորձ: «Սոցիալիստական ռեալիզմի, իբրև հիմնական մեթոդի կողքին,—իրավացի գրում է Վ. Վանսլովը,—նաև պարզապես ռեալիզմի, ռոմանտիզմի և մյուս (գուցե, կլասիցիզմի՞, նատուրալիզմի՞) թեկուզ ոչ հիմնական, բայց և նույնքան օրինաչափ, ինքնուրույն մեթոդների ընդունումը, ըստ էության, հավասարազույց է, թեկուզև մասամբ, գեղարվեստական առաջընթացի մերժմանը և մեր իրականության մեջ անցյալ դարաշրջաններում ծնունդ առած և հենց նրանց առանձնահատուկ մեթոդների կոնսերվացման»³⁴:

Երկրորդ միտումը առաջացավ փաստորեն 50-ական թվականների կեսերին՝ իբրև իր հիմքում դրգմատիզմին ուղղված արդարացի հակադեցություն: Սակայն դոգմատիզմի քննադատության մեջ (հաճախ սոցիալիստական ռեալիզմի հետ նույնացվող) որոշ քննադատ-

³³ Л. Якименко, История и творческий метод. В сб. «Актуальные проблемы социалистического реализма», М., 1969, стр. 433

³⁴ В. Ванслов, Эстетика романтизма. М., 1969, стр. 325.

ների կողմից կորցվեցին գասակարգայնության, կուսակցականության շափանիշները:

Նշված շափանիշների կորուստը հանգեցրեց Ռ. Գարոդիի «անսովորական» տեսության և է. Ֆիշերի «սոցիալիստական արվեստ» հասկացության առանձնահատուկ ըմբռնմանն ու տարածմանը: Ըստ է. Ֆիշերի, այդպիսի արվեստի դիմագիծը որոշվում է «արվեստագետի և գրողի սկզբունքային համաձայնությամբ բանվոր գասակարգի և նոր կազմավորվող սոցիալիստական աշխարհի նպատակների հետ»³⁵:

«Սոցիալիստական արվեստ» հասկացությունը այդ իմաստով օգտագործվում էր այն բանի համար, որպեսզի առաջադիմական գրականություն մտցվեն մոգեռնիստական գեղագիտության սկզբունքները, մարքսիզմը միացնեն էկզիստենցիալիզմի, ֆրեյդիզմի, ինտուիտիվիզմի և ժամանակակից փիլիսոփայական ուրիշ հոսանքների հետ:

Ժամանակակից տեսությունը վճռականորեն մերժում է այդ երկու ծայրահեղ միտումները: Իրավացի է Մ. Խրապչենկոն, որ «ամենևին պարտադիր չէ հասնել «սոցիալիստական գրականություն» հասկացության ծավալայնությանը, սոցիալիստական ռեալիզմի սահմանների նեղացման հաշվին, քանի որ կեղծ պատկերացումները նրա մասին առաջանում են ոչ միայն այն ժամանակ, երբ նրա հատկությունները անօրինաչափ տեղադրվում են սոցիալիստական գրականության այլ ուղղությունների գրողների ստեղծագործություններում, այլև այն դեպքերում, երբ շափանիշների նեղ լինելու պատճառով խոշոր գրողները դիտվում են նրանցից անմասն:

Դա միաժամանակ չի նշանակում, թե կարելի է և պետք է սոցիալիստական ռեալիզմ հասկացությունը լայնացնել մինչև այն աստիճան, որ այն կորցնի իր որոշակի ուղղագծերը, իր իսկական իմաստը»³⁶:

Ըմբռնելով, որ սոցիալիստական գաղափարախոսության նշանաբանով հանդես եկող ոչ բոլոր առաջագործություններն են, որոնք կարող են անվերապահորեն վերաբերել սոցիալիստական ռեալիզմին, դիտնականները այժմ գործածում են նաև «սոցիալիստական արվեստ» տերմինը, որն օգնում է ժամանակակից առաջադիմական արվեստի

35 А. Овчаренко, Социалистический реализм в свете международных споров. В сб. «Эстетика сегодня», М., 1971, стр. 320.

36 М. Храпченко, Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., 1975, стр. 202.

բարդ երևույթները վերլուծելուն: Բայց այդ տերմինը լցվում է միանգամայն որոշակի բովանդակությամբ:

Սոցիալիստական գաղափարներով միավորված արվեստում սոցիալիստական ռեալիզմի ստեղծագործությունների կողքին գոյություն ունեն նաև երկեր, որոնք ստեղծված են գեղագիտական այլ սկզբունքների հիմքի վրա: Նրանց ինքնատիպությունը կայանում է հակասական միտումների բարդ միահյուսման մեջ. մի կողմից՝ այդ սկզբունքներից հեռանալու, ազատվելու ձգտումը, մյուս կողմից՝ առաջժ դեռ չհաղթահարված կախվածությունը նրանցից: Այդ իրադրության մեջ հակայական նշանակություն ունեն ինչպես արվեստագետի սուբյեկտիվ հայացքները արվեստի վերաբերյալ, այնպես էլ ռեգային պայմաններն ու ավանդույթները: Այդ պատճառով, բնական է, որ տարբեր երկրներում ոմանք գեպի սոցիալիստական ռեալիզմ են գնում ու մանտիվից, մյուսները՝ քննադատական ռեալիզմից, երրորդները՝ խզելով իրենց կապերը մոդեռնիզմի հետ: Հենց այդ «անցման փուլում» էլ ծագում են ոչ կատարյալ և անավարտ ձևերը, որոնք բնորոշ են «սոցիալիստական արվեստին»: Տվյալ միտումը բնորոշ է ինչպես 20-ական թվականների որոշ սովետական գրողների համար, այնպես էլ ժամանակակից արտասահմանյան գրողների մի մասին:

Թեև յուրաքանչյուր գրողի անցման փուլի ինքնատիպությունը հնարավոր է բացահայտել միայն կոնկրետ-պատմական վերլուծության օգնությամբ, այստեղ գոյություն ունեն նաև որոշակի ընդհանուր օրինաչափություններ, որոնք նշում է Դ. Մարկովը. «Սոցիալիզմի գաղափարների ընդհանուր ընկալումը գնում է տարբեր ուղիներով. էմոցիոնալ («լզացմունքի սոցիալիստներ»), կամ ընկալումը սկզբում իր վրա կրում է դատողականության կնիքը, այնուհետև գաղափարները ավելի ու ավելի օրգանապես են իրենցով բնորոշում գեղարվեստական ստեղծագործությունը իբրև նրա ներքին պաթոս. գաղափարաբանական գործոնը դառնում է նաև գեղագիտական գործոն: Հաշվի առնելով այս բարդ անցումները, օրինաչափ կլինեի երկու հասկացությունների գործածումը՝ «սոցիալիստական գրականություն» և «սոցիալիստական ռեալիզմ» (էջ 68):

Ոչ յուրաքանչյուր սոցիալիստական արվեստ, որին հատուկ է որոշակի գաղափարախոսական ուղղվածություն այս կամ այն պատճառների առկայությամբ (օրյեկտիվ և սուբյեկտիվ) կարող է դառնալ սոցիալիստական ռեալիզմ: Հասկացությունների տարբերակումը ել-

նում է սոցիալիստական ռեալիզմի՝ իբրև հատուկ գեղագիտական համակարգի քննությունից:

ՍՈՑԻԱԼԻՍՏԱԿԱՆ ՌԵԱԼԻԶՄԻ ՄԵԹՈԴԻ ՀԱՄԱԿԱՐԳԱՅԻՆ
ԵՎ ՏԻՊԱՐԱՆԱԿԱՆ ՎԵՐԼՈՒԽՈՒԹՅՈՒՆԸ

Վերջին տարիներին մեր գրականագետները ավելի լայնորեն դրեցին սոցիալիստական ռեալիզմի գեղագիտական կարգերը և գեղարվեստական սարքերը իրենց փոխադամանավորվածության, փոխկապակցվածության և շարժունության մեջ քննելու անհրաժեշտության հարցը: Նրանց արգեն շի կարող բավարարել գեղարվեստական ստեղծագործությունների վերլուծության նկարագրական մեթոդը: Այսօր ակնհայտ է, որ գրական երևույթները հարկավոր է ուսումնասիրել և տիպաբանական դիրքերից, և՛ նրանց համակարգային հարաբերությունների տեսանկյունից:

Համակարգային մոտեցումը ենթադրում է գեղարվեստական երկի, հեղինակի ստեղծագործության, գրական ուղղության, որպես գրականության բովանդակալից միտումներով պայմանավորված շատ բազմադիրքների հարաշարժ միասնության, քննություն: Մ. Խրապենկոյի խոսքերով, նա հիմնված է այն ըմբռնման վրա, ըստ որի գեղարվեստական երևույթը «իր բազմադիրքների միմյանց միահյուսվող տարբեր եզրերի փոխներգործությունն է, որի ընթացքում նրանցից յուրաքանչյուրը գտնվում է իր «տեղում» և կատարում է իր յուրահատուկ ֆունկցիան»³⁷:

Սոցիալիստական ռեալիզմի համակարգային հետազոտման անհրաժեշտությունը դառնում է ակնհայտ, երբ մենք ամենուրեք հանդիպում ենք տեսական և քննադատական աշխատությունների, որոնց մեջ ժողովրդայնության և քաղաքացիականության, կյանքի ճշմարտության և գեղարվեստական ճշմարտության, գիտակցված պատմականության, մեթոդի և ոճի, ժանրերի և տիպականացման ձևերի կարգերը սոցիալիստական ռեալիզմի գրականության մեջ քննության են ենթարկվում իրարից անջատ, իրենց կենդանի փոխկապակցվածությունից և համակարգային միասնությունից զուրա:

Այդ պատճառով էլ արդարացի է Մ. Պարխոմենկոյի պնդումը, որ «սոցիալիստական ռեալիզմի տիպաբանությունը բոլոր առումներ-

³⁷ М. Храпченко, Размышления о системном анализе литературы. В сб. «Контекст-75», М., 1977, стр. 49.

րով պարզաբանելու և այդ վեճերը լուծելու խնդրում էական դեր կարող է և պետք է խաղա կառուցվածքային տարրերի, սովետական գրականության ստեղծագործական մեթոդի տիպաբանական դժերի և յուրահատկությունների համակարգային հետազոտությունը» (էջ 73): Համակարգային վերլուծության խնդիրների զրկածքը և մշակումը գրականագիտության մեջ ունեն իրենց ուրույն առանձնահատկությունները: Հայտնի է, որ իսկական գեղարվեստական ստեղծագործությունների ներքին ամբողջականությունը դարձել է սեկոուն ուսումնասիրության առարկա դեռ Պլատոնի և Արիստոտելի ժամանակներից: Սակայն համակարգային վերլուծությունը չի հանգեցվում երկի միասնականության և ամբողջականության մասին արվող դատողությունների: «Ներկայումս,—գրում է Մ. Խրապչենկոն,—հարկավոր է առաջին ոլան մղել այս կամ այն կառուցվածքային գոյացություններում ներքին հարաբերակցությունների բացահայտումը, հարաբերակցություն՝ նրա տարբեր բաղադրիչ մասերի և նախադրյալների միջև: Ընդ որում, խոսքը գնում է ոչ միայն բաղադրիչների փոխհարաբերության, այլև նրանց փոխանթարկվածության, նրանց տեղի և դերի մասին այն ընդհանուր գործառնության մեջ, որ կատարում է գրական երևույթը»³⁸:

Այլ դիպքում բաղադրիչներից մեկը առանձնանում է որպիս հիմնական, մյուս բաղադրիչների ռեալ կապից դուրս, և այդ մի բաղադրիչի վերլուծությունը շրջափոխում է ողջ ստեղծագործության համակարգային վերլուծությունը: Նման վերլուծության ընթացքում, հաճախ թույլ է բացահայտվում հատկապես երկի գեղարվեստական կառուցվածքի և գաղափարական սկզբի միջև եղած կապը: Այսպես, օրինակ, գաղափարական-թեմատիկ (կամ պրոբլեմային-թեմատիկ) վերլուծությունը, որի դեպքում քննվում են սոսկ հեղինակի կողմից մարմնավորված թեմաներն ու պրոբլեմները, բավարար չէ գրական երևույթի էությանը: ըմբռնման համար:

Սոցիալիստական ռեալիզմի վերաբերյալ ժամանակակից հետազոտություններում հաճախ է բացարձակացվում «գեղարվեստական սկզբունքի» հասկացությունը:

«Անհատի նոր ըմբռնումը սոցիալիստական ռեալիզմի գեղագիտական համակարգի գլխավոր օղակն է: Նրանում մարմնավորվել է գրականության գեղագիտական իդեալը...»,—գրում է Մ. Պարխոմենկոն: Այնուհետև չափից դուրս ընդարձակելով այդ, անտարակույս,

³⁸ Նույն տեղում, էջ 39:

կարևոր բաղադրիչի նշանակությունը, նա հղրակացնում է, որ հենց այստեղ «հարկավոր է փնտրել սոցիալիստական ռեալիզմի ներկայիս բանավիճային պրոբլեմների լուծման բանալին» (էջ 45):

էդ. Զրբաշյանը ևս մեթոդի մասին գրած իր աշխատության մեջ նախադրուշացնում է խոստովիկ համակարգի բաղադրիչներին մեկի նշանակության դերազնահատումից և քացարձակումից. «Այդ առանձին հատկանիշները տվյալ մեթոդի ամբողջ համակարգի հետ շփոթելու հետևանքով է, ահա, որ «անսպասելիորեն» այդ մեթոդին կարելի է հանդիպել հին և նոր ժամանակների ամենատարբեր ղեղարվեստական հրեույթների մեջ»: Հեղինակը մեթոդը սահմանում է ամենից առաջ իբրև «որոշակի գեղարվեստական համակարգ, որը բնորոշվում է իրականության արտացոլման մի խումբ հատկանիշների միասնությամբ»: Հատկապես նշելով, որ «այս կամ այն մեթոդի համակարգը կազմող հատկանիշները ոչ թե ամեն անգամ նոր հորինվող բան են, այլ արվեստի բուն էությունից բխող գծեր են», հեղինակը առանձնացնում է համակարգի մեթոդաստեղծական վեց կայուն և միաժամանակ սլատմականորեն առաջնային տարրեր.

ա) իրականության վերարտադրություն և վերաստեղծում, բ) արտացոլման օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ կողմերի միասնություն, գ) կոնկրետության և ընդհանրացման միասնություն գեղարվեստական պատկերի մեջ, դ) մոթի և ղգացմունքի միաձուլում, ե) կենսական ճշմարտության արտահայտություն գեղարվեստական հրեակայության օգնությամբ և զ) ավանդույթների և նորարարության փոխադարձ կապ:

Վերահիշյալ հատկանիշները դիտելով և՛ իբրև արվեստի համընդհանուր հատկանիշներ, և՛ դրանց մարմնավորումը այս կամ այն մեթոդում իբրև գեղարվեստական համակարգ, հեղինակը համոզիչ կերպով ցույց է տալիս, որ «ամեն մի մեթոդը իր գեղագիտական բնույթով ինքնատիպ է, ոչ մեկը մյուսին նույնությամբ կրկնել չի կարող և չի կրկնում»³⁹:

Դ. Մարկովը քննում է գեղարվեստական սոցիալիստական մշակույթը որպես բարդ համակարգ թե ազգային շրջանակներում և թե միջազգային ընդդրկմամբ: «Համակարգը կազմված է ներքուստ տարբերակված և փոխներգործուն բաղադրիչների բազմությունից: Տարբերակարգակի այդ բաղադրիչները և՛ ավելի ընդհանուր են, և՛ բազմակերպ-առանձնահատուկ: Սոցիալիստական մշակույթի տիպային ամ-

բողջականութիւնը հենւում է առաջին հերթին փիլիսոփայական, սոցիալ-պատմական և մարդասիրական սկզբունքների ընդհանրութեան վրա: Այն ունի ենթահամակարգեր (այգոյիփիք են, օրինակ, արվեստի տարբեր ոլորտները՝ գրականութիւնը, նկարչութիւնը, թատրոնը, ճարտարապետութիւնը, երաժշտութիւնը և կինոն): Յուրաքանչյուր ենթահամակարգի հերթին պարունակում է մի շարք բաղադրիչներ (օրինակ՝ ժանրեր, ոճեր), որոնք նույնպէս տարբերակւում են (կարելի է խոսել գեղարվեստական առանձին կառուցվածքների, այնուհետև նրանց բաղադրիչ տարրերի և այլնի մասին):

Ընդհանուրի և առանձնահատուկի տարբեր մակարդակներ սլարունակող այդ կապերի (համակարգերի համակարգ) շղթան որոշում է գեղարվեստական երևոյթներին մոտենալու և նրանց հատկութիւնների և հարաբերութիւնների ըմբռնման բնույթը: Գիտական վերլուծութեան խնդրի մեջ է մտնում մակրո և միկրո-կառուցվածքների յուրաքանչյուր տարրի գործառնութեան և առանձնահատկութիւնների բացատրութիւնը»⁴⁰:

Սոցիալիստական ռեալիզմի ներսում գեղարվեստական ձևերի տարբերակման խնդիրը, գեղարվեստական երևոյթների համադրվածութեան վերլուծութիւնը, որոնք ներկայացնում են ձևի և բովանդակութեան միասնութիւն, հեղինակը կապակցում է համակարգային երեք մակարդակների հետ, որոնց մէջ մշտապէս հանդիպում ենք կենդանի գեղարվեստական պրակտիկայում՝ ճանաչողութեան, պրոբլեմատիկա, պատկերման եղանակներ (պրոբլեմատիկայի ճանաչողութեան անպարփակութիւնը բնականաբար ձևերի և ոճերի ընտրութեան լայն հնարավորութիւն է ընծեռում):

Ա. Ն. Իեզուիտովի «Սոցիալիստական ռեալիզմը տեսական լուսաբանութեամբ» գիրքը սկզբունքորէն հետաքրքիր է նրանով, որ վերջինիս մեջ փորձ է արվում սոցիալիստական ռեալիզմի՝ որպէս գեղարվեստական մեթոդի, ուսումնասիրութեան մեջ հետևողականորէն կիրառել համակարգային-կառուցվածքային մոտեցումը: Ա. Իեզուիտովը ձգտում է հաղթահարել մեթոդի բաղադրիչների՝ համակարգային փոկկապակցութիւնից դուրս ուսումնասիրելու խզվածութիւնը և «բացահայտել նոր ստեղծագործական մեթոդի էութիւնը որպէս առանձնա-

⁴⁰ Д. Марков, Исторически открытая система правдивого изображения жизни, стр. 65.

հատուկ գեղագիտական համակարգ, որն ունի յուրահատուկ և դրա հետ մեկտեղ տիպաբանորեն նշանակալի՝ կայուն և միաժամանակ պատմականորեն հարափոփոխ կառուցվածք»⁴¹:

Հենվելով արդի փիլիսոփայական մտքի նվաճումների վրա, Ս. Իեղուխտովը հաստատում է, որ մեթոդը որպես համակարգ, կառուցվածքային առումով կազմված է հատկյալ բաղադրիչներից՝ գաղափար, սկզբունք և միջոցներ, որոնց օգնությամբ այս կամ այն կերպ իրացվում է այդ սկզբունքը (ներանց համապատասխանում են համակարգային՝ գաղափարական, գեղագիտական, գեղարվեստական մտկարգային): «Գաղափարը որոշում է մեթոդի ելակետային դիրքերը՝ նպատակը... Սկզբունքն արտահայտում է գաղափարի գործնական իմաստը, իսկ մեթոդը իրենից ներկայացնում է նրանում դրված սկզբունքի մարմնավորման որոշակի եղանակ: Նույն գաղափարը կարող է տարբեր ձևերով արտահայտվել սկզբունքի մեջ, որն ընդունակ է որոշ շափով կերպարանափոխվել, պահպանելով ընդամին իր որոշակիությունը... Գեղարվեստական միջոցների համակարգը ստեղծում է պոետիկա, որը տարբերվում է որոշ ինքնուրույնությամբ սկզբունքի, առավել ևս ստեղծագործական մեթոդի գաղափարի վերաբերությամբ»⁴²: Ուշագրավ է «գեղագիտական» և «գեղարվեստական» հասկացությունների մեկնաբանությունը: Գեղագիտականը (սոցիալիստական ռեալիզմի առաջատար գեղագիտական սկզբունքը հեղինակը պայմանականորեն անվանել է «հեղափոխական գեոմերմինիզմ» սկզբունք) նշանակում է ընդհանուր սկզբունքներ, որոնցով ղեկավարվում են ամենատարբեր գրողները՝ որոնք ստանում են յուրահատուկ մարմնավորում նրանց գեղարվեստական գործունեության մեջ... Գեղարվեստականը—կոնկրետ և բազմազան արտահայտչամիջոցներ են, որոնցից օգտվում է գրողը որեւէ գեղագիտական սկզբունք մարմնավորելու համար:

Չնայած գեղագիտականի և գեղարվեստականի տերմինաբանական տարբերակման պայմանականությունը, այն օգնում է ուղենշելու սոցիալիստական ռեալիզմի տեսության մի շարք էական հարցերի լուծումը:

Ելնելով հիշյալ տարբերակումից, ավելի ճիշտ կլինի խոսել ոչ թե նոր մեթոդի «գեղագիտական հարստության» և «գեղագիտական լայ-

⁴¹ А. Иезуитов, Социалистический реализм в теоретическом освещении, стр. 25.

⁴² Նույն տեղում, էջ 28—29:

նության» մասին, այլ նրա «գեղարվեստական հարստության», «գեղարվեստական լայնության» և գեղագիտական յուրահատկության մասին: Սոցիալիստական ռեալիզմի գեղագիտական սկզբունքները ներքուստ միասնական են, ունեն բավարար կայունություն և որոշակիություն, միևնույն ժամանակ չեն սահմանափակում գրողի գեղարվեստական անհատականությունը, այն գեպքում, երբ սոցիալիստական ռեալիզմի «գեղագիտական հարստություն» և «գեղագիտական լայնություն» հասկացությունները ակամա տանում են նոր մեթոդի գեղագիտական հիմքերի «ուլյուրալիզմի» գաղափարին: Միաժամանակ սոցիալիստական ռեալիզմի «գեղարվեստական միասնության» հաստատումը փաստորեն նշանակում է նրա ստեղծագործական նույնաձևություն, անհատական-կատարողական և տիպաբանական ինքնատիպության ժխտում:

Լինելով ըստ ամենայնի հետևողական իր կողմից հաստատված հասկացությունների և համակարգի շրջանակներում, Ա. Ինզուփտովը վիճարկում է Դ. Մարկովի այն դրույթը թե սոցիալիստական ռեալիզմը «աշխարհայացքի միասնությամբ կազմակերպված տարբեր գեղարվեստական ձևերի ճյուղավորված համակարգ է»: «... Մարքսիստական աշխարհայացքը,—գրում է նա,—իր բնույթով լինելով գեղագիտորեն նշանակալի, նոր գեղարվեստական մեթոդի մեջ հանդես է բերում կազմակերպող դեր նրա առաջատար գեղագիտական սկզբունքի և ոչ թե անմիջականորեն այդ մեթոդին հատուկ «տարբեր գեղարվեստական ձևերի միջոցով»⁴³:

Սակայն մեզ հետաքրքրող խնդրի տեսակետից երկու հեղինակներն էլ ըստ էության համակարծիք են հիմնականում: Նրանք, նախ, քննում են կարևորագույն մեթոդաբանական սկզբունքները (կուսակցականության, ժողովրդայնության, հումանիզմի, պատմականության և այլն) իբրև գաղափարական-գեղագիտական գործոններ, և, երկրորդ, հետազոտում են այդ գործոնները համակարգային միասնության մեջ: Այդ միտումը, որ այժմ ընդունվում է սովետական հետազոտողների մեծամասնության կողմից, թույլ է տալիս ոչ միայն հարստացնել բուն սկզբունքների ըմբռնումը, այլև մեթոդը՝ իբրև ամբողջական համակարգ: Գրականագետները մասնավորապես մեծ ուշադրություն են հատկացնում կուսակցականության արտահայտման գեղագիտական ձևին: Եվ դա միանգամայն արդարացիվում է, քանի որ մեր արվեստի

⁴³ Նույն տեղում, էջ 33:

գեղազգիտական բնույթից դուրս անկարելի է նրա գաղափարական-քաղաքական ներգործությունը: Կուսակցականության սկզբունքը տեսաբանների կողմից դիտվում է իբրև բաղձաշերտ և ներքնապես բարդ հասկացություն, բայց և հատկապես գեղազգիտական բնույթի հասկացություն: Այդ մոտեցումը չափազանց արդյունավետ է սոցիալիստական ռեալիզմի արվեստի ակտիվության և նրա պոետիկայի ուսումնասիրության ժամանակ: «Այդ ուսումնասիրությունը, — իրավացիորեն նշում է Ն. Գեյը, — տարվում է շատ ավելի բարձր մակարդակով, որովհետև նախկինում մենք ուսումնասիրում էինք ստեղծագործության ֆորմալ կողմը և ֆորմալ վերլուծությունը միանգամայն անբավարար էր դառնում հենց այն պատճառով, որ նա կտրված էր ստեղծագործության գաղափարադրույթից, իսկ ստեղծագործության գաղափարադրույթը կապված չէր բուն ստեղծագործության ներքին էության և ներքին ուղղվածության վերլուծության հետ»⁴⁴:

* * *

Համակարգային ուսումնասիրության հետ զրեթե միաժամանակ մեր գրականագիտության մեջ առաջացավ տիպաբանական: Նրկու ուղղությունները անքակտելիորեն կապված են և նույնիսկ դժվար է ասել, որտեղ է մեկը փոխանցվում մյուսին:

Սոցիալիստական ռեալիզմի ներքին տիպաբանության հարցը վերջին տարիներին առավել հաճախ է զրավում հետազոտողների ուշադրությունը:

Այն ծագեց սովետական գրականության մեջ ձևերի բաղձադանության խնդրի կապակցությամբ և ղեռ գտնվում է իր ձևավորման սկզբնական շրջանում: Բայց արդեն այժմ այդ ամենաերիտասարդ ուղղությունը սոցիալիստական ռեալիզմի ուսումնասիրման մեջ առաջադրել է մի ամբողջ շարք ըմբռնումներ, որոնք մատնանշում են, ամենից առաջ, հարցի մեթոդաբանորեն անմշակ լինելը: Մի կողմից դիտնականներն, իբրև հիմնական, առաջադրում են տարբեր տիպաբանական սկզբունքներ, մյուս կողմից տիպաբանական վերլուծության դեպքում անթույլատրելի է դեռևս գոյություն ունեցող այնպիսի հասկացությունների տեսական անորոշությունը, ինչպիսիք են՝ մեթոդը, ուղղությունը, ոճը: Այդ պատճառով, այս ուղղությամբ աշխատող

⁴⁴ Н. Гей, Активность искусства социалистического реализма. В сб. «Социалистический реализм сегодня», М., 1977, стр. 232—233.

հեղինակները ամենից առաջ զբաղված են խնդիրների առաջադրմամբ և նախորդ փորձերի ու ըմբռնումների քննական վերլուծությամբ:

Առաջադրված ըմբռնումներից մեկը կանգ կառնենք մի քանիսի վրա, որոնք առավել հստակ պատկերացում են տալիս պրոբլեմի ուսումնասիրման ժամանակակից մակարդակի մասին և պարունակում են դրական նյութ նրա լուծման համար:

Տիպաբանական վերլուծության մեթոդաբանական հարցերը մեր գրականագիտության մեջ առաջին անգամ հիմնավոր քննվել են Մ. Խրապչենկոյի աշխատանքներում: Նշելով, որ և գրականության համեմատական ուսումնասիրությունն է հեթաղրում գլխական երևույթների համադրում, նա ընդգծում է, որ «տիպաբանական ուսումնասիրությունը ենթադրում է ոչ թե գրական երևույթների անհատական ինքնատիպության պարզաբանումը և ոչ պարզապես նրանց նման գծերի և ոչ էլ կապերի, իբրև այդպիսիք, այլ այն սկզբունքների և սկզբների բացահայտումը, որոնք թույլ են տալիս խոսել հայտնի գրական-գեղագիտական ընդհանրության մասին, տվյալ երևույթի՝ որոշակի տիպի, սեռի պատկանելու մասին: Այդ պատկանելությունը հաճախ հայտնաբերվում է և այն ժամանակ, երբ գրական փաստերը միմյանց հետ անմիջական կապի մեջ չեն գտնվում»⁴⁵:

Որո՞նք են այն սկզբունքները, որ հայտնաբերում են գրականության մեջ հարադատություն, նմանություն և ընդհանրություն:

Ցույց տալով տիպականացման գոյություն ունեցող սկզբունքների միակողմանիությունն ու անբավարարությունը (գաղափարական ընդհանրության սկզբունքը, բնավորությունների և հանգամանքների կապերի սկզբունքը, սոցիալական և հոգեբանական վերլուծության փոխհարաբերությունը), նրանց հիմքում ընկած ոչ առանձնահատուկ գրական հատկանիշների ազդեցությամբ, Մ. Խրապչենկոն առաջարկում է տիպաբանական համադրությունների համար իբրև հիմք ընդունել կառուցվածքային բնույթի գծերն ու առանձնահատկությունները: Իր մոտեցումը, ի տարբերություն ֆորմալիստների կառուցվածքային մեթոդի, նա սահմանում է որպես «սոցիալ-կառուցվածքային սկզբունք»: Նշելով այդ սկզբունքից, հեղինակը գտնում է, որ գրական ստեղծագործությունների կառուցվածքային հիմքը կոնֆլիկտն է՝ իր որոշակի գեղարվեստական արտահայտության մեջ,

⁴⁵ М. Храпченко, Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы, стр. 246—247.

որի զարգացումը «սլայմանավորում է ոչ միայն գեղարվեստական պատկերների կապերն ու հակասությունները, այլև գիտական ստեղծագործության առանձին կողմերի, բաղադրամասերի փոխհարաբերությունը, նրա ներքին կառուցվածքը»⁴⁶։ Կոնֆլիկտի և արտահայտչամիջոցի կապը, հաստատում է հեղինակը, ընդունակ է բնութագրել ստեղծագործության և՛ մեթոդը, և՛ ժանրը, և՛ ոճը։ Ըստ որում այդ սկզբունքը իրականացվում է ոչ միայն առանձին ստեղծագործության կառուցվածքի, այլև առավել լայն հեռանկարով՝ գրական ուղղության, հոսանքի, ոճային հոսքերի կառուցվածքների վերլուծության ժամանակ։

Մ. Նրապչինկոյի տեսության շատ դրույթները համոզիչ են։ Սակայն, ինչպես արդեն ասվել է վերևում, հեղինակը հիմնականում սահմանափակվել է տիպաբանական վերլուծության մեթոդաբանական խնդիրների դրվածքով, մի կողմ թողնելով մասնակի և կոնկրետ բանավիճային շատ խնդիրներ։

Տեսական առումով հետաքրքիր է և Ա. Իկուլիտովի բովանդակային-կառուցվածքային, համադրական-կառուցվածքային (ինչպես սահմանում է նրա հեղինակը) տիպաբանական մոտեցումը ստեղծագործական մեթոդի ուսումնասիրման գործում։ Հեղինակը (Մ. Նրապչինկոյին հետևելով) սահմանում է մեթոդը որպես կառուցվածք⁴⁷, որը սլայմանավորում է տիպաբանական սկզբունքների չափանիշի բնարությունը։ «Տիպաբանության հիմքում,—գրում է նա,—ընկած է կարևորագույն և որոշիչ սկզբունքի կրկնողությունը, որն իր քուր հնարավոր փոփոխություններով, այսպես թե այնպես, առկա է առարկայի համակարգային-կառուցվածքային ուսումնասիրության տարբեր մակարդակներում, և առարկայի բուն կառուցվածքի հիմնական բաղադրամասերի կրկնողությունը, որոնք այդ դեպքում կարող են նրա զարգացման ընթացքում տարբեր կապերի և փոխհարաբերությունների մեջ մտնել։ Տիպաբանության էությունը կայանում է ոչ թե առարկաների սարքի դասակարգման որևէ հատկանիշի հիման վրա նրանց հետևողական բաժանման մեջ, այլ այդ առարկաների՝ մշտական և փոփո-

⁴⁶ Նույն տեղում, էջ 258։

⁴⁷ Կառուցվածք ասելով, հեղինակը նկատի ունի «ուսումնասիրության առարկայի տարբեր մակարդակների և կաղմային բաղադրամասերի ներքին կաղմակերպումը, նրանց փոխհարաբերությունը, փոխկապակցությունն ու փոխկախվածությունը։ Այդ կաղմակերպումը առանձնանում է իր մշտականությամբ և միաժամանակ հարաբերական շարժունությամբ, իսկ առարկայի կառուցվածքը ձևավորող մակարդակներն ու բաղադրամասերը բովանդակվող են» (էջ 87)։

խական, ընդհանուր և միաժամանակ առանձնահատուկ ներքին կառուցվածքի պարզաբանման մեջ»⁴⁸։ Վերլուծելով նոր մեթոդի կառուցվածքը, հեղինակը իբրև այդպիսի կառուցվածքային-տիպաբանական սկզբունք առաջադրում է «իրականության պատկերման տիպերը», պայմանավորված հեղինակների կողմից հիմնական գեղագիտական սկզբունքի՝ «հեղափոխական դեստրմինիզմի» սկզբունքի հատուկ մեկնաբանությամբ։ Այդ հիմքի վրա ծագող տարբեր տիպաբանական արտահայտությունները հեղինակը հանգեցնում է պատկերման երեք տիպերի՝ «հատուկ ռեալիստական», «հեղափոխական-ռոմանտիկական», «ռեալիստական-էքսպրեսիվ»։

Այդ տիպերից յուրաքանչյուրի բնութագրման վրա կանգ չառնելով, նշենք, որ սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդի նման «եռագլծ» (Ա. էլյաշևիչի արտահայտությամբ) տարբերակում արդեն կատարվել է մի շարք գիտնականների կողմից (Օ. Լարմին, Յու. Բորև, Գ. Պոսպելով, Ն. Գեյ և ուրիշներ), իսկ Ա. Իեզուիտովի մոտեցման նորությունը ի հայտ է դալիս նման տարբերակման նոր և առանձնահատուկ հիմնավորման մեջ։ Եվ եթե «պատկերման տիպերի» առանձնացման սկզբունքն ինքնին առարկություններ չի հարուցում, ապա «տիպաբանական արտահայտությունների» առաջարկվող բնութագրերը, որոնք հիմնված են կառուցվածքային մեկ սկզբունքի՝ բնավորությունների և հանգամանքների փոխներդրոծության սկզբունքի վրա, բավականաչափ որոշակի չեն, որովհետև մի տիպի որոշ հատկանիշներ լիովին կարող են վերաբերել նաև մի այլ տիպի։

Կառուցվածքային մոտեցում է ցուցադրում նաև Ա. էլյաշևիչը։ Սակայն տիպաբանական վերլուծությունը նա առաջարկում է անցկացնել մի այլ՝ ոճային հոսանքների, մակարդակով, շենց այդ մակարդակով է, որ, ըստ հեղինակի, հնարավոր է բացահայտել սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդի աստիճանական զարգացումը, նրա սկզբունքային ինքնատիպությունը, հարաբերակցությունը համաշխարհային գրականության ընդհանուր ոճական զարգացման հետ։ Ոճային հոսանքների մակարդակով տիպաբանական ըմբռնումները առաջադրվել են շատ հեղինակների կողմից, սակայն Ա. էլյաշևիչի դիրքորոշման ինքնատիպությունն այն է, որ ոճային հոսանքների տիպաբանությունը նա կապում է աշխարհի գեղարվեստական ճանաչո-

⁴⁸ А. Иезуитов, Социалистический реализм в теоретическом освещении, стр. 24.

ղության հիմնական սկզբունքների հետ: Իբրև մեթոդաբանական կանխադրույթներ, հեղինակը առաջ է քաշում երկու հիմնական թևեր. «1. Ոճային հոսանքների տիպաբանությունը պետք է լինի արվեստի բոլոր տեսակների և սեռերի տիպաբանությունը: 2. Տիպաբանության հիմքում դրվում է աշխարհի գեղարվեստական ճանաչողության և վերափոխման մեջ օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ կապերի կազմակերպության սկզբունքը: Համաշխարհային արվեստի ամբողջ պատմությունը տուգործում է գեղարվեստական մտածողության երկու տիպերի գոյությունը՝ օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ... Գեղարվեստական մտածողության օբյեկտիվ տիպի ծառի վրա ծաղում են արվեստի օբյեկտիվ մեթոդներն ու ուղղությունները (օբյեկտիվ իրականության վերարտադրման դիրքորոշմամբ), գեղարվեստական մտածողության սուբյեկտիվ տիպի ծառի վրա՝ սուբյեկտիվ մեթոդներն ու ուղղությունները (աշխարհի հանդեպ արվեստագետի հարաբերության բաց արտահայտման դիրքորոշմամբ)»⁴⁹:

Բարդացնելով այդ սխեման մի ամբողջ շարք վերապահումներով և ճշգրտումներով, Ա. էլյաշևիչը առաջարկում է դրա հիման վրա ոճային հոսքերի հետևյալ դասակարգումը. 1) օբյեկտիվ, վերլուծական ոճեր, որոնք որոհվում են մի շարք կոնկրետ պատմական հոսանքների: 2) սուբյեկտիվ ոճեր՝ երկու հիմնական հոսքի՝ քնարական (իմպրեսիվ) և պայմանական, համադրական (էքսպրեսիվ):

Ա. էլյաշևիչի ըմբռնման հիմնական թերությունները նույնն են, ինչ և մյուս հեղինակների մոտ, որոնք սահմանափակվում են լոկ ոճային հոսանքների տիպաբանությամբ: Իբրև կանոն, նրանք հաշվի չեն առնում, որ ոճային հոսանքների տիպաբանությունը մեթոդի տիպաբանության միայն մի կողմն է, և արդյունքը լինում է այն, որ սոցիալիստական ռեալիզմի դրականության տարբերակումը անց է կացվում լոկ գեղարվեստական արտահայտչականության, ավելի ճիշտ, պատկերավորման արտահայտչական միջոցների մակարդակով: Այն դեպքում, երբ գեղարվեստական ձևերի տիպաբանական ուսումնասիրությունը մեթոդի համակարգից դուրս հանգեցնում է միայն խառնաշփոթության:

Այնուամենայնիվ, շատ դրականագիտներ զբաղվում են հենց ոճային հոսանքների տիպաբանության մշակմամբ: Արդեն քիչ տեսություններ

⁴⁹ А. Эльяшевич, Типология стилевых течений социалистического реализма. В сб. «Социалистический реализм сегодня», стр. 186.

չեն առաջարկվել, սակայն նրանց հեղինակները ըստ էության տարամիտվում են ինչպես ոճային հոսանքների բեռվթի, այնպես էլ նրանց քանակի հարցում: Մի քանիսը առանձնացնում են միայն երկու (ռեալիստական և ռոմանտիկական), մյուսները ավելացնում են երրորդը՝ պայմանական-փոխաբերական: Ի. Վոլկովը ցույց է տալիս սոցիալիստական ռեալիզմի մեջ ստեղծագործության շորս տիպ. հերոսական, դրամատիկական, ռոմանտիկական, քննադատական, իսկ Լ. Եղորովան՝ հինգ: Ս. Ասադուլաևը նույնպես սոցիալիստական ռեալիզմի գրականության մեջ առանձնացնում է հինգ հոսանք. ա) բուն ռեալիստական, բ) ռոմանտիկական, գ) երգիծական, դ) գիտաֆանտաստիկ և ե) քնարական⁵⁰:

Սակայն այս տարբերակումը նույնպես սպառիչ և ամբողջական չէ: Որոշ հոսանքներ հիմնականում բնութագրվում են արտացոլման սկզբունքի տեսանկյունից, մյուսները՝ ստեղծագործության բովանդակային ուղղվածությամբ կամ էլ սեռային ու ժանրային հատկանիշով:

Եվ պատահական չէ, որ հեղինակն ինքը որոշ ոճական հոսանքներ բնորոշում է մի դեպքում որպես տիպ (քնարականը—«գեղարվեստական ընդհանրացման հատուկ տիպ է»), մի այլ դեպքում՝ ձև («սոցիալիստական ռեալիզմի գիտաֆանտաստիկ ձև»):

Քննադատության մեջ արդեն նշվել են նման ըմբռնումների անորոշությունն ու խնդրի ըմբռնման միասնականության պակասը: Նրանցում հաշվի չեն առնվում ժամանակակից գրականագիտության մեջ ստեղծագործական հոգեբանության նվաճումները, ստեղծագործության ներքին ամբողջականությունը՝ հղացումից մինչև նրա վերջնական իրագործում:

«Ոճի պոետիկայի վերլուծության մեջ,—իրավացիորեն նշում է Ն. Գեյը,—կարելի է ի հայտ բերել և իր՝ արվեստագետի ու բանաստեղծի դիրքորոշումը իրեն ժամանակակից աշխարհում: Դրանով իսկ գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ ձևը պետք է վերլուծվի իբրև հեղինակային դիրքորոշման արտահայտիչ ու կրող»⁵¹:

Ոճային հոսանքների և անհատական ոճերի վերլուծությունն էլ քննադատական Մ. Պարխոմենկոյի տիպաբանական մոտեցման հիմքում:

⁵⁰ С. Асадуллаев, Историзм, теория и типология социалистического реализма, Баку, 1969, стр. 199.

⁵¹ Н. Гей, Активность искусства социалистического реализма, стр. 231.

Սակայն հեղինակը առաջարկում է տիպականացման բացարձակապես ալլ սկզբունքներ, որոնք կառուցված են մեթոդի և ուղղության տիպաբանության տարբերակման վրա:

«Սոցիալիստական ռեալիզմը իբրև մեթոդ, նրա կառուցվածքային սկզբունքներն ու ըմբռնումները ընդհանուր և միանման են բոլոր գրականությունների համար, ազգային բնորոշությունը նա ձևով է բերում միայն իբրև ուղղություն:

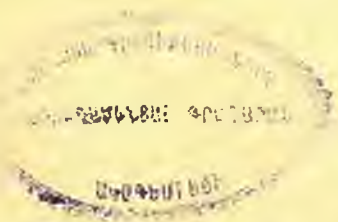
Մեթոդը և ուղղությունը հարաբերակցվում են որպես համակարգի երկու կողմեր. մեթոդը նրա կառուցվածքն է, ուղղությունը՝ նրա գործուն արտահայտությունը: Այլ կերպ ասած, սոցիալիստական ռեալիզմը իբրև ստեղծագործական մեթոդ, իրականության գեղարվեստական յուրացման սկզբունքների համակարգ է, իսկ նույնը իբրև ուղղություն, գեղարվեստական ձևերի համակարգ է, որի օգնությամբ աչք յուրացումը ձևով է բերվում» (էջ 85):

Այսպիսով, գեղարվեստական ուղղությունների տիպաբանության հիմքում դրվում է գրականության ազգային ձևը: Նման մոտեցումը, ըստ հեղինակի, «թույլ է տալիս ստեղծագործական մեթոդը ըմբռնել իբրև ընդհանուր համակարգ բոլոր ազգային գրականությունների համար, իսկ որպես ուղղություն՝ նրա առանձնահատուկ արտահայտությունը (գործունեությունը) յուրաքանչյուր ազգային գրականության մեջ, ոճային հոսանքների և անհատական ոճերի տեսքով» (էջ 85): Հատկապես ոճային հոսանքներն են բացահայտում սոցիալիստական գրականության մեջ ազգային և միջազգային դիալեկտիկան: Հեղինակը, դիմելով ՍՍՀՄ ժողովուրդների գրականությունների փորձին, առանձնացնում է երեք հիմնական միջազգային ոճային հոսանքներ՝ էպիկական, քնարական (ըստ նրա մասնավորապես այս հոսանքին է պատկանում Հ. Մաթևոսյանի արձակը) և ռոմանտիկական: Թեև ոճային հոսանքների նման տարբերակումը նոր չէ, սակայն ուշադրության արժանի է հեղինակի փորձը՝ այն հիմնավորելու կենդանի գրական նյութով, քաղված ոչ միայն ուս, այլև մյուս ազգային գրականություններից: Չնայած Մ. Պարխոմենկոյի ըմբռնումը արդեն առաջ է բերել քննադատական դիտողությունների⁵², այնուամենայնիվ, այն թույլ է տալիս նկատի ունենալ սովետական գրականության տիպաբանության նոր և հետաքրքրական կողմեր:

52 В. Дмитриев, В глубь эстетической сущности метода, «Вопросы литературы», 1977, № 11.

Այսպիսով, սոցիալիստական ռեալիզմի տիպաբանության ուսումնա-
նասիրության մեջ առայժմ չկան հաստատված ըմբռնումներ: Միա-
ժամանակ վերջին տարիներին ավելի հազվադեպ են հնչում գրակա-
նության, մասնավորապես սոցիալիստական ռեալիզմի գրականու-
թյան ուսումնասիրման տիպաբանական մոտեցման արդյունավետու-
թյունը ժխտող գիտնականների ձայները (հիշենք Բ. Ռեիզովի հայտնի
ելույթները 50—60-ական թվականներին): Տիպաբանական մոտեցու-
մը գիտակցվում է իբրև անհրաժեշտ ակվբունք՝ սոցիալիստական ռեա-
լիզմի մեջ գեղարվեստական ընդհանրացման ձևերի և նրա պոետի-
կայի հետազոտման համար:

Սոցիալիստական ռեալիզմը բացահայտեց գեղարվեստական
ճանաչողության նոր հնարավորություններ, բերեց կյանքի նոր կող-
մեր ու ոլորտներ, գեղարվեստական ստեղծագործությունը ներգրավեց
աշխարհի սոցիալիստական վերափոխման ընթացքի մեջ: Այսօր
ակնհայտ է, որ սոցիալիստական ռեալիզմի հարցերը չպետք է դիտել
որպես զուտ տեսական խնդիր. նրա հետ կապված գրական ըմբռնումնե-
րը որոշակիություն են ստանում միայն ժամանակի դադափարական-
գեղագիտական որոնումների և արվեստի կենդանի փորձի մեջ: Այդ
փորձը և բուն գրականության բարդացումը կանխորոշել են գրականա-
գիտական հասկացությունների խորացման և ճշգրտման անհրաժեշտու-
թյունը, հետազոտության նոր հայեցակետերի երևան գալը: Մենք
վկաներն ենք այն բանի, թե ինչպես են սոցիալիստական ռեալիզմի տե-
սության հրատապ, սուր և վիճելի հարցերը դառնում լուրջ ստեղծա-
գործական բանավեճերի և քննարկումների առարկա: Գրականագիտու-
թյունը հաջողությամբ ընթանում է դեպի գեղարվեստական ձևերի
բազմաղանության առավել լրիվ տեսական հիմնավորումը, սոցիա-
լիստական ռեալիզմի գրականության պոետիկայի վերլուծությունը:



Բ Ո Վ Ա Ն Դ Ա Կ Ո Ի Թ Յ Ո Ի Ն

Առաջաբան	5
Էդ. Զրբաշյան — «Հողու գիալեկտիկան» եզիշե Զարենցի պոեզիայում (1928—1933)	9
Յու. Փանյան Զարենցի քնարերգության պոետիկայի ուսումնասիրության մեթոդա- բանական հարցերից	62
Դ. Աղաբաբյան — Եղիշե Զարենցի «Նրկիր նաիրի» վեպի խոսքի բաղմաձայնու- թյունը	103
Ա. Նղիազարյան — Բասի բովանդակովյունը զեղարվեստական խոսքում	113
Ա. Դ. Դրիգորյան — Կառուցվածքը պոետիկայի համակարգում	166
Ջ. Ավետիսյան — Դ. Դեմիրճյանի «Վարդանանքի» պոետիկան	216
Հ. Մարգունի — Ժամանակակից արձակի զարգացման մի քանի միտումների և Հրանտ Մաթևոսյանի պոետիկայի մասին	258
Լ. Ղազարյան — Սոցիալիստական ուսուցիչի ուսումնասիրության ժամանակակից պրոբլեմները (գրականության տեսություն)	303

ՍՈՎԵՏԱՀԱՅ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՊՈՆՏԻԿԱՆ
Գրական-տեսական ուսումնասիրություններ

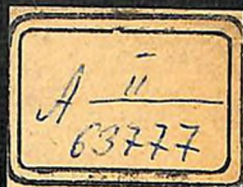
Տպագրվում է Հայկական ՍՍՀ ԴԱ.
Մ. Արեղյանի անվ. գրականության ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Հրատ. խմբագիր Ս. Ա. ԱՆԱՍՏԱՍՅԱՆ
Կազմը Կ. Կ. ՂԱՅԱՒԱՐՅԱՆԻ
Գեղ. խմբագիր Հ. Ն. ԳՈՐԾԱԿԱԼՅԱՆ
Տեխ. խմբագիր Հ. Մ. ՄԱՆՈՒՉԱՐՅԱՆ
Սերագրիչ Մ. Վ. ՀԱԿՈԲՅԱՆ

ИБ №209

Հանձնված է շարվածքի 4. 10. 1979 թ.: Ստորագրված է տպագրության 23. 07. 1980 թ.:
ՎՖ 04807 Ձափը 60×84¹/₁₆, թուղթ, № 1: Պայմ. 23,37, տպագր. 25,13 մամուլ: Հրատ.
22,0 մամուլ: Տպաքանակ 2000: Պատվեր № 1117: Տառատեսակ՝ զրքի սովորական, տպա-
գրություն՝ բարձր: Հրատ. № 5171: Դինը 3 ս. 60 կ.:

ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 375019, Երևան, Բաքեկամության փ., 24 գ:
Издательство АН Арм. ССР, 375019, Ереван, ул. Барекамутян, 24 г.
ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչության տպարան, 375019, Երևան, Բաքեկամության փ., 24:
Типография Издательства АН Арм. ССР, 375019, Ереван, ул. Барекамутян, 24.



ԳԱՄ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



220063777