ԱՎԱԴՈՒՅԹՆԵՐԸ
ԵՎ
ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ
ՁԱՐԳԱՑՈՒՄԸ


ՀԱՅԿ
ԱԿԱԴԵՄԻԱ

АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ им. М. АБЕГЯНА

ТРАДИЦИИ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ РАЗВИТИЕ

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН
1976

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
Մ. ԱԲԵՂՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ԱՎԱՆԴՈՒՅԹՆԵՐԸ ԵՎ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՋԱՐԳԱՑՈՒՄԸ

Ա 1376/3



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱՅԻ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1976

8 Ար
Ա 77

Գիրքը բաղկացած է երկու բաժնից՝ «Գեղարվեստական զարգացման սենսական պրոբլեմներ» և «Դասականների փորձից»։ Գրքում հետազոտվում են գեղարվեստական զարգացման բազմազան հարցեր՝ կապված հայ դրականության կենսական ավանդույթների, նոր գեղարվեստական սկզբունքների ձևավորման, դասական փորձի յուրացման պրոբլեմների հետ։

խմբագրությամբ՝
ԱՐ. ԳՐԻԳՈՐՅԱՆԻ և Է. ՉՐԲԱՇՅԱՆԻ

Ա. 70202 / 703(02)—76 44—76

© Հայկական ԱՍՀ ԳԱ Հրատարակչություն, 1976

Վերջին շրջանում, հատկապես «Գրական-գեղարվեստական քննադատության մասին» ՍՄԿԿ Կենտկոմի 1972 թ. հայտնի որոշումից հետո, նկատվում է որոշակի աշխուժացում ոչ միայն գրական քննադատության, այլև գրականության տեսության և գեղագիտության բնագավառում: Այդ պրոցեսն իր արտացոլումն է գտնում գրականության հրատապ պրոբլեմների քննարկումներում և կոլեկտիվ աշխատություններում, որոնք ձգտում են նպաստել սովետական գրականագիտության գաղափարական և ստեղծագործական մակարդակի բարձրացմանը, նրա մեթոդաբանական սկզբունքների ճշգրտմանը, սոցիալական վերլուծության և գեղագիտական պահանջկոտության զուգակցմանը: Գրականության տեսությունը, զինված մարքս-լենինյան մեթոդաբանությամբ, բացահայտում է արդի գրական պրոցեսի ընդհանուր օրինաչափությունները և միտումները, ավանդույթների և գեղարվեստական զարգացման հարաբերակցությունը:

«Ավանդույթները և գեղարվեստական զարգացումը» կոլեկտիվ աշխատությունը ստեղծվել է այդ պահանջների լույսի տակ: Գրքի մեջ մտնող աշխատություններում ուսումնասիրվում են այնպիսի հարցեր, ինչպես ավանդույթների և գրական զարգացման պրոբլեմը, հայկական կլասիցիզմի տեսական ժառանգությունը և ռոմանտիզմի տիպաբանությունը, գեղարվեստական պատկերի կառուցվածքը, ստեղծագործական երևակայությունը, փոքր պատմողական ժանրի բանահյուսական ակունքները: Հատուկ ուսումնասիրության առարկա է դարձել մինչհեղափոխական և սովետական դասականների գեղագիտական և գեղարվեստական ժառանգությունը:

Ընթերցողի ուշադրությանը հանձնվող գրքի պրոբլեմատիկան հնարավորություն է տալիս ոչ միայն հետազոտելու գրականագիտական հասկացությունները, այլև տեսականորեն իմաստավորելու հայ գրականու-

բյան ոճային բազմազանությունը, նրա ավանդույթները և արդի վիճակը, ազգային ձևը և համամարդկային բովանդակությունը, նոր գեղարվեստական սկզբունքների ձևավորումը, դասական գեղարվեստական փորձի յուրացումը: Այսպիսով, հայ գրականությունը ոչ թե իլյուստրացիոն նյութ է, այլ հետազոտության հիմնական օբյեկտ, որը քննարկվում է ավանդույթների և նորարարության, հին և նոր գեղարվեստական ձևերի հարաբերակցության տեսանկյունից: Հայ գրականության նոր գեղարվեստական որակը այստեղ դիտված է որպես դասական ավանդույթների ստեղծագործական զարգացում:

Կոլեկտիվ աշխատությունն ստեղծվել է Հայկական ՍՍՀ Գիտությունների ակադեմիայի Մ. Աբեղյանի անվան Գրականության ինստիտուտի տեսության բաժնում: Ժողովածուն շարունակում է գրականության տեսական պրոբլեմների բազմակողմանի քննության գործը, որի սկիզբը բաժինը դրեց 1973 թ. լույս ընծայած «Գրական ժանրեր. պատմական զարգացումը և ժամանակակից վիճակը» գրքով: Այդ գործը կշարունակվի հաջորդ կոլեկտիվ և մենագրական ուսումնասիրություններում, որոնք նախապատրաստվում են բաժնի աշխատակիցների կողմից:

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՋԱՐԳԱՑՄԱՆ ՏԵՍԱԿԱՆ ՊՐՈԲԼԵՄՆԵՐ

ԴԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՊԱՏԿԵՐԻ ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԸ

1

Դեղարվեստական պատկերի ուսումնասիրությունը և՛ ավանդական գեղագիտության մեջ, որ գերազանցապես հետաքրքրվում է արվեստի նորմերով, և՛ ժամանակակից կառուցվածքային գեղագիտության մեջ, որ գերազանցապես հետաքրքրվում է արվեստի արժեքներով, կատարվում է տարբեր ուղղություններով, տարբեր ձևերով ու տարբեր կողմերից։ Մասնավորապես, միանգամայն շահեկան է թվում (թե՛ իր ավանդական որակով և թե՛ գեղագիտական վերլուծության ժամանակակից միջոցներին դիմելու հակումով) գեղարվեստական պատկերի ուսումնասիրությունը կառուցվածքի (ստրուկտուրայի) առումով։

Ներկա հոդվածում ուսումնասիրվում է գեղարվեստական պատկերի կառուցվածքի հատկացությունն իր ընդհանուր նշանակությամբ՝ իր մինչգիտական գոյության ժամանակներից դեպի իր արդի «գեղագիտական վիճակը», միաժամանակ այդ կառուցվածքի շարժումը, որը չի կորցնում ավանդույթը ու որոշ իմաստով բացահայտում է գեղարվեստական զարգացման ֆենոմենը։

Ըստ երևույթին, կարելի է ենթադրել, որ պատմականորեն դիտված գեղարվեստական պատկերի կառուցվածքի շարժումը իր իմացական որակով և գեղագիտական իմաստավորմամբ արտացոլում է գեղարվեստական զարգացման, թվում է, ինչ-որ կարևոր կողմ (թեև մենք ուսումնասիրելու ենք ոչ այնքան զարգացման ընթացքը, որքան այդ զարգացման գեղարվեստական արդյունքը)։

Ընդամին, կառուցվածքը մենք վերցնում ենք և՛ իբրև ընդհանուր գիտական հասկացություն, և՛ իր մասնավոր գիտական՝ էպիստեմիկական բովանդակությամբ։

Կառուցվածքի հասկացությունը, որը XX դարում հաղթահարելով իր տեղեկատու դերի մինչգիտական ձևերը, ձեռք է բերել համընդհանրական բնույթ և ընդհանուր գիտական բովանդակություն, արվեստի և նույնիսկ գեղագիտության մեջ միաստորեն առկա է գեղարվեստական մշակույթի պատմության արդեն ամենահետևողական շրջաններում։

Գեղագիտական մտքի պատմությունը կարծես թե մաս առ մաս բանաձևել է գեղարվեստական կառուցվածքի հասկացությունը, պատկերը կառուցելու և վերլուծելու կառուցվածքային սիստեմը։ Բայց այդ հասկացության առանձին բաղադրիչների մինչև այսօր շարունակվող անդամահատումն ու սրա հանգեցումը անշահադրդիռ ձևին հասցրել է նրան, որ գեղարվեստական կառուցվածքի ընդհանուր գիտական բանաձև մինչև այժմ էլ չկա։

Եվ այսպես, ի՞նչ բան է գեղարվեստական ստրուկտուրան և ինչպե՞ս է առնչվում ստրուկտուրայի կատեգորիային՝ սրա տրամաբանական, փիլիսոփայական, լեզվաբանական և սեմանտիկ իմաստներով։

Փիլիսոփայության մեջ ստրուկտուրան սահմանվում է որպես ամբողջի, համակարգի մասերի ու տարրերի օրինաչափ, կայուն կապ և հարաբերակցություն։ Լեզվաբանական ստրուկտուրան մեկնաբանվում է որպես տարրերի միջև կապի բնույթ, ձև, օրենք, այլ կերպ ասած՝ որպես ամբողջի տարրերի միջև ընդհանրացած հարաբերություններ՝ պայմանավորված, վերջին հաշվով, այդ մասերի համադրությով։ Ստրուկտուրայի տրամաբանական հասկացությունը բարդացնում է ստրուկտուրայի կատեգորիայի «ընթերցումը», այն է՝ տարրերի միջև գոյություն ունեցող բովանդակային հարաբերությունների տրամաբանական հատկությունները։ Այս բոլոր սահմանումներում նկատելի է ստրուկտուրայի և սիստեմի հատկանիշների փոխադարձ ներթափանցումը։ Գեղարվեստական ստրուկտուրայի սահմանումը պետք է հանգեցվի ստրուկտուրայի ու սիստեմի ընդհանուր սահմանումների համադրմանը։ Այս իմաստով գեղարվեստական ստրուկտուրայի խոշորագույն տեսաբանը, ինձ թվում է, ոչ այլ ոք է, քան... Լև Տոլստոյը։ Ահա թե ինչ է գրել նա ժամանակին. «Ամեն ինչ, գրեթե ամեն ինչ գրելիս՝ ես ղեկավարվել եմ ինքնաարտահայտման համար զոհված մտքերը ժողո-

վելու պահանջով. բայց բառերով հատուկ արտահայտված յուրաքանչյուր միտք կորցնում է իր իմաստը, սարսափելիորեն նվազում է, երբ վերցվում է առանձին և առանց այն ղոդման, որի մեջ գտնվում է»։ Եվ այնուհետև. «Մարդիկ են պետք, որ կարողանային ցույց տալ գեղարվեստական երկի մեջ առանձին մտքեր որոնելու անհնարինությունը և մշտապես ղեկավարեին ընթերցողներին ղոդումների այն անթիվ լաբիրինթոսում, որ արվեստի էությունն է կազմում, և ըստ այն օրենքների, որոնք ծառայում են որպես այդ ղոդումների հիմք»[1]։ Առաջին դեպքում Տոլստոյը ըստ էության խոսում է գեղարվեստական ստրուկտուրայի մասին ընդհանրապես, երկրորդ դեպքում, թերևս, ինտելեկտուալ ստրուկտուրայի մասին, որն ուղղված է ոչ թե առանձին մտքերի, ոչ էլ մտքերի ողջ սիստեմին, այլ երկի գեղարվեստական ամբողջությանը, նրա գեղագիտական միասնությանը։ Այն, ինչ Տոլստոյը ղոդում է (сцепление) անվանում, ըստ էության համընկնում է գեղարվեստական ստրուկտուրայի արդի ըմբռնմանը, որի բանաձևը ես կառուցում եմ ընդհանուր ստրուկտուրայի ու ընդհանուր սիստեմի բանաձևերի հիման վրա։ Այստեղ անհրաժեշտ է շեշտել, որ գեղարվեստական ստրուկտուրան ոչ միայն միասնական ամբողջություն է, այլև իր հերթին ստրուկտուրաների աստիճանավորում՝ ոչ թե մեկուսացված կամ մեխանիկորեն միացած ստրուկտուրաներ, այլ հենց միասնական, միաձույլ գեղարվեստական-գեղագիտական ամբողջություն։

Երբ կառուցվածքի ժամանակակից բնորոշումների մեջ շեշտադրվում է ամբողջի անդամահատումը, ապա համակարգի բնորոշումների մեջ շեշտադրվում է չանդամահատելիությունը։ Այդ իսկ պատճառով գեղարվեստական պատկերի կառուցվածքը բնորոշելիս պետք է հանգել կառուցվածքի ու համակարգի ընդհանուր բնորոշումների համադրմանը, քանի որ նրա մեջ հավասարապես սուբստանցիոնալ են և՛ ամբողջը, և՛ ամբողջի հարաբերությունը առանձին մասերին, և՛ այդ մասերի հարաբերությունը՝ միմյանց հետ։

Ընդհանուր առմամբ, գեղարվեստական կառուցվածքը ամբողջության բովանդակային, արտահայտչական ու պատկերային տարրերի հարաբերության համակարգն է, ըստ որում այդ տարրերի որակական որոշակիությունը լիովին կամ մասնակիորեն հանգեցվում է այդ հարաբերություններին, որոնք իրենց հերթին

[1] *Л. Н. Толстой*, Полн. собр. соч., т. 62, М., 1953, стр. 269.

պայմանավորում կամ ստեղծում են այդ ամբողջությունը իր անմիանշանակ ուղղվածությամբ դեպի ներս (ինքն իրեն) և դեպի դուրս (այլ գեղարվեստական ֆենոմենների կամ համակարգային կառույցների):

Համատարած, միասնական, բափանցիկ պատկերը, եթե նույնիսկ արտաքնապես մասնատված, անդամահատված է կամ մըղված ենթափիտակցության զաղտնարանը, պահպանում է հավատարմությունը գեղարվեստական փիտակցության որոշակի համակարգին, որը պայմանավորում է գլխավոր մարքի կառուցվածքը և արվեստի երկի պոետիկայի կառուցվածքը, այսինքն՝ երկի գեղարվեստական ամբողջությունը:

Այդպիսի միասնական, բափանցիկ պատկերներ են, օրինակ, մոռացման, միայնության պատկերները վահան Տերյանի պոեզիայում. բնդհանրապես պոեզիայում և ոչ թե այս կամ այն բանաստեղծության մեջ, թեև նրա որոշ բանաստեղծություններ առանձին վերցրած «ցուցադրում» են այդ պատկերը գրեթե ամբողջական մերքին շարժման ու արտաքին ամբողջության մեջ: Սակայն նույնիսկ այդ դեպքերում պատկերի շարժմանը պետք է հետևել պոետի ողջ ստեղծագործության հոսքով, և ոչ թե մեկ, թեկուզ և ամենահատկանշական բանաստեղծության միջոցով:

Տերյանի «Մոռանա՞լ, մոռանա՞լ...» բանաստեղծությունը որպես մանրանկար արտացոլում է մոռացման պատկերի իմաստն ու պոետիկան, և այդ պատկերը, անցնելով նրա ողջ ստեղծագործության միջով, բանաստեղծությունների լոկալ պատկերներից կազմում է համընդհանուր մոռացման տերյանական պատկերի կառուցվածքը:

Մոռանա՞լ, մոռանա՞լ ամեն ինչ,
Ամենքն մոռանալ.
Ջրսիրել, չըխորհել, չափսոսալ—
Հեռանա՞լ...
Այս տանջող, այս ճնշող ցավի մեջ,
Գիշերում այս անշող
Արդյոք կա՞ իրիկվա մոռացման,
Մոռացման ոսկե շող...
Մի վայրկյան ամենից հեռանալ,
Ամենքն մոռանալ.—
Խավարում, ցավերում քարանալ
Մեն-միայն...

Մոռանալ, մոռանալ ամեն ինչ,
Ամենին մոռանալ.
Ջրսիրել, չըտենչալ, չըկանչել,
Հևռանա՛լ...

Այստեղ ոչ միայն մոռացման պատկերը, այլև հենց «մոռանալ» բառն իր իմաստային, շեշտային ու հնչերանգային նշանակությամբ, որը կրկներգի պես շարվում է բանաստեղծության մեջ, տևական հնչականությամբ կրում է մոռացման միանգամայն այլ ֆենոմեն, քան, ասենք, ռուսերեն «забыть» բառը: Սրանք բոլորովին տարբեր մոռացումներ են. ռուսական տարբերակը մոռացում է՝ մեկ անգամ ընդմիշտ ու միանգամից, այնինչ հայկականը մի մոռացում է, որը չի վերջացել ու շարունակվում է ու սկսվել է ոչ միանգամից, այլ տևականորեն: Բացի այն, որ «մոռանալ» բառը կրում է այդ ինտոնացիոն-իմաստային երանգն ու արտահայտում է մոռացման որոշակի «որակ», նաև ընկած է բանաստեղծության ողջ կառույցի հիմքում: Հարցն այն չէ, որ բառը կրկնվում է, այլ այն, որ ընդգրկում է բանաստեղծության հնչական ու ռիթմային շարքը, ալիտերացիայի ու ասոնանսի բնույթը, մետրիկան (մոռանալ-հեռանալ-քարանալ. խոսքային-հնչական այս շարքը տասներկու տարբերակ ունի բանաստեղծության մեջ): «Ինտոնացիոն-խոսքային գծագրի» մեջացած բոլոր տիպերը տարբեր են սրանից, բայց շարվում են պատկերային ու հնչական նույն համակարգում, որ հատկանշվում է արտահայտության վերելքով: Իրենց առանձնության մեջ քննված այս շարքերը, ամբողջությամբ վերցրած վերընթաց արտահայտության համակարգի ներսում ստեղծում են միայնության ողբերգական անվերջանալիության ու անդադարելիության, անսկիզբ ու անվերջ մոռացման տրամադրություն և, վերջին հաշվով՝ որոշակի պատկեր. մոռացումը չի բերում ոչ ներշնչանք, ոչ բերկրանք, այլ անըմբռնելի ու անխուսափելի մխրճվածություն գիշերի մեջ, որ խոցված է միայն ոսկե շողի խաբուսիկությամբ, քանի որ գիշերը նախնական է ու կործանարար, ինչպես հավերժությունը, ինչպես մեծ լռությունը, երբ ոչ ոք չի կանչում, ոչ ոք չի հիշում, ոչ ոք ոչնչի համար չի ափսոսում, և ինչ-որ մեկը հեռանում է ամեն ինչից, նույնիսկ սեփական հիշողությունից, սեփական տառապանքից, փախչում է ինքնիրենից, կործանման աստիճան օտարվելով աշխարհից:

Թվում է, թե բանաստեղծության ողջ կառույցն արտահայտված է հնչույթյամբ անդամահատվող բաղադրիչների մեջ («մոռանալ-հնռանալ-քարանալ» շարքից բացի, որ ստեղծում է ինչպես նեբքին, այնպես էլ տեսողական ռիթմ, բանաստեղծության մեջ կան ուրիշ շարքեր ևս, որոնք կարծես հատում են ողջ բանաստեղծությունը և միաժամանակ վերադարձնում են նրան արամադրության ու գաղափարի նախնական ամբողջականությանը. «ամենն ինչ—ամենին-մեն-միայն», «ընտրել-ընտրհել-չափսոսալ», «տանջող-ճնշող-անշող-ոսկեշող», «չտենչալ-չկանչել», «խավարում-ցավերում»): Այս բանաստեղծությունը շատ հարմար է մաթեմատիկականացված հետազոտության համար. կարելի է գրեթե ամբողջությամբ ձևականացնել ու հաշվառել: Եվ, այնուամենայնիվ, նրա էությունը միայն այն է, ինչ մնում է իբրև մնացորդ ձևականացման սահմաններից դուրս, որովհետև ձևականացման ենթակա չէ հղինակի անկրկնելի անհատականությունը, այնինչ յուրաքանչյուր ձևականացում ենթադրում է կրկնելիության ու վերարտադրության հնարավորություն, որպես գոյության միակ պայման: Իսկ այդ պատկերի քննությունը կառուցվածքի տեսակետից ոչ միայն հետաքրքրական է, այլև շահեկան, քանի որ այսպիսի քննությունը բացահայտում է պատկերի խորությունն ու դեղարվեստական որակը:

Տերյանի «Մթնշաղի անուրջները» բացահայտում են միայնության համընդհանրական պատկերը, որը միաժամանակ և՛ ընդգրկում է դարը, և՛ այն աստիճան անձնական է, որ թվում է, թե աշխարհում ուրիշ ոչ ոքի չի վերաբերվում ու ոչ ոքի ուղղված չէ, կամերային է, մտերմիկ ու վերնրկրային, և այնուամենայնիվ հայտնության պես կործանիչ ու մաքրագործման պես ազատարար: Սա միայնության ըմբռնում չէ, նույնիսկ միայնության բանաստեղծական գաղափար չէ, այլ մի աշխարհ, որ կարծես արարված լինի միայնությունից և միայնություն արարող է:

Տերյանական միայնությունը մի մեծ հակազդեցություն է աշխարհին ու ինքն իրեն, և աշխարհի հակազդեցությունն է ինքն իրեն: Դա այնպիսի հակազդեցություն է, որը կարծես ի մի է բերում աշխարհի վիճակն ու մարդու վիճակը, բայց աշխարհի և անհատի գեղարվեստական միավորումը ոչ այլ ինչ է, քան փիլիսոփայական, անհատային անջատում, օտարում, հեռացում, որ անհամեմատ ավելի ողբերգական է, քան էֆեկտավոր ու ճղճիմ մելամաղձությունը:

«Մթնշաղի անուրջները» հուսահատական մոլուցքի հասցված միայնության պաշտամունք չէ, ինքն իրեն մաշող փնքնազննում չէ։ Ավելի շուտ, դա ոգու կեցություն է, քան առօրեական անմիջական վիճակ։ Դա միայնություն է աշխարհում, միայնություն ամբոխի մեջ, միայնություն երկուսով և միայնություն ինքն իր հետ, որ ինչում է, ինչ նախորոշում է ղուտ մտերմիկ քնարերգության փիլիսոփայական դաղափարն ու պոետիկան, ողբերգականորեն միացնելով քնարականությունը (գեղարվեստորեն ընկալված զգայականություն) փիլիսոփայորեն նայելու ձգտման հետ (գեղարվեստորեն ընկալված միտք)։

«Մթնշաղի անուրջներում» մերկ ձևով ու բացահայտ, խոսքային շարքի մեջ ազդարարված միայնության հետ ապրում է նաև միայնության գեղարվեստական պատկերը, որ սրում ու բարդացնում է այն։ Ահա բացահայտորեն արտահայտված միայնությունը՝ ամբոխի մեջ, ինքն իր հետ.

Բյուր մարդոց մեջ,
Պաղ մարդոց մեջ,
Որպես տրտում
Անապատում—
Մենակությո՜ւն,
Մենակությո՜ւն,
Մենակությո՜ւն...

Սակայն միայնության տերյանական պատկերը, որ անցնում է բանաստեղծական ողջ շարքի միջով, պարզապես միայնության տրամադրությունից ու զգացողությունից ավելի խորն ու բարդ է՝ ոչ միայն առօրեական, այլ նույնիսկ փիլիսոփայական բովանդակությամբ։ Այդ պատկերի կառուցվածքը, ըստ երևույթին, պետք է որոնել ոչ այնքան ու ոչ միայն ամեն մի բանաստեղծության ներսում, այլև շարքի այլ բանաստեղծությունների ու այլ շարքերի հարաբերությամբ։

Տերյանի պոետիկայի կառուցվածքային քննությունը հնարավորություն է տալիս ուսումնասիրելու նրա պատկերային համակարգը, անհատային-բանաստեղծական ինքնաարտահայտման սկզբունքը, բառի ժամանակային ու տարածական կազմակերպումը, խոսքային և ինտոնացիոն շարքի առանձնահատկությունները։

Շարքի բանաստեղծությունները գեղարվեստորեն վերարտադրում են և միաժամանակ գեղարվեստորեն հետազոտում են միայնության ֆենոմենը։ Այդ բանաստեղծություններից յուրաքանչյու-

ըը, սակայն, արտահայտում է միայնության որևէ մեկ կողմը, որևէ մեկ նպատակ, որևէ մեկ ձևը, որևէ մեկ արտահայտությունը: Այնինչ միայնության ներքին պատկերն իր լրիվության մեջ, «ողջ դարաշրջանի իմաստային բովանդակության բանաստեղծական իրագործման» (Ս. Ավետիսյան) տարերքի մեջ, ըստ երևույթին, կարող է ընկերանալ միմիայն կառուցվածքային տեսակետից, նկատի առնելով շարքի բանաստեղծական, գեղագիտական ու ճաշակային ողջ համակարգը և նույնիսկ բանաստեղծի ողջ ստեղծագործությունը:

Միայնության համընդհանրական պատկերին Տերյանը կարծես մոտենում է միայնության առօրեական ու իրեղեն պատկերից («Աբձակ դաշտերի ամայության մեջ նա մենք շընջաց»): Այնուհետև պատկերը բարդանում է, հարստանում նոր երանգներով, ձեռք բերում նոր նպատակներ («Օտար մարդիկ բնդ սիրաբար ողջույն տան...»): Ծագում է միայնակ անհատի լքվածության դրաման («Իմ լքված սրտի կարոտը անծայր ամեն ինչի մեջ որոնում է բնդ...»): Միայնության կարոտը տատանվում է («Սիրտս կարոտով կանչում է քեզ՝ ես...», «Մենավոր իմ սիրտ, մոլորված թըռչուն, կարոտիդ կանչը չի հասնի նրան...»): Աստեղային միայնության, հավերժական կապվածության և անջատվածության՝ նման հավիտենական մերձավորության և օտարության դատապարտված ասեղին («Ես ու դու էլ շղթայված ենք իրարու, Կարոտավառ երազում ենք միշտ իրար, Միշտ իրար հետ, բայց միշտ բաժան և հեռու, Աստղերի պես և՛ հարազատ, և՛ օտար...»): Միայնության ամբոխի մեջ («Բյուր մարդոց մեջ, պաղ մարդոց մեջ, որպես տրտում անապատում—մենակությո՛ւն, մենակությո՛ւն»): Անհայտության ճանապարհն ու միայնությունը («Ու ճամփա կընկնեմ հավետ միայնակ...»: Կանչ, լռություն և միայնություն («Թվաց որ մենք կանչում է տրտում... Եվ ես արթնացա խնդության ցավից:—Դիշերվա հովն էր լալիս դաշտերում, Մութ հեռաստանն էր դժկամ նայում ինձ, Մենակությո՛ւնն էր քարի պես լռում...»), անժամանակ միայնություն («Ես գնում եմ տրտում-մենակ, անժամանակ...») և անսահմանություն («Կընստեմ անվերջ, կընստեմ միևնակ...»): Կորած ու միայնակ աշխարհում («Իմ հոգին ծովերում անծանոթ մենավոր ու մոլոր մի նավակ, մատնեցի փոթորկին աղմկոտ, հուսաբեկ, թողած ղեկ ու թիակ...»): Ցուրտ լուսնի միայնությունն ու մարդկային միայնության ցավը («Մեռած լուսնյակը, մենակ ու աղոտ սիրում է շուրջը իր շողերը ցուրտ...», «Տխուր ու մենակ լուսնյակն է վառվում,— իմ սիրտն է լալիս մենակ ու ցա-

վոտ...»)։ Հիվանդ ու միայնակ հոգի («Տրտում է հոգիս, հիվանդ ու մենակ...»։ Ողբերգական մտորում միայնության մասին («Արդյոք մենա՞կ էր նա էլ ինձ նըման...»)։ Միայնություն միասին.

Քո աչքերի դեմ իմ աչքերը՝ կույր,
Կա քո հոգու մեջ անթափանց մի մութ,
Քո մութ հայացքում կա մի քնքուշ սուտ՝
Քեզ միշտ թաքցնող մի նուրբ վարագույր...

Փակ են քո սրտի հեռուներն իմ դեմ,
Հավետ քեզ կապված՝ քեզ օտար եմ ես.
Երբ խենթ խնդությամբ փայփայում եմ քեզ՝
Ես սիրում եմ քեզ և քեզ չըգիտեմ։

Փակ են քո սրտի հեռուներն իմ դեմ,
Քո աչքերի դեմ իմ աչքերը՝ կույր.
Քո հոգու վրա կա մի վարագույր,—
Ո՞վ ես դու, ո՞վ ես,— քնավ չըգիտեմ...

Կտրվածություն հայրենի հողից («Ես անջատված եմ հայրենի հողից...»)։ Մոռացում ու մոռացվածություն, որ մահից սարսափելի է («Մոռացել եմ ես ամենքին», «Ինձ լուռ մոռացան, ինձ չհիշեցին...», «Ես կույր եմ հիմա, անբախտ ու մենակ, հավերժում կորած մի մոլոր աստղ...», «Ինձ համար չկա ժամ ու ժամանակ»)։ Հավերժական միայնություն որպես մոռացում («Ո՛չ տրտունջ, ո՛չ մըրմունջ տգավոր, հեռացիր, մոռացի՛ր ինձ հավետ»)։ Նույնիսկ մահվանից հետո մենակ մնալու ցանկություն («Թողեք որ լինեմ հեռավոր, մենակ...»)։ Միայնություն սիրո մեջ ու առանց սիրո («Ցուրտ աշխարհում ո՛չ ոք, ո՛չ ոք...»)։ Անսկիզբ ու անվերջ միայնություն («Խենթացած բեռից այս չար մենության...», «Այս մութ ժխորում իմ սիրտն է մաշում մենակությունը հավիտյան խոցող...»)։ Միայնության ձգտող ու միայնություն ծնող միայնություն («Ես կգամ, երբ դու մենակ կմնաս...»)։

Միայնության տերյանական պատկերի բոլոր այս «բեկորներից» կազմվում և կառուցվածքային քննությամբ նկատելի է դառնում միայնության ողբերգականորեն անհատային ու փիլիսոփայորեն համընդհանրական ֆենոմենը. աշխարհ նետված միայնություն և աշխարհին հակադրված միայնություն, ներամփոփվածություն միայնության մեջ և փախուստ նրանից, միայնության հեշ-

816—2

տագին արարում և նրա հնշտագին քայքայում, զգայականորեն լարված դատողության և ինտելեկտուալ-լարված զգայականության, փիլիսոփայության և հայտնության, կործանվածության և բարոյական աբսոլյուտ:

Միայնության համընդհանրական այս պատկերից կարելի է ածանցել միայնության բազմաթիվ լոկալ տարբերակներ, որոնք նոր դասավորումով ստեղծում են նոր, ավելի բարդ մի պատկեր: Միայնության այդ պատկերից կարելի է անջատել միայնություն-կարոտը, միայնություն-ապատապրումը, միայնություն-տառապանքը, միայնություն-հմայքը, միայնություն-ստրկությունը, միայնություն-առանձնացվածությունն ամբոխից, միայնություն—ձուլումն ամբոխի մեջ, միայնություն—ամայությունը, միայնություն—սարսափը, միայնություն—խեղդախտը, միայնություն—կոնֆորմիզմը, միայնություն—ցավը, միայնություն—ոգու հիվանդությունը, միայնություն—մոտացումը, միայնություն—բերկրանքը, միայնություն—անուրջնները, միայնություն—ճնշող իրականությունը, միայնություն—հիշողությունը, միայնություն—դավաճանությունը, միայնություն—լռությունը, միայնություն—ձիշը, միայնություն—օտարումը, միայնություն—մոտիվությունը, միայնություն—խանթությունը, միայնություն—հիացմունքը, միայնություն—տուտահատությունը, միայնություն—հաղթականությունը, միայնություն—անխուսափելիությունը: Կառուցվածքային այս տարրերից վերապատավորված միայնության պատկերը, բնականաբար, ներկայանում է նոր ու տարբեր, քան նախնական ամբողջականությունը, գեղարվեստական, փիլիսոփայական, գեղափիտական ու պոետիկական նշանակությամբ:

Այս պատկերի կառուցվածքային քննությունը, նրա անդամահատումն ու անդամակցումը որևէ այլ դասավորությամբ, կառուցվածքի ու նրա յուրաքանչյուր մասի ֆունկցիոնալ ու կոմունիկատիվ բնույթի ուսումնասիրությունը չեն վերացնում Տերյանի երկերի բովանդակության զգայական (գեղարվեստական) ընկալումը: Ընդհակառակը, նման վերլուծությունը, թերևս ի հեճուկս ճշգրիտ ու սառը գործիքի, հայտնաբերում է այդ պատկերի ոչ միայն համընդհանրական-փիլիսոփայական, այլև անհատային էության, իմաստը, շարժումը, տերյանական բանաստեղծական մտքի, տրամադրության ու պոետիկայի անկրկնելիությունը: Բանն այն է, որ միայնության լոկալ, տեսանելի, զգայականորեն ընկալելի կամ բացահայտորեն հայտարարված պատկերներից և ո՛չ մեկը, իր ամ-

բողջականությամբ ու ավարտվածությամբ հանդերձ, չի արտահայտում տերյանական միայնության ըմբռնման կամ միայնության պատկերի ողջ էությունն ու ողջ խորությունը, քանի որ այն միանշանակ չէ և դրանով իսկ վերաբերում է Տերյանի ողջ ստեղծագործության դեղարվեստական ֆենոմենին և դարասկզբի համաշխարհային գրականության որոշակի երևույթների ու միտումների տիպաբանական հարաբերությանը:

Յուրաքանչյուր առանձին դեպքում մենք ունենք մեկ նշանակություն, միայնության ֆենոմենի մեկ էություն: Երբ քննում ենք միայնության շատ պատկերներ, առաջանում են այդ ֆենոմենի շատ նշանակություններ, շատ էություններ: Սակայն բարձրագույն կառուցվածքի մեջ նորից առաջանում է մեկ, արվեն համընդհանրական նշանակությունը, որը վերացնում է առաջնային պատկերների նախնականությունն ու միակիությունը, ինչպես նաև ամբողջական պատկերի նշանակությունների բազմակիությունը: Բազում նշանակությունների համակարգի կամ համակարգայնության մեջ է ծնվում պատկերի գեղարվեստական ու կոնցեպտուալ որակը, նրա դեղագիտական արժեքայնությունը (ценность):

Երկու դարերի սահմանում ստեղծագործող Տերյանը պատկանում է «սահմանագծի» պոեզիայի յավագույն ներկայացուցիչների համաստեղությանը, ճիշտ է, ոչ այն «սահմանագծի», որի մասին միանգամայն արդարացի և նուրբ ձևով գրել են Գոնկուր եղբայրները. «Արվեստի համար խառնակ դարաշրջաններում, արդեն ծերացող դարերի վերջին, երբ ազնվազարմ դպրոցները մահանում են, և արվեստը տատանվում է անհետացող տրադիցիայի ու ծնվելիքի միջև, հայտնվում են ազատ դեկադենտներ, հրաշագործներ, գծի ու գույնի արկածախնդիրներ, որոնք նկարում են ամեն ինչով, և նրանց երևակայությունը հեշտագին ապականվածության հետ միախառնված, զմայլելի խիզախություն է տալիս արվեստին»[2]: Տերյանի պոեզիան, լինելով XIX և XX դարերի սահմանագծի տիպական երևույթ, պատկանում է տրադիցիային և ինքն էլ դասական տրադիցիա է դառնում, օտար մնալով և՛ անկումայնությանը, և՛ հեշտագին ապականվածությանը, և՛ նույնիսկ Գոնկուրների սրտին մոտ զմայլելի խիզախությանը, որ հաճախ գեղարվեստական ստեղծագործությանը հաղորդում է արագահոս ու վարժական բնույթ: Այդ պատճառով Տերյանի պոեզիայի պատկերային կառուցվածքը

---

2 *Эдмон и Жюль де Гонкур,* Жермини Лансере. Актриса. Отрывки из «Дневника». Лениздат, 1951, стр. 409.

միտված է բանաստեղծական մտածողության դասական համակարգին, չնայած իր մշտական ձգտմանը այն բանին, ինչ «պետք է ծնվի» համաշխարհային պոեզիայում:

Տերյանի պոեզիայի գեղարվեստական պատկերը, նրան դիմելու լինենք Պ. Պալիևսկու շատ դիպուկ բնորոշմանը, «փոխարտացոլումներով հարուստ համակարգ» է, «չընդհատվող կապ», որը դժվար է ենթարկվում բնորոշման, որովհետև «չանդամահատվող, իրար բացատող հակասությունների կրող է և կրկնում է դիտակցության պատմությունը»[3]: Նույնիսկ ռիթմի առումով նա կառուցում է պատկերը ոչ երաժշտականորեն և ոչ էլ որպես չափ, այսինքն՝ արտաքին, բառը կազմակերպող ձև, «ժամանակի ու բառի պլաստիկ ձև», այլ սուր կերպով զգալով «հոգու ներքին տրոփը չափածոյի ռիթմի մեջ» (Գ. Գաչև), կարծես հավատարիմ մնալով «կրքի արտահայտության ու զգայությունների ճշմարտության» պոեզիայի բանաձևին:

Ի դեպ, կարելի է հիշել Սաինտ-Բյովի շատ հետաքրքրական միտքն այն մասին, թե արվեստն անկում ապրեց այն պատճառով, որ գործ էր նախորդ արվեստագետներին ստեղծագործական աշխատանքի մղող լայնատարած համաշխարհային կոնցեպցիայից: Կարծում եմ, որ մտայնության տերյանական պատկերն օժտված է այդպիսի լայնատարած համաշխարհային ըմբռնումով, որը Տերյանի ողջ պոեզիայի բովանդակային ձևին հաղորդում է միասնություն և ամբողջականություն, շրջում է այն դեպի համաշխարհային գրականության առաջընթացը:

Միասնության տերյանական պատկերի գեղարվեստական էությունն արտահայտվում է աշխարհայացքի և պատկերային մտածելակերպի գեղարվեստական համապատասխանության մեջ, այլ կերպ ասած՝ համընկնում են միասնության անհատային զգացողությունը և նրա գեղարվեստական դրսևորումը, գեղարվեստական և փիլիսոփայական մտքը, հասկացությունը և պատկերը, տրամաբանական և գեղարվեստական գիտակցությունը, օբյեկտիվացվող սահմանավոր պատկերումը:

Կարևոր է նաև միասնության լոկալ պատկերների ու դրանց համակարգային կեցության մեկ ուրիշ առանձնահատկությունը:

---

3 *П. В. Палиевский*, Внутренняя структура образа, сб. Теория литературы, М. 1962, стр. 80. 114.

Г. Ф. Гачев, Развитие образного сознания в литературе, там же, стр. 238.

Բանն այն է, որ ստատիկ, մասնավոր ու առանձնակի պատկերները հարաբերությունների համակարգ մտնելով, ոչ միայն նոր բարձրագույն իմաստ են ստանում, այլև, հաղթահարելով սեփական անշարժությունը, սկսում են շարժվել և այդ շարժման մեջ (որը պայմանավորված է հարաբերությունների համակարգով) նոր որակ են ձևոք բերում: Այդ շարժման մեջ նրանք ոչ թե պարզապես տեղաշարժվում կամ տեղափոխվում են, այլև բախվում են, փոխադարձաբար հարստանում են կամ կործանվում, և այդ բոլոր պրոցեսներն իրենց հերթին միայնության պատկերների շղթան հանդեցնում միասնական, ամբողջական ու համընդհանրական պատկերի, որը, անդամահատվելով մի որոշակի կարգի մեջ, կարող է անդամակցել մի այլ շարքում, դրանով իսկ ստեղծելով մասնավորի և ընդհանուրի, առանձինի և առանձնահատուկի, լոկալի և համընդհանուրի «խաղ», ըստ որում այդ «խաղը» միայնության տերյանական պատկերի մեջ նույնպես կառուցվածքային բնույթ ունի:

Այստեղ, ներկառուցվածքային շարժման մեջ, կարելի է առանձնացնել կառուցվածքի յուրաքանչյուր «մասնիկի» հաստատուն շարժումը (միայնություն մարդկանց մեջ, դեպի միայնություն տանող միայնություն, աստեղային միայնություն՝ մտերմության ու օտարացման դատապարտվածությամբ, միայնության լռություն, միայնության ճիչ և այլն) և շարժում «մասնիկից» դեպի «մասնիկ» (միայնություն—կարոտից՝ դեպի միայնություն—աղատագրում, միայնություն—տառապանքից դեպի միայնություն—բևրկրանք, միայնություն—խենթությունից դեպի միայնություն—պայծառացում, միայնություն—մաքրագործում, միայնություն—հուսահատությունից՝ դեպի միայնություն—հիացմունք և այլն): Այս զույգ շարժումները և նրանց «միավորվածությունը» նույնպես բացահայտում են համընդհանրական պատկերի էությունը և դրանով իսկ՝ Տերյանի աշխարհազգացման ու աշխարհահարաբերման էությունը:

Հիշենք Հյուգոյի ասածը. Դանթեն ստեղծեց դժոխքը պոեզիայի օգնությամբ, իսկ ինքը փորձել է ստեղծել այն իրականության օգնությամբ: Միայնության տերյանական պատկերի կառուցվածքը ևնթադրել է տալիս, որ դեղարվեստական պատկերակերտման այդ զույգ սկզբունքը հավասարապես կիրառված է: Այդ երկու սկզբունքի (պոեզիայի միջոցով և իրականության օգնությամբ) միավորումը կամ համընկնումը Տերյանի ստեղծագործության մեջ ինքնին բխում է աշխարհայացքի և պատկերային մտածելակերպի միասնությունից:

Միանումյան տերյանական բանաստեղծական պատկերը, հնդինակից հետացած իվալով հանդերձ, միաժամանակ նրա խորության և անմնացորդ ինքնադրսևորումն է: Այս պարադոքսի «ծագումը» կապվում է Տերյանի բանաստեղծության պոետիկայի ու պոզմարի հակասական կառուցվածքային միասնության հետ:

Մի կողմից՝ կատարյալ ձև ու բանաստեղծական տեխնիկայի վերազոյն կատարելության և դրա հետ նաև՝ աշխարհի վիճակի ու մարդու վիճակի արտացոլման օբյեկտիվացում, այն առաջին, որ իվում է, իբ պատկերն անջատվում է հնդինակից: Մյուս կողմից՝ իսր անհատականության, պատկերի կամերային մոնոմիկ «վրատոնալիության», որ պատկերը վերածում են կայուն և ոլբերզական ինքնադրսևորման: Ըստ երևույթին, այս երկու հակասական առարների արտաքին անհամապատասխանությունը վերանում է պատկերի կառուցվածքի մեջ:

2

Հավանաբար, արդարացի պետք է համարել այն միտքը, իբ «պատկերը... գեղարվեստական ստեղծագործության համընդհանուր կատեգորիա է» և որ «գեղարվեստական պատկերը միշտ օբյեկտիվ աշխարհի նոր առարկան է, աշխարհի արարման արդյունքը»: Հիմնավանում արդարացի է նաև այդ մտքի զարգացումը. «Արվեստի պատկերը պետք է նախ և առաջ անջատվի արվեստագետից, դառնա օբյեկտիվ առարկա»[4]: Սակայն չպետք է մոռանալ պատկերի մյուս կողմը, առանց որի այդ մտքերը, արդարացի լինելով հանդերձ, անբավարար են թվում: Գեղարվեստական ստեղծագործության համընդհանուր կատեգորիա լինելով հանդերձ, պատկերը միաժամանակ անսահմանորեն անհատական է: Այդ պատճառով, օբյեկտիվ աշխարհի մշտապես նոր առարկան և աշխարհի արարման արդյունքը աշխարհի կենդանի մարմնավորումն ու արտահայտությունն է, այդ սուբյեկտիվ աշխարհի արարածը, իհարկե, պայմանավորված օբյեկտիվ աշխարհով: Եվ վերջապես, «անջատվելով» արվեստագետից ու դառնալով օբյեկտիվ առարկա, պատկերը այնուամենայնիվ անբաժանելի է արվեստագետից և իր ողջ օբյեկտիվությամբ պահպանում է իր սուբյեկտիվ հատկություն-

---

[4] *В. В. Кожинов*, Художественный образ и действительность, сб. Теория литературы, М., 1962, стр. 58, 61, 68.

նը: Թերևս հենց համընդհանրականի և անհատականի, օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ մակարդակների, վեր-անհատական վերացարկման և կոնկրետ անհատականության հարաբերության մեջ է պատկերի ու նրա կառուցվածքի գեղարվեստական գաղտնիքը:

Պատկերի վեր-անհատական վերացարկման ու կոնկրետ անհատայնության գաղափարը մի փոքր այլ ու բավական յուրօրինակ ձևով է արտահայտել Ս. Բոչարովը՝ բնավորությունների ու հանգամանքների խնդրի առնչությամբ. «Պատկերը որպես այդպիսին տեսական աբստրակցիա է, բանաստեղծական պատկերը երկի մեջ չի կարող գոյություն ունենալ այլ կերպ, քան մարդկանց, իրադարձությունների և այլոց պատկերներ. և մենք միայն տեսության մեջ գործ ունենք «ընդհանրապես» պատկերի հետ, իսկ ստեղծագործության մեջ՝ մշտապես գրական պատկերի որոշակի տեսակի հետ: Այո, պատկերներ են և՛ մարդկային կերպարը՝ պատկեր-բնավորությունը, և՛ պատկեր-փոխաբերությունը, լեզվական պատկերը: Այն հարցին, թե «ո՞ւր է երկի պատկերը», կարելի է պատասխանել՝ ամենուր: Պատկերայնությունը ընդհանրապես գեղարվեստական ստեղծագործության կեցությունն է, նրա «մատերիան»:

Հերոսների բնավորությունները, սյուժետային դրությունները, կոմպոզիցիոն կառույցը, հեղինակային և գործող անձանց խոսքի առանձնահատկությունները, ողջ տեսանելի մարմինը, պրակտիկ տեքստի այդ «կտավը» պատկերի ձևափոխություններն են, նրա «փոխակերպված» ձևերը, «կոնկրետ կերպարը»[5]:

Գեղարվեստական պատկերի կառուցվածքը միավորում և հարաբերությունների համակարգն է մտցնում ոչ միայն մատերիայի մասնիկներն ու գեղարվեստական երկի կեցության մասնիկները, այլև պատկերի մատերիան (կառուցվածքի տարրերի ֆունկցիաները) և նրա կեցությունը (այդ տարրերի հարաբերությունները): Այն գեղարվեստորեն միավորում է մատերիան ու կեցությունը, որոնք գեղարվեստական երկի գոյության երկու ձևերն են, միացնում է պատկերի տեսանելի մարմինն ու անտեսանելի կապերը, որոշելով նրա ձևափոխությունները, փոխակերպված ձևերն ու կոնկրետ կերպերը:

Հաճախ գեղարվեստական կերպարի կառուցվածքն ստեղծվում է երկխոսության միջոցով, արվեստի ստեղծագործության դիալո-

---

5 *С. Г. Бочаров*, Характеры и обстоятельства, сб. Теория литературы, М., 1962, стр. 312.

պային կառույցի ձևով: Այդ երկխոսությունը բոլոր դեպքերում կառուցվածք է, ավելի ստույգ՝ կառուցվածքի առանձին տիպ (անկախ այն բանից, իրադրությային բնո՞ւյթ է կրում, թե՞ գտնվում է իրադրության բացակայության վիճակում): Երկխոսության, որպես կառուցվածքի միասպատիկ (չնայած երկուղղվածությանը) ձևի, բնորոշման համար անհրաժեշտ է և՛ երկխոսության, և՛ կառուցվածքի իմացական դիտարկում՝ նկատի առնելով վերջիններիս ուղղվածությունը դեպի պատկերավոր դիտակցություն: Այստեղ ինտուիտիվ պարզությունը բացահայտորեն անբավարար է և՛ պրոբլեմի, և՛ նրա բովանդակության կատեգորիայի ընկալման համար: Երկխոսությունն իր կառուցվածքային ըմբռնմամբ գեղարվեստորեն հաղթահարում է սեփական միասմաննատությունը, տվյալ պահին հաղորդում է բովանդակալից տևականություն և գեղարվեստորեն արձանագրում է այդ տևականությունը: Հենց դրա մեջ էլ դրսևորվում է տվյալ երկխոսության պատկերը, որ բնորոշ է իր կառուցվածքով, քանի որ նա իր հիմքով կապվում է ամբողջի տարրերի կապի գեղագիտական օրենքի հետ, որն արվեստում պայմանավորում է և՛ այդ կապերը, և՛ սրանց օրենքների ֆունկցիոնալ բնույթը: Գեղարվեստական պատկերի կառուցվածքը, որպես օրենք, անտարբեր չէ ոչ տարրերի բնույթի և ոչ էլ սրանց հարաբերության նկատմամբ:

Փորձենք գեղարվեստական պատկերի երկխոսական կառուցվածքի տեսակետից անդրադառնալ Տոլստոյի «Աննա Կարենինա» վեպում Սերգեյ Իվանովիչ Կոզնիշևի և Վարենկայի չկայացած և, այնուամենայնիվ, կայացած բացատրության տեսարանին:

«...Դցելով սիգարը, Սերգեյ Իվանովիչը վճռական քայլերով դնաց դեպի նա:

«Վարվառա Անդրեևնա, երբ ես դեռ շատ չահել էի, ես կազմեցի ինձ համար կնոջ իդեալ, որին ես կսիրեմ ու որին բախտավոր կլինեմ անվանելու իմ կինը: Ես ապրել եմ մի երկար կյանք և այժմ առաջին անգամ պատահեցի հանձին ձեր այն կնոջը, որին փնտրում էի: Ես սիրում եմ ձեզ և առաջարկում եմ ձեզ իմ ձեռքը»:

Սերգեյ Իվանովիչն ասում էր ինքն իրեն դա այն ժամանակ, երբ արդեն գտնվում էր Վարենկայից տաս քայլի վրա: Ծունկ չոքելով ու պաշտպանելով սունկը Գրիշայից, Վարենկան կանչում էր փոքրիկ Մաշային:

— Այստեղ, այս կողմ, փոքրիկներ. շատ կա,— ասում էր նա իր կրծքային անուշ ձայնով:

Տեսնելով մոտեցող Սերգեյ Իվանովիչին, Վարենկան չբարձրացավ ու չփոխեց իր դիրքը. բայց ամեն ինչ ասում էր նրան, որ Վարենկան զգում է նրա մոտենալը և ուրախ է նրան տեսնելու համար»:

Այս նրբագույն տրամադրության, ավելին՝ հոգեվիճակի ճշգրիտ արտահայտման տեսակետից զարմանալի հատվածը սկսվում է ներքին մենախոսական կառուցվածքից, որը ըստ էության «դիալոգացված է»—չարտահայտված մենախոսությունը ուղղված է Վարենկային (մենախոսության այս ուղղվածությունը արտահայտվում է դասական երկխոսության բնույթով): Սակայն տոլստոյական տեքստում ամեն ինչ ծայրահեղ բարդացված է, և այդ ոչ մակերեսի վրա գտնվող բարդությունն էլ հենց ստեղծում է նրա զրավիչ անկրկնելիությունը:

Կոզնիշևի չարտասանած մենախոսությունը երկխոսացված է չափազանց բարդ կառուցվածքային հոսքում, իսկ բուն տեքստում այն, բնականաբար, ուղղված է Վարենկային. ֆրագմենտի հոգեբանական հոսքում և նրա շարունակության մեջ, այն, ինչպես պարզվում է, նախ և առաջ ուղղված է ոչ թե Վարենկային, այլ հենց իրեն՝ Կոզնիշևին, որի գիտակցական ու հոգեկան վիճակը ծայրահեղ լարված է և լարվածորեն ուղղված է ինքն իրեն, իր դատողություններին, որոնք ծնվել են անցյալի հիշողություններից և հենց բուն անցյալից, որոնք կատաստրոֆիկ կերպով ներխուժում են ներկայի մեջ և կործանում են այն:

Այսպիսով, առաջանում է չափազանց բարդ կառուցվածք, որն ստեղծվում է այնպիսի տարրերից, որպիսիք են ներքին բաց մենախոսությունը, նրա գաղտնի երկխոսականացումը, այդ երկխոսականացման երկվությունը և միասնությունը: Արտաքնապես ուղղված լինելով Վարենկային, այդ խոսքը ներքուստ ուղղվում է Կոզնիշևի գիտակցության հոսքին.

«Ինչպե՞ս է, որևէ բան գտա՞ք,— հարցրեց Վարենկան, սպիտակ թաշկինակի միջից շուռ տալով դեպի նա իր գեղեցիկ, լուռ ժպտացող դեմքը:

— Ոչ մի հատ,—ասաց Սերգեյ Իվանովիչը:— Իսկ դո՞ւք:

Վարենկան չպատասխանեց նրան, զբաղված իրեն շրջապատող երեխաներով:

—Սա էլ, այ, ուստի մոտ,—նկատեց Վարենկան փոքրիկ Մաշային փոքրիկ մի ագարիկոն, որն իր առածիգ վարդագույն դդակի լայնությամբ կտրված էր չոր խոտով, որի տակից դուրս էր պրծել

այն։ Վարենկան վեր կացավ, երբ Մաշան բարձրացրեց ափարիկոնը, կիսելով երկու սպիտակ մասի։— Դա ինձ հիշեցնում է իմ մանկությունը,—ավելացրեց նա, Սերգեյ Իվանովիչի հետ հեռանալով երեխաներից։

Նրանք լուռ անցան մի քանի քայլ։ Վարենկան տեսնում էր, որ նա ուզում է խոսել, ու հասկանում էր, թե ինչի մասին և նվազում էր ուրախության հուզումից ու վախից։ Նրանք գնացին այնքան հեռու, որ ոչ ոք այլևս չէր կարող լսել նրանց, բայց Սերգեյ Իվանովիչը դեռ չէր սկսում խոսել։ Վարենկայի համար ավելի լավ էր լռելը։ Լռությունից հետո կարելի էր ավելի հեշտությամբ ասել այն, ինչ ուզում էին նրանք ասել, քան սունկերի մասին խոսելուց հետո, բայց իր կամքի հակառակ, կարծես պատահաբար, Վարենկան ասաց.

— Ուրեմն՝ դուք ոչինչ չգտա՞ք։ Ասենք, անտառի միջանցքը մի՞շտ քիչ է լինում։

Սերգեյ Իվանովիչը հառաչեց ու ոչինչ չպատասխանեց։ Նա սրտնեղեց, որ Վարենկան խոսք բացեց սունկերի մասին։ Սերգեյ Իվանովիչն ուզում էր վերադարձնել նրան դեպի առաջին խոսքերը, որ նա ասաց իր մանկության մասին. բայց կարծես թե իր կամքի հակառակ՝ մի պահ լռելուց հետո, իր դիտողությունն արավ նրա վերջին խոսքերի առիթով.

— Ես լսել եմ, որ սպիտակ սունկերը լինում են գլխավորապես անտառի ծայրին, բնական է և չեմ կարողանում տարբերել սպիտակը։

Անցավ էլի մի քանի րոպե. նրանք ավելի հեռացան երեխաներից ու բոլորովին մենակ էին։ Վարենկայի սիրտը թփրտում էր, այնպես որ նա լսում էր իր սրտի զարկերի ձայնը և զգում, որ կարմրում է, գունատվում և նորից կարմրում։

Տիխին Շտալի մոտ իր դրությունից հետո լինել այնպիսի մարդու կին, ինչպիսին էր Կոզնիշևը, Վարենկային թվում էր դերերջանկություն։ Բացի դրանից, Վարենկան համարյա հավատացած էր, որ ինքը սիրահարված է նրան։ Եվ այժմ պետք է վճռվեր դա։ Վարենկան սարսափում էր։ Նրա համար սարսափելի էր թե՛ այն, ինչ կասի Սերգեյ Իվանովիչը, թե՛ այն, ինչ չի ասի նա»։

Այստեղ կատարվում է այն ողջ իրադրության արտաքին վերացումը, որն առաջացել է նախորդ հատվածում, և միաժամանակ այն ներքուստ ավելի է սրվում։ Իրադրության առավելապես լրջությունն ու դրամատիզմը վերանում է սունկերի մասին խոսակ-

ցուցյամբ՝ դրված, հիրավի, տոլստոյական մեծ, բարդ և անսահման պարզությամբ, ստեղծագործողի «ատելածատուր» շնորհքով։

Նվ, այնուամենայնիվ, այստեղ առկա է վերացման կառուցվածքային սկզբունքը, որն ,ինչպես թվում է, կարծես թե ընդհատված է պատահական, բայց ըստ էության ամենակարևոր դարձվածքով և որն ամբողջ իրադրությունը վերադարձնում է իր սկզբնավիճակին, այսինքն մանկության մասին դարձվածքին, որը կերպարանափոխում է այդ ամբողջ հատվածի տեքստը, նրա իմացյալ «չեզոքությունը» և արտահայտում է ողջ այդ իրադրության հոգեբանական գագաթնակետը։ Ողջ այդ իրադրությունը առավելագույն չափով լարված է ներքին՝ մեկ Վարենկային և Սերգեյ Իվանովիչին մոտեցնող, մեկ նրանց իրարից հեռացող երկու վիճակների չարտասանված երկխոսությամբ. ընդ որում՝ և՛ մոտեցումը, և՛ հեռացումը կրում են ծայրաստիճան հոգեբանական բնույթ, որովհետև երկու վիճակներն էլ նմանապես ավերիչ են և աղետավոր։ Ի դեպ, իրադրության և՛ աղետավորությունը, և՛ կործանարարությունը մարդկային վիճակի ինչ-որ անելանելի և տխուր էլեգիականությամբ վերացվում են տեքստի շարունակության մեջ։ Սակայն այս վերացումը իր հետ բերում է ոչ թե ազատագրում բարդությունից, այլ անսահման ու ծայրահեղ սրում, որովհետև այն ամենը, ինչ տեղի է ունենում երկխոսությամբ կառուցված այդ պատկերում, գտնվում է կամքի, ցանկության սահմաններից դուրս՝ կարծես պատահարար, ինչպես գրում է Տոլստոյը, չնայած Սերգեյ Իվանովիչը ուզում է Վարենկային ետ վերադարձնել դեպի այն խոսքերը, որ նա ասել է մանկության տարիների մասին, իսկ Վարենկան այնպիսի մարդու կին լինելը, ինչպիսին Կոզնիշևն է, համարել է երջանկության գագաթնակետ և, բացի դրանից, նա համարյա համոզված է, որ սիրահարված է նրան։

Այսպիսով, այս հատվածում «համատեղվում են» արտասանված և չարտասանված երկու երկխոսություններ. այն, որն ապրում է տեքստի մակերեսում, և այն, որ մտնում է տեքստի խորքը և չի երևում վերջինիս մեջ։ Երկուսն էլ կառուցվածքով վերացնում են և միաժամանակ շարունակում են միմյանց և հենց մի երկխոսության մյուսին համադրելու մեջ էլ ծնվում է կառուցվածքի նոր մակարդակ, ուր «ապրում է» տոլստոյական տրամադրության և պաղափարի գաղտնիքը։

Տրամաբրության և գաղափարի արտահայտած և չարտահայտած հոսքերը խորասուզված են զգացմունքի տարերքի արտահայտվածության ու չարտահայտվածության մեջ և այդ ողջ կառուցվածքը դարձյալ ուղղված է տնքատի զարմանալիորեն պարզ, բայց և էական խոսքերին. «Նրա համար սարսափելի էր ԹԵ՛ այն, ինչ կասի Սերգեյ Իվանովիչը, ԹԵ՛ այն, ինչ չի ասի նա»:

«Հարկավոր էր բացատրվել այժմ, կամ երբեք. դա զգում էր նաև Սերգեյ Իվանովիչը: Ամեն ինչ՝ վարենկայի հայացքի, կարմրության, կախ գցած աչքերի մեջ՝ ցույց էր տալիս հիվանդագին սպասողականություն: Սերգեյ Իվանովիչը տեսնում էր այդ ու խղճում էր նրան: Նա զգում էր նույնիսկ, որ ոչինչ չասել այժմ՝ նշանակում է վիրավորել նրան: Նա իր մտքում արագ կրկնում էր բոլոր փաստարկները՝ օգուտ իր որոշման: Նա կրկնում էր ինքն իր մեջ նաև այն խոսքերը, որոնցով ուզում էր արտահայտել իր առաջարկությունը. բայց այդ խոսքերի փոխարեն, իր զլուխն եկած ինչ-որ անսպասելի նկատառումով, նա հանկարծ հարցրեց.

— Ի՞նչ տարբերություն կա սպիտակ և կնձիի սունկերի միջև:

Վարենկայի շուրթերը դողում էին հուզմունքից, երբ նա պատասխանեց.

— Գոգակի մեջ համարյա ոչ մի, տարբերությունն արմատի մեջ է:

Եվ հենց որ ասվեցին այս խոսքերը, ԹԵ մեկը, ԹԵ մյուսը հասկացան, որ բանը վերջացած է, որ չի ասվի այն, ինչ պետք է ասվեր, և սկսեց հանդարտել նրանց հուզմունքը, որը դրանից առաջ հասել էր բարձրագույն աստիճանի:

— Կնձիի սունկն այն է, որի արմատը հիշեցնում է բրյունետի երկու օր չածիլած միրուք,— ասաց Սերգեյ Իվանովիչն արդեն հանդարտված:

— Այո, դա ճիշտ է,— ժպտալով պատասխանեց վարենկան, և ակամա փոխվեց նրանց զրոսանքի ուղղությունը: Նրանք ամբողջին մոտենալ երեխաներին: Վարենկան և վշտանում էր, և ամաչում, բայց դրա հետ միասին զգում էր նաև թեթևություն:

Վերադառնալով տուն և մտքում վերհիշելով բոլոր փաստարկները, Սերգեյ Իվանովիչը դատավ, որ ինքը սխալ էր դատում: Նա չէր կարող դավաճանել Marie-ի հիշատակին»:

Մինչև կառուցվածքի տեսակետից այս հատվածի քննության անդրադառնալը, ըստ երևույթին անհրաժեշտ է ընթերցել նրա «բաց» տնքատը:

«Հարկավոր էր բացատրել», «Նա իր մտքում արագ կրկնում էր բոլոր փաստարկները հօգուտ իր որոշման», «Թե մեկը, թե մյուսը հասկացան, որ բանը վերջացած է», «Եվ սկսեց հանդարտել նրանց հուզմունքը, որը դրանից առաջ հասել էր բարձրագույն աստիճանի», «Ա ակամա փոխվեց նրանց զբոսանքի ուղղությունը», «վերադառնալով տուն ու մտքում վերհիշելով բոլոր փաստարկները, Սերգեյ Իվանովիչը գտավ, որ ինքը սխալ էր դատում»—և դրանից անմիջապես հետո, պարզ և բարդ, ինչպես կյանքը և մահը, դյուրին, ծայրահեղ իր ուրախ տխրության և տխրության պայծառության մեջ—«նա չէր կարող դավաճանել Marie-ի հիշատակին»:

Այս ողջ բառային շարքը ինչ-որ միտումնավոր, բացահայտ ձևով հերքելով, «վերացնելով» հատվածի ղեկավարող լարվածությունը, նրա հոգեբանական տարերքը և սրված հոգևկանությունը, կոպտացնելով հոգու նրբագույն վիճակները, պատկերի կառուցվածքում կորցնում է իր միանշանակ նախնականությունը:

Այս բառային շարքը («Նա իր մտքում», «բոլոր փաստարկները հօգուտ իր որոշման», «որ բանը վերջացած է», «վերադառնալով տուն և մտքում վերհիշելով բոլոր փաստարկները, Սերգեյ Իվանովիչը գտավ, որ ինքը սխալ է դատում») իր սառեցնող դատողականությամբ, թվում է, թե կորցնում է զգացմունքի մաքրությունն ու անկրկնելիությունը:

Բայց այդ բառային շարքը կերպարանափոխող հատվածի կառուցվածքում արտահայտված է կյանքի, մարդկային հարաբերությունների ու հոգեվիճակների բարդության ու բազմաշերտության տոլստոյական ընկալումը. բարդության և բազմաշերտության, որոնք ևնթարկվում են ոչ միայն կյանքի հոսքին, այլև կյանքի օրենքին:

Վերադառնանք հատվածի վերջին մասին, որտեղ երկխոսության բոլոր դծերը ամփոփվում և հասնում են իրենց ավարտին, ավարտվում են գլխավոր երկխոսությունն ու նրա «բաղադրիչները» (ենթաերկխոսությունները, եթե կարելի է այսպես ասել): Այստեղ ամեն ինչ հանգում է իր փաստական ավարտին. Վարենկայի հիվանդագին սպասումը, որն արթնացնում է Սերգեյ Իվանովիչի խղճահարությունը, մտքում այն բոլոր փաստարկների կրկնությունը, որոնք ստիպել են նրան նորից խոսակցություն բացել սունկերի մասին, նրա խաղաղվելը, զբոսանքի ուղղությունն անսպասելի կերպով փոխելը, Վարենկայի ցավն ու ամոթանքը, միաժամանակ

Ինհիմոյան պգացումը, Սերգեյ Իվանովիչի տուն վերադառնալը, բոլոր փաստարկների դնումը և այն համոզումը, որ ինքը ճիշտ չի մտածել: Այս ֆրագմենտի՝ գերելու չափ նուրբ ու ողբերգականորեն անհատանելի իրագրության (այժմ կամ երբեք), բարոյական լարվածության ծայրահեղությունը (Վարենկայի հիվանդագին սպասումը), հերոսների մարդկային հոգեվիճակների բարոյական անհամատեղելիությունը (Սերգեյ Իվանովիչի փղճահարությունը), հոգեբանական լարվածությանը, որ պայմում է որպես խարբուսիկ փրկություն՝ գերող ու կործանարար թվացող քայլ կատարելու անխուսափելի անհրաժեշտությունից խույս տալու մեջ (նորից սունկը) և, վերջապես, փաստարկները հաղթահարող անսպասելի խորհրդածությունը և դրսանքի ուղղությունը փոխելը, որ ազատագրում ու հանդարտություն է բերում և ասես հեշտորեն լուծում է նրանց հարաբերությունների գերմարդկային բարդությունը, երկու մարդկանց, որոնք ենթարկված են Marie-ի հիշատակին, որին Կոզնիշևը չէր կարող դավաճանել,— այս ամենը բացահայտում է այն չկայացած հարաբերությունների դրամատիզմը, որոնք իրենց մեջ պահում են սեփական անհնարինությունը և սեփական կործանումը: Հարաբերությունների և հոգեվիճակների դրամատիզմն ու դատապարտվածությունը, որոնք կարծես ճեղքվում են սառն դատողությամբ, ավելի բարձր և ուժեղ են ԻՆ՛ զգացմունքների իշխանությունից և ԻՆ՛ այն դատողության իշխանությունից, որ ինքը չի կարող «Marie-ի հիշատակին դավաճանել»:

Եվ այդ մաքուր, անշահախնդիր «նա չէր կարող դավաճանել Marie-ի հիշատակին» դատողության հանրագումարը արդեն գտնվում է հատվածի և ամբողջ վեպի կառուցվածքի ամենազգայական խորքերում:

Այսպիսով, վերլուծվող հատվածը կառուցվում է ոչ թե սոսկ միաչափ և բաց երկխոսության ձևով, այլ երկխոսության համակարգում, ուր այդ երկխոսությունները մենախոսականացված են և ուրիշ երկխոսությունների հետ գտնվում են բարդ հարաբերության մեջ: Այսպես՝ Վարենկայի և Սերգեյ Իվանովիչի երկխոսակականացված մենախոսությունը, Վարենկայի և Սերգեյ Իվանովիչի միջև կայացած երկխոսությունը, որը շարժվում է Վարենկայից դեպի Սերգեյ Իվանովիչը և ընդհակառակը, ասպ չկայացած երկխոսությունը, որը շարժվում է Վարենկայից դեպի Սերգեյ Իվանովիչը և ընդհակառակը, երկխոսությունը և նրա ուղղվածությունը երկու «մասնակիցներին», երկխոսություն, որը պայմանավորված է նը-

բանց ցանկությամբ ու կամքով, տվյալ երկխոսությունը ինքնին և ուրիշ երկխոսությունների համակարգում, երկխոսությունը որպես շփում, որպես ավերում, որպես օտարում և անդամահատում, վերջապես, երկխոսությունը որպես հարաբերությունների առօրեականություն և որպես կառուցվածքի համակարգի տարր, որն իր մեջ պարունակում է պատկերավորության ֆենոմենը (այս դեպքում անկրկնելիորեն տոլստոյական)։

Կառուցվածքը հաճախ մարմնավորվում է գեղարվեստական բարդ երևակայության մեջ, որը ապրում է խորապես անհավակնոտ, սովորական իրականության հոսքում, իրականություն, որը կարող է տվյալ կառուցվածքում ստանալ աբստրահման ու պայմանականության բարձրագույն արտահայտություն։

Չնայած իր «հանդուգն անհավակնության», բացառիկ գեղարվեստական ֆենոմեն է, օրինակ, Հրանտ Մաթևոսյանի «Դոմեշը» պատմվածքը։ Գեղարվեստական երևույթի բազմանշանակությունն ու բազմաշերտությունը իմաստավորում է պատմվածքի կառուցվածքը կազմող «գիտակցության մի քանի հոսքեր»։ Ամեն մի հոսքը, որ տրվում է ներքևում, ոչ միայն ապրում է իր առանձնահատուկ կյանքով, այլև համընդհանուր ամբողջության մեջ։

1. Հեղինակային և միևնույն ժամանակ ասեմ անշահագրգիռ կամ անանուն գիտակցություն՝ ազատագրված պատմողականությունից և նրա պարզ փաստականությունից.—Բնականաբար պատմվածքի էքսպոզիցիայում, կարծես թե, իմաստավորված է հեղինակի կողմից, բայց քանի որ պատմվածքում հեղինակը «հեռացել է» (պատումը նրա անունից չի տարվում), այդ էքսպոզիցիան ընթանում է անանուն ուրվագծում։ «Սարի գլխին մի կտոր սպիտակ սառույց կար, սառույցի վերևը խանձարուրի կապերը լուռ քանդում էր մի փոքրիկ ամպ։ Ամպի տակ ճոճվում էր արտուտիկը, իսկ ամպի վրայով, նախիրների վրայով, բաղեի, սարերի, հորթերի և անտառների վրայով ուրիշ աշխարհների մաքուր քամիները հուրհրատելով տանում էին մի մեծ արև»։

Հետակ հեղինակային գիտակցությունը (ոճաբանությունն այստեղ բաց գեղարվեստական է) մղվում է երկրորդ պլան, պատնում է անանունն, հեղինակը հայտնվում է անմիջապես և անմիջապես էլ անհետանում, որպեսզի նորից հայտնվի պատմվածքի կառուցվածքում, այս անգամ նոր որակով։

Այս գիտակցությունը խորասուզված է ոչ միայն «չեզոք» պատումի մեջ, այլև պատմվածքի անանուն զգացողական (էմոտիվ)

ինտոնացիայում: «Շեկ ճանապարհին մի դոմեշ էր օրորվում, նրա նոսից գնում էր մի կարմիր գամփռ, և նրանք այդպես գնալու էին ձախորդ կյանքի ու ծնրումյան միջով՝ միչև այդ տղաների օրերի վերջը»:

2. Վերացված և կերպարին վերահասցեագրված ներքնակային գիտակցություն.— Այստեղ միախառնված են գիտակցությունը պատումի ձևի և գիտակցությունը՝ գիտակցության ձևի մեջ: Ընդ որում, այդ միախառնվածության մեջ մերթ հստակ, մերթ «ուղղված», տարբերվում են ինչպես հեղինակային անանուն գիտակցությունը, այնպես էլ գործողության կրողի գիտակցությունը: «Գոմեշն ուզեց սակրը մեջքից թոթափել, սարսռացավ: Բայց կաշին կարծրանում էր նրա վրա: Գլուխը բարձր՝ գոմեշն սպասեց թե ինչ է լինելու հետո, և արյունը նրա երակներում դանդաղում ու ցամաքում էր, ապա դարձավ կպչուն, խզվեց ու կանգ առավ: Իսկ աշխարհը խլանում էր ու հանդչում նրա ականջներում: Աշխարհը լռել ու մթնել էր, հիմա ամպը պայթելու էր...»:

3. Անցման, կամ ավելի նիշտ միջանկյալ գիտակցություն.— Ահա մի հատված, որ նշանավորում և նույնիսկ ստեղծում է գիտակցության փոխարինում կամ անցում. «Հովտում շաղախվում էր տխուր աղջամուղջը, սարերի կատարներին մոմերի պես հանդած, ատն արևները, գոմեշը բլուրների գլխից մռնգաց դեպի անհայտություն և իջավ, մտավ հովտի, մթի տակ»: Ժամանակ առ ժամանակ այստեղ առաջանում է տարբեր վիճակների և այդ վիճակների զրանցման աներևակայելի մի խառնուրդ՝ հեղինակի և կերպարի գիտակցության ամենատարբեր մակարդակների վրա: «Գոմեշի ջղերը համակարգ առ համակարգ կաթվածահար էին լինում առանց ցավի, գոմեշը մի տեսակ ընկղմվում էր գոլ ջրի մեջ, և կարող էր խեղդվել ու ենթարկվում էր խեղդվելուն: Եվ իրականում, երազում, թե նրա սևերի մեջ թռչունի թե մահի մի թև թրթռաց հոտի վրա, և գոմեշը խլացավ»: Կամ մի ուրիշ հատված. «Նա գնալու տեղ չուներ: Աշխարհն իհարկե մեծ է և յուրաքանչյուր անգամ ավելի է մեծանում և արահետներն էլ խելացի ու շատ են, բայց աշխարհն անմահանում էր, որովհետև նրա վրայից ցնդում էր թախիծը»: Այստեղ կարևորը այն է, որ կերպարի գիտակցությունը նույնիսկ իր մաքուր տեսքով, կարծես, ենթարկվում է գիտակցության ուրիշ մակարդակներին և ուրիշ գիտակցություններին (հեղինակային, անանիմ հեղինակային, ինչպես քիչ հետո կպարզվի, գեղարվեստական գիտակցություն):

4. Հեղինակ-կերպարի զգայական և ռեֆլեկտիվ-տեսողական գիտակցության տարբեր.— *Այստեղ գիտակցության երկու հոսքերը հանդես են գալիս իրենց երկուղղվածությամբ և երկմիասնականությամբ՝ դևպի ներս և դեպի դուրս: «Խոր լռության մեջ խոտերը թխլը-թխլին շշարշի բուրմունք էին հյուսում այդ կանաչ աշխարհի նրնեով մեկ, և բուրմունքի հետ հյուսվում էր մի քաղցր թախիծ», «Սարահարթի ուրթը ճոճվեց նրա հայացքի մեջ ու կորավ...»:*

5. Ուրիշ, ոչ հիմնական կերպարների գիտակցությունը իր առանձնակիության մեջ, կարծես թե իմն իրեն ուղղված և արտաքնապես խորհ հեղինակային անանուն գիտակցության, ինչպես նաև գլխավոր հերոսի գիտակցությանը.— *Այդ պերսոնաժները անասելի անտարբերությամբ նայում են գոմեշին, ունեն ինչպես իրենց գիտակցության, այնպես էլ կյանքի հոսքը:—«Եթե ես գրում եմ, նկարում եմ, վազում եմ, սիրում եմ, ցատկում եմ, հագնվում եմ՝ ուրեմն ձգտում եմ ինքնահաստատման՝ ուրեմն կարծում եմ, որ թերի եմ: Եթե ես չեմ գրում, չեմ նկարում, չեմ վազում, չեմ սիրում, չեմ ցատկում, չեմ հագնվում, այլ ինձ համար այսպես մերկ պահած եմ այս լճափին, ուրեմն չունեմ ինքնահաստատման կարիք... Մերկ, թուխ, գոհ և հանգած՝ ավազի ու իրենց ձեռքերի վրայից նրանք բարձրացրին գլուխները ու տեսան գոմեշին գեղարվեստի փիլիսոփայության ու վաֆների երաժշտության մեջ: Հետո, երբ ուզեցին հիշել, որ տեսել են արևի տակ ինքնաթիռի ստվեր թե սատանա՝ գոմեշն այնտեղ չէր, իսկ բարձրախոսը միայն պսպղում էր սպիտակ սրահի քիվին և դեռ չէր կանչում ճաշելու»:*

Տղաներին ու աղջիկներին թվում էր, թե այս աշխարհում ամեն ինչ արվում ու ստեղծվում է բացառապես այն բանի համար, որ նրանք՝ աղջիկները և տղաները, իրականության անթիվ փաստերի բազմագույն ու խայտաբղետ խառնուրդից հանեին գոյի իմաստը: Այստեղ նաև կա «ուրախ աբսուրդի» հոսք (դա արդեն ուրիշ պատկեր է=Գիդ տրևադրը)— «Կինոքեմադրող Եժի Կավալերովիչը հայ է: Յուրաքանչյուր հայ լեհաստանում կարող է դառնալ Եժի Կավալերովիչ, քանի որ յուրաքանչյուր լեհուհի տաղանդավոր դերասան է»: Եվ հանկարծ այդ նույն հենց ինքը՝ Գիդը, տեսնելով գոմեշին, ինքնամոռաց շշնջում է նրան. «Էհ, ո՞ւր ես գնում... ո՞նց ես, Սաֆիկ ջան, ո՞նց ես, քույրիկ ջան... նամը ո՞նց է... բա ես ի՞նչ անեմ»:

Գիտակցությունը պատումի ձևի մեջ և գիտակցությունը՝ գիտակցության ձևի մեջ խաչաձևվում են պատկերի կառուցվածքում:

Եվ հենց դա է կառուցվածքի իմաստը, որովհետև այն կառուցվում է բոլոր այս գիտակցություններից, և ոչ թե բուն պատումից:

Այս հինգ պայմանականորեն առանձնացված «գիտակցության հոսքերից» յուրաքանչյուրը, իր առանձնահատկության մեջ վերցված, չի արտահայտում և չի բնութագրում պատմվածքի բովանդակային իմաստը և բովանդակային ձևը: Նրանք բոլորը միասին և արտաքին միասնության մեջ կազմում են պատմվածքի մանանախի դեղարվեստական ռեալականությունը:

Պատմվածքի յուրաքանչյուր «գիտակցության հոսք», մյուս հոսքերին հարաբերակցված, կորցնում և ձևոք է բերում ինչ-որ հատկություններ, այլ կերպ ասած՝ հարաբերությունների համակարգում նրանք ստանում են նոր դեղարվեստական որակ: Կառուցվածքի տարրերի, կամ մասերի ռեֆերենցիալ բնույթը բնորոշում է Հ. Մաթևոսյանի պատմվածքի ձևը և բովանդակությունը, այսինքն՝ ոճային տարրերը, որը գոնվում է հնարավորության և իրականության իրարության մեջ (բովանդակությունը հնարավորություն է, ձևը՝ իրականություն):

Դեղարվեստական պատկերի կառուցվածքը կարող է նաև ընդունել, պայմանականորեն ասած, ինտելեկտուալ ձև (այդ ինտելեկտուալիզմ, իհարկե, չպետք է ուղների դեղարվեստի սահմաններին):

«Գիտես, Ծիլ, դու կապիկի պես ես, միայն թե՝ շուռ տված: Գրեթե մարդ ես, ինչպես խեղճ շիմպանզեները: Ողջ տարբերությունն այն է, որ նրանք ձգտում են մտածել իրենց զգայություններն ի ու բնազդների օգնությամբ, իսկ դու ձգտում ես զգալ ինտելեկտի օգնությամբ: Գրեթե մարդ ես, սահմանափակին ես, իմ խեղճ Ծիլ»: Այս հատվածը առնված է աշխարհի ամենահինտելեկտուալ վերնագրով վեպից՝ «Կոնտրապունկտ»: Դրա հեղինակն է XX դարի հինտելեկտուալ վեպի ներկայացուցիչ Օլդոս Հաքսլին: Այս վեպը հիշատակում է Մարսել Պրուստը «Կորցրած ժամանակի որոնումը» վեպում, որտեղ ծայրահեղության, թերևս քրեստոմատիական կատարելության է հասցված «գիտակցական հոսքի» դրականությունը, այսինքն՝ Օլդոս Հաքսլիի ինտելեկտուալ վեպին հակադիր մի բան: Պարադոքս չէ, որ այս երկու ծայրահեղությունները, զուգադիպեցին, որովհետև ծայրահեղությունները միշտ զուգադիպում են, իսկ այս երկու վեպերը զուգադիպեցին հենց այն պատճառով, որ թե մեկը, թե մյուսը արվեստի ծայրահեղ դրսևորումներ են: Ասել է, թե ոչ միայն պարադոքս չէ, այլև օրինաչափություն է, որ տվյալ

դնելքում զուգադիպեցին ծայրահեղությունները։ Օրինաչափությունը իմի բերեց այն գրականությունը, որ մտածում է զգայությունների, բնազդների ու հիշողության օգնությամբ (Մարսել Պրուստ) և այն գրականությունը, որ զգում է ինտելեկտի օգնությամբ (Օլդոս Հաքսլի)։ Այս օրինաչափությունն ուղղակիորեն առնչվում է այսօրվա վեճերին՝ ինտելեկտուալիզմի մասին, որ վերջերս հաճախ դիտվում է իբրև ժամանակակից արվեստի հիմնական հատկանիշ, նույնիսկ նրա գեղագիտական դոմինանտ։

Պարզելուց առաջ, թե որքանով ճիշտ է ինտելեկտուալիզմը արվեստի (մասնավորապես գրականության) գեղագիտական դոմինանտ համարելը, անհրաժեշտ է ճշտել, թե ինչ բան է այդ ինտելեկտուալիզմ կոչվածը. արդյոք վերջին կեսդարյա արվեստի կատեգորիա՞ է, թե՞ նախնական է ու հին, ինչպես ինքը՝ արվեստը, բովանդակության հատկանի՞շ է, թե՞ որակ, կամ գուցե ձևի կերպափոխությո՞ւն է։

Անատոլ Ֆրանսը՝ ինտելեկտուալ վեպի հիմնադիրը, որ իր ստեղծագործության մեջ դրել է ռացիոնալիզմի, քրիստոնեության, առաջադիմության, «տեղական կոլորիտի», ռեֆլեկտիվ ճանաչողության, «գործող պատճառների տեսության», գիտական ճշմարտության, ձևի, գույնի, քաղաքակրթության, Օգյուստ Կոնտի աշխարհայացքի, ժամանակի բնույթի, փիլիսոփայական թախծի, սերունդների ճակատագրի, այբուբենի ծագման խնդիրները, ստեղծել է «Կարմիր շուշանը»՝ համաշխարհային գրականության մեջ իր տեսակի մեջ կատարյալ, հեշտագինորեն զգայական և առաքինության լիակատար վեպերից մեկը։ Այս վեպում զգայականությունը վեր է ոգեկանությունից, «էրոտիկ հայեցողությունը» վեր է գիտական հայեցողությունից։ Պարզ է, որ այստեղ ևս (ի դեպ, նաև Պրուստի ու Հաքսլիի դեպքում) պարադոքսի մասին խոսք լինել չի կարող։ Պարադոքսալն առջևում է։

Հաքսլին՝ ինտելեկտուալ վեպի բարձրակետը հանդիսացող «Կոնտրապունկտ» վիպում, ասում է, թե այս դարերի վեպի հիմնական թերությունը կայանում է նրանում, որ հարկ է լինում գրել գաղափարներով մարդկանց մասին, այսինքն՝ ոչ մարդկության մեկ հարյուրերորդ տոկոսի մասին։ «Այդ պատճառով էլ,—շարունակում է Հաքսլին,— իսկական, բնածին վիրտուոսները այդպիսի գրքեր չեն գրում։ ...Ճշգրիտ ձևակերպումներով գաղտոդուքսոմաններ ունող մարդիկ բավականաչափ իրական չեն։ Դրանք դույզն ինչ հրեշային են»։

Այս պարադոքսը սրվում է մեկ այլ, ոչ պակաս հետաքրքրական պարադոքսով. «գիտակցության հոսքի» դասական վիպասանը, Պրուստը, կորուսյալ ժամանակի ռեֆլեկտիվ որոնումներում գիմում է «գիտակցության հոսքի» սիստեմին՝ խարսխված «մտածողության հիշողության դասակարգումով», որ տրամաբանական մտածողության ձևերից մեկն է։ Բացի այդ, Պրուստի ստեղծագործության մեջ և՛ «գիտակցության հոսքը», և՛ «մտածողությունը հիշողության դասակարգումով» մաքուր ինտելեկտուալ շարք են կազմում, քանի որ՝ Պրուստը միակ իսկական անալոգականությունը և անալոգականության բնկալման միակ մեթոդը համարում էր հիշողությունը, իսկ այդ սուբյեկտիվ հիշողությունը վերացնում էր նույնիսկ օբյեկտիվ ժամանակը։ Պատահական չէ, որ Մարսել Պրուստին հատկապես վերագրվել է հավատարմության և՛ իռացիոնալիզմին, և՛ ինտելեկտուալիզմին։ Ճիշտ է, միաժամանակ նշվել է, որ ինտելեկտուալ կողմը ավելի դպրական է, քան մտային։ Հենց այս պնդողական համակարգն է պատճառ հանդիսացել, որ Լունաչարսկին Պրուստին անվանում է մե՛րթ ինտելեկտուալիստ, մե՛րթ ռացիոնալիստ, մե՛րթ սուբյեկտիվիստ։

Կան է՛լ նույնիսկ ամենաինտելեկտուալ վեպին հատուկ չ տարրեր ինտելեկտուալ հոսքերի խառնուրդը։

Ակնհայտ մեջ ինտելեկտուալիզմը նախադրում է ոչ թե ինտելեկտուալ մտածողության, այլ հատուկ կազմակերպված իրականության։ Սա գեղագիտական սիստեմ է, որ շարահյուսվում է ոչ թե հերոսների ինտելեկտուալ երկխոսության շուրջը, ոչ թե հերոսների ինտելեկտուալ մենախոսության շուրջ, այլ տարբեր ինտելեկտուալ հոսքերի հանդուցից, որոնց շարքը արվեստի երկի մեջ ստեղծում է որոշակի գեղարվեստական պատկերի կառուցվածք։ Այսպես, օրինակ, «արտուրդի ըրականությունը» ինտելեկտուալիզմի տարբերակը (Ջոյսին, ծայրահեղ ձևափոխված տարբերակը) լինելով հանգրվան, դարի է ինտելեկտուալիստական գատողությունները և չի պատկերում ինտելեկտուալ հերոսներ, թեև խարսխված է կառուցվածքին, որ իսրաելս հատուկ է ժամանակակից ըրականության ինտելեկտուալիստական գործերին։ Նույնը նաև ժամանակակից ըրականության «դիցաբանական հոսքը»՝ Ազդայկի «Կենտավրով» հանդերձ, որտեղ խաչաձևված է երեք տարր՝ իրական, դիցաբանական և երևակայական, և հենց այդ խաչաձևումը (այսինքն՝ կառուցվածքը) ստեղծում է ինտելեկտուալ վեպի տիպարը, որը պայմանավորված է նրա գեղարվեստական պատկերի կառուցվածքով։

Ըստ Լևուլթին, Մ. Բախտինի այն միտքը, որի համաձայն գաղափարը որպես պատկերման սկզբունք ձուլվում է ձևին, ինչպես նաև այն դատողությունը, թե Դոստոևսկու վեպի յուրաքանչյուր միտք հենց սկզբից իրեն զգացնել է տալիս իբրև անավարտ երկխոսության ռեպլիկ, մերձենում է գեղարվեստական կառուցվածքի բանաձևին (գաղափարը կարող է պատկերման սկզբունք դառնալ և ձուլվել ձևին միայն կառուցվածքի կազմում, ավելին՝ այն, ինչ երկխոսություն է կոչված իր բովանդակությամբ, մոտ է ստրուկտուրային՝ «Դոստոևսկու պոլիֆոնիկ վեպի վերծայնային, վերշնշտային, վերխոսքային միասնությանը»):

Պարույր Սևակի «Դիմակներ» բանաստեղծական շարքում կա մի ընդարձակ բանաստեղծություն՝ «Խաղալիք սարքողը» վերնագրով, որը բարդ է ոչ միայն իր գեղագիտական, բարոյական, բանաստեղծական ու ինտելեկտուալ շարքով, այլև իր պատկանելիությամբ ինտելեկտուալ դպրոցի կառուցվածքին: Այս բանաստեղծությունը անվիճելիորեն պատկանում է ինտելեկտուալ դպրոցին, բնև ղևրծ է արտաքին ինտելեկտուալ հոսքից, մերկ «մտային բովանդակությունից»: Ավելին, բանաստեղծության ձևն ու մերկ գաղափարը ընդգծված կերպով անհավասնուտ են: Բարդությունը թևրևս բանաստեղծության կառուցվածքի մեջ է:

Ես կարող էի ամեն տեղ լինել
Եվ ամեն տեղ էլ ես կարող էի ճչալ.
«Ջե՛մ ուզում» և կամ «Ուզում եմ»:
Բայց ես ամեն տեղ չեմ եղել բնավ
Ու չեմ էլ լինում,
Իսկ ուր լինում եմ՝
Ես ինձ մտքիս մեջ ասում եմ. «Ջասես»...
...Այլևս չասել չեմ կարողանա
Ու կասեմ.
— Գիտե՞ք,
Վճռել եմ դառնալ խաղալիք սարքող
Եվ, հավատացե՞ք, իրո՛ք կդառնամ:

...Եվ ով ինձ հարցնի. «Ի՞նչ արժի», ես ինձ
Լուռ կասեմ. «Ջասե՛ս»,
Իսկ ի պատասխան հարցնողի հարցի
Ես կասեմ. «Ողջո՛ւյն»:

Ջգիտեմ, ին նա իմ մասին արդյոք ի՞նչ կմտածի,
Իսկ նույն այդ պահին չեմ կարողանա ես չմտածել,
Որ կար մի աղջիկ...

...Իսկ այդ աղջիկը, գիտե՞ք, ասում էր.
«Երբ Բեթհովեն եմ լսում՝ ինձում է,
Որ ես քայլում եմ ծովի վրայով»...

...Եվ ով ինձ հարցնի. «Ի՞նչ արժի», ես ինձ
Լուռ կասեմ. «Ասա՛»:

...«Դատա՞րկ բան,— կասեմ,—
Ընդամե՞նն արժի մի... անցած մի կյա՞նք»...:

Այնուհետև բանաստեղծության պատմողական շերտն են թափանցում տողեր այն մասին, ին բանաստեղծը սարքում է խաղալիք-ճշմարտություն, դա սարքվում է դարերով և կոչվում է աստված:

Ճշմարտություն եմ սարքելու, և շա՛տ...
...Ու երբ ինձ մարդիկ հարցնեն. «Ի՞նչ արժի»,
Կպատասխանեմ արդեն ո՛չ ին ես,
Այլ այն խաղալիք աղջիկը:

Եվ նա կասի ոչ այլ ինչ,
Քան հենց իր գինը.
«Դատա՞րկ բան,— կասի,—
Ընդամե՞նն արժի մի... անցած մի կյա՞նք»...

...Եվ այնքա՛ն պիտի ես Հարստանամ,
Որ... համերգի տոմս առնեմ ու...
...Գնամ Բեթհովեն լսեմ,
Եվ ինձ էլ ինվա,
Որ ես քայլում եմ ծովի վրայով...

Ահա և բանաստեղծության ավարտը.

Ու տուն գնալիս
Երի ինձ հանկարծ մեկն ասի. «Բա՛րև»,
Ես ի պատասխան կասեմ. «Ի՞նչ արժի»:
Ին պատասխանիս վրա ծիծաղեն ինչ-որ աղջիկներ,
Որոնց անունը չգիտեմ իրենք,
Իրրև պատասխան ես կասեմ.
«Ջուննե՛մ ձեր կաղապարը»...:

...«Ճշմարտությո՞ւն եմ ծախում, սարքովի»...

Ես ինձ թույլ տվեցի անթույլատրելին. ես քայքայեցի, անդամահատեցի բանաստեղծությունը, որ դեղեցիկ էր իր անբաժանելիությամբ և ամբողջականությամբ։ Մեջբերելով այդ տողերը, ես աշխատեցի նշել բանաստեղծության առավել կարևոր «փուլերը» (կառուցվածքի իմաստով)։

Ամենից առաջ պետք է ասել, որ այս բանաստեղծությունը զերծ է ոչ միայն ինտելեկտուալ համակարգից, այլև պարզապես որևէ մերկ մտքից։ Այստեղ, նրան հատուկ է ինտելեկտուալ պոեզիայի միանգամայն անվիճելի կառուցվածքը։ Ավելին, բանաստեղծության մեջ նկատելի է մի քանի խաչաձևվող ինտելեկտուալ կառուցվածք։

Բանաստեղծության կառուցվածքներից մեկը ռեալիստական, ծաղրածուական (կամ կառնավալային) ու միստիֆիկացիոն շարքերի բարդ խաչաձևումն է։ Իրական բանաստեղծի իրական դրամա-անհարաբերական ճշմարտության մի փոքր էքսցենտրիկ որոնում (ռեալիստական շարքը). իրական բանաստեղծի կառնավալային կերպափոխությունը խաղալիք սարքողի ծաղրածուական տարբերակի (կառնավալային շարքը) և, վերջապես, պատմությունն այն աղջկա, որի անունը հիշում է—չի հիշում, ալիքներով քայլելու զգացողություն ծնող Բեթհովենը, հարստանալու ցանկությունը, որ անհրաժեշտ է... Բեթհովենի համերգի տոմս ձեռք բերելու համար, և աշխարհի հետ խաղալիք սարքող բանաստեղծի հարաբերության ողջ համակարգը. նա կարող է գոռալ՝ «ուզում եմ» և կարող է գոռալ՝ «չեմ ուզում», նա կարող է լինել ամենատր և կարող է ոչ մի տեղ չլինել, նա կարող է «ի՞նչ արժի» հարցին պատասխանել ողջույնով, իսկ ողջույնի խոսքին պատասխանել «ի՞նչ արժի» հարցով։ Այնուհետև, պարզվում է, որ բեթհովենյան աշխարհի աղջկա վերածված խաղալիքն արժե չնչին մի գումար, ընդամենը մի կյանք, որ անցել է (միստիֆիկացիոն շարքը)։ Շարքերից յուրաքանչյուրի և դրանց մի միասնական դեղարվեստական ամբողջության մեջ խաչաձևման կարևոր առանձնահատկությունը «փոխադարձ բխելիությունն» է իրարից։

Բանաստեղծության մյուս կառուցվածքը պայմանականության ու աբստրակցիայի տարբեր ձևերի բարդ խաչաձևումն է։ Սևակը խաչաձևում է Հեգելի բնութագրած «ձևի աբստրակցիան» (և՛ բանաստեղծը, և՛ խաղալիք սարքողը հավասարապես վերացական են, այդ պատճառով էլ վերացական է բանաստեղծի փոխակերպությունը խաղալիք սարքողի, իսկ բանաստեղծության սյուժեն կառուցվում

է հենց այս սյուժետային ձևափոխության վրա. ահա թե ինչու, կարևորը այն չէ, թե լիրիկական հերոսը բանաստեղծն է, թե խաղալիք սարքողը, այլ մտածողության ու դոյության մի ձևի անցումը մեկ այլ ձևի), իրականությունից պատճենահանված աբստրակցիան (մարդը սարքում է խաղալիք), իրականության մեջ զգայական համարժեքը չունեցող աբստրակցիան (մարդը սարքում է ոչ-խաղալիք) և պատկերացման ու սիմվոլիկայի աբստրակցիան (մարդը չի սարքում խաղալիք)։ Այսպիսով, ահա բանաստեղծության երկրորդ կառուցվածքը. բանաստեղծը և խաղալիք սարքողը միևնույն բանն է, մարդը սարքում է խաղալիք, մարդը սարքում է ոչ-խաղալիք, մարդը չի սարքում խաղալիք։

Բանաստեղծությունն ունի նաև երրորդ կառուցվածք՝ իրականության և սեփական (անձնական) աշխարհի արտացոլման տարբեր սկզբունքների խաչաձևում։ Վերջին տասնամյակները արվեստում գոյություն ունեն բազմաթիվ սկզբունքներ։ «Կյանքը ինչպես որ է» սկզբունքը ծնեց նատուրալիստական դպրոց։ «Կյանքը ինչպես որ երևակվում է» սկզբունքը ծնեց իմպրեսիոնիստական և եռիմպրեսիոնիստական դպրոցներ։ «Կյանքը ինչպես որ զգայականորեն ճանաչվում է» սկզբունքը ծնեց ֆովիստական դպրոց։ «Կյանքը ինչպես որ պատկերվում է զգայական-երկրաչափական չափումով» սկզբունքը ծնեց կուբիստական դպրոց։ «Կյանքը ինչպես որ զգայականորեն տրոհվում է» սկզբունքը ծնեց սյուրռեալիստական դպրոց։ «Կյանքը ինչպես որ ինտելեկտուալորեն հայեցվում է» սկզբունքը ծնեց ինտելեկտուալ դպրոց։ Սևակը ընտրում և խաչաձևում է երկու տարբեր սկզբունք. «Կյանքը ինչպես որ է» (ռեալիստական շարքը) և «Կյանքը ինչպես որ զգայականորեն տրոհվում է» (կառնավալային շարքը)։

Եվ, վերջապես, չորրորդ կառուցվածքը՝ դիմակները։ Սևակի բանաստեղծության մեջ, որ զերծ է ինտելեկտուալիստական պոռնիայի հատուկ դրաֆիկական ընդգծվածությունից ու ձևի քանդակայնությունից, հենց դիմակների (բանաստեղծի դիմակ և խաղալիք սարքողի դիմակ) բախումն է ծնում այդ կառուցվածքը։ Այն ստեղծվում է երկու դիմակի, երկու դիմակահանդեսի բախման վրա, բացահայտում է հանդիսության բացակայությունը, դիմակների բախման առօրեականությունը։ Դիմակի կատեդորիան կրում է «մտածողության վերացական ընդհանրականություն» (Հեգել), և զգայականորեն կոնկրետ մարմնավորությունը։ Նա վերացնում է իրերի գոյության հատարակ տեղիքը, սրելով դրանց վերանձնյա

արժեքը: Դիմակի կատեգորիայի այս հատկանիշը առանձնապես արված է Պարույր Սևակի նույն «Դիմակներ» շարքի մեկ այլ՝ «Իրերի բնությունը» բանաստեղծության մեջ:

Իրերի դե՛մքը:
Իրերի դեմքը...
Իրերն ապրում են մի բոլորովին անծանո՛թ
կյանքով,
Լոկ իրե՛նց համար,
Մի՛միայն իրենց:

Մինչդեռ մե՛զ համար
Նրանք պարզապես թատրոն են խաղում՝
Հե՛նց որ, քանի դեռ նայում ենք նրանց:
Իսկ երբ չե՛նք նայում,
Հենց որ չենք նայում՝
Նրանք հանում են դիմակներն իրենց...

Եվ այս դիմակը թաքցնում է կենդանի, խաղացկուն, թրթռուն դեմքը: Գնդեցկուհու և քամու դեմքը:

Օ՛ թատերական դիմակներ հագած իրերն այս բազում...
Ես համոզվա՛ծ եմ, ես հաստատ գիտեմ.
Նրանք ինձանից վախենում—քաշվում—ամաչում են միշտ,
Ինչպես մերկ կինը՝ անտեսանելի հայացքից օտար:
Եվ ամբողջ կյանքում նրանք մշտապես մի բան են անում՝
Դիմակ են դնում—դիմակ են հանում,
Ի՛նչ է թե իրենց դեմքը չտեսնեմ ավելորդ անգամ:
Եվ նրանք, գիտե՛մ, մահս են ցանկանում,
Որպեսզի... ապրեն առանց դիմակի...

Այստեղ ինտելեկտուալ կառուցվածքը այլ է և՛ ձևով, և՛ գեղարվեստական ֆունկցիայով, մոտ է տեսանելի էության ժխտման տրամաբանական ստրուկտուրային, բայց միաժամանակ լարված գեղարվեստական (վերտրամախոհական) հոսքի մեջ արտահայտում է իրեր-աշխարհների այսպես կոչված «այլագոյությունը»: Գոյություն—այլագոյություն, տրամախոհություն—ալոգիզմ, առանձին երևույթներ—ընդարձակ միասնություններ, տրամաբանական ճանաչում—գեղարվեստական ճանաչում, դիմակ—դեմք, իրերի

մերձավոր աշխարհի շոշափելի անմիջականություն—անսահմանություն ընթերցող իրերի աշխարհ, միայն ինքնիրեն արտահայտող դիմակ—ինքն իրենից օտարված դիմակ. այսպես է ստեղծվում այս բանաստեղծության կառուցվածքը: Այս դեպքում նա ևս դառնում է ոչ թե հատկանիշների հասարակ գումար, այլ առնչությունների գործող սիստեմ՝ հանդիսանալով ինտելեկտուալ կառուցվածքի դասական տարբերակ:

Հասկանալի է, որ բանաստեղծության նման անդամահատումը կառուցվածքային շաբթերի կրում է լաբորատոր բնույթ և թույլատրելի է միայն վերլուծական նպատակով կամ պարզելու համար տվյալ բանաստեղծության առնչությունը մերձավոր ու մտավոր դեղագիտական շարքերի երևույթներին:

Ժամանակակից ինտելեկտուալ կառուցվածքները ներթափանցում են ավանդական և նոր փիլիսոփայական ու դեղագիտական ըմբռնումների ոլորտները, շոշափելի եզրեր են որոնում, թեև երբեք չեն դառնում դրանց (նույնիսկ դեղարվեստական) համարժեքը: Խոսքը արվեստի հոսքի, նրա միանգամայն հատուկ և անփոխարինելի աշխարհի հնարավոր ներքին մերձեցման մասին է՝ հին ու նոր դեղագիտական և փիլիսոփայական ըմբռնումներին (արվեստի ու գիտության փոխադարձ մերձեցումների հարցը առանձնահատուկ է և տվյալ հոդվածում բնավ չի շոշափվում):

Մեկի բանաստեղծության նույն շարքում կան ստեղծագործություններ, որոնք ինչ-որ եզրերով աղերսվում են «երկրորդ նա-ի», հակաշխարհների և կանտի բացահայտած անդրադարձնող հայելու ըմբռնումներին:

Դիմակի կատեգորիան ներխուժում է հասկացությունների այս շարքը, սրա հետևանքով, սակայն, խորապես դեղարվեստական (կառուցվածքի) որակը: Ահա, օրինակ, «Դիմակահանդեսի գլխավորը» բանաստեղծությունը.

Լսո՞ւմ եք ինձ:
Բավակա՛ն է,
Հանեցե՛ք ձեր դիմակները...
...Ես չեմ կարող նշել ճշտված թվականը
Եվ ժամանակը ճշդրիտ,
Բայց և այնպես այս հանդեսը,
Որ սկսվել է շատ վաղուց,
Ավարտի է հասնում արդեն...

...Ինքներդ ասեք.
Բավական չէ՞
Դուք ձեզանից ձեզ դողանաք
Եվ տեղն ուրիշ մեկին դնեք ձեր փոխանակ...

...Հանեցեք ձեր դիմակները,
Ճանաչեցեք ինքներդ ձեզ
Վերջին անգամ
Վերջից առաջ։

Պարն ավարտվել
Ու խաղն արդեն վերջանում է։
Հանեցեք ձեր դիմակները...
Ես ջանում եմ լոկ... չլինել,
Ամբողջովին դառնալ... դիմակ...

Այս բանաստեղծության հայեցողական միտքը, իհարկե, գոյություն ունի ինքնին։ Բայց նույն միտքը բանաստեղծության կառուցվածքի մեջ ստանում է միանգամայն նոր որակ։ Այդ հոգեպարար միտքը ձեռք է բերում սիստեմայնություն ու գեղարվեստական սուբստանցիա, որը կրելով հանդերձ այդ մտքի նոր խոհունակությունն ու հուզականությունը, այնուամենայնիվ, վերխոհական ու վերհուզական է։ Այս բանաստեղծության մեջ նկատելի է ներստրուկտուրային շարժում։ Աղատորեն առաջացող մտքերը ստրուկտուրա են կազմում, և հենց այն մտախաղը, որ բանաստեղծությանը թրթիռ ու հմայք է հաղորդում, դառնում է արվեստն ու ոչ-արվեստը տարբերակողը։ Սևակյան բանաստեղծության այս հոսքը, նրա կառնավալային սահքը զգալիորեն մերձենում է այն ըմբռնմանը, որի համաձայն, երբ արվեստում ամեն ինչ իրական է, նրանում ոչինչ իրական չկա։ Նաև մեկ այլ տեսության, որն այսօր նախանշում է ժամանակակից արվեստի մի շարք ոճային ուղղությունները։ Ես նկատի ունեմ խաղի տեսությունը, որ հավաստում է, թե արվեստի մեջ մարդը մարդ է դառնում այն դեպքում միայն, եթե ներգրավված է խաղի մեջ։ Սևակի դիմակահանդեսը հենց այս խաղն է։ Խաղն արտահայտված է այս բանաստեղծության ոչ թե ինտոնացիոն կարգի մեջ, ոչ էլ նրա խոհական կամ ղղայական շերտերում, այլ գեղարվեստական պատկերի կառուցվածքում։

Ի դեպ, ժամանակակից արվեստի ինտելեկտուալ ուղղության բազմաթիվ տարատեսակները ոչ այլ ինչ են, քան կառուցվածքի «խաղ» (աբսուրդի գրականություն, դիցաբանական վեպ, «նոր վեպ», երկրաչափական ձևերի խճանկարման համադրում, հակավեպ և այլն):

Նոր ժամանակների գեղագիտությունը շատ բաներում կանխող՝ Կեղծ-Լոնդինի «Վեհի մասին» ուսումնասիրության մեջ ասված է, որ լավագույն մարմինն այն է, որ առավելագույնս թաքցնում է իր էությունը: Ինտելեկտուալ պոեզիայում մերի գաղափարը «թաքցնում է» իր էությունը կառուցվածքի մեջ. դրա շնորհիվ պոեզիան դառնում է իսկական գեղարվեստական արժեք, իսկ միտքը՝ գեղարվեստական միտք:

Ժամանակակից ինտելեկտուալ պոեզիան (այս դպրոցի միանգամայն պայմանական անվանումն է սա) արտահայտող բազմապան է: Ընդհանուր ծայրահեղության չի լինի, եթե ասենք, որ, որոշ իմաստով, այն անատի է և ձգտում է անսահմանության: Միանգամայն տարբեր կերպի ինտելեկտուալներ են և միանգամայն տարբեր կառուցվածքների են «հավատում», ասենք, ինտելեկտուալ պոեզիայի այնպիսի ներկայացուցիչներ, ինչպիսիք են Նեզվալն ու Պաստերնակը, Յվետաևան ու Էնցենսբերգերը, Սեակն ու Վոզնեսենսկին:

Լայն ու միաժամանակ լոկալ ինտելեկտուալիզմը ներխուժում է աշխարհայացքը, համոզիչ ոլորտները, բանաստեղծական ձևերի որոնումների մեջ: Բանաստեղծական մտածողության ինտելեկտուալ կերպը կանխորոշում է ստեղծագործական բարեշրջության բարդությունը, որի մեջ արտահայտված են վերջին տասնամյակների գրական առաջընթացի բացահայտ ու թաքուն գծերը, նրա դինամիկան ու դեպի արդիականություն բերող ուղիները: Այն, ինչ երբեմն Բորած ինտելեկտուալիզմ է թվում, հանկարծ պարզվում է, որ իրականության արդիական ընկալում 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 ավյալ տասնամյակում և ուղղված ժամանակակից պոեզիայի ձգտումներին. ինտելեկտուալիզմ, հարաբերությունների ու որոնումների դինամիկ կապ, տասնավորի ապատ ձև, վերլուծական տարերք, բանաստեղծական մտքի ընդարձակում:

Այդ պոեզիան հաղթահարում է և՛ թորած ինտելեկտուալիստական որոնումների գայթակղիչ վայրկենականությունը, և՛ ղեկավարական դրսևորումների նույնքան գայթակղիչ «նախահավիտենականությունը»։ Մաքուր մտաղանգության ու մաքուր ռեֆլեքսիայի վերացում-հանումը կազմում է այդ պոեզիայի ժամանակակից մոդուսը, նրա միտքը, ձևը, պատկերը, որպես այդ պոեզիայի դոմինանտը, թեև ամբողջությամբ վերցրած դա մտային և ոչ թե ռեֆլեկտիվ պոեզիայի տպավորություն է թողնում։

Այդ պոեզիայի գեղարվեստական պատկերի կառուցվածքն արտահայտում է և՛ նրա աշխարհայացքը, և՛ ինտելեկտուալիզմի կերպը։ Նա մոտ է ժամանակակից պոեզիայի ինտելեկտուալ կառուցվածքին և ներքին հնչերանգով ոչ միայն փիլիսոփայական է, այլև գեղարվեստական։

Կա մի պոեզիա, որը խարսխված է բանաստեղծորեն արտահայտված փիլիսոփայությանը։ Այդպիսի պոեզիան միանգամայն օրինական է։ Ու ոչ միայն ժամանակակից է, այլև նախաստեղծ։ Կա մի պոեզիա, որ ներխուժում է մտածողության փիլիսոփայական ոլորտը։ Դա նույնքան օրինական է, բայց դա ևս չի բնորոշում պոեզիան ամբողջությամբ։ Ինտելեկտուալ 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 այդ պոեզիայի բանաստեղծական, հուզական և «մտային» անհատականության բանալին, նրա գեղարվեստական պատկերի էությունը։

Արդի բազում բանաստեղծությունների սաղը «թեմատիկ» դատողականությունը երբեմն փոխվում է հնչող ու թեթև լիրիզմի, որ ավելի հոգու զգում էր հիշեցնում, քան ճշմարիտ պոեզիա։ Հնատպայում պոեզիան հաղթահարեց զույգ ծայրահեղությունն էլ, որ արվեստը փոխարինում է սուրոգատով։ Հոգու ղեկման և ինտելեկտուալ դատողականության հաղթահարումը պայմանավորեց ռացիոնալիստական ու բանաստեղծական սկզբունքների նոր սինթեզ ու նոր որակ։ Ընարովի դատողությունից դեպի ժամանակակից ինտելեկտուալիզմ և քնարական գերդրգռվածությունից դեպի ժամանակակից քնարերգության բարդ աշխարհը բերող ուղին պայմանավորեց բանաստեղծական ըմբռնման զարգացումը, խոհի ու հույզի համադրումը, փիլիսոփայական մտորման, բանաստեղծական մտքի ու հուզական տարակուսանքի համադրումը (հենց այս սինթեզը

նախորոշեց այս պոեզիայի գեղարվեստական պատկերի կառուցվածքի կերպը:

Ինտելեկտուալ պոեզիայի մտորումները մերթ էքսպերիմենտալ են, մերթ էմոցիոնալ, մերթ էլեգիական, մերթ պարադոքսալ և նրանք հաճախ կարդացվում են ոչ թե բանաստեղծության տեքստում, այլ կառուցվածքում, քանի որ հենց այդ կառուցվածքն է համադրում միասնական գեղարվեստական ամբողջության մեջ կոնցեպտուալ հոսքն ու էմոցիոնալ ռեֆլեքսիան, մտահայեցողական ինտելեկտուալությունը ու գեղարվեստականորեն փոխանցված ինտելեկտությունը, արտամարմնական ու գեղարվեստական ճանաչումը, ինչպես նաև պատկերի ողորկությունն ու շարժունակությունը:

Այդ պոեզիայում մարի արձանագրումից բացի ինտոնացիոն հոսանք կա, մերկ մտքից բացի՝ ոչ-բացահայտ, թաքուն, ներքին (այսինքն՝ կառուցվածքային) ընկալում, որ իր հերթին հարստացնում է միտքը: Եվ կարևորն այն է, որ դա ոչ թե երկու տարբեր, իրարից անկախ, կամ նույնիսկ իրար շարունակող պոեզիա է, այլ՝ միասնական համադրման մեջ ձուլված, միասնական ստրուկտուրայով պոեզիա է:

Տասնիններորդ դարը հաճախ բանասիրական են կոչում: Ըստ երևույթին, այսպիսի դեպքերում լռելյայն ելնում են այն բանից, թե քսաներորդ դարը ոչ բանասիրական է: Պարզ է, որ հարկ չկա խոր իմաստ որոնել անցյալ և մեր դարերի նման սահմանման մեջ: Թեև, իհարկե, որոշակի իմաստ նրանում կա: Բանն այն է, որ ինչ-որ շարժում արվեստի հետազոտման մեթոդների մեջ այսօր անդադար անընդհատ ոչ միայն արվեստի, այլև գեղագիտության փաստ է: Զուգահեռվել ամբողջությամբ արվեստի ոչ գեղագիտական, ոչ էլ գեղարվեստական «միջուկը», այդ առաջընթացը ընդհանուր առմամբ առնչվում է ժամանակակից մարդու գիտական գիտակցության, գիտական ու գեղարվեստական մշակույթների փոխհարաբերության ժամանակակից կերպին, մտածողության այրոցեսի ազդեցությանը արվեստի վրա, ինչպես նաև արվեստի ազդեցությանը մտածողության ողջ այրոցեսի և մարդկային գիտակցության մեխանիզմի, վերջապես՝ մտածողության նոր ոճերի առաջացման վրա:

Վերջին գնդաթի գեղարվեստական մտածողությունը բնորոշվում է XIX դարի արվեստի դասական ընդհանրությունից աբված երկու քայլով: Մի կողմից՝ բարձր վերացականության, մյուս կողմից՝ կոնկրետ զգայական համակարգի ուղղությամբ: Այստեղից էլ՝

ժամանակակից արվեստի բազում դպրոցները («գիտակցության հոսք», կուբիզմ, սիմվոլիզմ, իմաժինիզմ, ֆուտուրիզմ, սյուռեալիզմ, «նոր վեպ», դադաիզմ, տաշիզմ, ֆովիզմ, պուանտիլիզմ, ֆիգուրատիվ և ոչ ֆիգուրատիվ աբստրակցիայի բազմազան տեսակներ, մեկնաբանման զանազան տեսակներ և այլն, և այլն)։ Դևպի վերացականության ձևերը տանող արվեստի առաջընթացի արդյունքներից մեկը հանդիսացավ ժամանակակից արվեստի ինտելեկտուալ հոսքը (ի դեպ, դա արտահայտվեց նաև արվեստի հետազոտման միջոցների վրա. ես նկատի ունեմ այն շարժումը, որ ընթացավ ռեֆլեկտիվ գեղագիտությունից դեպի ֆենոմենոլոգիական գեղագիտությունը և գեղագիտության ստրուկտուրալ-ոճային ուղղությունը)։

Մտքի ազատագրման պրոցեսը և միևնույն ժամանակ այդ մտքի ստրկային ներկայությունը գեղարվեստական պատկերի կառուցվածքի սահմաններում ծնեցին ինտելեկտուալ ուղղության հոյակապ երկեր վեպի ու պոեզիայի բնագավառներում։ Ինտելեկտուալ դպրոցի ճշմարիտ ստեղծագործությունների կառուցվածքն էր որոշում նրանց հասցեագրումը մարդկության գեղարվեստական արժեքներին, որոնք, բնական է, պետք է հետազոտվեն վերլուծության հումանիտար համակարգում և գեղագիտության միջոցներով։ Նույնիսկ այն դեպքում, երբ հետազոտությունը հենվում է ճշգրիտ դիտությունների «գործիքի» և «հոսքի» վրա, որը լրացուցիչ, երկրորդային, օժանդակ դեր է խաղում այդ վերլուծության մեջ, քանի որ հետազոտում է ոչ թե բուն «գեղարվեստը», այլ նրա «արտաքին նյութը»։

Ընդհանուր իմաստով կանոնիկ է ու միաժամանակ շատ հատկանշական Եսենինյան «Не жалею, не зову, не плачу»... բանաստեղծության ռիթմիկ գծանկարը։ Դա առանձնահատուկի և ընդհանուրի ճշգրիտ հարաբերության տիպիկ օրինակ է, որ սովորաբար մեծ ջանասիրությամբ մոդելավորում են, նախապես կոդավորելով ու ձևականացնելով, համընդհանուր, անվերապահ ու անկանգուռ մոդելավորման ջատագովները։

Я теперь скупее стал в желаньях,
Жизнь моя, иль ты приснилась мне?
Словно я весенней гулкой ранью
Проскакал на розовом коне.

ճշգրիտ ռիթմիկա, ճշգրիտ միանշանակ բառեր, ճշգրիտ տրամաբանության, ճշգրիտ հնչերանգ: Բայց «ճշգրտության ողջ այս համակարգը» բանաստեղծության գեղարվեստական պատկերի մեջ խարխուլիկ է: Ավելին, այս բանաստեղծության գեղարվեստական պատկերի իմաստը ապշեցնող «անճշտության» մեջ է: Այստեղ ողջ պոեզիան ամբողջի ճշգրտության և բաքնված անճշգրտության հարաբերման մեջ է:

«Гулкая рань». *այս շարքի մոդելավորման ամեն մի փորձ, որ հետապնդում է մաթեմատիկորեն ձևականացրած ստրուկտուրա կառուցելու նպատակը, ոչ միայն կաղավաղի, այլև պարզապես կավերի էություն: «Гулкий» բառիմաստի ամենաճշգրիտ նշանակությունն է՝ հնչում լսվող, բարձրաձայն (այսպես է սահմանում բառը ամսաց լեզվի ակադեմիական բառարանը): Դալը նշում է այս բառի հետևյալ իմաստները. հնչյունները բարձրաձայն արձակող կամ արտացոլող, հնչեղ, բարձրաղաղակ, աղմկող, շնփորող: Դալի նշած բառիմաստի երկրորդ երանգը (հնչյունները բարձրաձայն արտացոլող) ամսաց լեզվի ակադեմիական բառարանը սահմանում է մի փոքր այլ կերպ ու բավական հարազատ իմաստին. հնչյունները ուժեղացնող, ուժեղ արձագանք ունեցող:*

Եսենինի բանաստեղծության գեղարվեստական պատկերը, թվում է, թե կառուցված է «гулкий» բառի Դալի նշած երանգով՝ «հնչյունները բարձրաձայն արտացոլող»: Բայց չորս տողերի ողջ պոետիկ կոնտեքստը հանկարծ ի հայտ է բերում բառի մեջ մի ինչ-որ երրորդ իմաստ, և, որ առանձնապես կարևոր է ու բոլորովին պարադոքսալ, այդ երրորդ նշանակությունը ոչ թե պարզապես տարբեր է առաջին երկուսից, այլ հակադիր է դրանց: Այն տրամաբանությունը, որ ծնվում է «Я теперь скупее стал в желаньях», «Жизнь моя, иль ты приснилась мне?», «Проскакал на розовом коне» տողերով, կարծես «ընթանում» է ոչ թե ուժգին աղմուկի մեջ, այլ բարձրաղաղակ լռության, բարձրաձայն անդորրի, սարսռաղդեցիկ անձայնության մեջ (չէ՞ որ դժվար է պատկերացնել բարձրաղաղակ սուրացող վարդագույն նժույգ ու բարձրաղաղակ կյանք, որ հանկարծ տեսլացած թվային): Նշանակում է «բարձրաձայնությունը» ամանավորի գեղարվեստական պատկերի մեջ կարդացվում է նույնիսկ ոչ որպես «ցածրաձայնություն», այլ որպես լռություն: Բացի այդ, «վարդագույն նժույգը» ինքնին, այսպես ասած, նրա ձայնային հնարձակումից դուրս, բանաստեղծության կոնտեքստի մեջ ներիմաստներն համարյա չէ, այլ ավելի շուտ ֆոլիատական: Դրա

համար էլ «վարդապետը» հեքիաթային փոխաբերություն չէ, ոչ էլ ռևրիխյան «բաց դռնն է», այլ գունային դեֆորմացիա է և օժտում է բանաստեղծությունը մի տրամադրությամբ, որ անհնարին է արտահայտել կամ հետազոտել ո՛չ գեղագիտական սահմաններից դուրս, ո՛չ նույնիսկ գերգեղագիտական սահմաններում:

Իսկուչան պոեզիայի նկատմամբ բացառում է ոչ միայն լիովին համարժեք թարգմանությունը պոետիկ լեզվից ձևականացված լեզվի, այլև սովորական թարգմանությունը ազգային մի լեզվից մյուսը: Այստեղ նույնպես կորուստները ցցուն և անփոխարինելի են:

Եթե նույնիսկ հնարավոր լիներ ինչ-որ, գրեթե անըմբռնելի իդեալի մեջ կրկնել արվեստագետի հանճարեղ ստեղծագործությունը, ապա դա ամեն անգամ կշոշափեր այդ ստեղծագործության արդյունքը միայն: Իսկ ստեղծագործությունը, գեղարվեստական ակտերը ոչ միայն արդյունք է, այլև պրոցես: Առանց պրոցեսն ըմբռնելու բացառվում է արդյունքի ըմբռնումը: Նույնիսկ իդեալապես մոդելավորող սիստեմները միանգամայն անտարբեր են պրոցեսի նկատմամբ. մինչդեռ արվեստի մեջ արդյունքի էությունը անբաժանելի է պրոցեսի էությունից:

Այսպիսով, հասկանալի է, որ գեղարվեստական պատկերի կառուցվածքը զուտ ինտելեկտուալ կամ զուտ մաթեմատիկանացված, այլ կերպ ասած, փորձնական երկի կալվածքը չէ, այլ հավանականության նույն աստիճանով հատուկ է «հին բարի» դասականությանը: Մ. Բախտինի ողջ կոնցեպցիան Դոստոևսկուն նվիրված գրքի մեջ ոչ այլ ինչ է, քան վեպի վերլուծությունը կառուցվածքի տեսակետից, թեև Դոստոևսկուն հատուկ չէ վեպի բացահայտորեն ստրուկտուրալ կառույցը, իսկ ինքը՝ Բախտինը անչափ հեռու է ստրուկտուրալիզմի գաղափարներից (պոլիֆոնիկ վեպի ըմբռնումը, երկխոսության ու պատկերի երկխոսային կառույցի ըմբռնումը, երբ հերոսը դիտում է ինքն իրեն, լարվածորեն հասցեագրվելով ուրիշի, բայց ոչ թե օտար ուրիշի, այլ սեփական ուրիշի, առանց որի ինքն իրեն չի պատկերացնում, բայց որին ատում է ու որի վճիռը չի ընդունում):

Գեղարվեստական պատկերի կառուցվածքը «պատկերավոր մտածողության» (Բելինսկի) ոչ միայն արդյունքն է, այլև պրոցեսը: Եվ պրոցեսի ու արդյունքի այս երկմիասնությունը ստեղծում է այդ կառուցվածքը կերտելու ամենատարբեր եղանակներ ու հնարավորություններ:

Արվեստի երկի կառուցվածքի քննության համար բնորոշ է առավելագույն ուշադրությունը կառուցվածքի տարրերի ռևֆլեքսիվ ու ֆունկցիոնալ էության նկատմամբ։ Գեղարվեստական պատկերի կառուցվածքի այս երկու կողմերի նկատմամբ տածած երկակի կամ երկմիտանական ուշադրությամբ է պայմանավորվում այս մեթոդիկայի շահեկանությունը, նրա ներթափանցումը գեղարվեստական գիտակցության անորսալի, գրեթե անըմբռնելի գաղտնիքների մեջ, քանի որ գեղարվեստական պատկերի կառուցվածքը նախ և առաջ բովանդակային ֆենոմեն է, որ բացարձակ իմաստ ունի։

ԱՎԱՆԴՈՒՅԹՆԵՐԸ ԵՎ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԶԱՐԳԱՑՄԱՆ ՊՐՈԲԼԵՄԸ

Գրական ավանդույթների և մեր ժամանակի համար նրանց ունեցած նշանակության մասին վերջին տարիներին շատ է խոսվել: Այս հարցի շուրջ շատ բանավեճեր են եղել, երբեմն բավականին սուր: Այդ վեճերը, անկասկած, իրենց նշանակությունն ունեցան և պարզեցին հարցի մի քանի կարևոր կողմեր: Բայց դրա հետ միասին հիմա, երբ կրքերը մի քիչ հանդարտվել են, առանձին պարզությամբ երևում է, որ այդ վեճերը հաճախ ծավալվում էին տեսական անբավարար մակարդակով, ունեին սահմանափակ և մակերեսային բնույթ:

Ավանդույթների պրոբլեմը սովորաբար հանգեցվում էր այնպիսի երկրորդական երևույթների, ինչպիսիք են գրականության արտաքին թեմատիկ և ոճական հատկանիշները: Այսպես, ռուս գրականության ավանդույթների շատ կողմնակիցներ ամբողջ խընդիրը տեսնում էին «վաղեմի» գյուղական թեմային դիմելու և, մյուս կողմից, բանավոր ժողովրդական ստեղծագործության կամ գոնե գրականության զարգացման վաղ շրջանների ոճն ու լեզուն վերահանդիսանալու մեջ: Այն դեպքում էլ, երբ «ավանդապաշտները» իբրև էտալոն վերցնում էին ռուս դասական գրականությունը նրա բարձրարժեք արտահայտություններ մեջ, Պուշկինից մինչև Բունին, դարձյալ կոչ էին անում վերականգնել արտաքին ոճական և թեմատիկ հատկանիշները:

Բանը միայն այն չէ, որ այդպիսի վերակենդանացումն անհնար է: Նման տեսակետների ավելի էական թերությունն է ավանդույթ-

նների բնույթի մակերեսային և նեղ ըմբռնումը: Ավանդույթը չի կարելի դիտել իբրև ոճի և թեմատիկայի այս կամ այն առանձնահատկության պահպանում, որովհետև դրանք ածանցյալ, երկրորդական հատկություններ են, որոնք գոյանում են գրական ստեղծագործության շատ ավելի խոր, արմատական հատկությունների հողի վրա:

Այսպես, ռուս դասական գրականության մեծությունը, գրականության, որը XIX դարում անպատման եղավ աշխարհի առաջատար գրականությունը և շատ բանով որոշեց խոսքի համաշխարհային արվեստի զարգացումը XX դարում, հիմնված էր ոչ թե թեմատիկ և ոճական առանձնահատկությունների, այլ, ամենից առաջ՝ ժողովրդի հոգևոր կյանքի և, ամբողջությամբ վերցրած, ժողովրդական կեցության նկատմամբ ռուս գրողների ունեցած վերաբերմունքի բուն բնույթի, բուն սկզբունքի վրա:

Պուշկինը և Գոգոլը, Նեկրասովը և Դոստոևսկին, Տոլստոյը և Ճառլամովսկին, Լևսկովը և Չեխովը իրենց գործին վերաբերվում էին ոչ իբրև որոշակի «արհեստի», «մասնագիտության», «պրոֆեսիայի» (չնայած նրանք խոսքի հիանալի վարպետներ էին), այլ իբրև կենսական և հոգևոր սխրագործության, որը կատարվում էր հանուն Հայրենիքի, ժողովրդի և, վերջին հաշվով, համայն ամբողջ մարդկության:

Նույնիսկ այնպիսի «կամերային» (զուտ ոուսական տեսակետից) բանաստեղծ, ինչպիսին Բորատինսկին է[1], իր բնկերներից մեկին, որը որոշել էր մողնել գրականության, գրում էր. «Նորից գրիչ վերցրու... մի գոմաճանիր քո կոչումին: Հասարակությունը կհասարակ մեր կենսական սխրանքը: Տարաձայն հանճարեղություն է: Պետք է կատարել այն՝ հակառակ ամեն տեսակի արգելքների...»:

Գործի նկատմամբ այս վերաբերմունքը ծնում էր ռուս գրականության ամենահարուստ հատկությունները, մասնավորապես, նրա օրգանական կապը ամբողջ ազգային մշակույթի և ապա, ամբողջությամբ վերցրած, ազգային կեցության հետ: Ալեքսանդր Բլոկը իր վերջին, մահվանից առաջ գրած «Առանց աստծու, առանց ոգևորության» հոդվածում խոսում էր ռուսական մշակույթի սկզբունքային «սինթետիկության» մասին. «Ռուս արվեստագետին չի կարելի և պետք էլ չէ «մասնագետ» լինել... Այնպես, ինչպես Ռու-

---

[1] *Е. А. Боратынский*, Стихотворения. Поэмы. Проза. Письма., М., 1951, стр. 496.

սաստանում իրարից անբաժան են կերպարվեստը, երաժշտությունը, արձակը, բանաստեղծությունը, նրանցից ու միմյանցից անանջատելի են փիլիսոփայությունը, կրոնը, նույնիսկ՝ քաղաքականությունը: Նրանք էլ հենց միասին կազմում են այն հզոր հոսանքը, որն իր վրա կրում է ազգային մշակույթի թանկագին բեռը»[2]:

«Երգենի Օնեգին», «Մեռած հոգիներ», «Պատերազմ և խաղաղություն», «Կարամազով եղբայրներ»,— սրանք ստեղծագործություններ են, որոնք իրենց մեջ են առել ազգային մշակույթի ամբողջ էներգիան և հենց դրա շնորհիվ հասել են անհամեմատելի մեծության: Նրանց թեմատիկ և ոճական գծերը ծնունդ են հենց նրանց այդ ներքին, խորքային բնույթի:

Շատ բնորոշ է, որ ինչ-որ պահերի մեծագույն ռուս գրողները՝ և՛ Գոգոլը, և՛ Դոստոևսկին, և՛ Տոլստոյը, զգում էին բուն գեղարվեստական ձևերի ինչ-որ անձուկությունն և սկսում էին, նրա օգտագործենք Տոլստոյի արտահայտությունը, «գրել առանց որևէ ձևի... ասել, դուրս թափել, ինչպես կարող ես, այն ամենը, ինչ ուժեղ կերպով դուում ես» (1909 թվականի Հունվարի 12-ի օրագրային գրառում):

Ջմիտելով Տոլստոյի և նրա նախորդների ներքին արդարացիությունը, մենք, համենայն դեպս, այսօր կարող ենք ասել, որ այս ձգտման մեջ երևան է գալիս իր աբվեստի ամենաուժեղ նկատմամբ հավատի ինչ-որ պակաս: Չէ՞ որ այս գրողները մեծագույն լրիվությամբ ու խորությամբ իրագործեցին իրենց նպատակները հենց գեղարվեստական «ձևերում», այսինքն այն ժամանակ, երբ նրանք կարողանում էին ալեկոծվող իմաստի վիթխարի լարվածությունը պահել այս ձևերի շրջանակներում և սահմաններում:

Իրենց ստեղծագործության մեջ ներառնելով ազգային մշակույթի ամբողջ բովանդակությունը, նրա բոլոր բազմաբնույթ պրոբլեմները, նրանք տալիս էին այդ պրոբլեմների բուն գեղարվեստական, այսինքն՝ ամենից ավելի բազմակողմանի, կենսալից և հավերժական մարմնավորումը:

Դոստոևսկու կամ Տոլստոյի ժառանգության անմահությունը պայմանավորված է ոչ թե ինքնին նրանց ընդունակությամբ՝ արթնացնել ազգային մշակույթի բովանդակությանը (այդ այսպես թե այնպես հատուկ էր նրանց շատ ժամանակակիցների), այլ նրանով, որ, իրենց ստեղծագործության մեջ ներառնելով այդ բո-

---

[2] *Александр Блок*, Собрание сочинений, М., 1962, т. 6, стр. 175—176.

վանդակումներ, նրանք կարողացան գրան տալ հանճարեղ գեղարվեստական մարմնավորում, գեղարվեստական կեցություն, որը դարձավ ինչ ժողովրդի կեցության իրական, անժխտելի փաստ: «Պատերազմ և խաղաղություն» ազգային կեցության նույնքան լուսե փաստ է, որքան և ինքը՝ 1812 թվականի Հայրենական պատերազմը, չնայած, հասկանալի է, առանց այդ պատերազմի չէր կարող ծնվել Տոլստոյի այդ երկը:

Ահա՛նք, այս ամենը մեզ արդեն գոնե է բերում գրական ավանդույթի հարցի շրջանակներից: Ամեն ինչի հիմքում, կրկնում եմ, ընկած է իրենց գործի նկատմամբ այն նույն վերաբերմունքը, որը որոշում էր և՛ Տոլստոյի, և՛ XIX դարի ուրիշ խոշորագույն ռուս գրողների յուրաքանչյուր քայլը: Ստեղծագործական վարքագծի ամբողջականություն ու կայունություն, որն արտահայտվում է ոչ միայն գրականության մեջ, այլև ինչ գրողի կյանքում,— սա է ռուս դասականների գլխավոր ավանդույթը: Պուշկինի, Գոգոլի, Դոստոևսկու, Տոլստոյի, Չեխովի կյանքը, ամեն մեկն առանձին, մի-մի յուրօրինակ ստեղծագործություն է, ստեղծագործական կամքի մարմնավորում: Այստեղից էլ արդեն սկիզբ է առնում մնացած ամեն ինչ՝ ընդհուպ մինչև թեմատիկան ու ոճը: Դասականների արվեստի իսկական և օրգանական բնույթը որոշվում է հենց նրանով, որ այդ արվեստը իրենից ներկայացնում է կենսական և ստեղծագործական վարքագծի այլակերպություն, այսինքն՝ կեցության գեղարվեստական խոսքի մեջ:

Երբ մենք խորանում ենք ռուս մեծ գրողների կյանքի ուսումնասիրության մեջ, մեզ չի կարող չզարմացնել նրանց անսասան հավատարմությունը իրենց սկզբունքներին, հավատարմություն, որը չի վախենում ոչ մի փորձություններից ու արգելքից:

Շատ մարդիկ կային, օրինակ, որոնք չէին հասկանում Պուշկինի այն քայլի իրական իմաստը, որը նրան մենամարտի հանեց ինչ-որ ոչնչության դեմ: Այս բանում տեսել են աշխարհիկ բարքայականության դատարկ նորմաններին ենթարկվելու արտահայտություն: Բարեբախտաբար մեզ են հասել իր՝ Պուշկինի մեզքերն ու գրած բացատրությունները. նա ասել էր Ժուկովսկուն. «Ինձ ինչ, թե ինչ են մտածում այսինչ կոմսուհին կամ այնինչ իշխանուհին իմ կնոջ մեղքի կամ անմեղության մասին: Միակ կարծիքը, որ կանչ է ինձ համար, դա միջին դասի կարծիքն է, դաս, որը ներկայումս միակ իսկական ռուսականն է»: Եվ ավելի որոշակի ասում էր Սոֆյա Կարամզինային. «Ինձ պետք է, որ իմ բարի անունը և պա-

տիվը անձեռնմխելի լինեն Ռուսաստանի այն բոլոր անկյուններում, որտեղ իմ անունը հայտնի է»[3]:

Այսպիսով, Պուշկինին դեպի մահ էր տանում այն համոզմունքը, որ կյանքը և ստեղծագործությունը անբաժան են, և այն բանի հետ հաշտվելու անկարելիությունը, որ իր անունը թեկուզ ինչ-որ բանով կարող է արատավորվել Ռուսաստանի աչքում: Նա հասկանում էր, որ, թույլ տալով այդ, արդեն չի կարողանա ստեղծագործել այնպես ազատ և այնպես լիաբուռն, ինչպես առաջ...

Սկզբունքորեն նույն իմաստն ունեին այնպիսի արարքներ, ինչպիսիք էին Գոգոլի կողմից «Մեռած հոգիների» երկրորդ հատորի այրելը, որի վրա նա աշխատել էր տասը տարի կամ Տոլստոյի «Հետռանալը» Յասնայա Պոլյանայից:

Կյանքի և ստեղծագործության անբաժանությունը, լրիվ միաձուլվածությունն էլ հենց ծնում էին թեմայի այն օրգանականությունը և ոճի այն բնականությունը, որոնք այնպես զարմացնում են պատահականների ժառանգության մեջ: «Ես ինչպես ապրում եմ, այնպես էլ գրում եմ»,—Գրիբոեդովի հետ միասին կարող էր ասել նրանցից յուրաքանչյուրը: Նրանք կարիք չունեին փնտրելու թեմա և սաբքելու ոճ—և՛ մեկը, և՛ մյուսը ասեք ինքնին ծնվում էին նրանց կյանքից, որը նրանք չէին պատկերացնում ողջ Ռուսաստանի կյանքից դուրս:

Եվ այդ թեմաներն ու ոճերը ինքնին, որպես այդպիսին «վերածելու» փորձերը նույնքան ուտոպիկ են, որքան առանց արմատի ծառ աճեցնելու փորձերը:

Նույնքան կարևոր է և հարցի մի այլ կողմ: Պատահականների փորձից ուղղակի բխում է այն համոզմունքը, որ մշակույթի զարգացումն առանց ավանդույթների անհնար է: Պուշկինը և Գոգոլը, Դոստոևսկին և Տոլստոյը իրենց դիտում էին իրրև հավատարմյա ռուսական մշակույթի ժառանգորդներ և շարունակողներ: Այստեղ տեղը չէ ապացուցելու այդ, բայց ուզում եմ հիշեցնել Տոլստոյի մի նշանավոր դատողություն: Քաջ հայտնի է, որ Տոլստոյն ավելի, քան որևէ մեկ ուրիշը, զգուշանում էր հանդիսավոր, մեծադղորդ խոսքերից, որ նա սկեպտիկորեն էր վերաբերվում շատ նշանավոր պատմական դեպքերի և գործիչների: Առավել ևս էական է նրա 1870 թվականի ապրիլի 4-ի օրագրային գրառումը, որի մեջ նա առարկում է Ռուսաստանի բազմադարյան զարգացումը թերագնա-

---

[3] «Пушкин в воспоминаниях современников», М., 1950, стр. 135.

հատոր պատմաբաններին. «Ըստ այդ պատմության՝ նախապատրաստական Ռուսաստանում ամեն ինչ այլանդակ է եղել. դաժանություն, թալան, դանահարություն, կոպտություն, հիմարություն, որևէ բան անելու անընդունակություն... Կարդում ես այդ պատմությունը և ակամա եզրակացնում, որ Ռուսաստանի պատմությունը այլանդակությունների մի շղթա է:

Բայց ինչպե՞ս այլանդակությունների շղթան ստեղծեց մեծ, միասնական պետություն:

Բացի այդ, կարդալով այն մասին, թե ինչպես էին թալանում, դանահարում, պատերազմում, ավերում (պատմությունը այս մասին է խոսում միայն), ակամա հարց ես տալիս՝ ի՞նչ էին թալանում և ավերում: Այստեղից էլ մյուս հարցը՝ ո՞վ էր ստեղծում այն, ինչ ավերում էին... Ո՞վ էր որսում սև աղվեսներ և սամույրներ, որոնք նվիրում էին դեսպաններին, ո՞վ էր արդյունահանում ոսկին և արկաթը, ո՞վ էր ձիեր, եզներ, ոչխարներ աճեցնում, ո՞վ էր տներ, պալատներ, եկեղեցիներ կառուցում, ո՞վ էր ապրանքներ տեղափոխում: Ո՞վ էր ծնում և դաստիարակում միասնական արմատ ունեցող այդ մարդկանց: Ո՞վ էր պահպանում կրոնական սրբությունը, ժողովրդի բանաստեղծությունը, ո՞վ արեց, որ Բոգդան Խմելնիցկին կապվեց Ռուսաստանի և ոչ թե Թուրքիայի և Լեհաստանի հետ»:

Այս խորհրդածության մեջ մեզ համար ամենից կարևոր է հարյուրամյակների խորքը գնացող «միասնական արմատ ունեցող մարդկանց» հետ կապված լինելու զգացումը: Պուշկինը օրինական հպարտությամբ ասում էր.

Мой предок Рача мышцей бранной
Святому Невскому служил...

Բայց պարզվում է, որ Տոլստոյը, որի մոտ այնքան ուժեղ էր անիշխանական ինքնակամության, բոլոր ավանդույթների և հնդինակությունների ժխտումը, իր ձևով վերապրել է նույն զգացմունքները: Առանց այդ զգացմունքների անհնարին կլինեին և՛ գեղարվեստական մտքի թափը, և՛ մեծագույն պատասխանատվության գիտակցությունը, որոնք հատուկ էին Տոլստոյին:

Իսկական արվեստը դատարկ տեղում չի ծնվում: Արվեստի անմահությունն պայմանավորված է այն բանով, որ նա հենվում է մշակույթի և կյանքի դարավոր ավանդույթների վրա: Գորկին ասում էր, որ Տոլստոյի մեջ «ապրում էր վասկա Բուսլաևի հանդուգն

և քննախույզ խելառությունը և ավարտ քահանա Ավվակումի համառ հոգու մի մասը, իսկ ինչ որ տեղ, վերևում կամ կողքին թաքնված էր չաադաևյան սկեպտիցիզմը»: Նա բերում էր Տոլստոյի խոսքերը. «Մտավորականը դա Գալիցիայի իշխան Վլադիմիրկոն է. նա դեռ XII դարում «հանդգնաբար» ասում էր. «Մեր դարում հրաշքներ չեն լինում»:

Այո, առանց դարերի այդ միասնության, առանց դարավոր ազգային մշակույթի կենդանի զգացման չէր լինի այն Տոլստոյը, որի մասին Գորկին իբրև եզրափակում ասում էր. «Այդ մարդը նման է աստծուն»:

Եվ դասական ավանդույթի էությունն այն է, որ գրողն իր մեջ աճեցնի այդ հատկությունները, և ոչ թե փորձի մեխանիկորեն վերարտադրել անցյալի այս կամ այն հեղինակի թեմատիկ և ոճական առանձնահատկությունները:

* * *

Ավանդույթների պրոբլեմի ուսումնասիրման անբավարար վիճակը կապված է նաև այն բանի հետ, որ ավանդույթը հաճախ ըմբռնվում է շատ միակողմանիորեն և սահմանափակ՝ իբրև, այսպես ասած, մաքուր գրական, «գրքային» երևույթ: Շատ ուսումնասիրություններում ավանդույթը հանդես է գալիս, վերջին հաշվով, իբրև չարաբաստիկ «ուսումնառություն դասականներից». գրողը (այսինչ) կարդում է, յուրացնում է, ուսումնասիրում է իր նախորդների գրքերը և ի վերջո դառնում է նրանց ժառանգորդն ու շարունակողը:

Ես համոզված եմ, որ այդ ուղին իմ ինքնին, իր «մաքուր» տեսքով, չի կարող հանգեցնել այլ բանի, քան էպիգոնության ու գրքայնության: Գրական ավանդույթը կենդանանում է միայն այն ժամանակ, երբ շարունակողը նրա ենթահիմքը, նրա խորքային բազան գտնում է նույն այն կյանքում, որն ինքը գեղարվեստականորեն յուրացնում է:

Սա, իհարկե, բացատրությունների կարիք ունի: Ես ի նկատի ունեմ, որ, ասենք, Տոլստոյի կամ Դոստոևսկու ավանդույթները ժառանգող գրողը պետք է իրական կյանքում գտնի այն երևույթներն ու տենդենցները, որոնք գեղարվեստական մարմնավորում են ստացել Տոլստոյի և Դոստոևսկու ստեղծագործության մեջ: Միանգամայն հասկանալի է, որ այստեղ խոսք կարող է լինել միայն

ավյալ երևույթների հետագա զարգացման, նրանց պատմության ավելի ուշ շրջանների մասին։

Այսպես, օրինակ, Շոլոխովի համար հսկայական նշանակության ունեցան Տոլստոյի ավանդները։ Հետազոտողները, մասնավորապես, վաղուց արդեն նշել են Աքսինյայի և Աննա Կարենինայի կերպարների համահնչունությունը։ Բայց սա ոչ մի չափով չի նշանակում, որ Աքսինյայի կերպարը ստեղծվել է Տոլստոյի վեպի ազդեցությամբ։ Բանը հենց այն է, որ Շոլոխովը այլ պարագրջանում և բոլորովին այլ սոցիալական միջավայրում բացահայտել է մարդկային այնպիսի գծեր և այնպիսի կենսական իրավիճակ, որոնք մոտ են Տոլստոյի ավելի վաղ ստեղծած կերպարներին և իրավիճակներին։ Միայն այս իսկ հիմքի վրա է ծագել երկու հեղինակների «համահնչունությունը», այստեղից էլ կյանքի գեղարվեստական մոդելավորման այս կամ այն սկզբունքի կամ միջոցի օգտագործումը (հատկանշական է, փոխակերպված ձևով), որոնք հատուկ էին Տոլստոյին։

Իսկ եթե գրողը երևում է անմիջականորեն նախորդի ստեղծագործությունից, նրա երկերը անխուսափելիորեն իրենց վրա կրում են էպիգոնության կնիքը,— ինչպես, ասենք, էմիգրանտ Մարկ Ալդանովի պատմական վեպերը, որոնք հաճախ պարզապես վերարտադրում են «Պատերազմ և խաղաղության» գեղարվեստական տարրերը կամ ակմեիստների և նրանց հարող բանաստեղծների 1910—20 թվականների շատ բանաստեղծություններ, որոնք ավելի կամ պակաս չափով արհեստականորեն վերարտադրում էին XVIII դարի—XIX-ի սկզբի պոեզիայի մոտիվները և հնարները։

Մի խոսքով, իսկական ավանդույթը ոչ միշտ է հանդես գալիս իբրև մաքուր գրական երևույթ։ Այն ելնում է, այսպես թե այնպես, կյանքի ամբողջությունից, իսկ ավանդույթի բուն գրական արդյունները ներկայանում են իբրև կյանքի գեղարվեստական մարմնավորում պատկերավորության, կոմպոզիցիայի, բառի, ռիթմի մեջ։

* * *

Ժամանակակից գրականության մեջ Պուշկինի և Տոլստոյի, Դոստոևսկու և Նեկրասովի, Լևսկովի և Ջևխովի, Եսենինի և Պրիշվինի ավանդույթների արդյունավետ զարգացումը հնարավոր է դառնում միայն այն պատճառով, որ բուն կյանքում շարունակվում են հարատևել մարդկային այն գծերն ու ձգտումները, որոնք ապրե-

ցուցիչ խորությամբ և լրիվությամբ ավելի վաղ պատկերվել են այդ մեծ արվեստագետների ստեղծագործության մեջ։

Հենց դրա համար էլ արդյունավետ է Դոստոևսկու ավանդույթների այն շարունակումը, որը ներկայումս բնորոշ է Անդրեյ Բիտովի վիպակների, Վասկովինը՝ Վասիլի Շուկշինի պատմվածքների, Նեկրասովինը և Սսենինինը՝ վերջերս զոհված Նիկոլայ Ռուբցովի, Ֆետինը և Ինոկենտի Աննենսկունը՝ Վլադիմիր Սոկոլովի պոեզիայի համար։

Երբ ավանդույթները ըմբռնվում են նեղ, միայն մաքուր դրական պլանով, ապա դրանց նշանակությունը սահմանափակվում է, ըստ էության, նրանով, որ հաղորդակից լինելով ավանդույթներին, դրողը կապվում է գեղարվեստական մշակույթի բարձրագույն նվաճումների հետ, չի սկսում այբուբենից, այլ, այսպես ասած, հենվում է իր նախորդների ուսերին։ Մյուս կողմից, մեծ նախորդների ստեղծագործությունը դրողի համար հանդես է գալիս իբրև իդեալ, իբրև օրինակելի նմուշ, որոնցով նա չափում է իր ստեղծագործությունը։

Այդ բոլորը, անկասկած, ճիշտ է և շատ էական։ Չի կարելի ստեղծագործել դատարկ տեղում, թեև դա չի հակասում այն բանին, որ դրա հետ միասին յուրաքանչյուր իսկական արվեստագետ կարծես թե սկսում է ամեն ինչ նորից, ելնելով իրականության իր անմիջական ապրումներից, այլ ոչ թե արվեստի նախորդ երևույթից։

Բանն այն է, որ գրողն ընդհանրապես ոչ մի դեպքում չի կարող խուսափել աշխարհի գեղագիտական նախընթաց յուրացման ազդեցությունից։ Նույնիսկ եթե այս կամ այն պատճառով գրողը գրքեր ծանոթ չէ նախկինում ստեղծված գրականությանը, միևնույն է՝ կրում է նրա հզոր և անխուսափելի ազդեցությունը, որովհետև գրականությունն արդեն թափանցել է կյանք, արմատավորվել մարդկանց լեզվի և բուն կենցաղի մեջ։ Այսպես, նույնիսկ գրեթե ոչինչ չկարդացած մարդիկ խոսում են իրադարձությունների բարդ հանգույցի մասին, դտնելով, որ այն «ուղղակի վեպ» է, սխրանք կատարած մարդուն անվանում են «հերոս», նրա կործանումը՝ «ողբերգություն», հանգամանքների ծիծաղելի զուգադիպությունը՝ «կատակերգություն» և այլն։ Կենսական բոլոր նման հասկացությունները ձևավորվել են շնորհիվ գրականության և այդտեղից էլ անցել են կենցաղ։ Դա նշանակում է, որ գրականությունն արդեն մտել է կյանք, որ նրանից «ոչ մի տեղ չես կարող փախչել» (ընդ որում,

անշուշտ, դա գրականության կողմից կյանքի վրա ազդելու բազմաքանակ դրսևորումներից մեկն է միայն):

Այսպիսով, ուր գնելով գրական ստեղծագործության ճանապարհ, գրողը չի կարող սկսել «ոչնչից»: Նա կանգնում է բնության անհրաժեշտության առաջ՝ կամ նա պետք է ելնի գրականության վերաբերյալ պասիվ և մակերեսային պատկերացումներից և դրանով իսկ ընկնի, համանաբար, նրա պատահական ու շարքային երևույթների ազդեցության տակ, կամ էլ պետք է ձգտի այն յուրացնել խորն ու լրիվ և գտնել իր ինքնատիպ ճանապարհը: Այլ ուղի չկա: Միանգամայն հասկանալի է՝ չդիտակցված կախումը անցյալի գրականությունից գրողին դնում է շատ ավելի անշահավետ վիճակում, քան ինչ գրական ժառանգության դիտակից յուրացումը և գեղարվեստական մշակույթի բարձունքներին հաղորդակից լինելը: Այստեղ տեղին է հիշել հնդկյան հանրահայտ ինդր՝ ազատության պիտակված անհրաժեշտության է...

Պակաս կարևոր չէ հարցի մյուս կողմը: Մենք արդեն նշել ենք, որ ավանդույթների իսկական շարունակումը կատարվում է ոչ միայն մարդու գրական ասպեկտով, այլև այն իր մեջ է ներառում նաև կենցաղյանն իր ամբողջության մեջ, կարծես ինչ հետևելով կենսաձևի ավանդույթների հետագա զարգացման ընթացքին, որ անցյալում բացահայտվել և գեղարվեստորեն մարմնավորվել է, ասենք, Պուշկինի կամ Տոլստոյի կողմից: Ահա դրա մեջ է արմատավորված գրական ավանդույթների ամենաարժեքավոր հատկանիշը՝ դրա շարունակումը արվեստագետին հնարավորություն է տալիս ոչ ինչ պարզապես արձանագրել այսօրվա կյանքի այս կամ այն երևույթը, այլ ըմբռնել այն իր շարժման ու զարգացման մեջ, կապել այն արդեն անցյալ դարձած պատմական ժամանակաշրջանի հետ, ցույց տալ ժամանակների կապը:

Այսպես, Նիկոլայ Զաբոլոցկին, իր հասուն շրջանի գործերում շարունակելով Բորատինսկու և Տյուտչևի բանաստեղծական ավանդույթները, կարծես ինչ ըմբռնեց և մարմնավորեց ռուս բնափիլիսոփայական գեղագիտության դարավոր որոնումները, «մարդ և բնություն» խոր աշխարհայեցողական պրոբլեմի դարավոր շարժումը: Իհարկե, նրա ավանդույթները իրենց արմատներով գնում են դեպի ավելի հեռավոր գրական ժամանակաշրջաններ, մինչև Դերժավինի և Լոմոնոսովի ստեղծագործությունը (հիշենք վերջինիս առավոտյան և երեկոյան «խորհրդածություններ» և «նամակ ապակու օգտակարության մասին»), Գրիգորի Սկովորո-

դայի բանաստեղծական փիլիսոփայությունը և, վերջապես, մինչև «Ասք Իգորի գնդի մասին» պոեմը՝ նրա բնության դիցաբանական հանճարեղ պատկերներով։

Ավանդույթներին հաղորդակցվելը դրողին տալիս է պատմական թափ, թույլ է տալիս նրան ստեղծագործել ժողովրդի և նրա մշակույթի հազարամյա զարգացման լույսի տակ։ Ինքնին հասկանալի է՝ դա արտակարգ բարդ և դժվարին պրոցես է, որն անխմաստ է առանց ստեղծագործական բարձր շնորհի և դեպի անցյալի մշակույթն ունեցած եզակի նրբազգացության։ Մյուս կողմից՝ հաղորդակցվելն անհնար է առանց կենդանի արդիականության խոր և սուր զգացողության և յուրացման, այլապես ավանդույթները շարունակելու փոխարեն կստացվի մի անպտուղ էսրիգոնություն։

Բայց, այսպես թե այնպես, միայն ավանդույթներին հաղորդակից լինելու ստեղծագործական խնդրի իրագործման շնորհիվ գրողը կարող է դառնալ գրական զարգացման հազարամյա շղթայի անհրաժեշտ օղակը։ Ձլուծելով այս խնդիրը, նա դատապարտված է՝ լինելու իր ժամանակի սոսկ պարզունակ արձանագրող։

* * *

Խոսելով գրական ավանդույթների մասին, դժվար է շրջանցել այդ պրոբլեմի մի այլ կողմ, որ սովորաբար անվանում են «նորարարություն»։ Չնայած այդ տերմինի լայն տարածվածությանը, այն մեզ թվում է ոչ այնքան հաջող։

Առաջին հերթին, գրականության առաջընթաց շարժումը ոչ միշտ է կապված «նորարարության հետ» բառիս բուն իմաստով։ Այսպես, Յու. Ն. Տինյանովը իր հայտնի «Արխաիստներ և նորարարներ» (1929) գրքում համոզիչ կերպով ցույց տվեց, որ գրականության գարգացումը հաճախ որոշակիորեն բնութագրվում է իբրև հենց վերադարձ դեպի «անցյալը», «դեպի արխայիկը» (այսպես, արդեն Պուշկինից հետո Տյուտչևը այս կամ այն չափով «վերադարձավ» դեպի դերժավինյան ոճը)։

Երկրորդ, «նորարարություն» հասկացությունը չափից դուրս վերացական է, նրա մեջ միայն առկա է «նորության» գաղափարն իբրև այդպիսին, «նորությունն» ընդհանրապես։ Բայց նորությունն ինքնին դեռ գեղարվեստական արժեք չունի, գրողի ձգտումը դեպի նորարարություն, հանդես գալով իբրև ինքնաբավ մի խնդիր, հեշտությամբ փոխարկվում է նորության որոնման՝ հանուն միայն

նորության, ինչը շատ բնութագրական է, օրինակ, XX դարասկզբի մի շարք ռուս գրողների, ասենք որոշ ֆուտուրիստների ու իմաժինիստների համար:

Վերջապես, «նորարարություն» տերմինը անխուսափելիորեն իր մեջ բովանդակում է ավանդույթներին հակադրվելու միտում: Այն կարծես իր մեջ կրում է այդ հակադրության ներքին տրամաբանությունը, և այդ պատճառով էլ գրական նորարարության վերաբերյալ բազմաթիվ աշխատանքներում ստեղծվում է գրականության պատմության միակողմանի և նույնիսկ պարզապես կեղծ պատկեր: Այդ պատմությունը ներկայացվում է իբրև գրականության «ավանդական» շարժման շրջանների (ասենք, XIX դարի երկրորդ կեսին Ռուսաստանում) և նորարարության՝ ասենք ավանդների ընդմիջման, դրանց բեկման ու բացասման շրջանների (օրինակ, XX դարի սկզբին) հերթագայություն:

Իրականում ամեն ինչ ավելի բարդ է: Անշուշտ, գրականության պատմության մեջ եղել են սկզբունքորեն բեկումնային, նույնիսկ «հեղաշրջման» ժամանակներ: Սակայն զարգացման դիալեկտիկան այնպիսին է, որ այդ դարաշրջաններում, որպես կանոն, կտրուկ կերպով ուժեղանում է ոչ միայն ձգտումը դեպի նորն ու անծանոթը, այլև հավասարապես նկատվում է հակում դեպի ավանդույթները, լարված հետաքրքրություն դեպի «հինը», նույնիսկ հնագույնը:

Վերածնության դարաշրջանը նշանավորվեց գրականության մեծագույն հեղաբեկումով: Եվ պատահական չէ, որ այն ստացավ Վերածննդի դարաշրջան անվանումը: Նորի ակտիվ որոնումները այդ շրջանի գրականության մեջ ուղեկցվում էին ոչ պակաս ակտիվ շրջապատված դեպի հեռավոր անցյալը՝ անտիկ աշխարհն ու վաղ միջնադարը: XIV—XVI դարերի արևմտաեվրոպական գրականության մեջ կատարված վիթխարի հեղաշրջումը անհնարին կլիներ առանց այդ մոռացված անցյալի «հարության»:

«Վերադարձը» դեպի անցյալը պակաս տիպական չէ նաև XVIII դարի վերջի և XIX դարասկզբի հեղաբեկման շրջանի ռոմանտիզմի համար: Գերմանացի և անգլիացի ռոմանտիկները բացահայտում են մշակույթի ակունքները, խորասուզվում ժողովրդական ստեղծագործության, հին էպիկական պոեմների տարերքի մեջ:

Այդ նույն բանը բնութագրական է XIX դարավերջի և XX դարասկզբի բեկումնային ժամանակաշրջանի համար: «Նորարարության» տարբեր ձևերի կողքին ծնունդ է առնում մի արտակարգ հետաքրքրություն դեպի նախնադարյան արվեստը, հին Արևելքի ար-

վեստը (հիշենք այն մեծ դերը, որ իմպրեսիոնիզմի ձևավորման խնդրում կատարեց հին ճապոնական և չինական գեղանկարչությունը), նախաուենեսանսի արվեստը («նախաառաֆայելիտների» լայն հոսանքը գեղանկարչության և դրականության մեջ) և այլն:

Վերջապես XX դարի սկզբին ռուս դրականությունն ու արվեստը բառի բուն իմաստով «վերածնում» են հին ռուսական գեղարվեստական ավանդները: Դա վերին աստիճանի բնութագրական է Բլոկի և Խլեբնիկովի, Բունինի ու Ստենինի և ուրիշ շատերի համար: Գեղանկարչությունը դիմում է սրբապատկերներին, երաժշտությունը՝ հին մելոդիկային (Ռիմսկի-Կորսակով, Լյադով և այլք):

Այդ շրջանում ավանդույթների և «նորարարության» զուգակցումը հաճախ ընդունում է զրեթե պարադոքսալ բնույթ: Այսպես, օրինակ, նույն Վելիմիր Խլեբնիկովն իրեն անվանում էր «будетлянин», կարծես ձգտում էր միայն այն բանին, որպեսզի պոեզիայում բաց անի բոլորովին նոր ուղիներ: Բայց միաժամանակ ամբողջապես կլանված է հին ռուսական պատկերավորության ու ոճին «հարություն» տալու փորձերով (բացի դրանից, նա շատ էր հրապուրված հին Արևելքի, հատկապես Հնդկաստանի աշխարհզգացողությամբ): Տվյալ դեպքում այնքան էլ էական չէ, որ այդ «հարությունը» հաճախ ուներ արհեստական, «լաբորատորային» բնույթ. կարևոր է ամենից առաջ բացատրել, թե ինչու այն արվեստագետը, որը համարվում է ամենավճռական «նորարար», միաժամանակ հանդես է գալիս որպես ազգային խոսքաբվեստի հնամենի ավանդույթներին դիտակցաբար «հարություն» տվող: Ավանդույթների և «նորարարության» այդ անբաժանելի զուգակցումը հատկապես ակնառու կերպով է դրսևորվում XX դարասկզբի ռուսական գեղանկարչության մեջ: Ըստ էության, նույնիսկ դժվար է որոշել՝ «նորարարնե՞ր», թե՞, ընդհակառակը, հին ավանդույթներին հարություն տվողներ են այդ ժամանակի այնպիսի մեծագույն գեղանկարիչներ, ինչպիսիք են՝ Վրուբելը, Կուստոդիևը, Պետրով-Վոդկինը:

Այդ նույնը կասեի և Մարտիրոս Սարյանի գեղանկարչության մասին. նորամուծությունն ու իսոր հնությունը այնքան օրգանապես են զուգակցված նրա կտավներում, որ դրանք անհնար է մասնատել:

Ես, իմ կարծիքով, այդ միավորումը իսկական արվեստի միակ իսկապես արդյունավետ զարգացման ուղին է: Որպեսզի շարժվի առաջ, արվեստը, ըստ երևույթին, միշտ պետք է նայի ետ, իմաս-

տավորի և քննի իր դարավոր և հազարամյա պատմությունը: Եվ ինչքան ուժեղ է դևպի առաջ կատարվող նետումը, այնքան ավելի ամուր և ծավալուն պետք է լինի նրա «ետհրման» հրապարակը:

Այդ մասին հիանալի կերպով է ասել Սարյանն իր ինքնակենսագրական դրքում, օրինակ բերելով ժամանակակից ճարտարապետության նշանավոր ստեղծագործություններից մեկը՝ Ալեքսանդր Թամանյանի «ժողովրդական տունը»:

«Ժողովրդական տունը» Հռիփսիմեի և Զվարթնոցի իսկական ժառանգորդն է, դա և՛ ավանդական հայկական շինություն է, և՛ միաժամանակ լիովին ժամանակակից, ամբողջապես XX դարին պատկանող կառույց է: Այն, կարծես թե, իր մեջ խտացրեց և կենտրոնացրեց հայ մշակույթի ամբողջ պատմությունը... Դա ոչ միայն պրոֆեսիոնալ հիանալի ստեղծագործություն է, այլև մարդկային հոգու արտահայտություն, տոգորված Մեսրոպյան այբուբենի իմաստությամբ, Նարեկի ողբերգական թռիչքով և Արարատի վեհությամբ՝ Հայաստանի ժողովրդի ողջ պատմությամբ»:

Անկարելի է կերտել իսկական գեղարվեստական արժեք ունեցող նորարարական ստեղծագործություն, չհենվելով մշակույթի ողջ պատմության, արվեստի դարավոր ավանդույթների վրա: Արվեստի բնականոն զարգացման դարաշրջանները միաժամանակ և ավանդույթների վերածննդի ամենաակտիվ դարաշրջաններն են: Այդ պատճառով էլ գրականության և արվեստի մեջ, ըստ էության, չեն լինում «նորարարության» «հատուկ» շրջաններ, և ավելի ճիշտ կլիներ խոսել բուռն զարգացման շրջանների մասին, որ նշանակում է ոչ միայն սկզբունքային նոր իմաստի և ոճի որոնում, այլև հավասարապես՝ ավանդույթների աշխուժացում և ակտիվ վերածնունդ: «Մերկ» նորարարությունը ի վիճակի չէ ստեղծել ոչ մի իրոք արժեքավոր և հարատև բան:

Այս բոլոր հարցերը այսօր ծառանում են առանձնակի սրությամբ, որովհետև մեր աչքի առաջ կատարվում են գիտատեխնիկական հեղափոխության և բազմաձև սոցիալական ու գաղափարական տեղաշարժեր, որոնք, մասնավորապես, կարող են գրականության վրա ունենալ խոր ազդեցություն: Եվ դժվար չէ տեսնել, որ վերջին տարիներս չափազանց ակտիվացել է հետաքրքրությունը անցյալի և ավանդույթների նկատմամբ:

Դա միանգամայն օրինաչափ է: Զգալով, որ աշխարհի դեմքը (այդ թվում և արվեստի) կարող է էապես փոխվել, մարդիկ գիտակցաբար կամ էլ ենթագիտակցաբար իրենց հայացքն ուղղում են դե-

սի անցյալը, դնսի իրենց նախնիաց պատմությունը, կարծես ին ձգտելով վճռել, թե ինչն է անհրաժեշտ պահպանել և իր հետ տանել դալիք նոր աշխարհը։ Կարելի է վստահորեն ասել, որ ոչ մի շրջանում դեռևս չի դիտվել, օրինակ, այնպիսի սրված հետաքրքրություն պատմության և մշակույթի բազմազան հուշարձանների նկատմամբ, ինչպես վերջին տասնամյակներին։

Ճիշտ է, կան ոչ քիչ թվով մարդիկ, որոնք ավանդույթները պահպանելու այդ ձգտմանը վերաբերվում են հեգնորեն կամ էլ նույնիսկ՝ թշնամաբար։ Դրա մեջ նրանք տեսնում են կամ անխմաստ դիտավորություն (իբր, միևնույն է, դիտատեխնիկական հեղափոխությունը անճանաչելիորեն կվերափոխի աշխարհը, կորցի ամեն մի հին բան), կամ էլ՝ վնասակար մի պահպանողականություն, որը կարող է միայն արգելակել աշխարհի ցանկալի վերափոխումը։ Ի միջի այլոց, նման հայացքներ ունեցող մարդիկ հանդես են եկել նաև նախորդ բոլոր քննումնային դարաշրջաններում։ Հանրահայտ են, ասենք, Վ. Կիրիլովի 1917 թվականին գրած տողերը՝

Հանուն մեր Վաղվա այրենք Ութֆայելին,
Խորտակենք Թանգարանները, տրորենք ծաղիկներն
արվեստի։

Ես համոզված եմ, որ ինչքան վճռականորեն է վերափոխվում աշխարհը, այնքան ավելի մեծ չափով պետք է ջանանք պահպանել անցյալի արժեքները։ Բայց կա նաև պրոբլեմի մի այլ կողմ. նրանցից շատերը, ովքեր բոլորովին էլ կոչ չեն անում դեն նետել այդ արժեքները, միաժամանակ համոզված են, որ գիտատեխնիկական հեղափոխությունը կտրուկ կերպով կփոխի հենց իրեն՝ մարդուն, նրա հոգևոր աշխարհը, նրա ապրումներն ու մյուս մարդկանց նկատմամբ վերաբերմունքը, և այդ փոփոխությունները զուտ կանոնիչյան ու արվեստի մեջ կկատարեն արմատական վերափոխություններ։ Առաջանում է կատարելապես նոր, անցյալում իր նմանը չունեցող գեղագիտություն և գեղարվեստական ոճ։

Ահա այս տեսակետը հարկավոր է վիճարկել։ Մեր խնդիրով, շատ հավանական է, որ մոտակա տասնամյակներին նշանակությունն կվերափոխվի կենցաղը, մարդկանց գոյության բուն ձևերը՝ աշխատանքի միջոցներն ու պայմանները (ասենք, աշխատանքը կհանդիսանա «հրամաններին», որ տրվելու են ինքնակառավարվող ավտոմատ սարքերի կողմից), բնակարանը, տրանսպորտը, ինֆորմացիայի և կապի միջոցները և այլն։

816—5

Սակայն անհիմն է այն պնդումը, թե դա իր հետ կբերի մարդկանց հոգևոր աշխարհի և միմյանց նկատմամբ վերաբերմունքի կտրուկ փոփոխություններ։ Միխայիլ Պրիշվինը մի առիթով նկատել է, որ վերջին հերթին կարևոր չէ, թե մենք ոտքով կամ թե ճախարակով գնացքով կհասանենք մի վայր, որտեղ կատարելու ենք ինչ-որ արարք. միևնույն է, հասնելով այդ վայրը, պետք է ինքներս վճռենք մարդկային մեր պրոբլեմները։

Ներկայումս տեխնիկան մեզ հնարավորություն է տալիս հաղթահարելու տարածությունը և շահելու ժամանակը (ռնակտիվ ինքնաթիռը, հեռատացույցը, որի շնորհիվ տանը մենք կարողանում ենք տեսնել այն, ինչ կատարվում է հազարավոր կիլոմետրեր հեռավորության վրա, արագ ծառայող էլեկտրոնային հաշվիչ մեքենաները և այլն) կամ էլ թույլ տալիս կենտրոնացնելու, որոշ նպատակի համար օգտագործելու վիթխարի էներգիան (ջերմամիջուկային ռեակցիա, լազեր և այլն)։

Գիտության և տեխնիկայի որոշ «հնարավորություններ», ասենք, անմահության հաբերը, ժամանակի մեքենայի ստեղծումը, պրոֆիլակտիկայի հաղթահարումը և այլն առայժմ մնում են (և գուցե մնկընդմիշտ էմնան) ֆանտաստիկայի ոլորտում։ Այդ կերպ ասած, տեխնիկայի զարգացումը մինչև հիմա բնութագրել է համալեական նվաճումների հանդեպ,—չոգնքարշից մինչև ինքնաթիռ, օդապարիկից՝ հրթիռ, վառոդե պայթեցուցիչներից մինչև ատոմային ռումբ, հեռուստացույցից լուսանկարչությունից (կամ կինոֆիլմից) մինչև հեռուստացույց, լոգարիթմական քանոնից մինչև էլեկտրոնիկ հաշվիչ մեքենա և այլն։

Սվ ևրև դրվում է մարդկանց գիտակցության վրա տեխնիկայի ներազդող ազդեցության հարցը, ապա այդ ազդեցությունը ավելի քան նշանակալից է եղել տեխնիկայի առաջին հաղթանակների շրջանում, անցյալ, նախանցյալ և ավելի հին դարերում։ Պատմությունից հայտնի է, որ մարդիկ սարսափից հաճախ կորցրել են գիտակցությունը՝ առաջին հրազեն զենքերը տեսնելով, նրանք վախեցած փախել են առաջին անգամ հանդիպած շոգեքարշից և երկար ժամանակ հրաժարվել են օգտվել այդ «դժոխային» մեքենայից։ Նրանք սրանից երկու դար առաջ ցնցվել են՝ վեր բարձրացող առաջին օդապարիկից, այնքան են ցնցվել, որքան չեն ցնցել ժամանակակից մարդուն տիեզերական առաջին հրթիռները։ Մարդիկ հիացմունքով ու զարմանքով են շոշափել այն մետաղյարերը, որոնցով հաղորդվել են առաջին հեռագրերը, նրանք հրա-

ժարվել են հավատալ իրենց ականջներին՝ լսելով առաջին ձայնաֆոններին, նրանք դուրս են փախել այն դահլիճներից, որտեղ ցուցադրվում էր Լյումերի «Գնացքը» ֆիլմը, և այլն, և այլն։

Հիմա մարդկանց ոչ մի բանով չես զարմացնի, նրանք վաղուց են հարմարվել «տեխնիկայի հրաշքներին»։ Եվ մարդու հոգևկան աշխարհի այն վճռական վերակառուցումը, որ անընդհատ թմբկահարում են գիտատեխնիկական հեղափոխության տրուբադուրները, եթե այն պիտի տեղի ունենար, անկասկած կիրականացվեր անցյալ դարում, երբ կիրառության մեջ մտան գնացքն ու շոգենավը, էլեկտրականությունը, հեռագիրն ու հեռախոսը, հզոր պայթուցիկ լիցքերը և այլն, կամ ծայրահեղ դեպքում, մեր դարի առաջին քառորդին, երբ մարդու ձեռքն անցան ավտոմոբիլն ու ինքնաթիռը, կինեմատոգրաֆիան և ռադիոն։

Համոզված եմ, որ մարդու հոգևկան աշխարհի վրա տեխնիկայի ներգործությունը վերջին հարյուրամյակում չի աճել, ընդհակառակը՝ նվազել է, մասամբ այն պատճառով, որ ժամանակակից տեխնիկական «հրաշքները» (օրինակ՝ այդ նույն ԷՀՄ-ը, լազերը, ռադիոն, սինխրոնոֆոզոտրոնները և այլն) կարող են գնահատել ըստ արժանվույն միայն մասնագետները, սրանց համեմատությամբ այնպիսի հրաշքներ, ինչպիսիք էին շոգենքարշը, ինքնաթիռը, հեռախոսը, սովորական էլեկտրալամպը, իրենց ժամանակ ավելի ակնառու են եղել, շատ ավելի են բորբոքել մարդկանց երևակայությունը։

Կուբելի էր բերել նաև ուրիշ նկատառումներ, բայց իմ հայեցակետը առանց այդ էլ պարզ է։ Ես կարծում եմ, որ մարդը նույն մարդն է մնում անկախ այն բանից, թե արդյոք Կուրսկի մոտ Երկաթահանքի հանածոնե՞ր է փնտրում, թե՞ ուսումնասիրում է լուսնային խառնարանը՝ ռուչելով երկրից տիեզերական հրթիռով։ Եվ լուսնի վրա մարդուն նկարագրելու համար գրողը պետք չունի գրչախիվայր շրջելու ստեղծագործական այն սկզբունքները, որոնք ձևավորվել են հազարամյակների ընթացքում՝ անծանոթ երկրներում թափառող Ոդիսևսի, անմարդաբնակ կղզում մարդկային աշխարհ ստեղծող Ռոբինզոն Կրուզոյի կերպարների, կամ բնության անդուլական պայծառատես Միխայիլ Պրիշվինի քնարական պատկերների կերտման ժամանակ։

Տեղին է ասել, որ սրանից 60 տարի առաջ տեխնիկայի ազդեցության տակ գրականության լիկատուր վերակառուցման մասին բարձրաձայն խոսել են ինչպես ռուս, այնպես էլ հատկապես իտա-

լայն ֆռատուրեանները: Շատ բան, ինչ ասել են այն ժամանակ, այսօր համարյա ատոագիտորեն կրկնում են որոշ տեսաբաններ: Բայց մեծ պրակտիկումները, երբեք չհրապուրվելով հերթական մոդաններով, գնացել և գնում է իր ուղիով:

* * *

Եվ, այնուամենայնիվ, գիտատեխնիկական հեղափոխությունը և ժամանակակից հասարակական փոփոխությունների ողջ կամքը չեն կարող չներգործել պրակտիկայի վրա: Նույնիսկ այն դեպքում, երբ այն չափազանցված մոտիկ ժամանակներում, պրակտիկումները, այնուամենայնիվ, պիտի որոշի, մշակի իր վերաբերմունքը վերափոխվող աշխարհի նկատմամբ: Նա կարող է իր դիմքը պահպանել համառ ստեղծագործական զարգացման մեջ, այլ ոչ անշարժ կերպով ժամանակին հակադրվելով:

Եվ այս կապի մեջ, բնական է, նորից հառնում է նորարարության ու ավանդույթի օրգանական միասնության պրոբլեմը, միասնության, որն ապահովում է պրակտիկայի իրական զարգացում, շարժում: Ուզում եմ այս գրույթը հաստատող ևս մի օրինակ բերել:

Դաստեհսին անկասկած եղել է մեծ «նորարար», նա այնքան առաջ ու հեռու է գնացել, որ նրա արվեստի խոր էությունը իսկապես բնկալվեց և տասնյակներ միայն XX դարում: Բայց նրա նորարարությունը, որ գերազանց կերպով դուրս է տվել Մ. Մ. Բախտինը իր «Դոստոևսկու պոետիկայի պրոբլեմները» գրքում, անբաժանորեն կապված է եղել անտիկ ու վերածննդի գեղարվեստական պրակտիկության ավանդույթների հարության «մենիպեի» ժանրային տարբերի հետ, որոնք ամբողջ երեք հարյուրամյակ ասեր կորցրել էին իրենց ուժն ու նշանակը:

Ես համոզված եմ, որ պրակտիկայի այսօրվա զարգացումը նույնպես հրամայաբար պահանջում է բազմաձև ավանդույթների աշխուժացում: Վերջին տարիներս, օրինակ, սուր կերպով ածեց հետաքրքրությունը հին ռուսական պրակտիկայի (և ընդհանրապես արվեստի) նկատմամբ, որը դեռ վերջերս սոսկ մասնագետների ուշադրության առարկան էր: Ընթերցող լայն շրջանների համար «հարության» առան XVIII—XIX դարերի շատ բանաստեղծներ, որոնց երկերը դեռ մի տաս տարի առաջ ինչպես հարկն է գիտեին և կարդում էին փոքրաթիվ (նույնիսկ գրողների շրջանում) «գիտակներ»,— Դերժավինը, Բատյուշկովը, Բորատինսկին, Ակսակովը,

Ֆեսթը, Ապոլոն Գրիգորևը և ուրիշներ։ Ես արդեն չեմ խոսում Պուշկինի կամ Դոստոևսկու ստեղծագործության նկատմամբ վերջին տարիներս հիրավի անսահմանորեն աճած հետաքրքրության մասին։

Այդ իմաստով նշանակալից է նաև այն վիճախարի հետաքրքրությունը, որ ներկայումս արտահայտվում է մեզանից մի ամբողջ հատվածով բաժանված Գրիգոր Նարեկացու բանաստեղծական արվեստի նկատմամբ։

Այս բոլորը, իմ կարծիքով, կապված է ոչ թե անցյալի մեջ խորասուզվելու, այլ, ընդհակառակը, ապագա փոփոխությունների և թարմացման անխուսափելիության նախազգացման հետ, մի նախապատրաստում, որը մղում է քննելու ազգային մշակույթի ողջ նախընթաց ուղին, որպեսզի վերցնենք և մեզ հետ նորով օրերը տանենք միայն այն, ինչ կենդանի և արժեքավոր է այդ մշակույթի մեջ։

Նորարարությունը անզոր և ապարդյուն է առանց ավանդույթի, անզոր է թեկուզ հենց այն պատճառով, որ, անհրաժեշտ խորությամբ չճանաչելով ավանդույթները, նորարարությունը դրանով իսկ չի կարող իմանալ թե, իսկն ասած, ի՞նչը պետք է թարմացնել. և, վերջին հաշվով, անխուսափելիորեն դառնում է մի անիմաստ «նորարարություն նորարարության համար»։

Այդ պատճառով էլ նորարարության կամ, ավելի լավ է ասել՝ պրակտիկայի վերընթաց զարգացման ողջ պրոբլեմի լույսը քննության ժամանակ պետք է ոչ պակաս ուշադրություն հատկացնել ավանդույթներին, որպես ամեն մի զարգացման հիմքի։ Ոչինչը զարգացնել հնարավոր չէ. պրակտիկայի զարգացումը նրա դարավոր և հազարամյա ավանդույթների զարգացումն է։

Ավելին, պրակտիկայի իսկական զարգացումը հնարավոր է միայն այն դեպքում, եթե հաջորդ փուլը ներառնում է իր մեջ բոլոր նախընթաց շերտերը, ասենք ավելացնելով նրանց վրա մի նոր շերտ։ Իսկ եթե ստեղծագործության մեջ առկա լինի միայն «նորը», ապա այն կդառնա ազքատիկ ու մակերեսային։

Իմ կարծիքով հենց այդ է ավանդույթի վճռական նշանակությունը գրական զարգացման մեջ։

ՋԱՎԵՆ ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ

ԴԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԵՐԵՎԱԿԱՅՈՒԹՅԱՆ ՄԻ ՔԱՆԻ ՀԱՐՑԵՐ

Դեղարվեստական երևակայությունն[1] *արվեստագետի ստեղծագործական մտածողության ձևերից մեկն է: Այն գրականության մեջ դիտվում է որպես դեղարվեստական մտածողության էսթետիկական, հոգեբանական որակ, որպես կենսական իրականության ու հոգևվիճակների արտացոլման միջոց, որը գուգորդական մտածողության արդյունք է՝ ներառելն պայմանավորված արվեստագետի ինտելեկտուալ կարողությամբ ու հիշողությամբ: Դեղարվեստական երևակայության համակառույցը ներկայանում է երեք հիմնական գործոնների՝ իմացականի, զգայականի և ենթագիտակցականի առկայությամբ:*

Առայժմ մենք չպիտի փորձենք առաջնության տալ որևէ տարրերից մեկին, քանի որ ստեղծագործելու բուն պահին հեղինակի երևակայության ձևավորման ընթացքը միմբրանային դյուրզգայնությամբ պայմանավորվում է ստեղծագործական հոգեբանության մշտական ուղեկից հանգամանքային կենսառոճի հետ, որը նպատակադիր կերպով գործողության մեջ է դնում գրողի կամ զգայական ապրումը, կամ ենթագիտակցական բռնկումը և կամ էլ ինտելեկտուալ մտահեռումը:

---

1 *Դեղարվեստական երևակայությունը Հեգելը համարում է արվեստագետի գեղագիտական ընդունակության ամենաառաջատար հատկություններից մեկը: Այդ մասին տե՛ս Гегель. Эстетика, т. I, М., 1968, стр. 292.*

Առաջադրվող դրական-հոգեբանական մոդելի ուսումնասիրությունը մենք կտանենք վերոհիշյալ երեք գործոնները առանձին-առանձին դիտելու եղանակով։

Ստեղծագործական երևակայության դրսևորման մեջ իր ակտիվ դերն ունի հույզը, ապրումը, որոնք իրենց նշանակությունը չեն կորցնում անգամ ճշգրիտ գիտությունների բնագավառում։ Այս առթիվ ավելորդ է բերել Պուանկարեի ու Էյնշտեյնի հայտնի ասույթները ղգացումի, հույզի, հատկապես ենթագիտակցականի դերի մասին՝ գիտական մտածողության, գիտական երևակայության մեջ։

Էմոցիոնալ գործոնը երկփեղկված է տարաբևեռ որակների՝ ստենիկ (ոգևորող, ոգեշնչող, հաճույք պատճառող) և աստենիկ (ճնշող, մտահոգող, վախի զգացում առաջացնող)։

Ընդ որում, հնդինակի երևակայության լիցքավորման համար զգայական դրսևորման երկու որակն էլ համարժեք են։

Էմոցիան Ի. Պ. Պավլովը համարում է ապրումի պարզագույն դրսևորում, որն ի սկզբանե սահմանափակվում է կենսաբանական պահանջմունքներով, ուտելու, ինքնապաշտպանության, սեքսուալ դրևորումների և այլն։ Ինչպես դա ընդունված է արվեստի հոգեբանության մեջ, չպիտի սահմանափակվել միայն զգացումի կենսաբանական դրսևորմամբ, որովհետև մարդու (արվեստագետի) կենսական իրականության հետ ունեցած զգայական կապը իր դիալեկտիկական զարգացման ընթացքում ձեռք է բերել սոցիալ-հասարակական պայմանավորվածություն։ Արվեստի հոգեբաններից շատերը (Վիգոտսկի, Ռիբո, Օվսյանիկ-Կուլիկովսկի, Յակոբսոն, Առնաուդով) հույզի, զգայականի հիմքում նշմարում են, այսպես կոչված, «անհրաժեշտ հետաքրքրություն», «ցանկություն և նրազանք» գործոնները։ Այս գործոնների վրա իրենց ուշադրությունն են բևեռել դեռ անտիկ շրջանի մտածողները (Պլատոն, Արիստոտել, Սենեկա)։

Անշուշտ, արվեստագետին շրջապատող բոլոր կենսափաստերը չեն, որ կարող են առաջացնել էմոցիոնալ դրգիռներ։ Վերջինիս հոգեկան աշխարհում ակտիվորեն գործող «անհրաժեշտ հետաքրքրությունն ու զգացումը» բնականոն ձևով պայմանավորվում են արվեստագետի սոցիալական հոգեբանության, ազգային, հասարակական, անձնական հակումների ու համոզմունքների հետ։

Այս գործոնները, որպես կայունացված դրգիռներ, արվեստագետի էմոցիոնալ պատրաստականությունը նպատակադիր կերպով ուղղում են դեպի այս կամ այն անհրաժեշտ հետաքրքրությունը։

էմոցիոնալ զրկիր պայմանավորող ազդակները միշտ չէ, որ կարող են համարժեք լինել զրոյի, արվեստագետի ապրում-հնարքերը՝ ընդունիչներին: Նրանք սովորաբար հանդես են գալիս որպես առիթ՝ զրոյի գործողական մտածողության համար: Այնպես որ զրոյի երևակայության էմոցիոնալ ազդակը կարող է անմիջական և ուղղակի կապ չունենալ նրա մտքում ծագած մտապատկերի կամ մտավիճակի հետ: Սա դասական հոգեբանության մեջ հայտնի կոնբրատաի գործողության երևույթն է: Ասենք՝ չորացած խոտի բույրը կարող է հիշեցնել քո պատանեկությունը, կամ տանել քեզ հեռավոր վերնուշի, հիշեցնել անցած-դնացած մի բան: Այս հուզական մեխանիզմն են նաև, որ զրոյի մեջ առաջացնում են ստեղծագործելու բնազդ: Երևույթը բնութագրող շատ ասույթների ենք հանդիպում մեր զրոյների ոչ միայն նամակների ու հոդվածների մեջ, այլև՝ գեղարվեստական ստեղծագործություններում: Հիշենք Բակուր Թումանյանի տողերը՝

Է՛յ հին ծանոթներ, է՛յ կանաչ սարեր,
Ահա ձեզ տեսա ու միտքս ընկան,
Առաջս նկան երջանիկ օրեր,
Սիրելի դեմքեր, որ հիմի չկան:

Տարիներ հետո հայրենի բնաշխարհի հետ հանդիպման առիթը բանաստեղծի մեջ առաջացնում է անցյալի վերհուշը:

Սովորաբար հուզը պայմանավորող կենսական ազդակների կրկնության հաճախականությունը կանխում է զրոյի զգացմունքային բնակլորության: Ընդհատքի մեջ առկա փաստը, երևույթը, նիհ նա անընդհատ կրկնվում է՝ անհետանգ, նույնությամբ, սակա զրոյի մոտ չի վերածվում սովորության, չի դառնում էմոցիոնալ զրգիռ: «Մի քանի անգամ կրկնված տեսակցությունը,— նկատել է Մուրացանը իր նամակներից մեկում,— մոռացնում է առաջին հանդիպման տպավորությունը»[2]: Տպավորության նոսրացքը առաջանում է կենսական ազդակների որակական բացասական ությունից, կամ, նույնօրինակության դեպքում՝ դրսևորման ուժգնությունից: Տպավորությունը, որ հետո վերածում է հիշողության, ոչ թե փաստագրություն չէ, այլ կենսական իրականության ուժգին ու «անհրաժեշտ» ազդակների հոգեբանական հետք, որոնք տարածության ու ժամանակի մեջ կյանում ու կազմում են զրոյի հիշողության համակարգը:

2 Մուրացան, Երկերի ժողովածու, հ. 7, Երևան, 1965, էջ 242:

Այնպես որ կենսական ու գեղարվեստական իրականությունների միջև ընկած տարածությունը դրավում է հիշողություն, որը իրականության ուղղակի համարժեքը չէ: Իեալ իրականությունը էմոցիոնալ հագեցվածության է ենթարկվում հիշողության ձևով, որը և հետագայում դրողի ստեղծագործական երևակայության միջոցով վերածվում է գեղարվեստական իրականության: Ուրեմն՝ կենսական իրականությունը անմիջապես չի կարող գեղարվեստական երևակայության նյութ դառնալ, եթե այն չանցնի գեղարվեստական վերացարկման որոշակի փուլ: Այդ է պատճառը, որ սովորաբար դրողները անմիջապես չեն դիմում տպավորություններ, այլ այդ տպավորությունները թողնում են ժամանակի «մշակմանը»: «Թարմ տպավորության տակ գրելը,— նկատել է Շիրվանզադեն,— դուցե ունի իր լավ կողմերը, այդ կարող են տալ նույն եղանակով գրողներ. սակայն ինձ թվում է, որ գրողը թարմ ազդեցությամբ կարող է շատ անգամ հափշտակվել երևույթների աննշան մանրամասներով և լսականը չզատել երկրորդականից, այսինքն՝ իրականը անցողականից: Տպավորությունների իրականությունը մի տեսակ ձուլարան է, ուր գաղափարը, այսպես ասած, հալվում ու աստիճանաբար զտվում է ավելորդ տարրերից, մնում է էականն, այսինքն այն՝ ինչ կարող է դիմանալ ժամանակի մաշիչ զորությանը»[3]: Շիրվանզադեն պնդում է, որ ժամանակի ու տարածության մեջ էմոցիոնալ ապրումը, տպավորությունը ենթարկվում է անհրաժեշտ գեղարվեստական վերացարկման պահանջին:

Ստեղծագործական երևակայության հիմքում, որպես էմոցիոնալ ապրում, մնում է ցանկությունն ու երազանքը: Երազանքը, ինչպես ընդունված է ասել, ցանկալի իրականացումների հոգեբանական մտապատկերումն է. արդեն իսկ անհրաժեշտ է դառնում ասել, թե երազանքը երևակայության ձևերից մեկն է, սակայն դեռ ստեղծագործական երևակայություն չէ: Վերջինս ավելի լայն հասկացողություն է: Որպես օրենք, երազանքի մեջ իշխողը էմոցիոնալ տարրն է. ստեղծագործականին գումարվում է նաև ռացիոնալ մոմենտը: Նշենք նաև, որ «երազանք» և ապա «երազ» հասկացությունները միմյանցով պայմանավորված հոգեբանական երևույթներ են: Մի դեպքում մտովին փախուստ՝ խաթարված իրականությունից և ներդաշնակ իրականության տենչ, մի այլ դեպքում՝ այդ խաթարված իրականության և կամ էլ նույնի ներդաշնակ վիճակի

---

3 Շիրվանզադե. Երկերի ժողովածու, հ. 8. Երևան, 1961, էջ 242:

ենթագիտակցական էկրանավորում։ Երազում երևույթներն ու դեպքերը մարդուն ներկայանում են անսպասելի կոմբինացիաներով ու լուծումներով։

Մեր գրողները իրենց հուշերում ու նամակներում շատ են ընդգծում այն փաստը, թե ինչ մեծ նշանակություն է ունեցել իրենց համար երազը ստեղծագործական կյանքում։ «Ես էնքան շքեղ ու թանկ երազներ եմ տեսել, որ ամեն մինը ինձ համար մի գեղեցիկ կյանք արժի»[4],— իր զրույցներից մեկում նկատել է Թումանյանը։ Իսկ Տիգրան Փիրումյանը բանաստեղծի հետ ունեցած հարցազրույցի ժամանակ հետևյալն է պարզել. «Նա հաճախ ոտանավորով է խոսում նաև երազում ու զարթնելիս գրի է անցկացնում, ահա այդպիսի մի կտոր է «Մեհրիից» բերվող հատվածը»[5]։

Սիրելի Մեհրի, մնացիր բարով,
Աչքերդ լցրած, տխուր երգերով,
Չհիշես էլ ինձ, մոռացիր, հոգիս,
Չկանգնես երկար, չնայես ետևիս։

Մեր գրականության մեջ, տարբեր հեղինակների ստեղծագործություններում կարող ենք հանդիպել բազմաթիվ գեղեցիկ կտորների, որոնք երազի ու երազանքի հրաշալի նկարագրություններ են։

Հիշենք Ավետիք Իսահակյանի «Ֆաֆու համանուն վեպից։ Լալայի հոգեմտերին նիրհելով, վարպետը երազ է տեսնում ու նրան պատկերանում է իր երազած ապագա Հայաստանը։ Վահե Շանթի մոտ երազի ու երազանքի հարցը մի ամբողջ կոնցեպցիա է. «Իջե՞ք, իջե՞ք, երազնե՛ր», երազի ու երազանքի հետաքրքիր էֆեկտների վրա է նա կառուցում իր հերոսների հոգեբանությունը։ «Հին աստվածներում» Արեգայի համար «երազն է միակ հրապուրիչ բանը այս աշխարհում»։

Լավագույն օրինակներ են նաև Թումանյանի «Անուշ» և «Դևի Անհունը» պոեմներում նկարագրվող երազները, Սմբատ Շահազիզի «Երազը» և այլն։

Նիշշեն իր «Ողբերգության առաջացումը» հայտնի աշխատությունում բերում է Լուկրեցիոսի այն կարծիքը, թե՝ աստվածների հոյակապ պատկերները մարդկանց հոգու մեջ հայտնվել են երազում,— երազում է տեսել ու հիացել մեծ քանդակագործը դեմքեր-

---

4 Ն. Թումանյան, Հուշեր և զրույցներ, Երևան, 1969, էջ 187։

5 «Հ. Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում», Երևան, 1969, էջ 345։

դու մարմնի աննկարագրելի համամասնությունը, իսկ հելլենացի պոետը իր բանաստեղծական պատկերը նույնպես երազի մեջ է տեսել, նա երևի երազներին կտար այն բացատրությունները ինչ տալիս է Հանս Սաքսը իր «Մեստերզինգերում»։

Իմ բարեկամ, պոեզիան Երազ է,
Տեսիլք, երազային խտացում,
Ապրում է բանաստեղծի ոգևորությունը
Երազի մեջ, միստիկական հազեցվածությամբ.
Եվ ողջ արվեստը, անկասկած,
Երազների արձագանք է[6]։

Ստեղծագործական երևակայությունը գրողները հաճախ կապում են նաև պատրանքի հետ։ Մտքի մեջ հիշողության պատրանքները առարկայանում են իբրև ընկալումներ և տալիս այնպիսի մի որակ, որ բոլորովին նոր է։ Այդ կարող է տեղի ունենալ և անմիջապես, գրողի մտասևեռման պահին։ Շանթը հետաքրքիր ձևով է տալիս այդ երևույթը իր «Ես պատրանքը սիրեցի» բանաստեղծության մեջ։

Երբ գեղեցիկ թարմ աղջիկը ժպտեցավ՝
Սիրտս դողաց հուզումով մի ներդաշնակ.
Սիրեցի ալ, միայն ոչ այն, որ անցավ

---

6 *Ф. Ницше.* Происхождение трагедии (об антихристе), М., 1900, стр. 31.

Լոկ երազ էր այս։ Բայց երազն ի՞նչ է...
Երա՞զ, թե իրոք, այդ միթե մին չէ...
(Թումանյան)

Բայց բյուր երանի, ով երազ ունի,
Իր հոգու անհուն սրբության խորքում,—
(Ավ. Իսահակյան)

Չի տարբերվում կյանքը երազից
Միրաժ է կյանքը, երազ ու տեսիլ...
(Չարենց)

«Եղիշե Չարենց» մենագրության մեջ գրականագետ Աղաբաբյանը անդրադառնալով 20-ական թվականների հայ բանաստեղծական աշխարհի քննությանը, նկատել է. «Երազը, անգամ վերացական-աննյութական գաղափարի կերպարանքով, այդ թվականներին դոյության նեցուկ էր, հույսի ու սպասման աղբյուր, կոպիտ կյանքի հարվածներից մարդկանց պաշտպանող յուրատեսակ դեղաթափ։ Երազը մեծ ուժ էր։ (Ս. Աղաբաբյան, «Եղիշե Չարենց», հ. 1, Երևան, 1973 թ., էջ 24)։

Այլ աճուր ճուրք հափշտակիչ Դեմիճ տակ
Նոր էակ մը, որ մահես ճոճ անցուցի.
Ես պատրանքը սիրեցի:

Ուրեմն՝ Շանթի համար բանաստեղծական պատկերը ոչ թե անմիջապես նկարագրվող առարկան է, այլ նրանով պայմանավորված պատրանք-երևակայություններ: Ընդ որում՝ այս մոտեցումը դրսի համար դառնում է ստեղծագործական սկզբունք:

Ինձի համար այն ժամանակ Բանկ Եղան,
Երբ ներշնչված ստեղծեցի միշտ անգո,
Բայց անձնուրաց ապնիվ զեմքեր սիրական:

Նման վիճակների հետաքրքիր նկարագրություններ է տալիս Շանթը իր «Հին աստվածներում»: Սևդան հայտնվում է Աբեղայի մատպատարանի մեջ նույն երազային մշուշոտ ատվերներից: Մատպատարանի արդյունք է նաև միգանուշների, ճղնավորների և ուրախության փոսի տեսարանը: Արևդան ևիզեցում գետնատարած, մատպատարանի մեջ համբուրում է Սևդայի քղանցքը:

Հարազատ մարդու ու հայրենի բնության անմեղմելի կարոտը Թումանյանին տանում է պատրանքային վերհուշի: Առարկայացված մատպատակների ձևով մշուշոտ ու երազային տվերների միջից հառնում է կարոտի առարկան:

Եվ մտքումս ահա լուսավորվեցան
Հին ցնորքներս, անցքեր զանազան,
Գծերը հոգուս ծանոթ զեմքերի,
Տեսարանները հայրենի Երկրի,
Այն օրհնյալ երկրի, ուր մի ժամանակ
Վայելում էի լիուլի հրճվանք...

Այս ապրումի արտահայտությունն է նաև Թումանյանի «Պատրանք» բանաստեղծությունը, որը մեր պոեզիայի չքնաղ նմուշներից է:

Հիշենք, որ բանաստեղծությունը Թումանյանը գրել է 1918 թվականին, երբ կորցրել էր ընտրյալին՝ Ռոստեմին, որի հետ շատ էր կապված: Տողերից հառնում է կարոտի ու ափսոսանքի լարված հոգեվիճակը: Կարոտով պայմանավորված զգայական լարվածության և հանգամանքի ռեալ ըմբռնումի հակադրությունը բանաստեղծությանը տվել է ողբերգական շեշտ:

էմոցիոնալ ապրումը, որ իսկապես ստեղծագործական երևակայության կարևոր գործոններից է, կարող է գրողի համար դառնալ սոսկ հաճույքի պահ ու չվերաճել ստեղծագործական երևակայության, եթե այն չդուգակցվի գրողի նպատակադիր դատողություններ, եթե գեղարվեստական իդեալի կատարյալ նվաճման համար գրողը էմոցիաներից եկող զուգորդությունները գիտակցորեն չենթարկի անհրաժեշտ համադրումների: Մանավանդ որ այս միևնույն էմոցիոնալ ապրումը շատերը կարող են զգալ, բայց շատերը չեն, որ վերջինիս պայմանավորված հոգեբանական զուգորդություններ կարող են ներկայացնել գեղարվեստական առումով ներդաշնակ հարաբերակցությամբ:

Էմոցիայի և մտածողության փոխհարաբերության հարցը ժամանակակից հոգեբանության բարդ պրոբլեմներից է: Պրոբլեմի դժվարություններ կայանում է նրանում, որ հիշյալ հարաբերակցություններ բիող մտածողություններ տալիս է չիմաստավորված զուգորդությունների մի բարդ շղթա, որը, որպես մտածողության տրակ, ենթագիտակցական է: Դրա համար էլ անհնար է դառնում շոշափել հոգեբանական այն իրադրությունները, որոնք գրողի մոտում պայմանավորում են այս կամ այն մտահղացումը: Որպեսզի դա մեզ համար պարզ լինի, բերենք Չարենցի մի շատ դիպուկ օրինակը, որ գրանցվել է նրա օրագրերում:

„cie profundis*

13.4.1937 Երևան իմ բնակարանում. անկողնում. ինչպես միշտ: Մարտի մեկին լրացավ իմ կյանքի հառասուն տարին»:

Այդ տարիներին մեզ հայտնի չարենցյան հոգեվիճակը մի կողմից, քառասունամյա կյանքի տարելիցը՝ մյուս, բանաստեղծի հոգու մեջ առաջացրել են էմոցիոնալ ջղաձիգ ու լարված վիճակ: Այս պահին բանաստեղծի մեջ հղացել է իր 40-ամյա կյանքի փիլիսոփայական իմաստը խտացնող մի բան գրել, չափ ու կշռույթի ենթարկել իր անցած տարիները, իր արածներն ու անելիքները, վերաիմաստավորել ամեն ինչը՝ ներկա վիճակից ելնելով:

«Յուրաքանչյուր գաղափար վերջերս սկսում է ցնդվել իմ ուղեղում,—շարունակում է Չարենցը,— և զարգանալ «ցնդավոր» հաջորդականությամբ: Մի ներքին անգսպելի մղում դրդում է տվյալ գաղափարը զարգացնել բոլոր հնարավոր կողմերով «ոս-

---

* *Խորքից, խորքերից (լատ.):*

տալին» սիստեմով—այսինքն՝ ինչպես աճում է ծառը: Հիմնական գաղափարը դառնում է ծառի բունը, որը բարձրանալով սկսում է տալ ճյուղեր և ամեն ճյուղ իր հերթին՝ ոստեր, որոնք ևս իրենց հերթին դառնում են նոր ճյուղեր և այսպես անվերջ...

Ահավասիկ այդ չարաբաստիկ «սիստեմը», որ, ինչպես կտեսնենք, ոչ թե սիստեմ է, այլ կատարյալ անսիստեմություն—տարրեր բնական, վայրի մացառուտ-աճման անկոնտրոլ (ոչ ներքին իմաստով) բնույթը:—

de profundis

Հիմնական իդեան—ծառ

Քառատուճամյակը *(իբրև շարադրության մեկնակետ)*=

↓

Քառատուճամյակի առավոտը *(երբ ևս նայելցի հայելուն)*=

↓

Մարդը հայելու մեջ՝ ինքս իմ դեմ=

↓

Ճյուղ առաջին

↓ ↓ ↓ . ↓ ↓

Ես կին=ինքն իր դեմ և այլն, և այլն, և այլն.

նույնը—անվերջ —

ոստեր

a) b) c)

Եթե այսպես շարունակվի—դժվար թե հնարավոր լինի երբևիցե վերադառնալ բուն նյութին. ահավասիկ այն, ինչ մեծ հանճարների մեջ ամենազարմանալին է, ներքին երկաթյա կոնտրոլ, որպեսզի ոչ թե նյութը տիրապետի հեղինակին, այլ հեղինակը նյությանը»[7]:

Չարենցի այս հետաքրքիր դրառումը խոսում է այն մասին, որ առեղծագործելու պահին գրողի էմոցիոնալ և իմացական ապրումը ենթարկվում է բազմաթիվ ճյուղավորումների (զուգորդությունների) ու վերջինս պայմանավորված է նրանով, որ գրողի մտաճղագման հիմնական գիծը կազմավորված չէ, էմոցիաները հանդարտում են կազմավորմանը: Բանաստեղծի ակնարկած տվյալ «գաղափարը» սոսկ տեսական կառույց է, գործնական իրականաց-

7 Ե. Չարենց, *Երկերի ժողովածու*, հ. 6, էջ 488, 499:

ման ընթացքում առանձնացվող մոդելը կտրականապես ենթարկվում է հանգամանքային կենտրոնին, որը խիստ անկայուն է՝ մի կետից տեղափոխվում է մի այլ կետ: Ուրեմն այս հանգամանային կենտրոնի անկայունությունն է, որ պայմանավորում է երևակայության պրոգրեսող ճյուղավորումը: «Սա, իհարկե, վտանգավոր վիճակ է,—նկատել է Դեմիրճյանը,— գրողը պետք է հեռու մնա ընդհանրապես ամեն բանի մասին գրելուց, նա պետք է կտրականապես որոշի գործի գլխավոր թրեման»[8]:

Դեմիրճյանի բնորոշած «գլխավոր իդեայի» կոնկրետացումը ու նպատակային առանձնացումը հեղինակին հոգեբանորեն հանգենցնում է մի այլ վտանգավոր ծայրահեղությունից: Առանձնացվող գեղարվեստական խնդրի լուծումը պահանջում է մտավոր կենտրոնացում: Եթե մի դեպքում հանգամանային կենտրոնը շարունակաբար տեղափոխվում է՝ կապված մտահղացումի գեղարվեստական իրացման հանգամանքների փոփոխության հետ (այս փոփոխությունը անխուսափելի է, որովհետև հեղինակը մոդելի տևական մշակման ժամանակ նկատի է ունենում իրացման միևյն իդեալական ազդակները, մինչդեռ գործնականում նրանք փոփոխվում են), ապա մի այլ դեպքում «հիմնական իդեան» գրողը ծայրահեղաբար ֆետիշացնում է, ընդգծում կոնցեպտուալ դիծը, ծավալվում դառնում ծայրահեղ: Գրողի նպատակադրումը պայմանավորող ռեցեպտորները դառնում են զգայուն ու ակտիվ, ծավալվում, մեծանում է նրանց գործունեության ոլորտը այն աստիճան, որ ստուգող ռեցեպտորները իր վրճակի չեն լինում կանխել բռնկումը: Այս պահերին է, որ հեղինակն ամբողջությամբ ենթարկվում է երևակայությանը, ամեն ինչի մեջ փնտրում է իր երևակայածը: Թումանյանը ճիշտ է նկատել, ասելով, թե. «Երևակայությունը խեղճ է, համարձակ, երևակայությունը թռչող Պեգասն է, զգույշ պիտի լինել, ոսկե սանձով պիտի պահել»[9]: Իրպես օրենք, ստեղծագործելու բուն պահին, այն դեպքում, երբ գրողի ոգևորությունը առաջ հոդ է ստեղծում երևակայության համար, գեղարվեստական չափանիշների ընտրության ողջ համակարգը ստեղծագործողին թվում է կատարյալ: Նրա մոտ ռացիոնալ-գիտողականը էմոցիոնալի հետ համեմատությամբ թույլ է: Այս է պատճառը, որ գրողներից

---

8 Դ. Դեմիրճյան. *Ակնարկ, վնպ և վարպետություն*, Երկերի ժողովածու, հ. 8. Երևան, 1957, էջ 501:

9 Ն. Թումանյան. *Հոդվեր ու դրույցներ*, Երևան, 1969, էջ 193:

ամենք նոր ավարտած երիտ համարում են լիարժեք: Բայց ահա ժամանակ անց, երբ նրանք նորից են անդրադառնում տվյալ ստեղծագործություններ, ոչ միայն թերություններ են նկատում, այլև առանձին դեպքերում տրաժարվում են տարազրելուց:

«Ընթերցման ժամանակ այնպիսի հիմարություններ են լինում,— Հիշում է Շիրվանզադեն Բաֆֆու խոսքերը,— որ հետո կարդալ էլ չես կարող և ամաչում ես»[10]:

Ինչպես, Բաֆֆուն դիպակ է նկատել, թե սրտով, զրպարտանքով գրում էն, մարդ, տրամաբանությամբ մշակում: Ճանաչողության ուժը ստեղծագործական երևակայությունն մշտապես կարևորելին է: Մեծ տրվնատագետների մոտ տրքան «անպատ է» երևակայությունը, նույնքան անորոշ է բանականության ուժը: Ահա երբ խոսում են գրողի, արվեստագետի ստեղծագործական տատասպանի մասին, այս «տատասպանը» կոչվածը երևակայության անդուլ տյարքի բանական տանձումից է նաև:

Ստեղծագործական երևակայության համակատույցը ներկայացնող երեք կարևոր գործոններից մեկն էլ ենթագիտակցականն է: Նախ պես հիշենք, որ ենթագիտակցականի պրոբլեմը արվեստի փիլիսոփայության ու հոգեբանության մեջ ամենից շատ ուշադրված և ի վերջո մեկ ընդհանուր հայտարարի չբերված պրոբլեմ է:

Ենթագիտակցականը ստեղծագործող, մտածող անհատի համար անհանգստ գործոն է, և մարդու նույնիսկ առօրյա գործունեության մեջ ենթագիտակցականի առկայությունը չի բացառվում: Այսպես՝ մեկ մարդը ոչ մի կերպ չի կարողանում ազատվել ցրված ու անկապ, իմաստավոր ու անիմաստ, տրամաղրությանը հարակից ու հետու մտքերից: Մտածողության այս ցրիվ վարիացիաները ամբողջությամբ ենթագիտակցական են: Միևնույն բառը, հասկացությունը, իրը, դեպքը և այլն մարդու երևակայության մեջ պայմանավորում են բազմաթիվ զուգորդություններ, մարդն, անվախ իր ցանկություններից, ընկնում է երևակայության հետևից ու գնում մտքով դեպի անորոշ հեռուները: «Մտքի հետևից, ընկնելու» ժողովրդի մեջ տարածված հասկացությունը արդեն ինքնին որպես երևույթ ենթագիտակցական է: Մտացրման երևույթը ունի նաև իմաստավորված որակ: Ասենք՝ «Մասիս» բառը կարող է տալ ա, բ, գ, դ, ե... և այլն զուգորդություններ, որոնք անմիջականորեն պայմանավորված են մեր նախկինում ունեցած պատկերացումնե-

---

10 Շիրվանզադե. *Երկերի ժողովածու*, հատ. 8, Երևան, 1961, էջ 201:

րի հետ։ Սա, հասկանալի է։ Բայց ահա անհասկանալի է մնում, թե գրողից անկախ (և ընդհանրապես մարդուց) ինչպե՞ս են առաջանում ասելիք՝ ահ, դդ, բե և այլ զուգորդություններ ու սրանցով պայմանավորված բազմաթիվ զուգահեռներ։ Ընդ որում՝ այս ենթագիտակցական վարիացիաների խաչդրումները գրողին, մտածողին հանդիպեցնում են հայտնության։

Ենթագիտակցական այս հայտնությունը խորապես հետաքրքրել է արվեստագետներին, գիտնականներին, որոնցից յուրաքանչյուրը յուրովի է ըմբռնել ու բացատրել այն։ XIII դարի հայ բանաստեղծը՝ Կոստանդին Երզնկացին, երևույթը համարել է «շնորհքն ի հոգւոյն»։ «Ոմանք չարախոսեն զինէն վասն նախանձու, թե որպէ՞ս ես ՍՕՍԻ սա այսպիսի բան, զի վարդապետի չէ աշակերտել։ Զի այլ է աշակերտելն և այլ է շնորհքն ի հոգւոյն...»։

Եղև յանկարծակի
Ինձ բան խօսել՝ ով ուզննայ.
Այնպէս, որ ես ի յիմ
Խօսից շարելըն զարմացայ.
Սիրով ու մեծ յուսով
Ես այս բանիս ի փորձ մըտայ,
Չհոգիս փոխան տրի
Ու ապա ես այն հոգւոյն հասայ։

Այս հայտնությունը Թումանյանի համար էլ ուշագրավ ու խորհրդավոր երևույթ է եղել։ «Նա կայծակի թռիչք ունի՝ վայրկենապես լուսավորում է, հրաբխի ուժ՝ կատաղի կերպով ժայթքում է»[1]։ Որպես օրենք մեծ արվեստագետների մոտ երևույթների գեղարվես-

---

1) Ն. Թումանյան, Հուշեր և գրույցներ, 1968, էջ 224։ Բալզակը մի առիթով նկատել է. «Մտքերը առանց ինձ հարցնելու թափվում են սրտիս ու ուղեղիս մեջ։ Համակրությանս ու բժշկաճույքի առումով ոչ մի կուրտիսանուհու չի կարելի հատկացնել արվեստագետի այս հոգեվիճակի հետ։ Հենց որ նա բախտի պես հայտնվում է, հարկավոր է բռնել նրա մազերից» (Бальзак, Соб. соч., т. 20, М., 1960, стр. 253). «Լավ սյուժեն այն է, ինչ հայտնվում է ամբողջական ու անսպասելի ձևով.-1857 թվականին Ֆեյդին գրած նամակում նկատել է Ֆլոբերը։— Դա մայր միտքն է, որից և ծնվում են մյուսները»։ «Ես ազատ չեմ սյուժեներ ընտրելու մեջ, նրանք իրենք են հայտնվում» (Флобер Гюстав, Собрание сочинений, т. 5 (письма), М., 1956, стр. 213).

«Ես կարծում եմ այն, ինչ հանճարը արարում է որպես հանճարեղություն, կատարվում է ենթագիտակցարար»։ (Гёте, Соб. соч., т. XIII, М., 1935, стр. 261)։

տական վերացարկման պահը կատարվում է շատ արագ, մի ակընթարթում այն համընկնում է երևակայությանը՝ դառնում մի ներքին անտեսանելի իռացիոնալ պահ։

Արվեստում և գիտության մեջ ենթագիտակցականի էությունը հաստատող բազմաթիվ փաստեր են դրանցվել՝ արևմտաեվրոպական և ռուս արվեստագետների ստեղծագործական կյանքին վերաբերող, որոնք հաստատում են ենթագիտակցականի առկայությունը գեղարվեստական մտածողության մեջ։

Սա, այսպես կոչված, մաքուր ուղեղային աշխատանք է, որի դերությունը, առավել ևս ուսումնասիրությունը, մեզանում դժբախտաբար մերժվել էր 30-ական թվականներին։

Ահա ինչ է գրել այս առիթով Չարենցն իր օրագրերում. «Գրողը կատակում է իր գանձը ոչ ինֆիտակցուրեն, այլ միանգամայն «ենթագիտակցուրեն» և այս է ահա ստեղծագործության գաղտնիքը»[12]։

Մայրահեղ է, իսկ այդ ծայրահեղությունը գալիս է 30-ական թվականներին երևույթը բացարձակապես ժխտելու փաստից։ Այնուամենայնիվ, փաստերի ու տպավորությունների մի զգալի մասը կուտակվում է գրողի ցանկությունից անկախ։ Ընդ որում՝ աստանիկ լիցք ունեցող տպավորությունից խուսափելու ժամանակ ճիշտ հակառակն է լինում՝ տեսածը տպավորվում է մեկընդմիշտ։ Ուղեղը մշտապես գրանցում է փաստեր՝ ամենակարևորից մինչև անկարևորը։ Սրանք ժամանակի ընթացքում մոռացության են տրվում, բայց ահա մարի բազմաբարդ հոգեբանական խաչուղիներում դոգադիպումը արթնացնում է սրանց ու ստեղծված նանգամանքի պայմաններում շշմեցուցիչ արագությամբ գործում է միտքը, նվաճվում գեղարվեստական պատկերը։ Եվ այս հատկապես տեղի է ունենում այն ժամանակ, երբ գրողը նախապես մտովին մշակում է իր հետագա, այսպես կոչված, «հետանկարային ծրագիրը» ու անցնում տպավորությունների գրանցմանը։

Բոլորովին չանտեսելով էմոցիայի և ենթագիտակցականի դերը ստեղծագործական երևակայության մեջ, այնուամենայնիվ, առաջնային դերը հատկացվում է ուշ իրականության նկատմամբ արվեստագետի ունեցած իմացական վերաբերմունքին։ Այս շրջանիշով էլ ահա ստեղծագործական երևակայությունը տալիս է

12 Ե. Չարենց, հ. 6, Երևան 1967, էջ 483։

որակական տարատեսակներ, որոնք խստագույնս պայմանավորված են ժամանակաշրջանի պատկերացումներով, դրողի ստեղծագործական մեթոդով, աշխարհայացքով ու անձնական հակումներով։

* * *

Ճիշտ է նկատել բուլղարացի գրականագետ Միխայիլ Առնաուդովը. «Երևակայության ձևերը տարբերվում են իրարից գլխավորապես նրանով, թե ինչ մասնակցություն է ունենում գրողի քննադատական միտքը տեսական փաստերի ընտրության և նրանց գեղարվեստական վերացարկման ժամանակ, ու նաև նրանով, թե գեղարվեստական երկում որքանով են համապատասխանում իրար ռևալ ապրումներն ու իրադրությունները հեղինակի մտքում ծագած պատկերներին»[13]։

Ահա այս հայեցակետով էլ մենք կփորձենք ուսումնասիրել հնէիաթային[14] ու միստիկական երևակայության որակական տարբերությունները։

Սովորաբար հնէիաթային երևակայությունը համարում են ստեղծագործական երևակայության «ցածրագույն աստիճանը»։ Մենք սխալված կլինենք, անշուշտ, եթե «ցածրագույն աստիճան» ձևակերպումը ընկալենք իր ուղղակի իմաստով։ Հարցի ճշմարիտ կողմնորոշմանը օգնում է երևակայության այս որակի մոդելավորումը։ Ուշադրություն դարձնենք հնէիաթային երևակայության ռացիոնալ-տրամաբանական և էմոցիոնալ-գեղագիտական մոդելների վրա։ Ըստ էության «ցածրագույն» ձևակերպումը վերաբերում է քննության դրված երևակայության ռացիոնալ-տրամաբանական մոդելին։ Կառուցային բաժանումը մեր կողմից կատարվում է հենց այս բանը ցույց տալու համար։

Ընդհանրապես երևակայության պատկերի կանոնավորվածությունը պայմանավորված է ռացիոնալի և էմոցիոնալի փոխհամաձայնությամբ։ Տարբերակվող այս երկու մոդելներն էլ ունեն իրենց առանձնակի ֆունկցիոնալ նշանակությունը։ Այսինքն՝ թե ռացիոնալ-տրամաբանականի խնդիրն է կանոնավորել ու չափի

---

13 *Михаил Арнаудов*, Психология литературного творчества, М., 1970, стр. 223.

14 «Հնէիաթային երևակայություն» հասկացությունը տարածվում է նաև առասպելների ու լեգենդների վրա։

մեջ դնել էմոցիայից եկող երևակայության անզուսպ թռիչքը։ Դ. Դեմիրճյանը լավ է նկատել. «Դատողություններ, փիլիսոփայություններ սառնշնում է էմոցիան»[15]։ Իր հերթին էմոցիոնալը «գեղարվեստականացնում է» պատկերի հույժ ռացիոնալիստական գոյաձևերը, որոնք առանց վերջինիս ինքնին գեղարվեստական փաստեր չեն կարող դառնալ։ Այս փոխադարձ ինքնատպամանավորվածությանը ժամանակին ուշադրություն է դարձրել Ֆրանսիայի փիլիսոփա-գրագետ Ռիբոն։ «Ստեղծագործական երևակայության համար,— նկատել է նա,— կարգավորող չափանիշը համարվում է մարդու ներաշխարհը, ներաշխարհն այստեղ գերակշռող է իրականության նկատմամբ։ Բայց իմացության կարգավերիշը, ընդհանրապես, արտաքին աշխարհն է, այս դեպքում էլ իրականությանն է գերակշռողը ներաշխարհի նկատմամբ»[16]։

Հնթիմային երևակայության մյուս ձևերից տարբերվում է նրանով, որ սրանում խախտված է հիշյալ երկու չափանիշների համամասնական հարաբերակցությունը։ Որպես օրենք հնթիմային երևակայության մեջ էմոցիոնալը գերակշռում է ռացիոնալին[17]։

Մենք հատկապես ուզում ենք ուշադրություն դարձնել այս հարցի վրա և ցույց տալ պատմական պատճառաբանվածությունը։ Հնադարյան շրջանի մարդն ի վիճակի չլինելով բաժանելու շրջապատող իրականության տարբ երևույթների պատճառական կապերի մեջ, ամեն ինչ վերագրում էր խորհրդավոր ուժին, հավատում էր ոգիների գոյությանը, նրա երևակայության մեջ շաբռնակաբար ծնվում էին ամենաքարող արարածներ, ամեն մի հանդիպած անբացատրելի երևույթը վերածվում էր տոտեմի ու ճանաչվում որպես բացարձակ ուժ։ Ընդ որում, ուժի բացարձակության ու խորհրդավորության հարցը ևրբեք քննության դնելու, պարզելու իրնդիր չէր դառնում, սոցիալական կոլեկտիվի կողմից դա մեկընդմիշտ ընդունվում էր որպես տաբու։ Իսկ տաբուի խախտումը մահ

---

15 Դ. Դեմիրճյան, հ. 8, Երևան, 1957, էջ 598։

16 *Рибо,* Опыт исследования творческого воображения, СПб 1912, էջ 8։

17 *Հնթիմային երևակայության մեջ ռացիոնալի և էմոցիոնալի փոխհարաբերության հարցին անդրադարձել է Ի. Ֆ. Կեսսեդին իր* «От мифа к логосу» *աշխատության մեջ։ «Առասպելի մեջ,— նկատում է Կեսսեդին,—զգացումը գերիշխում է ինտելեկտին, էմոցիան՝ մտքին, կամային ապրումները՝ իմացությանը։ (Տե՛ս հիշյալ աշխատությունը, էջ 45)։*

էր, կամ լավագույն դեպքում՝ հակատաբու[18]։ Խախտողը անջատվում էր սոցիալական կոլեկտիվից և դառնում չարության կրող։ Ըստ Լևի-Բրյուլի՝ «Կոլեկտիվ պատկերացումը նախամարդկանց ըմբռնումների մեջ գրավում էր առաջնակարգ տեղ»[19]։ Պատմականորեն մարդը մինչև քաղաքակրթության առաջին փուլը ոտք դնելը գերազանցապես ապրել է երևակայությամբ, դրանից այն կողմ նա չի գնացել։ Այդ են վկայում հնագույն շրջանի մեր գրավոր հուշարձանները։ «Ամեն մի դիցաբանություն,—նկատել է Մարքսը,—բնության ուժերի հաղթահարում, նվաճում ու ձևավորում է երևակայության մեջ ու երևակայության օգնությամբ. հետևաբար դիցաբանությունն անհետանում է հենց որ մարդն իսկապես տիրապետում է բնության ուժերին»[20]։ Հարցը շոշափելի դարձնելու համար բերենք հայ մարդու դիցաբանական մտածողությունն ու երևակայությունը խտացնող մի օրինակ՝ Վահագն աստծո ծննդյան նկարագրությունը, որ մեզ է հասել Խորենացու պատմության միջոցով։

Երկնէր երկին, երկնէր երկիր,
Երկնէր և ծովն ծիրանի.
Երկն՝ի ծովուն ունէր և զկարմրիկն եղեգնիկ.
Ընդ եղեգան փող ծուխ ելանէր,
Ընդ եղեգան փող բոց ելանէր,
Եւ ի բոցոյն վազէր խարտեաշ պատանեկիկ.
Նա հուր հեր ունէր,
Ապա թէ բոց ունէր մօրուս,
Եւ աչկունքն էին արեգակունք։

Այստեղ, ինչպես դժվար չէ նկատել, մտածողության մեջ գերակշռողը դիցաբանական տարրն է։ Երևույթի իմացական հիմքը ամբողջությամբ երևակայական է։ Վիշապաքաղ Վահագն աստվածը երկրային ու երկնային խորհրդավոր ուժերի ծնունդն է։ Սա հնագույն մարդու յուրահատուկ մտածողության արդյունք է։ Վահագնի գերհզոր բացարձակությունը անքննելի է. հետևաբար և անժխտելի սոցիալական կոլեկտիվի կողմից։ Հիմա, արդեն նորից, հարց է առաջանում, ի՞նչ առումով է հնքիաթային երևակայության

18 Հոգեբանական ասպեկտով հարցի առավել մանրամասն քննությանն անդրադարձել է Զիգմունդ Ֆրեյդը իր «Տոտեմ և տաբու» աշխատության մեջ։

19 Леви-Брюль, Первобытное мышление. М., 1930. стр. 27.

20 «Կ. Մարքսը և Ֆ. Էնգելսը արվեստի մասին», Երևան, 1963, էջ 161։

այս հոյակապ պատկերը, որպես երևակայության որակ-խտացում, համապատասխանում «ցածրագույն»: Իհարկե, ռացիոնալ-գաղափարական պակասով, կամ ավելի ճիշտ՝ իսպառ բացակայությամբ: Խորասկզբնավորվել երևույթի պատմականությունը, մենք այսօրվա բարձունքից չափանիշ ենք դարձնում միայն բանական օբյեկտիվությունը: Բայց ահա որպես էմոցիոնալ-երևակայական պատկեր, որպես գեղարվեստականության միակը «վահագնի ծնունդը» բարձրագույն դրսևորում է: Մարդկային հուզական ապրումը որպես երևակայության ուժ շարունակում է մնալ գործունյա: Երևակայության պատկերի որակական փոփոխությունը մարդկային զարգացման պատմության ընթացքում պայմանավորվում է մտածողության ռացիոնալ որակով: Այս ռացիոնալ-գաղափարականը ոչ միայն կարգավորում է էմոցիաների դրսևորման չափը, այլև՝ նրանց պատճառական ակունքները: Այնպես որ՝ ժամանակները գործ ունեն երևակայության պատկերի միայն ռացիոնալ կողմի հետ, էմոցիոնալը շարունակում է պահել իր գոյությունը՝ անկախ գիտական նվաճումներից: Այդ է պատճառը, որ մեր հոյակապ առասպելները՝ «Հայկն ու Բելը», «Արա գեղեցիկն ու Շամիրամը», «Արտաշես ու Արտավազդ» և այլն, այսօր էլ էսթետիկական հաճույք են պատճառում՝ չնորհիվ նրանց մեջ խտացված ապրումների: Պատահական չէ, որ Մարքսը հունական դիցաբանությունը համարել է «հունական արվեստի ոչ միայն դինանոցը, այլև՝ նրա հողը»[21]:

Հնքիաթային երևակայության կարևոր գործոններից մեկը (թերևս ամենակարևորը) մարդու հալածականությունն է: Մարդը տենչում է պոկվել կաշկանդող իրականությունից՝ դեպի երազային, հեքիաթային իդեալական աշխարհը, որտեղ նրա գեղեցիկ ցանկությունները կարող են դրսևորվել իրենց ողջ լիարժեքությամբ ու ավարտվածությամբ: Այս երանելի իրականությունը ժողովուրդը երևակայությամբ ստեղծում է իր բոլոր հեքիաթներում, առասպելներում, լեգենդներում, էպոսներում:

«Լեգենդները մի որևէ ժողովրդի լավի, ազնիվի, վեհի, գեղեցիկ ցանկությունների իրականացումներ են,— գրել է Խաչատրյանը,— մարդկային տենչերը, ղգացումները առասպելների, լեգենդների մեջ են գտնում բավարարվածություն, վարձատրություն»[22]:

---

21 «Կ. Մարքսը և Ֆ. Էնգելսը արվեստի մասին», Երևան, էջ 161:

22 «Խոսքումներ», ԳԹ, 1960, № 44, տե՛ս նաև՝ ԳԹ, 1967, № 44, «Անտիպ էջեր», (Հրապարակումները Աբաս Խաչատրյանին են):

Ըստ էության մարդկային գեղեցիկ իդեալների իրագործման տենչը և երազային ձգտումները կազմում են մարդասիրական արվեստի բոլոր ուղղությունների հիմնական գիծը։

Հեքիաթայինը բոլոր մյուսներից տարբերվում է նրանով, որ իրագործման թե՛ ուղիները, թե՛ միջոցներն ու միջավայրը նրանում ռեալ, բանական ուղիների միջոցների ու միջավայրի նկատմամբ ծայրահեղ հակադրության մեջ են. այստեղ ամեն ինչ բացարձակ է հրաշապատում, իրագործմամբ՝ անսպասելի, ավարտվածությամբ՝ իդեալական։ Հեքիաթային երևակայության սկզբունքային ելակետն անսովոր իրապայմաններում չարի սպարտության և բարու հաղթանակի պարտադիր ելակետ է։ Բաղձալի իդեալն իրագործող հերոսը կռիվ է տալիս չար ուժերի, բնության մահաբեր տարերքի դեմ, բացում ժայռեղեն դռները, սպանում յոթ գլխանի դևերին ու օձերին և ի վերջո նվաճում անհնարինը։ Ընդ որում՝ հերոսը խաթարված իրականության ներդաշնակ լուծմանը հասնում է հատուցման և փոխհատուցման սկզբունքով։ Նա բուժում է վիրավոր առյուծին, կամ թռչունին, դալարեցնում չորացած ծառը, կենդանություն տալիս ափ ննջած շնչահղձ լինող ձկանը և այլն, որոնք վերնադարձաբար, յուրաքանչյուրն իր ուժերի ու հնարավորությունների ներածին չափ օգնում են դրական հերոսին՝ նպատակների իրագործման դժվարին հանգամանքներում։ Այս կայուն օրինաչափությունը նկատում ենք հայկական համարյա բոլոր հեքիաթներում («Միտը», «Ջախչախ թագավորը», «Ոսկու կարասը», «Կոնատ աղջիկը», «Հազարան բլբուլը» և այլն)[23]։

Հեքիաթային երևակայության ստեղծագործական հնարանքներից մեկն էլ այն է, որ այստեղ սովորաբար բնությունն ու միջավայրը շնչավորվում են։ Այս, եթե կարելի է ասել, հեքիաթային երևակայության պոետիկական հնարանքը օգտագործել են մեր դասականներից շատերը, հատկապես՝ Թումանյանը (այս մասին կխոսվի առանձին)։ Բնության շնչավորումը ստեղծում է մի արտակարգ խորհրդավորություն։ Հերոսի գործունեությունը մշտապես ենթարկված է ամենատես շրջապատող բնության քննադատական վերաբերմունքին։ Հերոսի գործունեության հետևում, հերոսին

23 Բերվող վերնագրերը Թումանյանի վերամշակումներն են։ Ժողովրդականի մեջ սրանք հանդես են գալիս տարբեր վերնագրերով։ «Միտը»— (Ծտի ոտի փուշ, Կորսված աղջիկը) «Ջախչախ թագավորը» նույնն է, ինչպես նաև «Ոսկու կարասը», «Հազարան բլբուլը», «Կոնատ աղջիկը»— (Նահապետանց աղջիկը, Հարսներն ու տալը)։

քննում, փարձում, կշռադատում են. ծառը, ծաղիկը, քարը, ջուրն ու այսպես ամեն ինչ, ամեն ջրիով և տարբեր հանդամանքներում: Կենդանացած առաքինական աշխարհը հերոսի գործունեության նկատմամբ ցույց է տալիս որոշակի վերաբերմունք ու այս վերաբերմունքով է պայմանավորվում նրա գանկությունների իրագործման հաջողությունն ու անհաջողությունը: Բնությունը հերոսի համար դառնում է արտակից ու բարի խորհրդատու կամ էլ՝ ահավոր թշնամի: Եվ հերոսը պարտավոր է հաղթահարել այս բոլոր դժվարությունները: Թումանյանի մշակած «Հազարան բլբուլի» մեջ այս օրինաչափությունը հստակորեն երևում է: Հազարան բլբուլը ձեռք բերելու համար, ինչպես հայտնում է իմաստուն ծերունին, հերոսը պիտի անցնի դժվարին փորձությունների միջով.

Ճամբեն մին է, յավր հազար,—հազար տեսակ
տառապանք
Բռնած են այն դժվար ճամբեն ու մաշում են ամեն կյանք:
Մարեր կան էն ճամբեն կապած, թռչունը չի անց կենում,
Խոր անդունդներ, որ նայելիս, մարդու աչք է սևանում.
Հուր անապատ, որ անցնելուց ամբողջ կյանքդ չի հերիք.
Ամեն քայլում դև ու հրեշ, ամեն կողմից փոթորիկ...[24]

Հերթամիներում շարք հերոսի գործունեությունը կարող է կանխել ոչ միայն դժվարություններ առեղծելով, այլև՝ գայթակղեցուցիչ հրապուրանքներով: Այդ դեպքում հերոսը չպիտի շլանա անշրջանցելի հրապուրանքներով, նենգամտան ծաղիկներով ու չքնաղ աղջիկներով, ոսկու ու մարգարիտների գանձերով: Ընդ որում, շարը վրա է հասնում անսպասելի ու խաթարում այն, ինչ ամենից ներդաշնակն է: Այդ անսպասելի խաթարմունքը հավասարակշռվում է նույնքան անսպասելի իմաստուն ու վերջինիս կոահումների իրագործող հերոսի հայտնությամբ:

Հերթամում Հուրանի արքայի մշտադալար ու դրախտային այգին միանգամից չորացել էր: Եվ ահա այս ծանր տագավորությունների տակ, երբ

---

24 Մենք հատուկ նպատակով ենք ընտրել Թումանյանի «Հազարան բլբուլը» հերթամի մշակումը: Հերթամի մշակումը ավարտված չէ: Սակայն դա չի խանգարում նրա ֆրագմենտային մշակումների մեջ տեսնելու այն հոյակապ ներդաշնակությունը, որ կա հեղինակային երևակայության և հայ ժողովրդական հերթամի օրինաչափական համակառույցի միջև:

Միտք էր անում տարակուսած դժբախտ արքան Հուրանի,
Հանկարծ կանգնեց իր առաջին մի անծանոթ ծերունի...

Հենց այս ծերունին էլ առաջարկում է փնտրել Հաղարան բլբուլը, որի կոբստով է պայմանավորված եղեմական այգու ամայացումը: Խնդրի իրագործողը պարտավոր է խորամուխ լինել, պարզել խաթարման պատճառը, գտնել այն, ինչ իր տեղում չէ ու վերադարձնել:

Հեքիաթային երևակայության կայուն օրինաչափություններից մեկն էլ այն է, որ նրանցում ծավալվող դեպքերը, գործող հերոսները չունեն ո՛չ պատմական և ո՛չ էլ տարածական ու ժամանակային կոնկրետություն: Հաճախ հերոսներն իրենց անուններն էլ չունեն՝ դրանք երեք եղբայր են, երեք քույր են, կամ թագավոր:

Հենց հեքիաթների «լինում է չի լինում» սկսվածքը խոսում է այն մասին, որ նկարագրվող իրադրությունը դուրս է ժամանակից ու տարածությունից, այն կոնկրետ պատմական իրադրություն չէ: Դրա համար էլ հեքիաթները հայրենիք չունեն, «տիեզերատարած» են ու թափառական: Ամեն մի ժողովուրդ յուրովի է օգտագործում ու փամաստավորում այդ թափառական սյուժեները: Հեքիաթը համամարդկային երազանք է, «երազատիպ երազանք»: Արվեստի հոգեբանները իրավացիորեն հաճախ են հեքիաթները համեմատում երազների հետ: Հեքիաթում էլ, ինչպես երազում, իրականությունը խիստ անսովոր է. իրերն ու երևույթները, դեպքերն ու դեմքերը հառնում են անսովոր կոմբինացիաներով: Հեքիաթում էլ, ինչպես երազում, մարդը կարող է հարություն առնել, խոսել, կենդանու վերջավորություններով մարդ դառնալ ու տարօրինակ չթվալ:

Հեքիաթում գեղարվեստական պայմանականությունը որքան ծայրահեղ, նույնքան համոզող է ու համակերպող: Սակայն, ի տարբերություն երազի, հեքիաթը իր համակառույցի պլաստիկայով, դեպքերի զարգացման տրամաբանությամբ ունի կոնկրետ նպատակասլաց ավարտ: Առնաուդովը միանգամայն իրավացի է, երբ ասում է. «Հեքիաթը համարվում է երևակայության ծրագրավորված աշխատանքի պտուղը»[25]:

Նշենք հեքիաթային երևակայությանը բնորոշ մի կայուն օրինաչափություն ևս: Դա թվային արժեքների դրոտեսկային մեծությունն է: 7, 40, 700, 900, 1000 և այլն: Ընդ որում, տարբեր ժողովուրդներ չափերի տարբեր կայունություն ունեն: Քրիստոնյա ժողովուրդների մոտ այս կայունությունը բացատրվում է աստվածաշըն-

---

[25] *М. Арнаудов.* Психология литературного творчества. М., 1970, стр. 229.

չային թվերի օգտագործմամբ՝ 7, 40 և այլն։ Հարկ է նկատել, սակայն, որ հնքիաթային երևակայությունը ինքնին՝ գեղարվեստի պատմության մեջ իր ֆունկցիան ավարտած երևույթ չէ։ Հակառակ նրա տրամաբանական վանձանի բոլոր կռահումներին, ժամանակակից արվեստներն ու գրականությունը առատորեն օգտվում են հնքիաթային, դիցաբանական երևակայության պոետիկական հնարանքներից՝ դրանք հարմարեցնելով ժամանակակից սյուժեներին ու գաղափարական մենդենցներին։ Գեղարվեստական գրականության մեջ դրա լավագույն օրինակը Ջեյմս Ջոյսի «Ուլիսն» է, Ժան-Պոլ Սարտրի «Ճանճերը», Ալբեր Կամյուի «Սև Օրիֆեյը»։ Կերպարվեստում հայտնի են Ժորժ Բուան, Պաբլո Պիկասոն, Ալֆարոս Սիկեյրոսը։

Հնքիաթային երևակայության պոետիկական հնարանքները այս արվեստագետներին հնարավորություն են տվել դուրս գալ իրականության փաստագրություններից ու ծավալվել արդիական պահանջմունքների ազատ լուծման մեջ։ Սա, ի դեպ, արևմտյան պրիմիտիվիստների ամենաընդունված ելակետն է։ Գրական հնարանքի այս ձևը բոլորովին էլ ինքնանպատակ չէ, այլապես նա կարող էր դառնալ «ժամանակակից արվեստի պահանջներից դուրս մի սխեմա»։ Այս տիպի երկեր ստեղծելիս հեղինակները նախ և առաջ նկատի են ունենում ժամանակակից ընթերցողի ակտիվ ընկալողունակությունը, նրա ինտելեկտուալ պատրաստվածությունը։ Մոտեցումն այս երանակը ստեղծագործական երևակայության ծավալման լայն հնարավորություն է տալիս։ Նմանօրինակ լուծումները իրենց լիարժեք արտահայտությունն են գտել հատկապես Ջոն Ապդայկի «Կենտավրոսում»։

* * *

Միստ սեսակը միստիկական երևակայությունն է, որը հետապնդում է լսենտ-տոգեբանների ուշադրությանը, սակայն որպես ուսումնասիրության առանձին խնդիր դիտարկվել է Հարտմանի և ապա հատկապես՝ Ռիբոյի կողմից։ Նշենք, սակայն, որ ինչպես Հարտմանը, Ռիբոն, այնպես էլ Նիցշեն, Լևի-Բրյուլը, Ֆրեյդը միստիկականի քննությունը տվել են բնդհանրապես՝ չառանձնացնելով գրական-ստեղծագործական մոդելը։ Ահա այս հանգամանքից ելնելով էլ պիտի փորձենք մեր ուշադրությունը կենտրոնացնել ստեղծագործական հոգեբանության այս

որակի գեղարվեստական դրսևորումների վրա, չշրջանցելով նրա սոցիալ-պատմական ակունքները։

Հայտնի է, որ միջնադարը ինտենսիվ երևակայության դարաշրջան էր, դարաշրջան, երբ մարդու հոգեբանության մեջ իշխում էր կրոնական պաշտամունքը, որը նրան տանում էր դեպի մեկուսացում, կրոնական ապատիա, ինքնավայելք։ Այս պայմաններում անհատը ջանում էր պոկվել հասարակական հարաբերությունների ակտիվ ոլորտից ու ապրել երևակայությամբ ստեղծված ներաշխարհով։ Ֆեոդալական դարաշրջանին հատուկ սոցիալ-տնտեսական մասնատվածությունը օրինաչափորեն ազդել էր նաև մարդկային հոգեբանության վրա։ Ֆեոդալական տների վարչա-տերիտորիալ անջատվածությունն ու տնտեսության փակ-նատուրալ արտադրանքը կտրականապես կանխել էր հասարակական հարաբերությունների ակտիվությունը։ Կառուցվում էին բերդեր, մենաստաններ, խորհրդավոր դղյակներ։ Քարայրերը դարձել էին հոգևոր ճգնավորների նախընտրելի բնակատեղին։

Մարդու մշտական ընկերը շրջապատող բնությունն էր, ծառն ու ծաղիկը, մեղուն ու թռչունը, որոնց նա շնչավորում էր ու «ընկերակցում», ակտիվ էր նրա ալեգորիկ մտածողությունը։ Եվ որոշ առումով էլ այդ է պատճառը, որ մեր միջնադարյան պոեզիան և մանրանկարչությունը շաղախված են բնության շնչով։ Ամենուրեք ծաղիկն է, խոտն ու ծիլը, մեղուն ու սարյակը, արևգակն ու լույսի ճառագայթները։ Եվ սրանում վերածննդի նշանները տեսնելով, հաշվի պիտի նստել նաև ստեղծված իրավիճակի հոգեբանության հետ։ Անշուշտ, սխալ կլինի շրջանցել հայ միջնադարյան մարդու հոգեբանության մեջ տեղի ունեցող աշխարհականացման պրոցեսը, որն ուղղակիորեն կապվում է հայ Բագրատունյաց և Կիլիկիայի Ռուբինյան պետությունների ստեղծման հետ (10—14-րդ դդ.)։ Հայ ժողովրդի համար ազգային-քաղաքական մեծ նշանակություն ունեցող այս լուրջ իրադարձությունները ավելի խթանեցին դարաշրջանների նորացման հետ կապված՝ մարդու հոգեբանության արագ վերակառուցմանը։

Իսկ վերակառուցման արդյունքը եղավ այն, որ միջնադարյան մարդը ընկավ խորը հոգեբանական ճգնաժամի մեջ։ Նրա մտածողության մեջ ընդգծվեց ու առավել սրվեց մի կողմից աշխարհիկ, մյուս կողմից հոգևոր ձգտման անխուսափելի ու միևնույն ժամանակ անկողմնորոշելի երկընտրանքը։ Այս հոգեվիճակը մեր պոեզիայում դրսևորվել է հոգու և մարմնի հակադրման եղանակով։

Հոգիս է խիստ հօժար
Բանից իմաստնոց լըսել.
Մարմինս է հնշտասկր,
Զի աշխարհիս է ինք ծրնել,
Ի յերկուքիս միջին
մոմ եմ՝ ի մէջ հրոյն վառել,
Անհիմն ու անհաստատ՝
եմ անհանդիստ ի շուրջ նկել։

Կոստանդին Երզնկացի

Հոգու և մարմնի հակասությամբ պայմանավորված այս անկողմնորոշ ու երկրորդ հոգեբանությունը նստած է եղել մեր միջնադարյան համարյա բոլոր տաղերգուների էության մեջ։ Այն հասնում է անգամ միջնադարի վերջին տաղերգուին՝ Սայաթ-Նովային։

Ով վար հոգուս կամքն իս անում, մարմինդ բեզամաղ է լում,
Էնո՞ր մն գարդին կու դիմանաս, դուն չըրատար Սայաթ-Նովա։

Երկվության հոգեբանությունը, որ մարդու մեջ դրսևորվել ամենատար հոգեվիճակն է և երբ վերջինիս կարող է հասցնել անհավատարիմության, բացատրվում է նրա երևակայության հիվանդագին լարումով։ Այս վիճակում մարդու անմիջական խնդիրն է դառնում գտնել խորհրդավոր ուժն ու բացարձակը։ Ընդ որում այս որոնման եղանակը վերբալ-տրամաբանականը չէ, այլ բացարձակը միանգամից նվաճելու տենչը։

Այնպես որ՝ միստիկականը միշտ չէ, որ պիտի կապել զուտ կրոնական հավատքի հետ։ Միստիկական հոգեվիճակ կարող է ապրել և այսօրվա մարդը՝ բոլորովին էլ չհիշելով աստծո գոյությունը։ Ինչպես նկատել է. «Միստիկական երևակայությունը չի սահմանափակվում մարքի կրոնական ոլորտով, բայց ինչպես ցույց է տալիս պատմությունը, այս ոլորտում (կրոնական) միստիկական երևակայությունը հասնում է իր լիարժեք զարգացմանը»[26]։

Միստիկների մոտ մշտապես դրվում է մարդ-աստված զուգահեռը։ Բայց սա չի նշանակում, որ միստիկի հոգեբանական ձգտման էությունը ինքնաիարատպանման, ապա՝ ինքնահաստատման ճա-

---

[23] *Рибо.* Опыт исследования творческого воображения, СПб., 1901, стр. 151.

նապարհով, մարդու առ աստված ունեցած տեղն է։ Միստիկ երևույթների մեջ ենթադրում է իրականությունից վեր թաքնված խորհրդավորություններ, որոնք կարող են պարզվել, եթե ամբողջ նվիրումով ձգտի թափանցել նրա էության մեջ։ Սա ճանաչումի տրամաբանական ճանապարհն է, բայց նպատակի իրացումը, ինչպես նշեցինք, ռացիոնալ-տրամաբանականինը չէ, դրա համար էլ նրանց մոտ ապրումի բառային ամեն մի դրսևորում վերածվում է սիմվոլիկ պայմանականության։ Կրկնում ենք, նրանք միանգամից տեսնում են բացարձակին ու հաշվի չեն նստում երևույթների հատկանիշները ներկայացնող բաղադրիչ օղակների փոխադարձ կապերի հետ, որ պահանջում է, իսկապես, մտքի ռացիոնալ-տրամաբանական դրսևորում։ Սրանից մոտ ըմբռնումների «տրամաբանությունն է», որն ստեղծում է մեզ համար անսովոր զգայական պատկերների բարդ կոմբինացիաներ։ Ու այս պատկերները նրանք տալիս են լեզվական ինքնատիպ հնարքներով, բառերի ու բառակապակցությունների յուրօրինակ համադրումով։ Հարտմանը միանգամայն ճիշտ է իր այն կարծիքով, թե միստիկներին հատուկ է մտածելակերպի բազմազանությունը ու լեզվական պատկերավոր խաղերը, որոնք հաճախ դժվար է ընկալել։

Սրանք չափից դուրս «չարաշահում» են համեմատություններն ու մակդիրները, էպիտետները, դիմում բառաբարդման բոլոր հնարավոր եղանակներին, գործի դնում այլաբանական ու պարաբոլ մտածողության բոլոր ձևերը։ Եվ, որ ամենից առանձնահատուկն է, ամեն ինչի մեջ անթիվ, անսահման առատությունն է, մտածումների տարբերակային բազմազանությունը, որոնք ինչ-որ տեղ հասցվում են հիվանդագին ծայրահեղության։ Հոգեվիճակների այսօրինակ բազմազանությունը, ինչպես նաև սրանով պայմանավորված գեղարվեստական երևակայության կլասիկ դրսևորումը տեսնում ենք Գրիգոր Նարեկացու ստեղծագործություններում։

Հիշենք, որ Նարեկացու շրջանը խոր միստիցիզմի շրջան էր։ Եվ համակող միստիկ պատկերացումների ամեն մի փոքրիկ ճեղքվածքը կարող էր առաջացնել ինքնամփոփ ու կայունացված աշխարհայացքային փլուզման վտանգ։ Եվ դա այն պարզ պատճառով, որ միստիկականի մոտ հայտնվող ամեն մի աշխարհիկ շոշափելի ապրում ավելի համոզիչ էր ու ազդու, քան այդչափ փայփայված միստիկական լուսկյացությունը, ինքնախորասուզումն ու ինքնատեսումը։ Այնպես որ՝ Նարեկացու Մատյանում այդ լուսկյաց միստիցիզմը չէ (միստիկականը մարդը կրում է իր հոգու մեջ՝

լուծյամբ), այլ խաթարման վտանգի առջև կանգնած միսաիկական հայացքների վերակայունացման ու մեկուսացման մոլեգին ալեկոծության մեջ ներթափանցող մարմնական ու աշխարհիկ վայելքների ձգտումը սկսել էր պերազանցել հոգու հավատքին: Մարդու պատկերացումների աշխարհիկացման պրոցեսը նարեկացու դիրքի մարդկանց համար թվում էր ծայրահեղ անկանոնություն, բառս ու անկարգություն: Այստեղ պատահական չենք բնդգծում «նարեկացու նման մարդկանց» ձևակերպումը: Նարեկացուն մենք չպիտի ստիպողաբար աշխարհիկացնենք, նա կատարելապես դեմ էր քրիստոնեական հավատքի խաթարմանը: Դեմ էր այդ սիրի վայելքներին՝ իր աշխարհայացքով, իր հոգով: Իսկ նրա կողքին ննջավոր զինվորը, անաշխույժ մշակը, կշտամբված գյուղը, կամակոր մատակարարը, մատնող վաճառականը, խարդախ դանձապահը, անօրեն դիվանապետը, արտալուծ աղքան, սիրադավ իշխանը և ինքնագլուխ ամիկը իրենց տվել էին գայթակղիչ վայելքների: Այս բոլորը հանգամանքներից բխող դարաշրջանի մարդու ներքին բնագդով էր պայմանավորված: Սա նրանց մտավոր կարողությունների նվազումը չէր, այլ դարաշրջանի բնագդը, որ կյանքի համար պրակտիկ և իմաստավոր նշանակություն էր ձեռք բերել «դրսի մարդկանց» համար և նա զարմանք ու զայրույթ էր ապրում, որ և վերածվեց ողբերգության: Բանաստեղծը փորձում է աստծո առջև մեղանչելու կրոնական կատարսիսի ճանապարհով՝ մարդուն հասցնել ինքնակատարելագործման, չափանիշ ունենալով «ամենամարդկային մարդուն»՝ աստծուն: Ու դյուրին է գալիս, որ բանաստեղծը մեղք չունենալով («Ու քանդի մարդս գոլավ ի վնասուց, ի գայս խոստովանութիւն գոչեցի...»), այսինքն՝ մարդ լինելով հանդերձ, գտնում է գարի ամենամեծ մեղսակիցը: Նա միսաիկին հատուկ ջղաձգությամբ աստծո առջև պարզում է իր մեղքերի դրոտեսկային մեծությունը:

Սա պարադոքս չէ սակայն, այլ օրինաչափություն: Հանճարները դարաշրջանի մեղքերը «սեփականելով» ու ապա ժխտելով են հասնում աշմարտությունը որոնելու ու բացահայտելու հնարավորությանը:

Առաջին հայացքից պարզ է թվում Նարեկացու «մատյանի» «այժմեականի» կառուցվածքը: Մի կողմից գործած մեղքերի պատշաճորեն ճի նկարագրություն, մյուս կողմից այդ մեղքերը սեփական անձով ապաշխարհելու մոլեգին տենչ և ապա՝ աստվածաշնչի բացարձակացման անխախտելի ձգտման նկարագրու-

թյուն: Սա միստիկի հոգեբանության համակառույցի սխեման ներկայացնող հատկանիշն է:

Սակայն Նարեկացու երևակայության թռիչքը նրա բազմաբարդ ու բազմաշերտ ղուգորդական մտածողության անսպասելի կոմբինացիաների մեջ է: Եթե խոսում է մեղքերի մասին, ապա «մեղքերի բոլոր դեպքերի», եթե ինքնադատ՝ ապա կործանիչ ու բազմահարված, թե աստվածավախ, ապա՝ մեղայանքի խոսքերը բոլոր, քանզի «մեղան օրհնյալ է, հատուած բանի հուսադրական սրտի»: Բանաստեղծի ստեղծագործական երևակայության բարդությանը ոչ թե նրա ղուգորդական մտածողությունը կազմող օղակների բազմապատկությունն է (սա պարզապես կկոչվեր չափի դգայման կորուստ), այլ հոգեվիճակից բխող հանգամանքային կենտրոնի տեղաշարժի հետևանքով (որ հատուկ է միստիկների երևակայությանը) ստացվող կոմբինացիաների մեջ է:

Նարեկացուն հաջողվել է սպառել դարաշրջանի բարձր մատղոյ հոգեբանության բոլոր հնարավոր վիճակները, սրանց տարատիպ հոգեբանական ղուգահեռները ստեղծելու եղանակով: Սա Նարեկացու «Մատյանի» ամենարնդգծված օրինաչափությունն է, նրա Երևակայության այսպես կոչված պոետիկական կայուն դիծը: Ու այս բոլորը բազմազան դեղագիտական հնարանքներով, արտահայտչական միջոցների անսահմանությամբ, փոխաբերություններով ու համեմատություններով: Մտքի երանգը բնականաբար պահանջում է արտահայտչաձևերի ու դեղարվեստական պատկերավորման բազմազանություն, որոնք հեղեղի նման տարածվում ու ծածկում են ամեն ինչ: Իսկապես, Մեծարենցը ճշմարիտ էր, երբ ասում էր, թե՝ Նարեկացին դիտեր ծովաձայն հնչեցնել բառերը: Մենք, թերևս, ի վիճակի չենք պատկերացնել Նարեկացու հոգեկան ներքին լարվածությունը, նրա «հոգեկան բեռի» անկշռելի ծանրությունը: Մենք լսում ենք միայն նրա գերլարված հոգու պարպման դղրդյունը, միստիկ հանճարի փիլիսոփայական հառաչքը: Սա մեկընդմիշտ անքակտելի ճանաչված հոգևոր համոզմունքի փլուզման ողբերգության է: Նարեկացու համար պարզվել է, որ ոչնչությունն ճանաչված երկրային կյանքի «ողորմելի» վայելքները փրավունք են նվաճել չափվելու և նույնիսկ գերազանցելու երկնային համոզմունքին: Նարեկացու սոցիալական բարոյականության տենչը սոսկ սոցիալական ներդաշնակություն ստեղծելու համար չէ, այլ հանուն հոգևոր ներդաշնակության, որովհետև բանաստեղծը իր հոգու խորքում զգում է, որ հոգևորի, ապա և մարդ-

կային ճեղքվածքը առաջանում է այդ կոմմերի անհամապատասխանությունից:

Մենք խախտած կլինենք դարաշրջանի մարդու հոգեբանության օրամոկանությունը, եթե սահմանափակվենք նրա միայն սոցիալական կեցությամբ պայմանավորված հոգեբանությամբ: Այս դեպքում մենք Նարեկացուն Ֆրիկից չենք կարող տարբերել: X դարի մարդու մտածողության մեջ այն համոզմունքն է իշխել, որ մարդկային հասարակության մեջ գործող բարոյական նորմաները սահմանված են վերուստ, իսկ վերուստ տրվածը անեղծելի է: Էրիասոնեական բարեբախտության իդեալի անաղարտությունը և ընդհանրապես ամեն մի տնտեսաձևի բարոյական, իդեական նորմանների խախտումը դրսևորվում է կոնկրետ սոցիալական իրականության մեջ: Հասարակական կյանքում անկարգությունն ու քաոսը, անիշխանությունը սաեղծում է իդեալի փլուզում:

Հանճարները տառապանքով են նվաճում ճշմարիտ գեղագիտական իդեալը: Կատարյալի սաեղծման բուն պահին նրանք հաճախ են ընկնում ջրային վիճակների մեջ, դա պաթոլոգիա չէ, այլ սաեղծագործական տառապանք: Ու թվում է, թե Նարեկացին իր հոյակապ «Մատյանը» կերտել է էքստազային երևակայության մեջ, «անջատված» իրական աշխարհից, «մարմնական և հոգեկան երկրաքաշ հուզումներով» (Նարեկացի): Եվ այս հուզումներն ու ապրումները այնպիսի լարվածության է հասցվել, որ բանաստեղծը սաիպված է եղել խոստովանել. «Ցնդեցի ես խնդագարության մրրիկով»:

* * *

Տարբեր են պրոզների դիրքորոշումները դեպի սաեղծագործական երևակայությունը:

Ուշադրություն դարձնենք բնական այս երկու կարծիքների վրա:

«Ես արվեստում ընդունում եմ միայն իրականությունն ու անհատականությունը և դրա համար էլ չեմ սիրում ո՛չ նեոպատրիներին, ո՛չ Տոլներին և ո՛չ էլ ընդհանրապես սեկտ արվեստագետներին»[27]: Այս կարծիքն է հայտնել Զոլան իր արվեստակից ընկերների շրջանում, երբ խոսակցություն է բացվել սաեղծագործական երևակայության շուրջը: Իսկ Little Review *ամսագրի խմբագիր,*

---

[27] *Армас Лаар.* Здравствуй, Эмиль Золя. М., 1966, стр. 3.

բանաստեղծ Մարգարիթ Անդերսենը հակառակ կարծիքին է

Իմ կատաղի բշնամին իրականությունն է.
Երեսուն տարի շարունակ ես կռվում եմ նրա դեմ:

Կարելի է բերել միջին՝ երրորդ կարծիքը, ինչպես նաև ուրիշ կարծիքներ, որոնք ո՛չ միջինն են և ո՛չ էլ ծայրահեղը: Սակայն խնդրի պարզաբանումը բոլորովին էլ չի բխում պրոզի՝ իբրև ձևի և ոչ իրականի նկատմամբ ունեցած վերաբերմունքից:

Խնդիրն այստեղ ծանրանում է գրողի ստեղծագործական երևակայության դուզորդական կառույցի վրա:

Զոլան իր գործերին գիտական շնչավորում տալու համար դիտակցաբար «խուսափել է» ստեղծագործական երևակայությունից[28]:

Բայց ահա Զոլայի օրինակով դժվար չէ կռահել, որ կենսական երևույթների նպատակադիր առանձնացումը ու դեղարվեստական յուրօրինակ համադրումը արդեն իսկ ստեղծագործական երևակայություն է: Այսինքն՝ ալարդվում է այն, որ ստեղծագործական պրոցեսում անգամ ամենաակղմնակալ ռացիոնալիզմը ի վիճակի չէ լրիվ դնալ առանց ստեղծագործական երևակայության:

Անդրադառնանք մյուս «ծայրահեղությանը»: Իսկապե՞ս Մարգարիթ Անդերսենի համար ռեալ իրականությունը բշնամի՞ է եղել և ամեն ինչ երևակայությա՞մբ է ստեղծել: Իհարկե՝ ոչ: Բանաստեղծուհին իր հերթին խույս է տվել դիդակտիկ-նկարագրական պատկերներից և առավել շատ հենվել, այնուամենայնիվ, իրականության ընկալումից ելնող ու նրանով պայմանավորված սեփական զգացումի ու տպավորության թելադրած գեղարվեստական հյուսվածքի վրա: Որևէ երևակայություն ինքնին աստիճանափակված է իրականությամբ: Հնարավոր չէ երևակայել այն, ինչ տրամաբանական չէ իրականության մեջ՝ բնական ամենացրված ձևով:

Ալ. Շիրվանզադեն իր «Կյանքի բովից» գրքում հստակ ու կարուկ է դնում հարցը: «Իրականությունը չէ, որ պիտի ընդօրինակ երևակայության ետևից, այլ ընդհակառակը՝ երևակայությունը պիտի ղեկավարվի իրերի ճշմարիտ ուսումնասիրությամբ[29]: Իրականության և գեղարվեստական երևակայության փոխադարձ պայման-

---

28 *Զոլան իր կոնցեպցիան հիմնավորելու համար խորապես ուսումնասիրել է գարվինիզմը, հատկապես Գարվինի «Տեսակների ծագումը»: Ապա մշտապես ձեռքի տակ ունեցել է Լետուրնոյի «Կրքերի ֆոզիբանություն», Լուկի «Տրակտատ ժառանգության մասին» աշխատությունները: Զոլան գտնում է, որ իր գրքերը ոչ այնքան սոցիալական են եղել, որքան գիտական:*

29 *Ալ. Շիրվանզադե. Երկերի ժողովածու, հատ 8, Երևան, էջ 363, 19:*

նավորվածության շուրջ ժամանակին իրենց հիմնավոր կարծիքն են հայտնել Կանտը, Հեգելը, բանաստեղծ Լորկան[30]:

Ընդհանրապես դրողի ստեղծագործական պրակտիկայի ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ նրա գեղարվեստական երևակայության գեղագիտական աշխարհը սերվում է երեք հիմնական աղբյուրներից: Դրանք հեղինակի՝ ունայ իրականությունից ստացած տպավորություններն են, որոնք արդյունք են սեփական դիտողականության ու կենսափորձի, ապա դրական-գեղարվեստական, գիտական աղբյուրները և ժողովրդական բանահյուսությունը:

Ստեղծագործական երևակայության ուսումնասիրման կարևոր խնդիրներից է նաև իրականության և գեղարվեստական իրականության հարաբերակցության պարզաբանման հարցը: Ըստ էության հեղինակի ստեղծագործական երևակայության թռիչքը այս հարաբերակցության մեջ է դրսևորվում: Հարցի ուսումնասիրությունը դյուրին չէ: Դժվարությունն ու բարդությունը կայանում է նրանում, որ արվեստագետի ստեղծագործական երևակայության որակը չի որոշվում, ինչպես արդեն նկատել ենք, ո՛չ իրականությունից հեռանալու, ո՛չ մոտենալու, ո՛չ էլ միմյանց դիրք գրավելու չափանիշով: Ընդունված առաջին հայեցքից ելնում է, թե գաղտնիքը սրանում է թաքնված: Ամբողջ խնդիրը այս իրականության գեղարվեստական նկարագրի վերակառուցման մեջ է: Էմպիրիկ նյութի օգտագործումը դեռ բավական չէ: Այս հարցի մանկությանը ժամանակին Դ. Դեմիրճյանը անդրադարձել է. «Բավական չէ, որ գրողը գիտենա, թե ինչ պետք է գրի, բավական չէ, որ նյութը ուսումնասիրել է...» ու նա խորհուրդ է տալիս անդրադառնալ հարցի լաբորատորական կողմին, այն է. «մտնել գրողի աշխատանոցը, տեսնել թե ինչ հնարավորություն կա այս բոլորը իր կատար ածելու համար»—ապա շարունակում է՝ «...Կյանքը ուրիշ է,

---

30 «Արդյունավետ երևակայությունը այնուամենայնիվ չի կարող արդյունավետ լինել, ծնել այնպիսի զգայական պատկերացումներ, որոնք մինչ այդ չեն եղել մեր զգայական կարողությունների ոլորտում: Միշտապես կարելի է ապացուցել, որ այդպիսի պատկերացումների համար նյութը արդեն կա» (Иммануил Кант, Антропология с прагматической точки. М., 1966. стр. 403): «Ճշմարիտ ոգևորությունը ծագում է կոնկրետ, որոշակի բովանդակությունից, որին տիրում է ֆանտազիան, որպեսզի դարձնի այն գեղարվեստական երևակայություն» (Гегель. Эстетика. М., 1970, стр. 358): «Դատարկության վրայով չեն թռչում, չի կարելի դուրս գալ ռեալության սահմաններից: Երևակայությունը ունի իր հորիզոնները: Նա նվաճում ու ներկայացնում է այն, ինչ տեղավորվում է իր սահմաններում» (Ф. Г. Лорка. Об искусстве, М., 1971, стр. 136):

գրականությունը ուրիշ»[31]։ Այսինքն՝ իրականությանը գումարվում են հեղինակի՝ իրականության մասին ունեցած սոցիալ-հոգեբանական, էմոցիոնալ ընկալումները և, որ ամենակարևորն է, բոլորի հիմքում ծանրանում է հեղինակի գեղագիտական իդեալ-պատկերացումը, որ վեր է իրականությունից։ Բայց երբ ասում ենք, որ իդեալը իրականությունից վեր է, դա չի նշանակում, թե կտրված է վերջինից։ Նա քաշում է իր ետևից, կանչում է իր մոտ, իսկ ինքը ետ չի դնում։ Որտեղ հեղինակային իդեալը ձգտում է մոտենալ ու համակերպվել աններդաշնակ իրականությանը, այնտեղ դադարում է արվեստ հասկացողությունը, կանգ է առնում կատարյալին հասնելու ձգտումը, այսինքն՝ երևակայության թռիչքը։

«Գրականությունը հայելի չէ լոկ,—նկատել է Թումանյանը,— և եթե հայելի էլ ասենք, ապա շատ տարօրինակ ու կախարդական հայելի է նա։ Նա ոչ միայն արտացոլում է ժամանակը և իր դեպքերն ու դեմքերը, այլև տալիս է իր լույսն ու ջերմությունը կյանքին ու ձգտում է կյանքում ստեղծել մարդու էն վեհ ու վսեմ, էն մաքուր ու անաղարտ պատկերը, որ տվել է նրան աստված, կազմված ու հյուսված բնության ամենամաքուր տարրերից»[32]։

Այս սկզբունքով էլ կերտել է Թումանյանը։ «Նա ստեղծում է մի գոանագեղ, մաքուր, բարի, իմաստուն և հեռավոր աշխարհ, ուր չարը դադարում է գոյություն ունենալուց, ուր իշխում է բարին, գեղեցիկը, վեհը»[33]։ Մենք այստեղ հատկապես ընդգծում ենք «հեռավոր աշխարհ» ձևակերպումը այն նկատառումով, որպեսզի ցույց տանք փիլիսոփայական առումով տարածության ու ժամանակի կտրվածության դերը ստեղծագործական երևակայության մեջ։ Գրականության մեջ, որպես օրենք, գեղարվեստական վերացարկման ենթակա օբյեկտի և էության նկատմամբ արվեստագետի ունեցած ժամանակային ու տարածական կտրվածությունը ուղղակիորեն ազդում է հեղինակի ռացիոնալ ու էմոցիոնալ ընկալումների և ըմբռնումների վրա։

Սովորաբար բաղձալի կենսական միջավայրի տարածական ու ժամանակային հեռավորությունը գրողի հոգեկան աշխարհում ա-

---

31 Դ. Դեմիրճյան, Ելույթ գրական դիսպուտում, «Գրական թերթ», 1941, № 9։

32 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 4, Երևան, 1951, էջ 240։

33 «Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում», Երևան, 1969, էջ 43։ Նույն կարծիքն է հայտնել Թումանյանի մասին Լեոն։ «Նրա հոգին ազատ սավառնում էր անցյալի մեջ, այստեղից էր պատկերներ վերցնում, տարվում սրանց ջերմությամբ, մի այլ կերտվածքների մեջ հավերժացնում» («Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում», էջ 85)։

ուրացնում է էմոցիոնալ լարվածության՝ մի կողմից, և մյուս կողմից վերացարկվող իրականության նկատմամբ հեղինակի ռացիոնալ-գաղափարական հետաքրքրությունների պահանջ: Ամեն մի անցյալում՝ հայրենիքից, հարազատից, ծանոթ միջավայրից մարդու մեջ առաջացնում է հուզական լարվածություն, փիլիսոփայական կարոտ: Նրա հիշողությունները ծածկվում են քաղցր ռոմանտիկական շղարշով, բորբոքում երևակայական աշխարհը, տենչում է հայրենին, հարազատը: «Փորձր ցույց է տալիս,— իր նամակներից մեկում գրել է Մուրացանը,— որ երբեմնական հեռավորությունը կրկնապատկում է սերը, նոր ուժ ու նոր զորություն է շնչում հոգվո մեջ, ավելի նուռնդով, ավելի ոգևորությամբ սիրելու...»[34]: Այս տրամբ էմոցիոնալ արվեստի կարևոր գործոններից է: Այսպիսի հոգեվիճակում մարդը ամբողջությամբ տրվում է երևակայությանը:

Հեռացել եմ իմ մայրենի աշխարհից,
Սերտ բարեկամ անջատված են ինձանից.
Բռնամուտ եմ ես այս օտար երկրումը,
Անձնակ բրած ծովի նման դաշտումը:—

գրել է Գամառ Քաթիպան:

Ո՞հ, լերունք, ծովկած, ո՞հ ջուրք ծիծաղկոտ,
Ջանուշիկ հովերդ ի յիս ածեք մոտ.
Հոգմունք անուշիկր, եկեք մոտ ի յիս,
Շունչ ու երգս առնք, տարե՛ք ի Մուսիս:—

տենչացել է Ալիշանը Միսերկրականի ափերից:

Ինչպես նաև Պեշիկթաշլյանը՝

Հեռի ի քեն պանդուխտ գոյով,
Քոյովդ չար տապիմ անձկավ...

Ապա Շահազիզի «Երազը», Նահապետ Ռուսինյանի «Կիլիկիան», Զոհրապյանի «Միծեռնակը», Միրիմանյանի «Հայոց աղջիկները», մեր անտուններն և վերջապես Հայտնի «Կռունկը»:

Ամեն մի անջատում իր պատմությունն ունի ու սրանից բխող հոգեբանությունը: Կանկրետ դեպքում մեզ հետաքրքրում է անջատման հոգեբանությունը: Մանավանդ՝ ինչ պայմաններում էլ որ տե-

---

34 Մուրացան. Երկերի ժողովածու, հատ. 7, Երևան, 1965, էջ 243:

դի է ունենում այս անջատումը, միևնույն է, էմոցիոնալ ապրումը առկա է։ Օտար աշխարհում ապրող հայ մարդու երևակայության մեջ Հայաստանը, հայրենիքը անթների է, գեղեցիկ, զերծ ամեն տեսակի սոցիալական հակասություններից։ «Եվ ինչպե՞ս երգեր բանաստեղծն այն վեհ բարձունքը, որոնց աչքերը կարոտ մնացին, ի՞նչ ասեր յուր հարազատների կյանքից, որ անջատված էին իրանից»[35],—նկատել է Թումանյանը։

Սա մի տենչ է, երևակայական թռիչք, առանց որի անհնար է պատկերացնել գեղարվեստը։ Նույն Թումանյանի բառերով ասած՝ թռիչք դեպի լավագույն աշխարհները և ավելի ջինջ ու մաքուր մթնոլորտները[36]։ Ահա այստեղ է, որ Թումանյանի «Պարոդիան» կարդալուց հետո էլ մենք չենք կարող չկիսել Հովհաննիսյանի զգացումները, որոնք արտահայտված են նրա «Իմ հայրենիքը տեսե՞լ ես, ասա» բանաստեղծության մեջ։ Այս ճշմարիտ հայկականից է գնահատվում Վարուժանի «Հացին երգը» բանաստեղծությունների ժողովածուն, որի մեջ ներկայացվում է սոցիալական հակասություններից զերծ գյուղաշխարհի հովվերգական կյանքը։

Ժամանակային ու տարածական կտրվածությունը գրողի մեջ առաջացնում է հուզական լարվածություն, որը առատ լիցք է տալիս նրա ստեղծագործական երևակայությանը։ Էմոցիաներով պայմանավորված ստեղծագործական երևակայությունը որպես օրենք ի վիճակի չի լինում ճշտագույնս նվաճել նկարագրվող երևույթի իրական պատկերը, դա հաճախ տրվում է խիստ սուբյեկտիվ ընկալումների ձևով։ Թումանյանը ժամանակին նկատել է «տարաշխարհիկ» գրողների այս սուբյեկտիվիզմը։ «Այս մեծ տաղանդի մարդիկ սխալներ արեցին հայրենիքի բնությունը երգելիս, ժողովրդի կյանքն ու սովորությունը պատմելիս, լեզուն՝ խոսելիս»[37]։ Բայց ստեղծագործական երևակայության գաղտնիքը նաև նրանում է, որ կարող է տեղի ունենալ ճիշտ հակառակը։ Նկարագրվող էությունից տարածական ու ժամանակային կտրվածությունը գրողին տանում է դեպի իրականության դատողական վերակառուցումը, ստիպում նրան կենտրոնանալ ու գիտական կռահումներով բացահայտել նկարագրվող իրականության ստրուկտուրան։ Այս հանգամանքը հատ-

35 Հ. Թումանյան, Հրապարակումներ և ուսումնասիրություններ, հ. 2, Երևան, 1969, էջ 305։

36 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 6, Երևան, 1951, էջ 106։

37 Հ. Թումանյան, Հրապարակումներ և ուսումնասիրություններ, հ. 2, Երևան, 1969, էջ 306։

կապես ակտիվ դեր է խաղում պատմավեպեր և կամ էլ դիտաֆանտաստիկ երկեր ստեղծելու ժամանակ: Գրողները իրենց ձեռքի տակ ունենալով պատմության այս կամ այն փաստը, իրենց գիտական, գեղարվեստական երևակայությամբ ստեղծում են հոյակապ երկեր, որոնցում վերակենդանանում է հեռավոր դարաշրջանն իր գեղքերով ու դեմքերով: Րաֆֆին «Սամվելը» ստեղծելու համար ունեցել է բազմաթիվ Փավստոսի և Խորենացու պատմության մեջ արձանագրված հետևյալ փաստը. «Ապա որդի մի վահանայ, անուն Սամուէլ, ետար սատակեաց զվահան զհայր իւր և զմիմիզդուխտ զմայր իւր՝ զդայր Շապուհոյ Պարսից թագաւորին. և ինքն փախստական լինէր յերկիրն Խաղտեաց»[38]: «Քանզի էր սպանեալ նորա (Սամվելի) զհայր իւր Վահան, յաղագս ոճրագործեանն և զմայր իւր Տաճատուհի»[39]: Ու այսքանը բավական է եղել, որ Րաֆֆին դիմի իր երևակայությանը և ստեղծի մեր գրականության տաղանդավոր վեպերից մեկը: Նման երկերի ստեղծումը գրողից պահանջում է հսկայական գիտական աշխատանք, գիտական երևակայություն, որովհետև այստեղ էմոցիոնալ երևակայությունը որքան էլ որ կարևոր գործոն է, այնուամենայնիվ, առաջնությունը տրվում է գիտականին: Դ. Դեմիրճյանը «Վարդանանքը», «Մեսրոպ Մաշտոցը» գրելուց առաջ կատարել է հսկայական գիտական աշխատանք. ուսումնասիրել է դարաշրջանի սոցիալ-քաղաքական իրավիճակը, գործողության վայրերն ու նրանց աշխարհագրական դիրքը, պատմական անձնավորությունների ծավալած գործունեությունը, հարևան ժողովուրդների ու երկրների հետ հայերի ունեցած տնտեսական ու գիվանագիտական հարաբերությունները: Ահա այս պլանով Դեմիրճյանը վեպը գրելուց առաջ ստեղծել է երկու ծավալուն պատմագիտական հոդվածներ՝ նվիրված «Վարդանանքին»:

Կենսագիտությունից հեղինակի ժամանակային կտրվածությունը ունի դրսևորման երկու ձև: Մի դեպքում՝ երբ հեղինակը իր երևակայությամբ գնում է դեպի անցյալը, երկրորդ դեպքում՝ երբ հեղինակը դիմում է ապագային: Վերջինս վերաբերում է գիտաֆանտաստիկ ստեղծագործություններին, որոնք զգայուն ու զգաստ երևակայության ծնունդ են: Այստեղ էլ հեղինակի երևակայությունը, ինչպես ասում են, «ժամանակներից առաջ է անցնում», բայց չի

38 Փավստոս Բուզանդ, *Պատմութիւն Հայոց*, Թիֆլիս, 1912, գլուխ ԽԲ, էջ 271—272:

39 Մովսես Խորենացի, *Պատմութիւն Հայոց*, Թիֆլիս, 1913, էջ 48:

անտեսում ժամանակների տրամաբանությունը: Ընդհակառակը, ապագայի իրականության պատկերումը նա տալիս է՝ հենվելով անցյալի և ներկայի վրա: Ճշմարիտ գիտա-ֆանտաստիկ երկը աբժեքավորվում է ոչ թե նրանում տեղ գտած ֆանտաստիկ, խորհրդավոր իրողությունների նկարագրությամբ, այլ վերջիններիս գիտական ու գեղարվեստական իմաստավորվածությամբ:

Այս առումով համաշխարհային գրականության մեջ Ժյուլ-Վեռնի վեպերը չափանիշ են համարվում: Աշխարհի բոլոր մեծ նվաճումները ծնվել են ստեղծագործական երազանքով,—նկատել է նա իր «Անօրինակ ճանապարհորդություն» շարքի առաջաբանում: Գրքերի այս շարքը, իսկապես, մի իսկական հիմն է գիտության, տեխնիկայի նվաճման, ստեղծարար մտքի ու աշխատանքի: Ժյուլ-Վեռնի գեղարվեստական երևակայությանը դիմադրվել է XIX դարի տեխնիկական նվաճումների հեռանկարային զարգացման մասին ունեցած իմացությունը: Այս մեթոդով նա ստեղծեց բոլորովին նոր կերպարներ, որոնք սրտի ու մտքի մարդիկ էին, որոնք անում էին ամեն ինչ գիտության համար՝ առանց մի քայլ նահանջելու:

* * *

Գեղարվեստական երևակայությունը ունի մի շարք գործոն հոգեբանական հնարանքներ, որոնք ամբողջությամբ ենթարկված են հնդինակի կոնստրուկտիվ տրամաբանությանը՝ այն առումով, որ այս հնարանքները դառնում են գեղարվեստական իրականության հոգեբանական զարգացումը պատճառաբանող և ընթացք տվող գործոններ: Այդ հնարանքներից են բնության շնչավորումը, բնանկարի ու հերոսի հոգեվիճակի ներդաշնակման ու հակադրման հնարանքը, պատկերի հոգեբանական տեղայնացումը, գեղարվեստական իրականության սիմվոլացումն ու պայմանականությունը:

Անդրադառնանք սրանցից յուրաքանչյուրին՝ առանձին-առանձին:

Բնության շնչավորման հոգեբանական հնարանքի դասական օրինակների հանդիպում ենք Թումանյանի ստեղծագործություններում:

Հնարանքը, ինչպես արդեն ասվել է, գալիս է հեքիաթային երևակայությունից, որն այս դեպքում գեղարվեստական այլ նպատակ է հետապնդում: Հիշյալ առումով ուրույն հոգեբանական որակ է Թումանյանի ստեղծագործական երևակայությունը: Այն ակտիվ

զուգորդությունների, ինտենսիվ վերակառուցման ու պատկերավորման երևակայություն է։

Էս տախտի վրա ազոխում մի վանք,
Էն ժայռի գլխին հրսկում է մի բերդ,
Մութ աշտարակից, ինչպես զարհուրանք,
Բուի կրունկն է տարածվում մերթ-մերթ,
Իսկ քարի գլխից լուռ մարդու նման,
Նայում է ձորիս մի հին խաչարձան։

Իրականությունից եկող մտապատկերները բանաստեղծը կախարդական ուժով այնպես է ընտրել, դրել կողք կողքի, այնպես է վերակառուցել հոգեբանական ազդակ իրենցն փաստարկները, որ նրանք, կենդանացած, իրենց շուրջ ստեղծել են հոգեցունց ու խորհրդավոր մթնոլորտ։ Ուշադրություն դարձնենք՝

ազոխող վանք
հսկող բերդ
բուի կռինչ
լուռ նայող խաչարձան։

«Երևակայությունը արվեստում չի փոշիացնում արվեստագետի միտքը,—նկատել է Յու. Պիմենովը,—ընդհակառակը՝ դարձնում է այն ավելի կարծր, ավելի խոր ու խնկացի, որովհետև երևակայությունը ազատ է արտաքին պատկերների ուժգնացման և ընդհակառակը՝ նրանցից ավելորդի հեռացման գործում»[40]։ Հիրավի, բանաստեղծի երևակայությունը կարծես դառնում է մի ներքին ամենազոր կարգավորող ուժ, որը հնարավորություն է ընձեռում խուսս տալու մտքի ձևական սխեմաներից, մտապատկերից կտրում-հեռացնում է ավելորդ գծերը՝ ենթարկելով այն գեղարվեստական ներքաշնակ և ազդու ձևավորման։ Իսկ այս երկտողում առավել պարզորոշ է երևում՝ լուսինը նայում է, լուսինը թաքնվում է։

Ահռելի ձոր է։ Մի կտոր լուսին
Նայում է գաղտուկ, թաքչում ամպերում։

Այս մոտեցմամբ երևույթը հոգեբանորեն դառնում է խորհրդավոր։ Բնությունը հաղորդակից է լինում մարդկային ճակատագրին.

[40] Ю. Пименов. Ш. Обыкновенность обыкновенного. М., 1962, стр. 39.

Վըշվըշում է դեսը — վո՜ւշ, վո՜ւշ
Ու հորձանք է տալիս հորդ
Ու կանչում է՝ «Արի՜ Անո՜ւշ,
Արի՜ տանեմ յարիդ մոտ»։

Իսկ պատկերը ավելի աղդու, խորհրդավոր է դառնում, երբ երկու սիրահարների՝ բնությանը ձուլված հոգիները լազուր կամարում դառնում են աստղեր։ Այդ աստղերը մնում են որպես սիրահար զույգերի անկոտրում սիրո հավերժական կրողներ.

էն վեհ վայրկենին չքնաղ գիշերի՝
Երկնքի անհո՜ւն հեռու խորքերից,
Անմուրազ մեռած սիրահարների
Աստղերը թռած իրար են գալիս,
Գալի՜ս կարոտով մի հեզ համբուրվում
Աշխարհքից հեռու՜, լազուր կամարում։

Թումանյանի համար փիլիսոփայական ու հոգեբանական առումով բնության շնչավորումը, կամ հալածական հերոսին բնությանը ձուլելը խորհրդապաշտ նշանակություն ունի։ Հալածականի հարցը, ինչպես նաև բազմաթիվ հոգեբանական ու պոետիկական օրինաչափություններ Թումանյանագիտության մեջ առաջինը Դեմիրճյանն է նկատել։

Կյանքի անարդարություններից հալածվող հերոսը ձուլվում է բնությանը, դառնում նրա հավերժական ուղեկիցը («Պողոս-Պետրոսը», «Անիծած հարսը», «Աղավնու վանքը», «Փարվանան» և այլն)։ Թումանյանը բնապաշտ է, նրա համար բնությունը բարի է, անկողմնակալ ու անհիշաչար։ Այդ է պատճառը, որ նրա ստեղծագործություններում բնությունը մշտապես հասու է իր զավակների ճակատագրական վախճանին, նա կանչում է իր մոտ իր հոգնած, տանջված զավակներին։

Թումանյանն իր առանձին ստեղծագործություններում գործողության մեջ հանդես եկող հերոսին այնպես է ներկայացնում, որ նա ինքն է շնչավորում բնությունը։ Հերոսը կիսում է իր «դարդերը», բնության հետ խորհրդակցում և այլն։ Հատկապես դա տեղի է ունենում այն ժամանակ, երբ նա ապրում է հոգեբանական ծանր պահեր ու երբ մարդը մենակ է մնում բնության հետ, բնության գրկում, երբ չկա միջնորդավորող բանականի էակ։ Կենդանացած բնությունը մի դեպքում կարող է դառնալ բարի խորհրդատու («Ա-

նուշ», «Աստղերի հետ»), իմաստուն զրուցակից, մի այլ դեպքում ահավոր ու խեղդող («Լուռեցի Սաքո»), նայած թե մարդու հուզաշխարհը ինչ մտածումներ է պայմանավորում:

Գիշերը լուսնի երկչոտ շողերը
Հենց որ մրտնում են էն խավար ձորը՝
Ալիքների հետ խաղում դողալով,
Անհայտ ու մռայլ մի կյանքի զալով՝
Ոգի է առնում ամեն բան էնտեղ
Շնչում է, ապրում և մութ և աչեղ:

Հոգեբանական իրավիճակներ ստեղծող պոետիկական հնարանքներից մեկն էլ բնության, բնանկարի ու հերոսի հոգեվիճակի նկարագրումն ու հակադրումն է: Սա զրականության մեջ տարածված դեպազիտական հնարանքներից է: Մի դեպքում հերոսի բարձր տրամադրությունը տրվում է բնանկարի վառ, աշխույժ ու տաք գույներով.

Հրնչում էր փրփրուր վըտակն ադծաթի,
Արևը խաղում պայծառ կապույտում—
Առանց հոգսերի ու առանց վշտի
Խաղում էինք մենք էն երազ հովտում,
Ու թնդում էր հնչուն ծիծաղն իմ ծաղրող.
—Չես կարող, չէ՛, չե՛ս կարող...

Մի այլ դեպքում ֆոնի խստաշունչ գույների սառնությամբ ավելի են սրվում հերոսի հոգեկան ծանր ապրումները.

Գիշերվա անդուն հավքերն են տրխուր
Մրվում, ծրկլթում խավարի միջում,
«Որքն է» եղբորը կանչում ցավալուր,
Բուն է իր դաժան վայը վրընչում:
Ու ողջ միասին մի խորունկ թախիծ,
Մի մութ զարդանդ են դիշերին տալի...
Ահա տարածվեց հեռու ծմակից
Նվ ձիգ ոռնոցը սովատանջ գիլի:

Հերոսի ճնշող հոգեվիճակը առավել ցայտուն դարձնելու նպատակով Մուրացանը իր «Գևորգ Մարզպետունի» վեպում դիմում է նույնպիսի մի հնարանքի. թերդի մռայլ ու մութ ֆոնի

նկարագրության միջոցով ընդգծում է կուրացած Սևադայի ծանր ապրումները։

Մի ուրիշ դեպքում էլ գրողները դիմում են հոգեվիճակի և ֆոնի հակադրման հնարանքին։ Այս հնարանքը իր լավագույն արտահայտությունն է գտել Տերյանի բանաստեղծության մեջ։

Լուսաբացին նա բարձրացավ կախաղան
(Արևածագ, օ՜ արշալույս արյունոտ),
—Կանգնած էին դինվորներն ու քահանան,
Գունատ ու լուռ կանգնած էին նրա մոտ։

Նույն հնարանքին է դիմել Թումանյանը իր «Դեպի Անհունը» պոեմում։

Պատարագն արդեն վերջացրել էին
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
Դուրս եկանք դուռը։ Նայեցի վերև։
Վերևն, ինչպես միշտ, փայլուն էր արև.
Բոլորն աշխարքում կարգին ու հանդարտ,
Ու ինչպես երեկ՝ էնպես ամեն մարդ...
Բայց երկինքն էնքա՜ն պայծառ էր այնօր,
Եվ պայծառությունն էնքա՜ն էր տրրտում,
Տրրտմությունն էնքան խոր, հանդիսավոր...

Գրողի ստեղծագործական երևակայության միջոցներից մեկն էլ պատկերի հոգեբանական տեղայնացումն է։ Վերջինս ընթերցողների մոտ առաջացնում է ապրած զգացումների հաճույքը վերապրելու հնարավորություն։

Վարպետ գրողները որպես օրենք իրենց երևակայության մտապատկերի մեջ դնում են երևույթի ամենատիպական, ամենաանհրաժեշտ ու կոլորիտային գծերը, որոնք առաջին հայացքից շատ մերկ են թվում, բայց դա միայն թվում է։ Ուշադրություն դարձնենք Թումանյանի «Սարերում» բանաստեղծությունից բերվող քառատողի վրա.

Ամպը գոռաց ու տրրաքեց,
Եվ անձրևը սաստկացավ,
Հովիվն «հե՜յ... հե՜յ»... աղաղակեց,
Շունը թևից վեր կացավ...

Պատկերն ունի զգայական տրամադրող միջնոլորտ: Ամեն մի տողը ներկայացնում է իրական շոշափելի տեսադաշտ: Տեղանքի տիպական ու սեղմ նկարագրությունները ընթերցողի երևակայության մեջ ծավալվում են, դառնում շոշափելի: Բանաստեղծական պատկերը մեզ անմիջապես տեղափոխում է գործողության վայրը. մենք տեսնում ենք կայծակի փայլատակումը, լսում ամպրոպի դղրդյունը: Ամպրոպի ճարճատյունից ու շլացնող լույսից «խրտնում» է Հոտը, ոչխարները փախչում են այս ու այն կողմ, հովիվը աղաղակում է փախչող ոչխարների եւսից, շունն անմիջապես արձագանքում է տիրոջը, հաչում, վեր է կենում բլից, պտտվում ցրվող ոչխարների շուրջը՝ «կլորացնում» մոլորված Հոտը: Եվ սա տպավորության մի մասն է միայն, որ մեր երևակայության մեջ վերակենդանացնում է Տեղինակը: Տպավորությունները դժվար են արձանագրվում, և այս տպավորությունը առաջին հերթին չափանում է այն ընթերցողը, որի մոտ արդեն կա տեղանքի տպավորության նմուշածը: Բանաստեղծը զարմանալի կերպով զրգռում է, արթնացնում է մեր քնած երևակայությունը, մենք վերապրում ենք մեզ վաղուց ծանոթ երևույթի հաճույքը: Այստեղ կարևոր է դառնում այն խնդիրը, թե զրոյի բնորոշ կոլորիտային մասնատկեր-աղպակները որքանով են ակտիվացնում ընթերցողի երևակայությունը: Ընդհանրապես գեղարվեստական ինֆորմացիան ընթերցողի կողմից ընկալվում է հիմնականում երկրորակ ձևով՝ մարդու սյուժետային-իմաստային և էմոցիոնալ-հոգեբանական ինֆորմացիայի ձևով: Պատկերի սյուժետային ընկալում կատարվում է նրանում խտացված իմաստային գործոնների որոշակի հաջորդականությամբ: Այսինքն թե՝ միտքն ընկալում է: Մինչդեռ հոգեբանական ընկալումը այդ սյուժետային հաջորդականությունը չունի, նա բռնկվող է, համատող. ընթերցողի մոտ առաջացնում է, եթե կարելի է ասել, էմոցիայի շղթայական ռեակցիա, մի ակնթարթում մեկը մյուսին պայմանավորող ռեակցիա: Բոլոր ընթերցողները չեն, որ գեղարվեստական պատկերը կամ, ինչպես պայմանավորվեցինք, ինֆորմացիան ընդունում են երկրորակ ձևով: Գեղարվեստական պատկերի առաջացման պատճառ իրականության կոլորիտին անծանոթ ընթերցողը ընկալում է պատկերի միայն սյուժետային իմաստը, նրա մոտ տեղի չի ունենում երևակայության բորբոքում, որովհետև այդ տիպի ընթերցողը պատկերին ոչինչ չի ավելացնում:

Սովորաբար եթե ընթերցողը անծանոթ է զրոյի ազգային պատմությանը, կենցաղին ու կեցությանը, ազգային խոսքի կոլորիտին,

պատկերավորությանն ու օրնամենտներին, ընկալում է միայն մերկ սխեմաներ, որոնք բնականաբար պարզունակ տպավորություն են թողնում։ Թերևս այս հանգամանքը որոշ առումով սահմանափակում է գեղարվեստական իմֆորմացիայի ընկալման մասսայականացումը, ինչ-որ չափով պահանջում է նկարագրվող իրականության միջավայրին «հոգեհարազատ» ընթերցող։ Ահա ինչու մեծ գրողները այլ ազգի գրողներին թարգմանելու ժամանակ հատուկ ուշադրություն են դարձնում պատկերի տեղայնացմանը։

Փիլիպոս Վարդազարյանին գրած նամակում Թումանյանը նկատել է. «Անցյալ օրը տեղում (առաավոտը). թարգմանեցի Кольцов-ի մի ոտանավորը «Сяду я за стол»։ Ուղարկեցի «Տարազին». Стол-ը չիննել եմ գիտե՞ս ինչ—«պատի տակ» և այն էլ ոչ հանգի համար, այլ ավելի լուրջ խորհրդով։ Եթե «սեղան» թարգմանեի—նըստել եմ սեղան, այդ հայերեն կնշանակեր՝ «նստել եմ սուփրա». Երեն գրի՛ր սեղանի մոտ, տղեղ էր։ Վերջապես բանաստեղծությունը հայերեն չէր լինի, խեղճ հայ մարդու տարակուսանքի ու մտածմունքի տեղը պատի տակն է»[41]։ Սա պատկերի տեղայնացման դիպուկ օրինակ է։

* * *

Ստեղծագործական երևակայության հաջորդ պոետիկական հնարանքը երևույթի սիմվոլիկ ընդհանրացումն է։ Ստեղծագործական երևակայության մեջ սիմվոլի ընդհանրացման հարցը քննության առնելիս պետք է տարբերակել առակագրության ալեգորիկ պայմանականությունը գեղարվեստական սիմվոլիկ մտածողությունից։ Սիմվոլը ալեգորիայից տարբերվում է նրանով, որ նա երևակայությանը լայն ասպարեզ է տալիս՝ հենվելու հոգու և տրամադրության թելադրանքի վրա, մինչդեռ ալեգորիան խիստ նեղացնում է իմաստները, վերացական դաղափարները ենթարկում է անձնավորման։ Ասենք խորամանկությունը դառնում է աղվես, մաքրությունը՝ աղավնի և այլն։

Ստեղծագործական երևակայությամբ գրողը ներկայացնում է ոչ թե առանձին դիդակտիկ մանրամասնությունը (սա գրականության մեջ երրորդական խնդիր է), այլ սիմվոլների միջոցով՝ երևույթների տիպական կեցությունը։ Արվեստի հոգեբանության նվիրված գիտական աշխատություններում առանձնացվում է սիմ-

41 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 5, Երևան, 1954, էջ 154—155։

վոլիկ մատծողության երկու որակ՝ տիպական սիմվոլիկա և մասքուր սիմվոլիկա։ Տիպական սիմվոլիկայի մասին խոսելիս ամեն անգամ խոսք է բացվում տիպ-սիմվոլ և տիպ-կերպար զուգահեռների մասին։ Մեր կարծիքով սկզբունքորեն պետք է առանձնացնել այս երկու հասկացությունները՝ հենվելով նրանց տարբերիչ հատկանիշների վրա։ Տիպ-սիմվոլը դասական ավարտվածության հատկված տիպ է։ Ընդ որում՝ այդ ավարտվածությունը վերաբերում է ոչ այնքան տիպի կերտման զուտ գեղագիտական չափանիշներին, որքան տիպի միջոցով հասարակական մի ամբողջ երևույթ ու հոգեբանություն իմաստավորելուն։ Կան բնավորություններ և կան տիպեր։ Բնավորությունը պրոցեսային դրսևորում է, որը կարող է ընդհանրացման չհասնել, սա պարզապես նման է ինքն իրեն։ Գրողի ստեղծագործական երևակայությունը հենց այստեղ է դրսևորում իր զորությունը՝ տիպ-սիմվոլ ստեղծելիս։ Գրականության մեջ տիպ-սիմվոլները սահմանափակ են, տիպ-կերպարները՝ անթիվ։

Դարաշրջանները ստեղծել են միայն բնավորություններ (մեծ, հզոր ու թույլ), տիպերը ստեղծել են դարաշրջանի արվեստագետները՝ հենվելով իրենց ամենաթափանց գեղարվեստական երևակայության ուժի վրա։ Դեմիրճյանը իր «Տիպ և խարակտեր» հոդվածում անդրադարձել է այս հարաբերակցությանը։ «Սխալ կլինի կարծել,—գրել է նա,—թե խարակտերային գծերը մի տիպի մեջ (ուշադրություն դարձնենք, «խարակտերային գծերը տիպի մեջ» ձևակերպմանը) զուտ անհատական են, կտրված են հասարակական բնույթից։ Անհատականորեն է արտահայտում տիպը իր խարակտերային գծերը, բայց նրա անհատականորեն արտահայտած գծերը նույնպես հասարակական են։ Այս անհատականորեն արտահայտած տվյալ խարակտերի մեջ այնքանով է միայն սեփական, որքանով որ նա հասարակականից ընդունածը անհատականորեն է արտահայտում։ Նա ունի հասարակական գծեր։ Նա տիպ է. միաժամանակ ունի նրանից անկախ, անշարժ, իր մեջ ապրող գծեր և չի փոխվում հասարակության հետ»[42]։

Դարաշրջանի հասարակական կյանքը տալիս է բազմաբարդ դրսևորումներ։ Այդ բազմաբարդության մեջ դժվար է նշմարել կայունացվող որակները։ Սա հատկապես տարածվում է դարաշրջանի մարդու հոգեկան կերտվածքի վրա, պայմանավորում նրա սոցիալական հոգեբանությունը։ Գրողի համար դժվարադույն պրոբլեմ է՝

42 Գ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ. 8, Երևան, 1963, էջ 546։

ստեղծել տիպ-սիմվոլ, որի մեջ խտացվի հասարակական մի ամբողջ էություն։ Ռուս գրականության մեջ հայտնի է Օբլոմովի կերպարը — այստեղից է օբլոմովականությունը։ Օբլոմովը տիպ-սիմվոլ է, որովհետև նա խորհրդանշում է դարաշրջանի ռուս հասարակական կյանքի մի ամբողջ խավի սոցիալական հոգեբանությունը։

Գրողի խոսքը սովորականից տարբերվում է երևույթները ընդհանրացնելու ուժով։ Գրողը վերանում է առօրյականից, տեսնում է ընդհանրականը, որից էլ ծնվում է տիպ-սիմվոլը։ Գյոթեի «Ֆաուստը» տիպ-սիմվոլ է, որքան էլ որ «Ֆաուստի» մեջ ապրում է ինքը՝ Գյոթեն, և որքան էլ «Ֆաուստը» ունի իր պատմական նախատիպը՝ XVII դարի դոկտոր Ֆաուստի։ Գյոթեն օգտագործել է այդ պատմական Ֆաուստի կյանքի գծերը, բայց տիպի մեջ խտացրել է իր դարաշրջանի ոգին։ Այսպիսի ընդհանրացնող տիպ-սիմվոլներ է ստեղծել Շեքսպիրը՝ հանձինս Արքա Լիրի, Համլետի, Յագոյի։ Նման կերպար-սիմվոլները իրենց ձևավորման ակտիվ պրոցեսը ապրեցին Բալզակի երկերում՝ Ռաֆայել դե Վալանտեն, Գորիո, Գրանդե, Լյուսեն Շաղդոն։ «Մարդկային կատակերգության» շարքը, որի մեջ մտնում են նրա ճանաչողական գեղարվեստական մեծ արժեք ներկայացնող վեպերն ու վիպակները («Շագրենի կաշին», «Ամուսնական համաձայնություն», «Հայր Գորիո», «Եվգենիա Գրանդե», «Խորտակված պատրանքներ», «Պիեր Գրասո», «Կուզինա Բետտա» և այլն) ներկայացնում են XIX դարի առաջին 50-ամյակի Ֆրանսիայի կյանքը՝ կապիտալիզմի զարգացման ամենաբուռն շրջանում։ Նա իր հզոր երևակայությամբ կարողացել է ներկայացնել մի մտնումենտալ աշխարհ՝ իր ստեղծագործությունը դարձնելով այդ աշխարհի իրականության հանրագիտարանը։

Հայ գրականությունը շռայլ չէ նման տիպ-սիմվոլներով։ Սիմվոլացմանն մի ամբողջ պրոցես ապրեց հայ առևտրա-վաշխառուական խավը ներկայացնող Մասիսյան, Ջամբախով, Ջիմշիմով, Ալիմյան շարքը, որոնք, ըստ էության, իրարից քիչ բանով էին տարբերվում։ Ալիմյանի կերպարը Շիրվանզադեն չզարգացրեց. և չէր էլ կարող, որովհետև դարաշրջանը նրա հետ իր անելիքները ավարտել էր։

Մեր գրականության մեջ Խահակյանն, օրինակ, ստեղծեց մի ավարտուն տիպ-սիմվոլ՝ Աբու-լալա Մահարին։ Տիպականացման առումով այդ պլանով է գրվել նաև նրա «Ոսատա Կարոն» վեպը։ Խահակյանի Աբու-լալայի կերպարը չէր ծնվել այդ ժամանակաշրջանի հայ հասարակական կյանքի խեղճ ֆոնի վրա։ Սա աշխարհ

անսած Խաչատրյանի կերպար-ընդհանրացումն է: Այս սիմվոլ-կերպարը անցել է ընդհանուրի նույն ճանապարհը, ինչպիսի ճանապարհ անցավ Զատուատր՝ դոկտոր Ֆաուստը և ապար փիլիսոփան, Գյոթեն և Խաչատրյանը:

Գալով Թումանյանին՝ պիտի ասենք, որ մեծ բանաստեղծը բուն էությանը չառնչվեց այդպիսի տիպ-սիմվոլներ, փոխաբերներ նա ստեղծեց իդեալ-կերպարներ: Նա ունենում էր գտնել մի լուսավոր ու կապտաթիլ հորիզոն, մի ներդաշնակ կյանքի ու աշխարհի հնարավորություն, որ փարատ դառնար իր հայածված ժողովրդի, մարդու երբուն կյանքի համար: Բայց նա ձգտում էր ստեղծել այդպիսի մի ընդհատ «Հազարան բլբուլում», որն անավարտ մնաց: Թումանյանը նման մի փորձ արեց «Հառաչանքում»: Ինչպես երևում է 90-ական թվականներին «Հառաչանքի» համար գրված փիլիսոփայական բառյակներից, պոեմում հանդես եկող ծերունին պիտի դառնար ժամանակաշրջանի սոցիալ-հասարակական կեցվածքն ընդհանրացնող կենսափորձի փիլիսոփա: Եվ հենց այս կենսափորձն էլ առհմանափակեց հերոսի սիմվոլացումը: Ծերունու խոսակցությունը ի վերջո արամաբանորեն հանգեց Զատիի հյանքի նկարագրությանը և դրանով էլ ծերունու տիպականացման պրոցեսը ավարտվեց: Պոեմը անավարտ մնաց և դա ոչ այն պատճառով, որ Թումանյանը ժամանակ չունեցավ ավարտել (դա նրա առաջին գործերից էր), այլ այն պատճառով, որ պարզացնելու տեղ չկար: Նա այդպես էլ չմտցրեց իր փիլիսոփայական քառյակները պոեմի մեջ, որովհետև նրանք չէին մերվում:

Թումանյանը ստեղծում էր էմոցիոնալ կերպարներ: Հիշենք, սակայն, որ բանաստեղծը անդրադառնալով ժողովրդական բանահյուսությանը, հատուկ ուշադրություն է դարձրել այս իմաստով երկու կատարյալ հավերժական կերպարների վրա՝ «Քաջ Նազար», «Ջահրող Փանոս»:

Ինչպես արդեն նկատել ենք, տիպական սիմվոլիկայից բացի գեղարվեստական երևակայությունը գործ ունի նաև մաքուր սիմվոլիզմի հետ: Նախապես նկատենք, որ մեր խնդիրը չի դառնում մանրամասն ներկայացնել սիմվոլիզմի «որպես գրական հոսանք» պոետիկայի առանձնահատկությունները, սա առանձին հարց է: Թեմատիկ կոնկրետացումը ենթադրում է բացահայտել հոգեբանականն ու գրական այն չափանիշները, որոնք ստեղծում են կենսափաստ (լայն առումով) և սիմվոլիկա պայմանական հարաբերակցությունը: Սիմվոլի և սիմվոլացած երևույթի համարժեքացման

փոխհարաբերությունը հոգեբանական առումով տարբեր հանգամանքներում կարող է դրսևորվել: Պրոցեսը որոշակիորեն կապված է ընկալողի երևակայության մեջ ծավալվող զուգորդությունների հետ: Այս զուգորդությունների ակտիվությունն ու բազմազանությունն է, որ պայմանավորում է երևույթի ընդհանրական խորհրդանիշը: Սիմվոլիկ արվեստի ուժը հենց սրա մեջ է՝ պայմանական խորհրդապաշտ բառի, բառակապակցությունների ու պատկերների միջոցով լայն հնարավորություն ու հող ստեղծել ընկալողի մտածողության ծավալումների համար:

Գիշերն անույշ է, գիշերն հեշտագի՞ն,
Հաշիշով օծուն ու բալասանով,
լուսեղեն ճամփեն ես կանցնիմ գինով՝
Գիշերն անույշ է, գիշերն հեշտագի՞ն...

Սա ներաշխարհի մի հոյակապ ապրում-տեսարան է: Գիշեր, հաշիշ, լույս, լուսեղեն ճամփա, գինովություն: Կարծում ենք այլ միջոցներով հնարավոր չէ սիմվոլիկ առարկայական պայմանականությունների միջոցով ստեղծել այնպիսի մի եթերային միջավայր-պատկեր, որով հնարավոր լիներ ցույց տալ հոգու անկաշկանդ, ազատ ու լուսավոր ճախրը՝ հոգու կիրակին: Սա նուրբ ու զգայուն հոգու պատրանք-ապրում է, փախուստ է կոշտ ու կոպիտ, կաշկանդող ու նյութապաշտ միջավայրից: «Հոգու կիրակին»— սա մի ամբողջ գյուտ է պոեզիայում, մի զորեղ, իմաստուն ու խորը խտացում: Խաղաղություն տենչացող հոգու հավերժական թեման Մեծարենցը խտացրել է այս երկու հատիկ բառի մեջ: Նման հզոր խտացումների, խորհրդապաշտ բառերի ու պատկերների մենք հանդիպում ենք նաև Սիամանթոյի ստեղծագործություններում և հատկապես այն գործերում, որոնցում հայրենասեր բանաստեղծը խտացնում է տառապած ժողովրդի մղձավանջային տարիների կյանքն ու ապրումները: Արևելահայ պոեզիայում, ինչպես հայտնի է, նման հնարանքների դիմել են Վահան Տերյանը և Եղիշե Չարենցը[43]: Մենք բերենք Տերյանի «Դալուկ դաշտեր, մերկ անտառ» բանաստեղծությունը և հետևենք հոգեվիճակների ու վերջիններիս առարկայացված պատկեր-սիմվոլների տրանսպոզիցիային:

---

43 *Չարենցի սիմվոլիկ մտածողության ողջ համակարգը գիտական հիմնավորման է ենթարկել գրականագետ Ս. Աղաբաբյանը իր «Եղիշե Չարենց» ուսումնասիրության մեջ (Երևան, 1973):*

Դալուկ դաշտեր, մերկ անտառ...
— Մահացողի տրխուր կյանք.
Անձրև, քամի, սև կամար...
— Սրտակուռ հնկնկանք:

Միգում շողաց մի ցուրտ լույս.
— Օ, արդյոք կա՞ վերադարձ.—
Մահացողի անզոր հույս,
Վհատ սրտի տխուր հարց:

. . . . . .

Առաջին քառատողում բանաստեղծը ներկայացնում է «Դալուկ դաշտեր. մերկ անտառ» առարկայական պատկեր-սիմվոլը: Բանաստեղծի երկրորդ «ևս»-ը իմաստավորում է պատկերը «Մահացողի տխուր կյանք» զուգորդությամբ:

Կամ՝ «Անձրև, քամի, սև կամար» ու անմիջապես իր մեջ առաջացած զուգահեռ՝ «Սրտակուռ հնկնկանք»:

Մենք պայմանականորեն հավասարման նշաններ դնենք առարկայական սիմվոլների և հոգեբանական դրսևորում-զուգորդությունների միջև:

Դալուկ դաշտեր, մերկ անտառ = Մահացողի տխուր կյանք
Անձրև, քամի, սև կամար = Սրտակուռ հնկնկանք

Երկրորդ քառատողում Տերյանը ասպարեզում է իր պատկեր-սիմվոլը՝ Միգում շողաց մի ցուրտ լույս:

Սա տալիս է հետևյալ հոգեբանական զուգորդությունը՝— օ, արդյոք կա՞ վերադարձ... Լույսի շողը անմիջապես պայմանավորում է վերադարձի հեռավոր հույսը, բայց քանի որ ցուրտ է լույսը՝ հոգեբանորեն այն տանում է դեպի — օ, արդյոք կա՞... խոր կասկածանքը, որը հաջորդ երկու տողում վերաճում է անդրդվելի համոզմունքի:

Մահացողի անզոր հույս,
Վհատ սրտի տխուր հարց:

Սիմվոլի իմաստավորումը, իհարկե, միագիծ չէ, սիմվոլը պիտի ընդունակ լինի ընկալողի մեջ առաջացնել զուգորդությունների փունջ, դա, անշուշտ, կախված է նաև ընթերցողի ընկալողունակությունից:

Այսպես ուրեմն, դժվար է որոշակի դարձնել սիմվոլների ու նրանց «ստույգ» իմաստների հարաբերակցությունը, որովհետև

սիմվոլացումը սոսկ երևույթների տիպականացում չէ, վերջինիս դումարվում է նաև իրադրության հոգեբանությունը: Միևնույն սիմվոլը տարբեր հոգեվիճակներում տարբեր ձևով կարելի է ընկալել: Դրա համար էլ նույնիսկ հայտնի սիմվոլներին, որոնց բացատրություններ այս կամ այն չափով հեղինակները տվել են, այնուամենայնիվ, ընթերցողները փորձում են ուրիշ համարժեքներ վերագրել: Դրա լավագույն օրինակը Թումանյանի «Երկու սև ամպ» բանաստեղծությունն է:

Կան պատկերներ, հոգեվիճակներ, որոնց համար արվեստագետը կարողանում է գտնել դիպուկ համարժեք բառ-սիմվոլը, կամ բառ-պատկերը: Նման հոգեվիճակներն ու պահերը ունեն այսպես կոչված ինքնագրսևորման ակտիվ տարրեր, որոնք հեղինակը մի քանի շտրիխներով անմիջապես ընդգծում է: Կան սակայն այնպիսի հոգեվիճակներ, որոնք չունեն այդ ակտիվ տարրը, նրանք մնում են օդում կախված: Հեղինակը հոգեբանորեն չի ուզում դրանցից բաժանվել (դրանք անորոշ ու հաճելի ապրումներ են), թողնել մոռացության. այս դեպքում նա ստիպված է լինում վերջիններս մարմնավորել մոտավոր կամ էլ պատահական սիմվոլների ձևով: Այս տիպի սիմվոլները ընթերցողների համար «մեռած սիմվոլներ են», մաքուր հեղինակային սեփականություն: Հաճախ վերոհիշյալ փախստական ու անկայուն ապրումների դիմաց բանաստեղծը դնում է մի ծաղկի անուն, գույն, առարկայական նշան և այլն: Թումանյանն իր արխիվային նշումների մեջ ունի այսպիսի մի հետաքրքիր գրառում. «Գույների սիմվոլիկ նշանակությունը»: Ապա շարունակում է—«Հայերի մեջ կանաչը՝ սիրո, կարմիրը՝ ուրախության, դեղինը՝ անհաստատության, սևը՝ տխրության, սպիտակ՝ թարմության նշան է: Կարմիր վարդը սիրո սիմվոլն է»[44]: Սրանք, ինչպես հայտնի է, ժողովրդական բանահյուսության մեջ տարածված սիմվոլներ են, ընդ որում՝ թափառական, որոնք յուրացվեցին ու նրբերանգվեցին խորհրդապաշտական դպրոցի ներկայացուցիչների կողմից: Մեր միջնադարյան պոեզիայում տարածված է վարդ ու սոխակի սիմվոլը, որը գալիս է կրկին ժողովրդականից: Գրականության մեջ ընդունված է նաև աշխարհագրական տեղանունների միջոցով սիմվոլացնել այս կամ այն երևույթը: Օրինակ՝ Արաքսը Պատկանյանի մոտ դարձել է հայ ժողովրդի սիմվոլը, ուրիշ բրողների մոտ հայ ժողովուրդն ու Հայաստանը սիմվոլացնում է Ա-

44 ԴԱԹ, Թումանյանի ֆոնդ, № 68:

բարատը: Առանձին երկերում մենք կարող ենք հանդիպել սիմվոլ-պատկերների, որոնք խորհրդանշում են նկարագրվող իրականության ներքին էությունը, կամ էլ դառնում են այս կամ այն գեղարվեստական ստեղծագործության մեկնության բանալին: Շանթի «Հին աստվածներում» կա մի շատ հետաքրքիր սիմվոլ-պատկեր: Դա այն տեսարանն է, երբ Իշխանուհին վանահոր մեկնումից հետո նիհարից խնդրում է նկուղեցու հատակագիծը, համբուրում այն ու հետո պատռում: Պատռում է այն, ինչ նրա երազանքն է եղել: Հատակագծի պատռելը երջանկության ծրագրի անհաջողության սիմվոլն է:

Մեր արձակության մեջ կան ուրիշ գեղարվեստական ստեղծագործություններ, որոնք ամբողջությամբ սիմվոլիկ են: Այդպիսիք են Դեմիրճյանի «Ջութակն ու սրինդը», Զարենցի «Սոման», Փափազյանի «Ըմբոստի մահը», Արազու «Արևը»:

Երբ մենք գեղարվեստական երևակայությունն ու մտածողությունը չենք պատկերացնում առանց սիմվոլիկ պայմանականության, ապա առավել դժվար էր սիմվոլիկան պատկերացնել առանց սոցիալական սիմվոլիզմի:

Միևնույն հասարակարգում կողք-կողքի գոյություն ունեցող սոցիալական խմբերը մշակում են իրենց հարաբերությունների ձևերը, չափանիշները, վարվելաձևերն ու կենցաղի դրսևորման սկզբունքները, որոնք ի վերջո ամեն մի խմբի համար դառնում են պարտադիր օրենք, կյանքի կայունացված ոճ:

Սոցիալական խմբերի ձևական ստեմատեզատամը մասնակցում են նույն խմբերի կողմից կոչված առարկայական սիմվոլներն ու պայմանականությունները: Ընդ որում՝ ամեն մի սիմվոլ արտահայտում է որոշակի սոցիալական իմաստ: Դա դրսևորվում է խմբին պատկանողների կենցաղի (հանդերձանք, տանրվածք, առանձին կահ-կարասիներ, անձնական իրեր), ինչպես նաև նրանց խոսելու ձևի, քայլելու ու հասարակության մեջ իրենց պահելու շարժուձևերում: Սոցիալական ձևերի այս մոդելավորումը ունի տեղեկատվակող կոմունիկատիվ ֆունկցիա, որի հետ հաշվի են նստում մյուս խմբակցությունները: Սոցիալական խմբերը իրարից տարբերվում են երկու վարևոր չափանիշներով՝ հոգևոր-գաղափարական կառույցով և սոցիալական սիմվոլ-կենցաղով: Հոսքը խմբից-խումբ մշտապես շարունակվում է, որպես օրենք սոցիալական «ցածր» խմբերը ձգտում են «բարձրին», բարձրերը աշխատում են կայունացնել իրենց դիրքը, կամ ձգտել ավելի բարձրին: Ընդ որում,

ցածրից բարձրին և բարձրից ցածրին անցնելուց առաջ ճաշվի են նստում իրենց սոցիալական դիրքը ցուցադրող սիմվոլների հետ, դինվում են այդ սիմվոլներով։ Մարդկային հարաբերությունների ոլորտը պայմանավորում է բարդ սոցիալական հոգեբանություն. գրողը պիտի կարողանա իր երևակայությամբ նվաճել առաջին հայացքից պարզ թվացող այս երևույթները։ Նա պիտի կարողանա այնպես ներկայացնել, որ սոցիալական սիմվոլը հոգեբանություն խտացնի, որ հերոսին շրջապատող իրերն ու առարկաները խոսեն և չմատնվեն անգործության, չթվան ավելորդ։

Սոցիալական սիմվոլիկայի կլասիկ արտահայտությունը մենք հանդիպում ենք Պարույր Սևակի ստեղծագործություններում։

«Եղիցի լույսում» սոցիալական սիմվոլիկան դարձել է գեղարվեստական պայմանականության հրաշալի միջոց։ «Իրերի բնությունը» խորհրդիրը կրող բանաստեղծությունների շարքը դրա լավագույն ապացույցն է։ Ընտրելով լուկրեցիոսյան բնաբանը, Սևակը հռետորիկ շեշտով հիշեցնում է՝

Իրերի դեմքը
Իրերի դեմքը...

ընթերցողին տանելով դեպի շեքսպիրյան Հայտնի տողերը։

Սովորաբար իրի նկատմամբ մարդու ունեցած վերաբերմունքն ավելի ընկալելի ու կայուն է, քան նույնի վերաբերմունքը դեպի մարդը։ Մարդ-մարդ հարաբերությունը մանրային է, հաշվենկատ, սոցիալ-հոգեբանական ազդակներով պայմանավորված։ Իրը լռությամբ կրում է մարդու էությունը, այն էությունը, որ մարդը դրել է նրա մեջ։ Իրը այն կրում է դարեր շարունակ, դառնում հետագա սերունդների համար նախնիների բացահայտման կարևորագույն միջոց։ «Իրերի դեմքն ու դիմակը» բանաստեղծության մեջ խտացված է սոցիալական մի ամբողջ հոգեբանություն։ Սևակը հանուն մարդու արժանապատվության կծու երգիծանքով դատեմարտում է դեհհիկ իրապաշտների դեմ։ Մարդը վերածվում է իրի, փախչում է բոլոր նրանցից, ովքեր ընդունակ են նկատել նրա իրեղեն մերկությունը։

Այսքանով, անշուշտ, չի սպառվում ստեղծագործական երևակայությունը պայմանավորող չափանիշների ընտրությունն ու քննությունը։ Կենսափաստից մինչև գեղարվեստական աբստրահումը ընկած տարածության վրա հեղինակային մտածողության ամենա-

երանգային դրսևորումն անգամ արդյունք է ստեղծագործական երևակայության և արժանի առանձին ուսումնասիրության:

Այստեղ փորձ է արվում ամենաընդհանուր ձևով ցույց տալ գեղարվեստական երևակայությունը ձևավորող գործոնները և այդ երևակայության էությունը հաստատող որակական դրսևորումները:

Ստեղծագործական երևակայության այս համակառույցում առկա կառուցվածքային ու հարաբերակցական օրինաչափությունները կօգնեն ուսումնասիրողներին՝ բացահայտելու այս կամ այն հնդինակի գեղարվեստական երևակայության ինքնատիպությունը. այսինքն՝ նրա մտքի այն զորեղ հատկությունը, որ կոչված է նորի ձգտման ճանապարհին հաղթահարել կյանքի շաբլոնը:

ԴԱՍԱԿԱՆ ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՑԵՐԸ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԿԼԱՍԻՑԻԶՄԻ ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

Դրական բոլոր դպրոցներից առավել ամուր ու կայուն էսթետիկական դոկտրինա ունեցող կլասիցիզմը անցյալի ժառանգության գնահատման ու վերանայման խնդրում նույնպես առաջ է քաշել հարաբերականորեն հաստատուն մի տեսություն, որը, անմիջականորեն բխելով ստեղծագործական այդ ուղղության բնույթից, արտացոլվում է ինչպես նրա գեղարվեստական պրակտիկայում, այնպես էլ հիմնավորվում տեսական աշխատություններում:

Հին աշխարհի գեղարվեստական սկզբունքների նմանողությունը, կլասիցիզմի դրական հիմնական օրենքներն ու կանոնները դրանից բխեցնելու մտայնությունը ստանում է ռացիոնալիստական հիմնավորում: Անտիկ արվեստի ստեղծագործությունները կլասիցիստներին ներկայանում են իբրև վերացական, բացարձակ նորմա ու օրինակելի նմուշ, իբրև «հավերժ գեղեցիկի», «լավ ճաշակի» (որոնք համընդհանուր նշանակություն ունեն բոլոր ժամանակներում և բոլոր ժողովուրդների մոտ) արտահայտություն և այդ բոլորի հետևանքով էլ բանականության, առողջ մտքի կողմից թելադրված գեղարվեստական առավել կատարյալ ձև: Եվ պատահական չէ, որ ինչպես անտիկ արվեստագետները, այնպես էլ տեսությունը վճռական դեր խաղացին կլասիցիստական գեղագիտության ձևավորման խնդրում:

Հայկական կլասիցիզմը ևս, եվրոպականի նման, այդ պրոբլեմի շուրջ հանդես է բերել լայն հետաքրքրություն: Սկսած XVIII դարից, գրական այդ ուղղության հայ ներկայացուցիչները դասա-

կան ժառանգության ավանդների պրոբլեմի շուրջ հանդես էին գալիս առանձին դատողություններով։ Եթե դարասկզբին առաջին հայ կլասիցիստը՝ Ա. Երզրումեցին, ուղղակիորեն առաջ չի քաշում հներից սովորելու, նրանց նմանվելու դրույթը, ապա նրանից հետո հանդես եկած մյուս կլասիցիստները (Մ. Սեբաստացի, Ս. Ագոնց) տեսականորեն պատճառաբանում են դասական ժառանգության օգտագործման անհրաժեշտությունը։

Այդ պրոբլեմը խորությամբ, իբրև գրական սկզբունքների մի ամբողջական համակարգ, արծարծվում է արդեն XIX դարի հայ կլասիցիստների աշխատություններում, հոդվածներում, ինչպես նաև դեղարվեստական երկերում։ Այդ շրջանում ուժեղանում է եվրոպական կլասիցիզմի և անտիկ գրականության ու դեղագիտության ազդեցությունը։ Անտիկ աշխարհի նկատմամբ եղած հետաքրքրությունը պայմանավորված էր ոչ միայն հայ գրական-հասարակական կյանքի պահանջներով, այլ նաև եվրոպական կլասիցիզմի ազդեցությամբ։ Ջգնաք է մոռանալ, որ անտիկ գրականությունն ու տեսությունը հայկական կլասիցիզմի վրա ներգործում են ոչ միայն անմիջականորեն, այլև անուղղակի՝ միջնորդավորված կերպով՝ եվրոպական կլասիցիստների դեղարվեստական ստեղծագործության ու դեղագիտության ազդեցության ճանապարհով։ Բնականաբար, իր զարգացման բարձրակետին հասած հայկական կլասիցիզմը պետք է հենվեր ինչպես անտիկ գրականության, այնպես էլ ֆրանսիական կլասիցիզմի ավանդների վրա (չխոսելով արդեն ազգային դասական գրականության մասին)։

XIX դարի 20—30-ական թվականներին Եվրոպայում գրական քննադատություններ արդեն հաճախ հանդում էր կլասիցիզմի բնկերությունների ժխտմանը։ Այն որակվում էր իբրև «հնդետ կլասիցիստական» ուղղություն (Հյուգո, Ստենդալ, Բելինսկի)։ Ռոմանտիզմը դառնում էր տիրապետող գրական ուղղություն և, ձգտելով սահմանազատվել կլասիցիզմից, պայքարում էր նրա գեղարվեստական սկզբունքների դեմ։ Ռոմանտիկները կտրուկ կերպով մերժում էին անտիկ գրականությանը, մասնավորապես հոմեռա-հռոմեական դրամային հետևելու անհրաժեշտությունը, գտնելով, որ հների թատրոնը ոչ մի ընդհանուր բան չունի ժամանակակից թատրոնի հետ։ Անտիկ (նաև կլասիցիստական) գրականությունը համարվում է մի այնպիսի փուլ, որին պետք չէ նորից վերադառնալ։ XVII դարի կլասիցիզմը դիտվում է իբրև արհեստականորեն կյանքի կոչված ուղղություն։ XIX դարի 30-ական թվականների սկզբին

ռոմանտիզմը տոնում է իր վերջնական հաղթանակը կլասիցիզմի նկատմամբ, չնայած վերջինս իր դոյությունը պահպանում է մինչև դարի կեսերը։

Հատկանշական է, որ ռոմանտիկները հակադրվում էին կլասիցիզմի այս՝ դասական հեղինակներին նմանվելու սկզբունքին և պնդում էին, որ, օրինակ, անտիկ գրականության ու տեսության վրա հենվող օրենքները կաշկանդում են ստեղծագործական ոգևորությունը, սանձահարում արվեստագետի երևակայությունը։ Վ. Հյուգոն «Կրոմվելի» առաջաբանում գրում է. «Պոետը պետք է խորհրդակցի միայն բնության, ճշմարտության և իր ոգևշնչման հետ, որը նույնպես ճշմարտություն և բնություն է»[1]։

Դասական ժառանգության պրոբլեմի ազդարարման համար հիմք հանդիսացավ ինչպես հայկական կլասիցիզմի հետագա ընթացքը գծելու ձգտումը, այնպես էլ այդ ուղղության համար պարտադիր միասնական գրական համակարգ ստեղծելու անհրաժեշտությունը։ Տեսությունը ցանկանում էր ճշտել ժամանակակից, երբեմն նաև տարերային կերպով հանդես եկող, դեղագիտական տենդենցի ուղղվածությունը, հեղինակությունների վկայակոչմամբ պատճառաբանել գրական նորմաների՝ կանոնների ու օրենքների անխախտ իշխանության հաստատումը, ինչպես նաև պատասխանել այն հարցին, թե արդի գրականությանը ինչ հոգևոր ավանդների վրա պետք է խարսխվի։

Հայկական կլասիցիզմը անցյալի գրական ավանդների վերակենդանացման միջոցով ցանկանում է գտնել իր ազգային, քաղաքական ու գեղագիտական իդեալները, դասական հեղինակների գրական ըմբռնումներով ու ճաշակով հիմնավորել գրական կայուն սկզբունքները, սահմանել գեղագիտական գրույթներն ու այն ձևական կանոնները, որոնք ոչ միայն պետք է ռեգլամենտացիայի ենթարկեին ստեղծագործությունը, այլև պետք է ինախորոշեին ստեղծագործական պրոցեսի բնույթը։

Այն չէր նշանակում անցյալի գրական ժառանգության արտաքին ձևերի ու ճաշակի պասիվ ընկալում և պարզ տեղափոխություն։ Բանականության օգնությամբ պետք է ճշտվեր, օրինակ, թե անտիկ կամ էլ XVII դարի ֆրանսիական արվեստի ո՞ր սկզբունքներն են շարունակում նպաստել գրականության զարգացմանը։ Տեսականորեն անտիկ գրականությունը հավերժ ու անփոփոխ գեղեցիկի կրո-

[1] *В. Гюго*, Собр. сочинений, т. XIV, 1956, стр. 106.

ղըն է, սակայն բանականությունը անտիկ հեղինակների մոտ գըտնում է այնպիսի կողմեր, որոնք այլևս չեն համապատասխանում նոր ժամանակների գրական ըմբռնումներին՝ հետևաբար և բանականության պահանջներին: Այստեղից էլ անտիկ արվեստի նկատմամբ երբեմն հանդես է բերվում ոչ միայն հակասական, այլև քննադատական մոտեցում, որ, սակայն, չի հասցվում ժխտման: Այն հանգում է կլասիցիստական գրականության համար արդեն հնացած գրական որոշ սկզբունքների մերժման:

Գրական խնդիրների մշակման ընթացքում հայ կլասիցիստներին հուզում են այն հիմնական պրոբլեմները, ինչ ֆրանսիական կլասիցիստներին. նրանք հաճախ պարզապես կրկնում են ավանդական ձևակերպումները կամ էլ կատարում են բանաքաղություն, սակայն դրսևորվում են տարբերություններ, որոնք պայմանավորված էին հայ իրականության մեջ գոյություն ունեցող ազգային, սոցիալ-քաղաքական ու գեղարվեստական պայմանների ամբողջությամբ: Շնորհիվ հայ իրականության սպեցիֆիկ պայմանների, որոնք հանգես են գալիս մի ընդհանուր միասնությամբ, գրական մի շարք պրոբլեմների մշակման խնդրում հայկական կլասիցիզմը հանգես է բերում իր տեղական երանգը: XVII կամ էլ հետագա դարերի ֆրանսիական կլասիցիզմի՝ մյուս երկրների գրականությունների վրա ունեցած ազդեցությունը չէր ստանում կույր ընդօրինակության բնույթ, այլ գրական կայուն ձևերն ու սկզբունքները համեմատվում և համապատասխանեցվում էին նոր դարաշրջանին և տվյալ ժողովրդի գեղարվեստական նոր պահանջներին, ինչը սակայն, չի փոխում կլասիցիզմի էությունը:

Հայկական կլասիցիզմը գրականության պատմության նկատմամբ հանգես է բերում լայն հետաքրքրություն և անդրադառնում է համաշխարհային գրականության բոլոր կարևոր շրջաններին:

Հայ գեղագիտական մտքի պատմության ընթացքում առաջին անգամ «դարաշրջանի ճաշակ» հասկացության մեջ մտնում են գրականությունն ու ճարտասանությունը, պատմագրությունն ու փիլիսոփայությունը, որոնց ընդհանուր միասնությամբ է պայմանավորված համարվում յուրաքանչյուր առանձին վերցրած դարաշրջանի ճաշակը: Հենվելով եվրոպական տեսության, հայկական կլասիցիզմը գրականության պատմությունը բաժանում է չորս այդպիսի օրինակելի ժամանակաշրջանների: Դրանցից առաջին երկու դարաշրջանների հեղինակները (Հունաստան և Հռոմ) համարվում են «հին» կամ «նախնի», իսկ հետագա շրջանների (մեկը՝ XIV—XVI դ-

րերի իտալական, մյուսը՝ XVII դարի ֆրանսիական ու նույն դարի անգլիական) հեղինակները՝ «արդի»[2]: Տևսուքյունը դրանցից առանձնացնում է երկուսը՝ անտիկ և ֆրանսիական կլասիցիստական գրականությունը: Շնորհիվ հայ կլասիցիստների, անտիկ և XVII դարի ֆրանսիացի գրողների ստեղծագործությունների ուսումնասիրությունն ու թարգմանությունը ընթանում է կազմակերպված հունով:

Կլասիցիզմի նախորդող ուրիշ ոչ մի ժամանակաշրջանում դասական արվեստի ու տեսության նկատմամբ հետաքրքրությունը այդքան բուռն չի եղել: «Բազմավեպում» լույս են տեսնում ոչ միայն առանձին արվեստագետներին, այլև հունա-հռոմեական գրականության ընդհանուր հարցերին նվիրված բազմաթիվ հոդվածներ:

Հայկական կլասիցիզմի մեջ սուվորության ուժ է ստանում անտիկ և «դաղղիացվոց ոսկեդարի» գրականությունների համեմատությունը: Դա պատահական չէր: Եվրոպական կլասիցիզմի հետ միասին անտիկ գրականությունն է, որ ազդեցություն գործեց հայկականի վրա: Եվ ահա, իր ուշադրությունը սևեռելով երկու ժամանակաշրջանների գրականությանը, տեսությունը ձգտում էր պարզել մի շատ կարևոր խնդիր՝ երկու տարբեր դարաշրջանների գեղարվեստական ո՛ր սկզբունքներն են համապատասխանում իր գեղագիտական ըմբռնումներին, դրանցից ո՛րն է առավել օրինակելին, ի՛նչ կողմեր պետք է վերցնել կամ էլ, ընդհակառակը՝ մերժել: Ընդհանրապես, անցյալի ավանդներին անդրադառնալիս, կլասիցիզմի տեսությունն իր առաջ դնում է գործնական նպատակ, միջամտում է գրական պրոցեսին, ցանկանում ներգործել գրականության զարգացման վրա, ղեկավարել այն:

Հայկական կլասիցիզմը ևս, եվրոպականի նման, «գեղեցիկի իդեալը», «բարձր ճաշակն» ու բանականությունը մարմավորված է տեսնում անտիկ արվեստի և Արիստոտելի ու Հորացիոսի պոետիկաների մեջ: Այստեղից էլ՝ տեսաբանները հանձնարարում են գրողներին՝ ուսումնասիրել «նախնի» հեղինակների «գեղեցկահյուս» ստեղծագործությունները: Անդրադառնալով այդ հարցին, Էդ. Հյուրմյուզյանը գտնում է, որ եթե արվեստագետը ցանկանում է «զսխորժակս իւր կրթել և ուղղել», ապա պարտավոր է «յաճախել ՚ի մտադիր ընթերցումն նախնի մատենագրաց»[3]: Նրա կարծիքով՝ «Քան զամենայն կանոնաց վարդապետութիւնս կարևոր է և շահա-

---

2 Էդ. Հյուրմյուզյան, Առձեռն բանաստեղծութիւն, Վենետիկ, 1839, էջ 193—194:

3 Նույն տեղում, էջ 195:

ևետ զընտիրս ՚ի քերթողաց սակաւս յաճախ վերծանել, և քօղափընդրեալ հետապօտել զոր ՚ի նոսա դեղեցկութիւնս. և վարժել նոքօք ՚ի կիրթ ախորժակս մտաց»[4]: Անշուշտ, Հյուրմյուզյանը ամենից առաջ նկատի ունի անտիկ արվեստը, որը պետք է յուրաքանչյուր ստեղծագործողի համար ուսումնասիրության առարկա դառնա: Անտիկ պրականությունը համարվում է գեղեցիկի ու ճաշակի բարձրագույն արտահայտություն, իսկ վերջիններս էլ անփոփոխ են ժամանակի ու տարածության մեջ[5]: Սակայն կարող են լինել այնպիսի առանձին ժամանակաշրջաններ, դեպում է նա, երբ ոչ միայն առանձին մարդկանց, այլ նաև ամբողջ մի ազգի ճաշակ փչանում է: Սակայն դա չի կարող երկարատև լինել, վերջիվերջո հաղթում է «բնիկ գեղեցիկն»[6]:

«Բագմավէպի» հոդվածագրի կարծիքով, հունական սրեպիալի նմուշները «ինչ և իցն ժամանակ օրինակ եղած են ու պիտի ըլլան կիրթ ախորժակի»:

«Ընտիր» ճաշակը համարելով ընդհանուր և անփոփոխ, էդ. Հյուրմյուզյանը տալիս է ճաշակի նորմատիվության իր ըմբռնումը, որը բխում է կլասիցիզմի բուն էությունից: Տևաբանը եզրակացնում է, որ մարդու ճաշակը զարգանում է որոշակի սիստեմի օգնությամբ՝ «կրթության» և «վարժության» շնորհիվ: Ճաշակը համարվում է ճանաչողության արդյունք, ընդգծվում նրա բացահայտման ենթադրում գիտակցության (և ոչ թե ենթագիտակցության) վճռական դերը: Ճաշակը, որ հիմնվում է գեղեցիկի վրա, լիովին ենթարկվում է բանականության վերահսկողությանը, դեկավարվում է բանականության կողմից: Այն, ինչ չի համապատասխանում բանականությանը, չի կարող գեղեցիկ լինել: Վերջինս հնարավոր է ոչ միայն ճանաչել և գնահատել, տարբերել «ստորից» ու «անարգից», այլև այդ ճանապարհով կարելի է զարգացնել անհատական ճաշակը (լինի դա գրողի, քննադատի, թե ընթերցողի): Ճանաչելու շնորհիվ գրողը կատարում է գեղեցիկի նպատակահարմար ընտրություն, իսկ քննադատն էլ երկի գնահատությանը հիմնում է գեղեցիկի կայուն սկզբունքների վրա: Այստեղից էլ՝ Հյուրմյուզյանը հանգում է այն մտքին, որ ճաշակը կրթելու և զարգացնելու հիմնական ուղին

---

4 էդ. Հյուրմյուզյան, *Առձեռն բանասանդութիւն*, էջ 187:

5 Անդրադառնալով այդ խնդրին, Թասինը գրում է, որ առողջ միտքն ու բանականությունը բոլոր դարերի ընթացքում միանման են, և Փարիզի ճաշակը նման է հին Աթենքի ճաշակին:

6 էդ. Հյուրմյուզյան, նշվ. աշխ., էջ 192:

կատարվում է բարձրարժեք երկերի ձևական-իմաստային քննության շնորհիվ։ Բնականաբար, կլասիցիստ տեսաբանը, պետք է իր հայացքն ուղղեր դեպի անտիկ ստեղծագործությունները, դրանք համարեր հավերժական կայուն ճաշակի արտահայտություն և գեղարվեստական ճաշակի նրբացման անհրաժեշտ ու կարևոր միջոց։ Դրանով հիմնավորվում է դասական արվեստագետների գրական-դեղագիտական ավանդների վերակենդանացման կլասիցիստական դրույթը։ Եվ որովհետև այս դրույթը հասցվում է բացարձակացման, այն հանգես է բերում ոչ միայն իր սահմանափակությունը, այլև միակողմանիությունը։ Գրականությունն, անշուշտ, չէր կարող պարփակվել այս կամ այն դրույթի սահմանում, ինչը կխանգարեր նրա զարգացմանը։

Անտիկ գրականությունը պետք է նպաստի նոր ժամանակների ճաշակի ձևավորմանը,— այսպիսին է հայ կլասիցիստների եղրակացությունը։ Ստեղծագործողի խնդիրն է հավատարիմ մնալ գեղեցիկին, որը արվեստագետ առաջնահերթ նպատակն է։ Անտիկ արվեստը ժամանակակից հեղինակների համար պետք է շարունակի մնալ գեղեցիկի աղբյուր, գեղեցիկին հասնելու միջոց։

Անտիկ արվեստը համարելով գեղարվեստական ճաշակի իդեալ, հայ կլասիցիստները կարծեք թե ընկնում են հակասության մեջ։ Գտնելով, որ գոյություն ունի մի համընդհանուր «կիրթ ախորժակ», որը կախում չունի տեղից և ժամանակից, նրանք միաժամանակ գտնում են, որ գոյություն ունեն ոչ միայն ճաշակի զարգացման փուլեր, այլև դրանցից մեկը՝ ֆրանսիականը, իր շատ կողմերով գերազանցում է անտիկ շրջանին։ Այդ հակասությունը պայմանավորված էր նրանով, որ անտիկ աշխարհի գրական որոշ սկզբունքներ, պատմական նոր ժամանակաշրջանի հոգևոր, հասարակական առաջընթացի հետևանքով՝ բնականաբար, լրիվորեն չէր, որ համապատասխանում են կլասիցիստների գրական ըմբռնումներին. երևան են գալիս կողմեր, որոնք անծանոթ էին հին արվեստին։ Այդ հակասությունը լուծվում է այսպես. գեղարվեստական ճաշակը թեև ապրում է որոշ զարգացում, սակայն նրա էությունը մնում է անփոփոխ։

Ինչպես եվրոպական, այնպես էլ հայ կլասիցիստներին համոզում էր այն, որ անտիկ արվեստագետները կարողանում էին տեսնել և վերարտադրել բնությունը։ Կլասիցիստներին գրավում էր անտիկ ստեղծագործությունների պարզությունը, ճշմարտացիությունն ու հստակությունը։ Նրանք կարողացել էին խուսափել ծայրահեղու-

բյուններից և հայտնագործել հավիտենական մարդկային կրքերը: Այդ արվեստը առավել չափով համապատասխանում է բանականության պահանջներին: Այսպես, օրինակ, Հոմերոսի ստեղծագործության էական կողմերն են համարվում բնականությունը, պարզությունը, հստակությունն ու վսեմությունը: Սակայն, նա «ուրեք ուրեք անփույթ գտանի, և զանց առնէ զկանոնօք»: Վիրգիլիոսը, ընդհակառակը, ըրավում է «տաղաչափության» ու «ներդաշնակության», «ճի զեղեցկության» («Բազմավեպ»), «գերազանց կարգավորության» (էդ. Հյուրմյուզյան), քերթողական արվեստին կատարելապես տիրապետելու շնորհիվ)[7]: Այս կողմերով Հոմերոսի բանաստեղծը գերազանցում է Հոմերոսին: Արվեստի կատարելությունը կայանում է նրանում, որ այն կանգ առնի այնտեղ, որտեղ բնությունն է կանգ առնում:

Դրանով իսկ հայ կլասիցիստները հանդես են գալիս գրական ստեղծագործության ձևա-իմաստային տարրերի կարգավորության, ներդաշնակության, պարզության ու հստակության սկզբունքների պաշտպանությամբ և դատապարտում ամեն կարգի գրական ազատություններ:

Իրավացիորեն հին հունական ողբերգության համար հատկանշական է համարվում դեպքերի ու հանգույցի սրարգությունը, տեղի ու ժամանակի միասնության խստիվ պահպանումը, որոնք բանականության սկզբունքների վրա հիմնված արվեստի անհրաժեշտ բազադրամասերն են, դիցաբանական մտածողությունը, որի հետևանքով հերոսների արարքները կանխորոշված են ճակատագրով: Կլասիցիստները անտիկ ողբերգության մեջ փնտրում են այնպիսի կողմեր, որոնք համապատասխանում են ստեղծագործական այդ ուղղության օրենսգրքին: Ողբերգությունը դիտվում է հենց այդ սկզբունքների՝ օրենքների, ստեղծագործության մեջ մտնող տարրերի կարգավորության և բարոյական բովանդակության տեսանկյունից: Այս առումով հատկանշական է, որ Հյուրմյուզյանը, ժխտելու համար ժամանակակից ողբերգության մեջ «սիրո ու տարփանքի» անհարկի պատկերման անհրաժեշտությունը, դիմում է անտիկ արվեստագետների հեղինակությանը. «Քան զամենայն կիրս զօրացեալ են արդ յողբերգութիւնս սէր և տարփանք, որ աւ հինսն չերևէր իսկ բնաւ»[8]: Տեսաբանը թեև չի մերժում ողբերգության մեջ

---

7 էդ. Հյուրմյուզյան, նշվ. աշխ., էջ 126:

8 Նույն տեղում, էջ 145—146:

այդ կրքերի նկարագրությունը, սակայն միաժամանակ գտնում է, որ դրանք չպետք է գերազանցեն մյուս կրքերին և չպետք է դառնան ողբերգության միակ ու վերջնական նպատակ: Նույն կարծիքին է նաև Պ. Մինասյանը: Նա ևս մերժում է սերը որպես ողբերգության հերոսի գործողության գլխավոր շարժառիթ: Հայ կլասիցիստները հակադրվում էին Բուալոյին ու Վոլտերին, որոնք գտնում էին, որ ողբերգության գործողության հիմնական շարժիչը սերն է, սիրային ինտրիգը: Դրան հակառակ Կորնելը մերժում էր սերը՝ որպես ողբերգության մեջ գլխավոր մոտիվ, դնելով, որ այդ զգացումը կարող է խանգարել հերոսական բնավորության արտացոլմանը:

Հայկական կլասիցիզմի տեսությունը ձգտում է ընկալել հունական դրականության պատմական յուրահատկությունը, այն դիտվում է որպես տվյալ ժողովրդի ոգու արտահայտություն և ժամանակաշրջանի արդյունք: Կլասիցիզմի տեսությունը մի կարևոր քայլ է կատարում՝ այդ հարցերի նկատմամբ փորձում է հանդես բերել կոնկրետ պատմական մոտեցում, հաշվի առնել ժողովրդի ազգային առանձնահատկություններն ու ժամանակաշրջանը:

Հայկական կլասիցիզմը առաջադրում էր անցյալի գրական ավանդների ոչ թե մեխանիկական յուրացման, այլ քննադատական մոտեցման ու դրանք նոր պատմական ու գեղարվեստական պայմաններում մշակելու պահանջ: Ժամանակակից ստեղծագործողը չպետք է կուրորեն հետևի հունական ողբերգությանը, որովհետև այնտեղ մարդկային անհատը մեխանիկական գործիք է հանդիսանում կույր ճակատագրի ձեռքին և որ «հրաշիւք ուրեք ուրեք լուծումն հանգուցին վճարէր»[9], էդ. Հյուրմյուզյանը պաշտպանում է ողբերգության հանգույցի բանական լուծումը, բանական կառուցվածքն ու ճշմարտանմանությունը, ստեղծագործության ներքին խստիվ սլատճառաբանության, գործողության հավանականության սկզբունքները:

Հայկական կլասիցիզմի մեջ իր ուժեղ արտահայտությունն է գտնում անտիկ գրականության ավանդները վերակենդանացնելու, ստեղծագործաբար օգտագործելու ձգտումը: Այսպես, գրական մի շարք սկզբունքներ (ինչպես օրինակ, եռմիասնության օրենքը) Ս. Տիրատնյանի և էդ. Հյուրմյուզյանի կողմից հիմնավորվում են հների հեղինակությամբ: Սակայն հայ կլասիցիստները անտիկ դրականության ազդեցության խնդիրը ամենևին էլ չեն կապում անտիկ սյուժեներն ու բարքերը իրենց ստեղծագործությունների նյութ

9 էդ. Հյուրմյուզյան, նշվ. աշխ., էջ 147:

դարձնելու անհրաժեշտության հետ։ Եթե գրական երկերը, մասնավորապես էպոսի և ողբերգության ժանրերը, շարունակում են մնալ դեղարվեստականության չափանիշ, եթե անտիկ պատմությունն ու այնտեղից վերցված թեմաները չեն դադարում ոգևորության ու ուսումնասիրության աղբյուր լինելուց, ապա դրանք հայկական կլասիցիզմին, ի տարբերություն ֆրանսիական կլասիցիզմի, այժմեներ չեն մատակարարում։ Հայ կլասիցիստները իրենց ազգային պատմության ու մատենագրության մեջ են սկսում փնտրել նմանօրինակ այժմեններ և կերպարներ, որ կատարվում է սեփական դրական-հասարակական ձգտումները առավել լրիվ արտահայտելու նպատակով։

Ի տարբերություն XVII դարի ֆրանսիական կլասիցիզմի ներկայացուցիչների, որոնք ազգային թեմաներով աղերգություններ համարյա չէին գրում[10], հայ կլասիցիստները իրենց ստեղծագործության նյութ են դարձնում բացառապես ազգային այժմեները։

* * *

Եթե XVII դարի եվրոպական կլասիցիզմի համար արվեստի օրինակելի դարաշրջանը անտիկն էր, ապա XIX դարի հայկական կլասիցիզմի համար վերջինիս, ինչպես ասվեց, գումարվում է նաև ֆրանսիականը։ Դա էր պատճառը, որ հայկական կլասիցիզմի առաջնորդները, նաև ուշացումով, անդրադառնում էին «հին ու նոր հեղինակների» վեճին։ Անտիկ թե կլասիցիստ հեղինակների գերազանցության խնդիրը չէր կորցրել իր սկզբունքային բնույթն ու արդիական նշանակությունը։ Այդ հարցում հայ կլասիցիստների դիտողությունները ունեն ինքնուրույն արժեք։ Կարելի է նշել, որ հայ կլասիցիստները ծանոթ էին Շարլ Պերրոյի «Զուգահեռներ հների և նորերի մեջ» (1688—1689) և Բուալոյի այդ հարցին նվիրված աշխատություններին[11]։ Պետք է նշել, որ նրանք ծանոթ էին նաև ամանախիների պատուղությունների։ Էդ. Հյուրմյուզյանը գրում է, որ այդ հարցի առիթով «ուժգին վեճ եղեն և լինին առ գիտուն»[12]։

---

10 Ազգային կյանքից վերցված կլասիցիստական ողբերգության առաջին փորձը վերաբերում է 1732 թվականին. դա Վոլտերի «Զաիրան» էր։

11 «Հների» կողմից Ֆրանսիայում հանդես էին գալիս Բուալոն, Բոսինը, Լաֆոնտենը և Լաբրյուերը, իսկ «նորերի»՝ Պերրոն, Ուդար դը Լամոտը։

12 Էդ. Հյուրմյուզյան, նշվ. աշխ., էջ 195։

Անտիկ և կլասիցիստ հեղինակների քննական համեմատության միջոցով և դրա շնորհիվ Երևան է գալիս արվեստագետի մեծության, ստեղծագործության դեղարվեստականության կլասիցիստական չափանիշը։ Երկու դարաշրջանների գեղարվեստական արժեքների քննությունից ստացվում է հնի ու նորի լավագույն կողմերի վրա խարսխվող մի համաչրում, որը և դառնում է հայկական կլասիցիզմի գեղագիտական հիմնական սկզբունքը։ Ընդ որում՝ և՛ անտիկ, և՛ կլասիցիզմի ժամանակները դիտվում են որպես առանձին և ամբողջական փուլեր, որոնցից յուրաքանչյուրն իր համար ունի բնորոշ ու կայուն գծեր։ Դա հայ կլասիցիստներին թույլ է տալիս անտիկ ամբողջ ժամանակաշրջանը (և՛ հունական, և՛ հռոմեական գրականությունները) կամ էլ XVII դարը դիտել իբրև մյուս բոլոր ժամանակաշրջաններից խստորեն տարբերվող մի ամբողջական հասկացողություն։

Էդ. Հյուրմյուզյանը գտնում է, որ «դժուարին է տալ վճիռ», թե այդ ժամանակաշրջաններից որին պետք է տալ առավելություն, ուստի և խուսափում է հարցի ուղղակի ու կտրուկ լուծումից։ Նա փորձում է երկու գրականությունների համեմատության միջոցով գտնել հարցի պատասխանը։ Տեսաբանի կարծիքով՝ «Դարը աշխարհի հանգոյն իմն են տիոց մարդոյ. զի յաւագոյի հասակին առաւելու՝ի տմտութիւն և՝ի խորագնին տեսութիւն. այլ առոյգ տիս՝ առաւել են՝ի նմա աշխոյժք և եռանդն»[13]։ Նույն վիճակն է տիրում նաև գրականության ասպարեզում. անտիկ հեղինակներին հատուկ է բնական հանճարը, նրանք ավելի «բնական» են, ավելի մոտ են «բնությանը», նրանց ստեղծագործություններն ունեն ընտիր պարզություն ու վեհ բովանդակություն։ Այդ կողմերով անտիկ հեղինակները գերազանցում են հետագա շրջանների հեղինակներին. Հակառակ դրան, «արդի» գրականության բնորոշ գիծը «արուեստն ու կարգն» է, որն իր ցայտուն արտահայտությունը գտնում է XVII դարի ֆրանսիական գրականության մեջ։

Հայկական կլասիցիզմի տեսության մեջ երկու ժամանակաշրջանների գրականության համեմատությունը լուծվում է յուրատեսակ հաշտեցմամբ։ Ե՛վ անտիկ, և՛ կլասիցիստական շրջանները մարդկային գեղարվեստական մտքի բարձր աստիճաններն են դասական շրջանները, երկուսն էլ ունեն գերազանցության առանձնահատուկ կողմեր, ուստի և երկուսն էլ առաջադրում են իրենց

---

13 Էդ. Հյուրմյուզյան, նշվ. աշխ., էջ 195։

գրական կայուն սկզբունքներին նմանվելու պահանջներ։ Սակայն հայկական կլասիցիզմը այդ պահանջները չի բացարձակացնում, չի հասցնում կույր նմանողության աստիճանի։ «Հների ու նորերի» վեճը փոխադրվում է նրկու դարաշրջանների ողբերգության ժանրի համեմատության հողի վրա։ Դա ամենից առաջ պայմանավորված է նրանով, որ կլասիցիստական գրականությանը բնորոշ այդ ժամանակ գրականում էին գրական այդ ուղղության գրեթե բոլոր հիմնական սկզբունքները։ Կլասիցիստները սովորաբար ողբերգության միջոցով էին արտահայտում իրենց գեղագիտական ըմբռնումները (բանականության, գրական կանոններին, անտիկ հեղինակներին հետևելու անհրաժեշտության)։

Բնականաբար, հայկական կլասիցիզմը ձգտում է համեմատել անտիկ և կլասիցիստական ողբերգություններ, պարզելու համար ինչպես նրկու դասական դարաշրջանների ընդհանուր կողմերն ու առանձնահատկությունները, այնպես էլ ժամանակակից կլասիցիստական ողբերգության սկզբունքներն ու զարգացման մտայնությունը։

Անտիկ աշխարհը, ըստ Հյուրմյուզյանի, մարդկության երիտասարդությունն է, ուստի և նրան պակասում է գաղների փուքսն ու իմաստությունը[14]։ Տնտեսական անտիկ արվեստի որոշ անկատարություններ պատճառաբանում է «արուեստի ու կարգի» պակասությամբ։

Էդ. Հյուրմյուզյանը հանդես է գալիս «նորերի» կողմից, չնայած հարկ է համարում օգտագործել «թէպէտ և ամենայնիւ ստորին քանն զնախնիս»[15] կլասիցիստական ընդհանուր դրույթը։ Այդ դրույթի վկայակոչումը խոսում է ոչ միայն այն մասին, որ Հյուրմյուզյանը անտիկ արվեստը, վերցրած իր ամբողջության մեջ, բարձր է դասում մյուս դարաշրջանների արվեստներից, այլև այն, որ անտիկ արվեստում նա տեսնում է գեղարվեստական այնպիսի կայուն սկզբունքներ, որոնք չեն զարտարել հետագա ժամանակաշրջանների համար նույնպես այդպիսիք լինելուց։ Եթե երկու դարաշրջանների արվեստներից առավելությունը տրվում է անտիկին, ապա, երբ տեսաբանը անցնում է ողբերգության ժանրի քննարկմանը, պատկերը փոխվում է։ XVII դարի ողբերգության գերապանծության միտքը պատահական չէր. հայ տեսաբանները պաշտպա-

---

14 Կարելի է նկատել, որ հայ տեսաբանի վրա որոշակի ազդեցություն է գործել Դեկարտը, որի կարծիքով անտիկ աշխարհը մարդկության պատանեկությունն է միայն և դրա համար էլ նրան հատուկ է որոշ անկատարություն։

15 Էդ. Հյուրմյուզյան, նշվ. աշխ., էջ 195։

նում են այն տեսակետը, ըստ որի ֆրանսիական ողբերգակները (Կորնել, Ռասին, Վոլտեր) կարողացան նմանվել անտիկ հեղինակներին, ուսումնասիրել անցյալի պեղավիճակային հարուստ փորձը, ստեղծագործական աշխատանքը վերածել բանականության հսկողությանը, որի հետևանքով էլ՝ ոչ միայն սահմանեցին գրական առավել կայուն սկզբունքներ, այլև գեղարվեստական որոշ խնդիրներում գերազանցեցին հներին: Անտիկ ժամանակաշրջանին հաջորդող դարերի կուտակած փորձն ու իմաստությունը, այսինքն՝ մարդկային փիսիխիքների կուտակումը, նրանց հնարավորություն տվեց հղկել ու կատարելության հասցնել ոչ միայն ստեղծագործության ձևական կողմը, կատարել գեղարվեստական ձևի նպատակահարմար ընտրություն, այլև հարստացնել բովանդակությունը: XVII դարի ֆրանսիական կլասիցիստների բերած նոր բովանդակությունը թեմատիկայի հարստացումն ու խորացումն էր: Դրանք ամենից առաջ այն հասարակական դաղափարներն էին, որոնք ծնունդ հանդիսացան ֆրանսիական իրականության և, բնականաբար, անծանոթ էին անտիկ ողբերգությանը: Հայկական կլասիցիզմի ուսումնասիրության մեջ շեշտվում է գրականության կապը ժամանակաշրջանի հասարակական կյանքի հետ:

Համեմատելով անտիկ և ֆրանսիական կլասիցիստական դրաման, Հյուրմյուզյանը գալիս է վերջինիս գերազանցության ըմբռնմանը. «Քոռնէյլ և Ռասին և Վոլթէռ զիատերգութիւն ՚ի Դաղղիա պանծացուցին յոյժ, գերազանցեալ և քան զՅոյնս յաճախութեամբ դիպաց և բազմադէմ կրից, և ճշգրիտ նկարագրօք բարուց. արուեստ, կարգաւորութիւն, միութիւնք իրաց, ժամանակի և տեղւոյ, ոճ պերճ և քերթողական, խիտ առ խիտ իմաստք, և ամենայն օրէնք ողբերգութեան պահին ՚ի նոսա»[16]:

Հայ տեսաբանի դատողություններից հետևում է, որ ոչ միայն արվեստի ձևի՝ տեխնիկական կողմի (գրական օրենքները) պարզաբանումով է որոշվում կլասիցիստ հեղինակների ստեղծագործական առաջընթացը, այլև բովանդակության՝ կրքերի, մարդկային հոգեբանության պատկերմամբ և ժամանակաշրջանի գաղափարական ու հասարակական կյանքի արտացոլմամբ: Կլասիցիզմի արվեստը դիտվում է իբրև գրականության որակական զարգացման արդյունք: Կլասիցիստական դրականությունն ընդհանրապես, իսկ ողբերգության ժանրը մասնավորապես դիտվում է որպես մարդկային գե-

---

16 Եփ. Հյուրմյուզյան, նշվ. աշխ., էջ 149:

զարվնստական մտքի զարգացման նոր, բարձր աստիճան, որպես անտիկ դրականության ազդեցության հետևանք և նրա բնական շարունակություն: Ջնայած անցյալի հոգևոր մշակույթի փորձը հարստացնում է հետագա շրջանների դրականությունը, սակայն նոր ժամանակաշրջանը նոր խնդիրներ է առաջադրում արվեստագետներին:

Ֆրանսիական դրականության նկատմամբ իր անվերապահ հիացմունքով էր. Հյուսիսյանը միայնակ չէր: Այդ շրջանի բազմաթիվ տնտեսականներ և մանավանդ «Բազմավեպի» հոդվածագիրները այս խնդիրների վերաբերյալ արտահայտում և կրքոտ կերպով պաշտպանում են իրենց տեսակետները: Հետևելով անտիկ արվեստագետներին, Ֆրանսիայի գրողները «հղկեցին և վարելչացուցին իրենց արվեստը»: «Բազմավեպը» գրում է. «Գաղղիո մեջ բառերդությունը շատ ծաղկեցավ, վասն զի կամաց-կամաց սկսան հնոց բառերդությունները փնտրությամբ կարդալ՝ լավ կերպով կանոնները ըմբռնել և արդեամբը ալ հետևել անոնց»[17]:

XVII դարի ֆրանսիական բառերդության բնորոշ գիծը համարվում է բարձր ճաշակը, որ անտիկ հեղինակների ազդեցության և դրական օրենքներն ու կանոնները խստիվ պահպանելու արդյունք է: Տնտեսականները պաշտպանում են կլասիցիստական այն հանրահայտ դրույթը, ին բարձրարժեք երկ կարելի է ստեղծել միայն այն դեպքում, երբ արվեստագետը հավատարիմ է մնում անտիկ արվեստի սկզբունքներին: Միայն այդ ուղիով կարելի է ճշգրտորեն արտահայտել դարի «ոգին»: Ըստ «Բազմավեպի» հոդվածագրի, ողբերգության ասպարեզում ֆրանսիական հեղինակները բնև չդերազանցնեցին հույներին, սակայն «շատ կատարելություններով ու անպահական ձիրքերովն» «նրանց արժանավոր ախոյանն ու նախանձավոր բոլելու պատիվը ժառանգեցին»[18]:

Ինչպես երևում է մեջբերումներից, հայ կլասիցիստները պաշտպանում են միանգամայն մի տեսակետ, որն, անշուշտ, իր ազդեցությունը պետք է ունենար գեղարվեստական դրականության վրա, նպաստելով դրական ըմբռնումների կայունացմանը: Հայկական կլասիցիզմը ելնում էր դրականության պատմական առաջադիմության գաղափարից, այդ առաջընթացը համարում մարդկային բանականության, մարդու ստեղծագործական կա-

---

17 «Բազմավեպ», 1852, էջ 247:

18 Նույն տեղում, էջ 138:

բողոքյան արտահայտություն։ Ելնելով այս դրույթից, տեսաբանները պնդում են, որ ֆրանսիական գրականությունը անտիկի կույր նմանությունն ու պարզ շարունակությունը չէ, այլ գրականության զարգացման ուրիշ որակ է։ Հայկական կլասիցիզմի տեսության մեջ, տարբեր առիթներով, շեշտվում է այն միտքը, որ ֆրանսիական գրականությունը ինչքանով արտաքնապես համապատասխանում է անտիկ օրինակներին, նույնքան էլ էականորեն տարբերվում է նրանցից։ Պատահական չէ, որ գրականության պատմությունը բաժանելով չորս դասական շրջանների, Հյուրմյուզյանը չի անտեսում դրանց գեղագիտական, գաղափարական ու ժամանակային տարբերությունը։ Գրականությունը դիտվում է իբրև վերընթաց զարգացում և դրանով էլ գրական հարցերը քննարկելիս հայ հեղինակները ընդհուպ մոտենում են դրանք պատմական տեսանկյան տակ դիտելու ըմբռնմանը։

Հարկավ, այս հանգամանքը չպետք է չափազանցնել։ Դրանք այն սաղմերն էին միայն, որով հայկական կլասիցիզմի տեսությունը ձևոք է բերում որոշակի առաջադիմական կողմեր և համընթաց քայլում ժամանակի տեսական մտքի հետ։ Այն չկարողացավ և չէր կարող, թերևս, գրական այդ մեթոդի ընձեռած սահմանափակ հնարավորության պատճառով, տեսնել ու խորությամբ նրանց հանել գրական երևույթների պատմական առանձնահատկությունները։ Այդ բանն արեցին ռոմանտիզմի տեսաբանները։

Տեսաբանները ձգտում են թափանցել կլասիցիստ հեղինակների ստեղծագործական աշխարհի յուրահատկությունների մեջ, վերլուծել առանձին գեղարվեստական երկերի ձևական-գաղափարական առանձնահատկությունները և դրանցից բխեցնել հետևություններ։

XVI! դարի լուսավորիչների և ապա ռոմանտիկների հետևությամբ Ռասինը համարվում է կլասիցիզմի առավել բնորոշ ներկայացուցիչը։ Հայ կլասիցիստների համար ևս Ռասինի ստեղծագործությունը դառնում է գրական չափանիշ։ Ռասինը իր ստեղծագործության ձևական-իմաստային սկզբունքներով, ավելի, քան մի այլ հեղինակ, համապատասխանում էր հայկական կլասիցիզմի գեղագիտական իդեալներին։ Ռասինի մոտ շեշտվում է անտիկ հեղինակներին հավատարիմ մնալու ու կանոններին խստորեն հետևելու պարագան։ «Բազմավեպը» հատուկ անդրադառնում է այդ խնդրին և գտնում, որ անտիկ պատմությունից սյուժեներ վերցնելը բոլորովին էլ չի նշանակում, թե արվեստագետը պատկերելով անց-

յալը, հետանում է ժամանակի պահանջներից։ Անտիկ սյուժեն հեղինակի համար միայն միջոց է՝ արտահայտելու ժամանակի դատափետական ձգտումներն ու գեղագիտական իդեալները։ Այդ պատճառով էլ Բասինը իր ողբերգությունները «իրեն դարուն ոգվույն հարմարեցուցած է», «որով ատոնք միանգամայն իւ հին կերպարանք մը ունին և իւ նոր դարերու բարեկրթություն»[19]։

Մեծ էր ֆրանսիական կլասիցիզմի առաջնորդ ու տեսաբան Բուալոյի հեղինակությունը հայ դասականների համար։ Թեև «Քերթողական արվեստը» չթարգմանվեց հայերին, սակայն հայ կլասիցիստների կողմից Բուալոյին հաճախակի վկայակոչելը, նրանից կատարված մեջբերումները ցույց են տալիս, իւ որքան տևական է եղել ֆրանսիացի տեսաբանի ազդեցությունը հայկական կլասիցիզմի վրա, նպաստելով վերջինիս ձևավորմանը։

Բերենք մի քանի փաստեր։ Ղ. Ինճիճյանը բարձր է գնահատում Բուալոյի «Քերթողական արվեստը», որի բնորոշ կողմերն են համարվում «կենդանի խոսքն» ու «ներդաշնակությունը»։ Ինճիճյանը գտնում է, որ չնայած Հորացիոսի աշխատությանը հղավ «Քերթողական արվեստի» հիմքը, սակայն Բուալոյինը «ավելի ազնիվ չինած է»[20]։ «Բանաստեղծութեան պիտելիք» աշխատության մեջ, որտեղ հայ տեսաբանը ընդհանրապես խուսափում է նոր շրջանների հեղինակների հիշատակումից, երկու անգամ խոսվում է Բուալոյի մասին, նախ՝ որպես սատիրանների և հետո՝ որպես «Քերթողական արվեստ» աշխատության հեղինակ։ Իսկ Ս. Տիգրանյանը ֆրանսիացի մեծ տեսաբանին համարում է լյուդովիկոսյան դարի «Հանճարեղ ոգի», բանաստեղծ-փիլիսոփա և հատուկ կանգ է առնում Բասինի մասին նրա արտահայտած կարծիքների վրա, անդրադառնում նրանց բարեկամությանը։ Խոսելով վարդապետական բանաստեղծության մասին, Հյուրմյուզյանը գրում է. «Սու գաղղիացիս վերապահեցաց յայս ապգ քերթուխեան Պուալոյ. և քերթողական արուեստ նորա և իւոլիր և երգիծարանութիւնք մեծարեցին միշտ բուռ հանճարեղ իմաստիցն և բուռ քերթողական լեզուին»[21]։ «Բազմավեպը» Բուալոյին նվիրված հոդված է տպագրում, որտեղ, բարձր դասելով նրա «Քերթողական արվեստը», գրում է. «Ասոր մեջ կիրի ախորժակ ու ազնիվ դատումնք կը ցուցընե, և ամեն տե-

19 «Բազմավեպ», 1853, էջ 382։

20 Ղ. Ինճիճյան, Դարապատում, Վ., 1827, էջ 62։

21 Եղ. Հյուրմյուզյան, նշվ. աշխ., էջ 112։

սակ քերթության վրա ճիշտ, ուղիղ և զարդարուն կերպով կը խոսի»[22]։ Հայկական կլասիցիզմի հետաքրքրությունը ինչպես դեպի Բուալոն, այնպես էլ մյուս կլասիցիստները չի կրում ձևական բնույթ։

Ֆրանսիացի գրողները կարևոր դեր են խաղում հայ կլասիցիստական ողբերգության գրական սկզբունքների հաստատման խնդրում։ Կորնելը ազդում է իր ստեղծագործությանը բնորոշ հերոսականությամբ, քաղաքացիական պաթոսով, պետական ու քաղաքական պրոբլեմատիկայով։

Ռասինն ու Կորնելը վերցնելով անտիկ սյուժեներ, արծարծում են արդիական խնդիրներ, մի բան, որ տեսնում և գնահատում են հայ կլասիցիստները։ Ռասինի «Դոթոդիան» նրանց գրավում է իր կրոնական պաթոսով, Կորնելի «Պոլիեվկտը»՝ կայուն քրիստոնյայի կերպարով, իտալացի կլասիցիստ Ալֆիերիի ստեղծագործությունները՝ բռնակալներին մերկացնելու համար։ Սակայն մեր իրականության հետամնացության պատճառով, հայկական կլասիցիզմը զուրկ է հեղափոխականությունից, չի արձագանքում նման թեմաներին, որոնք հատուկ էին XVIII դարի ֆրանսիական և իտալական կլասիցիզմին։

* * *

Եվրոպական գրականագիտության մեջ, սկսած լուսավորական կլասիցիզմի ժամանակաշրջանից, սովորության ուժ էր ստացել Շեքսպիրի և Ռասինի համեմատությունը։ Երկու հեղինակների ստեղծագործությունների համեմատությանն ու վերլուծությանը դիմում էին ինչպես կլասիցիստները, այնպես էլ ավելի ուշ ռոմանտիկները։ Դա վերջիվերջո հանգեցվում էր երկու տարբեր գեղարվեստական ուղղությունների հակադրմանը։ Շեքսպիրի և Ռասինի վերաբերյալ կրքոտ բանավեճերը նպաստում են ռոմանտիզմի գեղագիտության հաստատմանն ու հիմնավորմանը։ Այդ վեճը ուժեղանում է XIX դարի 20-ական թվականների վերջերին և 30-ական թվականների սկզբներին, երբ գրական այդ դպրոցները ավելի հստակ են ձևակերպում իրենց գեղարվեստական սկզբունքները և դրա հետևանքով՝ ավելի անհաշտորեն են հանդես գալիս միմյանց դեմ։

Ռոմանտիկները պայքարում էին կլասիցիզմի դոգմանների և, նրանց կարծիքով, դրանց ամենացայտուն կրողի՝ Ռասինի գրական սկզբունքների դեմ։

---

22 «Բազմավեպ», 1855, էջ 340։

Եվրոպական կլասիցիզմի ներկայացուցիչները, որ Շեքսպիրի առաջին մասսայականացնողներն էին (Վոլտեր, Պոպ, Ջոնսոն), բարձր էին գնահատում մեծ դրամատուրգին՝ ինքնատիպության, մարդկային կրքերի ճշմարտացի նկարագրության համար։ Այսպես, օրինակ, Վոլտերը իր «Փիլիսոփայական նամակներում» Շեքսպիրին համարում է «հզոր, բնական ու վեհ հանճար»։ Միաժամանակ, ըստ կլասիցիստների, անգլիացի մեծ դրամատուրգը չափից շատ է ազատություն տալիս երևակայությանը, անտեսում դրամայի կանոնները։ Ըստ Վոլտերի, Շեքսպիրը «չի ունեցել լավ ճաշակի փոքրագույն նշույլ և շնչին չափով անգամ չի իմացել կանոնները»[23]։ Ընդհակառակը, ռոմանտիզմի ներկայացուցիչները գտնում էին, որ Շեքսպիրի մեծության գաղտնիքը ստեղծագործական ազատությունը կաշկանդող «տեսությունների, կողեքսների ու կանոնների բռնակալության» մերժման մեջ է։ Շլեգելը Շեքսպիրին հակադրում էր կլասիցիզմի սառը գաղտնականությանը։ Նա, ինչպես և մյուս ռոմանտիկները, մերժում էր Շեքսպիրի ստեղծագործության տարբերակմանը վերաբերյալ կլասիցիստների տեսակետը։

Հայ կլասիցիստները հավատարիմ են մնում XVIII դարի ֆրանսիական կլասիցիզմի ավանդներին, թեև նկատելի է անգլիացի մեծ դրամատուրգի գնահատության վերաբերմունքի մեծ տարբերություն։ Տեսաբանների մի մասը (Ս. Տիգրանյան), որն ավելի մոտ էր կանգնած ժամանակակից ոուս առաջավոր մտածողներին, ավելի մեղմ է մոտենում Շեքսպիրի՝ դրամայի «պարտադիր» կանոններից կատարած շեղումներին։ Մյուս հոսանքի ներկայացուցիչները, որ կլասիցիզմի ավելի կրքոտ պաշտպաններն էին (Էդ. Հյուրմյուզյան, «Բազմավեպի» հեղինակները), խստորեն դատապարտում են նրան՝ կանոններն անտեսելու և ճաշակի բացակայության համար։ Սակայն այդ տեսակետները չեն հանդում սկզբունքային տարբերության և դուրս չեն գալիս կլասիցիզմի շրջանակներից։

Ս. Տիգրանյանին դրավում է Շեքսպիրի երևակայության խոհքը, բնավորությունների նկարագրության արվեստը, պատկերների կենդանությունը։ Տեսաբանը չի մերժում շեքսպիրյան լայն ընդգրկումները։ Որոշ դեպքերում Ս. Տիգրանյանը շեղվում է պարզության, հստակության և գործողության միասնության կլասիցիստական պահանջներից։ Նրա (ինչպես նաև մյուս հայ կլասիցիստնե-

---

[23] «Хрестоматия по истории западноевропейского театра», т. II, М., 1956, стр. 299.

րի) նպատակադրումը պարզ է. նա ցանկանում է կլասիցիստական ժամանակակից դրաման հարստացնել ու լրացնել Շեքսպիրի միջոցով: Դրա իրագործման կարևոր պայմանը համարվում է ոչ միայն Շեքսպիրի «Ներողությունների» գիտակցումն ու մերժումը, այլև անգլիացի մեծ դրամատուրգի ստեղծագործության արժանիքների դրվատումը:

Ս. Տիգրանյանը նույնպես համաձայն է, որ ողբերգության կանոնների անտեսումը իջեցնում է ստեղծագործության գեղարվեստական արժեքը: Ընդ որում, եթե Շեքսպիրի կապակցությամբ Ս. Տիգրանյանը միայն փաստն է արձանագրում, գրելով, որ նա «ոչ այնչափ կանոնայոյզ և ուղղագիր ի քերթուածս», ապա իր աշխատության մյուս էջերում, տարբեր առիթներով, բարձրարժեք գեղարվեստական երկ ստեղծելու կարևոր պայմանը համարում է դրական կանոններին հետևելը: Օրինակ, խոսելով Լոպե դը Վեգայի և Կալդերոնի մասին, նա չի համաձայնվում նրանց գրվածքների «դեղեցիկ բիծեր» տեսակետի հետ: Այդ բանը պատճառաբանվում է նրանով, որ իսպանացի դրամատուրգները չհետևեցին «կանոններին», կոմֆլիկտը միացրին ողբերգականին: Ինչպես տեսնում ենք, Ս. Տիգրանյանի ելակետը կլասիցիստական է[24]:

Ավելի հետևողական կլասիցիստական տեսակետ է պաշտպանում Հ. Հյուրմյուզյանը: Նա գրում է. «Եղեն և առ անդրիացիս ողբերգուք, որպէս Շեքսփիր այր մեծահանճար, բայց առանց կիրթ ախորժակաց: Բազումք են ի քերթուածս նորա հատուածք և տեսարանք ընտիրք, այլ չիք և ոչ մի ի նոսա ողբերգութիւն ամբողջ և ըստ կարգի»: Միաժամանակ հայ տեսաբանը ևս, մյուս կլասիցիստների նման, գտնում է, որ Շեքսպիրի ողբերգություններում «նկարագիրք, բարուց և լեզու կրից պահին ի նոսա անթերի»[25]:

Եթե Տիգրանյանը և Հյուրմյուզյանը, հենվելով ճաշակի կլասիցիստական ըմբռնումների վրա, բավականանում են Շեքսպիրի ստեղծագործության ընդհանուր գնահատականով, ապա 1853 թվականին «Բազմավեպը» իր ընդարձակ հոդվածում տալիս է մեծ դրամատուրգի ստեղծագործության կոնկրետ-տեսական վերլուծությունը:

---

24 Մեր կարծիքով, սխալվում է Ա. Արշարունին, որը գրում է Տիգրանյանի մասին. «Նրա վերաբերմունքը դեպի կլասիցիզմն ընդհանրապես՝ եղել է քննադատական» (Ա. Արշարունի, Հայ թատերագիտական մտքի պատմությունից, Երևան, 1956, էջ 73):

25 Հ. Հյուրմյուզյան, նշվ. աշխ., էջ 150:

Կլասիցիստական պոետիկայի սկզբունքները կրքոտությամբ պաշտպանող հոդվածի հեղինակը գալը խոսում է այն մասին, որ, չնայած հայ իրականության մեջ այդ շրջանում արդեն հանդես էին եկել դրական այլ ուղղություններ (ռոմանտիզմ, ռեալիզմ), կլասիցիստական դրույթները շարունակում են պահպանել իրենց ուժը: Ամսագիրը հարկ է համարում ճշտել իր վերաբերմունքը ինչպես Շեքսպիրի, այնպես էլ ընդհանուր դրական-տեսական խնդիրների վերաբերյալ:

Ըստ «Բազմավեպի» հոդվածագրի, ֆրանսիական թատերդության փառքը (խոսքը վերաբերում է կլասիցիստական դրամային) անգլիացիները չունեն և չեն տվել մի այնպիսի դրամատուրգ, որ կարողանար հավասարվել Կորնելին կամ Ռասինին: Դա չի գալիս անգլիացի հեղինակների հանճարի պակասից, այլ «ինչպես որ հայտնի կերևա իրենց գրվածքներեն՝ անգղիացվոց բանաստեղծներուն քերթուվյունները ճաշակի կողմանե շատ պակասավոր են»[26]: Սակայն անգլիացիները կարող են հպարտանալ Շեքսպիրով, որը Եվրոպայի բոլոր հանճարեղ թատերգակներին գերազանցում է մարդկային բնավորություններ ու բուռն կրքերի պատկերմամբ: Վերածնդի մեծ դրամատուրգը անվանվում է «գործավոր ստեղծիչ ու բնմնավոր հանճար»[27]:

«Բազմավեպի» հոդվածագիրն այնուհետև անդրադառնում է Շեքսպիրի ընդունվյուններին, երևան հանելով իր գեղագիտական դավանանքը:

Ինչպես մյուս տեսաբանները, այնպես էլ «Բազմավեպի» հոդվածագիրը, պաշտպանելով կլասիցիստական սկզբունքները, գրանում է, որ անգլիացի մեծ դրամատուրգը չի հետևել «բարձր» ճաշակի պահանջներին և դրական կանոններին: Իսկ դրական կանոններն ու օրենքները ոչ թե մարդկանց անհատական կամքի կամայական արտահայտություններն են, այլ հիմնված են գեղեցիկի ու ճաշակի վրա: Վերջիններս էլ իրենց կարգին հիմնվում են բանականության վրա, որն իր հերթին մերժում է ստեղծագործական տարերայնությունը:

Շեքսպիրի գեղարվեստական շատ սկզբունքների քննադատությունն ու մերժումը խորապես կապված է կլասիցիզմի բուն էության հետ: Նա կարծեք թե դառնում է այն գրողը, որի դրական

---

26 «Բազմավեպ», 1853, էջ 81:

27 Նույն տեղում, էջ 85:

սկզբունքների քննադատությամբ հանդես են գալիս կլասիցիստական մի շարք կանոնների դոյության իրավունքը: Այսպես, հայտնի է, որ կլասիցիստների, այդ թվում և հայ, հիմնական գրական դրույթներից մեկը ժանրային սահմանների փոփոխականության ու շարժունության սկզբունքի ժխտումն էր, ժանրերի փոխադարձ ներթափանցման հնարավորության մերժումը, որի հետևանքով էլ պետք է խստորեն սահմանազատվեին գրական տարբեր տեսակների թեմատիկան, կառուցվածքը, լեզուն և ոճը: Ժանրերի փոխադարձ ներթափանցման արդելման հիմքում ընկած է տարբեր ժանրերի կողմից իրականության տարբեր կողմերի արտացոլումը: Միաժամանակ այն հիմնվում է գրական կանոնների ու կիրթ ճաշակի վրա, որևէորում կլասիցիստական ուղղության բնորոշ պայմանականությունը: Ժանրերի սահմանազատման սկզբունքը խոսում է կլասիցիստների աշխարհայեցողության մասին՝ չխառնել կոմիկականը՝ վեհի, կենցաղայինը՝ հերոսականի, հասարակականորեն բարձրը՝ ցածրի հետ, այսինքն՝ յուրաքանչյուր ժանր ունի տարբեր գաղափարական-գեղագիտական նպատակ: Գրական այդ սկզբունքը իր մեջ է առնում նաև բովանդակության ու ձևի (թեմայի ու ոճի), երկի գաղափարական ու գեղարվեստական մտահղացման միասնությունը, համապատասխանության և ներդաշնակության կլասիցիստական իդեալը: Հայ կլասիցիստների կողմից Շեքսպիրի քննադատությունը մեծ մասամբ հիմնվում է հենց այդ սկզբունքի վրա:

Շեքսպիրի գնահատության հարցում հայկական կլասիցիզմի հետևողականությունը խոր կապ ունի ժամանակի հայ կլասիցիստական դրամայի բնույթի և խնդիրների հետ: Հայ կլասիցիստներին ևս գրավում է այն, որ Շեքսպիրը կարողացել է իր ստեղծագործության մեջ արտացոլել մարդկային կրքերի ու ապրումների աշխարհը, մարդկային հոգեբանության տրամաբանությունը: Դա պայմանավորված էր կլասիցիզմը ընդհանուր հետաքրքրությունները: Կլասիցիստ հեղինակները մշտապես ձգտել են ցուցադրել մարդկային կրքերի հարուստ աշխարհը: Եվ Շեքսպիրի ստեղծագործության այդ կողմի նկատմամբ իրենց հանդես բերած հիացմունքով նրանք չեն հակասում կլասիցիստական ըմբռնումներին:

Այդ առումով էլ, մեր կարծիքով, իրավացի չէ նշանավոր գրականագետ Հայկ Գյուլի-Քեվխյանը, որը, անդրադառնալով «Բազմավեպում» տպագրված Շեքսպիրի մասին հոդվածին, գտնում է. «Շեքսպիրի այս քննադատության մեջ հեղինակը միշտ չէ, որ հավատարիմ է մնում իր էսթետիկական օրենսգրքին... Հոդվածի

հեղինակն ինքն է պայթեցնում իր պաշտպանած պոետիկայի ֆորմալիստական-դոգմատիկ սկզբունքները, չգիտակցելով հերքում իր իսկ մեղադրանքները, հիացմունք արտահայտելով Շեքսպիրի՝ մարդկային բազմատեսակ կրքերը, ամենավսեմից մինչև ամենաստորը՝ պատկերելու արտակարգ վարպետության վրա»[28]:

Ցավոք է մոռանալ, որ կլասիցիստները յուրովի են ընկալում Շեքսպիրին և ճիշտ չի կլասիցիստական պոետիկայի սկզբունքների «պայթեցում» տեսնել հայ կլասիցիստների և մասնավորապես «Բազմավեպի» արտահայտած դատողությունների մեջ:

Անշուշտ, հայկական կլասիցիզմը, ինչպես եվրոպականը, Շեքսպիրի նկատմամբ ունեցել է հակասական վերաբերմունք, որը դժվար չի բացատրել: Մեծ դրամատուրգը ոչ մի կերպ չէր համատեղվում կլասիցիստական ըմբռնումներին. չհետևելով կանոններին ու անտիկ հեղինակների կողմից հաստատված գրական սկզբունքներին, նա դարձել է աշխարհի մեծագույն ողբերգակներից մեկը:

Ինչպե՞ս է կլասիցիզմը լուծում այդ հակասությունը: Առաջ է քաշվում մեծ արվեստագետ դառնալու երկու ուղի, որոնք, սակայն, պետք է սերտորեն կապված լինեն միմյանց հետ: Մի կողմից՝ դա պոետական ոգևորությունն է, հանճարը (ինչպես իրենք են անվանում՝ «բնական հանճար»), մյուս կողմից՝ վարպետությունը, «հավերժական» կանոններին ու անտիկ հեղինակներին հետևելու կարողությունը: Ցավոք է անտեսել այդ կողմերից և ո՛չ մեկը: Երկուսի միասնությամբ կարելի է ստեղծել այնպիսի երկեր, որոնք կհամապատասխանեին բանականության պահանջներին և օրինակ կդառնային հետագա արվեստագետների համար: Հայ տեսաբանների կարծիքով, Շեքսպիրը, ունենալով մեծ ու «բնական» հանճար, կարողացել է ուսումնասիրել մարդկային կրքերը, պատկերել մեծ անձնավորությունների ու կրքերի բախումը: Բայց որովհետև նա անտեսել է ողբերգության կանոններն ու «բարձր» ճաշակը, ուստի նրա ստեղծագործություններին հատուկ են թերություններ: Այստեղից էլ՝ հայ կլասիցիստների մոտ նկատվող հակասությունը, երբ խոսվում է Շեքսպիրի մասին:

Այսպիսով, Ռասինի և Շեքսպիրի համեմատման ժամանակ հայկական կլասիցիզմի տեսությունը չի հանգում անգլիացի մեծ դրամատուրգի ստեղծագործության գեղարվեստական արժանիքների

---

28 Հայկ Գյուլի-Քեվխյան, *Քննադատական հոդվածներ*, Երևան, 1955, էջ 237:

ժխտմանը, այլ, հավաստելով արվեստի կատարելության իր ըմբռնումը, հակադրման ճանապարհով ճշտում է իր վերաբերմունքը փիլիսոփա երկու գրողների, այնպես էլ նրանց դավանած ստեղծագործական սկզբունքների նկատմամբ։

* * *

Ֆրանսիական կլասիցիստները մերժում էին միջնադարյան մշակույթը, միջին դարերը որակում էին որպես «բարբարոսական» շրջան, որին հատուկ է անկանոնությունը, քաոսայնությունը։ Օրինակ, խոսելով ճարտարապետության մասին, չէին հիշատակում կամ էլ խստորեն քննադատում էին գոթական ոճը։

Հակառակ դրան, հայկական կլասիցիզմին խորթ չէին ազգային ավանդները։ Եվ ընդհանրապես նրանց մոտ ուժեղ է արտահայտվում անցյալի փառաբանման և իդեալականացման մտայնությունը։ Ազգային մատենագրության ու պատմության, հայ միջնադարյան պոեզիայի նկատմամբ հանդես բերած նրանց հետաքրքրությունը տևական էր, օրինաչափ և իմաստավորված։ Հայկական կլասիցիզմի ներկայացուցիչները լավ գիտեին սեփական ժողովրդի անցյալն ու արվեստը, գրում էին պատմական, աշխարհագրական, հնախոսական բնույթի աշխատություններ, տպագրում հայ մատենագրության ու գրականության ներկայացուցիչների երկերը, մշակում լեզուն և ոճը։ Անշուշտ, հայ կլասիցիստների նման գործունեությունը հիմնվում էր դարաշրջանի հայ կյանքի հիմնական գաղափարական մտայնություններից մեկի՝ ազգային ինքնագիտակցության վերելքի վրա, որը նպաստում էր ազգային ավանդների լայն ու սկզբունքային ուսումնասիրությանը։ Դեռևս XVII դարում հայ իրականության մեջ սկիզբ էր առել ազգային պատմության ուսումնասիրության ու իդեալականացման, հայ հին գրականության ու մշակույթի «նորոգման» (Մ. Աբեղյան), գրաբարի վերածնության մի ուժեղ մտայնություն, որը և նպաստեց հայ կլասիցիստների հետաքրքրությանը դեպի անցյալը։

Կանգ առնենք այդ խնդրի մի քանի բնորոշ կողմերի վրա։

Հայ կլասիցիստական գրականությունը կապվում էր դարաշրջանի հասարակական-քաղաքական շարժումների և ուղղություններ հետ, արտացոլում ժամանակաշրջանի գաղափարական ձգտումները։ Գրականությունը դիտվում էր որպես բարոյա-քաղաքական պրոպագանդայի միջոց։ Պ. Մինասյանը գրականության (մասնավորապես դրամայի) «գլխավորագույն չօգուտս» համարում է «բարո-

յական հրահանգները»: Ղ. Ինճիճյանը գրում է. «Կր տեսնամ որ մեր ազգը ամեն ուսմանքեն ավելի հիմա բարոյական ուսմանց կարոտ է. վասնզի քանի մը պակասություն ունի ընդհանուր արմատացյալ՝ որ ինչման անանձ չշիտակն՝ ոչ հանգստություն կրնա ունենալ և ոչ հարատություն...[29]»: Կլասիցիստների դավանած բարոյականության վերացական բնույթը հնարավորություն էր տալիս հայ գրողներին, որ նրանք, դիմելով ազգային պատմության ու մատենագրության, կարողանան արտահայտել իրենց բարոյական ու հասարակական ըմբռնումները: Պատմական անհատը պատկերվում է ոսպես էլիկական իդեալի՝ որևէ առաքինության կամ էլ մոլորության կրող, իսկ սոցիալական պայմանները անտեսվում են:

Արևմտաեվրոպական կլասիցիստական ողբերգության համար բարոյական կենտրոնների աղբյուրը անտիկ հեղինակների ստեղծագործություններն են, հայկականի համար՝ սեփական ազգային պատմությունը: Ընդ որում, հայ կլասիցիստները ողբերգության ու դյուցազներգության թեմաները վերցնում են գերազանցապես հայ մատենագիրներից (Խորենացի, Բուզանդ, Եղիշե): Նրանք անդրադառնում են Հայաստանի կամ հեթանոսական շրջանին (հայրենասիրության, ներոսականության, ազատասիրության վերացական պաղպաղներ արծարծելու համար) կամ էլ քրիստոնեության տարածման առաջին դարերին (քրիստոնեական ներողամտությունն ու համբերատարությունը, տիրասիրությունն ու կրոնասիրությունը պատկերելու համար):

Ինչպես եվրոպական, այնպես էլ հայկական կլասիցիզմի մեջ առանձին պատմական անհատներ հանդես են գալիս որպես այս կամ այն մարդկային կրքի՝ որևէ առաքինության կամ էլ մոլորության ավանդական կրողներ: Այսպես, օրինակ, ողբերգության կամ էլ դյուցազներգության մեջ Վարդան Մամիկոնյանը հանդես է բերվում իբրև հայրենասիրության և հավատքի, Հայկ Նահապետը՝ ազատության ու հայրենասիրության, Բելը՝ բռնակալության, Տրդատը՝ կրոնասիրության գաղափարների և կրքերի ավանդական մարմնավորողներ, ինչպիսին նրանց պատկերացնում են հետագա սերունդները: Ուստի և հայ կլասիցիստները հանդես են գալիս պատմական ճշմարտության և հավաստիության դրույթի պաշտպանությամբ: Այդ դրույթը իր հետ բերում է ընդհանուր և վերացական, բայց և տեսականորեն իմաստավորված, հավերժ անփոփոխ մարդ-

29 Ղ. Ինճիճյան, *Դարապատում*, Վենետիկ, 1827, էջ 15:

կային բնավորություններն ու կրքերը հետազոտելու անհրաժեշտություն։ Մարդու բնավորության ու կրքերի մեջ պետք է առանձնացվեն ընդհանուրն ու հիմնականը և ոչ պատահականն ու անցողիկը։ Մարդը զրկվում է բնավորության բաղմակողմանիությունից, դաղափարական պատկերը՝ գեղագիտական բազմազանությունից։ Մարդկային հավերժական կրքերի սպառկերման այս սկզբունքը հանգեցնում է կոնկրետ կենսական պայմանների անտեսման։ Միաժամանակ, շնորհիվ այդ սկզբունքի, երբ գլխավոր հերոսի մոտ առավել չափով խտացվում է որևէ մի կիրք, առանձին հերոսների բնավորությունը վեր է բարձրանում կոնկրետից, ձեռք բերում ընդհանրական գծեր, գրողը կարողանում է հասնել կրքերի անսահման լարվածության պատկերման (օրինակ, այդպիսիք են Հայկի և Բելի կերպարները Ա. Բագրատունու «Հայկ դիւցազնի» մեջ)։

Հայ կլասիցիստների մոտ տեսական պատճառաբանվածությունն է ստանում պատմական սյուժեների օգտագործման անհրաժեշտությունը, որը բխեցվում է այն դրույթից, թե գործողության հնությունը (դյուցազնավեպության) կարևոր է, որովհետև «նորք և արդիք դուզնաքեաչք բուին, իսկ հնութիւն որպէս ստուերաւ քօղարկեալ՝ վեհ երևեցուցանէ զամենայն, և տայ համարձակութիւն քերթողին՝ պաճուճել զայն պատշաճ կեղծեօք»[30]։ Միաժամանակ դյուցազներգության նյութը ազգային պատմությունից վերցնելու պահանջը հիմնավորվում է անցյալի գեղարվեստական փորձով. «Վասն ըանկալի լինելոյ միւսոցն օգնէ յոյժ յազգային իրաց առնուլ զայն, որպէս արարին Հոմերոս, և Վիրգիլ, և Թասսոյ»[31]։

Գոռղն նպատակն է համարվում մարդու «ղորաւոր հարկաւոր զգացմունքը»՝ «ազգային սերը», «ազգային փառքը գրվատել ու հռչակել Լոանդալից զգացմամբ»[32]։ Այդ բանին հասնելու լավագույն ճանապարհը ազգային պատմության հերոսական դրվագները գեղարվեստական ստեղծագործության նյութ դարձնելն է. «Այս պատճառով հայ ողբերգու մը որ Հայկին Բելա հետ ըրած պատերազմը, Եղվանդա մահը, և այլն, ներկայացնելու ըլլա իր ազգայիններուն, անշուշտ ազգասիրական ոգի կը ցուցա հանդիսականներուն սրտին մեջ»[33]։ Նմանվել իրենց նախնիներին՝ այս է հայ կլասիցիստների պահանջը, ազգային պատմությունից վերցված սյուժեներում

---

30 Էդ. Հյուրմյուզյան, նշվ. աշխ., էջ 119։

31 Նույն տեղում, էջ 120։

32 «Բազմավեպ», 1858, էջ 184։

33 «Բազմավեպ», 1855, էջ 152։

արծարծել նոր ժամանակաշրջանի հասարակական-գաղափարական ձգտումները: Պատմությանը կամ էլ մշակութային անցյալին անդրադառնալը չի ստանում ինքնանպատակ բնույթ՝ հետևել ֆրանսիական կլասիցիստներին: Այն միջոց է ժամանակակից հասարակական հարաբերությունները, գաղափարներն ու մարդկային կրքերը արտացոլելու համար: Այդ պատճառով էլ հայ կլասիցիստները բնորոշ են հերոսական կյանքը՝ հերոսական արարքներն ու իրադարձությունները, մեծ անհատներին: Դա արվում է ամենից առաջ իր անկախության ու ազատության համար ժողովրդի հերոսական պայքարը, հայրենիքի պաշտպանության գաղափարը արտացոլելու նպատակով: Հատկանշական է, որ կլասիցիստական էմբեմատիկայի երկու հիմնական հասկացությունները՝ վահն ու զեղեցիկը, կապվում են էպիկական այդ հասկացության՝ հերոսականի հետ: Հերոսական արարքները համարվում են վահի ու զեղեցիկի օրինակ, դրանով էլ՝ բարոյական: Հայ ժողովրդի հերոսական պայքարի բնման անցնում է «Հայկ դիցապնի» միջով և պայմանավորում դրական հերոսների գործողությունները: Բարու, չարի, արդարության, պարտքի, անարդարացիության, հերոսի դիտակցության և գործողությունների միասնության, անհատի ու հասարակության փոխհարաբերության վերաբերյալ Բագրատունու դյուցազներգության մեջ արտահայտված գաղափարները իրենցով պայմանավորում են դրական և բացասական հերոսների արարքների գեղեցկությունն ու վսեմությունը, կամ էլ տգեղությունն ու այլանդակությունը: Պատահական չէ, որ հայ կլասիցիստական ստեղծագործությունների մեջ գերակշռում են ազդային ողբերգությունները, դրվում է ազգային էպոսևա: Պատմա-քաղաքական պոեզիան (Հ. Վանանդեցի և ուրիշներ) զարգացում է ապրում: Բոլոր հայ մատենագիրները ազդում են իրենց հասարակական-քաղաքական մոտիվներով, ապա դասական պոեզիայի ներկայացուցիչները՝ գերազանցապես գրական-ձևական ավանդներով: Դրանք տաղաչափական ու գրական ձևերն են, չեզուն ու ոճը: Առանձնապես ուժեղ էր Նարեկացու և Շնորհալու ազդեցությունը:

Հայ կլասիցիստների գրական-հասարակական գործունեության մեջ կարևոր տեղ է գրավում գրաբարի «նորոգման», վերակենդանացման հարցը, նպաստավոր հող ստեղծելով կլասիցիստական գրականության զարգացման համար: Այն ուներ ոչ միայն մշակութային, այլև քաղաքական նպատակ՝ օգնել հայ ժողովրդի տարբեր հատվածների մերձեցմանը: Միաժամանակ գրաբարի վերակեն-

դանացման մտայնությունը նպատակ ուներ վերականգնել ազգային հոգևոր անցյալի և ներկայի միջև խզված կապը։ Գրաբարը կրասիցիստներին (որոնք այն հասցրին առավել ճշգրտության, հարստացրին և ճոխացրին) հնարավորություն էր տալիս, իբրև մշակված լեզու, հասնել գեղարվեստական ձևերի օգտագործման պարզության, հստակության ու ճշգրտության, գրականությունից դուրս մղել լեզվական քաոսն ու անկանոնությունը, իրականությունը արտացոլել բարձր և վեհ ոճով։ Եվ պատահական չէ, որ դեռևս XVIII դարում, իսկ հետագայում նաև այլ կլասիցիստներ, կրքոտորեն գրողներին հանձնարարում էին հետևել «նախնի» մատենադիրներին։

Գրաբարով ստեղծագործելու մեջ հայկական կլասիցիզմը տեսավ դասական հեղինակներին (տվյալ դեպքում հայ հին հեղինակներին) նմանվելու հիմնական կողմերից մեկը, որն արտահայտվեց լեզվա-ոճական նմանության ձգտմամբ։

Հին հեղինակներից սովորելու մտայնությունը դարձավ այն յուրահատուկ կողմերից մեկը, որով հայկական կլասիցիզմը, իր վրա կրելով եվրոպական գրականության ազդեցությունը և բարձր գնահատելով անտիկ արվեստը, ամենից առաջ կողմնորոշվում էր դեպի սևիական մշակութային հարուստ ավանդները, հենվում դրանց վրա։ Միաժամանակ, XIX դարից առաջ է գալիս աշխարհաբարի մշակման անհրաժեշտությունը, որի խնդրում անմասն չմնացին նաև կլասիցիստները։ Դասական ավանդների նկատմամբ հանդես բերած բուռն հետաքրքրությամբ հայկական կլասիցիզմը նախապատրաստեց ռոմանտիզմի մուտքը հայ գրականության մեջ։ Հատկանշական է, որ անցումը կլասիցիզմից ռոմանտիզմին, սկզբնական շրջանում, մեզանում տեղի է ունենում ոչ այնքան ցայտուն արտահայտված հակադրության ճանապարհով, ինչպես այն կատարվեց Եվրոպայում։

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՌՈՄԱՆՏԻԶՄԻ ՏԻՊԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Ազգային ռոմանտիզմի տիպաբանական առանձնահատկությունների հետազոտությունը ենթակա է ոչ միայն կոնկրետ-պատմական, այլև գեղարվեստական զարգացման համաշխարհային պրոցեսի բարդությանը: Եվ իրոք, եթե հայտնի է, թե համաշխարհային-պատմական ինչ հանգամանքների ծնունդ է ռոմանտիզմը, ապա, ինքնին պատմաբանական է դառնում ենթադրությունը՝ հնարավո՞ր է արդյոք նույն երևույթների կրկնությունը իրենց զարգացմամբ ուշացած ժողովուրդների մտավոր-գեղարվեստական շարժման մեջ, թե՞ պարզապես գրականագետները, տեսական առանդարտի պահանջով, այդ ժողովուրդների ուրույն-ազգային գեղարվեստական արտահայտությունը նույնացնում են ռոմանտիզմին: Այս տեսակետից որքան վիճելի, նույնքան էլ խորհրդածության առիթ է տալիս անվանի գրականագետ Բ. Ռեիզովի կատարածները ռոմանտիզմի համաստարած հոսքի վերաբերյալ ազգային գրականություններում: «Ինչ գնով էլ լինի,— գրում է նա,— ուրիշ ազգերի գրականություններում պետք է հայտնաբերել նույն «իզմները», վերցված եվրոպական գրականությունից: Ակներևաբար, Եվրոպական, մասնավորապես ֆրանսիական գրականությունը համարվում է ինչ-որ «իդեալական» ձև, որն անխուսափելիորեն պիտի կրկնվեր ամենուրեք և որպեսզի ցույց տրվի յուրաքանչյուրի «լիությունը» մնում է ապացուցել, որ այստեղ էլ կան նույն «իզմները»[1]: Նման վերպատմական սխեմատիզմը, գրականագետի կարծիքով,

[1] «Вопросы литературы», 1957, № 1.

հետևանք է հենց գրական ուղղությունների տիպաբանական քննության. «Ես մերժում եմ գրական ուղղությունների տիպաբանական հետազոտության արդյունավետությունը և ամբոջապես կանգնում եմ նրանց կողմը, ովքեր նախապատվում են կոնկրետ-պատմական հետազոտությունը»[2]:

Անշուշտ, հետազոտության կոնկրետ-պատմական և տիպաբանական եղանակների նման առանձնացումը ինքնին վիճելի է, բայց գրականագետի վերապահությունն իր հերթին պարտադրում է գիտական ավելի ղգաստ մոտեցում ազգային ռոմանտիզմի հարցերը լուսաբանելիս: Գեղարվեստական զարգացումը համաշխարհային պրոցես է և գոյություն չունի զուտ ազգային գրականության տեսություն, ուստի, այս կամ այն ժողովրդի գրականության զարգացման օրինաչափությունների գիտական ըմբռնումն անհասկանալի կլինի գեղարվեստական զարգացման համաշխարհային չափանիշներից դուրս: Հետևաբար, ազգային ռոմանտիզմի տիպաբանությունը նախապես ենթակա է հարցի ընդհանուր-տեսական դրվածքին: Երբ մենք առաջադրում ենք «հայկական ռոմանտիզմ» հասկացությունը, ապա ելնում ենք ռոմանտիզմ կատեգորիայի ըմբռնումից, այլապես, եթե դա ռոմանտիզմ կատեգորիան չէ, այլ ինչ-որ մի այլ բան, ուրեմն ռոմանտիզմ անվանումն ինքնին ավելորդ է, և մնում է համաձայնել այն գրականագետներին, որոնք մերժում են «իզմերի» համատարած ստանդարտը:

Բայց միայն առաջին հայացքից կարող է թվալ, թե հարցի նման դրվածքը դյուրացնում է ազգային ռոմանտիզմի տիպաբանության քննությունը, որպես թե առկա է եվրոպական ռոմանտիզմի վավերացված սիստեմը և գրականագետին այլ բան չի մնում, քան ազգային գրականության երևույթները ձևել այդ սիստեմի վրա: Խնդիրն այն է, որ հարցի լուծումն այստեղ արդեն առնչվում է պատմահասարակական բազմակի հակասությունների ու անհամաչափությունների, ազգային կյանքի յուրօրինակ հանգամանքների ու ազգային գրականության օրինաչափությունների բարդ կախվածությանը, որոնք պահանջում են գիտական կոնկրետ քննություն: Այս իմաստով, ինձ թվում է, որ ազգային ռոմանտիզմ պրոբլեմի ընդհանուր դրվածքում էական նշանակություն ունի այն հարցը, թե տվյալ ազգային գրականության մեջ ռոմանտիզմը գրական-գեղարվեստական և աշխարհայացքային մի ամբողջական սիստեմ է,

[2] «Вопросы литературы», 1957, № 1.

Ես պարզապես եվրոպական ռոմանտիզմի ինչ-ինչ հատկանիշների յուրացում: Եվ իրոք, այլ բան է խոսել, օրինակ, ռոմանտիզմը հայ գրականության մեջ խնդրի մասին, և այլ բան է ընդունել հայկական ռոմանտիզմն իբրև գրական ուղղություն: Առաջին հայացքից գրանք կարող են նույնական թվալ, բայց իրականում այդպես չէ, և Հարցի նման դրվածքն իրոք զբաղեցրել է ազգային ռոմանտիզմի հետազոտողներին: «Ռոմանտիզմը իսպանական Ամերիկայում» գրքում, օրինակ, Էմիլիո Կարիլյան գրում է. «Կարելի՞ է արդյոք խոսել բանավեճի, մտքերի բախման մասին իսպանո-ամերիկյան ռոմանտիզմի վերաբերյալ: Հոսանքի ընդհանուր վերլուծությունը վկայում է, որ ամբողջության մեջ այն յուրահատուկ չի եղել Ամերիկային: Նրա համար բնորոշ էր ռոմանտիզմի դանդաղ տարածումը, խանգավառ ընդունելությունը և օպոզիցիայի բացակայությունը»[3]:

Սա պատահական դիտողություն չէ և էապես առնչվում է իսպանո-ամերիկյան ռոմանտիզմի տիպաբանական ինքնության հետ: «Եվ այսպես, ես նորից վերադառնում եմ այն բանին, ինչի մասին արդեն խոսել եմ այս գլխի սկզբում. ռոմանտիզմի գոյությունը Իսպանո-ամերիկայում XIX դարում անվիճելի է, թեև կարելի է վիճել նրա տարբեր երանգների և տարատեսակների վերաբերյալ: Բայց ինձ համար հատկապես անհրաժեշտ է թվում ճշգրտել որոշ հիմնական հասկացություններ, որոնք ելակետային նշանակություն ունեն: Օրինակ, անհրաժեշտ է սահմանազատում անցկացնել (իսկ այդ սահմանազատումը այնքան էլ երկրորդական չէ, ինչպես կարող է թվալ առաջին հայացքից) ռոմանտիզմը (իսպանո-Ամերիկայում և իսպանո-ամերիկյան ռոմանտիզմի միջև: Եվ իրոք, բավարար հիմքեր կա՞ն արդյոք խոսելու իսպանո-ամերիկյան ռոմանտիզմի մասին:

...Հանկանաչի պատճառով ես պարտավոր եմ նախապես հայտարարել, որ այս գրքում հավաքված տվյալների մեծ մասը ավելի շատ առնչվում են ռոմանտիզմին՝ Ամերիկայում, քան իսպանո-ամերիկյան ռոմանտիզմին»[4]:

Ընդհանուր առմամբ նույն սկզբունքն է առաջադրում նաև բուլղար գրականագետ Կրիստո Գենովը՝ «Ռոմանտիզմը բուլղարական գրականության մեջ» գրքում: Ինքնին հասկանալի է, որ հայ-

---

[3] *Э. Карилья*, Романтизм в испанской Америке, М., 1965, стр. 118—119.

[4] *Նույն տեղում, էջ 38:*

կական ռոմանտիզմի տիպաբանության քննությունը նախ և առաջ պարտադրում է այդ ուղղության ինքնուրույն ստուգել հարցի տրամաբանական դրվածքի մեջ։ Իսկ այստեղ մեր տահմանումը ուրոշակի է. մենք ելնում ենք ոչ թե «ռոմանտիզմը հայ գրականության մեջ» դրույթից, այլ «հայկական ռոմանտիզմ» ըմբռնումից։ Ազգային գրականությունը ինչ-որ հարստության վերագրելու էնտուզիազմը վատ խորհրդատու է գիտության ասպարեզում և մեր առաջադրույթը, բոլորովին հնուց լինելով նման միտումներից, ելնում է կոնկրետ-պատմական ու գրական-գեղարվեստական նախադրյալների օբյեկտիվ դիտական քննությունից և վավերացվում հայ գրականության զարգացման, գրական ուղղությունների հաջորդության դիալեկտիկական օրինաչափությամբ։ Այդ օրինաչափության հիմքն այն է, որ ինչքան էլ հայ գրականությունը, ըստ պատմական անհրաժեշտության կամ սիստեմի վերջավորվածության, անհամաչափություններ ու տեղատվություններ է ունեցել համաշխարհային գրականության հանդեպ, այնուամենայնիվ նրա զարգացումը իր ընդհանրության մեջ եղել է նորմալ պրոցես, ընթացել է եվրոպական գրականության գլխավոր օրինաչափությունների ուղեգծով։ Այս իրողությունը հաստատել են հայ գրականության պատմաբանները դեռևս XIX դարում (Պալասանյան, Նալբանյան, Աբեղյան և ուրիշներ)։ Այսպես, օրինակ, իր «Գրական դրույթներ» ուսումնասիրության մեջ, որը լույս է տեսել «Նոր-Դարի» Ներոնններում 1897 թվականին, Մ. Աբեղյանը, շարադրելով եվրոպական գրականության պատմության ուրվագիծն ըստ գրական դպրոցների՝ սկսած վաղ միջնադարից մինչև XIX դարի վերջը, ցույց է տալիս, որ հայ գրականության զարգացումն ընթացել է եվրոպական գրականության օրինաչափությամբ, ձև տալով գրական բոլոր այն դպրոցներին, ինչը յուրահատուկ է եվրոպական գրականությանը։ Այս իմաստով, պարբերացման ենթարկելով XVIII—XIX դարերի հայ գրականության պատմությունը, Աբեղյանը տարբերակում է գրական երեք մեծ դպրոցներ՝ կլասիցիզմ, ռոմանտիզմ և ռեալիզմ, տեղադրելով դրանք ժամանակագրական որոշակի սահմաններում՝ կլասիցիզմը՝ XVIII դարակեսից մինչև XIX դարի 30-ական թվականները, ռոմանտիզմը՝ XIX դարի 30-ական թվականներից մինչև 80-ական թվականները, ռեալիզմը՝ 80-ական թվականներից հետո։ Այստեղ իսկ, բնութագրելով ռոմանտիզմի գրական-պատմական նշանակությունը, բանասերը գրում է. «Ռոմանտիզմը ոչ միայն հետադիմական դպրոց չի եղել, այլ ընդհակառա-

կր, ժամանակի հեղափոխական դպրոցն է եղել և առաջադիմության, և ազատ մտքի քարոզիչը։ Ռոմանտիզմն է եղել առաջինը, որ արդի թե՛ գրական և թե՛ ընկերական գաղափարները կրել է իր մեջ և նրանց արժեք տվել»[5]։

XVIII—XIX դարերի հայ գրական դպրոցների համանօրինակ պարբերացումը գիտականորեն վավերացվեց նաև հայ գրականության հետագա պատմաբանների ուսումնասիրություններում (Լեո, Փափազյան, Արփիարյան, Մանվելյան և ուրիշներ)։ Աբեղյանից առանձնակիներ առաջ ռոմանտիզմի հանգամանալից քննության անդրադարձել է Ստ. Պալասանդյանը «Պատմություն հայոց գրականության» գրքում (1865)։ Ելնելով Հեգելի և Բելինսկու դրույթից, թե արդի ռոմանտիզմը նկատառելի է մարդու հոգեկան սուբստանցիանալ լուծյանը, Պալասանդյանը ռոմանտիզմի սկզբնավորումը առնչում է վերածննդի և Տոմանիզմի գրական շարժման հետ և ըստ այդմ էլ այն ստորաբաժանում երկու էտապի՝ «միջնադարյան ռոմանտիզմ» և «նոր ռոմանտիզմ»։ Նրա պատկերացմամբ, «միջնադարյան ռոմանտիզմն» ընդհատվեց Ֆրանսիական կլասիցիզմի հաղթանակով, և երբ Լեսինգը մահացու հարված հասցրեց կլասիցիզմին, ապա կլասիցիզմի այս գերմանական քննադատության հետևանքով էր, որ Ֆրանսիական հեղափոխությունից հետո, «Շլեգել եղբարց և Լուդվիգ Տիկ բանաստեղծի ձևերով» XIX դարասկզբին ծագեց «նոր ռոմանտիզմը»։ Բնութագրելով «նոր ռոմանտիզմի» պատմական նշանակությունը, Պալասանդյանը գրում է. «Ամեն տեղ գիտնականները սկսեցին ուշադրություն դարձնել ազգային կյանքի վրա, որին մինչև այն ժամանակ արհամարհում, բանի տեղ չէին դնում։ Ժողովեցին և հետզհետե էլ ժողովում են ինչ-որ ժողովրդի հիշողությունը այնքան դարերից հետո պահպանել է, աշխատեցին և հետզհետե աշխատում են գրականությունը ազգային կյանքի հետ միացնել, որից երեք դար շարունակ բոլորովին բաժանված էր։ Այս նոր ուղղության օգտակար հետևանքն այն եղավ, որ գրականության վրա եղած նեղ հասկացողությունը փոխվեցավ ու այնպիսի ընդարձակ նշանակություն ստացավ, որ միայն ներկա լուսավորյալ ու մարդասիրական դարում կարող էր կազմվել»[6]։ Պալասանդյանի համոզմամբ այդ օրինաչափությունը յուրահատուկ եղավ նաև հայ գրականությանը, որը, կրելով «միջնադարյան ռոմանտիզմի» ազդեցությունը, ստեղծեց «նոր ռոմանտիզմի» ինքնատիպ գործեր։

5 «Նոր Դար», 1897, № 47։

6 Ստ. Պալասանդյան, Պատմություն հայոց գրականության, Թիֆլիս, 1865, էջ 36։

տիզմի» հովերը, ընդմիջվել է կլասիցիզմով և ապա «նոր ռոմանտիզմի» ազդեցությամբ նշանավորել XIX դարի գրական շարժումը:

Այս փաստերը ևս վկայակոչում եմ հիմնավորելու համար, որ հայկական ռոմանտիզմ հասկացությունը սուբյեկտիվ ըմբռնում չէ և ոչ էլ մաքուր տիպաբանական աբստրակցիա, այլ օբյեկտիվ-պատմական իրողություն, որ ի դեմս ռոմանտիզմի, հայ գրականությունն ունեցել է ժամանակի ու տարածության մեջ որոշարկված մի գրական ուղղություն՝ գեղագիտական ու պատմա-փիլիսոփայական ամբողջական համակարգով:

Այստեղից, ինքնին հետևում է, որ հայկական ռոմանտիզմի տիպաբանական ինքնուրույն գիտական լուսաբանությունը կարելի է տալ մի կողմից ազգային գրականության իմանենտ օրինաչափությունների, մյուս կողմից համաշխարհային ռոմանտիզմի ընդհանուր զուգահեռների հարակցված քննությամբ: Եվ քանի որ գրական ուղղությունների տիպաբանական առանձնահատկություններ որոշարկելու տեսակետից սկզբունքային նշանակություն է ստանում այդ ուղղությունների ծագումնաբանությունը, ուստի տեղին է պատասխանել այն հարցին, թե ինչպե՞ս ծագեց հայկական ռոմանտիզմը:

Հայտնի է, որ եվրոպական ռոմանտիզմն իբրև գաղափարական ու գրական արտահայտություն հետևանք էր ֆրանսիական բուրժուական հեղափոխության և իր ընդհանուր բովանդակությամբ հակակապիտալիստական շարժում էր: Արդ, ինչ կետում գտնել հայկական ռոմանտիզմի ծագումը, երբ առկա էր պատմա-հասարակական հանգամանքների այնքան իրարամերժ հեռավորությունը: Չէ՞ որ մինչդեռ եվրոպական միտքը խորհրդածում էր բուրժուական հեղափոխության և արդյունաբերական հեղաշրջումների սոցիալական հետևանքների վրա, այստեղ մի տրորված ու անզոր ժողովուրդ տվայտում էր ֆեոդալական բռնապետությունների ճիրաններում: Իրոք, այդ այդպես էր, բայց և փաստ է, որ Հայաստանն անջրպետված չէր դրսի իրականությունից: Հայ մտածող մարդիկ ժամանակին նկատում էին, որ քաղաքակրթության մայրցամաքում համաշխարհային-պատմական ինչ-ինչ իրադարձություններ էին տեղի ունենում, հռչակվում էին ազատության, հավասարության դաղափարներ և այդ գաղափարներն արձագանք էին գտնում ազգային հոգեբանության ոլորտներում, շարժում հայության մտավոր կյանքը, հուսավառում ազգային-ազատագրության դարավոր երազանքները: «Տասնևիններորդ դարու առաջին կիսաբաժինը,— գրում

է Բաֆֆին 1867 թվականին,— եղավ այդ եզակիների ժամանակամիջոցը, երբ ստծու հոգին փչեց այդ կիսամեռ ազգի վրա, և հայերը պանդուխտներում սկսան շարժվել, կերպարանափոխվել և երևալ յուրյանց ազգային գոյությամբ: Նոքա սկսան ոգևորվել բարոյական և իմացական զորություններով և հետևելով լուսավոր դարու ընթացքին, լուսավոր ազգերի օրինակին, աշխատեցին հայածել հայ հորիզոնից տգիտության բանձրամած խավարը: Ռուսաստանում, Թուրքիայում, Եվրոպիո այլևայլ մասերում, Հնդկաստանում հիմնվեցան դպրոցներ, կազմվեցան տպարանք, լույս ընկան լրագրներ և օրագրներ և զանազան հնդինակություններ՝ նոր և կենդանի լեզվով սկսան արծարծել ազգային շիջած լույսը»[7]:

Հիրավի, դաղափարական արձագանքի գործնական հնարավորությունների իմաստով հայ իրականությունը մի յուրահատուկ «առավելությամբ» էր երաշխավորված: Մենք լոկալ ժողովուրդ չէինք, «Հայությանն» հասկացությունը ներառնում էր ոչ միայն բնաշխարհը, այլև այն գաղթօջախները, որոնք սփռված էին Հնդկաստանից մինչև Եվրոպա, ազգային միավորներ, որոնք իրենց «ինքնուրույն» կյանքն ունեին, բայց որոնք ազգային թելերով կապվում էին «Մայր Հայաստանի» հետ: Եվ ահա, այդ աչքատաց մարդիկ, ականատես աշխարհում կատարվող անցուդարձերին, ձգտում էին հայ իրականությունը հաղորդակից դարձնելու այդ անցուդարձերի դաղափարական արձագանքներով: Ահա թե ինչու այնքան սերտ էր հայ հասարակական մտքի կապը քաղաքակիրթ աշխարհի մտավոր որոնումներին, ահա թե ինչու հայ հասարակական միտքը հաճախ առաջ էր անցնում բուն երկրի սոցիալ-տնտեսական պայմանների գործնական հնարավորություններից: Այստեղից էլ հետևում է հայկական ռոմանտիզմի մի էական առանձնահատկությունը՝ նրա զուտ գրական-գաղափարական բնույթը: Տեսնք, օրինակ, թե Վ. Պարինգտոնն իր «Ամերիկյան մտքի հիմնական հոսանքները» գրքում տնտեսական ինչպիսի պատանցիալի վրա էր խարսխում «ֆրանսիական հեղափոխության փիլիսոփայությամբ» ներշնչված ամերիկյան ռոմանտիզմը. «Եվ պետևի՞ արդյոք ռոմանտիկական հույսերի ավերի հարուստ աղբյուր, քան արագ աճող էկոնոմիկան, որն իր զարգացման ընթացքում ճեղքում է առաջին վարձունքի (занимка) նախապատվության իրավունքների նեղ սահմանները և սրբում ա-

7 Բաֆֆի, Երկերի ժողովածու, հ. 1, Երևան, 1962, էջ 55:

պատ ձեռնարկությունները կաշկանդող սահմանափակությունը: Երբ բացվում է տնտեսական նախաձեռնումների անսահման ազատություն, հույսերն ու սպասումները արթնացնում են նույնիսկ ամենախեղճ պրոզաիկներին՝ կառուցելու ուտոպիայի օդային ամրոցներ: Հնի և անշարժի կործանումը, նոր աշխարհների համարձակ, խիզախ հայտնաբերումը այն արտասավոր հողն էր, որի վրա փարթամորեն աճեց ռոմանտիզմը»[8]: Այստեղից արդեն միանգամայն բնական է հետևությունը, թե «տնտեսական ռոմանտիկան առաջադրում էր ավելի տիրական պահանջներ, քան գրական ռոմանտիկան»:

Այլ էր հայկական իրականությունը. տնտեսական նախադրյալները թույլ էին այստեղ, ուստի և գրական ռոմանտիկան ավելի հրամայական պահանջներ էին առաջադրում, քան տնտեսական ռոմանտիկան, և հենց այս հանգամանքներից էլ ծնունդ էր առնում հայկական ռոմանտիզմի անկրկնությունը, բեկվածությունը, ողբերգական հնչերանգը: Ջունչնալով տնտեսական ուժեղ կռվաններ, հայկական ռոմանտիզմը, սակայն, լիքը էր առնոսմ քաղաքական հանգամանքներից: Ամենամեծ իրադարձությունը, որ խթան հանդիսացավ հայկական ազգային զարթոնքին՝ Արևելյան Հայաստանի միացումն էր Ռուսաստանին, պատմական մի մեծ շրջադարձ, որ լուծեց հայ ժողովրդի դարավոր երազանքը և որի համար հայկական դիվանագիտությունը մաքառում էր շուրջ երկու դար: Հայկական ազգային հոգեբանությունը խաղաղվում է՝ ֆիզիկական ոչնչացման ու տարրալուծման մշտական երկյուղի փարատումով, Հայաստանը միանգամից պոկվում է միջնադարյան անցյալից և կանգնում քաղաքակրթության ուղու վրա: Երբեմնի տրոհված, անորոշ, տեսիլային Հայաստանին փոխարինում է շոշափելի, իրական Հայաստանը. վերաբերնակեցվում է երկիրը, ստեղծվում է ամբողջական կենտրոնացված ազգային զանգված, բնաշխարհը դառնում է հայկական, մշնորտը շնչում է հայոց բարբառով: Ժողովրդի կոնսոլիդացիան հայտաբերում է սեփական ուժի ներքին պոտենցիալ, որի վրա փրթում է ազգային ինքնագիտակցության ռոմանտիկական զարթոնքը:

Այսպիսին էին հայկական ռոմանտիզմի ծագման պատմա-հասարակական հանգամանքները: Սակայն պատմա-հասարակա-

[8] *В. Л. Паррингтон.* Основные течения американской мысли. т. 2. М., 1962, стр 8.

կան այս հանդամանքների գործոնը վերացական փաստարկ կհնչեր առանց մտավոր-գրական և աշխարհայացքային այն նախադրյալների, որոնց հիմքի վրա և որոնց քննադատությամբ պիտի ինքնորոշվեր հայկական ռոմանտիզմը։ Այն շարժումը, որ պետք է ծնունդ տար հայկական ռոմանտիզմին, նախապես հանդիպադրվեց գրական մի դպրոցի և մի աշխարհայեցության, որն ավելի քան երկու դարի պատմություն ուներ։ Դա XVII դարում սկզբնավորված մտավոր-գրական շարժումն էր, որ Աբեղյանն անվանում էր «նորոգություն» և որը պատմաբանների կարծիքով նշանավորում է հայ նոր գրականության սկիզբը։ Հայաստանը կանգնած էր անկման եզրին. բարբարոսական արշավանքներից փոշիանում էր երկիրը, ոչնչանում էր հայ հին քաղաքակրթությունը։ «Ով ահա,— գրում է Աբեղյանը,— XVII դարու սակավաթիվ լավագույն մարդկանց բոլոր ձգտումը կենտրոնանում է այն բանի մեջ, որ կենդանացնեն հայ մեռնող կյանքը։ Դրա համար երկու ճանապարհ էր ներկայանում նրանց — վերածնել հին հայ կյանքը, գիրն ու գրականությունը և ապա օգտվել եվրոպական լուսավորությունից, որը մեր նոր գրականության համար նույն դերը պիտի խաղար, ինչ-որ հին բյուզանդականը մեր հին գրականության համար»[9]։

Տնտեսական-ազգային շահերի ընդհանրությամբ հայ վաճառական բուրժուազիան և հոգևոր դասը որոշակի քաղաքական հեռանկարներ էին կապում լուսավորության հետ՝ հայ երիտասարդությանը կրթել ու դաստիարակել հայրենասիրական ոգով, պահպանել ազգի և եկեղեցու հարատևությունը[10]։

Եվրոպայի առևտրական քաղաքները թափանցող հայ աշքարաց մարդիկ, ոգեշնչված վերածնության և լուսավորության գաղափարներով, ձգտում էին այդ գաղափարների ոգով արթնացնել հայկական թմրած կյանքը, ազգային վերաշինության նրանց իդեալները փոխանցելով երեք գործոնների վրա՝ հայրենիք, լեզու և եկեղեցի։ Եվրոպայի օրինակով հայ լուսավորիչները իրենց հայացքն ուղղեցին դեպի հին դարերի քաղաքակրթությունը և նրանց առաջ ամբողջ վեհությամբ բացվեցին պատմական Հայաստանի բազմախորհուրդ էջերը՝ մի հիասքանչ աշխարհ՝ հերոսական

9 Մ. Աբեղյան, Հայոց հին դրականության պատմություն, հ. 2, Երևան, 1946, էջ 438։

10 Տե՛ս Ա. Հովհաննիսյան, Դրվագներ հայ ազատագրական մտքի պատմության, հ. 2, Երևան, 1959, էջ 171։

դրվագներով, քաղաքակրթության հրաշակերտ կոթողներով։ Վերածննդության խանդավառությամբ համակված մարդիկ, գրում է Աբեղյանը, «մեծամեծ, իսկապես հիացմունք պատճառող ջանքերով աշխատում են կարդալ և հասկանալ մեր անհասկանալի դարձած ու մոռացված գրականությունն ամբողջ, թե՛ եկեղեցական և թե՛ աշխարհիկ բնավորություն ունեցող ձեռագրերը՝ ինքնուրույն թե թարգմանական երկերը... արտագրում են բազմաթիվ նոր ձեռագրեր, աշխատում են զտել ունիֆոռների ձեռքով լատինացած գրաբար լեզուն, հորինում են քերականության, տրամաբանության և այլ նոր դասագրքեր... և նույնիսկ թարգմանություններ էլ են անում»[11]։

Սակայն ազգային-պատմական հանդամանքների բերումով մատավոր-դրական այդ շարժումը ի վիճակի չեղավ յուրացնելու եվրոպական լուսավորության հեղափոխական բովանդակությունը։ Ստանալով ուժեղ կրոնական երանգավորում, նա վավերացրեց մի ամբողջական աշխարահայացք, որի բովանդակությունը ճիշտ է արտահայտում «հայկական գաղափարաբանություն» հասկացությունը։ Այդ գաղափարաբանությունն ստեղծեց նաև իր գրական դպրոցը ի դեմս կլասիցիզմի։ Նվ այսպես, XVIII դարի երկրորդ կեսին հայ գրականության մեջ տիրապետող է դառնում կլասիցիզմը, ճիշտ և ճիշտ եվրոպական կլասիցիզմի նմանողությամբ, և հարատևում մինչև XIX դարի 40—50-ական թվականները, ստեղծելով ինքնուրույն ու թարգմանական հարուստ ժառանգություն։ Դա ազգային կլասիցիզմի բացառիկ արտահայտություններից մեկն էր համաշխարհային գրականության մեջ և նշանավորեց հայ գեղարվեստական մտածողության առաջընթացը։ Կլասիցիզմը հայ գրականության մեջ բերեց էսթետիկական իդեալի ըմբռնումը, վերակերտելով այն քաղաքացիության, հայրենասիրության և ազատասիրության գաղափարների բացարձակ նշանակությամբ։

Սակայն «հայկական գաղափարաբանության» և նրա գրական դպրոցի սահմանափակությունը կանխորոշված էր նախապես, որն արդեն դեմքնթաց էր հնչում XIX դարասկզբի պատմա-հասարակական տեղաշարժերի հանդեպ։ «Հայկական գաղափարաբանությունը» դիմորոշված էր դեպի ետ, դեպի երանավետ անցյալը։ Բիբլիական Մասիսը օրորում էր նրա ազգային երազանք-

11 Մ. Աբեղյան, *Հայոց հին գրականության պատմություն*, հ. 2, էջ 439։

նները աստվածային նախախնամության հավատով, իսկ «դրախտ Հայաստանի» տեսիլքը հուսավառում էր մի ուրույն ազգային մեսիանիզմ։ Ինչպես իրավացիորեն նկատում է Ա. Կարինյանը, «հայկական իդեոլոգիան» կրող մարդիկ աշխարհում կատարվող դեպքերին ու քաղաքական անցուդարձերին «մոտենում էին ավելի հաճախ սպառազինված կրոնական պատրիոտիկայի զենքերով, միշտ մեծարելով և իդեալականացնելով կաթողիկոսների և թագավորների Հայաստանը», սրա վրա կառուցելով իրենց քաղաքական անուրջներն ու ազգամիասնության իդեալները[12]։ Ահա հենց այս կետում էր, որ հայկական ռոմանտիզմը գտավ իր նախորդին և հենց «հայկական պաղպաղաբանության» քննադատությամբ էր, որ ինքնորոշվեց գրական նոր շարժումը՝ ռոմանտիզմը։ Եթե եվրոպական ռոմանտիզմը ռեակցիա էր XVIII դարի լուսավորականության պաղպաղանների պատրանքայնության հանդեպ, ապա հայկական ռոմանտիզմը ծնվեց որպես ռեակցիա «հայկական պաղպաղաբանության» ազգային իդեալների վերլուծման հանդեպ։

Այսպես, հայ մտավոր-գրական շարժումն անցյալ դարի 30—40-ական թվականներին ճեղքում է կլասիցիզմի ավանդական հնդինակությունը և ասպարեզ բացում գրական նոր դպրոցի՝ ռոմանտիզմի զարգացման համար։ Հայկական գեղարվեստական մտածողությունը համաշխարհային գրականության մեջ որոնում է նոր հնդինակություններ, հին հունա-հռոմեական և նոր-եվրոպական դասականների փոխարեն ասպարեզ են գալիս նորահայտ անուններ՝ Վալտեր Սկոտ, Շիլլեր, Գյոթե, Բայրոն, Շելլի, Ժուկովսկի, Կարամզին, Պուշկին և ուրիշներ։ Ռոմանտիզմը արմատական վերափոխության է ենթարկում գեղարվեստական մտածողության ամբողջ կառուցվածքը, վերաձևում գրական ժանրերը։ Կլասիկական չափաբերության փոխարինում է լիրիկական բանաստեղծությունը, դասական ողբերգության՝ պատմա-ռոմանտիկական դրաման, կլասիկական վիպերգը իր տեղը զիջում է ռոմանտիկական պոեմին, ասպարեզ են գալիս նորահայտ գրական սեռեր՝ պատմվածք, վեպ և այլն, գրաբարը իր տեղը զիջում է ժողովրդական աշխարհաբար լեզվին, փոխվում են գրականության թեման ու հերոսը, էսթետիկական իմաստ է ստանում գրողի ստեղծագործական անհատականությունը։

---

12 Ա. Կարինյան, Ակնարկներ հայ պարբերական մամուլի պատմության, հ. 1, Երևան, 1956, էջ 162։

Մեր նպատակից դուրս է հանգամանորեն ցույց տալ գրական դպրոցների փոխանցման ներքին բոլոր տեղաշարժերը։ Կուզենք միայն նշել, որ դա սոսկ մեխանիկական անցում չէր, այլ գրական, գաղափարական պայքարի մի բարդ պրոցես, որն ուղեկցվեց համառ բանավեճերով, ներքին հակասություններով, աշխարհայացքների բախումով և ողբերգական վերապրումներով։ Արդեն XIX դարի 20-ական թվականներին Կարամզինի սենտիմենտալիզմով, Բայրոնի և Շելլիի ռոմանտիզմով ոգեշնչված՝ Ալամդարյանը ստեղծում է մարդու անձնական հուզաշխարհի բեկումներով թաթախված լիրիկական բանաստեղծությունների մի ամբողջ շարք, Թաղիադյանը, որ կարդացել էր Բայրոնին, Վալտեր Սկոտին և Լոնգֆելլոյին, «Սոս և Սոնդիպի», «Եղերերգություն ի թանկ», «Հայկ ի տեսիլ Հայկազնին» պոեմներում համադրելով կլասիցիզմի և ռոմանտիզմի պոետիկական ձևերը, լուծում էր ռոմանտիկական պոեմի գեղագիտությունը, ապա փորձեր կատարում պատմա-հայրենասիրական և ազգային-բարոյական վեպ ստեղծելու ուղղությամբ, Ալիշանը 40-ական թվականներին «Երդ Նահապետի» շարքով ազգային-աղատագրական հայրենասիրական պոեզիան դնում էր ռոմանտիզմի ուղիների վրա, Պեշիկթաշլյանը անձնականացնում էր բնության, սիրո և հայրենիքի բանաստեղծական մտապատկերները, ապա կլասիկական ողբերգությունը վերաձևում պատմա-ռոմանտիկական դրամայի սկզբունքներով, ստեղծելով մի դրամատուրգիա, որը տեղակայվում է կլասիցիզմի և ռոմանտիզմի սահմանում։ Վերջապես, ասպարեզ է գալիս հանճարեղ Աբովյանը՝ նոր դարագլուխ բացելով հայ գեղարվեստական զարգացման և հասարակական մտքի պատմության մեջ։

Հայկական ռոմանտիզմի ձևավորումը ազգային-քաղաքական հանդամանքների թելադրանքով ձեռք է բերում տեղային ուրույն առանձնահատկություններ, որոնք պայմանավորում են գրական ուղղության տիպաբանությունը։ Ինչպես արդեն ասացինք, XVII—XVIII դարերի հայկական գաղափարաբանությունը ի վիճակի չեղավ կրելու լուսավորական շարժման արմատական-հեղափոխական բովանդակությունը։ Հաղթահարվելով կրոնական մտայնությամբ, նա կիսակատար թողեց բանականության դարի մտածող մարդկանց մարտահրավերը ֆեոդալական հատատատությունների և կրոնական դոգմանների դեմ։ Բնական է, որ գրական-մտավոր նոր շարժումը պիտի ավարտի հասցներ այն, ինչը մնացել էր կիսատ։ Այս անհրաժեշտությամբ է, որ մինչդեռ եվրոպական ռո-

մանտիզմը ինքնորոշվեց լուսավորական գաղափարների պատրանքազերծության քննադատությամբ, հայկական ռոմանտիզմը նախապես ձևոք բերեց լուսավորական բովանդակություն։ Հայ առաջին ռոմանտիկները նաև լուսավորիչներ էին։ Նրանց էր վիճակված բանականության դատաստանին ենթարկելու բոլոր այն հասարակությունները ու կյանքի ձևերը, որ ժառանգություն էր մնացել միջնադարից, նրանք ստիպված էին ձևոք մեկնելու լուսավորությանը և սրա մեջ որոնելու ազգի առաջադիմության, մարդու կատարելագործման, սոցիալական չարիքի վերացման ուղիները։ Լուսավորությունն, այսպիսով, հայ իրականության մեջ վերիմաստավորվեց որպես ռոմանտիկական իդեալ։ Գաղափարական այսպիսի երանգավորում ստացավ ոչ միայն վաղ ռոմանտիկների՝ Ալամդարյանի, Բաղիշատյանի, Աբիշանի, Աբովյանի, այլև 50—60-ական թվականների ռոմանտիկների՝ Շահազիզի, Պատկանյանի, Նազարյանի աշխարհայացքը։

«Ռուսական ռոմանտիզմի տիպաբանական առանձնահատկությունների մասին» ուսումնասիրության մեջ Ա. Գուրևիչը հետաքրքրական դիտարկումներ է անում, որոնք ելակետային նշանակություն են ստանում կապիտալիստական զարգացման տեսակետից ուշացած երկրներում ռոմանտիզմի ծագման և առանձնահատկությունների վերաբերյալ։ Դիտելով, որ Ռուսաստանը ուշ ոտք դրեց կապիտալիզմի զարգացման ատաղձան և, այս իմաստով, այն գաղափարները, որ Եվրոպան լուծեց XVIII դարում, ռուս իրականության առաջ դրվեցին XIX դարում, նա գրում է. «Ահա թե ինչու ամբողջ XIX դարի ընթացքում շարունակում էր կարևոր դեր կատարել լուսավորական գաղափարաբանությունը... Այսպիսով, ռուսական ռոմանտիզմը դեռ ուներ ոչ թե լուսավորականության հաղթահարման, այլ նրա զարգացման պայմաններում։ Ռոմանտիկական միտումները ռուս գրականության մեջ չորսի խաչաձևվում էին լուսավորականության հետ, ըստ որում, վերջինը երբեմն սեղմում ու սահմանափակում էր ռոմանտիկական գաղափարների ու տրամադրությունների զարգացումը»[13]։ Չանցնելով գեղարվեստական մտածողության այն սիստեմները, որոնք Եվրոպայում մշակվել են մի քանի դարերի ընթացքում, ռուս գրականությունն ստիպված էր միանգամից լուծելու այն խնդիրները, որոնք արևմուտքում լուծվել են վե-

[13] «К истории русского романтизма». М., 1973, стр. 511.

րածննդից ռոմանտիզմ ընկած ժամանակաշրջանում։ Գուրևիչը գրում է. «Պատահական չէ, որ ռուս գրողների աչքում հավասարապես ռոմանտիզմի առաքյալներ՝ նոր ուղղության ջատագովներ էին թվում Վինկելմանը և Լեսինգը, Կլոպշտոկը և Հերդերը, Գյոթեն և Շիլլերը, Վ. Սկոտը և Բայրոնը, Շատոբրիանը և Մադամ դե Ստաելը, Շելլինգը և եղբայր Շլեգելները, մի խոսքով, բոլոր նրանք, ովքեր այսպես թե այնպես հակադրվել են կլասիցիզմի պոետիկային և էսթետիկային»[14]։

Հարցի նման դրվածքը շատ կողմերով է առնչվում հայկական ռոմանտիզմի տիպաբանությանը։ Եվ իրոք, եթե դիտելու լինենք սոցիալ-փիլիսոփայական և գեղարվեստական որոնումների այն ամբողջ հյուսվածքը, որ յուրահատուկ էր հայկական ռոմանտիզմին՝ իր դասական շրջանի սահմաններում՝ XIX դարի 30—80-ական թվականներին, ապա դժվար չի լինի նկատել, որ նա իր խնդիրները բուծելու համար դիմում էր ոչ միայն Հեգելին ու Ֆիխտեին, Շելլինգին ու Հերդերին, Պրուդոնին և Լուի Բլանին, Սեն Սիմոնին ու Կաբեին, Բելինսկուն ու Չերնիշևսկուն, Ժուկովսկուն ու Պուշկինին, Լերմոնտովին ու Նեկրասովին, Լամարթինին ու Շատոբրիանին, Բերանժեին ու Հյուգոյին, Էժեն Սյուին ու Դյումային, Միցկևիչին ու Պևսեֆիին, Լոնգֆելլոյին ու Լեոպարդիին, Վալտեր Սկոտին ու Բայրոնին, այլ XVIII դարի գրողներին ու իմաստասերներին՝ Գյոթեին ու Շիլլերին, Ջոն Լոկկին ու Լայբնիցին, Մոնտեսքյոին ու Լևսինգին, Վոլտերին ու Ռուսսոյին և շատ ու շատ ուրիշների։ Չլուծված հարցերի ամբողջությունը հայկական ռոմանտիզմի ոլորտն էր ներքաշում բոլոր այն խնդիրները, ինչ Եվրոպան լուծել է XVII—XVIII դարերում, պայմանավորելով հայկական ռոմանտիզմի համապարփակ, սինկրետիկ բնույթը։

Գաղափարական այս ներհոսքը, լուսավորության ու քաղաքակրթության հանդեպ այն հավատը, որ տածում էին հայ ռոմանտիկները ազգային ու սոցիալական իրենց երազանքների իրականացման համար, ելնում էր գաղափարների վերափոխող ուժի բացարձակ նշանակությունից։ Այն պատկերացումը, թե «Մի լավ գիրք կարող է փրկել մի ամբողջ ժողովուրդ», Րաֆֆուն դեռևս 60-ական թվականներին հավատ էր ներշնչում Ասիայի վարիոնքը դուշակելու այն իրողության մեջ, որ երիտասարդությունը Եվրոպայից բերել է «Վոլտերի, Բուխների, Ֆոյերբախի,

[14] «К истории русского романтизма», М., 1973, стр. 512.

Ռուսոյի, Լուի Բլանի, Պրուդոնի, Կաբեի և լուսավոր դարուս այլ մեծամեծ մտածողների փիլիսոփայությունքը»։ Հայկական աշխարհայացքն ընդլայնելու ձգտումը ելնում էր պատմա-փիլիսոփայական այն հայեցողությունից, թե հայ հասարակական զարգացումը ևս մարդկության համաշխարհային առաջընթացի օրինաչափություններին։ Ազգի պատմության վերաբերյալ «հայկական գաղափարաբանության» պատկերացումները նեղ էին ու սահմանափակ։ Աբովյանն առաջինը ճեղքեց ազգային ներփակ հոգեբանությունը և հայ միտքը դիմորոշեց դեպի քաղաքակիրթ աշխարհը. նալբանդյանը հայ ժողովրդի ազգային ու սոցիալական ազատագրության ուղիները լուսարձակեց ընդհանուր մարդկության ազատագրական շարժման գաղափարներով. Րաֆֆին հայ կյանքի զարգացումը որոնեց ազգերի համաշխարհային պատմության փորձի մեջ։ «Նեղ, միակողմանի հայացքը պատմության վրա,— գրում է Րաֆֆին,— միշտ մոլորեցնում է մարդուն։ Հայն աշխարհի առևղծվածության մեջ մի առանձին արարած չէ, և չի կարող լինել։ Նա ազգերի պատմության մեջ բացառություն չէ կարող կազմել։ Նա ևնթարկված է եղել և պետք է ենթարկվի միևնույն պատմական օրենքներին, որոնցմով կառավարվել են մարդկությունը ներկայացնող ազգերը»։ Այստեղ իսկ, քննադատելով որոշ պահպանողականների, Րաֆֆին շեշտում է. «Մենք այդպիսիններին խորհուրդ կտայինք մի փոքր ուսումնասիրել Բոքլը, որ կամենում էին հասկանալ, թե ինչ կապ կա ազգերի պատմության մեջ»[15]։

Պատմության ստպարեղ եւած ազգության գաղափարը, լուսավորության քաղաքակրթական խորհուրդը, բանական հասարակության գեղեցիկ երազանքը, ապագա ներդաշնակ մարդկության ուտոպիական ուսմունքները, տիեզերական համընդհանուր սիրո էքիկան՝ այս ամենը մի արտակարգ ռոմանտիկական լիցք էին տալիս հայկական աշխարհայեցությանը։ Հայկական ռոմանտիզմը, ազգերի համաշխարհային պատմության ֆոնի վրա, ապացուցել է բերում ժողովրդի հոգևոր և քաղաքացիական ամբողջ պատանեսիալը, ի լուր աշխարհի ազդարարելու նրա ազգային արժանապատվության ու ինքնուրույն գոյության իրավունքը։

Իտալական գրականության պատմաբան Դե Սանկտիսը պատմական հայրենասիրությունը դիտում էր որպես եվրոպական ռո-

15 Րաֆֆի, Երկերի ժողովածու, հ. 9, էջ 499—500։

մանտիզմի գլխավոր առանձնահատկություններից մեկը. «Եվրոպան,— գրում է նա,— սրտատրոփ աշխուժացնում էր իր հիշողությունները, ներթափանցվում էր նրանցով, ձուլվում էր նրանց հետ, վերածնում էր անցած պատկերներն ու զգացմունքները. Ամեն մի ժողովուրդ վերադառնում էր իր ավանդություններին և փնտրում էր նրանց մեջ իր գոյության արդարացումը և իր տեղը աշխարհում, իր ձգտումների օրինականությունը: Հունական և հռոմեական հնությանը փոխարինեց ազգային հնությունը՝ ներթափանցված բարձրացույց միացնող ոգով—կաթոլիցիզմով[16]:

Իհարկե, պատմական հայրենասիրությունը հայ իրականության մեջ ռոմանտիզմի հայտնությունը չէր, քանի որ, ի տարբերություն եվրոպական կլասիցիզմի, որն իր հայացքն ուղղել էր դեպի հին Հունաստանն ու Հռոմը, հայկական կլասիցիզմը դիմում էր հայոց պատմության հնագույն դրվագներին: Սակայն հայկական ռոմանտիզմը նոր որակ տվեց պատմական հայրենասիրությանը: Եթե կլասիցիզմը գերազանցապես դիմում էր հայ ժողովրդի էթնիկական շրջանին, ապա ռոմանտիզմը միացնում է հայոց պատմության բոլոր դարերը, պատմությունը դիտում որպես տրամաբանական պրոցես և այս իմաստով պատմական հայրենասիրությունը մերձեցնում նոր ժամանակների ազգային ձգտումներին, հայրենասիրությունը տոգորում խորապես արդիական բովանդակությամբ: Եթե կլասիցիզմը երբեմնի էթնիկական հզոր Հայաստանի անկումը բացատրում էր աստծու նախախնամությամբ և նրա վերածնունդը նորից վերագրում աստծու կամքին, ապա ռոմանտիզմը հայոց պատմության մեջ հայտաբերում է մաքառման ներուժը և դարերի փորձն իմաստավորում ազատագրական պայքարի գաղափարով:

Ռոմանտիկական պատմահայեցության մյուս էական նորույթն այն էր, որ պատում է պատմության գունազարդված քողը և քննադատական հայացք պարտադրում անցյալի նկատմամբ: Մեծարելով պատմական Հայաստանի ռոմանտիկական վեհությունը, ռոմանտիզմը միաժամանակ հայ ժողովրդի պատմական դժբախտությունը վերագրում էր ոչ թե աստվածային նախախնամությանը, այլ փորձում էր այն որոնել սոցիալ-քաղաքական հանգամանքների և հենց ազգային բնավորության մեջ, հայ-

[16] *Де Санктис*, История итальянской литературы, т. 2, М., 1964, стр. 521.

տաբերելով ազգային սուբստանցիայի գլխավոր չարիքը՝ դավաճանությունը։ Դավաճանության և ուրացության՝ ոգի առած ուրվականները շրջում են հայոց պատմության դարերի վրայով, շարժելով հայ ռոմանտիկների ազգային զայրույթը և արժանանալով նրանց կրքոտ դատափետումին ու անխնա պատժին։ Տեսնք, թե Դուրյանի դրամաների հերոսներից մեկը ինչպես է բնորոշում պալատական կյանքը. «Ի՞նչ է թագը, սիրո արցունքներով շողացող վարդե պսակ մը անկե գեղեցիկ է... Ի՞նչ է թագը. թռչուն աստղ մը. ի՞նչ է ծիրանին՝ ժողովրդյան արյամբ կարմրած պատանքի կտոր մը՝ որ դարձյալ ժողովուրդը կը կարկատե. ի՞նչ է պալատը, վիրապ մը՝ ուր մարդիկ շղթա և տապար կկռնեն իրենց նմանները հարվածելու. ի՞նչ է թագավորը, թագ կրող շոր գանգ մը, որ մութին մեջ մը հարվածե. Հայաստան կզգա այս հարվածը և կհչե...»։ Սա արդեն պատմության նոր ընկալում էր և այս կրիտիցիզմը ռոմանտիկական պատմահայեցության նորույթներից մեկն էր հայ գեղարվեստական մտածողության մեջ։

Քննադատական հայացքը թագավորական պալատների և ֆեոդալական-նախարարական տների հանդեպ պարտադրում էր ռոմանտիկներին՝ վերանայելու «հայկական գաղափարաբանության» պատմա-փիլիսոփայությունը, պատմության ընթացքը թագավորներին, նախարարներին, եկեղեցուն հատկացնելու մկտումը և հայտնաբերելու ժողովրդի դերը ազատագրական շարժումների պատմության մեջ։ Աբովյանի, Դուրյանի, Րաֆֆու, Մեծենցի ստեղծագործություններում պատմության փիլիսոփայությունը ներծծվում է դեմոկրատիզմով, ստպարեզ է գալիս ժողովուրդն իբրև պատմության շարժիչ ուժերից մեկը։ Պատմության դեմոկրատացումը հայկական ռոմանտիզմի տիպաբանական մի այլ առանձնահատկություն է։

Ազգային ազատագրական և սոցիալական վերափոխության դարաշրջանի ընդհանուր ձգտումը հայկական ռոմանտիզմը նեբարկում է քաղաքացիական պաթոսով։ Եթե կլասիցիզմի արվեստում քաղաքացիության էսթետիկական իդեալը հանդես էր գալիս որպես ռացիոնալիստական փիլիսոփայությամբ հաստատված հավիտենական-էթիկական սկզբունք, ապա ռոմանտիզմը կոնկրետ-պատմական իմաստ է տալիս նրան, փոխադրում այն մարդու զգացմունքների աշխարհը, որպես հոգեկան էության անհրաժեշտություն, որպես սրտի բաբախ և ներքին տարերք, որպես անհատական երջանկության և մարդկային արժանապատ-

վության էթիկական սկզբունք։ Ահա, թե ինչ է գրում Աբովյանն իր առաքելության մասին «Հայրենիքիս համար ես հանձն առա այս երկարամյա պանդխտությունը և ներկայումս իմ ձգտումը պիտի լինի հայրենիքիս օգնության հասնելը։ Ոչ մի բան չի կարող ինձ սարսափեցնել առաջին քայլից, առավել ևս չի կարող ինձ որևէ բան կասեցնել, որպեսզի ես կարողանամ իրագործել իմ ցանկությունը։ Ես հաստատապես որոշել եմ չխնայել նույնիսկ եթե դա պահանջվի ինձանից»[17]։ Սա անհատի և հայրենիքի հարաբերության նոր ըմբռնում էր։ Ռոմանտիկները անձնականացրին հայրենիքի ըմբռնումը, ռոմանտիկական հերոսը հայրենիքը տեղադրում է իր բնական էության մեջ, կլասիցիզմի հայրենասիրության վերացական-բանական կատեգորիան որակափոխելով հոգեկան, զգացական կատեգորիայի։ «Վերքի» առաջաբանում Աբովյանը գրում է. «Ռուսի, նեմեցի, ֆրանցուզի լեզվումը ինչ բան որ կարդում էին նրանց անմեղ հոգուն էլ էին՝ էնպես բաները դիր գալիս... Բայց պատճառը շատ բնական էր. էն լեզվներում նրանք կարդում էին երևելի մարդկանց գործերը, նրանց արածներն ու ասածները, նրանք կարդում էին էն բաները, որ մարդու սիրտը կարող է գրավել, չունքի սրտի բաներ էին՝ ո՞վ չի սիրիլ։ Ո՞վ չի ուզիլ լսել, թե սերը, բարեկամությունը, հայրենասիրությունը, ծնողը, զավակը, մահը, կռիվը ի՞նչ զատ են»[18]։

Այստեղ որոշակի է բացահայտված վեպի էսթետիկական կոնցեպցիան, այն է՝ հայրենասիրությունը տեղադրել մարդու հոգեկան կառուցվածքում, որպես բնական-զգացական տրվածք։ Եվ վեպի հերոսները, մասնավորապես Աղասին, ամբողջ տարերքով վերապրում են այդ զգացմունքի գեղեցկությունը, հաճախ այն հաղցնելով էքստազի, հոգեկան էկզալտացիայի, իսկ գրողն իր հերթին անձնականացնում է հոգեկան այդ ունակությունը, երևույթը բարձրացնելով էթիկական արժեքայնության. «Լեզուս չի, որ խոսում ա, հոգիս ա, որ զգում ա, ազգիս արինը առաջիս թափում, իմ հայրենիքը առաջիս քանդում, իմ տիրելի ախպոր աղի արտասունքը ու դառը սուքը՝ սիրտս էրում, խորովում։ Ինչպե՞ս բերանիս ռափ տամ. արինս քիովս ա դուրս գալիս աչքս կայծակին տալիս...

Էրեխեք, ձեր ջանին մեռնիմ, ձեզ եմ ասում իմ դարդը, ձեզ

17 Խ. Աբովյան, *նշ.*, հ. 8, էջ 309։

18 Խ. Աբովյան, *նշ.*, հ. 3, էջ 2։

համար եմ գրում, ձեր երեսին դուրբան՝ հողումն էլ ըլիմ, էկեք վրես կանգնեցեք, թե ազգասիրությունն ու հայրենասիրությունը ձեզ վնաս տա, անիծեցեք ինձ, թե օգուտ, օրհնեցեք...»:

Հայրենասիրության անձնականացումը, մարդ-քաղաքացու հոգևկան կամային-ներաժեք ունակության բացահայտումը յուրահատուկ էր նաև հաջորդ տասնամյակների հայկական ռոմանտիզմին: 50—60-ական թվականներին քնարական հայրենիքի կերպարով էր ներշնչված ամբողջ հայ բանաստեղծությունը: Ամենուրեք հնչում է հայրենիքի երգը՝ աղատության ու պայքարի, սիրո ու կարոտի պոեզիան ձուլվում է երաժշտության հետ և ազգային հիմների հնչյուններով լցնում Հայաստանն ամբողջ:

Ջունիմ քեզ սեր, չունիմ քեզ սեր,
Ես սիրում եմ հայրենիք,—

բանաստեղծական երդում է կարդում Սմբատ Շահազիզը:

Ինչեղ բուշնիկն ու հովն հայոց
Ամենրակաց շրջին վերա,
Ինչեղ պղտոր վտակն հայոց
Նռճիններու մեջ կսռզա,
Նոքա հառաչք են հայրենյաց,
Նոքա չերմեան սրտես ի բաց,—

հայրենական կարոտի թրթիռն է մրմնջում Մկրտիչ Պեշիկթաշլյանը:

Հեզ մարդկության մեկ ոսոը դոս՝
Հայրենիք մը ունիմ թշվառ,
Ջօդնած անոր մեռնիլ աննշան,
Ո՞չ, այս է սոսկ ցավ ինձ համար,—

հայրենական ցավի հառաչն է արձակում Պետրոս Դուրյանը:

Քնարական հայրենիքը սրտի նվիրական երգ է, կարոտ է ու սեր, բնության հրապույր է և հոգու հանդրվան: Պոեզիան ծիում է հայկական բույրով. հայոց հողը, հայոց աղջիկները զգացմունքի բանաստեղծական հրապույր են ներշնչում, հայրենի եզերքի էկզոտիկան հառնում է իբրև երազային տեսիլ, և բանաստեղծները

մի նուրբ թրթիռով փարում են բնօրրանի չքնաղ պատկերներին, զգում բույրը հայրենի դաշտերի, կարկաչը՝ լեռնային աղբյուրների, ժպիտը՝ արևաշող գագաթների և հավիտենության խորհուրդը՝ մասունք դարձած հիշատակների։

70—80-ական թվականների քնարական հայրենիքը տեղի է տալիս քաղաքական-ազատատիրական գաղափարի ավելի համապարփակ ու գործնական արտահայտությանը։ Պատկանյանն ամբողջ կրքոտությամբ պոեզիան հանձնում է ազատագրական պայքարի քարոզին, Րաֆֆին կերտում է մեծ կամքի ու գաղափարական նվիրումի հերոսներ, որոնք իրենց ամբողջ ներքին էներգիան, հոգևոր ու մտավոր լարումը տրամադրում են հայրենիքի ու ազգի ազատագրության գերագույն նպատակին։ Գեղարվեստական բոլոր այս արտահայտությունների ռոմանտիկական սկիզբը իդեալի և իրականության խզումն է, գաղափարի բացարձակեցումը, որոնումների համապարփակ մասշտաբն ու հոգևոր վիճակների ներքին դերլարումը, երազանքների ու խոհերի ուտոպիական մտակառուցումը։

Պայմանավորելով հայկական ռոմանտիզմի տիպաբանական յուրահատկությունը, քաղաքացիությունն ու ազատատիրությունը, սակայն, չեն սպառում գրական այդ շարժման ամբողջ բովանդակությունը։ Իր ընդհանուր կառուցվածքով հայկական ռոմանտիզմը ավելի բարդ էր, մարդկության, աշխարհի, տիեզերական առեղծվածների փիլիսոփայական խոհերով հարուստ ու հարցահույց։ Մտորումների այս հանգույցում, ահա, մի անօրինակ սրությամբ էր հնչում անհատի ճակատագիրը՝ տիեզերական և հասարակական գոյության անհամար հակասությունների անլուծելի հանգույցներում։ Հայ գեղարվեստական մտածողության մեջ տեղի է ունենում աշխարհի ամբողջության տրոհումը ներքին և արտաքին ոլորտների, որը, ըստ Հեգելի, պայմանավորում է «արվեստի ռոմանտիկական ձևի» գլխավոր առանձնահատկությունը։

Բնութագրելով ռոմանտիզմի աշխարհայեցության պատմափիլիսոփայական ելակետը, Ի. Վոլկովը գրում է. «Մարդկանց միջև հին, ֆեոդալական կապերի իրական խզումը և անցումը դեպի նոր, բուրժուական սիստեմի կապերը, գիտակցության ռոմանտիկական տիպի մեջ բեկվեցին իր կեցության հանգամանքներից բացարձակապես անկախ անհատի ձևով, մարդկային անհատի բացարձակ ինքնարժեքայնության և անսահմանափակ հնարավո-

բությունների ձևով»[19]: *Այնուհետև, անդրադառնալով մտածողական այդ սիստեմի դեղարվեստական արտահայտությանը, նա գրում է. «Կյանքի հոգևոր յուրացման ռոմանտիկական տիպը դրականության մեջ հանդես եկավ կերպարների և հանգամանքների վերստեղծման՝ առանձնահատուկ, միայն ռոմանտիզմին բնորոշ սկզբունքների ձևով, այն է՝ իրական, պատմականորեն սահմանված, բացարձակ կյանքին, շրջապատող կյանքի հանգրվանների հանդեպ անբռնաձև անկախ կերպարի դեղարվեստական վերստեղծման ձևով»*[20]:

Նման եզրակացությունից պիտական կոնկրետ խնդրի առաջ է դնում ռոմանտիզմի տիպաբանական ինքնուրույնն այն երկրներում, որոնց հասարակական զարգացումը չի դրվել կապիտալիզմի հաղթական ուղու վրա: Այս տեսակետից դիտելով ռուսական ռոմանտիզմի տիպաբանությունը, Ա. Գուրևիչը նկատում է, որ «անհատն Ռուսաստանում երբեք իրեն չի զգացել այնքան մեկուսացած, ամբողջից կտրված, ինչպես Արևմուտքում» և որ, այս իմաստով, ռոմանտիկական ինդիվիդուալիզմը ռուս ինտելիգենտի տառապանքներում եղնում էր «ոչ թե կապիտալիստական հարաբերությունների ողբերգական իռացիոնալիզմից, ոչ թե բուրժուական հարաբերությունների միստիֆիկացված ու սահմանափակ բնույթից, այլ ամեն կարգի ազատությունների բացակայությունից»[21]:

Անշուշտ, այս զուգահեռներում հայկական ռոմանտիզմը իր հայտ է բերում որոշ ընդհանրություններ, սակայն հայկական իրականությունը նաև իր յուրահատկությունն ուներ, որը ուրույն դունավորում է տալիս ռոմանտիկական անհատի տառապանքներին: Նախ, ամեն կարգի բռնություններից զատ, այստեղ գործում էր ազգային ճնշման ամենադաժան բռնությունը՝ հոգևոր, կրոնական և քաղաքական իրավունքների բռնազրկումը: Եվ ապա՝ հայ իրականության մեջ անհատի տեղը հասարակական կառուցվածքում այլ էր, քան Ռուսաստանում: Ռուսաստանը հզոր երկիր էր, պետական սիստեմի ամուր կառուցվածքով, դասային իրավունքների հաստատուն օրենքներով, որոնք և սահմանում էին մասնավորի ու ամբողջի, անհատի ու հասարակության կապը: Մինչդեռ ոտք դնելով XIX դարը և ականատես լինելով համաշխարհա-

19 «К истории русского романтизма», стр. 16.

20 *Նույն տեղում, էջ 18:*

21 *Նույն տեղում, էջ 511:*

յին-պատմական մեծ տեղաշարժերի, հայ մտավորականը իր առաջ տեսավ մի երկիր՝ արևելյան բռնապետությունների դարավոր խոշտանգումներից տրորված, մասնատված ու փոշիացած, ուր ոչ մի կայուն բան չկար՝ ոչ օրենք, ոչ իրավունք: Օտարացած, էին կրոնն ու հավատը, օտարված էր հայրենիքը, օտարված էր մարդ-քաղաքացին, ամեն ինչ պայմանական էր, անհաստատ, երերուն: Ահա թե ինչու հայ իրականության մեջ այնքան սուր պիտի հնչեր օտարված անհատի ռոմանտիկական տառապանքը: «Մեր լեզուն կապ է,— տրտնջում է Րաֆֆու հերոսներից մեկը,— մեր գրիչը կաշկանդված, մենք չենք կարող արտահայտել ո՛չ մեր ուրախությունը և ո՛չ մեր տրտմությունը: Մենք չենք կարող ո՛չ լալ և ո՛չ ծիծաղել. ա՛խ, մեր բոլոր մտքերը, մեր բոլոր զգացմունքները պիտի ճնշվեն, պիտի խեղդվեն մեր սրտի մեջ... Բռնավորի երկաթյա գավազանը միշտ և հանապազ հսկում է մեր գլխի վրա... լա՛ց ես լինում՝ լո՛ւռ կաց... ծիծաղում ես՝ լո՛ւռ կաց... սպանում են ինձ՝ լո՛ւռ կաց...»:

Ֆեոդալական բռնությունը օտարում էր մարդուն, բայց նոր հարաբերությունները ոչինչ լավ բան չէին խոստանում: Հայ ռոմանտիկ-լուսավորիչների հայացքից չէր վրիպում բարքերի այն այլափոխությունը, որ բերում էին սկիզբ առնող կապիտալիստական նոր հարաբերությունները: Աբովյանը ժամանակին նկատում էր, որ թեև «խճուղին, երկաթուղին... թևավորում են ուղևորին բայց և այդուհանդերձ, նրանցից խլում են և՛ միտք, և՛ զգացմունք»: Բուրժուականացնող քաղաքը, որտեղ բարոյականությունն այնքան է ընկել, սերն ու համերաշխությունը միանգամայն չքացել, որտեղ գերիշխում են անազնվությունը, խարդախությունը այն աստիճան, որ «հարազատ եղբայրներն անգամ միմյանց ոչնչացնել են աշխատում, հայրերն ու որդիները միմյանց կործանել ուզում», արդեն ցրում էին բանական հասարակության գեղեցիկ պատրանքը: «Դե, թող բանաստեղծներն իրենց գլուխը պայթեցնեն,— գրում է Աբովյանը,— թե ամենագեղեցիկն աշխարհիս երեսին ընտանեկան երջանկությունն է, որ կույսի հայացքը երկնային է, որ սերը մի աստվածային կայծ է մարդու սրտում. բոլորովին ոչ: Մեր բանաստեղծները պարտավոր են երգել... որ փողն է ամենամեծ սրբությունը աշխարհիս երեսին, երկնային ամենամեծ բախտավորությունը, լավագույն բուժամիջոցը, և, ինչպես մեզ մոտ շատ ճիշտ ասում են՝ դրախտն է ժոխ-

բը գնելու, ամբողջ աշխարհը տակ ու վրա անելու, կործանելու և նորից վերաշինելու միակ միջոցը»[22]:

Այս երևույթներն առավել սուր արտահայտություն են գտնում հետագա ռոմանտիկների և մասնավորապես Բաֆֆու ստեղծագործություններում: Հայ ռոմանտիկների պատկերացմամբ նոր հարաբերությունները ոչ թե առողջացնում են հասարակությունը, այլ ծնում են նոր արատներ, ոչ թե կազմակերպում են այն, այլ բայքայում, ոչ թե միացնում են մարդկանց, այլ՝ օտարում: Ցեղապալական բռնություններ մի կողմից, նոր հարաբերությունների արմատ նասպաշտպանությունը մյուս կողմից, հակադիր բևեռների վրա են գնում անհատի և հասարակության խզումը: Ջրանում են մարդկանց միացնող սրբազան կապերը, հասարակությունը ներկայանում է որպես չարիք, առիթ տալով անհատի ռոմանտիկական ընդվզմանը: «Այն ամբողջ մթնոլորտը,— ասում է Բաֆֆու «Խաչագողի հիշատակարանը» վեպի հերոսը,— որի մեջ ծնվեցին, աճեցին և հասունացան ձեր ընդունակությունները, կոչվում է հասարակություն: Եթե այդ հասարակությունը, կամ որպես ասացի, այդ մթնոլորտը մարդու լիներ, առողջարար լիներ և ձեզ վրա բարերար ազդեցություն գործեր, տարակույս չկա, որ ձեր ընդունակությունները կգարգանային դեպի բարին, դեպի օգտավետը: Բայց եթե դուք դարձաք մի չարագործ, դուք ծնունդ եք նույն մթնոլորտի, այլ խոսքով, նույն հասարակությանը, որը ձեր միջից աբատարել է ձեզ»:

Անհատի և հասարակության այս ներհակությունը սուր կետի վրա է դնում օտարված, միայնակ անհատի ողբերգությունը: Նրա հոգում ծնունդ է առնում ինչ-որ ռոմանտիկական չարություն, ինչ-որ մաղձոտ միզանտրոպիա շրջապատի հանդեպ: Տեսնք, թե հոգեկան այդ ճգնաժամը ինչպես է վերապրում Բաֆֆու հերոսը. «Մարդ չի կարող խղճմտանք և աղնվություն ունենալ այնպիսի ժամանակներում, երբ ամբողջ մթնոլորտը, որի մեջ ապրում է նա, վարակված է անբարոյականությամբ... Այսպիսի հանգամանքներում մարդ պետք է խղճմտանք և աղնվություն ունենա դեպի իր անձը միայն և դեպի նրա բարօրությունը: Իսկ երբ ուրիշը արդեն է լինում իր բարօրությանը, պետք է ոչնչացնեն նրան... Բոլոր աշխարհը այդ բնական օրենքին է հետևում,— մեկը մյուսին ոչնչացնում է, ապառնում է, կլանում է, որ գոյությու-

---

22 Խ. Աբովյան, *Երկ*, հ. 8, էջ 180:

նը պահպանել։ Դա կյանքի կռիվն է և երբեք չի դադարի, քանի որ աշխում է կյանքը... Մեղքը միացել է իմ հոգու, սրտի և ամբողջ մարմնի հետ, նա ամեն րոպե սնունդ է պահանջում։ Չեմ կարող չկերակրել նրան։ Չեմ կարող բաժանվել նրանից։ Մի՞թե կարելի է օձից խլել թույնը, և կարիճին այնպես դաստիարակել, որ չխայթի... Ես մի շար դևի նման պետք է պատժեմ մարդկանց անիրավությունները միայն անիրավություններով... Մարդիկ իրանք են ստեղծել ինձ նման պատիժը իրանց համար... Ես նրանց մեղքերի հրեշավոր ծնունդն եմ»։

Ճշմարիտ է, այսպիսի ընդվզումը ոչ մի ռոմանտիկ-վեհացական բան չի կրում իր մեջ, և Րաֆֆին, իրավացիորեն, իր հերոսի բունտարությունն ուղղում է ազգային-ազատագրական պայքարի գաղափարին, սակայն այսպես թե այնպես, ի հայտ է գալիս ինքնարժեքային (самоценный) անհատը իր ներքին պոտենցիալով, շրջապատին հակադրվելու իր բուռն կրքով, իր կամային անկախությամբ։

Անբնական, իռացիոնալ, հակահումանիստական հասարակության հանդեպ պատմական ասպարեզ է բարձրանում անհատն իր հոգեկան գեղեցկությամբ, իր ներքին պարտողությունների անսահման հնարավորությամբ։ Մարդու և անհատի կուլտը համակում է հայկական ռոմանտիզմի բովանդակությունը։ «Ի՞նչ աստիճանի կատարելություն ունի մարդ աս բանիս մեջ,— գրում է Աբիշանը,—բեր թե որ կոսզես փղին ահագին մեծությունը և ըղևղը, առյուծին ուժը, վագրին սրտոտությունը, կապկին հարմարությունները, մրջյունին որմնադրությունը և ընկերական կյանքը, կամ մեղուին ճարտարությունն ու միաբանությունը և ուրիշ որչափ կատարելություններ որ կատես. աստնց դիմացը Հաննիք Ֆիդիասին պես, Միքելանճելոյին պես, Պղատոնին պես, Խորենացիին պես մարդ մը, ո՞ւր կը մնան այնչափ բազմության ձիրքերը»[23]։

Իհարկե, հայկական իրականության հորիզոնները դեռևս չէին կարող երաշխիք ծառայել անհատի այն միստիֆիկացիային, ինչը յուրահատուկ էր եվրոպական ռոմանտիզմին, որն այդ միստիֆիկացիան բարձրացնում էր դեմոնիզմի, այսուհանդերձ մարդկային անհատի ինքնարժեքայնությունը հանդես է գալիս որպես գեղարվեստական կերպարի գլխավոր առանձնահատկությունը։

23 «Բազմավեպ», 1847, № 5։

Մերժելով միապիծ-ռացիոնալիստական կապը մարդու և իրականության միջև, ռոմանտիզմը հայտնաբերում է կապերի ամենահման բազմազանություն՝ մտավոր և հոգեկան զգայությունների անսպառ գործակցությամբ։ Ինչպես դիպուկ բնորոշում են գրականագետները, մարդը հանդես է գալիս որպես «միկրոկոսմոս», մի փոքր տիեզերք, դրսևորելով հոգեկան ոլորտի ինքնակա շարժումներն ու տարերքները։ Անհատն իր ինտելեկտուալ ողջ կարողությունները լարում է՝ ճանաչելու աշխարհի բոլոր դաղտնիքները, իր հայացքը երկինք հառում ոչ թե աղոթելու կամ գիություն հայցելու, այլ ըմբռնելու Վերինի լինելիության առնղծվածը, սուզվելու անհունի ոլորտները, կշռելու հյուլեի խորհուրդը տիեզերական ամբողջի մեջ, ժամանակի ու տարածության հավերժությամբ չափելու անմահության փիլիսոփայականը. «Անմահությո՞ւն,— բացականչում է Ալիշանը,—ո՞վ սքանչելի և ամենապայծառ կնիք մարդկության. այս ձայնն կիմանամ, որ մարդուս ամեն կատարելություններուն պատճառն ու նպատակը աս է եղեր, անոր համար է, որ երկիրս իր սրտին պղտիկ կուգար, այն անհուն սրտին, որ չի քաշեր, որ մահվան օրենքը հանկարծ դա ու խլռուվն իր վայելքը, իր կարգերը»[24]։

Մերժելով արտաքին աշխարհի պրոզան, անհատը սուզվում է իր ներաշխարհի ոլորտը, այստեղ որոնելու դեղեցիկն ու արժեքավորը, մնայունն ու հավիտենականը։ Սերը, բնությունը, կարոտը, մահը, տխրությունը, այն ամենը, ինչ բնկվում է մարդկային սրտի բաբախումներում, հնչում են որպես կյանքի անբեկանելի արձագանք։ Իսկ այնտեղ, ուր բախվում են երազանքն ու իրականությունը, գնդեցիկի ձգտումն ու խորտակված պատրանքների դառնությունը, սկիզբ է առնում վերհուշի էլեգիական վերապրումը, կորված երազների ողբերգական տվայտանքը։ Առաջին ռոմանտիկները առանձնապես սուր էին վերապրում մարդու բնական անցողիկության էքզիստան։ Հրաշք աշխարհի, առնղծվածային բնության, տիեզերական անհունի հավերժության մեջ բնկվում է մարդու անկասելի ողբերգությունը՝ մահվան անխուսափելիությունը, երկիրը առաքելով անամոթ կսկիծը՝ թե վերին ամենակարողն արարել է բնության հավերժական նորոգության հրաշքը, ուրեմն ինչո՞ւ է այս անարդարությունը, ինչո՞ւ տիեզերական հավերժության մեջ մարդուն հատկացվել է մի ակնթարթ միայն։

---

24 «Բազմավեպ», 1847, № 5։

էլեգիական այս մոտիվն է հնչում Ալամդարյանի, Թաղիադյանի, Աբովյանի, Ալիշանի, Պեշիկթաշլյանի ստեղծագործություններում, իսկ Դուրյանն արդեն այն բարձրացնում է համաշխարհային ֆենոմենի:

Բնության իմաստուն նպատակաբանվածությունը, սակայն, էթիկական մի խորհուրդ է հուշում, որը ռոմանտիկական թախիծ է ծնում այնտեղ, ուր հանդիպադրվում է մոլի ու չար կրքերի ներգործությունից բղկտվող մարդկությանը: Հենց այստեղ է, որ առաջին ռոմանտիկները որոնում էին այն մեծ շեղումը, ինչը պատճառ դարձավ մարդկության տառապանքին: Ամեն բան սկսվեց բնական սկզբի խաթարումից: Մի ժամանակ արարիչը մարդ էր, իսկ բնությունը հավատ և որովհետև արարիչը մեկ էր, ուստի և հավասար ստեղծեց բոլորին, բոլորին կապեց սիրով, որ վայելեն աշխարհը և ճանաչեն իրեն: Բնությունն ինքը կրոն էր, երկինքը մոտ էր երկրին, մարդը ձուլված էր բնությանը և կրում էր նրան իբրև հավատ: Բայց մարդը շեղվեց արարչի իմաստուն խորհրդից և բնության փոխարեն երկրպագեց այլ կրոն: Եվ այսպես, սերը փոխվեց ատելության, զգացմունքը՝ կրքի, միությունը՝ թշնամանքի: Այս առեղծվածն է, որ հայ ռոմանտիկները՝ Աբովյանը, Ալաշանը և ուրիշներ, փորձում են լուծել ռոմանտիկ պանթեիզմի միջոցով՝ մարդուն ձուլել բնությանը, կրթել «Բնության դրքի» ավետարանով, փիլիսոփայական մի ուրույն հայեցություն, որ ուղիղ թելերով միանում է Ռուսոյի բնապաշտությանն ու Գյոթեի պանթեիզմին: Փիլիսոփայական այս դոկտրինան հայկական ռոմանտիզմը լրացնում էր նաև սոցիալական ու էթիկական ուրույն հայեցությամբ, մի դեպքում ապավինելով «ռեալ հումանիզմին» կամ «արտադրական կազմակերպության» սոցիալական ուտոպիային, մի այլ դեպքում՝ համընդհանուր սիրով և բարեգութ խղճով օծված ֆիլանտրոպիզմին: Հայկական ռոմանտիզմի էթեոտիկական իդեալն, այսպիսով, նախապես ենթարկվեց ոստոպիական կախվածության: Բնորոշ է, օրինակ, որ իր երազած իդեալական հասարակության հեռապատկերը Րաֆֆին գուշակեց միայն 200-ամյա ապագայում:

Ռոմանտիզմի ճակատագիրը հաջորդ տասնամյակներում ուրույն փորձությունների ենթարկվեց գեղարվեստական զարգացման ուղիներում: 80-ականների գրական սերունդը ասպարեզ եկավ գեղագիտական նոր պահանջով, որի իմաստը սպառիչ է արտահայտում գաղափարից դեպի կյանք, հրապարակախոսական

միտումնավորումներից դեպի հասարակական օրգանիզմի վերլուծության սկզբունքը: Քննադատական ռեալիզմի գրական սերունդը բացահայտ մարտահրավեր է նետում ռոմանտիկական դեղափտուիյանը, առաջադրելով գրական հեղաբափոխության պատմական անհրաժեշտությունը: Բայց քանի որ պատմական զարգացումն ավելի բարդ պրոցես է, քան հնի ու նորի մեխանիկական սահմանազատում, ուստի և անցման ժամանակաշրջանը մի անգամ ևս ստուգության է ենթարկում հնի ու նորի պայքարը, փորձելով հակասությունը լուծել մի ուրույն ներհյուսմամբ: Այսպիսի քննության առաջ դրվեց հայկական ռոմանտիզմի ճակատագիրը 80—90-ական վիպականներին: Գրական ուղղությունների վճռ Փափազյանը փորձեց լուծել ռեալիզմի և ռոմանտիզմի ոճական համադրությամբ, Նար-Դոսը և Ա. Արփիարյանը վաղ շրջանի երկերում մարդու գաղափարական բացարձակության հակադրելին հոգեբանական բացարձակությունը, ձև տալով, այսպես ասած, մի ուրույն «հոգեբանական ռոմանտիզմի»: Ինչ վերաբերում է Մուրացանին, ապա նա անխախտ պահեց դասական ռոմանտիզմի սկզբունքները և ամրոզջական ձև տվեց ուշ ռոմանտիզմի գեղափտուիյանը: Ոչ մի տեղ հայկական ռոմանտիզմը այնքան բացահայտ ու որոշակի չդուցադրեց իր հակալուսավորական և հակակապիտալիստական ընդվզումը, որքան Մուրացանի ստեղծագործություններում: Ռոմանտիկական փախուստը իրականությունից դեպի բնապատմական ժամանակների անաղարտ կացություն կորսված երազանքի ափսոսանքով է դունավորում նրա հերոսների ներաշխարհը: «Ես հոգով ապանում էի դեպի այն երանելի ժամանակները,—մտորում է «Իմ կաթոլիկ հարսնացուն» վիպակի հերոսը,— երբ մեր առաջ տարածվող այս կուսական ափունց վերա ապրում էր մի նահապետական ժողովուրդ, ասպետական սրտի տեր, բանության անսուտ և աշխատության սիրահար. մի ժողովուրդ, որ չէր ճանաչում թշվառությունը և չէր ստեղծում նորան, որովհետև շատանում էր իր պարզ և անպաճույճ կյանքով: Հին լեռնականների երկիրը և՛ խաղաղ, և՛ գեղեցիկ էր... բայց լուսավորությունը ո՞ր բնական գեղեցկություն չի աղավաղել, երբ նա բնության այս ստեղծագործության ձգտել է տիրապետել»: «Ես,—երազում է «խորհրդավոր միանձնուհու» դաղափարական հերոսը,— հոգնել, ձանձրացել եմ սովորական կյանքից, սովորական մարդկանցից, և մանավանդ, թե, սովորական բարեկամությունից, որն յուր մեջ ինձ համար չունի այլևս

ոչինչ նոր ու չերմացնող։ Այժմ արդեն պատում եմ նախկին մարդն ու նրա անխարդախ ու թեկուզ, կիսով չափ վայրենի ընկերակցությունը»։

Մուրացանի ռոմանտիզմն արտացոլում է քայքայվող մանրբուրժուական խավերի սոցիալական էլեգիան կապիտալիստական զարգացման հանդեպ։ Նոր հարաբերությունների ներքին կառուցվածքի ու սոցիալական շարժիչների օբյեկտիվ պատմական պատճառակցությունը դրողի համար անհասկանալի առեղծված մնաց։ Չկռահելով հասարակական օրգանիզմի միացնող կապերը և կապիտալիզմի զարգացումն ընկալելով սոսկ որպես տրոհում, մասնատում, մարդու օտարում, նա ապավինեց սուբյեկտիվ-բարոյական կապերի պատրանքին։ Եվ քանի որ բարոյական գործոններն անզոր էին սոցիալական տրամաբանության հանդեպ, ուստի և սուբյեկտիվ-իդեալականն ու օբյեկտիվ-իրականը Մուրացանի ստեղծագործություններում ամենուրեք բախվում են սուր ու կրքոտ բանավեճով։ «Ամենասուր և հետևողական մտածողությամբ դիմավածն» և տրամախոսական փայլուն ունակությամբ օժտված գեղագետը հանդես է բերում մտավոր ու հոգևկան լարումի հերոսներ, որոնք տրամաբանական խոշտանգումների են ենթարկում այն ամենը, ինչ դուրս է իրենց համոզմունքներից[25]։ Այդ բանավեճի մեջ գրողը փորձեց վերակերտել իր ռոմանտիկական իդեալը կրող առաքյալ հերոսին, բայց «ժամանակի նշանը»՝ էգոիզմը դաժանորեն տրորում է նրա երազանքը, և նա ապաստան է որոնում պատմական անցյալի հեռուներում։

Ռոմանտիզմի ավանդները ուժեղ դրոշմ դրեցին XX դարասկզբի հայ գրականության վրա։ Պատմական զարգացման համաշխարհային ընթացքը XX դարասկզբին ինչ-որ բանով հիշեցնում էր XVIII—XIX դարերի սահմանագիծը։ Մարդկությունը նորից կանգնում է սոցիալական հեղաբեկումների ու փոքրիկոտ իրարաշարժությունների հանդիման, մարդկության ճակատագիրը կապելով գալիք հեղաշրջումների անհայտ հետևանքներին։ Նորից համաշխարհային թախիծ, նորից տիեզերական առեղծվածների գուշակություն, նորից տրտմագին էլեգիա, նորից փախուստի և անկման տրամադրություններ։ Տեղի է ունենում գրական մի նոր ռեակցիա, այս անգամ ուղղված XIX դարի բուրժուական քաղա-

---

25 *Տե՛ս* Ա. Տերտերյան, *Մուրացանը որպես մտածող և գեղագետ, Պետերբուրգ, 1913, էջ 45։*

քակրթության դեմ և դրական այդ ռեակցիան է, որ սիմվոլիզմի միջոցով վերստին ձևոք է մեկնում առաջին ռեակցիայի՝ ռոմանտիզմի էմոցիոնալական և փիլիսոփայական ավանդներին: Ի հակադրություն հասարակության սոցիալական ու հոգեբանական կառուցվածքը վերլուծող պոզիտիվ դեղադիտության, դրականության փիլիսոփայական լիցք է ստանում, մտորում հավիտենական կատեգորյաների, նյութի ու գոյի, կյանքի ու մահվան, հավերժականի ու ունայնի խորհուրդը: Իմաստուն, փիլիսոփա Արևվելքը սփոփում է անհնոանկար երազողներին ոգու կատարելության լեգենդներով, հին Նիրվանան նորից հառնում է որպես հավիտենական անդորրի և մոռացության հանդրվան:

Գեղարվեստական պարպացման համաշխարհային պրոցեսի այս տեղաշարժներն ուրույն դրսևորում գտան նաև հայ դրականության մեջ: Ավ. Իսահակյանի, Վ. Փափազյանի, Սիամանթոյի, Դ. Վարուժանի, Մ. Մեծարենցի, Վ. Տերյանի, Լ. Շանթի, Ա. Ահարոնյանի, Վ. Թեքեյանի, Ինտրայի և այլ գրողների ստեղծագործություններում փիլիսոփայական ու էմոցիոնալական նստվածքներ տվին սիմվոլիզմն ու ռոմանտիզմը, իհարկե, տարբեր չափով ու խորությամբ, դաղափարական ու փիլիսոփայական ուրույն ենթաշերտերով: Իր բովանդակությամբ ու դրսևորումներով դրական այդ նոր շարժումը բարդ էր ու անհամասեռ և յուրովի անդրադարձնում էր հայ ժողովրդի կոնկրետ-պատմական հոգեբանությունը իրադարձությունների համաշխարհային սուր լարումների հանդեպ:

Ազատագրական շարժման ողբերգական հանգամանքները հայ դրականության մեջ կապ որոնեցին XIX դարի ռոմանտիզմի ավանդների հետ: Բայց նոր ռոմանտիզմը իր բոլոր ճիգերով հանդերձ չկարողացավ կրել XIX դարի ռոմանտիկների գաղափարական հավատն ու պայքարի ոգին: Նա դարձավ սենտիմենտալ, լալագին, ողբասացական (Ա. Ահարոնյան), պոռթկաց կործանումի ահավոր ճիչն ու ցավի դառնաղետ սարսուռը (Սիամանթո):

Ընդհանուր անբավականությունը բուրժուական հասարակությունից նորից ծնունդ էր տալիս անհատի ռոմանտիկական դեգերումներին, մի դեպքում անհատապաշտական փախուստը բարձրացնելով համաշխարհային թախծի տիեզերական վերապրումների (Ավ. Իսահակյան), մի այլ դեպքում ապավինելով ներաշխարհի հոգեկան դեղեցկության ու ներդաշնակության հուշապատրանքին (Տերյան, Մեծարենց):

Դիմադարձ լինելով բուրժուական քաղաքակրթության հակա-

հումանիստական իռացիոնալիզմից, նեոռոմանտիկները առաջադրում էին մի ուրույն հայացք Արևելքի և Արևմուտքի, միջնադարի և նախապատմական դարերի վերաբերյալ, փորձելով ստեղծված կատաստրոֆիկ իրադարձություններն ստուգել պատմության փորձով։ Ինտրան միջնադարում գտնում է միստիկական անուրջների ապաստանը, Վարուժանը հակաքրիստոնեական ընդվզումը հանդեցնում է հեթանոսական բարքերի, ուժի ու գեղեցկության պաշտամունքին, Շանթը ջնջում է անցյալի ու ներկայի սահմանագծերը և մարդկության պատմությունը դատապարտում ճակատագրի հավիտենական նախատինքին, Իսահակյանն ու Փափազյանը իմաստուն Արևելքի ավանդներում որոնում են հոգեկան ու բարոյա-էթիկական արժեքներ։

Դարասկզբի հայ սիմվոլիստ-ռոմանտիկների էսթետիկական և պատմափիլիսոփայական հայացքներում ուրույն նշանակություն է ստանում արվեստի բացարձակեցման տեսությունը։ Արվեստի և առհասարակ հոգևոր մշակույթի միջոցով հասարակության նորակերտելու նոր-ռոմանտիկների հավատքը պատմա-փիլիսոփայական մի ուրույն երանգ է ստանում հայ իրականության մեջ։ Ազգային գաղափարաբանությունը տոգորվում է մի խանդավառ հավատով, թե վերջապես պատմության շարժիչ է դառնում մի գործոն, որը ազգերի ինքնուրույն գոյությունը երաշխավորում է ոչ թե տնտեսական կամ քաղաքական հզորությամբ, այլ հոգևոր արժեքների մեծությամբ։ Ստեղծելու հանճարը հատկացվում է հայոց պատմության նախակերտ տրվածքին և ազգերի ապագա համերաշխության մեջ ուրվագծում «հոգևոր Հայաստանի» հեռանկարը։

Այսպիսով, XIX դարի 30—40-ական թվականներից մինչև XX դարասկիզբը հայ գրականության մեջ արտահայտություն գտավ ռոմանտիկական ուղղությունը՝ ունենալով վերելքներ ու անկումներ, կրելով զարգացման ընթացքի փոխակերպությունները, համաշխարհային ռոմանտիզմի ընդհանուր սիստեմի մեջ տարբերակելով իր կոնկրետ-ազգային առանձնահատկությունները։

ՓՈՒՐ ՊԱՏՄՈՂԱԿԱՆ ԺԱՆՐԻ ԲԱՆԱՀՅՈՒՍԱԿԱՆ ԱԿՈՒՆՔՆԵՐԸ

Որևէ ժանրի բանահյուսական ակունքների բացահայտումը չափազանց կարևոր է թե՛ տվյալ ժանրի ընդհանուր «կոնցեպցիա-յի» և թե՛ նրա մեջ պատմականորեն փոփոխվող տարբեր ձևերի զարգացման օրինաչափությունները պարզաբանելու համար:

«Ժանրը,— ինչպես գրում է Մ. Բախտինը,— ապրում է ներկայով, բայց միշտ հիշում է իր անցյալը, իր սկիզբը: Ժանրը գրականության զարգացման ընթացքում հանդես է գալիս իբրև ստեղծագործական հիշողության ներկայացուցիչ[1]*: Նրանում, իրոք, առավել ցայտուն է դրսևորվում գեղարվեստական ձևի ակտիվությունը և կայունությունը: Այդ կայունության մեջ հատուկ նշանակություն են ձեռք բերում ավանդույթները:*

Ավանդույթի օգնությամբ է գրական ստեղծագործությունը կապվում բանահյուսության հետ, շնորհիվ ավանդույթի ընկալման է հեղինակի ստեղծագործության մեջ ներարկվում սերունդների գեղարվեստական փորձը:

Բանահյուսության և գրականության հարաբերակցության շուրջ մեծ գրականություն է ստեղծվել: Համառոտակի նշենք միայն, որ չնայած այս հարցում ցուցաբերված տարբեր մեթոդաբանական դիրքորոշումներին և կոնցեպցիաներին, բոլոր հետազոտողները այսպես թե այնպես ընդունել են այդ կապի առկայության փաստը

[1] *М. Бахтин*, Проблемы поэтики Достоевского, М., 1963, стр. 142.

և փնտրել են գրականության ակունքները ժողովրդական ստեղծագործության մեջ[2]։

Ժամանակակից գրականագիտությունը դուրս է բերում այս հարցի լուծումը նեղ սոսկ ձևական շրջանակներից՝ հաստատելով ժանրային ձևի բովանդակալիցության սկզբունքը։ Ի դեպ, այդ բովանդակալիցությունը ավելի բացահայտ է դրսևորված ժանրի ամենավաղ նմուշներում, որոնց մեջ և ձևակերպվում է նրա հիմնական «կազապարը»։

Ժանրի սկզբնավորման շրջանում առավել հստակ ձևերով է արտահայտված նաև նրա կապը բանահյուսության հետ՝ թե՛ ժողովրդական ժանրերի և նրանց արտահայտչական միջոցների համակարգի, թեմաների, մոտիվների, սյուժեների, կերպարների անմիջական օգտագործմամբ և թե ավելի լայն՝ ժողովրդական աշխարհազգացման և դարաշրջանի կոլեկտիվ գիտակցության ներթափանցմամբ գրականության մեջ։

Ընդհանրապես, արվեստի մեջ շրջադարձային դարաշրջանները (իսկ ժանրի սկզբնավորումը, անկասկած, կապված է այդպիսի շրջադարձերի հետ) ի հայտ են բերում արվեստի ժողովրդական հիմքերը։ «Նախքան վճռական թռիչք կատարելը, արվեստը նորից առնչվում է ամենալայն ու խոր գեղագիտական տարերքին՝ ամբողջ ժողովրդի կենսազգացողությանը։ Հենց այստեղ, գեղարվես-

---

2 Զ. Ֆրեյդը, Օրինակ, «անհատի նախապատմության» մասսայական հոգեբանության մեջ էր տեսնում գեղարվեստական ստեղծագործության ակունքները (տես՝ *З. Фрейд*, Психология масс и анализ человеческого «я», М., 1925)

Յունգը կիրառում էր «նախնական կերպար» կամ «նախատիպ» հասկացությունը, իբրև արդյունք «անգեմ կոլեկտիվ արվեստի», որը ոչ թե անհետանում, այլ փոխակերպվում է անհատական կերպարի։ (Տե՛ս Юнг, Психологические типы, М., 1929).

Ա. Վեսելովսկու «Պատմական պոետիկայի» խնդիրն էր հենց «անհատական ստեղծագործության պրոցեսում ավանդույթի դերի և սահմանների բացահայտումը»։ (*А. Веселовский*, Историческая поэтика, Л., 1940. стр. 493). Այդ նպատակն էր հետապնդում «թափառող սյուժեների», նրանց նախնական ձևերի հայտնաբերումը դիցաբանական, կոմպարատիվիստական և պատմա-մշակութային դպրոցների ներկայացուցիչների կողմից։ Եվ վերջապես նույն ոլորտում են նորագույն ստրուկտուրալիզմի «անբաժան միավորներին», «հաստատուն մեծություններին», «դրոշմների», «կլիշեների» որոնումները։

3 Տե՛ս այդ սկզբունքի իրականացումը Մ. Բախտինի աշխատություններում կամ «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении» եռհատորյակում, М., 1963—65 гг.

տական գործունեության ամենախոր ոլորտում է, որ ձևավորվում են ժանրի սկզբնավորման նախադրյալները»[4]:

1

Մեր խնդիրն է՝ բացահայտել գեղարվեստական զարգացման ընդհանուր համակարգում փոքր ժանրի, մասնավորապես նովելի, բանահյուսական ակունքները, բնութագրել նրա նախապատմությունը, ցույց տալ անցումը ժանրի բանահյուսական ձևերից դեպի գրականը և ժանրային ավանդույթի կուտակումը ուրիշ փոքր պատմողական մեծ ձևերում, որոնց տարերքում նա ծնունդ է առնում:

Դա հայկական միջնադարյան մանրապատումն է՝ իր մասնավոր, պրոզայիկ, աշխարհիկ տարերքով, լայնորեն հագեցած ժողովրդական տարրերով: Ժանրային այդ ձևն էր, որն իր գեղարվեստական կառուցվածքով և կերպարայնությամբ հետագայում կյանքի կոչեց այնպիսի մի ոչ ավանդական գրական երևույթ, որպիսին նովելն է[5]:

Ինչպես հայ, այնպես էլ եվրոպական և արևելյան նովելի արմատները միջնադարյան բանահյուսության նորաբարական դրևորումների մեջ են: Խորանալով պատմության մեջ, կարելի է տեսնել այդ ժանրի ավելի վաղ ստեղծելու ձգտման ապացույցներ են տալիս նաև հին պատմությունները, օրինակ, Հերոդոտի պատմությունը (Սոլոնի և Հունաստանի այլ տիրակալների մա-

---

4 *В. В. Кожинов*, Происхождение романа, М., 1963, стр. 71.

5 Անշուշտ, հայ գեղարվեստական արձակի սկզբնավորումը կատարվում էր հիմնականում քրիստոնեական գրականության ժանրերի ոլորտում: Գրական արձակի այս ճյուղը ուսումնասիրված է Մ. Ավդալբեկյանի «Հայ գեղարվեստական արձակի սկզբնավորումը» աշխատության մեջ (Երևան, 1971): Այստեղ նույնպես հեղինակը դիտում է ժողովրդական ավանդույթների զարգացումը, բանահյուսական սյուժեների, թեմաների օգտագործումը, հատկապես պարականոն երկերի՝ «Աստվածաշնչի» այս յուրատեսակ ժողովրդական խմբագրության մեջ: Ավելին, Մ. Ավդալբեկյանը տարբեր աննկդոտային բնույթի պատմություններում, հետաքրքրաշարժ եղելություններում նկատում է նույնիսկ ռեալիստական նովելի սաղմեր: Սրանք ներմուծվում են ինչպես վարքերի, այնպես էլ ամբողջ միջնադարյան պատմագրության մեջ: Ավանդական բանահյուսական և հոգևոր եկեղեցական տարերքների այսպիսի միահյուսումը, ըստ հեղինակի, շատ բնութագրական ու օրգանական է միջնադարյան մտածողության ընդհանուր համակարգի համար:

սին նովելներ)։ Դարաշրջանի երևելի գործիչների կամ կարևոր դեպքերի մասին պատմությունները շատ հաճախ պարուրվում էին հորինված անեկդոտային կամ նովելային բնույթի դրվագներով։ Այս տիպի հատվածներ առատորեն ներկայացված են հատկապես Բուզանդի «Հայոց պատմության» մեջ, որտեղ առավել ցայտուն է աշխարհիկ հոսանքը (հիշենք Հովհան Եպիսկոպոսի խարդախ ապարքների մասին զավեշտական պատմությունները)։ Գալ Վահանի մասին այս տիպի արկածային պատմություններ է տալիս նաև Հովհան Մամիկոնյանն իր «Տարոնի պատմության» մեջ։

Նովելի առաջին գրական մշակումների մասին է վկայում Հնդկաստանի հարուստ պատմողական գրականությունը, որը ներկայացված է այսպես կոչված «շրջանակված վիպակ» ժանրում («ջատագնները», «Վետալի 25 պատմվածքները» և, վերջապես, «Պանչատանտրա» առակների ժողովածուն)։

Նովելի սաղմեր, թեև ֆանտաստիկ բովանդակությամբ, կան նաև հին չինական ժողովածուներում (օրինակ, Գան-Բաո-ի «Ոգիների որոնոմանները»)։ Այս հին ժողովածուների ձևավորման մեջ չափազանց մեծ դեր է խաղացել բանավոր պատմողական գրականությունը։

Հետազոտողները նշում են նաև պատմական վկայություններ հին հունական նովելի առկայության մասին («Միլեթյան պատմվածքների» ժողովածուն, կամ սիբարտիական պատմվածքները)։

Դիմելով ժանրի սկզբնավորման ավելի վաղ փուլերին, հատկապես հունական նովելին, Ա. Վեսելովսկին սրա առաջացման պատճառները բացատրում է հասարակական և ժողովրդական կյանքի ընդհանուր անկումով, աղգային կենտրոնի քայքայումով, որոնք և բերում էին ազատ աշխարհագրագացություն, անհատի ինքնափիտակցման, ինքնահաստատման, անհատականության զարգացում։

Թեև հայ գրականության մի շարք պատմական երկերի մեջ, ինչպես նաև զուտ գրական ստեղծագործություններում, կարելի է գտնել աշխարհիկ շրջապատից թափանցած հատվածներ, բայց և այնպես, ընդհանուր մինչև XII դարը քիչ են զարգացել արձակի զեղարվեստական ժանրերը։

Գրականությունը զարգանում էր հիմնականում վանքերում, և հոգևորականությունը ամեն կերպ աշխատում էր վանել այնտեղից ժողովրդական ոգու և ինքնափիտակցության նշույլները։ Նա շատ

հազվագեպ էր հիշում առակները և ընդհանրապես աշխարհիկ մոտիվներով գրված պատմություններ, որոնք արհամարհվում էին իբրև «դևհիկ» և «ստոր» ժանրեր: Ընդ որում՝ գրաքննական արգելքները տարածվում էին ոչ միայն գրական բնույթի հուշարձանների, այլև բերնեբերան տարածվող բանավոր պատմությունների և առակների վրա:

Միայն XII—XIII դարերի սահմանագծում գրականության մեջ ամբողջ ուժով ի հայտ են գալիս մի կողմից առակի, մյուս կողմից՝ կարճ պատմվածքի՝ նովելի, զվարճալի պատմության ժանրերը: Առակների առաջին ժողովածուները կազմում են Մ. Գոշը և Վ. Այրիվանեցին: Ժողովրդական ժանրի ներթափանցումը գրականության մեջ և նրա մշակումը եկեղեցական գործիչների կողմից ինքնին արդեն մի նշանակարից փաստ է, որը կապվում է XII դարի հայկական կյանքի ընդհանուր շրջադարձի, նրա մշակութային վերածնության հետ:

Պատմագիր Ա. Լաստիվերտցին դեռ XI դարում արձանագրում է «դառն մոքեր» հոգևորականության բարոյախոսության անկման, ժամանակակիցների չափից դուրս այլասերվածության, պղծության, պոռնկների, հերետիկոսության տարածման մասին, որոնք իրենց մեջ ներառնում էին նաև հեթանոսական հավատալիքների տարրեր: Ավելանում էին «մեղքերը», ուժեղանում էր անհավատություն, «անպատկառ» վերաբերմունքը եկեղեցականների հանդեպ: Յածր խավերի, հատկապես արհեստավորական միջավայրի ինքնագիտակցման ընդհանուր զարթոնքը չէր կարող չազդել գրականության նկարագրի վրա: Այն սկսվում է ազատվել եկեղեցական ազդեցությունից և ներթափանցվել աշխարհիկ ոգով: «Իսկ երբ միջին դարերում հայոց գրականության աշխարհականացման հետ ժողովրդական հոսանքը ճանապարհ հարթեց դեպի վարպետյան ժողովածուները, այդ նույն ճանապարհով կենդանական հեթիաթների աշխարհից վերջինիս մեջ մտավ նաև ժողովրդական ստեղծագործության շիլը...»[6]:

Հենց այս ժողովածուների երևան գալու հետ է կապվում բանահյուսության ազատագրումը պատմագրության շրջանակներից և թափանցումը գեղարվեստական արձակի մեջ. դեռևս չտարբերակված վիճակում այս հսկայական նյութն սկսում է գրի առնվել անա-

6 *Н. Марр*, Сборник притч Вардана, ч. I, СПб., 1899, стр. 581.

նան գրուցասացների կողմից՝ ապաստան գտնելով տարբեր ժողովածուներում[7]։

Միջնադարի բանահյուսական և գրական այս բազմազան երևույթների մեջ մեզ հետաքրքրում է գեղարվեստական արձակի այն հոսանքը, որն ատոիճանաբար գրականությունը տարել է ավանդույթներով սրբագործված աշխարհից դեպի ժամանակակից կյանքը։ Հենց այս ոչ ավանդական ժանրերում, որոնք գտնվում էին «բարձր» պաշտոնական ժանրերի սահմաններից դուրս, տեսանելի է դառնում աղատագրումը միջնադարյան գրականության կողմից պարտադրված օրենքներից և նորմաներից, կամ, ամեն դեպքում, հին ձևերը նոր բովանդակությամբ լիցքավորելու պրոցեսը։

Թեև կրոնական տարրը հսկայական դեր է խաղացել միջնադարյան գրականության մեջ, այնուամենայնիվ, ինչպես ժողովրդական լայն մասսաների, այնպես էլ միջին ու նույնիսկ բարձր խավերի աշխարհայեցողությունը լիովին չի կլանվել ձգնավորական տրամադրությամբ։ Քրիստոնեական դավանանքին հարակցում էին հնդիանոսական հավատալիքները, կրոնապաշտության հետ միասին ապրում էր նաև կյանքի անմիջական և ուրախ ղգացողությունը։ Ընդ որում, դուցե հենց բանահյուսության և գրականության խիստ սահմանազատվածության հետևանքով հեթանոսության արտացոլումը ֆոլկլորում գնալով կորցնում էր իր կրոնական իմաստը, անցնելով գեղարվեստական ոլորտ։ Դրա ապացույցն է քրիստո-

---

[7] Նյութի համապարփակ հավաքումն ու ուսումնասիրումը սկսվում է միայն XIX դարում։ Հայ գրականության պատմաբանների բանասիրական և հայագիտական տարբեր աշխատություններում բավական արժեքավոր և հետաքրքիր դիտողություններ կան այս ժանրերի մասին (Հ. Դաշեցյանի, Ստ. Պալասանյանի, Վրթ. Փափազյանի և այլոց մոտ)։ Սակայն, գիտական, տեսական իմաստավորումը սկսվում է Մ. Աբեղյանի աշխատություններում։ Հսկայական է նաև Ն. Մառի ներդրումը առակների թե՛ գիտական հրատարակման և թե՛ բանասիրական ուսումնասիրման մեջ («Ժողովածոյ առակաց Վարդանայ», 3 մաս, 1894, 1899)։ Վերջին տարիներին լույս են տեսել նաև Ա. Ղանալանյանի աշխատությունները տարբեր փոքր ժանրերի մասին («Առածանի», Երևան, 1960, «Ավանդապատում», Երևան, 1969)։ Տարբերակված են արդեն և հեքիաթների («Հայ ժողովրդական հեքիաթներ» ակադեմիական հրատարակությունը) և առակների տեքստերը (Պիվազյան Էմ., *Մխիթար Գոշ*, 1951, «Армянские средневековые басни». Հ. Օրբելու խմբագրությամբ)։ Այդ նյութից սահմանազատված և ուսումնասիրված է գրույցի ժանրը (Ա. Սրապյան, Հայ միջնադարյան գրույցներ, Երևան, 1969)։ Փոքր ժանրի նմուշներ և գիտական դասակարգման փորձեր ենք գտնում նաև «Էջեր հայ միջնադարյան արձակից» ժողովածուի մեջ (Կ. Մելիք-Օհանջանյանի խմբ., Երևան, 1957)։

նևական մշակույթի կողքին նաև ժողովրդական դրականության լայն հոսանքի առկայությունը, որի մեջ ակնհայտորեն դրսևորվում է աշխարհիկ բեմատիկան, ժողովրդի ռեալիստական աշխարհապատկերությունը, և «հեթանոսական ոգին» միջին դարերում արդեն նոր տարածում ու լիցք է ստանում:

XII—XIII դարերում քաղաքների հզոր վերելքը Եվրոպայի և Արևելքի գրեթե բոլոր երկրներում էապես փոխում է արվեստի պատկերը՝ պայմանավորելով քաղաքային դրականության ծագումը, որն արդեն այժմեականի և բեմականի է քաղում կենդանի իրականությունից:

Հայաստանում արդեն IX—XI դարերում Բագրատունիների, Արծրունիների և Ռուբինյանների թագավորություններում աշխուժորեն զարգանում են առևտուրն ու արհեստները, սկսվում է պայքարը եկեղեցու դեմ, որն ընդունում է «հերձվածողության» կրոնական բնույթ (Մոնդրակեցիների շարժումը): Քաղաքային բնակչության դերի մեծացումը, հատկապես, արհեստավորական խավերի աշխատանքին հատուկ բարձր կուլտուրան նպաստում էր ֆոլկլորի զարգացմանը: «Նկատի ունենալով քաղաքային կյանքի այս պայմանները,— գրել է Հ. Օրբելին,— դժվար չէ պատկերացնել, թե ինչու այդ կիսափողոցային կյանքը (ոչ միայն ազատ, այլև աշխատանքի ժամերին), արհեստավորների կենցաղը այդ միջավայրը արեթ է դարձնեն առավել զգայուն նոր սրամիտ խոսքի և առակի հանդեպ, որոնք դեռ համեմված չէին երկար բարոյախոսություններով: Այդ միջավայրը ունակ և պատրաստ էր ըմբռնել նոր զվարճալի պատմություններ (ոմն խորամանկ կնոջ արկածային արարքների մասին) և հորինել նորագույն պատմություններ ժողովրդի առօրյա ապրումների, տանջանքների և երազանքների մասին»[8]:

Հենց այստեղ, այս միջավայրում է, որ ձևավորվում են այդ իրական ու ճշմարիտ մանրանկարները: Արհեստավորական համքարային արտադրության կազմակերպման ձևը, հրապարակների և տոնավաճառների բազմամբոխությունը, տոներն ու զանազան տոնախմբությունները առավել ևս խթանում էին քաղաքային բնակչության ստեղծագործական գործունեությունը: Հրապարակներում՝ քաղաքային կյանքի յուրատեսակ կենտրոնում, որտեղ ժողովուրդը հանդիսախաղեր ու զվարճություններ էր փնտրում, հանդես էին գալիս միջնադարյան արվեստի վարպետները՝ աստ-

---

8 *Н. Орбели*, Басни средневековой Армении, М.—Л., 1956, стр. 40.

ցողները, փահլևաններն ու ծաղրածուները, որոնք հանպատրաստից հորինում էին անեկդոտներ, հեքիաթներ և նովելներ։

Համանման տեսարաններ տեղի էին ունենում իտալական, նիդերլանդական հրապարակներում, ֆրանսիական և ռուսական քաղաքներում, Միջին Ասիայում, Մերձավոր Արևելքում,— ամենուրեք, որտեղ աշխույժ առևտուր էր տեղի ունենում։ Հենց ֆեոդալական քաղաքներում են ծնվել Ֆաուստի ժողովրդական լեգենդը, Թիլ Ուլենշպիգելի պատմությունները, Խոջա Նասրեդինի անեկդոտները, հեքիաթներ խորամանկ առևտրականների, սրանց կանանց և ծառաների մասին։ Ամենատիրված և տարածված հերոսներն էին ճարպիկ ու թեթևատլիկ կինը, խաբված միամիտ ամուսինը, խորամանկ և անզգամ վանականը և այլն։

Իտալական քաղաքի միջավայրում, օրինակ, սիրված էր հատկապես սրամիտ անեկդոտը հնարամիտ և իր արժեքն իմացող քաղաքացու մասին, որը հիմար վիճակի մեջ է գցում գոռոզ ասպետին կամ ցանկասեր քահանային։ Այդ ծիծաղաշարժ պատմություններով քաղաքացիները զվարճանում էին երեկույթներում։ Սյուժեների հետաքրքրաշարժության և կոմիզմի շնորհիվ այդ պատմությունները դառնում են ընթերցանության սիրված առարկա բոլոր խավերի համար։

Հենց բանահյուսության մեջ է առաջին անգամ բացահայտվում անձի՝ իբրև անհատականության տարբերությունը դասակիցից և հայտնաբերվում սկզբնավորվող նովելում հիմնական հատկանիշ դարձող այս երևույթի գեղարվեստական իմաստը։ Ժողովրդի մեջ, որ շատ զգայուն և անմիջականորեն է արտահայտում ամեն մի փոքր տեղաշարժ անհատի և հասարակության միջև, այդ իմաստը, ընկալվում է ավելի վաղ, երևան գալով միջնադարյան բանահյուսության նոր երևույթների մեջ։

Այս տեսակետից հայ միջնադարյան բանավոր արձակն ընձեռում է առատ նյութ, որը թույլ է տալիս համեմատելու այն այլ դրականության նմուշների համապատասխան երևույթների, նովելի արևելյան և եվրոպական ակունքների հետ։ Վաղ միջնադարում ամենայն մասշտաբներով նկատվում է հեքիաթային, նովելիստական, առակային սյուժեների, կերպարների, թեմաների «թափառում», բանավոր և գրավոր ձևով տեղի են ունենում փոխառություններ ու փոխազդեցություններ։ Գրավելով յուրահատուկ և ինքնուրույն տեղ հին մշակույթների մեջ, Հայաստանը միաժամանակ սերտորեն մերձենում էր թե՛ եվրոպական և թե՛ արևելյան

մշակույթներին: Այս պատճառով թեև այստեղ առկա են նաև փոխառնվելությունները, բայց նմանությունները մեծ մասամբ արդյունք էին համանման պրոցեսների, որոնք տեղի էին ունենում XII—XIII դարերում հայ իրականության մեջ:

Արձակի բանավոր նմուշներում կարելի է գտնել շատ նմանություններ թե՛ ֆրանսական ֆաբլիոների (fabliau), թե՛ գերմանական շվանկների (schwank), թե՛ իտալական ֆացետիաների (facétiae) և թե՛ ռուսական զրույցի (сказ), հեքիաթի կամ վիպակի հետ: Այստեղ գրեթե նույն պոետիկան և էսթետիկան է, նույն բովանդակային պաթոսը: Ճիշտ է, հայ միջնադարյան արձակը չի տալիս նովելի պրակտ ժանրի այնպիսի վառ նմուշներ, որոնց հիման վրա կարելի լիներ դիտել անցումը բանահյուսական ձևերից դեպի պրակտը[9]:

Այնուհանդերձ, ուսումնասիրելով այս ողջ պատմողական նյութը, որի մեջ դեռևս զանազան փոքր ձևերը հստակ չեն տարբերակված, մենք հստակորեն նկատում ենք նովելի ժանրի առաջացման որոշակի միտումներ: Առկա են լուրջ կերպարանափոխություններ, որոնք այս նյութը աստիճանաբար մոտեցնում են վերածննդի նովելիստական տարեբերին: Սա իր հետ բերում է նաև բուն գեղարվեստական մտածողության ապատագրում կրոնական, փիլիսոփայական և պատմական սինթեզից և նոր գեղարվեստական իմաստի հայտնաբերում: Վերջինս երևան է գալիս անհատական սկզբունքի լայն դրսևորման և ավանդական ժանրային պայմանականությունից ազատագրված արձակ պատմության ձևավորման մեջ:

Վաղ շրջանի նովելը իբրև «նորություն» ձևավորվում է ժամանակակից կենդանի կյանքի հետ անմիջական հարաբերության ոլորտում, արտացոլում է հավաստի դիպվածներ, որոնք քաղված են բուն իրականությունից: Այն հանդես է գալիս որպես «դեպք», որը մերժում է ընդունված կանոնները: Այս տարերքը ավելի շատ դիտվում է ծիծաղաշարժ ժանրերում, կենցաղային կամ երգիծա-

---

9 Այս տեսակետից չափազանց հետաքրքիր նյութ է տալիս Բոկկաչչոյի ստեղծագործությունը: Իր նովելներում լայնորեն օգտագործելով ոչ միայն ֆրանսական ֆաբլիոների, այլև արևելյան պատմությունների, առակների, աննկդոտների սյուժեները, նա խորապես վերամշակել և կերպարանափոխել է այդ նյութը համաձայն իր նոր հումանիստական կոնցեպցիայի և շնորհիվ վառ արտահայտված անհատական շեշտի, որը և դառնում է անհրաժեշտ հատկանիշ սկզբնավորվող ժանրի համար:

բանական ճյուղերում (կոմիկական պատմություններ, անեկդոտներ և պրույցներ)[10]։

Բայց անգամ այնպիսի ժանրերում, ինչպիսիք են առակը, բարոյախոսական զրույցը, տեղի են ունենում փոխակերպություններ, որոնք բնութագրական են նոր ժանրային տարբերքի համար։

Սակայն, նախքան այդ փոփոխությունների բացահայտմանն անցնելը «նովելայնության» տարրերը երևան հանելու նպատակով դիտենք այդ ժանրերի կառուցվածքային նմանություններն ու տարբերությունները։

2

Բանահյուսական ժանրերը, գտնվելով բարդ ու բազմազան փոխհարաբերության մեջ, հանդես են գալիս իրենց ամբողջության մեջ որպես պատմականորեն պայմանավորված դեղարվեստական համակարգ։ Էվոլյուցիայի ընթացքում նրանք փոխադարձաբար հարստանում ու ներթափանցում են միմյանց մեջ, համամակերպում կամ էլ հակադրվում իրար։ Այստեղ դեր են խաղում և՛ ծագումնաբանական կապերը, և՛ նոր ժանրերի հակադարձ ազդեցությունը հների վրա, որի հետևանքով նրանք փոխում են իրենց ավանդական կառուցվածքը, երբեմն էլ քայքայվում։ Այս փոխազդեցությանը նպաստում են թե՛ սոցիալ-պատմական և թե՛ սպեցիֆիկ ֆոլկլորային գործոնները։ Այս երևույթի պատճառները, նախ, բանահյուսական ժանրերի բանավոր կերպով դրսևորվելու և հետո՝ տարբեր ժողովուրդների մոտ զանազան տարբերակներով և ձևերով դրսևորվելու մեջ է։ Այստեղից էլ՝ տերմինաբանական տարբերությունները։

Այսպես հայկական «զրույց» անվանում կրող ժանրը, ընդգրկելով իր մեջ տարբեր բովանդակային տարրեր, հանդես է գալիս մեկի առակի, մեկի երգիծական զրույցի, մեկի էլ ֆարսի կամ

---

10 Հետաքրքիր է այս առումով ստեղծագործական հոգեբանության չափանիշներից ելնող Կ. Տիանդերի ժանրային դասակարգումը։ Ի տարբերություն ավանդական ոճ ունեցող հեքիաթի, էպոսի, բալլադի, պատմվածքը, զավեշտը, շվանկը կազմում են ոչ ավանդական ժանրերի համակարգը։ Սրանց ներսում էլ երկերը սահմանազատվում են ըստ ստեղծագործական պրոցեսի բնույթի. երկեր՝ հիմնված զգացածի, ապրածի վրա (շվանկ, զավեշտ, նովել), ենթադրածի (ասք) և երևակայածի վրա (առասպել)։ Տե՛ս K. Tiander, Очерки эволюции эпического творчества. в кн.: «Вопросы теории и психологии творчества», т. I. Харьков, 1911, стр. 33—34.

պավեշտի ձևով։ Եվ, ընդհանրապես, զրույցի լայն օգտագործումը ինչպես բանավոր, այնպես էլ գրավոր խոսքում, ամենատարբեր ժանրերում, ինչպիսիք են քարոզը, վարքագրությունը, մեկնությունը և այլն, խիստ ընդարձակում է նրա սահմանները։ Հաճախ զրույց ձին համարում ամեն մի փոքր ձևի հորինվածք[11]։

Զրույցի հետ մեկտեղ հատկապես ամրապնդվում է թվում նաև բանավոր պատմվածքը, որը, կապված լինելով ընթացիկ իրականության, ամեն մի ակնդի հետ մշտապես նորոգվում և ձևափոխվում է։ Չնայած այն կարող է հաճախ օգտվել ավանդական որոշ տարրերից, մոտիվներից և պոետիկայի արտահայտչական միջոցներից, բայց և այնպես չի դառնում ավանդական, շնորհիվ իր ներքին ժանրային բնույթի։ Քանի որ ժամանակի ընթացքում նրանց մեջ արտահայտված եղելությունները դառնում են անցյալ, զրույցն ու պատմվածքը կարող են վերափոխվել բեղենդի կամ ավանդության։ Եվ ընդհակառակը, պատմվածքն էլ կարող է իր մեջ ընդունել այլ արձակ ժանրերի՝ լեգենդի, ավանդության կամ հեքիաթի տարրեր, նրանց մեջ պատմվող եղելությունները ներկայացնելով որպես իրական փաստեր, նոր ժամանակներում կատարված դեպքեր։ Այս «երևույթները», «անկայունությունը» դեռևս ժանրի շինծու լինելու ապացույց չէ։

Զրուցային արձակը, տարբերվելով հեքիաթային, առասպելային, լեգենդային կամ ավանդապատումային արձակից, համասեռ չէ։ Այն իր մեջ ընդգրկում է և՛ պատմություն-հիշողություններ, և՛ ոչ ֆարեալային բնույթի խրոնիկալ փրադրություններ, և՛, վերջապես, բանավոր պատմվածքն իր բուն իմաստով։ Վերջինս ներկայացնում է ժողովրդի մեջ գոյատևող գեղարվեստական պատմություններ դեռ անցյալ չդարձած իրողությունների մասին, որոնք պատմողի երևակայության մեջ ձևոր են բերում մտացածին տարրեր։ Ըստ մտացածինի չափի և բնույթի, այդ պատմվածքները կարող են բաժանվել երևակայական պատմությունների (հնարովի պատմություններ «небывальщины», կախարդական զրույց), պատմություն-եղելությունների և բանավոր նովելի կամ սկնարկ-պատմությունների, որտեղ փաստի պոեզիան գերակշռում է երևակայականի պոեզիային։ Այստեղ կարող են, վերջապես, հատուկ խումբ կազմել «լուրերը» («слухи»), «համբավները» («толки»).

---

11 Այդ մասին մանրամասն տե՛ս Ա. Սրապյանի, Հայ միջնադարյան զրույցներ, Երևան, 1969։

Նկատի ունենալով այս բոլոր անցումային ձևերն ու կերպերը, հարկավոր է գտնել նրանց միացնող տիպաբանական կապերն ու հանգույցները, որոնք առաջանում են մի երևույթից մյուսին անցնելու ժամանակ։ Պատահական չէ, որ նույնիսկ ժողովրդական տերմինաբանության մեջ դրանք ունեն իրենց հատակ, ինքնուրույն անվանումները, տարբերվելով և՛ ավանդությունից, և՛ լեգենդից։ Թերևս այդ ժանրերի չսահմանազատվածության պատճառով է, որ այդ ողջ բազմազան նյութը բոլոր հին ժողովածուներում ժանրային իմաստով չի տարբերակված[12]։

Մեզ մոտ այդ նյութը սկզբում հավաքվում է «ժողովածոյք առակաց վարդանայ»-ի մեջ և ավանդաբար զետեղվում է «Վարդանադրքեր», կամ «Աղվեսագրքեր» ընդհանուր խորագրի տակ։ Այդ ժողովածուները կազմվում էին ընդհուպ մինչև XVII դարը։ Առակների հետ միասին տեղ էին գտնում և՛ ասացվածքներ ու առածներ, և՛ կենդանական վեպ, և՛ հեքիաթներ ու անեկդոտներ, զրույցներ ու պատմվածքներ։

Բայց և այնպես այս ժանրերից յուրաքանչյուրն իր որոշակի ժանրային կառուցվածքն ունի, և փորձելով որոշել այն, մենք մեր ուշադրությունը կկենտրոնացնենք նրանց և նովելի միջև եղած նմանությունների ու տարբերությունների բացահայտման վրա։

Բանահյուսական ժանրերի դասակարգման հարցում մինչև այժմ չկան միասնական սկզբունքներ և չափանիշներ։ Ոմանք այդ ժանրերը տարբերակում են ըստ որևէ մեկ հատկանիշի (օրինակ, կենցաղային կամ գեղագիտական ֆունկցիա, սոցիալական, կամ զուտ ձևական, թեմատիկ իմաստային նկարագիր)։ Մյուսները փորձում են ընդգրկել մի քանի հատկանիշներ և, վերջապես, երրորդները այնքան են լայնացնում ժանր հասկացությունը, որ միաստորեն հանգում են ժանրերի սահմանազատման և ընդհանրապես բնորոշման հնարավորության ժխտման։

---

12 Ժողովրդական առակների, հեքիաթների, անեկդոտների այդպիսի մի ըմբռնում խառնուրդ է ներկայացնում Վայանի «Պանչատանտրան»։ Նրա համար բնութագրական է ոչ միայն ժանրերի, այլև նույնիսկ ամենատարբեր ոճերի միահյուսումը (կախարդական տարրը՝ աստվածներով և դևերով, զուգակցվում է իրական տնտեսականների կենդանի նկարագրության հետ, որոշակի նշված տեղով, ժամանակով և գործող անձանց անուններով)։ Ժողովրդական հեքիաթը (կախարդական, կենցաղային և կենդանական), առակը, առակատիպ զրույցը և գրական նովելը կարծես թե կազմում են մի սերտ միասնություն։ «Պանչատանտրան» և այլ նման գրքերը, ինչպիսին է, օրինակ, «Թիլ Ուլենշպիգելը», ընդունված է համարել «ժողովրդական գրքեր», որոնք բանահյուսության և գրականության կապի վառ արտահայտություններ են։

Մեր կարծիքով, իրավացի է Վ. Յա. Պրոպը, որն առաջարկում է բացահայտել ամեն մի ժանրային ձևին հատուկ ընդհանուր և հիմնական տիպաբանական հատկանիշը: Սա, իհարկե, դեռևս ընդհանուր դատակարգում է, բայց դա հնարավորություն է տալիս որոշելու ղեկավար ձևաստեղծ տարրերի հարաբերակցությունը և հատկանալու ուսումնասիրվող առարկայի ընդհանուր կառուցվածքը: Վերջինս իր հետ բերում է նրա զարգացման և սրա հետևանքով առաջացած տարբեր կոնկրետ ձևերի ու տեսակների, կերպերի և ազգային «մոդելների» ըմբռնում, «ինվարիանտ» և կոնկրետ բազմազանության վերլուծական ուսումնասիրություն:

Առաջադրվող խնդրի լուծումը մեզ հնարավոր է թվում ուսումնասիրման կառուցվածքային-տիպաբանական և կոնկրետ-պատմական եղանակների զուգակցման դեպքում:

Առակի ամենից վաղ պատմողական ձևն է կենդանական էպոսը, որը, ինչպես նկատում է Մաոը, գոյություն ուներ Հայաստանում անհիշելի ժամանակներից: VII դարում արդեն հայերեն էր թարգմանված «Ֆիզիոլոգը», որը մեծ դեր խաղաց կենդանիների մասին եվրոպական գրքերի (այսպես կոչված «բեստիարների») ձևավորման մեջ:

Կենդանիների մասին հնթիմները ներկայացնում էին կենդանական աշխարհի պարզամիտ ու անհավակնոտ պատկերներ, որոնք զուրկ էին դիդակտիկայից և երփածանթից: Նրանց մեջ նույն մոտիվները, իրավիճակները ու հերոսները էին, ինչ և առակում, բայց բացակայում էր բարոյախոսությունը, բնև հենց սրամիտ վերջավորությունները պարունակում էին այլաբանական իմաստի հնարավորություն: Մի հատկանիշ, որը հետագայում դրվեց առակի հիմքում: Կենդանական վեպը հանդես եկավ որպես առակային մտածողության պարզամիտ ձև, որից կարելի էր նույնիսկ քաղել բարոյախոսություն, սակայն այն դեռ այդպիսի հատուկ նպատակ չէր հետապնդում: Այդ կեցին օգտագործում է կենդանական վեպի շատ այժմեները, նրա փոփոխություններն անհշան են: Սովորաբար բացակայում է սկզբնական պատմողական մասը. առակն այստեղ ավելի սեղմ է և ունի փոքր ինչ այլ վերջավորություն: Ակներև է, որ այս տիպի ժողովրդական «բեստիար» զրույցից է վերցված և Այգեկցու «Արջն ու խաղողը», «Աղվեսն ու գայլը», «Գայլերն ու շներ» և այլն[13]:

13 Հետագայում ժողովրդական կենդանական վեպի բազմաթիվ նմուշներ են հավաքել Ե. Լալայանը («Հոպոս») և Ա. Հայկունին («Կենդանական վեպեր», Վաղարշապատ, 1907):

Սրանք բոլորը սկսվում են պարզ ու անմիջական գործողությամբ՝ «Աղվեսն ու այծն ընկերացան...», կամ. «Մի անգամ գայլը, աղվեսն ու ջորին միասին ճանապարհորդում էին...»: Այսինքն, նրանց համար բնորոշ են ֆաբուլայնությունը, հասարակ հանդույցը, որոնցից օգտվում էր նաև վաղ շրջանի բանավոր նովելը: Հերոսների բնութագրությունը նույնպես նովելայնորեն պարզ է, անփոփոխ (աղվեսը միշտ խորամանկ է, գայլը՝ հիմար, պատառ և հաճախակի աղվեսի հնարամտության զոհ, գառը հնազանդ է և այլն): Այս հատկությունները թույլ են տալիս համեմատություն անցկացնելու կենդանական վեպի և սրան մերձակից առակի ու վաղ նովելի միջև[14]:

Եթե հետևենք կենդանական էպոսի՝ առակին անցնելու ընթացքին, կտեսնենք, թե ինչպես են գործող հերոսները աստիճանաբար դադարում ինքնին հետաքրքրություն ներկայացնել և սկսում են ծառայել մերկացման ու բարոյախոսական նպատակների: Առաջ է գալիս զուտ դիդակտիկ ստեղծագործությունը, որը մոտ է թե՛ կենդանական էպոսին և թե՛ առակին:

Առակն ասեք ընդգրկում է այդ տարբեր ժանրերի հատկությունները, կրելով մի կողմից՝ դիդակտիկ-երգիծական, մյուս կողմից՝ նկարագրական-պատմողական բնույթ: Իհարկե, միշտ չէ, որ այս երկու տարրերը առակում հանդես են գալիս հավասար հարաբերակցությամբ: Եվ դա է առակի տեսակների հատուկ փոփոխականության պատճառը: Խոսքը այստեղ ոչ թե առակի տարրեր մեկնությունների, այլ նրա ներքին նկարագրի շարժունության մասին է, որը կանխորոշված է հենց այդ երկու տարրերի միահյուսումով:

Իհարկե, այդ միահյուսումը չի կրում մեխանիկական բնույթ: Առակում գլխավորը այլաբանությունն է, որը կտրուկ կերպով առանձնացնում է նրան մերձակա ժանրերից: Այդ տեսակետից բոլորովին էլ պարտադիր չէ, որ առակին նախորդի որևէ բարոյախոսություն, առածվել ևս, եթե վերջինս ներկայացնում է սոսկ տվյալ առակի հեղինակային մեկնաբանությունը, որը ժամանակի ընթացքում կարող է փոխվել: Բանն այն է, որ առակը պետք է ունենա

---

14 *Ավելի ուշ շրջանի կենդանական հեքիաթներում արդեն մշակվում են նկարագրական-պատմողական հնարներ («Գել ու աղվես», «Գել ու ձիս՝ Ե. Լալայանի մոտ): Օրինակ, հեքիաթներից մեկում մանրամասնորեն պատկերվում է աքաղաղի, խոզի, էշի և գայլի ճանապարհորդությունը: Այստեղ կան և՛ ծավալուն սյուժե, և՛ բնանկարային տեսարաններ, և՛ առատ երկխոսություններ:*

ոչ ուղղակի իմաստ: Եթե այն բացակայում է, ապա երկը կորցնում է իր առակային իմաստը, չդադարելով, իհարկե, գեղարվեստական ստեղծագործություն լինելուց:

Առակում դեպքերը վերցվում են առօրյա կյանքի ոլորտից, և սրանց օգնությամբ տեսանելի և հասկանալի է դառնում ընդհանուր իմաստը[15]:

Այս կապակցությամբ հարկ է խոսել և իր բնույթով առակին շատ մոտ, բայց և որոշակի տարբերություններ ունեցող այլ ժանրի մի այլ տարբերակի մասին, որի հայերեն համապատասխան անվանումը չունենալու պատճառով մենք կօգտագործենք ռուսական «притча» տերմինը:

Պրիտչայի մեջ, ինչպես գրում է Հեգելը, ինքնուրույն դեր ունող առօրյա դեպքերին տրվում է ավելի բարձր և համընդհանուր իմաստ և, ի տարբերություն առակի, նրա մեջ ներարկվող դեպքերը քաղված են ոչ թե բնությունից կամ կենդանիների կյանքից, այլ մարդկային արարքներից: Պրիտչան բովանդակությամբ ավելի նշանակալից է, ավելի ծավալուն, իսկ նրա ձևի մեջ աճում է «դիտավորյալ համեմատության սուբյեկտիվությունը»: Այդ պատճառով էլ պրիտչայի պոետիկան բոլորովին բացառում է գեղարվեստական արձակին հատուկ որևէ նկարագրականություն: Եվ առարկաները, և բնությունը հիշատակվում են միայն ըստ նրանց անհրաժեշտության, իսկ գործող անձինք չունեն ոչ միայն արտաքին նկարագիր, այլև «բնավորություն», ինչպես այն հանդես է գալիս, օրինակ առակում, երբեմն ինչ-ինչ հատկանիշների «շրջափակված կոմբինացիա»[16]: Նրանք հանդես են գալիս ոչ թե որպես գեղարվեստական դիտման օբյեկտներ, այլ, ուստի որպես բարոյախոսական բնաորության սուբյեկտներ:

Պրիտչան հետևաբար անընդունակ է մեկուսացած գոյատևելու և առաջանում է ինչ-որ կոնտեքստում: Այն խիստ լակոնիկ է, էքսպլիսիտ ու սիմվոլիկ և նույնիսկ Բուլլ է տալիս սյուժետային զարգացման բացակայության:

---

15 Ժանրի այս «տեսանելիությունը», որպես նրա հիմնական յուրահատուկ կողմ, նկատվել է դեռ Աստվածաշնչում: Այն հարցին, թե «ընդ էր առակօք խոսիս», Քրիստոսը պատասխանում է. «Նրա համար եմ առակներով խոսում, որ տեսնելով չեն տեսնում և լսելով չեն լսում ու միտ առնում... մի գուցե աչքերով տեսանեն և ականջներով լսեն և սրտով իմանան» (Աւետարան ըստ Մատթէոսի, գլ. ԺԳ, տող 13):

16 Տե՛ս «Краткая литературная энциклопедия», т. 6. М., 1971.

Առակը նույնպես բնութագրվում է շարադրանքի սեղմությամբ, ֆաբուլայի զարգացմանը խանգարող մանրամասն նկարագրությունների և այլ պատմողական բնույթի տարրերի բացակայությամբ: Բայց առակը պրիտչայից տարբերվում է այժետային միասնությամբ և ավելի է մոտենում թե՛ իր նյութով, թե՛ ձևով վաղ նովելին: Նրա համար բնորոշ են նաև հանդիպման մոտիվների օգտագործումը, սրամիտ պատասխանները, աշխույժ երկխոսության ձևը և այլն:

Սակայն այս բոլորը դուռ արտաքին առնչություններ են և դեռևս քիչ բան են ասում ժանրի ավելի խոր, էական հատկությունների մասին, որոնք հիմք են տալիս համեմատելու առակը նովելի հետ:

Հեգելը, վերլուծելով պրիտչայի և առակի ժանրերը, վերջինիս մեջ մի հատկություն է նշում, որը, թվում է, մեր համեմատության համար ամենաէականն է: Գլխավորն այն է, որ թեև այստեղ նկարագրված կոնկրետ երևույթները ծառայում են ընդհանուր իմաստ արտահայտելու համար, բայց միաժամանակ նրանք դառնում են «կարևոր ու էական» և «արդեն ինքնին հավակնում են ինչ-որ ամբողջության դեր խաղալու»[17]: Հենց այս հատկությունն է, որ թույլ է տալիս առակը դասել արվեստի երևույթների շարքը:

Առակի տեսության մեջ, ինչպես նկատում է Ա. Ս. Վիգոտսկին, նշմարվում է երկու տենդենց. ոմանք (Հեգել, Լեսինգ, Պոտեբնյա) առակը համարում են «գեղարվեստական ամեն մի ստեղծագործության նախատիպ», մյուսները (Շկլովսկի, Տոմաշևսկի, Համան) այն հեռացնում են «արվեստի թագավորությունից»: Ըստ Վիգոտսկու, առակը «մի այնպիսի տարրական գրական ձև է..., որի մեջ վառ և հստակ են դրսևորվում պոեզիայի բոլոր հատկանիշները»[18]:

Նվ իրոք, եթե գեղարվեստական ստեղծագործությունը «դատողության տրամաբանության» և «իրադարձությունների տրամաբանության», փաստի ու գաղափարի գեղարվեստական փոխթեղ է պատկերային նոր ամբողջության մեջ, ապա առակում այդ երկու ոլորտները հանդես են գալիս ընդգծված զուգահեռ գոյությամբ: Սա առակի բացահայտ և համընդհանուր հատկությունն է, որը ոչ միշտ է երևան գալիս արվեստի մյուս տեսակներում: Վիգոտսկին

---

[17] *Гегель*, Эстетика, т. 2, М., 1969, стр. 91.

[18] *А. С. Выготский*, Психология искусства, М., 1965, стр. 117.

փնտրում է այս ընդհանրության հոգեբանական բացատրությունը, ավելի ճիշտ՝ փորձում է գտնել այն հոգեբանական օրենքը, որը հատուկ է ոչ միայն առակին, այլև արվեստի բոլոր ձևերի համար: Վիդոտակին դա բնորոշում է որպես «ձևի միջոցով բովանդակության ոչնչացման օրենք»: Առակի նկատմամբ դեղափիտական հակադրության դաղտնիքը կայանում է նրանում, որ առակի «բովանդակության և ձևի միջև գոյություն ունի սֆենկտիվ հակասություն, որն իր լուծումը գտնում է շնորհիվ հակադիր զգացմունքների կարճ միացման»: Այսինքն, «այն երկու պլանները, որոնք անընդհատ ներկա են առակում, ստիպում են, որպեսզի և մեր հակազդեցությունները բնթանան հենց այդ երկու ուղղություններով: Ընդ որում, այդ պլանները զարգանում են միաժամանակ այնպես, որ երկուսն էլ, բան էության, մնալով երկատված՝ կազմում են մի ամբողջություն»[19]:

Հակազդեցության այդ երկատվածությունից հետո գալիս է նովելային «point»-ի նման այսպես կոչված «առակային կատարսիսի» պահը, երբ այդ երկու պլանները, միանալով և իրար բերելով իրենց մեջ եղած հակասությունը՝ հասցնում են վերջինս իր բարձրակետին, միաժամանակ դրանով իսկ լիցքաթափելով զգացմունքների երկվությունը:

Նովելում, որը հանդես է գալիս առակից անմիջապես հետո, վիդոտակին նկատում է նույն հակասությունը, թեև ուրիշ ոլորտում՝ նյութի և ձևի, ֆաբուլայի և սյուժեի միջև: Այդ հակասությունը նովելում հաղթահարվում է ֆաբուլայի դիմակայող նյութը պոետական սյուժեի փոխակերպելու միջոցով:

Այդ երկվության պատճառով առակի զարգացման պատմության մեջ հաճախ նրա դիդակտիկ և նկարագրական կողմերը պայքարել են իրար դեմ, և հաղթել է կամ մեկը, կամ էլ մյուսը:

Վիդոտակու այդ դիտողությունները մեզ համար չափազանց արժեքավոր են դառնում, որովհետև, ուսումնասիրելով հայկական առակը և նրա էվոլյուցիան, նկատում ենք թե՛ այդ երկու տենդենցների առկայությունը և թե՛ նրանց հակամարտությունը: Բայց դրանից, այդ դիտողություններն օգնում են բացատրելու հայ ա-

---

19 *А. С. Высотский.* Психология искусства. М., 1965, стр. 117.

Վիդոտակուն հիմնականում զբաղեցնում է չափածո առակի վերլուծությունը, որը նա հատակ սահմանազատում է պրիտչայից և ասլոգին մոտեցող «պրոզայիկ» առակից: Վերջիններս նա դասում է փիլիսոփայության և ճարտասանության չարքը:

ռակագիրների միջև եղած ընդհանրություններն ու տարբերությունները, բացահայտելու նրանց ընդհանուր «տիպաբանությունը» և ցուցադրելու ժանրի մեջ տեղի ունեցած այն փոփոխությունները, որոնք մոտեցնում են նրան նովելին և պատմվածքին:

Բայց, որպեսզի այս բոլորը հասկանալի դառնա, դիմենք բուն նյութին:

Համեմատելով Մ. Գոշի և Վ. Այգեկցու ժողովածուները, Մառը խոսում է նրանց միջև եղած ընդհանրությունների մասին և իրավացիորեն այդ հուշարձանները ծնող հանգամանքներով է բացատրում դրանց պատճառները: Դա հայ ողջ միջնադարյան գրականության ընդհանուր դիդակտիկ ուղղվածություն էր, խորհրդապաշտ մենկնաբանության դպրոցի հետ ոսնեցած նրա կապը, նաև ժողովրդի սերը դեպի ամեն տեսակի առակներն ու հեքիաթները:

Ե՛վ առակում, և՛ պրիտչայում նպատակը նույնն է՝ քարոզը. թե՛ Գոշը և թե՛ Այգեկցին առակներ են տեղեծում գործնական նպատակ հետապնդելով: Իսկ գեղարվեստական մակարդակների տարբերությունը, ըստ Մառի, արդյունք է «իրագործման տարբեր եղանակների»[20]:

Երկուսն էլ լայնորեն սյուժեներ են քաղում ժողովրդական գանձարանից, տալով դրանց կրոնական այլաբանությանը հատուկ համապատասխան ձև: Օգտագործվում են և այլ աղբյուրներ՝ Սզովպոս, «Ֆիզիոլոգ», զանազան աստվածաշնչային պատմություններ և այլ արևելյան ժողովածուներ:

Համեմատենք Գոշի և Այգեկցու մշակած նմանատիպ սյուժեները, որոնք ըստ երևույթին մի աղբյուրից են վերցված: Այստեղ մեզ հետաքրքրում է ոչ թե սյուժեի ծագումնաբանությունը, կամ էլ նրա մարմնավորման գեղարվեստական որակը, այլ ժանրի տիպաբանությունը:

---

20 Այդ տեսանկյունից համեմատելով Մ. Գոշի և Վ. Այգեկցու առակները, Մառը նկատում է առաջինի ժողովածուների վրա «ստեղծագործության կնիք... մատհղացման հստակություն, դրական լեզվի մաքրություն և սահունություն, խոսքի սեղմություն, չնայած նրանց նեղ դիդակտիկ, ավելի ճիշտ՝ հրապարակախոսական նշանակությանը»: Մինչդեռ «Վարդանյան ժողովածուները» նա գտնում է հայ գրականության «օգտակար գրքերի «չարքը»: Իհարկե, Մառը չի տեսնում այն պատճառները, որոնք պայմանավորեցին գեղարվեստականության պակասը Վարդանյան առակներում՝ հեղինակների բազմաքանակություն, մտահղացումների հակասություն, աղբյուրների ընտրության անսահման ազատություն, միասնական պլանի բացակայություն և ձչացող խայտարղետություն (Տե՛ս «Сборник притч Вардана, ч. 1, СПб., 1899, стр. 92).

Վերցնենք Վ. Այգեկցու «Նռնենի և ձիթենի» առակը. «Նռնենին ասէր ընդ ձիթենին, թէ ես կարմիր նուռն ունիմ և աղէկ եմ քան զքեզ, և ձիթենին ասէր ընդ նռնենին, թե ես պտղատու եմ և ձէթ շնորհեմ լուսատու մարդկան...»[21]:

Գոշի մոտ. «խնամութիւն առնել ընդ միմեանս կամեցան թթենի և ձիթենի»: Պատմողական մասում, ի տարբերություն Այգեկցու սեղմ շարադրանքի, տրվում է յուրաքանչյուրի զորության և գեղեցկության գեղարվեստական մանրամասն նկարագրությունը: Ձիթենին պարծենում է իր պտղատվությամբ «մանավանդ զի պտուղ նորա նիւթ է ձիթոյ և ձէթ նիւթ է լուսոյ, և լոյս լուծիչ խաւարի. իսկ թթենի ի քաղցրութիւն պտղոյ, և զի սաղարթ իւր նիւթ մեռաքսոյ է, զոր որդունք ծնանին, յորմէ կերպասք ընծին, զոր թագաւոր և իշխանք վայելեն... Որում և դիմադրէ ձիթենի զգիւրանցութիւն պտղոյ նորա, և պախատուրն լինել յանդերձ, քան թէ հարկաւոր. և զի ի գիշերի մերկանայ, բայց լոյս ի գիշերի վառի»[22]: Սրան հաջորդում է ձիթենու և թթենու վեճը՝ «Ասէ թթենի. Այլի տանջեան շիջանի: Ասէ ձիթենի՝ ոչ շիջանի, այլ յարդակիցն իւր խաւանի, իսկ վառը քո՝ ծարկնկից և անցաւոր: Եւ այսո պարտեալ թթենի՝ հայցէ լինել իրին»[23]:

Բայց հարցը նույն սյուժեի երկու տարբեր խմբագրությունների սեղմության կամ ընդարձակության մեջ չէ: Կարելի է բերել և հակառակ բնույթի օրինակներ: Այսպես, Այգեկցու մոտ «Մեղանչող զայլը» վերածված է հետաքրքրաշարժ, բարոյախոսությունից բոլորովին զուրկ մի պատմության: Եվ ոչ էլ տարբեր բարոյախոսություններն են պայմանավորում նույն սյուժեի տարբեր ժանրային իրականացումը: Այգեկցին սուր կերպով արտահայտել է հոգևորականության հանդեպ ունեցած հեղինակի համակրանքը. «Ցուցանէ նռնենին զթագաւորն և ձիթենին զքահանայն, քանզի թէպէտ և գեղեցիկ է թագաւորն, այլ ո՛չ ածէ ի քահանայն. քահանայն ածէ ի թագաւորն. զի քահանայն տալածիչ է խաւարի...» և այլն[24]:

Գոշի մոտ դժվար է գտնել այսպիսի միանշան պատասխան:

Ամբողջ հարցը այն հակասության մեջ է (ինչը բացակայում է Այգեկցու առակում), որը առկա է Գոշի մոտ՝ նույնիսկ պատմողա-

---

21 Ն. Մառ. Ժողովածոյ առակաց Վարդանայ, մասն Բ, բնագիր, Ս—Պ. 1894, էջ 236:

22 Մ. Գոշ. Առակներ, Երևան, 1951, էջ 50—51:

23 Մ. Գոշ. Առակներ. էջ 50—51:

24 Ն. Մառ. Ժողովածոյ առակաց Վարդանանց, մասն Բ, Ս—Պ, 1894, էջ 236:

կան մասում (ըստ Վիդոտակու՝ առակի ամենաէական դիծը)։ Եվ այդ հակասությունը Գոշը փորձում է արտահայտել նաև բարոյախոսության մեջ[25]։

Գոշը, կարծես թե, ավելի է մոտենում իսկական առակին, իսկ Այգեկցին մշակում է պրիտչայի ժանրը։ Պետք է այստեղ նկատի ունենալ և այն հանդամանքը, որ Գոշը մտցնում է այդ ժանրը դրականության մեջ իբրև ինքնուրույն տեսակ, մինչդեռ Այգեկցին օգտագործում է առակը, ստեղծելով իր քարոզները («առակավոր ճառերը»)։ Հենց այս նպատակով Այգեկցին դիմեց առակի ժանրին։ Կարևորը նրա մոտ բարոյախոսությունն է՝ խրատական «հոգեփրկիչ» և այս տեսանկյունից է նա դյուրավորապես վերամշակում գրքային աղբյուրներից փոխառնված հին առակային սյուժեները։ Բոլոր տեսակի փոփոխությունները ուղղված են այն նպատակին, որպեսզի պատմողական, «հեքիաթային» մասը հարաբերակցվի նոր բարոյախոսությանը, ծառայի վերջինիս լուսաբանմանը։ Ինչպես Մառն է նշում, «...համենայն դեպս նրանցում ժանրության կենտրոնը տեղափոխվում է բարոյախոսության վրա՝ խիստ պահպանված հոգեփրկիչ բնույթով...[26]։

Կարելի է բերել այդ տիպի ձևափոխությունների բազմազան օրինակներ, որոնց մեջ «երկրավոր» բարոյախոսություն ունեցող՝ «հունական սյուժեները» փոխարինվում են Այգեկցու մոտ «հոգեփրկիչ» պրիտչայի («Օտարափետուր ճայեկը», «Առյուծն ու մուկը», «Էշառյուծը»)։ Այսպես, Եզովպոսի «Գայլեր և ոչխարներ» առակի սյուժեի հիման վրա է գրված Այգեկցու «Այծերն ու գայլերը»։ Այստեղ ոչխարների փոխարեն հանդես են գալիս այծերը, գործ հարուցում են ոչ թե գայլերը, այլ նրանց զոհերը՝ այծերը։ Այս տեսակի միտումնավոր փոփոխությունները բնորոշ են հոգևորական այլախոսի համար. չէ՞ որ Աստվածաշնչում մարդու որդին զատում է ոչխարներին այծերից։ Եվ ոչխարները իր աջ կողմը պիտի կանգնեցնի, իսկ այծերը՝ ձախ, որովհետև արդարները (ոչխարները՝ չեն կարող սատանայի (գայլի) զոհը դառնալ։ Բացի այդ, Այգեկցին մտցնում է նաև հովվին, որպեսզի ունենա Քրիստոսի նմանատիպը, որի մասին խոսվում է բարոյախոսության մեջ։

---

25 Տե՛ս Ա. Գոշ, Առակներ, 1951, էջ 51։

26 Н. Марр, Сборник притч Вардана, ч. 1, стр. 282. Այս գիտավոր հատկանիշով Մառը անջատում է Վարդանյան ժողովածուների հիմնական կազմը հետագա շերտավորումներից։

Թե նույնիսկ պահպանվում է Եղովպոտի բարոյախոսությունը, ապա Սուրբ գրքից սրան ավելանում է որևէ մեջբերում: Արվում են և այլ բնույթի փոփոխություններ՝ հերոսների, զանազան առարկայական հատկանիշների, գրությունների և այլն: Դրանք բացատրվում են այն նոր միջավայրով, ուր գոյատևում է հայկական առակը: Այսպես, «Մայրը (այրին) և գող տղայն» առակում փոփոխված են գողության առարկաները: Հունական տարբերակում տղան դպրոցում ընկերներից գողանում է գրատախտակ, թիկնոց, իսկ հայկականում՝ մրգեր, բանջարեղեն, տավար: Կամ՝ «Արծիւն ու բուն» առակի գործողությունը լրիվ տեղափոխվում է հայկական գյուղական միջավայր: Այնուամենայնիվ, նոր դարաշրջանի կոնտեքստով և նոր աշխարհազգացմամբ պայմանավորված այս բնույթի բոլոր փոփոխությունները դեռևս չեն շոշափում բուն ժանրի էությունը[27]:

Ե՛վ Եղովպոսը իրեն հատուկ կյանքի առորնական բարոյախոսությամբ, և՛ Այգեկցին իր քրիստոնեական գաղափարներով ի վերջո մշակում են նույն պրիտչայի ժանրը (ըստ Վիգոտսկու՝ առակի «պրոզայիկ» ձևը):

Մեզ համար ավելի հետաքրքրական են այն փոխակերպությունները, որոնք կատարվում են բուն ժանրի կառուցվածքում, նրա տարբեր ազգային ձևերում, որովհետև հենց սրանք են, որ վառ կերպով ցուցադրում են ժանրի երկատված բնույթը, նրա փոփոխականությունը, նրա մեջ առկա տարբեր տենդենցների պայքարը: Եվ, վերջապես, սրանց շնորհիվ է այլակերպվում ժանրը, մոտենալով մերձակից ձևերին: Այս տեսանկյունից շատ հետաքրքիր եզրակացություններ է տալիս հայկական առակի համեմատությունը՝ մի կողմից Եղովպոսի առակի, մյուս կողմից՝ արևելյան, հատկապես հնդկական առակի հետ:

---

27 *Այս առումով նույնքան հասկանալի և բնական են Դոշի և Այգեկցու բարոյախոսությունների միջև եղած տարբերությունները: Մարը առատորեն մեջ է բերում դրանք՝ համեմատելով նույն սյուժեների իրագործման տարբեր ձևերն ու եղանակները, բացահայտելով այդ տարբերությունների պատճառները:*

«Մխիթարն իր առակներում հստակ գաղափար և պատկերացումներ ունեցող դեմք է, որոշակի դարաշրջանի և միջավայրի հասարակական մտածող, որն իր մեջ ներառնում է աշխարհիկ կյանքի բավական առողջ տարրեր՝ հիմնված ազգային և քրիստոնեական սկզբունքների վրա... Իսկ Վարդանյան ժողովածուներում մեր առջև հառնում է անկման շրջանի ամբոխը, որը կորցրել է միասնության գիտակցությունը և դեռևս չի մշակել ոչ մի ընդհանուր դեկավարող գաղափար» (*Н. Марр*, Сборник притч Вардана, ч. 1, стр. 92).

Համառ կրիայի մասին նույնանման այուժենները են մշակում Եղովպոսը և Այգեկցին։

Եզովպոսի մոտ՝ «Կրիան արծվին երկնքում տեսավ և ինքն էլ ցանկացավ թռչել։ Նա արծվին խնդրեց՝ ինչ գնով էլ լինի, իրեն էլ թռչել սովորեցնի։ Արծիվն ասաց, որ դա անհնար բան է, բայց կրիան համառեց ու թախանձեց։ Արծիվն ստիպված նրան բարձրացրեց երկինք և այնտեղից բաց թողեց մի ժայռի վրա։ Կրիան չախչախվեց, կտոր-կտոր եղավ ու շունչը փչեց։

Այն մասին է, որ շատ մարդիկ մրցակցելու ծարավով տարված, չեն լսում խելացի խորհուրդը և իրենք իրենց կործանում են»[28]։

Այգեկցին «Կրիայք և խեցգետինք և արծիվ» առակում նույն միտքն է արտահայտում, թե ինչպես շատերը՝ հպարտությունից դրդված, իրենց ուժերից վեր գործ են ստանձնում և պարտվում են գործի ծանրությունից այնպես, ինչպես այդ պատահեց կրիաների ցեղի հետ։

«Ժողովեցան կիրիաքն և խեցգետինքն. և գնացին առ արծիւն և ասեն. (ուս)ոյ մեզ թռչիլ. ասայ թէ ոչ՝ մեռցուք առաջի քո. և ասեն. ընդէ՞ր է, որ կէսդ թռչուն էք, կէսդ սրընթացք. և մեք տկարք և ողորմելիք. և ասէ արծիւն. արիւն ձեր ի գլուխ ձեր. զի ես տամ, զոր հացիք. զի յիմացաւ, որ հպարտութիւն տարաւ զխեչս նոցա. ձայն տարար արծիւն. և ժողովեցան առ նայ ամենայն թռչունքն. և նայ տարաւ զնոսա... խորայձոր և քարայկա-կաւ և շարեաց առ ընդ մէջ կիրիայն և զթռչունս. արծիւ վերացաւ և արար ձայն՝ զնշան թռչելոյն, զոր յառաջ պոյման էր եդեալ նոցա. և ահայ վերացան թռչունքն յաւթս ըստ սովորութեան իւրեանց. և զան տեսեալ կիրայիցն՝ ձայն ետուն միմեանց. և ամենայնք դոչեցին զաւրութեամբ և ամենայն կարողութեամբ վազեցին զհետ թռչնոցն. և ահայ մեծաւ աղաղակաւ և որոտմամբ իջին յատակս վիմին և մանդրեալ փշրեցան ի քարայկա-կաւ խորայձորն և եղեն գեշ թռչնոցն»[29]։

Էլ ավելի ընդարձակ է հնդկական տարբերակը. ուստի այն մենք կվերապատմենք։ Մի կրիա՝ Կամբուգրիվա անունով, ապրում էր մի լճակում և ունէր երկու սագ ընկեր՝ Վիկատա և Սանկատա անուններով։ Երաշտ է լինում, և սագերը, որոշելով տեղափոխվել մեկ ուրիշ լճակ, հրաժեշտ են տալիս իրենց սիրած ընկերոջը։ Այս նախաբանում արդեն մանրամասնորեն նկարագրված և կոնկրե-

---

28 «Եզովպոսի առակները», Երևան, 1972, էջ 161։

29 Ն. Մառ, Ժողովածոյք առակաց Վարդանայ, մասն Բ., 1894, էջ 28։

տացված են ինչպես հանգամանքներին ու իրավիճակը, այնպես էլ հերոսներն ու նրանց գործողությունները (նրանք նույնիսկ ունեն իրենց առնությունները)։ Սպասվում է սիրո և կրիայի ու ցանկանում են օգնել նրան։ Առաջարկելով կրիային տոտմներով բռնել փայտից, որը նրանք կթափթփացնեն երկինք, սպասվում են դնում, որ կրիան մոռանա իր բնիկամուրյունը և ոչ մի բան չհարատանի։ Հոգեբանորեն պատճառաբանված է և կրիայի խնդրանքը. «Ինձ մահ է սպառնում, ապա մոռանք, ինչից զրկվելն է ձեզ համար ավելի ծանր՝ ընկերոջի՞ց, թե՞ կեղակուրից»։ Հետո զարգանում է գործողությունը, սպասվում կատարում են իրենց խոստումը, բայց մարդիկ, նկատելով օդում կրիային, սկսում են աղմկել, ստիպելով կրիային խոսել։ Ի վերջո, կրիան վայր է ընկնում, մարդիկ նրան իրենց սուր դանակներով կտրտում են մասերի։

Ինչպես տեսանում ենք, Եղովպոսի պատմողական մասում, որը, հայկական տարբերակի համեմատությամբ, չափազանց հակիրճ է և սխեմատիկ՝ արված է միայն գործողությունը (վարքը) և նրա հետևանքը, որին հետևում է բարոյախոսությունը։ Ինչքան էլ որակարևոր չէ այստեղ նկարագրությունը, նրա նպատակն ընդհանուր կանոնի ցուցադրումն է, և այն, ինչ չի օգնում դրան, այստեղ բացակայում է. կոնկրետ երևույթը «ծավալվում է այնքանով միայն, որքանով դա պահանջվում է այդ իմաստին տեսանելիություն հաղորդելու համար»[30]։ Սա հենց առակի այն տեսակն է, որը Վիգոտսկին սահմանում է որպես «պրոպայիկ» և որի մասին գրել են Լեսինգը, Հեգելը, Պոտեբնյան, բնորոշելով այն իբրև ունեզ կենսական կամ բարոյական իմաստի փլյուսատրացիա։

Այսինքն մոտ, անշուշտ, նմանություն կա Եղովպոսի հետ, և այն, գլխավորապես, կայանում է բարոյախոսական մասի նույն ուղղության մեջ։ Ի դեպ, Այգեկցու ժողովածուներում առկա այս սյուժեի երկրորդ տարբերակում բարոյախոսականի բնույթը սկզբնական փոփոխված է երկրայինից (կենսականից) դեպի «Տոգեփրկիչ» դաղափար, որը փաստորեն կրկնում է քրիստոնեական հայեցակարգերը և բոլորովին էլ չի բխում բուն պատմությունից։

Մյուս կողմից, Այգեկցու սյուժեն իր պատմողական մասով մոտենում է նաև հնդկականին ոչ միայն ձևի լակոնիությամբ, մանրամասն կենդանապրությամբ, երկխոսությամբ (որոնք, ի միջի այլոց, բոլորովին հատուկ չեն Եղովպոսի համար), այլև հերոսների ու նրանց գործողությունների պատճառաբանվածությամբ։ Եվ արձի-

30 Гегель. Эстетика, т. 2. М., 1969, стр. 91.

վը, և՛ կրիաները Այգեկցու մոտ հանդես չեն գալիս արդեն իբրև նախապես տրված բարոյախոսության իրականացման սոսկ «կույր գործիքներ». բուն պատմությունը դառնում է, իրոք, պատկերման համար կարևոր և գլխավոր:

Այս միտումը առավել վառ է արտահայտված «Պանչատանտրայում»: Եթե հայկական տարբերակում արծվի հետագա գործողությունը գոնե ուղղված է բարոյական օրենքի ցուցադրմանը, ապա հնդկականում՝ բարոյախոսությունն է հարմարեցված հավատի դեպքին, անկախ պատմությանը: Բացի դրանից, այն կորցնում է իր միանշանակությունը, որովհետև հնդկական առասկն իր բովանդակությամբ ավելի մարդկային և բազմակողմանի իմաստ է պարունակում: Այստեղ բացահայտվում է ոչ միայն կրիայի համառությունը, այլև սիրո ու ընկերության ուժը, մարդկանց խարդավանքը, որոնք կրիայի միսը ճաշակելու համար, ի վերջո, հասնում են իրենց նպատակին: Վերջապես այստեղ ներմուծվում է նաև հումորիստական իմաստ՝ մարդկանց նախատելով թեթևամտության մեջ, կրիան իր ներքին ինքն է դառնում թեթևամտության դեմ: Ճիշտ է, բարոյախոսությունը այս բոլոր պատմությունից քաղում է մի միտք՝ «ով չի հետևում բարյացակամ խորհուրդներին, նա կործանվում է»: Բայց պատմվածքը կրում է ավելի ծավալուն և հարուստ բովանդակություն և ինքնին դառնում է հետաքրքիր:

Նույն օրինաչափությունները մենք նկատում ենք նաև ուրիշ առակների տարբերակները համեմատելիս (օրինակ, Եզոպոսի և Այգեկցու «Աւյուծն ու մուկը» և «Պանչատանտրայի» սյուժեն մկների կողմից փղերի փրկության մասին):

Ինչպես վերը նշվեց, բուն գեղարվեստական իմաստի «ձերբապատումը» կազմավորվող նովելի գլխավոր հատկությունն է: Առակի երկակի բնույթը իր մեջ պարունակում է այդպիսի հնարավորություն: Պատահական չէ, որ առակային շատ սյուժեներից հետագայում լայնորեն օգտվել է նովելը[31]:

31 Հիշենք, օրինակ, ագահ վաճառականի և մարգարիտ հղկողի մասին հայտնի առակը «Պանչատանտրայի» սիրիական տարբերակից՝ «Կալիլա և Դիմնայից»: Վաճառականին խարող ճարպիկ և խելացի աշխատավորի սյուժեն վերջանում է այլաբնական մեկնաբանությամբ, որի կրոնական բնույթը խիստ աններդաշնակ է այդ երկրային պատմության էությանը: Հենց բուն գեղարվեստական իմաստն է, որ պայմանավորել է այդ սյուժեի երկար կյանքը տարբեր գրականություններում: Փոխակերպվելով «տերն ու ծառան» թեմայի, այն հանդես է գալիս բազմազան ժանրային տնօրինների և կերպարների մեջ: Հայերի մոտ էլ կարելի է հանդիպել այդ մոտիվի նովելիստական և հեքիաթային մշակումներին:

Հայկական առակում ևս նկատվում է բուն գեղարվեստական իմաստի «ձերբազատման» այդ միտումը, և այս տեսակետից նա, ասես, դրավում է ինչ-որ միջանկյալ տեղ հունական և արևելյան առակի միջև, վաղ դրսևորելով ժանրի մեջ տեղի ունեցող այդ «պայքարը», նրա էվոլյուցիայի բնույթը:

Ինչ վերաբերում է հնդկական առակին, ապա նա, ինչպես ճիշտ նկատել է Պ. Գրինցերը հնդկական «շրջանակված վիպակը» («обрамленная повесть») վերլուծելիս, «ըստ էության, առակ էլ չէ այդ բառի եվրոպական իմաստով, այլ միայն սովորական սինթեզավորված պատմվածք», որի մեջ, սակայն, գլխավոր հերոսները կենդանիներ են...»[32]:

Արդեն Դոշի և Այգեկցու առակներում նկատվում է ժանրի քայքայման միտումը, որը հետևանք է նրանց մեջ ժողովրդական ոգու և հայացքի թափանցման: Այդ երևույթը հատկապես վառ է դիտվում այն դեպքում, երբ բանբոյախոսությունը չի համընկնում պատմվածքի բովանդակության[33]:

Առակներից մեկում Թագավորը մեղադրում է իր հպատակ ձկներին այն բանում, որ նրանք ուտում են իրենց փոքրերին, իսկ ձկները «Համարձակեալ ասեն. վասն զի ի քէն ուսաք, եկեալ բազմաց չկրկպատութիւն քեզ, և կլանելով վերակուր քեզ արարէր, ըստ այսմ և ինքեանք ևս յանդգնապոյնք եղեն...»[34]:

Առակի ժողովրդական իմաստն ու ոգին ակնհայտ են, բայց Դոշը, մշակելով այն, փորձում է հարմարեցնել այդ բովանդակությունը իր կրոնական հայացքներին: Կամ՝ Այգեկցու մոտ: Այրին ուներ մի կով, իսկ իր խորթ զավակը՝ էշ: Խորթ որդին գողանում էր կովի կերը և տալիս էշին: Այրին աղաչում էր աստծուց, որ նա էշին մևցնի, բայց մնանում է կովը: Սրամիտ վերջաբանում ծաղրվում է աստված. «Ո՛վ աստված, մի՞թե չկարեցար էշը կովից տարբերել»[35]: Բայց Այգեկցին տալիս է իր կամայական մեկնությունը, այն ոգով, թե աստված իմանալով մեր օգուտը, երբեք չի կատարում մեր ցանկությունները:

Քահանան գողանում է այրի կնոջ կովը և պահում ժամատան: Կինը, որ եկել էր խոստովանություն անելու եկեղեցում, տես-

32 *П. А. Гринцер*, Древнеиндийская проза, 1963, стр. 231.

33 Այսպիսի օրինակներ առատորեն ներկայացված են Ա՛ Մաոի, Ա՛ Օրբելու, մոտ:

34 Մ. Դոշ, Առակներ, 1951, էջ 84:

35 Վ. Այգեկցի, Ազվեսագիրք, 1955, էջ 60:

նում է կովին ու ասում. «Ո՛վ գարշելի, ես քեզ կով գիտեի, և այժմ քեզ ո՞վ արել պատարագիչ, ասա ինձ»[37]։

Նման մերկացումների տեսանկյունից հատուկ տեղ է գրավում «Աղքատ և էրևց և աւետարան» նովելատիպ առակը։ Ժողովրդի ծաղրը դեպի կրոնական ավետարանական ոսմունքը այստեղ արտահայտված է ցայտուն կերպով։

«Աղքատն ի գեղ մի երևկ և՝ի ժամատուն մտաւ. և էր ժամատունն բըբլակ. և եկն անձրև և ջրով լցվաւ. և աղքատն Քրջեցաւ և զի պատառատուն հանդերձ զգեցեալ էր, դողայր և էր ձանձրացեալ. զի ցոյժ քաղցեալ էր. և եկն էրէցն և սկսաւ ասել ժամ և էաւ զաւետարանն և էգիտ զայն բանն, թէ օտար էի, ժողովեցէք զիս, մերկ էի և զգեցուցէք զիս, քաղցեալ էի և կերակրեցէք զիս. և լսեց աղքատն և ուրախացաւ և ասէ. օտար եմ և ժողովեն զիս. քաղցեալ եմ և կերակրեն զիս. մերկ եմ և զգեցուցանեն զիս. և արձակեաց էրէցն ժամն և գնաց և եթող զաղքատն անդ և ոչ տարաւ՝ի տուն. գիտէր էրէցն և ոչ արար. և ասէ աղքատն ընդ միտս իւր, թէ զայն գիրն որ կարդաց, ոչ հավատաց, այլ սուտ համարեցաւ. և առեալ զաւետարանն, տարաւ՝ի ջրաժողով տեղ մի եդիր՝ի ջուրն և քար մի՝ի վերայ. և եկն էրէցն և ոչ եգիտ զաւետարանն. ասէ աղքատն. աւետարանն ի՞նչ անես. սուտ բաներ կա մէջն. նա տարի՝ի ջուրն դրի. և բարկացաւ էրէցն և սկսաւ հարկանել զնա. և ասէ ցէրէցն. մի հարկաներ զիս. թէ հանց կու հաւատաս, որ աւետարան է խօսք Քրիստոսի ընդէ՞ր ոչ կատարեցեր, զոր կարդացեր. ես օտար էի և ոչ ժողովեցեր, մերկ էի և ոչ զգեցուցեր, քաղցեալ էի և ոչ կերակրեցեր. և էրէցն ամօթալից եղև»[37]։

Նվ չնայած առակն ավարտվում է այն եզրակացությամբ, «թէ ոչ է պարտ զաւետարանն Քրիստոսի սուտ համարել, այլ պարտ է հաւատալ և կատարել, զոր հրամայել է»[38], բայց այս բարոյախոսությունն անզոր է որևէ կերպ մեղմացնելու բուն պատմության հակաեկեղեցական սրությունը։

Իսկ «Միայնակեաց և տաճիկ իշխան» առակում ոչ միայն անբարոյական քայլ է կատարվում, այլև այն սրամտորեն արդարացվում է Սուրբ գրքի պատգամներից մեկով։

---

36 Նույն տեղում, էջ 73։

37 Ն. Մառ, Ժողովածոյք առակայ Վարդանայ, մասն Բ, էջ 264։

38 Նույն տեղում։

«Միայնակնաց մի նկ ի գիւղ մի քաղցնալ, և ոչ անկնալ նմայ հաց. և նլ ի շէնէն և գտաւ գառաճիկ իշխանին ձին, որ էր ի գիւղն. և առնու գնայ և տանի ի միւս գիւղն. նա և էառ հաց մի. հասաւ իշխայն և ասէ. ով միայնակնաց, ընդ էր կարի առաւ տուեր զծանրայդին ձին իմ ի մէկ հաց, իբրև զիմար. և նայ ասէ. ով բարի իշխան, մի ընդ վար շատայբաններ. զի Քրիստոս հրամայնաց, թէ ձրի առէք և ձրի տուէք»[39]:

Եվ, վերջապես, արդեն բոլորովին ծիծաղելի է «Աղվես ու ուղտ մնձ ի մահ» առակի խրատի կարծեցյալ համապատասխանությունը պատմության իմաստին: Աղվեսը համբերությամբ սպասում է ուղտի մահվան, որպեսզի ճաշակի նրա միսը: Իսկ խրատը կոչ է անում վանահայրերին համբերությամբ նմանվել այդ աղվեսին: Սա կամա թե ակամա իր հետ բերում է նոր երգիծական երանգ:

Նույն երևույթներին հանդիպում ենք և այլ առակներում՝ «Գոմեշը, եղն ու ձին», «Եկեղեցի և ջրաղաց», «Արջն ու մրջյունը» և այլն: Անկասկած, սրանց սյուժեները քաղված են ժողովրդական պատմվածքներից և հետագայում են միայն ստացել համապատասխան ձև:

«Արդեն Մխիթարի և Վարդանի ժամանակներում,— գրում է Հ. Օրբելին,— ժողովրդի մեջ այնքան էին ուժեղացել կասկածն ու անհամատեղությունը դևերի եկեղեցականների, որ նույնիսկ նրանք, ինչքան էլ փորձեին այդ ամենը դնել բարեմիտ ձևի մեջ, չեն կարող ոչ միայն թաքցնել վաճառվածության, կաշառակերության, այլասերվածության երևույթները, այլև այդ ամենը ուղղակիորեն արտահայտում և պատկերում են, մերկացումներ դնելով նույնիսկ խրատների մեջ»[40]:

Տերտերի մոտ գառին հաղորդվելու են գալիս բոլոր թռչունները: Բազեն ու հողամաղը մեղա են գալիս, որ մկներ ու գորտեր են կերել: Երբ տերտերը նզովում է, նրանք դիմում են խորամանկության՝ թռչուններ են բռնում ու ընծայում տերտերին: Գայթակղված դրանով, տերտերը նրանց իսկույն արձակացնում է, սրամիտ ելք գտնելով ստեղծված հիմար դրությունից: «Ոչ դիտացիք խոստովանել, զի ծնրացեալ և ի բևց թափեալ թռչուն էին և

---

39 *XIII—XVIII դարերի հայ աշխարհիկ արձակ գրականություն*, Երևան, 1938, էջ 326:

40 *Հ. Орбели*, Басни средневековой Армении. М.—Л., 1951, стр. 24.

հաղորդեց զնոսա»[41]: Մեղավորների արդարացման շինծուքյունը բավական պարզ և հետաքրքրական է այս հեղնական պատմվածքում: Բայց Գոշը չի բավարարվում սրանով: Նա մերկացնում է այս երևույթը և խրատում է, այլաբանությունը փոխարինելով սովորական խոսքով: «Ձագահ քահանային առակս տար տարացոյց. պի զպտոնիկս... և զայլս ևս պիղծս մերժեն յեկեցոյ, և դարձեալ կաշառոք ընդունին և հաղորդացուցանեն»[42]: Այս դեպքերում բարոյախոսությունը ոչ թե չի համապատասխանում պատմության իմաստին կամ արհեստական է, այլ պարզապես կորցնում է իր անհրաժեշտությունը:

Այս միտումները և, հատկապես, վերհիշյալ անհամապատասխանությունները առավել ուժեղանում են Վարդանյան ժողովածուներում: Վանական խցից դպրոցի միջոցով անցնելով աշխարհականների ձեռքը ժողովածուները այդ հասցեագրվում էին ամենատարբեր դասերին և ծառայում արդեն բազմազան նպատակների (քարոզ և զվարճալիք, աշխարհականի հնտաքրքրությունների բավարարում): Պատահական չէ, որ աշխարհիկ հոսանքը, որը մտնում էր հայ գրականությունը ժողովրդին, առավել վառ արտահայտվեց հենց այս հուշարձաններում, որոնք իրենց բնույթով ասես կոչված էին լինելու ժողովրդական ոգու դրսևորումը գրականության մեջ[43]:

Այստեղ արդեն կան բանահյուսության ակնհայտ արձագանքներ և դրանք, ըստ Մառի, երկու տեսակի են՝ նյութական (այստեղ ենթադրվում է սյուժեների ժողովրդական ծագումը) և ձևական (դրքային սյուժեների ժողովրդական խմբագրությունը):

Օրինակ, շատ առակներ, որոնց հիմքում դրված են եզովպոսյան սյուժեներ, ժողովրդական բնույթ են ձեռք բերում շնորհիվ

---

41 Մ. Գոշ, Առակներ, էջ 103:

42 Նույն տեղում, էջ 103:

43 Այս ժողովածուներում եղած ժողովրդական ազդեցությունների մասին շատ է գրում Մառը, չնայած որ նրա համար դրանք պատահական և դրսից եկած տարրեր են: Նրա ուսումնասիրության ընդհանուր պաթոսը տարբեր սյուժեների ծագումնաբանության և Վարդանյան առակների իսկական շերտի որոշումն է: Նա այդ անում է համեմատություններ կատարելով «Աղվեսապրքերի» հետագա ճակատագրի հետ: Սակայն այս կապակցությամբ արված դիտումները լույս են սփռում ժանրի էվոլյուցիայի օրինաչափությունների, վերջինիս ճակատագրում ժողովրդական ավանդույթների դերի վրա: Ժողովրդական տեղդենցը, որն այսպես թե այնպես իր համար ճանապարհ էր հարթում գրականության մեջ և որոշ չափով նկատելի էր Գոշի ու Այգեկցու մոտ, «Վարդանյան ժողովածուներում» արդեն հատուկ ուշադրության է արժանի թե՛ իր որակով, թե՛ այդ շերտավորումների քանակով:

ֆարուլաի աշխույժ շարադրման, գործողության լրիվության, ժողովրդական լեզվի կենսարար շիթի և այլ միջոցների, որոնք փոխ են առնված ժողովրդական հնքիաթից, պատմվածքից, կենդանական էպոսից: Այսպես, «Կատու և մկունք» առակի պարզ սյուժեն վերածվում է մի ամբողջ պատմության կատվի արկածների մասին: Այս սյուժեն լայն տարածում է ունեցել և՛ Արևմուտքում, և Արևելքում: Այդ ավանդության մի քանի ճյուղեր այստեղ միավորվել են և դարձել մի ծավալուն պատմություն այն մկների մասին, որոնց չկարողացավ խաբել հոգևորականի շորերով նրանց մոտ եկած կատուն: Ավելացվել են նաև կատվի մի քանի արկածներ, որոնք հիշեցնում են ղջացող աղվեսի մասին պատմվող մոտիվները՝ «Վևպ Ռևնարի մասին» ժողովածուից: Եվ, վերջապես, այս պատմությունը ներառնում է և մի ուրիշ ինքնուրույն առակ՝ «Կատու և աքիս»: Սրանք բոլորը հակվում են դեպի ժողովրդական էպոսը:

Հայկական ժողովածուներում ժողովրդական կենդանական հնքիաթների ազդ մշակվում է նաև Եղիսպոսի «Գայլն ու էշը» առակը: Եթե հանենք Սուրբ գրքի վկայակոչումները, բնորոշ է արդեն այն, թե մանրամասներով ինչքան է հագեցած այս փոքրիկ դրամատ: Ավերյուրներից մեկը, որը հունական բնագրի թարգմանությունն է նույն բառոյախոսությամբ, կարճ ֆարուլային շարադրանք է այն մասին, թե ինչպես գայլը հանում է էշի ոտքի փուշը և շնորհակալության փոխարեն ծեծ ուտում: Եվ ահա նույն առակի ժողովրդական խմբագրությունը, որտեղ ընդգծում ենք այն ներմուծված պատմողական հոսանքը, որն արտաքնապես աշխուժացնում է սյուժեն:

«Գայլն երթայր ընդ լեռամբն և ի գնալն նորա էշ մի կապեալ ի մարգի. և ասէ էշն. «զոհանամ զաստուծոյ, որ երեր զիեզ առիս. և ես ուրախ եմ. զի կերիցես զիս և զերծուծանես զիս ի յայս սուտ կենացս. զի ննդեալ եմ այս չարչարանացս, ապայ աղաչեմ զիեզ բազում պաղատանօք, ողորմեայ ինձ, և հանիս ի յետին ոտից զբևևոն. զի այս տարի մի է ինձ, որ ոչ ի մահն եմ և ոչ ի կեանքն ի ձեռաց սորայ. և գայլն հաւատաց իշուն, անցաւ յետև իշոն, կուքաշէր զբևևոն. և էշն էզարկ աքացովք և կոտրտեաց զատամունքն գայլին՝ ըստ գրեցելումն, թէ խորտակ(ե)աց առէր զժանիս առիւծոց. և ելեալ գնաց գայլն փախստական և նստեալ ի վերայ բլրի մի և ասեց ցայնձն իւր. ով անմիտ և խե՞, ինչ մոռացար գնաբէութիւն և առուրիւն իշուն և տուիր խաբել զիեզ. քանզի արժանի ես,*

ղոր կրեցեր, անխել և անբախտ. դու մտայգործ ես և մտայգործի որդի. ասա ինձ. ո՞վ արար զքեզ նալբանդ...»[44]:

Լեռն ի վեր բարձրացող գայլի ճանապարհորդությունը, թվում է, մի օղակ է այդ թափառող հերոսի արկածների շղթայում, որոնք հանդես են գալիս և ուրիշ առակներում («Գայլերն ու ոչխարները» «Հիմար գայլը» և այլն): Նույն երևույթներին մենք հանդիպում ենք նաև այլ առակների ժողովրդական խմբագրություններում («Արծիվն ու բուն», «Գառն ու փողհար գայլը» և այլն): Այդ գծերը հատկապես պարզ երևում են «Գայլագառաւ պանիր ի կտուցն եւ աղուես» առակում: Ի տարբերություն եզովպոսյան առակի, ուր դեպքերը շատ սխեմատիկ են ներկայացված, այստեղ տեսնում ենք ոչ միայն կենդանի և պերճ նկարագիր, որը բարդացնում է հեքիաթային պլանը, ոչ միայն ռամկաբանություններով և տեղային հատկանիշներով լի շարադրանք, այլև ժողովրդական ոճի, գրելաձևի, եղանակի այնպիսի հմուտ նմանողություն, որ պատումը կարծես թե ուղղակի վերցրած լինի ժողովրդի բերանից: «Ագռաւն գտաւ կոշտ մի թարխնայ և ի խնդալոյն ունելով զնայ ի կտուցն նստէր յայսր յանտր. և էր օրն կիրակի. և կամէր ճաշակել... և տեսեալ աղուէսն՝ ընթացեալ զհետ նորայ և հասեալ ագռաւուն. ոստ մի ծառոց հանգչէր ի ճաշակել. և մատուցեալ աղուէսն՝ ասէ. ապա ուրբաթ է և չէ պատեհ ոտել քեզ զթարխինայդ. կամերով խաբել զնայ, զի խոսեսցի, միթէ բանայ զբերանսն և ընկնի թարխնայն ի նայ. և նայ պատասխանի ոչ ետուր. և դարձեալ յայլ հնար մտեալ աղուէսսուն և ասէ. ո՞վ գեղեցիկ ի հաւերտ, երնիկ ականջին, որ լսէ զքարի բարբառ քո, զի լուեալ եմ՝ ՚ի հարցն մերոյ, թե անտանելի ձայն է ազգտ ձէր, և աղաչեմ զքեզ՝ հայեա ի պաղատանս իմ և մեկ բերան գոչես այդ աղուոր ձայնիւդ...»[45]:

Հետագա դեպքերի զարգացումն ու բարոյախոսությունը համարյա չեն տարբերվում եզովպոսից:

Ժողովրդական խմբագրություններում ոչ միայն ընդարձակվում է պատմողական մասը, այլև ներմուծվում է երկխոսություն, որը շարադրանքին տալիս է դրամատիկական բնույթ («Գայլ և ոչխարք»):

Այսպիսով, «հեքիաթային» մասը, պահելով իր առաջնային նշանակությունը, այդ առակները ավելի ևս մոտեցնում է հետա-

---

44 Ն. Մառ, Ժողովածոյք առակաց Վարդանայ, մասն Բ, բնագիր, էջ 57:
45 Նույն տեղում, մասն բ, 1894, էջ 30:

բերբերաշարժ պատմվածքներին: Բացի այդ, նոր բարոյախոսություններն էլ արդեն ի տարբերություն Այգեկցու, հակված են ավելի զնսի երկրային իմաստություններ՝ խելք ու պատուղություն են սովորեցնում, բախտավոր երկրային կյանքի ուղիներ ցույց տալիս:

Նրանց հետ միասին երբեմն պահպանվում են նաև հին բարոյախոսությունները, բայց դա ամբողջությամբ չի փոխում ընդհանուր պատկերը, մանավանդ որ վերջիններս չեն էլ բխում պատմվածքի ոգուց: Կրկնակի բարոյախոսությունները արդյունք են այն երկակի միջավայրի, որտեղ գոյատևում էր առակը: Եվ, վերջապես, պատահում է, որ բարոյախոսությունը բոլորովին բացակայում է («Գայլ և աշխարք», «Աղվես և թղթատար գայլ», «Գայլ որսորդ և աղվես» առակները): Կատարվում է առակի և արիեշչայի յուրատեսակ «դեդրադացիա», և նրանք փոխակերպվում են հետաքրքրաշարժ պատմվածքի:

Նպովպոսի բնագրերի հետ համեմատելիս ժողովրդական խմբագրություններում նկատում ենք նաև մի շարք ոճական փոփոխություններ՝ ոամկաբանություններ, առածներ և ասացվածքներ, պարձվածքներ՝ քաղված ժողովրդական բառապաշարից, որոնք աշխուժացնում են հին հունական պրոզաիկ շարադրանքի չոր դրքային ոճը[46]: Եվ այս հուշարձանները ինչքան մոտենում են ժողովրդին, այնքան արագ և կատարյալ է իրականացվում գլխավոր նպատակը՝ զրաղեցնել և զվարճացնել: Միաժամանակ, ազատություն տալով այդ տարերքին, ներառնելով իր մեջ բանավոր խոսքի կենդանի տարրերը, այդ հուշարձանները հիմք են դնում նոր զրական լեզվի, կենարար տարր մտցնում նվազող դիր ու զրականության մեջ:

Անշուշտ, «Վարդանյան ժողովածուների» շերտավորումներում Հանդիպում են նաև բազմաթիվ Բարգմանական ստեղծագործություններ, ավելի ուշ շրջանի (XVII—XVIII դդ.) ծագում ունեցող զանազան վարձալի պատմվածքներ: Այստեղ կան նաև քաղվածքներ, տարբեր կոմպիլյացիաներ և նույնիսկ զուտ հոգևոր ժանրեր՝ Եկեղեցական հայրերի, սրբերի կենսագրություններ («պատերիկ-

---

46 Ն. Յա. Մառը նշում էր, որ Վարդան Այգեկցին ոամկաբանությունների օգտագործմամբ ձգտում էր մաուչելի դարձնել քարոզի ժանրը: Բայց առարկան և սրա հետ կապված ավանդությունները հոգևոր առակախոսի առջև սահմաններ էին դնում: Իսկ ժողովածուներ կազմող հեղինակները, ձգտելով ոչ միայն բավարարել հոգևոր պահանջները, այլև անուղղակի տալ աշխարհիկ հետաքրքրությանը և զվարճացնել աշխարհականներին, արդեն այդ տեսակի արգելքներից ազատ էին:

ներ»), «վարքեր» և այլ շարադրանքներ, գրված գրքային ոճով և լեզվով: Բայց, ամբողջության մեջ, դրանք չեն փոխում ընդհանուր պատկերը և այն պատմական հեռանկարը, որը նշմարվում է այդ հուշարձանների զարգացման մեջ: Դա ժողովրդական ոգու և ձևի կենդանի հոսանքի ներթափանցումն է:

Այս հանգամանքը ավելի ցայտուն է արտահայտվում այն սյուժեների մեջ, որոնք քաղված են ուղղակի բանավոր ժողովրդական պատմվածքներից: Դրանք հանդես են գալիս հատկապես կենդանական հնքիաթներում:

Ժողովրդական տարրերի ուժեղացման հետ հնքիաթային այդ սյուժեները, բնականաբար, կարող էին թափանցել գրականություն: Շատ սյուժեների բանավոր ծագումը Մաոր որոշում է. վկայակոչելով նույնօրինակ ժողովրդական ասացվածքների առկայությունը: Այսպես, «եկեղեցի և ջրաղաց» առակում բացահայտված ժողովրդական վերաբերմունքը «աշխարհի» և եկեղեցու միջև եղած հարաբերությունների նկատմամբ՝ արտահայտված է նաև հետևյալ ասացվածքում «ես աղա, դու աղա, բա մեր բնաղունն ով աղա»[47]: Կամ՝ «Եղն աշխատի, ձին ուտի»[48] ասացվածքը արտահայտում է «Եղն ու ձին» առակի իմաստը: Կան շատ առակներ էշի մասին, որոնց իմաստն արտահայտվել է նաև ժողովրդական առածասացվածքներում: Օրինակ, «Էշն մեծարեալ...» առակն ունի իր ասացվածքային դուգահեռները. «Էշին հարսանիք կանչեցին, ասեղ հալբաթ ջուր կրելու եք տանում»[49], կամ՝ «Էշը հարսանիք ին ձենև, ըսեր է. յա աղն է պակաս, յա մաղը»[50], «առանց իշի գլուխ հարսանի՞ք»[51] և այլն:

Նույն երևույթների հետ հանդիպում ենք «Հավը», «Խլուրդը», «Հոպոպը» առակներում: «Խոզ և գաթա» առակը թվում է խոզի բերանով ասված հետևյալ ասացվածքի մեկնություն. «Ջոր չէի կերեր, կերայ, և զինչ չէի տեսեալ, տեսայ. զի այլ ոչ գաթայ էր կերեր և ոչ արեզակն տեսեր»[52]:

Կարելի է ենթադրել և հակառակը, որ այս ասացվածքը նույն ժողովրդական առակի «նստվածքն է»[53]:

---

47 Ս. Գանալանյան, *Հայկական առածանի*, Երևան, 1951, էջ 173:

48 Նույն տեղում, էջ 3:

49 Նույն տեղում, էջ 176:

50 Նույն տեղում, էջ 176:

51 Նույն տեղում, էջ 172:

52 Ն. Մառ, *Ժողովածոյք առակուց Վարդանայ*, մասն բ, էջ 320:

53 Դևո Պոտեբնյան է գրել առածների և ասացվածքների այդ հատկության

Ժողովրդական սյուժեների դրամատիզացված մշակումներ են ներկայացնում խորամանկ աղվեսի և հիմար գայլի մասին հեքիաթները («Պատահարը գայլին», «Աղվեսն ու գայլը»): Այս սյուժեների գոյությունն ունեն տարբեր ժողովուրդների կենդանական վեպերում: Այսպես, ձախորդ գայլի արկածների պատումը իր զուգահեռներն ունի միջնադարյան արևմտյան և արևելյան գրականությունների մեջ:

Գայլի հետ կապված շատ միջադեպեր կան «Ռեննարի մասին վեպում»: Անկասկած, բանահյուսությունից են քաղված նաև աղվեսի մասին առակները («Աղվեսն ու խաղողը», «Աղվեսն ու կառուն», «Աղվեսն ու քահանան»), կան հատվածներ, որոնց զուգահեռներին հանդիպում ենք «Ռեյնեկե աղվես» վեպի հեքիաթային մասում (Իսենգրիմը, վարդապետ ձեռնադրվելով վարում է ժուժկալ կյանք, բայց, ի վերջո, գայթակղվում է, մորթում չորս աքլոր և այդ պատճառով վռնդվում է վանքից»)[54]: Նույն սխեման տեսնում ենք և «Քահանա աղվեսի» առակում: Աղվեսը, քավելով մեղքերը և դառնալով աստվածապաշտ, սկսում է խոստովանեցնել հավերին: Մեկը մյուսի հետևից հավերին խաբեբայությամբ անտառ տանելով, աղվեսն ուտում է նրանց: Այս ավանդական մոտիվը անմեղ ձևացող անպատկառի մասին հետագայում հանդես է գալիս տարբեր ժանրային «կերպարանքներով» (օրինակ՝ զանազան ժողովուրդների մոտ շատ տարածված է անհավատարիմ կնոջ նովելա-նմանման հեքիաթը կամ սիրիական «Հովսեփը և նրա ընկերները» անեկդոտը)[55]:

մասին՝ ծավալվել-դառնալ սյուժետային երկ՝ առակ, անեկդոտ, նովել և այս վերջիններ խտացման՝ առածի ու ասացվածքի վերածվելու մասին. (Տե՛ս Потебня. Лекции по теории словесности, Харьков, 1894).

54 Հենելը գրելով այս տիպի առակների, հատկապես «Ռեյնեկե աղվեսի» մասին, ներկայացնում է այն որպես առակային մտածողության 3-րդ տեսակ, որով փաստորեն սկսվում է հեռացումը առակի սահմաններից: Առակի ձևը այստեղ վերցվում է գիտակցաբար «որպես կտակ» որն այնուամենայնիվ, թաքցնում է իր մեջ խոր բովանդակություն:

55 Դժվար թե այստեղ հնարավոր լինի ճշգրիտ որոշել սյուժեի ծագումնաբանությունը կամ ազդեցության ուղիները: Եթե խաչակիրների արշավանքներից հետո կիլիկյան հայերը կարող էին մերձենալ եվրոպային և ընդունել շատ եվրոպական սյուժեներ, ապա հնարավոր է և հակառակ ազդեցությունը: Գրիմ եղբայրները գրտնում էին, որ գոյություն է ունեցել ինչ-որ մի ընդհանուր հնդեվրոպական կենդանական վեպ, որը ժամանակին քայքայվել է առանձին մասերի: Այդ առանձին միջադեպերը, պահպանված տարբեր ժողովուրդների առակներում և հեքիաթներում, ուր աղվեսն ու գայլը հանդես են գալիս որպես կենտրոնական դեմքեր, ներկայաց-

Որոշ ժողովրդական սյուժեներ գալիս են արևելյան հեքիաթներից ու առակներից, որոնք փոխ են առնված մասնավորապես «Կալիլա և Դիմնայից» («Աղվեսն ու օձը», «Կապիկն ու կրիան», «Ընչեղ այր և երկու որդիքն» և այլն)։ Բայց, ընդհանուր առմամբ, բուն հայկական ժողովրդական և գրքային, հատկապես հունական աղբյուրների համեմատ, սրանք շատ ավելի փոքր շերտ են կազմում։

Հեքիաթը հետաքրքրում է մեզ այստեղ այն առումով, որ նրա մեջ սյուժեն արդեն զուտ «գեղարվեստական գործողություն» է, մի բան, որ բնորոշ է նաև ձևավորվող նովելի համար։ Բարոյախոսական-կրոնական սինթեզից գեղարվեստական իմաստի ազատագրման միտումը նշմարվեց արդեն առակում և պրիտչայում՝ նրանց շարժման մեջ դեպի հետաքրքրաշարժությունը և զվարճալիությունը։ Իսկ հեքիաթն այլևս որևէ ուրիշ նշանակության չի հավակնում։ Նա մոտենում է նովելին հատկապես իր կենցաղային իրապատում տարբերակով (այսպես կոչված նովելանման հեքիաթը)։ Հենց այս դարաշրջանում է, որ կենդանական և կախարդական հեքիաթի վողջին երևան են գալիս նրա այնպիսի տեսակներ, ինչպիսիք են երդիծական, առակածային, կենցաղային հեքիաթները։

Հիշենք, օրինակ, շատ ժողովուրդների մոտ տարածված հայտնի հեքիաթը անհավատարիմ կնոջ մասին, որը մոտենում է նովելին թե՛ բովանդակությամբ, թե՛ ձևով։ Ահա նրա ուրվագիծը։ Անհավատարիմ կին ունեցող մի ամուսին ճամփորդելիս հանդիպում է մի ուրիշ ամուսնու, որին կինը խաբել է ավելի ստոր ձևով։ Հետո նրանք, շարունակելով ճանապարհը, հանդիպում են մի ուրիշ մարդու (կամ դյուցազնի, ոգու), որը, ցանկանալով կնոջը զրկել դավաճանելու հնարավորությունից, սրկդի մեջ է պահում նրան։ Սակայն կինը ամուսնու քնած ժամանակ իր մոտ է հրավիրում թափառաշրջիկներին (կամ էլ արկղի մեջ հայտնվում է սիրեկանը)[57]։

Կենցաղային հեքիաթի սյուժեն ընդհանրապես խիստ առօրեական է, նրանում բացակայում են ֆանտաստիկ կերպարները, ավանդական հեքիաթային մթնոլորտը։ Կոնֆլիկտները կապված են առօրյա հոգսերի, երկրային կարիքների հետ[58]։

նում են ընդարձակ կենդանական վեպի բեկորները։ Հենց «Աղվեսագիրք» անվանումը, նկատում է Մառը, ժողովրդական էպոսի հետ ծանոթ լինելու վկայություն է։

57 *Տե՛ս Н. Андреев*, Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне, Л., 1929.

58 *Այս տեսակի կենցաղային հեքիաթներ տարածված են շատ ժողովուրդների*

Թեև նույնիսկ նրանց մեջ պահպանվում է հեքիաթային երանգավորումը կամ էլ հեքիաթի համար հատկանշական կողմնորոշումը դեպի հնարանքը, ապա սրանք արդեն դադարում են էական դեր կատարել: Այսպես, քայքայվում են պրոլոգի, հեքիաթի, պատմվածքի և նովելի միջև եղած հստակ սահմանները և երևան են գալիս ինչ-որ միջանկյալ ձևեր, տեսակներ, որոնց ժանրային բնույթը հաճախ դժվար է որոշել: Այս տեսակի նովելատիպ հեքիաթների նմուշներ են, օրինակ, «Այր և լեզվանի կինը», «Անբզդամ կինը» և այլն, ներկայացված Այղեկցու ժողովածուի մեջ:

Այդպիսին են և կեղծ Շապուհ Բագրատունու մոտ բերվող երկու տիպիկ միջնադարյան պատմությունները՝ «Ուրախ ու շեն Դեբևներ» և «Կնամոլ Դեբևներ»: Սրանց կառուցվածքում դեռ ակնհայտ կերպով երևում է հեքիաթային պոետիկան: Դա հանդես է գալիս, նախ, ավանդական-հեքիաթային նախաբանում (Սահակը և իր կին Սմբատուհին աղաչում են աստծուց, որ նա ողորմած լինի և տա իրենց մի արու զավակ): Երկրորդ՝ գործողության մեջ, ամբողջ արտաքին կառուցվածքում, հեքիաթային եղելջներում, անսպասելի հանդիպումներում (Դեբևներ անանկանալուց հետո սկսում է թափառել և հասնում է մինչև Բաբելոնյան թագավորությունն, որտեղ պատահականորեն հանդիպում է մի թագավորի, որին նա ժամանակին փրկել է, և վերջինս ճոխ ընդունելություն է կազմակերպում Դեբևնի պատվին): Վերջապես, երջանիկ լուծումներով մեջ (Դեբևնի եղբայրները, տեսնելով նրա ուժն ու զորությունը, զինաթափվում են, և ամեն ինչ վերջանում է խաղաղությամբ): Սակայն կարևորը այստեղ ոչ թե արտաքին հեքիաթային ձևն է, այլ այդ ժանրերի մեջ արտահայտված նոր բովանդակությունը, նրանց ներքին պարփակը: Դեբևնը կյանքի բուռն ծարավի, սիրո տենչանքի մեջ պատրաստ է վտանգի տակ դնել նույնիսկ պետության շահերը: Նա դեն է նետում բոլոր սիրուհուներին, և այդ մերժումով միայն հաստատվում որպես լիարժեք մարդ: Անհատականության սկզբունքի այդ ազա-

---

բանահյուսության մեջ: Եգիպտացիների մոտ, օրինակ, կարելի է դիտել առասպելների փոխակերպումը հետաքրքրաշարժ հեքիաթների, որոնց մեջ բացահայտվում են իրական հարաբերություններ. նկարագրվում է, օրինակ, նահապետական ընտանիքի քայքայումը, բախումը ավագ և երկու կրտսեր եղբայրների միջև և այլն («Ձիշտն ու սուտը», «Հնքիաթ երկու եղբոր մասին»): Վերջինս ներկայացնում է Օսիրիսի առասպելի յուրատեսակ ռեալիստական զուգահեռը: Բազմաթիվ նման հեքիաթներ կան հնդկական ժողովածուներում, արաբական «1001 գիշերում»: Սրանք հսկայական դեր խաղացին եվրոպական ֆաբլիոների ձևավորման գործում: Հետագայում, վերածննդի դարաշրջանում նրանց շատ սյուժեներ օգտագործվում են նովելի ժանրում:

տատրումը և, որ կարևորն է, դրա արդարացումը, այդ պատմությունները մոտեցնում են արդեն «Դեկամերոնի» նովելներին։

Վաղ նովելում (ինչպես և հնքիաթում) դեռևս բացակայում է խորացումը հերոսների արտաքին և ներքին բնութագրման, նրանց արարքների պատճառաբանվածության մեջ։ Ամբողջ ներքին կյանքը բացահայտված է նկարագրվող դեպքերում, հաշվի են առնվում միայն այն գծերը, որոնք հարկավոր են տվյալ իրադեպի համար։ Բնավորությունը հեքիաթում ուրվագծվում է այն ժամանակ, երբ նրանում է դալիս ինչ-որ հակասություն իրադեպի և հերոսի միջև։ Հավանական է, որ այն կապվում է հասարակ մարդուն հերոսին հակադրելու անհրաժեշտության հետ, երբ պահանջ է զգացվում նկարագրելու վերջինիս «առօրեականությունը» (վարսավիրի կերպարը «1001 գիշերի» նովելատիպ հնքիաթներից մեկում)։

Նովելում ևս բնավորությունը հանդես է գալիս բավական ուշ, և, ինչպես ճիշտ նկատել է Վ. Շկլովսկին, բնութագրական է դառնում նովելի «միջին հոսանքի» համար։ Իսկ վաղ նովելը, ինչպես և վերջինիս մեկնակից ուրիշ փոքր ձևերը, դեռ բացարձակ «իրադեպային» են, նրանցում սյուժեն լրիվ համընկնում է ֆաբուլայի հետ։

Նովելի փոխակերպվելու հնարավորություններ է պարունակում նաև զրույցի ժանրը։ Զրույցը, ինչպես և առակը, նույնպես ենթադրում է բարոյախոսություն։ Սրանում է նրա հիմնական նպատակադրությունը։ Բայց, ի տարբերություն առակի, զրույցը ընկալվում է անմիջականորեն, ինչպես որ պատմվում է։ Նա չունի առակի այլաբանական և համեմատող բնույթը, նրա գլխավոր իմաստը տրված է բուն բովանդակության մեջ, անկախ վերջինիցս բխեցվող բարոյախոսությունից։

Զրույցի այս բնույթը որոշում է և նրա կառուցվածքը։ Այն ներկայացնում է կարճ պրոզային պատմություն՝ կազմված ներածականից, փաստական մասից և վերջինիս հետևող բարոյախոսությունից։ Իր նյութով նույնպես նա ներկայացնում է նովելին մոտ տարբեր՝ եզակի դեպքեր, դիպուկ միջադեպեր, որոնց մեջ ընդհանրացված է ինչ-որ ավարտուն իմաստ։ Վերջինս լրացուցիչ կերպով մատուցվում է նաև բարոյախոսության մեջ։ Ինչպես տեսնում ենք, նույնիսկ արտաքին կառուցվածքի մեջ առկա է մերձակից ժանրերին անցնելու, փոխակերպվելու հնարավորությունը։

Այդ պրոցեսը նկատվում է միջնադարյան զրույցներում, որոնց ներածության մեջ առաջադրված թեման աստիճանաբար սկսում է

հեռանալ, տարբերվել բուն պատմության մեջ անմիջականորեն արտահայտված իրական միջադեպերից։ Կատարվում է շեշտերի վերատեղադրում՝ բովանդակությունից բխող ընդհանուր ոգու, տենդենցի և դրանց հետևող բարոյախոսական պաթոսի միջև։ Երբեմն էլ այդ բարոյախոսությունները, ինչպես և առակում, սկսում են արհեստականորեն հարմարեցվել անմիջական բովանդակությանը։ Զրույցի «միջուկը», բովանդակության էությունը քայքայում, պայթեցնում է կրոնական շրջանակը, և, չնայած այդ վերջավորությունների առկայությանը, սկսվում է վիպատական կողմի ինքնուրույն գոյությունը, որն իր մեջ է կրում բուն գեղարվեստական իմաստը։ Ունենալով ամենաբազմազան բովանդակություն (սկսած խրատականից, նկարագրական-պատմողականից մինչև հումորիստական և երգիծական), նրանք մերթ մոտենում են առակին, մերթ ֆաբլիային և նովելին, մերթ ֆարսին ու անեկդոտին։ Հատկապես հումորիստական զրույցներում, որոնք պատմվում են ուրախ ժամանցի համար և հնարավորում ոչ բարոյախոսական, այլ զվարճացնելու նպատակներ, ավելի է ուժեղանում գեղարվեստական տարերքը։ Բարոյախոսությունը հաճախ անցնում է երկրորդ պլան, ազատագրելով զրույցն առակային ոճից և լայնացնելով գեղարվեստական ֆունկցիայի սահմանները[59]։ Դիտենք, օրինակ, իշուկ բննից[illegible] մարդմանված կոմիկական զրույցների մի քանի նմուշներ, որոնք բերվում են «Յաղագս ծիծաղական պատմությանց» շարքում։ Այստեղ կան և զավեշտական պատմություններ տարբեր լեզվներ հերոսների կյանքից, և հետաքրքրաշարժ վիպասներ հայոնի պատմական գործիչների մասին, և զանազան երգիծական մանրապատումներ, որոնք մերկացնում են միջնադարյան կյանքի տարբեր կողմեր, հատկապես, հոգևորականների մեջ տարածված արատները («Այր և դանահարնալ կին», «Դերձակ դող», «Անվայել արկնալ ի բանտ», և այլն)։

«Քահանայ ումն, դեր ու մեծաւիսր, յաւուր միում երթայր ի քաղաք ֆիլորէնցիայ, եւ սկսաւ օրն տարաժամիլ, վասն որոյ, առ ի հաստատութիւն երկրայութեան իւրո, էհարց գիւղականի ումեմն, թէ՝ «Արդեո՞ք կարիցես հասանիլով մտանիլ ի դուռն քաղաքին»։ Իսկ գիւղականն պատասխանեաց, թէ՝ «Այո՛, զի խոտաղեզ ըմ սայլ մի կարէ մտանել, և ընդէ՞ր տէրոջիւն քո ոչ կարիցէ մտանել»[60]։ («Քահանայ և սրամիտ գյուղական»)։

---

59 Այս մասին և ընդհանրապես զրույցի ժանրի երևրունության մասին ավելի մանրամասն տե՛ս Ա. Սուպյան, Հայ միջնադարյան զրույցները, Երևան, 1969։

60 Ա. Սուպյան, Հայ միջնադարյան զրույցներ, Երևան 1969, էջ 329։

Կամ՝ «Յաւուր միում այր ոմն գիւղական, բերեալ զայծ իմն փողոցի միում ի վաճառել, պատահեցաւ նմա կին ոմն պոռնիկ և ասաց,— Վա՛շ, թէ որպէ՛ս գեղեցիկ է այծս այս, սակայն ընդէ՞ր ոչ ունի զեղջիւր։

Պատասխանէց գիւղական, թէ դեռևս զղորութիւն արուի ո՛չ դիտէ»[61]։

«Զավեշտն ու երգիծանքը, գրում է Ա. Սրապյանը այս կոմիկական զրույցների շարքը վերլուծելիս, իրենց հերթին բերում են զրույցների ձևական կամ կառուցվածքային փոփոխություն, որ արդեն իսկ երևան էր եկել բովանդակության աշխարհականացման ճանապարհին։

Սկսելով բուն նյութից՝ պատմությունից կամ գործողությունից, առանց հատուկ մուտք ունենալու, երգիծական զրույցներն ավարտվում են նաև առանց հատուկ բարոյախառնության, թողնելով ընթերցողին կամ լսողին զվարթ տրամադրության մեջ՝ կատարելու ցանկացած եզրահանգումը[62]...

Այս ողջ շարքը վառ կերպով ցուցադրում է կոմիկական զրույցի փոխակերպումը անեկդոտի։

3

Եթե առակը կամ զրույցը դրական իդեալներ առաջադրելու անհրաժեշտության պատճառով ինչ-որ չափով սահմանափակված էին, ապա կոմիկականի առջև, վերջինիս հատուկ ժխտման պաթոսով, ավելի ազատ զարգացման հեռանկարներ են բացվում։ Բացի նրանից, որ կոմիկականը թափանցում է վերը հիշատակված այդ բոլոր ժանրերի մեջ, լայնացնելով նրանց սահմանները, այն ավելի վառ ու ճկուր ձևով հանդես է գալիս անեկդոտների, պարոդիաների, սրամտությունների, ֆարսերի սպեցիֆիկ ժանրերում։

Սրանք ծաղկում են հատկապես Արևելքում, կապվելով փիլիսոփայության, աղատամտության ընդհանուր ոգու, սկեպտիցիզմի, ժողովրդական ռացիոնալիզմի զարգացման հետ[63]։

Անեկդոտի նյութը բազմազան է։ Այն կարծես թե ներկայա-

---

61 Ա. Սրապյան, *Հայ միջնադարյան զրույցներ*, Երևան 1969, էջ 325։

62 Նույն տեղում, էջ 119։

63 Զևավորվում են հայտնի «1001 գիշերները», որտեղ լայնորեն ներկայացված է ժողովրդական կոմիկական արվեստը։ Արևելքի կոմիկական ստեղծագործության վառ արտահայտություն է նաև հոգևորական և միաժամանակ ազատամիտ ու հերետիկոս Նոջա Նասրեդինը։

նում է որպես «մանանավոր կյանքի տարեգրություն», «դառնապով մարդկանց և դևերի մշտական ուղեկիցը»:

Աննկղոտի էությունը կյանքի որևէ հակասության կոմիկական բացահայտումն է: Ուշադրությունը կենտրոնանում է այդ հակասական իրադեպի վրա, որը և առնչվում է աննկղոտի ներքին լարվածությունը և էներգիան: Նախաբանի խնդիրը հենց լարվածություն, հետաքրքրություն արթնելու, որևէ հակասության զարգացողության առեղծելու մեջ է: Հակասության կոմիկական վերաիմաստավորումը աննկղոտի վերջն է: Վերջավորության անսպասելիությունն ու նշանակալիությունը պայմանավորում են աննկղոտի գեղարվեստական արժեքը:

«Օր մը Հոճային տուն դող կմտնե, կինը երբ իրար անցած՝ լֆենար, ներսը դող կայ կրսէ. Հոճան անտարբերությամբ մը կը պատասխանէ, կնիկ, դուն ձայնդ անգամ մի հաներ, թող անիկա գործէ գալիք բան մը գտնէ տէ, ձևաբէյն առնելը դիւրին է»[64]: Կամ՝ հոջան իրենց տուն ներխուժած գողի առաջ ինչ-որ բան է դժում, որ գողը չկարծի, թե հոջայի տունը ոչինչ չկա:

Գողը աղքատի տանը, կամ հոջան, որը հրաժարվում է իր ունեցվածքից՝ ունևոր մարդու անունը պահպանելու համար, հակասություններ են, որոնք և համապատասխան ձևով լուծվում են աննկղոտի մեջ. հոջայի ընդհարումներում ամեն անգամ բացահայտվում է դոգմաների, օրենքների, սահմանումների անիմաստությունը:

Աննկղոտում մեծ տեղ է գրավում կյանքի տարբեր անախորժությունները վեր հանող կենցաղային պլանը: Անվնեք մարդկանց և հիմարների մասին այդ տեսակի պատմվածքներ և դրամատիկական տեսարաններ տարածված են շատ ժողովուրդների բանահյուսության մեջ: Նրանց մեջ, ինչպես նովելում, նկատվում է կենդանի բանավոր պատմության հետ ունեցած նրանց կապը՝ կենցաղի, առօրյա դեպքերի, կյանքի նորմաներից կատարվող տարբեր շեղումների արտահայտման առումով:

Իրադրության եղակիությունն ու սրությունը, շարադրության սեղմությունը աննկղոտն ըստ ձևի մոտեցնում են նովելին: Ինչպես աննկղոտում, վազ նովելում նույնպես իրադրության կոմիզմը գերակշռում է բնավորությունների կոմիզմին: Ընդհանրապես, բացակայում է գործող անձանց որևէ հատուկ բնութագրում: Հերոսները, մեծ մասամբ, անանուն են (տերն ու ծառան, խելոքն ու

64 «Նասրեդտինին Հոճայի զուարճալիքները», Պոսթոն, էջ 16:

հիմարը, տերտերն ու աշխատողը)։ Առանձնացվում է դիտմամբ սրված, չափազանցված ինչ-որ մի գիծ (աղան հիմար է, անբան, տերտերը ագահ, հեշտասեր, դատավորը՝ շահամոլ և այլն)։ Գործող անձինք սուր կերպով հակադրված են իրար, և նրանց գլխավոր բովանդակությունն արտահայտվում է որևէ գործողության, միջադեպի, արարքի մեջ։

Կ. Դավլետովը, համեմատելով անեկդոտը կենցաղային հեքիաթի հետ, գրում է անեկդոտի դրամատիզմի մասին, որը նույնպես մոտեցնում է նրան նովելին։ Անեկդոտը «դրամատիկ է ըստ էության։ Անեկդոտի էքսպոզիցիան փաստերի կամ դրության սոսկ արձանագրություն է, իսկ վերջաբանը գործող անձերից որևէ մեկի խոսքը։ Ամեն ինչ դրամայի, որպես պոետական սեռի, շրջանակներում է»[65]։

Անեկդոտի դրամատիզմը պայմանավորված է նաև նրա գոյության բանավոր ձևով, որը և դառնում է նրա ներքին հատկանիշը։ Եվ, վերջապես, անեկդոտի դրամատիկ էության մասին է խոսում այն փաստը, որ նույնիսկ ենթարկվելով էպիկական մշակման, այն սկզբում փոխակերպվում է նովելի՝ էպիկական ժանրերից ամենից ավելի շատ դրամատիզմ պարունակող տեսակին։ Այսինքն՝ նովելը փաստորեն հանդես է գալիս իբրև անեկդոտի հիմքը կազմող դրամատիկական հակասական իրադրության էպիկական դարգացում՝ սյուժեի մեջ։

Եթե նույնիսկ անեկդոտում բացակայում է իրադրության կոմիզմը, ապա դրա փոխարեն առկա է բառի կոմիզմը։ Եվ այս դեպքում լայնորեն օգտագործվում են սրախոսությունը, բառախաղը, պարոդիան, որին ենթարկվում են ոչ միայն սյուժետային-կառուցվածքային, այլև ոճական հնարները։ Ինքը՝ բանավոր եղանակը, մտցնում է անսպասելի ձևափոխումներ, օգտվելով ոճական ձևերի շարժունակությունից։

Վարդանյան ժողովածուներում կարելի է գտնել բազմաթիվ նման ծիծաղաշարժ փոքր պատմություններ՝ հիմնված սրամիտ դիտողությունների և պատասխանների, գործող անձանց ակտիվ արտահայտությունների վրա («Այր և լեզվանի կին», «Աղքատն ու ճակատագիրը» և այլն)։

Այդպիսի սրախոսության, բառախաղի վրա է կառուցված, օրինակ, «Թիւր գյուղը». «Այր մի երթար ի գիւղ, որ Թիւր կոչէին և մոլնալ եղև ի ճանապարհէն. դեպ եղև այր մի և ասէ ցնայ, ո՞վ

---

65 К. Давлетов, Фольклор как вид искусства, М., 1961.

Եղբար, ի ճանապարհէդ եւ. և ընդ որ երթաս, նայ Թիւրն երթաս»[66]*: Սա կատակ է, վերցված ուղղակի բանավոր խոսքից, որին վերջում Այգեկցին հարմարեցնում է բարոյախոսության ասածու և սատանայի ուղիների մասին:*

Կատակից առաջացած հետաքրքրաշարժ անեկդոտիկ պատմության տիպիկ օրինակ է և «Ձուկն թէ կատու» առակը. «Մարդ մի ձուկն մի գնաց և ի տուն եբեր, որ լիտր մի էր և կինն էփեց և հատուց· և իրիկուն էրեկ մարդն 'ի տուն և ասաց, թե բեր 'ի ձկնէն, որ ուտեմ. ասաց կինն, թէ կատուն կերաւ. և առևալ զկատուն կշռեց. նայ լիտր մի էր. և ասաց, թէ այս կատուն է, յո՞ւր է ձուկն. և թէ ձուկն է, ո՞ւր է կատուն, զի սեխեխին էր կեր» ցոյլ»[67]*:*

Ինչպես տեսնում ենք, անեկդոտում միշտ ուշադրության կենտրոնում է գտնվում գործողության հումորիստական կամ երգիծական սրվածություն ունեցող զագաթնակետը, որը հիշեցնում է նովելիստական «point»-ը:

Շնորհիվ այդ բոլոր հատկությունների է, որ անեկդոտը դիտվում է որպես նովելի սաղմնային ձևը, նրա լակոնիկ տարբերակը, «կատուցվածքային նախատիպը»: Եվ թեև անեկդոտից հաննենք նրանում բաբնված ենթատեքստը և երկիմաստ հարցադրումը, ապա այն, իրոք, կարող է հանդես գալ, համաձայն Շլեգելի սահմանման, «որպես հասարակ և բանավոր հաղորդման համար նախատեսված նովել...»[68]*:*

Կոմիկական ոլորտում՝ երգիծանքի և հումորի յուրատեսակ ձևերում, առավել վառ են ի հայտ գալիս նաև ազգային առանձնահատկությունները: Անեկդոտները հաճախ կենտրոնանում են և

---

66 *Ժողովածոյք առակաց Վարդանայ», մասն Բ, 1894, էջ 194,*

67 Ն. Մառ, *Ժողովածոյք առակաց Վարդանայ, Մ. բ, էջ 320։*

68 *Կենցաղային անեկդոտի հետ վաղ արևելյան նովելի ունեցած կապի մասին են վկայում «Կալիլա և Դիմնայի» բազմաթիվ միջանկյալ նովելները, կամ այլ «շրջանակված» ստեղծագործություններում առկա պատմությունները հավատարիմ և անհավատարիմ կանանց մասին։*

Հենց այս տիպի անեկդոտ-նովելներն են, որ դարեր շարունակ պահպանվելով անփոփոխ, օգտագործվել են հետագայում իտալական նովելագրության մեջ։ Այդպիսին է, օրինակ, տակառում թաքցվող սիրեկանի մասին հայտնի նովելը, որին հանդիպում ենք և Ապուլեյի վեպում և հետո Բոկկաչչոյի նովելում։ Ամբողջ վաղ իտալական նովելագրությունը, ինչպես գրում է Շկլովսկին այս նովելը վերլուծելիս, կարծես թե տատանվում է հասարակ անեկդոտի և ավելի զարգացած ձևերի միջև (տե՛ս В. Шкловский, Художественная проза. Размышления и разборы, М., 1961).

ցիկլերի վերածվում որոշակի անձանց, հանրաճանաչ հերոսների անվան շուրջ։

Այդպիսին է ավելի ուշ շրջանի հայկական պերսոնաժը՝ նասրեդինին այնքան հոգեհարազատ Պըլը-Պուղին, այդ դարաբաղյան զվարճախոսը, բազմազան կատակների, անեկդոտների, առակների հեղինակը։ Սրանք մեծ մասամբ հիմնված են վեճերի, բառային մրցույթների հումորիստական լուծումների վրա։ Պըլը-Պուղու մշտական հակառակորդը՝ Մելիք-Շահնազարը, անընդհատ ընկնում է հիմար դրության մեջ, տապալվում, մինչդեռ Պըլը-Պուղին, խորամանկորեն լուծելով բոլոր պայմանագրերն ու պայմանները, ճարպկորեն դուրս է գալիս սկզբում աննկատելի թվացող բոլոր վիճակներից։ Երբեմն դրանք ուղղակի ծիծաղելի պատմություններ են Պըլը-Պուղու արկածների մասին, և նրանցում միշտ շեշտը դրված է սրամիտ և անսպասելի վերջավորությունների վրա[69]։

Մելիք Շահնազարը Պըլը-Պուղուն ոչխար է նվիրում, նրանից ոչխարի արժեքի կրկնակին պոկելու նենգ նպատակով։ Հյուրասիրության ժամանակ խոսակցություններ են լինում աշխարհի վերջի մասին, և հյուրերը համոզում են Պըլը-Պուղուն մորթել ոչխարը։ Վերջինս, միշտ պատրաստ ընդունելու բոլոր պայմանները, հնարամիտ ելք է գտնում, թողնելով հյուրերին առանց վերարկուների և փափախների։ Պայմանները Պըլը-Պուղու կողմից երբեք չեն խախտվում։ Վերջում միայն կատարվում է ինչ-որ իրադեպային փոփոխություն, որն իր անսպասելիությամբ խախտում է նախապես մտածված ընթացքը։ Այդ տեսակի կարծեցյալ կոնֆլիկտները, հիմնված թյուրիմացությունների վրա, կազմում են նաև կոմիկական նովել-իրադեպի հիմքը։

Այդ տեսակի հումորեսկ-մանրապատումի ձևի հետ միասին անեկդոտը, հետզհետե ծավալելով սյուժեն, մերթ մոտենում է երգիծական կենցաղային հեքիաթին, մերթ նովելին։ Սրանք արդեն, մեծ մասամբ, սոցիալական և հակակրոնական ուղղվածություն ունեցող անեկդոտներ են՝ թեմատիկորեն կապված վանականների այլասերվածության, տիրոջը խաբող ծառայի կամ ամուսնուն խաբող հնարամիտ և խորամանկ կնոջ չափազանց տարածված մոտիվների հետ։

Անեկդոտից ծնված այս տեսակի շատ հումորիստական և երգիծական պատմվածքներ կան արդեն Վարդանյան ժողովածունե-

69 Տե՛ս «Պըլը-Պուղի», գրեց Մ. Վ. Բարխուդարեանց, Թիֆլիս, 1883։

րում («Գող քահանա և այրի», «Պարոն և ճորտ», «Երեց ասորի և երիտասարդ հայ», «Միայնակեաց և դամփռ շուն», «Արուեստաւոր կնոջ», «Պղպղայ» և այլն)։

«Արուեստաւոր կնոջ»-ն[70] և «Պղպղայ»-ն[71] հատկապես ունեն արդեն հստակ արտահայտված նովելիստական սյուժե, վերջինիս հատուկ սուր միջադեպով, անսպասելի և սրամիտ վերջավորությամբ։

Սրանք ներկայացնում են թե՛ իրենց ընդհանուր ոգով և պաթոսով, թե՛ կառուցվածքով վերածննդյան նովելի տիպիկ օրինակներ։

Շատ պատմություններում լսվում է ժողովրդի արդեն աճող ինքնագիտակցության, աշխարհի արդար կառուցվածքի, եկեղեցու և նույնիսկ իր՝ աստծու ճշմարտության հանդեպ ունեցած կասկածանքով տոգորված ձայներ։ Նրանց մեջ արտահայտված մտքերն ու ակնհայտ հեգնանքը միջնադարյան Հայաստանի համար թվում են սրբապիղծ։ Եվ ինչքան էլ այդ «օրվա փոքրիկ վիպականները» համեմվեն կրոնական բարոյախոսություններով, նրանք, վերջին հաշվով, հանդես են գալիս որպես աշխարհիկ արվեստի նմուշներ։ Կյանքի նոր պիտակցության դեղարվեստական արտացոլումը լինելով, մանրապատումը քանդում և ծաղրում է ֆեոդալական արժեքները, ամեն «դասային ու անշարժը», նշանավորելով ժողովրդի առողջ, պոռն, սթափ մտքի և աշխարհայացողության հաղթանակը։

* * *

Այսպիսով, ժողովածուներում, բացի առակային ժանրերից, որոնցում նշմարվում է դեղարվեստական պատմվածքի փոխակերպվելու տենդենցը, մենք հանդիպում ենք նաև շատ կարճ ու սևեռուն շարադրված մանրանկարչային պատմություններին։ Սրանք «բուն էության նովելի» («novellino»-ի) առաջին նմուշներն են, որոնք ժոնգլյորները, շնորհիվ իրենց տաղանդի և արվեստի, դարպացնում են և աշխուժ վերապատմում»[72]։

Առաջին նովելները երևան են գալիս ֆոլկլորում։ Հայ միջնադարյան գրականության մեջ նշմարվում են եվրոպական գրակա-

70 Տե՛ս «13—18-րդ դարերի հայ աշխարհիկ գրականությունը», Երևան, 1938 թ., էջ 334։

71 Տե՛ս նույն տեղում, էջ 342։

72 *Н. Сербелл.* Басни средневековой Армении, М.—Л., 1965, стр. 13.

նության գլխավոր հոսանքները՝ ժողովրդական ու քաղաքային գրականության շիթերը: Ընդ որում, այդ միջնադարյան քաղաքի գրականությունը իր սյուժեները, թեմաները, կերպարները քաղում է բանահյուսության հարուստ ժառանգությունից, որը հսկայական ազդեցություն է գործում հետագա ամբողջ եվրոպական և արևելյան գրականության վրա:

Արդեն բանահյուսության և միջնադարյան մանրապատումի նմուշներում «բացվում» է ժանրի գլխավոր բովանդակությունը, և սրա հիման վրա նշմարվում է նոր ձև՝ իր առանձնահատկություններով: Հին ֆաբուլանները, սյուժետային սխեմաները սկզբում հանդես են գալիս որպես հրատապ կոլիզիաների իմաստավորման հարմար և ընդունված ձևեր: Բանահյուսական տարրերի միացումը տալիս է նոր գեղարվեստական բովանդակություն, և այդ միացումը օրինաչափորեն կատարվում է որոշակի դարաշրջանում[73]:

Նոր գեղարվեստականության սկզբնավորման այս կենդանի ընթացքը վերածննդի դարաշրջանում պետք է օրինաչափորեն հանգեցներ գրական նովելի առաջացման, ինչպես և այդ կատարվեց շատ երկրներում, այդ թվում և, մասնավորապես, այդ շրջանի նովելագրության դասական երկրում՝ Իտալիայում: Ուստի, միջնադարյան բանավոր արձակում և քաղաքի գրականության մեջ նշմարված միտումները համապատասխան հող են գտնում վերածննդի դարաշրջանում: Նոր գաղափարախոսությունը, աշխարհի նոր գեղարվեստական կացությունը այդ ժողովրդի բանավոր ստեղծագործությունից ավանդված հակակրոնական, դեմոկրատական տենդենցներին հաղորդում են հետևողականություն և կայունություն: Բանահյուսական ավանդների և տարրերի մշակման հետևանքով, հումանիզմի ձևավորման շրջանում քաղաքների մշակույթի ձեռք բերած փորձի հիման վրա ձևավորվում է նովելը որպես գրական ժանր:

Վերածնունդ ապրեցին Եվրոպայի և Արևելքի անտիկ շրջան անցած բոլոր երկրները, թեև տարբեր պատմական ժամանակաշրջաններում և ամեն մի երկրին բնորոշ առանձնահատկություններով:

Հայկական վերածննդի տարբերիչ գծերից մեկը եղավ այն, որ նրա գլխավոր ուղղությունը հանդես եկավ ժողովրդական բանահյուսության մեջ ներկայացված նովելներով և առակներով:

---

73 Անշուշտ, բացի բանահյուսականից, նովելն ունի և իր գրական ակունքները: Տե՛ս այդ մասին Շկլովսկու մոտ՝ «Художественная проза. Размышления и разборы», М., 1965).

Իր ծագումնաբանական ակունքներով համընկնելով ուրիշ գրականությունների նույնանման երևույթների հետ, վերջիններիս հետ առնչվելով իր գլխավոր բովանդակալից պաթոսով՝ անձնական, մասնավոր կյանքի· պրոզային կողմի պոեզիայի հայտնագործումով, նովելը, այդուհանդերձ, միջնադարյան Հայաստանում դեռ չի իմաստավորվում որպես ինքնուրույն գրական ժանր: Այն դեռևս չի հասնում իր գեղարվեստական ավարտունությանը՝ անհատական ստեղծագործության մեջ: Այդ ժանրն առայժմ մնում է որպես սոսկ ֆոլկլորի ժառանգություն կամ գոյատևում ձևապիր անհղինակ ժողովածուների մեջ, որոնք կազմվում էին ընդհուպ մինչև XVII դարը: Այդ ժողովածուների պատմվածքները ժամանակի ընթացքում փոխակերպվում էին, ամեն անգամ ընդունելով դարաշրջանի և պատմողի կնիքը: Բայց, ընդհանուր առմամբ, այդ հնկայական պատմողական նյութը գրականության մեջ շատ քիչ է ուսումնասիրվում և կատարելագործվում: Չնայած բազմաթիվ գրական մշակումներին, ժանրը շարունակվում է հակված մնալ դեպի բանավոր ձևը, որն իր աշխուժությամբ, շարժունությամբ հակադրվում է սխոլաստիկ գրականությանը:

Ժանրի ֆոլկլորայնությունը երևան է գալիս ոչ միայն ժողովրդական ստեղծագործության սյուժեների և արտահայտչական ձևերի լայն օգտագործման կամ գրաբարից դեպի աշխարհաբար և հասարակ ժողովրդական լեզու անցնելու, այլև նրանցում արտահայտված ժողովրդական աշխարհազգացողության և գաղափարների մեջ[74]:

«Նովելի կոմպոզիցիան,— գրել է Էյխենբաումը,— նշանակալից չափով կախված է այն բանից, թե ինչ դեր է խաղում նրա ստեղծման մեջ հեղինակի անձնական եղանակը. զրույցի պատրանք ստեղծելու քիչ թե շատ կազմակերպող սկզբունք է այն, թե՞ դեպքերի մեջ սոսկ ձևական կապ ստեղծելու միջոց և այդ պատճառով կատարում է միայն սպասարկու դեր: Պրիմիտիվ նովելը, ինչպես և արկածային (ավանտյուր) վեպը, չգիտի դեռ զրույցի ձևը և սրա կարիքը չի զգում, որովհետև նրա մեջ ամբողջ հետաքրքրությունը և բոլոր շարժումները որոշվում են դեպքերի և դրույթյունների արագ և բազմազան հերթափոխությունների»[75]:

---

74 *Խոսելով այստեղ ժանրի ֆոլկլորայնության մասին, մենք նկատի ունենք բանավոր ձևը ոչ որպես տարածման միջոց, այլ ավելի լայն, իբրև գեղարվեստական կատեգորիա՝ ժանրի գեղագիտական գոյատևության ձև:*

75 *Б. Эйхенбаум*, Сквозь литературу, Сборник статей, Л., 1924, стр. 171.

Ճիշտ նշելով նովելում պահանջվող «անձնական եղանակի» անհրաժեշտությունը, էյխենբաումը, սակայն, սահմանափակում է այդ հասկացությունը միայն խոսակցական միջոցների ոլորտում, իսկ գրույցի պատրանքը տեսնում նովելի հնչողության մեջ՝ որպես բանավոր, անմիջական կերպով հեղինակից ունկնդրին հաղորդվող պատմություն։

Բայց եթե դիտենք այդ անձնական եղանակը որպես ավելի լայն և խոր հասկացություն՝ սուբյեկտիվ կոնտեքսի իմաստով, իբրև նկարագրվող դեպքերի դիտակցում, մեկնաբանում և սրանց հանդեպ արատհայտված վերաբերմունք, ապա կարելի է եզրակացնել, որ այդպիսի «անձնական եղանակ» հայ միջնադարյան նովելում «չիրականացվեց», չհնչեց այնպես, ինչպես այդ կատարվեց, օրինակ, իտալական նովելագրության մեջ[76]։

Այդ ծագումնաբանական նմուշներում գլխավորն ու հիմնականը մնաց դեպքը իմքինե, նրա հետաքրքրաշարժությունը կամ խրատականությունը ու ուսուցողականությունը։ Նրանցում տեղի չունեցան այնպիսի լուրջ ու նշանակալից փոփոխություններ շարադրության նպատակների, ընդհանուր ոգու և բնույթի մեջ, որոնցով կարելի լինի հայտնաբերել որակական տարբերություններ ֆոլկլորային և գրական ձևերի զարգացման միջև։ Այդ հատկությունները ի հայտ եկան հետագայում՝ նոր գրականության մեջ, երբ ամբողջացավ նովելի ժանրային դիմանկարը։ Իսկ միջնադարում մեր առջև դեռ նրա հիմնական «ջիղն է», նրա կառուցվածքի և կոնցեպցիայի «սաղմնային» կամ գաղտնի ձևը։

Այն տեսքով, որով մեզ է հասել այդ նախնական ձևը, նա հանդես է գալիս որպես ժանրի ժողովրդական ակունքների և գրականության մեջ ժողովրդական տարերքի աստիճանական թափանցման վառ ապացույց։

---

76 Սրա պատճառները, ըստ երևույթին, Հայաստանի պատմական զարգացման պայմանների մեջ են։ Հայկական մշակութային կյանքի ոչ երկար տևող վերածնունդից հետո, XIV դարից ի վեր նոր օտարերկրյա ճնշումների և սրանց հետևող գաղթերի պատճառով նորից սկսվեց ազգային տնտեսական և հասարակական կյանքի քայքայումը։ Արվեստի առաջ ծառացան քաղաքական և հերոսական պրոբլեմներ, ոչնչացնելով արվեստի «խաղաղ» պրոզայիկ մասնավոր գծի զարգացման որևէ հնարավորություն։ Եվ եթե քնարերգությունը շնորհիվ ժանրի անձնական բնույթի կարող էր տալ վերածնության արվեստի նմուշներ, ապա արձակին դրա համար, հավանաբար, անհրաժեշտ էին զարգացման ավելի երկար շրջան և այլ պայմանների մի ամբողջ կոմպլեքս։

ԴԱՍԱԿԱՆՆԵՐԻ ՓՈՐՁԻՑ

ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ՊՈԵՏԻԿԱՅԻ ՄԻ ՔԱՆԻ ՀԱՐՑԵՐ

1

Հայ գրականագիտությունը կասկածի տակ չի առնում Թումանյանի ողջ ստեղծագործության ծննդաբանական կապը ժողովրդական բանահյուսության, կենդանի բանավոր խոսքի տարերքի հետ. էդ. Զրբաշյանը Թումանյանի պոետիկայի որոշ առանձնահատկությունների մասին, օրինակ, գրում է, որ դրանք «կենդանի խոսքի տարերքից են գալիս»[1]: Նման կարծիքներ արտահայտվել են նաև Թումանյանին նվիրված այլ ուսումնասիրություններում:

Անպայման համաձայնվելով այդ կարծիքների հետ, պետք է վեր հանել այն կոնկրետ առանձնահատկությունները, որոնք, ծնունդը լինելով բանահյուսության, բանավոր խոսքի, պայմանավորում են Թումանյանի գեղարվեստական մտածողության ամբողջ համակարգը:

Փորձենք Թումանյանի գեղարվեստական խոսքը որպես ալգեպիսին, առայժմ մի կողմ թողնելով Թումանյանի «աշխարհի» մյուս բաղադրիչները: Նախապես անհրաժեշտ է փորձել երկու խոսքով բնութագրել բանավոր խոսքը ընդհանրապես, պարզել՝ ինչով է այս տարբերվում գրավոր խոսքից:

Բանավոր խոսքի առաջին էական հատկանիշն այն է, որ այն ուղղված է ունկնդրին կամ ունկնդիրների՝ որևէ կոնկրետ արձա-

---

1 Էդ. Զրբաշյան, *Թումանյանի բալլադները*, Երևան, 1969, էջ 56:

816—15

դանքի՝ խոսքի կամ ժեստի ակնկալումով, այսինքն բանավոր խոսքը երկխոսային է: Մարդկային խոսքը ընդհանրապես ուղղված է որևէ մեկին կամ ոմանց: Բայց եթե գրավոր խոսքում պատասխանառնակցիան էական դեր չի խաղում, ապա բանավոր խոսքը առանց դրա ապրել չի կարող: Այստեղից էլ՝ գրավոր խոսքում դիմումի տարրը ոչ միայն չի ընդգծվում, այլև կորցնում է իր ձևավորող-կազմակերպիչ նշանակությունը: Բայց եթե բանավոր խոսքը ակնկալում է որևէ արձագանք, ապա այն պետք է որևէ ձևով շեշտի հենց դիմումը:

Բանավոր խոսքի առանձնահատկությունները բավարար չափով ուսումնասիրված չեն ինչպես լեզվաբանության, այնպես էլ գրականագիտության մեջ: Մի քանի արժեքավոր, մեզ համար սկզբունքային նշանակություն ունեցող դիտողություններ են պարունակվում ակադ. վ. վ. Վինոգրադովի «Ոճաբանություն, բանաստեղծական խոսքի տեսություն, պոետիկա» գրքում: Նա գրում է. «Հայտնի է, որ սոցիալական-խոսքային հաղորդակցման ամենից օգտագործելի միջոցը երկխոսությունն է (դիալոգ)... Մենախոսությունը (մոնոլոգ) ավելի բարդ ձև է, որը տրված չէ լեզվին իբրև կոլեկտիվին հատուկ արտահայտման համակարգ, այլ հանդիսանում է անհատական աշխատանքի կնքուվածք, չնայած խոսակցության (говор) ոճական միատեսում սովորաբար լինում են մոնոլոգիկ խոսքի որոշ ընդհանուր նորմեր»[2]: Այս դատողությունների մեջ մեզ համար ամենաէականն այն է, որ բանավոր խոսքը անմիջականորեն կապվում է երկխոսության հետ: Բայց երկոսության տարրը կարող է հանդես գալ ամենատարբեր ձևերով, հեղինակային խոսքում՝ իբրև մենախոսություն-երկխոսություն, այսինքն՝ խոսքի այնպիսի ձև, որը բաղկացած լինելով մեկ անձնավորության ընդհատվող խոսքից, միաժամանակ մատնում է կենդանի ունկնդիրներին ուղղված լինելը, նրանցից որևէ ռեակցիա ակնկալելը, այլ կերպ ասած՝ իր կառուցվածքի մեջ անպայման ենթադրում է պատասխան, միայն թե այդ պատասխանը «թաքնված է»[3]:

---

[2] *В. В. Виноградов*, Стилистика, теория поэтической речи, поэтика. М., 1963, стр. 18.

[3] *Երկխոսության տարրեր ձևերին անդրադառնում է Մ. Մ. Բախտինը իր «Դոստոևսկու պոետիկայի պրոբլեմներ» աշխատության մեջ: Շատ հետաքրքրական տեղեկություններ են պարունակվում մենախոսություն-երկխոսության մասին նաև Գ. Ա. Շելյուտոյի «Ն. Գ. Չերնիշևսկու հրապարակախոսական ոճի խոսքային առանձնահատկությունները» աշխատության մեջ: Ինչպես հայտնի է, հռետորական խոսքը*

Թումանյանի հեղինակային խոսքը (ամբողջ ստեղծագործությունը) նման երկխոսություն է: Փորձենք պարզել, թե ինչպես է արտահայտվում դիմումի տարրը Թումանյանի հեղինակային խոսքում կամ պատմողի խոսքում:

«Շուշան ու կատուն» բալլադը սկսվում է այսպես.

Ժամանակով կատուն ճոն էր,
Շուշան էլ գլխին դրդակ չուներ,
Միայն գիտեմ ոչ որդիանց որդի
Ճանկել էր մի գառան մորթի:

Առաջին տողը հեքիաթին բնորոշ սկսվածք է: Բայց հեքիաթը բանավոր ժանրի բնորոշ ձևերից մեկն է, և «հեքիաթային» սկսվածքը միշտ էլ ընկալվում է իբրև ունկնդիրների ուշադրությունը հրավիրող ժեստ: «Միայն գիտեմ ոչ»-ը ուժեղացնում է կենդանի խոսքի տպավորությունը, մի պահ միայն առաջ մղելով կենդանի պատմողի անձնավորությունը:

Ուշադրության արժանի են «Մարոյի» և «Լոռեցի Սաքոյի» սկսվածքները (зачины) —«Մեր դյուղն էն է, որ հրսպարտ...», «Էն Լոռու ձորն է, ուր հանդիպակաց...»: Այն, որ հեղինակը ինչ-որ բան կարծեք թե մատնացույց է անում, պատահական չէ: Այդ հեղինակը գործ ունի «կենդանի ունկնդիրների» հետ, զրուցում է նրանց հետ և մատնացույց է անում իրենց դյուղը կամ Լոռու ձորը:

Այս տարրերը խոսքի բանավորության, երկխոսայնության միայն առանձին ցուցիչներն են:

իրենից ներկայացնում է մենախոսություն, որը իր մեջ է առնում երկխոսության դադարմունքային ողջ բազմազանությունը, և «երկխոսություն մենախոսության մեջ» արտահայտությունը զուրկ չէ իմաստից: Շարադրանքը, ըստ Գ. Ա. Շելյուտոյի, կարող է ընդունել երկու ձև.

I. Ոճականորեն «չեզոք» մենախոսություն, որը տրվում է երրորդ դեմքի կողմից և այս կամ այն նպատակով խուսափում է երկրորդ դեմքին դիմելուց, ամբողջ ուշադրությունը կենտրոնացած է բովանդակության և հաղորդման տրամաբանական հետևողականության վրա (օր. «ակադեմիական խոսքը»):

II. Խոսակցական մենախոսություն, անմիջականորեն ուղղված առաջին դեմքից իրական կամ հնարովրական արձակում ենթադրվող երկրորդ դեմքին: Մենախոսության այս ձևը նախատեսում է ունկնդրին կամ ընթերցողին ներգրավել գործողության կոչ պարունակող խոսքի ընթացքի մեջ: Մենախոսությունը, որը պարունակում է երկրորդ դեմքի վրա ակտիվորեն ներգործելու ներքին հնարավորություն, անսահմանափակ հնարավորություններ է բացում երկխոսության և ուղղակի խոսքի տարրերի օգտագործման համար» (տե՛ս В. В. Виноградов, Стилистика. Теория поэтической речи, поэтика, стр. 21).

Թումանյանի խոսքի այս առանձնահատկությունը ամենից ավարտուն ու ցայտուն դրսևորվել է «Թմբկաբերդի առումի» մեջ։ Այդ պոեմի որոշ առանձնահատկությունների ուշադիր քննությունը կօգնի հասկանալու Թումանյանի պոետիկայի մի էական կողմը՝ խոսքի բանավորության իմաստն ու արժեքը։

Իրադարձությունները ներկայացնել ոչ թե հեղինակի, այլ ներկաներից մեկի կամ պարզապես մի պատմողի կողմից՝ հազվադեպ երևույթ չէ Թումանյանի ստեղծագործության մեջ։ Հատկապես արձակում նման օրինակներ շատ կարելի է գտնել։ Վերցնենք հանրահայտ «Արջառոսը»։ Զախորդ որսորդը ինքն է պատմում իր գլխին եկածը։ Ընդ որում դա բանավոր խոսքի տիպիկ օրինակ է։ Տպավորությունն այնպիսին է, որ պատմողը, նստած հարևան-բարեկամների շրջանում, հենց նրանց է պատմում, ձգտելով ապրեցություն պործել, կորզել դարմանքի, հավանության և այլ արտահայտություններ ու բացականչություններ։ Հենց այս պատմելու պրոցեսում, պատմողի խոսքի շնորհիվ, ստեղծվում է պատմողի՝ բարեմիտ պարծենկոտի ու փչանի դոնեղ կերպարը։ Խոսքի բանավորության «էֆեկտը» այս պատմվածքում սրանով սպառվում է (չեղյալ այն կարված չէ Թումանյանի ամբողջ ստեղծագործության կռնտեքստից և այդ կոնտեքստի շնորհիվ վերջին հաշվով ավելի նշանակալից է դառնում)։

«Արջառոսի» մեջ պատմողի խոսքը, «ձայնը» կենտրոնական, վճռող տեղ է գրավում։ Պատմվածքն իր այս առանձնահատկությամբ բավականին մոտ է «Թմկաբերդի առումին»։ Այստեղ էլ աշուղի խոսքը հակում է հանդես բերում լցնելու պոեմի ամբողջ տարածությունը։ Բայց եթե «Արջառոսում» նկարագրված դեպքը արժեք է ստանում միայն պատմողի խոսքի շնորհիվ, ապա պոեմում իրադրությունը չափազանց նշանակալից է, որպեսզի կորցնի իր նշանակությունը աշուղի խոսքի ոլորտում։ Այնպես որ՝ «Թմկաբերդի առումի» մեջ առկա են երկու պլան — աշուղի խոսքի և բուն գործողության, որոնց սերտ փոխկապը, փոխհարաստացումը պոեմի հիմքն են կազմում։

Քննենք աշուղի խոսքը իբրև խոսքի «բանավորության» դրսևորումներից մեկը։

Հե՛յ, պարոննե՛ր, ականջ արեք
Թափառական աշուղին,
Սիրուն տիկնայք, ջահել տղերք,
Լա՛վ ուշ դրեք իմ խաղին։

Այսպես է սկսվում պոեմը։ Սա տիպիկ բանավոր խոսքի սկրսվածք է։ Աշուղը դիմում է ունկնդիրներին, ընդ որում դիմումը բավական ընդգծված է, մի տեսակ հրամայական—«լա՛վ ուշդրեք իմ խոսքին»։ Այսինքն՝ դիմումը պատահական կամ երկրորդական տարր չէ, այլ պոեմի էական առանձնահատկություններից մեկը։ Ոճավորման (стилизация) մասին խոսք անգամ լինել չի կարող—դա ամենաիսկական դիմում է, եթե գրական պայմանականության մասին կարելի է այսպես արտահայտվել։ Աշուղի խոսք-դիմումը հենց սկզբից կազմակերպում է պոեմի ամբողջ հյուսվածքը։ Խոսքը զարգանում է այն ուղղությամբ, որ թելադրված է առաջին քառյակի դիմումով։

Եվ այսպես, առաջին քառյակի կարճ ու հատու դիմումով հրավիրելով ունկնդիրների ուշադրությունը, աշուղը անցնում է «բուն նյութին».

Մենք ամենքըս հյուր ենք կյանքում
Մեր ծննդյան փուչ օրից,
Հերթով գալիս, անց ենք կենում
Էս անցավոր աշխարհից։

Անց են կենում սեր ու խընդում,
Գեղեցկություն, գանձ ու գահ,
Մահը մերն է, մենք մահինը,
Մարդու գործն է միշտ անմահ։

Այստեղ արդեն աշուղը երկրորդ դեմքից անցնում է ընդհանրացած առաջին դեմքին—«մենք», «մեր» և այլն, ընդգծելով իր և ունկնդիրների միասնությունը ճակատագրի անխախտ օրենքների առաջ։ Հաջորդ քառյակը ուշագրավ է մի այլ կողմից.

Գործն է անմահ, լա՛վ իմացեք,
Որ խոսվում է դարեդար,
Երնե՛կ նրան, ով իր գործով
Կապրի անվերջ, անդադար։

Աշուղի խոսքի տոնը նորից փոխվում, կտրուկ է դառնում,—«լա՛վ իմացեք», որպեսզի հաջորդ իսկ տողում վերածվի երազական բացականչության՝ «երնե՛կ նրան...»։

Եվ այսպես, նախերգանքը զարգանում է իբրև աշուղի կենդանի դիմում-խոսք, կենդանի զրույց ունկնդիրների հետ իր ելևէջներով ու անցումներով։

Բայց հենց այստեղ պետք է փնտրել պոեմի և, մասնավորա-

պես, նախերգանքի յուրօրինակության, անկրկնելիության բանալին (կամ գոնե բանալիներից մեկը)։ Իսկապես, նախերգանքում փիլիսոփայական իմաստով ոչ մի նորություն չկա, այդ ամենը բազում անգամներ, բազում ձևերով արդեն ասվել է։ Բայց գրականության փիլիսոփայության չէ, և նրա բովանդակությունը ամենևին չի սահմանափակվում ասվածի փիլիսոփայական բովանդակությամբ։ Ամենից էական է հենց գեղարվեստական բովանդակությունը։ Իսկ այդ բովանդակությունը «Թմբկաբերդի առումի» նախերգանքում այսպիսին է,— այստեղ մենք գործ ունենք կենդանի մարդու, անհատի խոհերի ու զգացմունքների հետ։ Ծնծղան, ընդհանուր ճշմարտությունները հանդես են գալիս իբրև անհատական ճշմարտություններ։ Այդ «ավ իմացեր»-ի ու «ներնիկ»-ի հետևում ինչ-որ տառապանք է երևում (առայժմ չափազանց անորոշ), բայց համենայն դեպս զգալի. ասենք, որ այս զգացողությունը դուրս կապված է այն բանի հետ, որ մեր գիտակցության մեջ նախերգանքին միշտ հետևում է ողբերգական պատումը։ Իզուր չէ, որ այս քնարական բանաստեղծությունը նախերգանքը ավարտվում է այսպիսի տողերով.

Է՛յ, լա՛վ կենաք, ականջ արեք,
Մի բան պատմեմ հիմի ձեզ,
Խոսքըս, տեսեք, ո՞ւր է գնում,
Քաջ որսկանի դյուլլի պես։

Այսինքն, նախերգանքը միայն սկիզբն է։ Բայց աշուղը ժողովրդական բարոյականության բարձր սկզբունքների կրողն է։ Եվ նախերգանքը հենց ժողովրդական բարոյականության սկզբունքները ներկայացնում է իբրև աշուղի սեփական համոզմունք։

Աշուղի տառապանքն ինքը, նրա կարեկի է այսպես արտահայտվել, դիալոգիկ է,— սա է նախերգանքի, որըմենք կանվանեինք դրվի բնութագրական բանաստեղծության, գեղարվեստական բովանդակության գլխավոր հատկանիշներից մեկը։ Նրա զգացմունքները, նրա տառապանքը հենց սկզբից արձագանք են գտնում ուրիշների, ժողովրդի, լսարանի մեջ։ Տառապանքը (և ընդհանրապես զգացմունքային վերաբերմունք արտահայտող ամեն բան կամ արտահայտություն) հակում է հանդես բերում այդ զգացմունքները տարածելու լսարանի վրա կամ այսպիսիկ լսարանի մեջ արթնացնելու։

Աշուղի խոսքերը հնարավոր չէ ընկալել իբրև խրատ կամ բարոյախոսություն այս բառերի Տշզրիտ իմաստով։ Խրատն ու

բարոյախոսությունը ենթադրում են զգացմունքների բացակայություն, փիլիսոփայական սառնություն[4]։

Այնինչ աշուղը արդեն նախերգանքում ցուցաբերելով բավական ակտիվ վերաբերմունք այս աշխարհի գործերի նկատմամբ, ունկնդիրներին պատմում է Թմկա գեղեցկուհու մասին։ Բուն պատումին էպիզոդի գծեր վերագրել կարելի է միայն պայմանականորեն[5]։ Աշուղը ներկայացնում է ոչ թե դեպքերը «ինչպես որ նրանք ընթանում են», այլ միջնորդավորված իր ընկալմամբ, իր գնահատություններով, բոլորովին կանգ չառնելով մանրամասնությունների վրա, խտացված մինչև պայմանականության աստիճան։ Սա արդեն էպոսի տարերքը չէ։ Էպոսում համարյա ամեն ինչ որոշում է բուն, «արտաքին» իրադարձության ծավալումը գունագեղ մանրամասներով հանդերձ։ Պոեմում, անգամ բուն պատումի մեջ աշուղի խոսքը դեպքից դուրս ունի ոչ պակաս նշանակություն, քան դեպքը։

Արժե ուշադրության առնել այսպիսի մի հանգամանք։ Առաջին հատվածը («Նադիր Շահը զորք հավաքեց...») կառուցված է հիպերբոլիկ պատկերների ու նկարագրությունների վրա՝ «Ու քառասուն օր, քառասուն դիշեր կրռիվ տըվին անդադար», «Նկավ Թըմկա բերդը պատեց, ինչպես դիշերն էն խավար» և այլն։ Աշուղը և ունկնդիրները գիտեն, որ այս հիպերբոլիկ պատկերները պայմանական են՝ վերաբերմունք, զարմանք և այլ զգացմունքներ արտահայտելու համար։ Այնինչ էպոսում աշուղը հավատում է չափերի իր սիստեմին. էպոսի աշխարհում չափերի այդ սիստեմը բնական պետք է լիներ. «Թոզ ու դուման երկիր-երկինք բռնեց, օր ու գիշեր էդ

---

4 Լ. Հախվերդյանը իր գրքում գրում է. «Ինչու՞ պոետն ինքը չի պատմում ասքը և այդ վերապահում է «թափառական աշուղին»։ Պատճառն, իհարկե, այն չէ, որ պոեմի հիմքը ժողովրդական ավանդություն է («Փարվանան» էլ ավանդություն է)։ Պատճառն, ըստ երևույթին, պատումի բացահայտ խրատական-բարոյախոսական բնույթն է» (Լ. Հախվերդյան, Թումանյանի աշխարհը, Երևան, 1966, էջ 343)։ Պոեմի վերլուծությունը ցույց է տալիս, որ նրա «բացահայտ խրատական-բարոյախոսական բնույթի» մասին խոսք լինել չի կարող, և դրա պատճառն հենց թափառական աշուղի ներկայությունն է։

5 Մեր կարծիքով, ստույգ չէ Ղ. Ջրբաշյանի կարծիքը պոեմի պատմելաձևի մասին. «Պոեմի համար բնորոշ են էպիկական պատմելաձևը, ռազմական ընդհարումների հերոսական-հիպերբոլիկ նկարագրությունները, բայց և քնարական հատվածները հոյակապ են իրենց տեսակի մեջ, աչքի են ընկնում զգացմունքների բացառիկ խորությամբ» (Տե՛ս Ղ. Ջրբաշյան, Թումանյանի պոեմները, Երևան, 1964, էջ 375, ընդգծումը իմն է—Ա. Ե.)։

Ոզ չիջավ գետին»: Էպոսի ասացողի և ունկնդրի համար, առավել ևս ստեղծողների համար, սա էպոսի աշխարհի ռեալ փաստ է: Ընդհանրապես ուշադրության արժանի է այն հանգամանքը, որ Թումանյանը տարբեր ստեղծագործություններում, մասնավորապես «Բմկաբերդի առման» մեջ լայնորեն օգտվում է ժողովրդական բանավոր պոեզիայի դիմանոցից, ավանդական պատկերներից ու համեմատություններից: Այդ միջոցները ընդգծում են ավյալ պոեմի «բանավորության», «խոսքայնության» հանգամանքը: Այսպես, Բմկա աիրուհու մասին ասվում է՝

Մոլ են աչքերը Ջավախքի դրստեր,
Ու կորչում է մարդ նըրա հայացքում,
Ճակատը ճերմակ էն ձյունից էլ դեռ,
Որ բարձր Աբուլի գագաթն է ծածկում:

Դժվար թե այս տողերում աշուղը ցանկացել է տալ իր հերոսուհու անհատականացված բնութագիրը: Սա պարզապես աշուղի ավանդական հիացքի արտահայտությունն է՝ համապատասխան ժողովրդական բանավոր խոսքի ավանդներին: Այսինքն՝ էականը դարձյալ ոչ թե հերոսուհու կոնկրետ հատկանիշներն են, այլ նրա բնդհանրացված խոսքային բնութագիրը:

Ուշադրության արժանի է աշուղի խոսքի մի առանձնահատկությունը ևս, որ դարձյալ կապված է բանավոր խոսքի երկխոսային (դիալոգիկ) բնույթի հետ: Պոեմի երկու հատվածներում, որոնք նվիրված են Բմկա աիրուհու դեղեցկությանն ու այդ գեղեցկության ուժին, էական նշանակություն ունի խոսքի բնականությունը: Դրանդից առաջինում՝ «էն տեսակ կին, ես իմ հոգին, թե աշուղն էլ ունենար...», այդ բնականությունը այնքան ընդգծված չէ: Բայց անկասկած սակա է: Այն տեղ է թողնում ունկնդիրների գնահատականների, սնիփական մեկնաբանության համար: Այս բանը ավելի ընդգծված արտահայտվում է մյուս հատվածում՝

Ի՞նչը կհաղթի կյանքում հերոսին,
Թե չը լինին
Կինն ու գինին:

Այսինքն՝ աշուղը ոչ թե ճշմարտություններ է բնդհատում ունկնդիրներին, այլ ձգտում է նրանց էլ մասնակից դարձնել այդ ճշմարտությունների վերհանմանը: Այստեղ էլ գործ ունենք երկխոսության—մենախոսության հետ:

Այժմ անցնենք բուն պատումի քննությանը:

Արդեն ասվեց, որ աշուղի խոսքն ու իրադարձությունը իրար դուրս չեն մղում, այլ զուգակցվում են: Մեկը գոյությունն ունի մյուսի մեջ: Այս փաստի գնահատությանը դեռ կանդրադառնանք: Առայժմ փորձենք պոեմի իրադարձային հենքը դիտել «մկուսացած», դարձյալ Թումանյանի խոսքի բանավորության, դիալոգիզմի դիրքերից:

Ակադ. Վինոգրադովը իր արդեն հիշատակված աշխատության մեջ գրում է «...Այստեղ (բանավոր խոսքում, երկխոսության մեջ—Ա. Ն.) ամենից վառ է արտահայտվում խոսքի սինկրետիկ բնույթը, ընդ որում՝ կենցաղային «կոնտեքստի» ձևերի, «իրադրության» հետ սերտ ֆունկցիոնալ կապի մեջ»[6]: Վ. Վինոգրադովի այս խոսքերում միանգամայն ճիշտ ընդգծվում է ժողովրդական, բանավոր խոսքի կապը կոնկրետ պարագաների, իրավիճակների հետ: Խոսքը ինքնաբավ չէ, այն չի կարող ապրել առանց գործողությունների, դինամիկ իրավիճակների: Օրինակ, «Թմկաբերդի առումի» նախերգանքը, որ վերջանում է հետևյալ քառատողով.

Է՛յ, լա՛վ կենաք, ականջ արեք,
Մի բան պատմեմ հիմի ձեզ,
Խոսքըս, տեսեք, ո՞ւր է գնում,
Քաջ որսկանի գյուլլի պես:

Այսինքն, նախերգանքը «ուժեղացվում է» (և ոչ թե իլյուստրացվում, «ապացուցվում») կոնկրետ դեպքով: Այս բանը պարզ արտահայտվում է վերջերգի մեջ: Վերջերգը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ նախերգանքի համապատասխան քառյակների կրկնությունը որոշ փոփոխություններով: Օրինակ՝ վերջին, եզրափակիչ քառյակը.

Անց ենք կենում... միայն անմահ
Գործն է խոսվում լավ ու վատ.
Ա՛խ, երանի՛ ով մարդ կըգա
Ու մարդ կերթա անարատ:

Նախերգանքի համապատասխան քառյակը այսպես է հնչում.

Գործն է անմահ, լա՛վ իմացեք,
Որ խոսվում է դարեդար,

---

6 *В. В. Виноградов*, Стилистика, теория поэтической речи, поэтика, стр. 19.

Երնե՞կ նրան, որ իր գործով
Կապրի անվերջ, անդադար։

Առաջին փոքր Թումանյան համեմատությունը ցույց է տալիս, որ վերջնորդը ավելի հուզական է, ավելի անմիջական,—հենց նոր սրատմված և վերապրած դեպքը զգացվում է ամեն մի տողում։ Բայց այն, ինչ այդքան ակնհայտ է վերջերգում, քիչ ավելի թաքնված՝ ներսում է նախերգանքում։ Սկսելով նախերգանքը, աշուղն արդեն գիտեր, որ «մի բան» պիտի պատմի, և այդ «մի բանը» շնչում է նախերգանքի յուրաքանչյուր տողում։

Ուրեմն, ի՞նչ է պատմում աշուղը։ Անիմաստ է, իհարկե, վերապատմել դեպքերի ընթացքը, այն բավարարաչափ հանրահայտ է։ Միայն պետք է ընդգծել խրատա-բարոյախոսական պատմությունների հատուկ սիմեմատիզմի իսպառ բացակայությունը։ Մանավանդ 10—11-րդ հատվածները բոլորովին ավերում են ավանդական պատկերացումները դավաճան կնոջ և բռնակալի մասին։

Նախ Շահի մասին. նա, որ ամեն միջոցի դիմում էր Թաֆուլին ընկճելու համար, բերդը գրավելուց հետո հանձնվել է ամենամռայլ ու ամենամարդկային խոհերին. նա էլ ցնցված է սարսափելի դավաճանությունից.

Նրստած է Շահը. նըրա առաջին
Ահա իրիկվան քեֆի սեղանը.
Նայում է Շահը անտեր գահույքին,
Մտքովն անցնում է աշխարհքի բանը։

Աշխարհքում հաստատ չկա ոչ մի բան,
Ու մի հավատալ երբեք ոչ մեկին,
Ոչ բախտի, փառքի, ոչ մեծ հաղթության,
Ոչ սիրած կնկա տրված բաժակին...

Մեր կարծիքով, սխալ է այս տողերի մեջ փնտրել Շահի բացասական նկարագրի ևս մի ապացույց, ինչպես այդ անում է Լ. Հախվերդյանը իր գրքում[7]։ Ողբերգությունը մարդկայնորեն ցնցել է

---

[7] *Բերելով այս տողերը, նա գրում է. «Այսպես է գատում շահը մարդկության և աշխարհի մասին՝ Ջավախքի ամրոցի անկման մեջ տեսնելով իր մռայլ հայացքի հաստատումը» (Լ. Հախվերդյան, Թումանյանի աշխարհը, Երևան, 1966, էջ 350)։ Թվում է, որ Լ. Հախվերդյանը այս տողերն իզուր է կապում բռնակալի՝ աշխարհի նկատմամբ ունեցած մռայլ հայացքի հետ։ Այս տողերը զարմանալիորեն մոտ են Թումանյանի բալլադներից մեկի հետևյալ տողերին. «Աշխարհում հաստատ մի բան կա միայն՝ Այն է, որ հաստատ ոչ մի բան չկա»։ Այսինքն՝ Շահի խոհերը պարզ մարդկային ցավի արտահայտություն են։*

շահին. և սա ոչ մի չափով չի հակասում շահի նախորդ վարքագծին,—նա միշտ գործում է իբրև բռնակալ, բայց դա չի նշանակում, որ նա երբեք չի կարող զգալ իբրև մարդ: Անպայման արժե ուշադրություն դարձնել նաև շահի կերպարի հետ կապված մի այսպիսի մանրամասնի. պոեմի տեքստում հետագայում Թումանյանի կատարած քիչ փոփոխություններից մեկը վերաբերում է հենց շահի կերպարին: Եթե առաջին տարբերակում շահի հարցը Թմկա տիրուհուն հնչում էր այսպես. «...Քո Թաթուլն արդյոք քաջ չէ՞ր ու սիրուն», ապա վերջնական տարբերակում այն այսպիսի տեսք է ստացել. «...Մի՞թե Թաթուլը քաջ չէր ու սիրուն»: Դժվար չէ նկատել, որ առաջին տարբերակում նկատվող չարախնդության երանգը վերջնականում փոխարինվել է ցավի ու տարակուսանքի նրանգով. այս մասին համոզիչ գրում է էդ. Ջրբաշյանը իր գրքում[8]:

Ինչպես արդեն ասվեց, աշուղը հենց սկզբից խուսափում է վերջնական գնահատականներ ու բնորոշումներ տալ Թմկա իշխանուհուն: Նույնիսկ բացահայտորեն ակնարկելով նրա առաջիկա չարագործության մասին, աշուղը նախընտրում է խոսքի թեական, փոքր-ինչ մշուշապատ ձևը: Ուշադրության արժանի է նաև այն հանգամանքը, որ հոգեբանական վերլուծությունների բոլորովին էլ չհակված աշուղը, հարկ է համարում խոսել ներքին երկվության ու տվայտանքների մասին, որ ապրում էր Թմկա իշխանուհին, խորհելով իր ապագա դավաճանության մասին.

Լըսում է մատաղ Թըմկա տիրուհին,
Ու վրդովում են իր միտքը թաքուն
Դավաճան գործի ամոթը խորին
Եվ արքայական փառքն ու մեծություն...

. . . . . .

Լըսում է չքնաղ Թըմկա տիրուհին
Գիշեր ու ցերեկ, նորից ու նորից...
Ու դարձավ նա լո՜ւռ, դալո՜ւկ, մըտախո՜հ,
Ու քունը փախավ սիրուն աչքերից...

Բայց ահա դավաճան գործը արդեն կատարվել է, ամրոցի դռները բացվել են շահի առաջ, Թաթուլն ու իր զորքը «մնացին քնած»: Եվ տեսնք ինչ հսպարտ, իսկապես աղնվական պատասխան

8 էդ. Մ. Ջրբաշյան, *Թումանյանի պոեմները, տե՛ս նաև հեղինակի հետաքրքրական դիտողությունները նախորդ տողի՝ «Ու լի դառնությամբ հարցնում է նա...» նախնական ու վերջնական տարբերակների մասին, էջ 388—389:*

է տալիս Բըմկա տիրուհին Շահին, պատասխան, որի մեջ կա իր կատարած ծանր հանցանքի խոր գիտակցությունը

—Քաջ էր ու սիրուն քնվնից առավել.
Մի բարձր ու ազնիվ տղամարդ էր նա.
Կնոջ մատնությամբ ամրոց չէր առել,
Ձէր նղել կյանքում երբեք խաբեբա...

Անկասկած, այս պատասխանը ծնած հոգևկան ապրումների դամման շատ բարդ է, բայց մեր նպատակը դրա վերլուծությունը չէ: Այս պատասխանը ոչ մի կերպ չի տեղավորվում դավաճան կնոջ սխեմայում: Բմկա տիրուհին հետու է դավաճանության մտմնացում լինելուց: Այլապես աշուղը չէր ասի.

Անցավ անտես ու անհրման
Էն սիրունը աշխարհից,
Ինչպես ծաղիկն անցած պարնան.
Որ չի ծաղկիլ էլ նորից:

Սա կորած գնդեցկության, մարդկային գնդեցկության խոր ափսոսանք է:

Մխանշանակ, միագույն, սխեմատիկ բնութագրումները տեղ չունեն աշուղի խոսքում: Աշուղը կարծեք հետևում է և արձագանքում գնպերների կենդանի ընթացքին: Էական չէ, որ նկարագրված գնպերը տեղի են ունեցել վաղ անցյալում: Բանավոր խոսքի, կենդանի դիալոգի օրենքները ստիպում են խոսել այդ գնպերի մասին իբրև մոտիկի, տեսածի, վերապրածի մասին (ինչպես դեռ հետո կտեսնենք, Բումանյանի հերոսների խոսքը կազմակերպվում է նույն օրենքով. վաղուց անցած-գնացած բաները հիշվում են կենդանի մանրամասներով, որովհետև այլ կերպ անհնար է հարուցել ունկնդիրների անմիջական, դիալոգիկ վերաբերմունքը պատմածի նկատմամբ):

Բայց այստեղ աշուղի նպատակը չի սահմանափակվում հավանության, զարմանքի և այլ պարզ էմոցիաներ հարուցելով: Նրան անհրաժեշտ է իր ունկնդիրներին ներգրավել մարդու մասին ավելի նշանակալից խոհերի ոլորտը, որտեղ միամիտ դատապարտումը անբավարար է: Իշխանուհու, նաև շահի միագույն - բացասական կերպարները արդեն պիտի բացասեին այս խոհերը:

Բայց աշուղի խոսքն իր ամբողջության մեջ (նախերգանք, պատում, վերջերգ) ունի մի ուրիշ խիստ կարևոր առանձնահատկություն ևս: Դա մի կողմից նախերգանքի ու վերջերգի, մյուս կողմից՝

պատումի կամ աշուղի «մաքուր» խոսքի ու «մաքուր» պատումի կապն է։ Այդ կապը յուրահատուկ է։ Աշուղը մի կողմից ասում է,

Ես լավության խոսք եմ ասում,
Որ ժըպտում է մեր աըրտին.
Ո՞վ չի սիրում, թեկուզ դուշման,
Լավ արարքը, լավ մարդին։

Թմկա իշխանուհու պատմությունը, անկասկած, լավ արարքի, լավության պատմություն չէ, այլ «դավաճան գործի» պատմություն։ Մյուս կողմից.

Ջարն էլ է միշտ ապրում անմեռ,
Անե՞ծք նըրա չար գործին,
Որդիդ լինի, թե հերն ու մեր,
Ըե մուրազով սիրած կին։

Այս դառը խոսքերը, անկասկած, վերաբերվում են նաև Թմկա սիրուհուն։ Բայց, ինչպես արդեն տեսանք, աշուղի վերաբերմունքը գեղեցկուհու նկատմամբ սրանով չի սահմանափակվում. հիշենք նրա պատասխանը շահին, նրա համեմատությունը անցած գարնան ծաղկի հետ։ Բարոյական սկզբունքի և նրա իլյուստրացիայի պարզ կապ նախերգանք-վերջերդի և պատումի միջև չկա։ Աշուղի «մաքուր» խոսքի և դեպքերի ընթացքի «մաքուր» վերարտադրման կապը ավելի ճիշտ է բնորոշել իբրև հակադրություն։ Աշուղը մի կողմից առաջ է բերում դարերով մշակված՝ ժողովրդի բարոյական բարձր ըմբռնումները, մյուս կողմից՝ Թմկա հպարտ գեղեցկուհու ահավոր դավաճանության պատմությունը։ Այս երկուսի բախումից ստացվում է ողբերգական այն լիցքը, որը հատուկ է պոեմին։ Աշուղը ոչ թե բարոյախոսություն է թելադրում իր ունկնդիրներին, այլ ստիպում նրանց վերապրել այս ողբերգությունը, մտածել։ Նրա խոսքը ոչ թե վերջին հաշվով, այլ ամենիջականորեն այդ բանին է ուղղված։ Այդ պատճառով էլ նրա «մաքուր» խոսքն ու բուն դեպքը իրար լրացնում, փոխադարձաբար ուժեղացնում են, ոչ մեկն է միակողմանիորեն առաջ մղվում, ոչ մյուսը։ Այսպիսին է «Թմկաբերդի առումի» խոսքի—աշուղի խոսքի բանավորության, երկխոսայնության էությունը. մեր կարծիքով, սա պետք է օղնի ավելի ճիշտ գնահատելու պոեմը։

«Թմկաբերդի առումի» օրինակով փորձեցինք ցույց տալ Թումանյանի ստեղծագործության մի շատ էական (թերևս ամենաէա-

կան) հատկանիշը, նրա ուղղվածությունը իր ընթերցող-դրացիկիցներին, մարդկանց, բոլորին: Վերջին հաշվով մարդկային ցանկացած խոսքը ուղղված է որևէ մեկին, ինչ-որ չափով՝ բոլորին: Դարձյալ այդ նույն վերջին հաշվով ամեն դրսի ու բանաստեղծի ամեն ստեղծագործության ուղղված է բոլորին: Բայց Բումանյանի մոտ այդ ուղղվածությունը կա ոչ թե վերջին հաշվով, այլ հենց սկզբից, այն ձևավորում է Բումանյանի ողջ ստեղծագործությունը: Այս միտքը հաստատող մի շատ արժեքավոր դիտողություն կա Բումանյանին նվիրված Գևորգիկ Դեմիրճյանի հոդվածներից մեկում. «Անգամ ստեղծագործելիս նա կենդանի կապ ուներ ընթերցողի հետ: Իր բազմաթիվ այցելուներին, ընկերներին նա ինքը ցանկանում էր ոչ միայն կարդալ իր երկը, այլև պատմել, խոսել այդ երկում պատկերված դեպքի, նրա բուն աղբյուրի մասին: Կարելի է ասել՝ Բումանյանն ստեղծագործում էր հրապարակորեն, մի տեսակ կոլեկտիվ կերպով: Այդ կողմով նա իրոք որ ժողովրդական երգիչ էր. «աշուղ», որի ստեղծագործությունը բաց «մեջլիսի» համար է, հասարակական, անմիջական կապի համար է: Դա մի յուրահատուկ ռեալիզմ է[9]»:

Բումանյանի ստեղծագործության երկխոսային հատկանիշը անմիջականորեն գալիս է ժողովրդական բանավոր խոսքի ու բանահյուսության տարրերից, զարգանալով ու կատարելագործվելով: *Բումանյանի երկխոսայնությունը*, բոլորովին այլ բնույթի է, քան այն երկխոսայնությունը, որ նշում է Մ. Մ. Բախտինը Դոստոևսկու ստեղծագործության մեջ[10]: Դոստոևսկու վեպերի *սյուժետային* հիմքը տարբեր գաղափարախոսությունների երկխոսություն - բախումն է, և այս կապակցությամբ խոսքը, հերոսի ձայնը առաջնահերթ նշանակություն է ստանում Դոստոևսկու ստեղծագործության մեջ: Բումանյանի ստեղծագործության երկխոսայնության հիմքը այլ է. նրան անհրաժեշտ է մարդկանց մեջ արձագանք հարուցել այն ամենի նկատմամբ, ինչի մասին խոսվում է իր ստեղծագործության մեջ, հասնել ներդաշնակ փոխըմբռնման ու միասնության բոլորի հետ, մարդկության հետ: Նման երկխոսայնությունը նշանակում է նաև, որ Բումանյանի խոսքը ձգտում է դուրս գալ ընկալման անձուկ, նեղ սահմաններից, ուղղված լինելով բոլորին, ձգտում է դևսի յուրատեսակ անսահմանություն: Բումանյանի խոսքի այս

9 Գևորգիկ Դեմիրճյան, *Երկերի ժողովածու, հատ. 8, Երևան, 1963, էջ 129 (ընդգծումը մերն է—Ա. Ե.)*:

10 *Տե՛ս М. М. Бахтин,* Проблемы поэтики Достоевского, М., 1963, стр. 71 и далее.

հատկանիշը, ինչպես հետո կտեսնենք, խորապես համապատասխանում է Թումանյանի աշխարհի ժամանակային - տարածական շարժման բնույթին, որը նույնպես ժամանակի ու տարածության սահմանափակ հատվածներից ձգտում է դեպի մեծ, անսահմանափակ տարածություն և ժամանակ:

2

Երկխոսայնության այն տիպը, որի մասին խոսվեց վերևում, ավելի ճիշտ կլինի անվանել երկխոսային մենախոսություն (диалогизированный монолог), այսինքն, Թումանյանի հեղինակային խոսքը լայն իմաստով (որ իր մեջ ներառում է Թումանյանի ողջ ստեղծագործությունը) միայն ենթադրում է որոշակի պատասխան - ռեակցիա: Բայց բուն «ռեակցիան», հատկանալի է, տեքստից դուրս է:

«Լրիվ» երկխոսություն, որի մեջ հանդես են գալիս և՛ մի կողմի ռեպլիկը, և՛ մյուս կողմի պատասխան ռեպլիկը, հաջորդելով միմյանց, մեծ տեղ է գրավում Թումանյանի երկերի հյուսվածքում: Նախ մի երկու «ճշգրիտ» թվաբանական փաստ. «Անուշի» վերջին տարբերակում հեղինակային խոսքը զբաղեցնում է 370 տող, հերոսների խոսքը՝ 486, «Սասունցի Դավիթում»՝ համապատասխանաբար 577 և 440: «Գաբո բիձու շերամապահուհյունը» պատմվածքում հեղինակային խոսքին հատկացված է ընդամենը մեկ նախադասություն. մնացած ամբողջ տեքստը հերոսների երկխոսությունն է: Այս երևույթը դիտել է Թումանյանագետների կողմից (Լ. Հախվերդյան, Էդ. Ջրբաշյան):

Հերոսների խոսքի—երկխոսության այսպիսի մեծ տեղը Թումանյանի ստեղծագործության մեջ դարձյալ գալիս է կենդանի բանավոր խոսքի և ժողովրդական ստեղծագործության տարերքից: Ժողովրդական կենդանի խոսքը բառացիորեն ապրում է երկխոսությամբ: Էմպիրիկ դիտողությունները հաստատում են այս ճշմարտությունը: Ռուս լեզվաբան Եվգ. Բուդդեն անցյալ դարավերջին ուսումնասիրելով ռուսական խոսվածքները, եկել է այսպիսի եզրակացության. «Մեր գյուղացիները երկար ճառեր չեն ասում, մենախոսություն նրանց մոտ համարյա չեք գտնի[11]»: Եթե հայ

11 *Евг. Будде*, К истории великорусских говоров, Казань, 1896. *Մեջբերումը կատարվում է ըստ Վ. Վ. Վինոգրադովի* «Стилистика, теория поэтической речи, поэтика» *գրքի, էջ 18, տողատակի ծանոթություն:*

բարբառները ուսումնասիրվելին այս տեսանկյունից, անկասկած նույն իրողությունը պետք է արձանագրվեր: Եվ եթե գործ ունենք անգամ «մենախոսության» հետ, ապա մենախոսությունն ինքը ներքուստ արդեն երկխոսային է: Նորից դիմենք «Արջառոսին»:

Հաջորդ որսորդի պատմության հատվածներից մեկն այսպիսի տեսք ունի: «Կանք մի քանի հոգի հավաքվեցինք, դնացինք հրացանս բերինք: Հրացանիս փողը շինեցի, պնդացրի, ասի՝ Ավազ, էլի պետք է դնամ: Ես՝ ա՛յ տղա, ձեռը վեր կալ, կբռնի կդղի: Ասի՝ Հիմի սովորեցի, էնպես չեմ անի, որ բռնի:

Ես՝ դու դիտես»

Ինչպես տեսնում ենք, տիպիկ «կենցաղային» երկխոսություն է՝ ամփոփված մենախոսության՝ պատմողի պատմության մեջ: Այս պատմվածքը բնորոշ է նրանով, որ իրենից ներկայացնում է ժողովրդական կենդանի խոսքի պրակտիկ բարձրարվեստ ու հավատարիմ վերարտադրության տիպիկ օրինակ:

Ժողովրդական բանավոր խոսքի հավումը դեպի երկխոսությունը դժվար չէ բացատրել: Բանավոր խոսքը հաղորդակցման միջոց է կոլեկտիվի անդամների համար, որտեղ կոլեկտիվի անդամներից մեկի ռեպլիկը չի կարող չհարուցել մյուսի պատասխան - խոսքը կամ պատասխան գործը:

Բարձրանալով գեղարվեստական ստեղծագործության աստիճանի, այս դիալոգը իր հետ բերում է կոլեկտիվիզմի, միմյանց հասկանալ - արձակականքելու հոգեբանություն: Հայ ժողովրդի միջնադարյան պոեզիայում երկխոսությունը շատ կարևոր նշանակություն է ձեռք բերում, ձևավորելով միջնադարյան ժողովրդական կուլտուրայի մյուս ձևերը ևս (երաժշտական դուետները, թատերախաղերը և այլն): Մեր էպոսում, օրինակ, շատ մեծ է երկխոսության և ընդհանրապես դրամատիզմի (երկխոսությունը դրամատիզմից անբաժան է, եթե դրամատիզմը նշանակում է գործողություն և խոսքի սերտ միասնություն) տարրը: Միջնադարից մեզ հասած բազմաթիվ ժողովրդական երգեր (սրանց մի մասը մշակել է Թումանյանը) պարզապես երկխոսություններ են: Եվ միջնադարյան ժողովրդական պոեզիան իր այս կողմով, ուղղակի թե անուղղակի, ազդել է Թումանյանի ստեղծագործության վրա, ավելի ճիշտ՝ դարձել նրա արմատներից մեկը: Հերոսների խոսքը Թումանյանի ստեղծագործության մեջ կարելի է բաժանել երկու խմբի՝ կենցաղային և երգային-արարողական: Այս վերջին խմբին պետք է դասել «Անուշի» որոշ հատվածներ և մի քանի բանաստեղծություններ, որոնք ժողովըր-

դական երգերի մշակումներ են։ Դրանք են, առաջին հերթին, «Մանուկն ու ջուրը», «Սոխակի վիշտը», «Կաքավը», որոնք բոլորն էլ կամ ամբողջությամբ, կամ մեծ մասամբ իրենցից ներկայացնում են հերոսների երկխոսության կամ մենախոսության զուգակցում երկխոսության հետ («Կաքավ»)։ «Անուշի» երգային - արարողական հատվածներից մի քանիսն էլ ժողովրդական - բանահյուսական նյութի վերամշակում են՝ օգտագործված չնչին փոփոխություններով։ Օրինակ՝

— Այ ջան տղա, չոբան տղա, ո՞ւմն ես դու։
— Աստված գիտի, աշխարհ գիտի, իմն ես դու։

Երկտողը ժողովրդական տեքստերում հանդիպում է հետևյալ ձևով՝

Քեա նազերով, քեա խօրոտիկ, տյու վի՞րն ես,
Աշխար գիյտի, ալամ գիյտի, տյու իմն ես[12]։

Սարոյի մոր լացը XIX դարում գրված ժողովրդական լացի թեթևակի մշակված տարբերակն է[13]։ Այս հատվածներն էլ, ինչպես դժվար չէ նկատել, երկխոսային են (թեև երբեմն ոչ ուղղակիորեն արտահայտված)։

Ժողովրդական սիրային երգերի ոգով Թումանյանն ստեղծել է աղջիկների երգը, Սարոյի երգերը «Անուշի» մեջ։ Օրինակ, աղջիկների հայտնի երգը.

Ա՛յ պաղ ջրեր, զուլալ ջրեր,
Որ գալիս եք սարերից,
Գալիս՝ անցնում հանդ ու չոլեր,
Յարս էլ խրմե՞ց էդ ջրից։
Յարաբ խրմե՞ց, յարաբ հովցա՞վ
Վառված սիրտը էն յարի,
Յարաբ հովցա՞վ, յարաբ անցա՞վ
Անքուն ցավը չիգյարի...

Այս երգի ժողովրդական արմատները ի հայտ են գալիս ոչ միայն բարբառային բառերի մեջ (պաղ, յար, հանդ ու չոլեր և այլն), այլև ջրին դիմելու (միջնադարից եկող ավանդույթ), նրա հետ զր-

12 «Հայ քնարերգության մարգարիտներ», Երևան, 1971, էջ 22։

13 Տե՛ս Ս. Մելիոնյան, Հովհաննես Թումանյանի լեզուն և ոճը, Երևան, 1969, էջ 48։

816—16

րուցելու, երգի արարքնթաց տեմպի մեջ, այն բանի մեջ, որ սիրահարված աղջիկը ոչ թե նկարագրում է իր զգացմունքները, այլ դրանք ի հայտ բերում արտաքին աշխարհին դիմելով: Սա էլ վիպասողին միջնադարից եկող արարողական դիալոգի օգտագործման է:

Բայց և այնպես, Թումանյանի հերոսների խոսքի որակը որոշում է «կենցաղային» երկխոսությունը, սերտորեն կապված կոնկրետ իրավիճակի, կոնկրետ գործողությունների հետ: Այստեղ արժե մեկ անգամ ևս հիշել ակադ. Վինոգրադովի դիտողությունը բանավոր խոսքի, երկխոսության՝ կենցաղային «կոնտեքստի», «իրադրության» հետ ունեցած կապի մասին:

Թումանյանի հերոսների երկխոսության սմենատարածված ձևը «գործնական» երկխոսությունն է, այսինքն՝ հերոսների այնպիսի խոսքը, որը նպատակադրված է անմիջական - գործնական պատասխան ռեակցիա հրահրելու: Այս առանձնահատկությունը դալիս է էպոսից: Վերացական, «անգործնական» խոսակցությունները էպոսում հարգի չեն: Խոսքը կապված է կոնկրետ գործողությունների հետ: Ժամանակին միանգամայն իրավացի էր Ս. Շերվինսկին, որը մատնանշում էր «Սասունցի Դավիթ» էպոսի դրամատիկական տարրերը[14]:

Վերցնենք մի դրվագ Թումանյանի «Սասունցի Դավիթից»՝ պատառվի ու Դավիթի «զրույցը» 15 - րդ հատվածում: Կոզբադինը եկել է Սասուն ոսկի, կույս աղջիկներ և կանայք տանելու, իսկ Դավիթը, բանից անտեղյակ, պատառվի բոստանն է մտել: Եվ ահա վրա է հասնում պատառվը: Նրա զայրացկոտ «տիրադնելը» և Դավիթի տրամաբանական պատասխանները ավարտվում են այսպես.

— ...Մահըս տանի քե՞զ,
Դու պետք է էն հոր զավակը լինե՞ս...
Եկել ես՝ էստեղ շաղգամ ես լափում...
Ոսկին Կոզբադին ձեր տանն է չափում,
Աղջիկներ փըլիկ մարագն են լըցրած:
Շաղգամը թողեց Դավիթն ու գընաց:

Պատառվի աննծքները հասան իրենց նպատակին. վերջապես Դավիթի գիտակցությանն հասավ Կոզբադինի հարկահանության փաստը, և նա տեղնուտեղը դյուցազնավարի պատժեց Մսրա մեծախոս հարկահաններին՝ փրկելով կանանց, աղջիկներին ու ոսկին:

---

14 *Տե՛ս Ս. Շերվինսկու հոդվածը «Գրական թերթի» 1939 թ. սեպտեմբերի 15-ի համարում՝ «Սասունցի Դավիթի» դրամատիկական մոմենտները»:*

Խոսքը (երկխոսությունը) և գործողությունը սերտորեն կապված են միմյանց հետ, ծնում են միմյանց։ Խոսքը երբեք ինքնաբավ նշանակություն չի ստանում։

Նույնիսկ այն դեպքերում, երբ Թումանյանի հերոսների խոսքը ավելի է մոտենում մենախոսությանը, այսինքն երկար է, կարծես չի հետապնդում որևէ կոնկրետ վերաբերմունք հրահրելու նպատակ, այն, այնուամենայնիվ, պահպանում է իր սերտ կապը կոնկրետ իրավիճակի հետ։ Ակնհայտ է մնում, որ հենց այդ իրավիճակն է ծնունդ տվել այդ խոսքին։ Թումանյանի պոետիկայի այս առանձնահատկությունը պարզ ընդգծվում է Իսահակյանի ստեղծագործության հետ համեմատելիս։ Իսահակյանի մոտ խոսքը ինքնաբավ է, գլխավորը այդ խոսքի փիլիսոփայական-զգացմունքային լիցքն է ինքնին։ Խոսքի իրադարձային կոնտեքստը երկրորդական է։ Վերցնենք Իսահակյանի երկու լավագույն պատմվածքները՝ «Գարիբալդիականը» և «Համբերանքի չիբուխը»։ Երկու դեպքում էլ պատմվածքներում «ոչինչ չի կատարվում»—իրադարձություններ, ֆաբուլա չկա։ Հեղինակը այցելում է ծերունիներին, և նրանք խորհրդածում են իրենց անցած կյանքի մասին։ Նույնիսկ լսարանը խիստ նեղ է՝ հեղինակը մենակ։ Ծերունու թոռնիկը «Գարիբալդիականից» և ջրաղացպանի պառավն ու քրոջ որդին «Համբերանքի չիբուխից» կողմնակի մարդիկ են, որոնք լսարանի մեջ չեն մտնում։ «Պատմող»-խոսող ծերունիները դիմում են միայն մեկին՝ հեղինակին։ Այս ստեղծագործությունների հետ համեմատենք ծերունիների խոսքը «Անուշից», «Եղջերուից», «Գելից»։ Երեք դեպքում էլ ծերունիների խոսքը ուղղված է բոլոր ներկա գտնվողներին, փնտրում է նրանց բոլորի արձագանքը։ «Անուշի» 18-րդ հատվածում ծերունին Անուշին փախցնելու հանգամանքների մասին է պատմում հավաքված ջահելներին։ «Եղջերուն» պատմվածքում Օվակիմ բիձան իր գլխին եկած դեպքի մասին պատմում է հավասարապես և՛ տարեց որսկան Օսեփին, և՛ երիտասարդ որսորդին, և՛ որսորդի շալակտարին։ «Գելում» ամեն մի պատմություն ուղղված է հավասարապես բոլորին։ Է՛լ ավելի կարևոր է, որ Թումանյանի երեք ստեղծագործություններում էլ պատմությունը ծնվում է կոնկրետ դեպքի ազդեցությամբ, կոնկրետ հանգամանքներում, և դա ոչ արտաքնապես. խոսքը էականապես կապվում է տվյալ կոնկրետ իրավիճակի հետ (Իսահակյանի մոտ, ինչպես տեսանք, այդ իրավիճակը չկա)։ «Անուշի» 18-րդ հատվածում ծերունու պատմությունը հրահրված է նրանով, որ գյուղի երիտասարդները փնտրում են Սարոյին ու Անու-

չին։ «Եղջերուի» Օվակիմ բիձան անում է իր պատմությունը որսի դնացող որսորդներին (պատմությունը կապված է եղջերուի որսի հետ)։ «Գելի» բոլոր պատմությունները ծնվում են այն բանից հետո, երբ դյուղի ոչխարների վրա գայլ է հարձակվում։

Էլ ավելի հետաքրքրական է Թումանյանի հերոսների խոսքի մի ուրիշ առանձնահատկություն։ Իսահակյանի հերոսները՝ Ջուլեպպեն («Գարիբալդիականը») և Օհան ամին («Համբերանքի չիրուխը») ավելի շատ խորհրդածում են այս բառի բուն իմաստով։ Նրանց խոսքում դեպքերը մնում են դուրս, տրվում է միայն նրանց խիստ ընդհանրացված սխեման, որովհետև խոսքը ինքնաբավ է, կապված չէ այդ դեպքերի հետ։ Այդպես չէ Թումանյանի հերոսների խոսքը։ Նրանք պատմում են—ներկայացնում են դեպքը իր զարգացման մեջ՝ սկզբից մինչև վերջ։ Այդ իմաստով Թումանյանի հերոսների ամեն մի պատմությունը մի փոքրիկ նովել է։ Եթե Իսահակյանի հերոսների խոսքում դեպքը կա էլ, այն ինքնուրույն չէ, նրան չի տրված ինքնուրույն, սպոնտան զարգացման իրավունք։ Իսահակյանի հերոսը վերցնում է դեպքի, եթե կարելի է այդպես արտահայտվել, ընդհանրացված դաղափարը իր միտքը հաստատելու համար։ Օրինակ, Օհան ամին այդպես է ներկայացնում իրենց ընդվզումը դյուղի հարուստների դեմ, իսկ Ջուլեպպենը՝ իր կռիվները Գարիբալդու դրոշի ներքո։ Բայց տեսնենք ինչպես է զարգանում Օվակիմ բիձայի խոսքը «Եղջերուն» պատմվածքում։ Որսորդները եկել են դիշերելու նրա մոտ, որպեսզի վաղ առավոտյան գնան եղջերուի որսի։ Որսորդները հարցնում են՝ եղջերու կա՞, չկա՞։ Օվակիմ բիձան պատասխանում է, կենդանի դույներով նկարագրելով եղջերուների դիշերային «բուղադուղը»։ Այնուհետև մեկ-երկու անգամ է փոխանակում որսորդների հետ այն մասին, «որ աշխարքի երեսին մարդիցն էլ վերը անհրավ շնչավոր չկա»։ Ապա.

«—Ջէ՛, շատ մնդը բան ա, շա՛տ,— գլուխը շարժելով կրկնեց բոստանչին ու ձևեր ավելի բարձրացնելով, կանչեց.

— Տղերք, էս ա որ պախրիցը խոսք ընկավ, ես ձեզ մի բան պատմեմ։

— Պատմի, Օվակիմ բիձա։

— Մի տարի սարումն էի...»։

Օվակիմ բիձան չի կարող մնալ վերացական, ինքնաբավ խոսքի ոլորտում։ Իր ասելիքը նա պետք է ներկայացնի որպես դեպք, իրադարձություն, որը ծնում է բոլոր «վերացական» խոհերն ու դատողությունները, ավելի ճիշտ՝ դրանք պարունակում իր մեջ։ Ուշադրության արժանի է Օվակիմ բիձայի պատմելու եղանակը։ Նա տա

լիս է ոչ թե դեպքի սխեման, գաղափարը, այլ բուն դեպքը, որը պետք է ազդի ունկնդիրների վրա հենց իր առարկայականությամբ. ինքնին.

«— Մի տարի սարոմն էի։ Էկան, խաբար բերին, թե բա Թոդ Հիվանդացել ա, քեզ ուզում ա, արի։ Սարիցը վեր կացա, հիմի տուն եմ գալի։ Ճամփին ծուվեցի, ասի կարելի ա որսից, բանից պատահի։ Ման էկա, ման, մի տեղ տեսնեմ բրնուտումը մի բան խշխշացնում ա, թիւերը ժաժ ա տալի։ Ախպեր, էս թե մոշահավ ա, մոշահավի բան չի, թե անասուն ա, ինչի՞ չի երևում։ Մի քար գցեցի թիւուտը. մին էլ տեսնեմ մի պախրի ճուտի ականջները ցցվեցին, էլ ետ ցածացան, ու սկսեց թիւերը ժաժ տալ, ճամփա բաց անել, որ փախչի...»։ Օվակիմ բիձան կարծեք թե մոռացել է իր դատողությունները մարդու անիրավության մասին ու կլանված պատմում է, թե ինչպես է ինքը Հանդիպել եղջերուի ձագին։ Բայց դեպքը սրընթաց դնում է դեպի ավարտ, Օվակիմ բիձան սպանում է եղջերուի ձագին, վկա դառնում մեռնող փոքրիկի ու նրա մոր տանջանքին։ Պատմությունը շարունակվում է այսպես։

«...էկա տուն. էկա տեսա էրեխեն դժար ա, հոգու հետ կռիվ-սըն ա։ տալի, տնքում ա։ Տղերք, էն օրը չի, էն օրվա աստծն ա, էնպես էն պախրի ճուտի նման ա տնքում, որ աչքս խուփ եմ անում. հենց իմանում եմ դեռ էն թիփ կուշտին եմ կանգնած։ վերջապես. էրեխեն մեռավ. հիմի մերը ընկել ա վրեն—բառանչում ա. . Աստմ են, փառքդ շատ ըլի աստծ, ի՞նչ ա մեր ու էն սարի պախրի գանաղանությունը—ոչինչ... ամենի սիրտն էլ սիրտ ա, ամենի ցավն էլ—ցավ...»

Օվիակիմ բիձան նորից վերադառնում է իր սկզբի մտքին, բայց հիմա ակնհայտ է, որ այդ միտքը սերտորեն կապված է պատմվածքի հետ, նրա ծնունդն է։

Օվակիմ բիձայի պատմությունը իր կառուցվածքով զարմանալիորեն հիշեցնում է «Թմկաբերդի առումը»—երկուսն էլ բնորոշ են «դեպքի» ու «խոսքի» սերտ կապով, փոխգործությամբ։ Ընդ որում, երկու դեպքում էլ սխեման այսպիսին է՝ սկզբում՝ «խոսք», «դատողություն», ապա «դեպքը», և նորից՝ «խոսք»։

Թումանյանի ստեղծագործության այս երկու՝ իրարից կարծես բավականաչափ հեռու հատվածները փրար մոտեցնում է կենդանի բանավոր խոսքի մի հատկանիշը՝ հակումը դեպի խոսքի կոնկրետություն, առարկայականություն։ Վերացական, չոր խոսքը չի կարող հարուցել ունկնդիր-ընթերցողի անմիջական ռեակցիան,

որը թե բուն ժողովրդական խոսքի, թե նրա գրական որակի՝ Թումանյանի խոսքի, կարևորագույն նպատակն է:

Բանավոր խոսքի այս կոնկրետության հետ է կապված Թումանյանի խոսքի մի հատկությունը, որը կարելի է բնորոշել իբրև խոսքային ժեստ, խոսքի պլաստիկություն: Սերտորեն կապված լինելով կոնկրետ-առարկայական իրավիճակների հետ, հերոսների խոսքը կարծես նյութականանում է, ձեռք բերելով ֆիզիկական շարժումների, ժեստի հատկություններ, փոխարինելով դրանց: Այս հատկությունը կարելի է պիտել Թումանյանի հերոսների ցանկացած «կենցաղային» դիալոգում: Բայց դրա ամենաբնորոշ օրինակը տալիս է, թերևս, «Գաբո բիձու շնորհամատահությունը» պատմվածքը: Քաղաքից եկած ուսումնական երիտասարդը՝ «տիրացուն», և Գաբո բիձեն զրուցում են շնորհամատահության մասին: Գաբո բիձեն՝ գյուղական բուռ համառության մարմնացում, համոզված է, որ իրենց կողմերում շնորհամոր պահել չի լինի, որովհետև մի անգամ ինքը փորձել է պահել, բան չի ստացվել: Անասանորեն համոզված իր ճշմարտության մեջ, Գաբո բիձեն որոշում է «դաս տալ» ուսումնական զրուցակցին և իր պատմության կեսին դիմում է նրան «եննդ» հարցով.

«— Դուրս էկան ասեղի ծերի չափ մանր սև պատեր: Տիրացո՛ւ:

— Համմէ:

— Էդ ձեր ուսումնականները թե գիտեն—աբրեշումի ճիճուն ի՞նչ կուտի...» և այլն:

Հեղինակային խոսքը այստեղ խոպան դուրս է մղված: Բայց պատմության այս հանկարծական ընդհատումը, դիմումը տիրացուին ու հարցը այնքան պլաստիկ են, այնքան «ֆիզիկական», որ առանց այդ խոսքի էլ գերազանց ցուցադրում են Գաբո բիձու միամիտ չարախնդությունը նաև իբրև դիմախաղ: Ընթերցողը կարծեք տեսնում է, թե ինչպես է հանկարծ գլուխը շարժում Գաբո բիձեն, քթի տակ աննկատելի ժպտում ու արտասանում «վտանդավոր» հարցը:

3

Եվ այսպես, Թումանյանի հերոսների խոսքի ուսումնասիրությունը ցույց տվեց այդ խոսքի սերտ ծննդաբանական կապը դեպքի, իրադարձության հետ: Խոսքը հանդես է գալիս կա՛մ իբրև իրադարձության հրահրում, կա՛մ իբրև իրադարձության արձագանք, կա՛մ

իբրև իրադարձության պատկերում (այս երևք դեպքերը, իհարկե, շատ հազվադեպ են հանդես գալիս իրենց մաքուր ձևով. իբրև կանոն, Թումանյանի հերոսների խոսքում այդ մոմենտները հանդես են գալիս միասին)։

Այս երևույթը, ինչպես արդեն թուղթիկ նշվեց վերևում, գալիս է բանավոր խոսքից և բանահյուսությունից։ Ժողովրդի կենդանի խոսքը ապրում է իբրև կենդանի, անմիջական արձագանք օրվա և անցյալի դեպքերի, իրադարձությունների։ Եվ ամեն անգամ, երբ խոսքն ինքն է ձգտում նման արձագանքի, պետք է արտացոլի իրական դեպքեր և իրադարձություններ։

Այս տեսակետից շատ հետաքրքրական նյութ է տալիս մեր միջնադարյան ժողովրդական պոեզիան։ Այդ բանաստեղծությունների, երգերից ամեն մեկը մի-մի փոքրիկ նովել է՝ հստակ դծագրված գործողությամբ, «դեպքով»։ Քուչակին վերագրվող բանաստեղծությունների՝ հայրենների մեծ մասը ևս այդպիսի «նովելներ» են։ Ահա մի օրինակ.

> Գիշերս ես ի դուրս ելա, քիչ մի լուրջ ու քիչ մի դինով.
> Իմ յարն ինձ դեմ դիպավ՝ ծոցն ի լի կարմիր խնձորով.
> Ձևս տարա ձայն տվի, նա կանչեց. «Տարավ ճղներով»։
> —Մանկտիք, ձեր արևն ասեմ, գեմ չառի ես իրմեն ճորով։

Այս դեղեցիկ մանրանկարի վերջին տողը «մաքուր» խոսք է՝ սիրահարը դիմում է «մանկտիքին». բայց այդ խոսքը արժեք չէր ունենա առանց նախորդ տողերի, որոնց մեջ ծավալվում է «դեպքը»։ Փաստորեն ամբողջ քառյակը դիմում է «մանկտիքին» և այդ դիմումը, անկասկած, չափազանց տպավորիչ է շնորհիվ հենց «դեպքի», որի մասին պատմվում է։ Ուշադրություն դարձնենք, որ հայրենի յուրաքանչյուր տողը մի գործողություն է, դրամատիկական մի «ակտ», որը զարգանում է բավական սրընթաց։

«Սասունցի Դավիթ» ժողովրդական էպոսը ևս ամբողջովին հիմնված է դեպքերի, իրադարձությունների սրընթաց, «դրամատիկ» զարգացման վրա, նրա բովանդակության ամբողջ հարբուտությունը ապրում է այդ իրադարձության, դեպերքի այդ առաջադության ու դրամատիզմի մեջ։

Ժողովրդական մտածողության այս առանձնահատկությունը ունի նաև մի ուրիշ, շատ կարևոր իմաստ։ Եթե խոսում ենք այն մասին, որ բանավոր խոսքը կարող է ապրել միայն իբրև անմիջական, կենդանի արձագանք իրական, կենդանի դեպքի, ապա սա

նշանակում է, որ բանավոր խոսքը կարող է ապրել միայն որպես արտաբին, նյութական ամբողջական աշխարհի ամբողջական արտացոլում: Ռևիլևբսիան չի կարվում և չի հակադրվում այդ նյութական աշխարհին, այլ ապրում է նրա մեջ, իբրև նրա արտացոլում՝ նրա շարժման ու պարզացման մեջ:

Ժողովրդական ստեղծագործության այս առանձնահատկությունը ևս դարձավ Թումանյանի ստեղծագործությունը սնող մյուս արմատներից մեկը:

Դեռ 1891 թվականին Թումանյանի ժողովածուի մասին «Մուրճում» տպագրված իր գրախոսության մեջ Լևոն Մանվելյանը խոսում է Թումանյանի ոճի արագության և սեղմության մասին[15]:

1923 թվականին Արշակ Չոպանյանը իրեն հատուկ սրատեսությամբ նկատել է. «Թումանյանը մտցուց շարժումը մեր պոեզիայի մեջ»[16]: Մեր ժամանակներում այս կարծիքը պաշտպանեց Հախվերդյանը իր «Թումանյանի աշխարհը» աշխատության մեջ: Վերլուծելով «Սասունցի Դավիթ» պոեմը, է. Հախվերդյանը գրում է. «Եթե «հայկական ժողովրդական հերոսավեպը գործողության պատում է» (Դ. Դեմիրճյան), ապա Թումանյանն էլ գործողության բանաստեղծ է»[17]:

Իրոք, շարժումը Թումանյանի պոետիկայի կենտրոնական տարրերից մեկն է, Թումանյանի աշխարհընկալման հիմքը: Աշխարհը Թումանյանի համար գոյություն ունի միայն ժամանակի շարժման մեջ:

Մի փոքր ավելի ուշադրությամբ քննենք այն բանաստեղծությունները, որոնք հիշում է իր գրքում է. Հախվերդյանը («Սարերում» և «Աղբյուրը»): «Սարերումը» ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ սրընթաց զարգացող մի դեպք, մի փոքրիկ «դրամա»:

Առաջին քառատողը.

Մութը իջավ, գետինն առավ
Քոշաքարա սարերում,
Գագաթների տեսքը կորավ
Ու խոր թաղվեց խավարում:

---

15 Տե՛ս «Մուրճ», 1891, № 1, էջ 99:

16 Ա. Չոպանյան, Հոդված Փարիզի «Ապագա» թերթում (ըստ է. Հախվերդյանի գրքի, էջ 110):

17 է. Հախվերդյան, Թումանյանի աշխարհը, էջ 325 (ընդգծումը մերն է— Ա. Ե.):

Այս քառատողը մի ավարտուն բնանկար է։ Որպեսզի նրա առանձնահատկությունները ավելի պարզ երևան, համեմատենք այն Իսահակյանի բազմաթիվ դիշերային բնանկարներից մեկի հետ.

Գիշերն եկավ, աստղերն ելան,
Լուսնակն անուշ ցոլցլաց,
Ծաղկունքն ամեն նոր քուն մտան,
Ամպի ցողով, լուսնի շողով
Հարհանդ - մարմանդ քուն մտան։

Երկու բանաստեղծություններում էլ նկարագրվում է մութն ընկնելը, երկուսում էլ շարժում կա։ Բայց Թումանյանի մոտ էականը «մարքուր» շարժումն է, իսկ Իսահակյանի մոտ՝ այդ շարժման խիստ էմոցիոնալ ընկալումը։ Թումանյանի մոտ տիրապետում են բայերը— գործողություն ցույց տվող բառերը, և այստեղ ուշադրության արժանի է հետևյալը։ Բանաստեղծության առաջին տարբերակում առաջին տողը այսպիսի տեսք ունի. «Մութը արդեն գետինն առավ...»։ Հետագայում Թումանյանը «արդեն»-ը փոխարինել է «իջավ» բայով, որն անկասկած ավելի է սրում շարժումը։ Իսահակյանի բանաստեղծության մեջ տիրապետող նշանակություն ունեն ամեն բնույթի մակդիրները, զգացմունքային - սուբյեկտիվ փոխաբերությունները՝ «անուշ ցոլցլաց», «ծաղկունքն ամեն քուն մտան» և այլն։ Հետաքրքրական է նաև մի ուրիշ բան. Թումանյանի բնանկարում շարժումը իսկապես շարժում է ժամանակի մեջ, զարգացող գործողություն—մթնելու գործողությունը։ Իսահակյանի բնանկարում ժամանակի շարժումից ավելի կարևոր է քնարական հերոսի հայացքի շարժումը—այն մեկ կանգ է առնում լուսնի վրա, մեկ ծաղիկների վրա, հիանում նրանցով (նրա համար քիչ է ասել, որ «ծաղիկները քուն մտան»—հաջորդ երկու տողում նա ծավալում է իր փոխաբերությունը, օգտագործելով նոր ու զեղեցիկ մակդիրներ)։

Հաջորդ երկու քառյակները բնանկարի հետագա զարգացումն են։ Հանդես են գալիս փայլակը, սղոտը գետը։ Ուժեղանում է լարվածությունը, սպասումը։ Ակնհայտ է դառնում, որ բնանկարն ինքը մի ուրիշ գործողության էքսպոզիցիան է ընդամենը, և նրանում հետզհետե ուժեղացող լարվածությունը (մութն ընկնելուց մինչև կայծակ՝ անցնելու է գործողությանը։ Հետաքրքրական է այն փաստը, որ Թումանյանը հանել է բանաստեղծության առաջին տարբերակում եղած մի քառատող, որը հետևում է երրորդ քառատողին և պատկերում քնելու պատրաստվող քոչվայրը։ Այդ քառատողը

թուլացնում է լարվածությունը, շեղում ընթերցողի ուշադրությունն: Իսկ վերջնական տարբերակում «բնանկարային» երեք քառատողերին հետևում է արդեն բուն գործողության նկարագրությունը: Այստեղ Թումանյանը՝ խոսափել է ամեն տեսակ մանրամասներից, թողնելով «մերկ» գործողությունը.

Փայլակն ահա փայլեց կըրկին,
Նրբա կարմիր լույսի տակ,
Բինից հետու երևացին
Երկու մարդու կիրպարանք...

Ամպը գոռաց ու տըրաքեց,
Եվ անձրևը սաստկացավ,
Հովիվն «հե՛յ հե՛յ...» աղաղակեց,
Շունը թևից վեր կացավ:

Հրացաններր որոտացին,
Ոչխարն ելավ ցանուցիր,
Հովարն ընկավ, ողջ զարթնեցին...
Գիշերը մութն, ակնակիր...

Ձկա դեպքի ծավալումն, մանրամասն զարգացում, ոչ մի բան չի շեղում ուշադրությունը սրընթաց շարժումից, որն ինչ-որ տեղ հասնում է իր ավարտին, անցնում հավելժության գիրկը: Ինքը՝ գործողությունը կարծես ձգտում է իր ավարտին, ժամանակային իր սահմանից դուրս գալուն: Այդ պատճառով էլ առանձին մանրամասները կորցնում են իրենց նշանակությունը, էականը մնում է դեպքն իր ամբողջականության մեջ:

«Աղբյուրը» չունի գործողության այդ ներքին լարվածությունը: Բայց կյանքի արագասահությունը, ժամանակի վազքը այս բանաստեղծությունում ևս որոշում են կառուցվածքը: Այստեղ հատկապես ակնհայտ է դառնում, որ դեպքերի այդ յուրատեսակ արագասահությունը,— որը որոշում է «Թումանյանական շարժման» բնույթը,— գալիս է բանաստեղծի աշխարհընկալումից:

«Աղբյուրը» ներկայանում է իբրև գործողությունների մի հաջորդականություն, որտեղ դարձյալ մանրամասները մղվում են հետին պլան: Կարևոր են միայն «մերկ» գործողությունները:

Սարի լանջին, ժայռի տակ,
Ջուր էր բըխում սառնորակ,

Ու, ցրվելով խոտերում,
Իզուր ձահիճ էր դառնում։

Սա այն անհրաժեշտ էքսպոզիցիան է, որը ծնում է գործողությունը.

Նրա առաջ մի խոր դուշ
Շինեց հովիվն ու անուշ
Խաղ ասելով նա տարավ
Ջրեց հոտը իր ծարավ։

Ակնհայտ է, որ այստեղ դլխավորը ոչ թե գործողությունների համակողմանի նկարագրումն է, այլ նրանց արագ հաջորդականությունը։ Ու այնուհետև հաջորդող յուրաքանչյուր քառյակ մի գործողություն է՝ «Պահրեն անցավ էն սարից...», «Անցվորն եկավ տոթ ատկեզ...» «Ու տվավ իր օրհնանքը...»։ Այս բանաստեղծության մեջ էլ պահը մազաչափ անգամ հակում չի ցուցաբերում իր վրա բևեռելու ընթերցողի ուշադրությունը։ Պահը սլանում է դեպի հավերժություն։ Դուշ փորելը, հոտ ջրելը, պահրան, անցվորը,—այս բոլորը գալիս-անցնում են, և շարժումը դադարում է անցավորի օրհնանքի մեջ.

«Քո շինողի օր - կյանքը
Ջրի նման երկարի...»

Այս խոսքերը չեն անցնում, նրանք խորհրդանշում են մի անփոփոխ վերաբերմունք դեպի հովվի գործը, այսինքն՝ խորհրդանշում են հավերժություն։

* * *

Պողոս Մակինցյանը, որի «Դիմագծեր» հոդվածում շատ արժեքավոր դիտողություններ են պարունակվում Թումանյանի ստեղծագործության մասին, այսպիսի միտք է արտահայտում. Թումանյանի վաղ շրջանի բանաստեղծություններում հնդինակը «դիմում է այն պրիմաններին, որոնցով նա այնքան հաջող արտահայտվում է իր պոեմների մեջ»[18]։

Այս նկատողությունը, անկասկած, արդարացի է։ Այն առանձնահատկությունները, որոնք նշվեցին Թումանյանի վաղ շրջանի

18 Պ. Մակինցյան, *Դիմագծեր*, «Գարուն» ալմանախում, Մոսկվա, 1912, էջ 257։

երկու բանաստեղծություններում, բնկվել են նրա բալլադների և պոեմների մեջ:

Բնորոշ է այն իմաստով «Շունն ու կատուն»: Դեպքերի սրընթաց զարգացումը — սկզբից մինչև ավարտ — այս բալլադի ներքին էությունն է: Խիստ անհրաժեշտ նախադրությունը կազմված է ընդամենը չորս ևեղմ ու կոնկրետ (այսպիսի դեպքերում ասում են՝ արձանագրության պես ևեղմ ու կոնկրետ) տողերից.

Ժամանակով կատուն ճոն էր,
Շունն էլ գրլխին գրդակ չուներ,
Միայն պիտեմ ոչ՝ որդիանց որդի
Ճանկել էր մի գառան մորթի:

Եվ այնուհետև ամեն ինչ գործողություն է ու միայն գործողություն: Հերոսների խոսքը, որն այստեղ ևս շատ էական դեր է խաղում, սերտորեն կապված է գործողության հետ, նրա խթանն է ու արձագանքը:

Եվ այսպես, էքսպոզիցիայից անմիջապես հետո սկսվում է բուն գործողությունը, առանց ավելորդ շեղումների: Շունը՝

Եկավ մի օր, ձմեռվան մըտին,
Կատվի կուշտը տարավ մորթին:

Հետևում է հերոսների զրույցը, խիստ կոլորիտային, բայց բոլորովին չհակված ինքն իրենով հիանալու: Նույնիսկ ուսուցափիսոյի ավանդական-արհնաստավորական կնճռավոր սիրալիրությունը խորապես սահմանափակված է գործողության զարգացման օրենքներով: Այստեղից անմիջապես հետևում են ուրբաթ օրվա դեպքերը: Հերոսների խոսքը դարձյալ մեծ տեղ է գրավում հատվածում, բայց այն այստեղ էլ դրամատիկ է, առաջ է մղում գործողությունը, նախապատրաստում վերջնական ընդհարումը: Երրորդ հատվածում արդեն հերոսների խոսքի անհրաժեշտությունը չի զգացվում: Գործողության զարգացման թափը իր մեջ է առնում հերոսների փոխադարձ «սիրալիրությունները» որպես անուղղակի խոսք: Գործը սրընթաց ալանում է դեպի իր ավարտը.

Մին էլ նկավ, դարձյալ չըկար,
Էս անգամը դիպան իրար.
Էլ անպատիվ, անկարդ խոսքեր,
Էլ հին ու նո՜ր, էլ հեր ու մե՜ր,
Էլ գող Փիսո՜, էլ քաշալ Շու՜ն...

Բանը հասավ դիվանբաշուն։
Շունը մինչև գընաց, եկավ,
Ուստա կատուն կոտըրն ընկավ,
Գըլուխն առավ ու մի պիշեր,
Հայդե, կորավ. էն կորչիլն էր...

Եվ այսպես, դեպքը, իրադարձությունը եղավ - վերջացավ, շան ու կատվի աշխարհը անցավ հավերժության գիրկը։ Ու իբրև դրա մարմնացում՝ չորրորդ հատվածը՝ «էն օրվանից մինչև օրս էլ Շունն էս բանը չի մոռացել...»։ Գործողության զարգացումը այստեղ արդեն դադարել է՝ հասնելով հավերժականին։ Հետագա շրջանի մի շարք գործերում՝ «Մարոն», «Լոռեցի Սաքոն» և այլն, բնանկարէքսպոզիցիան ինքնուրույն նշանակություն ձեռք բերեց։ Այդ սոնմների կառուցվածքի սխեման այսպիսին է. բավական ծավալուն բնանկար, որը ծառայում է իբրև գործողության ֆոն, և ապա բուն գործողությունը։ «Մարոյում» այսպիսի ֆոն են առաջին երկու մասերը՝ «Մեր գյուղն էն է, որ հպարտ...» և «Մեր գյուղից վեր մինչ վեր...», «Լոռեցի Սաքոյում»—առաջին մասը՝ «էն լոռու ձորն է, ուր հանդիպակաց...»։ Այս բնանկարները ունեն իրենց ներքին դինամիկան, օրինակ, «Լոռեցի Սաքոյի» առաջին մասի բնանկարում ամեն ինչ մի խորհրդավոր շարժման մեջ է.

էս տախտի վրրա աղոթում մի վանք,
էն ժայռի գըլխին հըսկում է մի բերդ...

Բայց բուն գործողության նկատմամբ այդ բնանկարները անշարժ են, չեն ձուլվում գործողությանն այնպես, ինչպես «Սարերում» բանաստեղծության բնանկարը։ Վերը փորձեցինք ցույց տալ, որ այդ բանաստեղծության մեջ բնանկարը պարզապես գործողության մի մասն է։

Իր ամենահասուն գործերում Թումանյանը զարգացրեց այն սկզբունքները, որոնք դրված էին «Սարերում»-ի և «Շունն ու կատու»-ի պոետիկայի հիմքում։

Ինչպես հայտնի է, «Անուշի» առաջին տարբերակը պարունակում էր լոռու բնության, բարքերի, սոցիալական կյանքի ծավալուն նկարագրություններ, որոնք ծառայում էին իբրև ֆոն Անուշի և Սաքոյի ողբերգության համար։ Պոեմի վերջնական տարբերակում Թումանյանը հրաժարվել է այդ բոլոր նկարագրություններից։ Որոշ դրվագներ, որոնք պատկերում են այս կամ այն սովորույթը, ինչ-

պես հարսանիքի, ջանդյուղամի, «գարի դցելու» տեսարանները, ձուլվում են գործողությանը, նրա օղակներից են։

«Անուշում» Թումանյանը ոչ մի տեղ չի դիմում հոգեբանական վերլուծությունների, հերոսների բնութագրումը ամբողջովին վստահելով դեպքերի ընթացքին և հերոսների սեփական խոսքին։

Իրադարձությունները զարգանում են շատ արագ, պոեմում շրջանցված են բոլոր մանրամասները։ Հերոսների սերը իր անսահման խորությամբ մարդկանց սահմանափակ կրքերի աշխարհից գգտում է դեպի անսահման ու հավերժական տիեզերքը։ Ողբերգությունը կատարվել-անցել է, Անուշի և Սարոյի սերը սահմանափակ ժամանակից դարձել է հավերժության սեփականություն, և նրա՝ այդ հավերժության դրկում, «Համբարձման դիշեր, էն դյութիչ դիշեր»՝

Անմուրազ մեռած սիրահարների
Աստղերը իրար են գալիս,
Գալիս՝ կարոտով մի հեղ համբուրվում
Աշխարհից հետո՛, լազուր կամարում։

Թումանյանի շարժման ու ժամանակի (այս երկու հասկացությունները փոխառնում հավասար են. ժամանակը գոյություն ունի միայն որպես շարժում, ու նրա Թումանյանի պոետիկայի առնչությամբ պրվում է ժամանակի հարցը, ապա այդ պոետիկայում շարժման հակասական նշանակության կապակցությամբ) մասին պիտություններն ավարտենք կյանքի վերջին տարիներին գրած բառյակներից մեկի քննությամբ։

Աղբյուրները հընչում են ու անց կենում,
Մարավները տենչում են ու անց կենում,
Սև երջանիկ ակունքներին երազուն
Պոետները կանչում են ու անց կենում։

Այս բառյակում չկա ոչինչ շարժումից բացի։ Տողերից ամեն մեկը (բացի երրորդից) կյանքի ընդհանուր շարժման մի կտորն է։ Ոչ մի բան չի շեղում ուշադրությունը այդ շարժումից, ոչինչ նրան չի խանգարում։ Ամբողջ բառյակում կա մի մակդիր («երջանիկ ակունքներ»), այն էլ խորապես անհրաժեշտ շարժման իմաստը (պոետների կյանքի իմաստը) բացահայտելու համար։ Հետաքրքրական է առաջին, երկրորդ և չորրորդ տողերի կառուցվածքը,—դրանցից յուրաքանչյուրը կարելի է համարել Թումանյանական շարժման յուրահատուկ բանաձև։ Տողի առաջին մասը տալիս է շարժումը

սահմանափակ ժամանակահատվածում՝ «Աղբյուրները հընչում են», «Ծարավները տենչում են...», «Պոետները կանչում են...», բայց այդ շարժումը գոյություն ունի միայն դեպի հավերժություն (մեծ ժամանակ) իր ձգտման մեջ, որն արտահայտվում է տողերի երկրորդ մասով՝ «... հնչում են ու անց կենում», «...տենչում են ու անց կենում», «...կանչում են ու անց կենում»:

Չի կարելի չնկատել, որ Թումանյանի քառյակներում ամենից հաճախ որպես կրկներգ հանդես են գալիս «անց կացավ», «անց կացան», «անց են կենում» և նման արտահայտություններ, որոնք անցողիկ ժամանակը կապում են հավերժության հետ:

* * *

Թումանյանի ստեղծագործության հետազոտողներից մեկը՝ Մ. Ջանփոլադյանը, համեմատելով «Սասունցի Դավթից» (ժողովրդական էպոսի) և «Թմկաբերդի առումից» վերցրած երկու հատված, գալիս է այն եզրակացության, որ «վիպելու այս ձևը (էպոսի ձևը — Ա. Ե.) բնորոշ է նաև Թումանյանին»[19]: Հարկ չկա այստեղ բերելու այդ հատվածները, համոզվելու համար, որ այս կարծիքը այնքան էլ ճիշտ չի արտացոլում Թումանյանի ստեղծագործության առանձնահատկությունը: Ինչպես վերևում մենք փորձեցինք ցույց տալ, Թումանյանի պատումը իր գլխավոր առանձնահատկություններով գալիս է ժողովրդական խոսքի, ժողովրդական էպոսի տարերքից: Բայց անկասկած է, որ Թումանյանը իր ստացածի հիման վրա ստեղծում է իր սեփական պատումը, և նրա խոսքը չի կարելի ընդհանրացնել էպոսի, էպիկական խոսքի հետ:

«Էսթետիկայում» Հեգելը գրում է. «Իսկ էպոսում, բացի ազգային լայն իրականությունից, որի վրա հիմնվում է գործողությունը, տեղ կա և՛ արտաքինի, և՛ ներքինի համար, այնպես որ այստեղ ծավալվում է այն ամենի ամբողջությունը, ինչ միայն կարելի է դասել մարդկային գոյության պոեզիային»[20]: Հեգելի այս բնութագրումը միանգամայն արդարացի է և մեր էպոսի նկատմամբ: Բայց Թումանյանի շարժումը արդեն անտարբեր է և՛ «ազգային լայն իրականության», և՛ «մարդկային գոյի պոեզիային» առնչվող բազմազան դրվագների ու մանրամասների նկատմամբ:

---

19 Մ. Ջանփոլադյան, *Թումանյանը և ժողովրդական էպոսը*, Երևան, 1969, էջ 16:

20 *Гегель*, Эстетика, т. 3, М., 1971 г., стр. 460.

Համեմատության համար բերենք մի հատված Թումանյանի «Սասունցի Դավթից» և համապատասխան հատվածը էպոսի համահավաք տեքստից (այստեղ էական նշանակություն չունի այն հարցը, թե արդյո՞ք Թումանյանն ու համահավաք տեքստի կազմողները օգտվել են նույն պատումից: Մեջբերվող հատվածները, թվում է, բավական ցայտուն արտացոլում են երկու ստեղծագործությունների առանձնահատկությունները):

Տեսավ՝ Կողբադին իրենց տան միջին,
Ջափում է ոսկին թեղած առաջին,
Սյուդին, Ջարխադին պարկերն են բռնել,
Ջենով Օհանն էլ շըլինքը ծռռել,
Կանգնել է հեռու, ձեռները ծոցին:
Տեսավ, աչքերը արնով լըցվեցին:

Դավթի մտավ ոսկու զարզամբին,
Տեսավ՝ ոսկին գետնի վրա դիպած.
Տեսավ՝ Հովան ջվալների բերան բռնե,
վերդոն էլ կոտ առե,
Կոտով ոսկին կըշափե կտա,
Կը լցնեն, կը չափեն, կը լցնեն, կը չափեն,
Կը դատարկեն, Մըսրա բեռներ կը լցնեն.
Հրոդբերներ էնպես են քրտնե,
Կը լողան մեջ քրտնքին.
Դավթի աչքեց տեսավ՝
Քուրու բոլոր նստեր են.
Մեկտեղ Բադին, մեկ՝ Կողբադին,
Մեկ Ջարխադին, մեկ էլ՝ Սուդին:
Կողբադին մեկ-մեկ թիզ պոնդներ ունի,
Սուր-սուր ցցված բեղեր ունի,
Որ մարդ տեսնի՝ կըսարսափի:
Էդ Կողբադին նստեր էնտեղ,
Որ հրոդբեր ոսկին չափեր՝ կասեր «երկու»,
Կողբադին կասեր «մե-ևկ»:
Բարկությունն արյուն լցվավ Դավթի աչքեր:

Թումանյանի չափածո տարբերակը արդեն նոր որակ է: Ժողովրդական խոսքը հոսում է հանդարտ, ընդգրկելով ժողովրդական կյանքի էպիկական լայն պատկերը: Թումանյանի տողերում խոսքը թռչում է, իր մեջ առնելով միայն ամենաէականը և այդ արագա-

սահուքյամբ նկարծված է ամեն ինչ։ Ահա թե ինչու Թումանյանի մոտ չկան այն դուռնեղ մանրամասները, որոնցով այնքան առատ է էպոսը։ Ասացողը հանգամանորեն պատմում է այն մասին, թե ինչ էր տանի ունենում տանը, երբ Դավիթը ներս մտավ, այստեղ առկա է դյուցազական աուռն ներքին կահավորանքը (քուրսին), տեսնում ենք Կողբացինի «մեկ-մեկ ղիղ պոնդներ» և «սուր-սուր ցցված չեղերու էլի ուրիշ բաներ։ Իսկ Թումանյանի տողերում միայն «մաքուր» շարժում է, «մաքուր» գործողություն։

Մ. Ջանփոլադյանը դնում է նաև Թումանյանի մշակման մեջ եղած բացթողումների հարցը, բացատրելով դրանք Թումանյանի մշակման հատուկ նպատակով՝ Թումանյանի պոեմը գրված է եղել երեխաների համար[21]։

Ընդ որում նա հենվում է Թումանյանի խոսքերի վրա։ Հնարավոր է, որ բաց թողնելով առանձին մանրամասներ, Թումանյանը ղեկավարվում էր մանկավարժական նկատառումներով։ Բայց նրա պոեմում չկան նաև էպոսի բազմաթիվ «մանկական» դրվագները։ Այս փաստի բացատրությունը, մեր կարծիքով, պետք է փնտրել հենց էպոսի և Թումանյանի պատումների տարբերության մեջ։ Էպոսի էպիզմը չի տեղավորվում Թումանյանի լարված տողերի մեջ։

4

Թումանյանի պոետիկայի առանձնահատկությունները պարզելու համար անհրաժեշտ է քննել գեղարվեստական խոսքի նախատարրի՝ բառի գեղարվեստական բնույթն ու ֆունկցիան նրա ստեղծագործության մեջ։

Ինչպես հայտնի է, խոսքի մեջ բառը կատարում է երկակի դեր։ Նա արտահայտում է նյութական իմաստ, որը հանդիսանում է արտաքին աշխարհի երևույթների արտացոլումը։ Դա տվյալ լեզվով հաղորդակցվելու, իրար հասկանալու պայմանն է։ Բայց քանի որ բառը կենդանի մարդկանց հաղորդակցման կարևորագույն տարրն է, նրա երկրորդ ֆունկցիան է՝ արտահայտել մարդկանց զգացմունքային-անհատական վերաբերմունքը այս կամ այն երևույթի նկատմամբ։ Կենդանի խոսքում բառը միշտ էլ ունի շատ թե քիչ նկատելի զգացմունքային գունավորում։

Գեղարվեստական խոսքի ղարգացման մեջ բառի այս երկակի ֆունկցիան հիմնարար դեր է կատարում։ Բայց տարբեր ժամանակաշրջաններում, տարբեր հեղինակների մոտ, տարբեր ժանրերում համեմատաբար ուժեղ արտահայտվում է այս կամ այն ֆունկցիան։

[21] *Տե՛ս Մ. Ջանփոլադյան. Թումանյանը և ժողովրդական էպոսը. էջ 20։*

Եթե քնարական պոեզիայում բառի զգացմունքային-անհատական դունավորումը շատ կարևոր դեր է կատարում, ապա էպիկական պոեզիայում բառի այդ ֆունկցիան թուլանում է, իսկ արձակում նրա դերը գրեթե երկրորդական է դառնում:

Պարզ է, որ գեղարվեստական խոսքի կենդանի պրակտիկան շատ ավելի հարուստ և բազմազան է: Հետաքրքրական կլիներ հետազոտել բառի ֆունկցիաների այս տատանումը հայ գեղարվեստական խոսքի պատմության մեջ: Բայց դա այստեղ անել հնարավոր չէ: Նշենք միայն, որ միջնադարյան ժողովրդական պոեզիայում, հայրեններում, ավելի քիչ՝ «գրքային» պոեզիայում, բառը փայլեց նյութական աշխարհի բոլոր գույներով, որովհետև ուժեղացավ օբյեկտիվ աշխարհը պատկերելու նրա ֆունկցիան: Զգացմունքային վերաբերմունքը աշխարհի նկատմամբ այդ երգերում հանդես եկավ որպես արտաքին աշխարհի կենդանի գեղեցկության արտացոլում, և ոչ որպես «մաքուր», սուբյեկտիվ գնահատական:

Այս նշելը կարևոր է, որովհետև, ինչպես արդեն ասվեց, Թումանյանի ստեղծագործությունը իր արմատներով կապվում է միջնադարյան ժողովրդական պոեզիայի հետ:

Իրրև ապացույց միջնադարյան ժողովրդական պոեզիայում բառի բնույթի մասին ասվածի, բերենք Քուչակին վերագրված հայրեններից մեկը.

— Ես աչք ու դու լույս, Տոդի՛, առանց լույս՝ աչքն խավարի.
Ես ձուկ ու դու ջուր, Տոդի՛, առանց ջուր՝ ձուկն մեռանի.
Երբ ձուկն ի ջրեն հանեն,՝լի այլ ջուր ձգեն, նա ապրի,
Երբ դիս ի քենե դատեն, քան զմեռնելն այլ ճար չի լինի:

Այսօրվա մեր ըմբռնումներով՝ սա մի իսկական քնարական բանաստեղծություն է, սիրո մի բոցավառ խոստովանություն: Բայց նրանում չկա մի բան, որի մեջ անհատական-զգացմունքային գերակշռի բառի նյութական իմաստի նկատմամբ: Ե՛վ «աչքը», և՛ «լույսը», և՛ «ձուկը», և՛ «ջուրը», և՛ «խավարելն» ու «մեռանելը» հանդես են գալիս իրենց սկզբնական նյութական նշանակությամբ, լիարյունությամբ: Բառը պատկերում է առարկա կամ գործողություն, որը բանաստեղծության կոնտեքստում նշանակալից է հենց իրրև այդպիսին և ոչ թե իր ուրիշ ածանցյալ իմաստներով:

Եվ այսպես, նորադույն ժամանակներում այս գծի շարունակողը եղավ Թումանյանը: Բայց մինչև նրա ստեղծագործությանն անցնելը, նորից դիտենք Իսահակյանի ստեղծագործությունը, —դա

էլ ավելի ակնհայտ կդարձնի Թումանյանի պոետիկայի մեզ հետաքրքրող առանձնահատկությունը։

Իսահակյանը «մաքուր» քնարերգու է,—եթե այսպիսիք ընդհանրապես լինում են։ Նա մշտապես դիմում է մարդու ներքնաշխարհին, նրա զգացմունքներին ու ապրումներին, և արտաքին աշխարհը նրա ստեղծագործության մեջ հանդես է գալիս իբրև ներքնաշխարհի «տարր»։ Սրանով էլ պայմանավորված է Իսահակյանի բառի բնույթը։ Այն զգացմունքային է, գնահատականային, սուբյեկտիվ, երբեմն՝ ծայրահեղորեն հեռացած իր նյութական բովանդակությունից։

—Քընքուշ լուսնի շուշան-փոշին
Մաղեց հեզ գետի վրա.
Մեղմիկ խըշշաց ցորեն, ցողուն,
—Սիրտըս անդորր կըծփա։

Հենց առաջին հայացքից այս տողերում աչքի են ընկնում մակդիրները՝ ֆնֆուշ լուսին,շուշան–փոշի, հեզ գետ, մեղմիկ խշշոց, անդորր կծփա։ Լուսնային բնանկարը այս մակդիրների շնորհիվ կորցնում է իր իրական գծերը—մակդիրներից ոչ մեկում առարկայականությունը, նյութականությունը էական դեր չի կատարում։ Ամեն ինչ սուբյեկտիվ է, ամեն ինչ կախված է նրանից, թե ինչպես է ընկալում պոետի հոգին առարկաները այդ րոպեին, բայց հենց առարկաները լուծվում են մակդիրների մեջ, նրանցից մնում է միայն գրեթե աննկատ մի հետք։ Լուսինն արդեն լուսին չէ, ցորենն ու ցողունը ցորեն ու ցողուն չեն։ Լուսնի փոշին լուսնի լույսի սուբյեկտիվ ընկալումն է, իսկ «շուշան» մակդիրը այդ սուբյեկտիվությունը հասցնում է մաքսիմումի։ «Ծփաց» բայը, իր ընդծված մետաֆորականությամբ ու անսպասելիությամբ («սիրտ» բառի կողքին) նույնպես կորցնում է իր նյութական իմաստը։ Մնացած բառերը նման կոնտեքստում, հասկանալի է, ընկալվում են ոչ թե իրենց նյութական իմաստով, այլ իբրև բանաստեղծի ապրումների խորհրդանիշներ։

Մի ուրիշ օրինակ.

Եվ անապատում, և հավերժական
Անուրջում հոգիս կըլսե, կզգա
Ղողանջը զանգի տիեզերական
Եվ մեղմ կըգգվե տատասկին դժնյա։

Այստեղ անսպասելի, սուբյեկտիվ, նյութականությունը փոշիացնող է «անապատի» հարևանությունը «հավերժական անուրջի» հետ: Էլ ավելի հետաքրքրական է «դժնյա» մակդիրը, որը դրված է քառատողի «ամենաբարձր կետին»—վերջում, և այնտեղից իր սուբյեկտիվ-ղդացմունքային լույսով լուսավորում է ողջ քառյակը, նրա յուրաքանչյուր բառին տալով իր որակը:

Միանգամայն օրինաչափ է, որ Իսահակյանի բառի ղդացմունքայնությունը, սուբյեկտիվությունը անմիջականորեն կապված են նրա ստեղծագործության յուրահատուկ ռիթմի հետ: «Անկյունակացած» աշխարհը կորցնում է իր գծերը, դառնալով Իսահակյանի խոհերի ու ղդացմունքների արտահայտչությունը, և նրա «նկյունական» շարժումը ժամանակի մեջ պառնում է երկրորդական, իսկ բանաստեղծությունների ռիթմը՝ ոչ դինամիկ, ոչ «թռչող»:

Թումանյանի մոտ յուրաքանչյուր բառ նկարչական է, առարկայական: Վերցնենք նրա ստեղծագործության ամենաքնարական հատվածներից երկուսը՝ «Անուշի» նախերդանքն ու առաջին երգը.

Բազմած լուսնի նուրբ շողերուն,
Հովի թևին՝ թրռչելով՝
Փերիները սարի գլխին
Հավաքվեցին գիշերով:

Սա էլ մի յուրատեսակ լուսնային քնանկար է: Բայց այստեղ բառօգտագործման սկզբունքները, Իսահակյանի բնանկարի համեմատությամբ, բոլորովին այլ են: Թումանյանը գրում է՝ «լուսնի ոսկե շողեր», բայց այս մակդիրում օբյեկտիվ նկարչականը ավելի ուժեղ է, քան սուբյեկտիվը. Թումանյանը նշում է փաստորեն լուսնի շողերի ֆիզիկական հատկությունը: Սրանում համոզվելու համար բավական է հիշել Իսահակյանի մակդիրը՝ ճերմուկ լուսին: «Հովի թևին՝ թռչելով» տողը կարող էր համարվել սուբյեկտիվ, ղդացմունքային բառօգտագործման օրինակ, բայց միայն առաջին և սխալ տպավորությամբ. բանը նրանում է, որ խոսքը իսկապես տվյալ գործողության մասին է: Այլ հարց է, որ փերիների աշխարհն ինքը «անկյունական» է—բայց այդ աշխարհը «նկյունականանում» է Թումանյանի տողերում: Բոլորովին կոնկրետ ու առարկայական են հրնչում քառատողի վերջին տողերը՝ «փերիները սարի գլխին հավաքվեցին գիշերով»: Նրանք նկարագրում են շատ նկարչական շարժում, դրանով իսկ ուժեղացնելով ամբողջ բառյակի, ամբողջ տեսարանի կոնկրետ նկարչականությունը:

Վերադառնանք Թումանյանի մակդիրին։ Շատ արժեքավոր դիտողություն է արվում դրա մասին Ս. Մելքոնյանի «Թումանյանի լեզուն և ոճը» աշխատության մեջ։ Դիտողությունը վերաբերվում է մի առանձին փաստի, բայց արտահայտում է Թումանյանի ողջ բանաստեղծագործությանը հատուկ օրինաչափություն։ «Ձևագրում («Անուշի») եղել է.

Ողջույն ձեզ, անգին, լույս հիշատակներ։
Ողջույն ձեզ, կյանքիս թանկագին հուշեր։

Իսկ հետագայում, ինչպես հայտնի է, դարձել է.

Ողջույն ձեզ, կյանքիս անդրանիկ հուշեր։

Ու՞մ համար քաղցր ու թանկ չեն կյանքի առաջին հիշողությունները։ Եվ Թումանյանը հավատացած է, որ դրա միայն նշումն ավելի արտահայտիչ է, քան ամեն տեսակ «անգին» և «թանկագին» օգտագործումը»[22]։ Անկախ մեկնաբանությունից, փաստն ինքնին շատ հետաքրքրական է։ Թումանյանը հրաժարվում է իր պոետիկային խորթ զգացմունքային-սուբյեկտիվ մակդիրից, գերադասելով նյութական-օբյեկտիվ մակդիրը, որի մեջ զգացմունքային վերաբերմունքը թաքնված է հենց նրա օբյեկտիվության տակ։ Հետաքրքրական է դիտել այս դեպքում Թումանյանի մերժած «անգին» մակդիրի օգտագործումը մի այլ բանաստեղծության մեջ և համեմատել նույն մակդիրի օգտագործումը Իսահակյանի մոտ. «Հայոց լեռներում» Թումանյանը գրում է.

Տանում ենք հրնուց մեր գանձերն անգին...

«Անգինը» այստեղ ամենից առաջ արտահայտում է հայ ժողովրդի հոգևոր գանձերի օբյեկտիվ արժեքը։

Իսահակյանի մոտ տարբեր բանաստեղծություններում հանդիպում ենք նույն մակդիրի այսպիսի օգտագործման.

Քո հողին մեռնեմ, անգին հայրենիք...
Այս ուռու տակ, ընկեր անգին...

Այստեղ արդեն ակնհայտ է զգացմունքային, անհատական-վերաբերմունքային տարրերի գերակշռությունը։

22 Ս. Մելքոնյան, *Թումանյանի լեզուն և ոճը*, էջ 157, Թումանյան բառի նյութականության մասին հետաքրքրական դիտողություններ կան նաև գրքի 155—157 էջերում։

Եվ ընդհանրապես Թումանյանի պոետիկայում մակդիրին շատ համեստ տեղ է հատկացված (այս առանձնահատկությամբ ևս Թումանյանը կապվում է միջնադարյան ժողովրդական բանաստեղծության հետ, որը ավելի հակված է դեպի համեմատությունը. այս վերջինն ընդգծում է բառի նյութականությունը, մինչդեռ մակդիրը ավերում է այն)։ Թումանյանի մակդիրը, ի տարբերություն Իսահակյանի մակդիրի, երբեք աչքի չի ընկնում, չի բևեռում իր վրա ուշադրությունը։ Նա օժանդակ դեր է կատարում արտաքին աշխարհի շարժման պատկերման մեջ։

Մակդիրի մեջ ընդգծվում է սուբյեկտիվ վերաբերմունքը երևույթների նկատմամբ, սուբյեկտիվ ընկալումն ու գնահատականը։ Մակդիրի տեղն ու բնույթը Թումանյանի ստեղծագործության մեջ արտահայտում է ընդհանրապես բառի բնույթն ու արժեքը։ Թումանյանի բառը միշտ հակվում է դեպի նյութականությունն ու օբյեկտիվությունը։ Բառի այս վերջին հատկանիշը արժանի է ավելի մեծ ուշադրության։

Թումանյանի համար բառը գոյություն ունի միայն այն նշանակությամբ, որը օրինականացվել է տվյալ բառն օգտագործող ամբողջ հանրության՝ ժողովրդի կողմից։ Այդ պատճառով էլ Թումանյանը երբեք չի ասի «քնքուշ լուսին» կամ «լուսնի շուշան-փոշի»։ Սա իսկապես դեղեցիկ է, բայց դա բառօգտագործման բոլորովին ուրիշ սլոտ է։ Թումանյանի բառն իր մեջ պարունակում է ժողովրդի հայացքը աշխարհի նկատմամբ, ժողովրդի ձայնը այնքան, որքան բառն ընդհանրապես աշխարհի ճանաչման, որոշակի գիտելիքների և որոշակի ընդհանրացման արդյունք է։ Թումանյանի սեփական ձայնը հանդես է գալիս ժողովրդի ձայնի մեջ։ Երբ խոսում ենք Թումանյանի բառի օբյեկտիվության մասին, հակադրելով այն Իսահակյանի բառի սուբյեկտիվությանը, դա ամենևին էլ չի նշանակում ժխտել Թումանյանի սուբյեկտիվ վերաբերմունքը աշխարհի նկատմամբ։ Միայն թե այդ վերաբերմունքը ներդաշնակ է ժողովրդական, օբյեկտիվ վերաբերմունքին. կարելի է ասել՝ Թումանյանը աշխարհին նայում է ժողովրդի աչքերով, այդ հայացքի մեջ դնելով իր աչքերի արտությունը։

Թումանյանի բառի և լայն իմաստով ամբողջ ստեղծագործության նման ըմբռնումը հնարավորություն է տալիս հասկանալու Թումանյանի կերպավորման սկզբունքը։ Հայտնի է, թե ինչքան վեճեր են եղել Թումանյանի ստեղծագործության մեջ մարդու, նրա կերպարի մասին։ Ամենատարբեր ձևերով ասվել է այն մասին, որ

Թումանյանին մարդը, անհատը չի հաջողվում։ Նույնիսկ Պողոս Մակինցյանի պես տաղանդավոր քննադատը բավական սկեպտիկորեն է նայում Թումանյանի հերոսներին, չնայած իր ողջ հիացմունքին նրա տաղանդի հանդեպ։ Նա գրում է. «Թումանյանի լեգենդներում մարդիկ հանդես են գալիս լոկ գրուպպային հատկություններով, նրանք սումմար բնավորություններ են, միանգամայն զուրկ որևէ անհատական հատկանիշներից»[23]։ Նման վերաբերմունքի պատճառը, իհարկե, Թումանյանի ստեղծագործության նկատմամբ օտարածին չափանիշներ կիրառելն է[24]։ Թումանյանի ստեղծագործության մեջ ոչ թե լիարյուն մարդն է բացակայում, այլ մարդու հոգեբանական մանրակրկիտ հետազոտությունը։ Բայց այս վերջինի կարիքը Թումանյանը պարզապես չէր զգում։ Նրա ստեղծագործության մեջ մարդը ընկալվում և պատկերվում է ժողովրդական ընդհանրացած ըմբռնումների օրենքով։ Այս բանը վերաբերվում է հերոսների թե՛ արտաքին և թե՛ ներքին, հոգեբանական նկարագրին։ Այդ ըմբռնումները բացառում են խորացումը մարդու նկարագրի մանրամասների մեջ՝ ժողովրդի նկատմամբ ունեցած անմիջական հարաբերություններից դուրս։ Ամեն ինչ արժեքավորվում է այդ հարաբերություններով։ Ժողովրդական խոսքը, նրա ամեն մի բառը այս երևույթի տարրական արտահայտությունն է։ Գալով հերոսների բնութագրին՝ ժողովուրդը կարիք չունի դիմելու հոգեբանական վերլուծությունների։ Հերոսը չի դիտվում հանրությունից անջատ, նրան հակադրված, և այդ պատճառով էլ նրա ապրումները նրան աշխարհի, կոլեկտիվի հետ կապող գործողություններից դուրս պարզապես չեն ընկալվում։ Ահա թե ինչու բանահյուսության մեջ գործողությունը, շարժումը այնքան մեծ նշանակություն ունեն։ «Սասունցի Դավիթում» անհնար է գտնել հերոսների հոգեբանական վերլուծության որևէ փորձ, որն անմիջականորեն կապված չլինի տվյալ դեպքի, գործողության հետ, չսահմանափակվի այդ դեպքի, գործողության կարիքների շրջանակով։ Բայց այս դեպքում անգամ «հոգեբանական վերլուծություն» հասկացությունը պայմանական է։ Հոգեբանական այն վերլուծությունը, որը հատուկ է XIX դարի դասական գրականությանը, բանահյուսության մեջ տեղ չունի։ Հերոսների՝ գործողության զարգացմանը խիստ անհրաժեշտ այս կամ այն ապրումն արտահայելու համար բանահյուսությունը միշտ դիմել է հերոսների

23 Պ. Մակինցյան, Դիմագծեր, «Գարուն», էջ 264։

24 Տե՛ս այս մասին էդ. Ջրբաշյանի «Թումանյանի պոեմները» գրքում, էջ 382—389, Լ. Հախվերդյանի «Թումանյանի աշխարհը» գրքում, էջ 266։

ուղղակի խոսքին: Բանահյուսության բարձրագույն զարգացման շրջանները այն ժամանակներն էին, երբ մարդը գոյություն ուներ իբրև մի անբաժանելի ամբողջության, գործողությունների, խոսքի և ապրումների սերտ միասնության, որն ի հայտ էր գալիս աշխարհի, մարդկանց նկատմամբ նրա պրակտիկ գործողությունների մեջ: Նաև այսպես պետք է հասկանալ Թումանյանի տողը՝ «Գործն է անմահ, լավ իմացեք...»:

Այս սկզբունքով են առնչված և Թումանյանի հերոսները: Եվ երբ Պ. Մակինցյանը նրանց համարելով «սումմար տիպեր», այս բառերի մեջ բացասական իմաստ էր դնում, սխալվում էր: Թումանյանի հերոսները «սումմար», ամբողջական մարդիկ էին, որոնց մարդկային նկարագիրը բացահայտվում էր միայն գործողությունների մեջ:

Վերն ասվածի տեսանկյունից հետաքրքրական է քննել Թումանյանի հերոսների մի քանի հեղինակային բնութագրեր: Վերցնենք Անուշի և Բմկա տիրուհու արտաքինի նկարագրությունները: Ասենք, այս դեպքում «հեղինակային նկարագրությունը» այնքան էլ ճշգրիտ չէ. նույնիսկ այդ, բոլորովին էլ ոչ հանգամանալից, բնութագրումներր տրվում են ուրիշ հերոսների բերանով:

Ահա ինչպես են բնութագրում Անուշին փեսիները.

Ափսո՜ս, Անու՜շ, սարի ծաղիկ,
Ափսո՜ս իզիդ քու յարին.
Ափսո՜ս բոյիդ թևլիկ-մելիկ,
Ափսո՜ս էդ ծով աչքերին...

Սարոյի երգում.

Ա՛յ սարի աղջիկ,
Ա՛յ սիրուն աղջիկ,
Ա՛յ դու կարմրաթուշ
Թուխամազ Անուշ...
. . . . . .
Ա՛յ սև աչքերով,
Ա՛յ ծով աչքերով,
Ունքներդդ կամար
Աղջիկ...

Ուշադրություն դարձնենք, որ բանաստեղծի զինանոցը, ուրիշ չափանիշներով մոտենալիս, խիստ աղքատ տպավորություն է թող-

նում՝ «սարի աղբիկ», «սարի ծաղիկ», «ծով աչքեր» կրկնվում են երկու երգերում առանց փոփոխության, «սիրուն աղջիկը» իր մեջ անհատական բնութագրի երանգ նույնիսկ արտաքնապես չի պարունակում, «կամար ունքերը», «թուխ մազերը», «թելիկ-մելիկ բոյը» դարձյալ ուրիշ չափանիշներով նայելիս պարզապես շաբլոն ու մաշված պետք է թվային։

Եվ ամենևին էլ բանաստեղծական անզորության արտահայտություն չէ այն, որ Բմկա սիրուհուն բնութագրելիս Թումանյանը օգտագործում է նույն միջոցները. «Ջահել կինը սևաշյա» «Ծով են աչքերը Ջավախքի դըստեր, ու կորչում է մարդ նրա հայացքում...»։ Այս բոլոր մակդիրները, համեմատությունները գեղեցկության և նրա ուժի ժողովրդական ընդհանրացած ըմբռնումների արտահայտություն են։

Նույն երևույթը ավելի հետաքրքիր արտահայտությամբ կարելի է դիտել Թումանյանի լավագույն բանաստեղծություններից մեկում՝ «Պատրանքում».

Վեր է կացել էն սարում
Մեր Ջալակը իր թևից.
Գրնում է մութ անտառում,
Քաջ ախպերըս ետևից...

Նրբայրը բնութագրված է միայն մեկ մակդիրով՝ «քաջ», որն ըստ էության քիչ բան է ասում նրա մասին։ Սա դարձյալ իր էությամբ խորապես ժողովրդական մի բնութագիր է, որի մեջ ընդհանրացված են տղամարդու բոլոր արժանիքները։ Բայց բանաստեղծական տվյալ կոնտեքստում այս մակդիրն արտահայտում է մարդկային զգացմունքների մի այնպիսի խորություն և ուժ, որը փոխարինում է անհատական-հոգեբանական բնութագրի մի ամբողջ կոմպլեքսի (ինչպես և վերը բերված գեղեցկության բոլոր ավանդական նկարագրերը)։ Նորից ընդգծենք, որ այս բոլոր բնութագրերը իմաստ և ուժ են ստանում շնորհիվ այն շարժման, որի մեջ հանդես են գալիս հերոսները։

5

Թումանյանի շարժումը բնութագրելիս մենք փաստորեն բնութագրեցինք նաև Թումանյանի ժամանակը[25]։ Այդ շարժումը, ինչպես

25 Որքանով մեզ հայտնի է, սովետական գրականագիտության մեջ գեղարվեստական ժամանակը և գեղարվեստական տարածությունը առաջին անգամ ուսում-

տեսանք, մեծ թափով սլանում է դեպի մի վերջնական կետ, դեպի իր ավարտը՝ խոսքափելով ամեն տեսակ կասեցնող մանրամասներից ու դրվագներից։ Բայց այդ շարժումը ենթադրում է մի չմանրացված, ամբողջական, հոսուն ժամանակ, որը ձգտում է ձուլվելու հավերժության՝ «մեծ ժամանակի» հետ։ Ժամանակի սահմանափակ հատվածը ձգտում է ձուլվելու անսահմանության հետ։

Բումանյանի դեղարվեստական ժամանակը լրացվում է նրա յուրահատուկ դեղարվեստական տարածությամբ։ Դա «մեծ», անսահմանափակ կամ դրան ձգտող տարածություն է։ Փոքր բացառություններով, Բումանյանի ստեղծագործություններում ամեն ինչ տեղի է ունենում գործնականում անսահմանափակ կամ նրան նմանվող տարածությունում։ Ավելի ճիշտ՝ գործողությունը ունի իր կոնկրետ վայրը, որն իր կոնկրետությամբ հենց սահմանափակ է, բայց այն անմիջականորեն շփվում է «մեծ», անսահմանափակ տարածության հետ, որ և վերացնում է սահմանափակության ամեն մի տպավորություն։ Հիշենք Բումանյանի վաղ շրջանի բանաստեղծությունները՝ «Աղբյուրը», «Սարերում», որոնց մասին արդեն խոսվել է։ «Անուշում» գործողությունը մեկ-երկու անգամ է «մտնում» սահմանափակ տարածություն՝ հարսանիքի, Անուշի տուն վերադառնալու տեսարաններում և այլն, բայց «անհամբերությամբ» իսկույն ձգտում է դեպի դաշտ, սարեր. նույնիսկ սահմանափակ տարածությունը՝ տուն, վրան և այլն, կորցնում են իրենց սահմանափակության գծերը, քանի որ Բումանյանը այդ տարածությունները չի կոնկրետացնում, չի «լցնում» կենցաղային առարկաներով։

Բայց ավելի լավ է Բումանյանի գեղարվեստական տարածության այս առանձնահատկությունը ցույց տալ նրա քառյակների օրինակով, համեմատելով դրանք Օմար Խայամի քառյակների հետ։ Այս համեմատությունը սրամտահաբար չի արվում։ Բումանյանի քառյակները նշանակալի հարազատություն ունեն Խայամի քառյակներին։ Հայտնի է Բումանյանի հիացական վերաբերմունքը Խայամի հանդեպ։ Այստեղ չենք զբաղվի Բումանյանի և Խայամի փիլիսոփայական հայացքների քննությամբ։ Նշենք միայն, որ Բումանյանին և Խայամին մոտեցնող եզրերից մեկը սևեռուն հետաքրքրությունն է «առաջնային» պրոբլեմների՝ կյանքի ու մահվան,

---

նահիրության հատուկ առարկա է դարձրել Դ. Դ. Լիխաչովը իր «Поэтика древнерусской литературы» գրքում (Л., 1971), և «Внутренний мир художественного произведения» հոդվածում («Вопросы литературы», 1968, № 8)։ Հարցի կարևորությանը շատ ավելի վաղ անդրադարձել է Մ. Մ. Բախտինը իր «Проблемы поэтики Достоевского» աշխատության մեջ։

կյանքի իմաստի նկատմամբ։ Բայց Թումանյանն ու Խայամը իրարից շատ տարբեր բանաստեղծական անհատականություններ են և նրանց բանաստեղծական աշխարհները՝ իրարից շատ տարբեր, ուրույն աշխարհներ։ Այդ տարբերությունը ակնհայտ է դառնում նրանց գեղարվեստական տարածությունները համեմատելիս։

Ահա Թումանյանի քառյակներից մեկը.

Աշնան ամպին ու գամպին,
Մոլոր նրստած իր ճրմբին,
Լուռու հանդում մի արտույտ
Նայում է միշտ իմ ճամփին։

Թումանյանը նրում է մի «փոքրիկ» տարածություն՝ «հումբ», բայց այն անմիջականորեն ձուլվում է դաշտին, մեծ տարածությանը՝ տիեզերքին (այստեղ հետաքրքրական է նշել, որ «աշնան ամպն ու գամպը» վերջնականապես ոչնչացնում են բոլոր սահմանները՝ այդպիսի նղանակին երկինքն ու երկիրը վարծես միաձուլվում են)։ Մեծ տարածության ու մեծ ժամանակի այս մշտական ներկայությունը Թումանյանի ստեղծագործության այն առանձնահատկություններից է, որ այնքան կախարդական ազդեցություն է թողնում ընթերցողների վրա։

Խայամի սիրած աշխարհը հենց սահմանափակ տարածությունն է՝ «այգի», «բրուտի արհեստանոց», «գինետուն» և այլն, ընդ որում այս տարածությունը ոչ մի ցանկություն հանդես չի բերում վերածվելու մեծ տարածության։ Ընդհակառակը, ամեն կերպ ընդգծվում է նրա սահմանափակությունը, կենցաղի բազմազան, «սահմանափակ» իրերը հակադրվում են անսահմանությանը։

Եթե ես կարողանամ ճարել ցորեն հացի բոքոն,
Երկու ման գինի, ոչխարի ոտք
Եվ նստեմ սիրուհուս հետ ավերակներում,
Դա կլինի մի վայելք, որ ոչ բոլորին է մատչելի[26]։

«Ցորեն հացի բոքոնը», «երկու ման գինին», «ոչխարի ոտքը», անկյունը «ավերակներում»—այս ամենը միջոց են Խայամի համար փակվել-հեռանալ ատելի, անարդարացի աշխարհից և ամենակուլ հավիտենությունից։ Պատահական չէ, որ նրա քառյակներում այն-

26 Խայամի քառյակները մեջ են բերվում ըստ ռուսերեն դիտական տողացի թարգմանության (Տե՛ս «Омар Хайям. Рубаният», ч. 2, М., 1959.

քան պատվավոր տեղ են դրավում «պավաֆը», «տիկնիկները», «գավը», «անդուկը» և կենցաղի այլ առարկաներ։

Շատ նշանակալից է, որ Խայամի ոչ միայն տարածությունն է հակված դեպի ահմանափակը, այլև ժամանակը։ Եթե Թումանյանի ժամանակը ձգտում է դեպի «մնծը», հավերժությունը, ապա Խայամի ժամանակը սովորաբար պահն է, որը ահմանազատվում է թշնամական հավերժությունից[27]։

Ավարտելով դիտողությունները Թումանյանի գեղարվեստական ժամանակի և տարածության մասին, անհրաժեշտ է շեշտել մի կարևոր առանձնահատկություն, որը պարզ է դառնում արդեն մեր ամբողջ վերլուծությունից՝ դրանց «ոչ-պայմանական» լինելը։ Միայն այս հաշվի առնելով՝ Թումանյանի պոետիկայի մնացած առանձնահատկությունները կըմբռնվեն իրենց իսկական արժեքով։

---

27 Մոռացիր օրվա մասին, որն արդեն անցել է,
Մի վշտանա չնկած վաղվա օրվա համար,
Մի հենվիր ապագայի և անցյալի վրա
Ուրախ եղիր հիմա, մի իզուր ծախսիր կյանքդ։

ԱՎԵՏԻՔ ԻՍԱՀԱԿՅԱՆԸ ԵՎ ՌՈՄԱՆՏԻԶՄԸ

Ստորև հրապարակվող երկու ուսումնասիրությունները սերտորեն կապված են իրար հետ և միասնություն են կազմում՝ շնորհիվ նրանց ներքին առանցքային թեմայի: Դա այն հարցն է, թե ի՞նչ կապի և հարաբերության մեջ է գտնվում Ավետիք Իսահակյանի ստեղծագործությունը անցյալի գրականության կարևորագույն գեղարվեստական մեթոդներից մեկի՝ ռոմանտիզմի հետ: Գիտակցելով այդ պրոբլեմի լայնությունն ու բարդությունը,—մանավանդ, որ այն զգալի չափով նորություն է մեր գրականագիտության համար,—մենք այստեղ վերլուծում ենք նրա միայն առանձին, ճիշտ է, մեր կարծիքով, կարևորագույն, ելակետային նշանակություն ունեցող կողմերը: Մենք վերցրել ենք Իսահակյանի երկարատև ստեղծագործական ուղու առաջին քսանամյակի (90—900-ական թվականներ) ամենից նշանավոր էջերը՝ քնարերգությունը և «Աբու-լալա Մահարի» պոեմը: Ընդորում դրանք էլ վերլուծվում են ոչ թե իրենց ամբողջ ծավալով, այլ միայն որոշակի՝ մինչև այժմ գրականագիտության քիչ ըմբռնված կողմերից: Առաջին մասում դա 1891—1910 թթ. քնարերգության հերոսի հարցն է, որի բնավորության բացահայտմամբ ամենից ավելի ցայտուն են երևում Իսահակյանի լիրիկական ստեղծագործության սերտ և բազմակողմանի կապերը ռոմանտիկական մեթոդի հետ: Իսկ «Աբու-լալա Մահարու» կապակցությամբ քննվում է այն խնդիրը, թե նրա մեջ ինչպես են բեկվել դասական ռոմանտիկական պոեմի գաղափարական և գեղարվեստական սկզբունքները:

Նշված հարցերի հետազոտությունը, մեր կարծիքով, կարող է լույս նպաստել «Իսահակյանը և ռոմանտիզմը» պրոբլեմի և առհասարակ նրա գեղարվեստական մեթոդի ճիշտ ըմբռնմանը, մի խնդիր, որը պատկանում է հայ նոր գրականության պատմության բարդ և դժվարին հարցերի թվին:

I. ԻՍԱՀԱԿՅԱՆԻ ՔՆԱՐԵՐԳՈՒԹՅԱՆ ՀԵՐՈՍԸ (1891—1910)

1

Ժամանակակից սովետական գրականագիտության մեջ քնարական հերոսի հասկացության շուրջ ավելի քան երկու տասնամյակ շարունակվող վեճերի ընթացքում արտահայտված բազմազան կարծիքները, վերջին հաշվով, հանդում են հետևյալ երեք ըմբռնումներին:

Դասական և ժամանակակից լիրիկայի ուսումնասիրությամբ զբաղվող գրականագետների մի մասը քնարական հերոսի հասկացությունը համարում է արհեստական և ավելորդ մի բան: Այն ոչինչ չի տալիս լիրիկայի էությունը հասկանալու համար, քանի որ այնտեղ հանդես է գալիս ոչ թե ինչ-որ քնարական հերոս, այլ ինքը՝ բանաստեղծն իր խոհերով ու ապրումներով: Հետևաբար, հեղինակի և ընթերցողի միջև դնելով մի մտացածին կերպար, որը ոնալ բովանդակություն չունի, քնարական հերոսի տեսությունը միայն խճճում է դործը,— ասում են այդ տեսակետի կողմնակիցները:

Երկրորդ ըմբռնումն իր բնույթով, կարելի է ասել, կոմպրոմիսային է: Ըստ այդ տեսակետի, քնարական հերոսի հասկացությունը պետք է կիրառել միայն այն դեպքերում, երբ քնարական սուբյեկտի դերում հանդես է գալիս մեկը, որն իր սոցիալական կամ ազգային դիրքով, իր մտածողությամբ ու ոճով ակնհայտորեն չի կարող նույնացվել բանաստեղծի հետ: Օրինակ, երբ Պուշկինը խոսեցնում է արևելքի մարդուն («Նմանություն Ղուրանին»), Լերմոնտովը՝ նշանավոր ճակատամարտի շարքային մասնակցին («Բորոդինո») կամ կովում մահացու վերք ստացած զինվորին («Կտակ»), երբ Թումանյանի բանաստեղծության մեջ խոսում է հոգսերի տակ ծռված հայ գյուղացին («Գութանի երգը»), իսկ Իսահակյանի հայտնի երգում՝ սիրելի մարդու վերադարձին սպասող դեղջկուհին («Մաճկալ ես, բնզարած ես...»): Մնացած դեպքերում, երբ բանաստեղծը խոսում է ուղղակի իր անունից, քնարական հերոսի ըմբռնումն էլ դառնում է ավելորդ: Քանի որ «զուտ քնարերգության» մեջ առաջին տիպի

գործերը շատ ավելի քիչ են, քան երկրորդները, պարզ է, որ այս տեսակետն էլ քնարական հերոսին հատկացնում է բավական սահմանափակ մի դեր։

Վերջապես, երրորդ ըմբռնումը, որը, մեր կարծիքով, ամենից ճիշտ է ներկայացնում հարցի էությունը, ելնում է քնարական հերոսի, իբրև համընդհանուր հասկացության, ճանաչումից։ Քնարերգու բանաստեղծը (անկախ այն բանից՝ իր սեփակա՞ն ապրումներն է մարմնավորում, թե՞ մի ուրիշի) կերտում է հույզերի և խոհերի միջոցով դրսևորվող կերպար։ Այո՛, դա մեծ մասամբ իր՝ բանաստեղծի կերպարն է՝ հյուսված նրա կենսագրության, մտորումների և հուզաշխարհի տարրերից, բայց իր, այսպես ասած, իդեալական կեցության մեջ՝ զուտ պատահական և երկրորդական գծերից, հասցրված դեղարվեստական տիպականացման մակարդակին։ Այդ պատճառով էլ քնարական կերպարը ներքին հնարավորություն ունի սերունդների գիտակցության մեջ ինչ-որ չափով անջատվելու բանաստեղծի անձնավորությունից, ձեռք բերելու ինքնուրույն գոյություն։ Այն ընթերցողի համար դառնում է իրականության հուզական վերապրման և վերաբերմունքի որոշակի տիպ, որն իր գեղագիտական, դաստիարակիչ և ճանաչողական նշանակությամբ կարող է դրվել վիպական և դրամատիկական կերպարների կողքին։

Սակայն չմոռանանք քնարական կերպարի մի էական յուրահատկությունը։ Էպիկական կամ դրամատիկական կերպարները սովորաբար գոյություն ունեն առանձին գեղարվեստական երկերի, ասենք՝ վեպի, պատմվածքի, դրամայի կամ կատակերգության շրջանակներում և արձակագրի կամ դրամատուրգի տեղծագործության մեջ կարող են հանդես գալ անսահմանափակ քանակով։ Այնինչ քնարական հերոսի կերպարը տվյալ բանաստեղծի մոտ փաստորեն մեկն է։ Իհարկե, բանաստեղծի կերտած քնարական հերոսի բնավորությունը դրքից գիրք, շարքից շարք և մանավանդ հասարակական կյանքի բեկումների դեպքում կարող է էական փոփոխություններ կրել։ Բայց դա, վերջին հաշվով, միևնույն կերպարն է իր զարգացման մեջ, որովհետև ուղղակի և անմիջաբար բխում է միևնույն մեծ անհատականության էությունից։ Այդ իմաստով մենք կարող ենք խոսել Տերյանի, նույնիսկ Չարենցի քնարական հերոսների միասնության մասին, չնայած ժամանակի ընթացքում նրանց կրած շատ մեծ փոփոխություններին։ Նույն բանաստեղծի կերտած տարբեր քնարական հերոսների մասին կարելի է խոսել միայն այն ժամանակ, երբ նա դիմում է այսպես կոչված օբյեկտիվ լիրիկայի ձև-

վերին, քնարական միջոցներով կերտելով իր սեփական էությունից դուրս գտնվող կերպարներ: Վերը այդպիսի մի քանի օրինակ մենք արդեն բերել ենք:

Այժմ փորձենք բնութագրել Ավ. Իսահակյանի քնարերգության հերոսի կարևոր գծերը:

2

Պետք է ամենից առաջ նշել քնարական հերոսի և հեղինակի կերպարների կատարյալ միաձուլման, նույնության այն զգացողությունը, որ ստանում ենք Իսահակյանի երգերի ընթերցումից: Թերևս ոչ մի ուրիշ հայ բանաստեղծի մոտ այդ հատկացությունները այնքան չեն մերձենում ու նույնանում, ինչպես Իսահակյանի ստեղծագործության մեջ: Դրա պատճառն այն է, որ բանաստեղծի խոսքի և կյանքում կատարվածի ու ապրվածի միջև ոչ մի սահման չկա: Նրա երգերը կարծեք ծնվել են իրրև զգացմունքի և խոհի անմիջական արձագանք, նա ոչինչ չի հորինում և ոչինչ չի թաքցնում մեզանից: Զգացմունքների ծայրահեղ անկեղծությունը, անմիջականությունը, բնականությունը Իսահակյանի քնարի ոչ միայն ցայտուն յուրահատկություններն են, այլև նրա մեծ ուժը, որի շնորհիվ նա կլանում է մեզ միանգամից, խիտ արձագանք է գտնում մեր սրտում: Դրա շնորհիվ Իսահակյանի երգերը, երբ մանավանդ դրանք կարդում են ժամանակագրական կարգով, իրոք դառնում են մի յուրատեսակ քնարական օրագիր, ուր հեղինակը ուղղակի դրի է առել իր խոհերի և ապրումների, կյանքում ստացած իր անհամար վերքերի պատմությունը: Եվ վերջապես, դա չէ՞ պատճառը, որ այդ երգերը,—ուղղակի ասենք՝ երբեմն իրենց հնչյունական կազմով և հանգերով ոչ այնքան էլ երաժշտական ու ահռելի,—կարծեք ինքնին ձգտում են միանալ համապատասխան մեղեդիների հետ, որ անկեղծ զգացմունքի «պարտադրանքով» իրոք հորինել են ոչ միայն հայտնի կոմպոզիտորները, այլև անանուն ժողովրդական երաժիշտները:

Զգացմունքի վարակիչ անմիջականությամբ որևէ ուրիշ հայ բանաստեղծ հազիվ թե կարողանա մրցել Իսահակյանի հետ: Եթե նույնիսկ վերցնենք հայ նոր դրականության «ամենաքնարական քնարերգուներին»՝ Տերյանին, Մեծարենցին կամ երիտասարդ Զարենցին, ապա նրանց երգերը կարդալիս զգում ես, որ կյանքում նրանց ապրածն ու զգացածը անցել են մշակման և խմաստավորման որոշակի փուլեր, մինչև որ վերածվել են բարձրարվեստ բանաս-

տեղծության։ Այնինչ Իսահակյանի երգերը թվում են զգացմունքի անմիջական մարմնավորումներ, վերին աստիճանի պարզ ու անարվեստ, բանաստեղծի ողջ էությունը կլանած զգացմունքի ուժից ծնված բնական բխվածքներ։ «Նա գրում էր ոչ թե բանաստեղծություններ գրած լինելու համար,— Իսահակյանի մասին ասել է Դ. Դեմիրճյանը 1940 թ.,— այլ իրեն տանջող մտքերին ու զգացմունքներին ելք որոնելու համար։ Պետք էր անջատվել ներքին ճնշումից, հոգեկան բեռից»[1]։ Այդ պատճառով էլ հավատում ես բանաստեղծի անկեղծությանը նույնիսկ այն ժամանակ, երբ նա ընդգծված չափերով է խոսում իր դժբախտության մասին, հաճախ հասնում է սենտիմենտալության, իր վշտով դունավորում է շրջապատը, բնությունը, նույնիսկ ողջ տիեզերքը։

Բանաստեղծական խոսքի անմիջականության և բնականության պահանջը Իսահակյանի համար գեղագիտական սկզբունք էր, որը նա իր ասույթներից մեկում արտահայտել է կարճ և դիպուկ բանաձևով. «Արվեստի հոգին անկեղծությունն է»։ Իսկ իր հիշատակարանի գրառումներից մեկում դեռ 1900 թ. նա այդ միտքը բացատրել ու հիմնավորել է այսպես. «Սիրտը զգում է, իսկ երգը հայտնում է աշխարհին սրտի զգացածը — սա՛ է պոեզիան, էլ ուրիշ ո՛չ մի բան... Զգացմունքն է պոեզիան»[2]։

Իսահակյանի պոեզիայի և գեղագիտության այս հատկանիշը, իրարից անկախ, բայց բավական միահամուռ նշել են ժամանակակիցներից ներանք, ովքեր առավել խորն են թափանցել նրա էության մեջ։ Եվ մանավանդ՝ բանաստեղծները։ Օրինակ, Վ. Տերյանը 1906 թ. մի նամակում այսպես էր ներկայացնում իր ավագ գրչակցին. «Ավետիքը — անմիջական զգացմունքի և տրամադրության մարդ է և իզուր կլիներ նրա մեջ որոնել փիլիսոփայական մտքի որոշ սիստեմատիկական ուղղություն։ Նրա բանաստեղծություններն էլ անմիջական զգացմունքի արտադրություններ են»[3]։ Իսկ երկու տարի անց հենց իրեն՝ Ավ. Իսահակյանին գրած նամակում Տերյանը նրա տաղանդի էությունը բնութագրում էր ընդամենը երեք բառով, որոնք սակայն շատ մեծ կշիռ ունեն. Զգացմունքի տաբերային անմիջականությունը քո մուսայի սքանչելի հատկություններից մեկն է»[4]

1 Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ. 8, 1963, էջ 199։

2 Այս և հետագա մի քանի գրառումներ քաղված են Ավ. Իսահակյանի «Հիշատակարանից», որը տպագրության է պատրաստել Հանգուցյալ Արամ Ինճիկյանը։ Հետագայում կնշվի միայն համապատասխան գրառման տարեթիվը։

3 Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հ. 3, 1963, էջ 147։

4 Նույն տեղում, էջ 185։

816—18

(ընդգծումն իմն է—Էդ. Ջ.)։ 1916 թ. ռուս մեծ բանաստեղծ Ա. Բլոկը, որի հայացքին մատչելի էր ժամանակակից եվրոպական պոեզիայի ողջ համայնապատկերը, Ավ. Իսահակյանին «առաջնակարգ բանաստեղծ» էր անվանում, ամենից առաջ, դարձյալ հենց զգացմունքների վարպետիչ անմիջականության համար («Թերևս այդպիսի թարմ և անմիջական տաղանդ այժմ ամբողջ Եվրոպայում չկա»)[5]։ Վերջապես, նույն գնահատականը չի՞ տրված արդյոք 1937 թ. Ե. Չարենցի դրած ճոն-բանաստեղծության մեջ, ուր բանաստեղծական բարի նախանձով է խոսվում Իսահակյանի «նայիլ» ու «ջերմին» երգերի զարմանալի ունակության մասին՝ հուզելու մեծին ու փոքրին, գիտունին ու հասարակ դեղջուկին («Որ հմայե երեխային ևվ ծերունու սրտում մնա»)[6]։ Տարիներ անց, ասես ի մի բերելով Իսահակյանի պոեզիայի այդ ամենաէական կողմերից մեկի մասին հայտնված կարծիքները, Դ. Դեմիրճյանը նրանց տալիս էր այսպիսի տեսական ձևակերպում. «Բանաստեղծի լայն սիրտը տիրապետում է նրա աշխարհայացքում, նա մտածում է սրտով, և այդ է պատճառը, որ նրա մարերը տոգորված են ուժեղ զգացումներով։ Ջերմ, կենդանի միտքը ծնվում ու ապրում է բանաստեղծի երգում իբրև նրա ներքին, օրգանական բխվածքը»[7] (ընդգծումն իմն է—Էդ. Ջ.)։

Իսահակյանի քնարերգության հերոսի կենսական անմիջականությունը, բազմաթիվ ուրիշ կողմերից բացի, արտահայտվում է նաև այն բանում, որ շատ բանաստեղծություններ առատորեն «բնականացված են» ոչ միայն հայրենի տեղանուններով, այլև այն վանանց անուններով, որոնք նրա սիրո «ցնորքների ու մորմոքների» անմիջական ազդակներն են եղել։ Շուշան կամ Ջարո անունները այսօր, Իսահակյանի հուզաթաթավ երգերի շնորհիվ, սերունդների համար դարձել են հասարակ անուններ, կանացի գեղեցկության և հմայքի խորհրդանիշներ։ Բայց բանաստեղծի կենսագրությունից մենք լավ գիտենք, որ դրանք սոսկ գեղարվեստական կերպարներ չեն, այլ իրական կանայք, որոնք իրոք ճակատագրական դեր են խաղացել նրա կյանքի և ստեղծագործության համար։ Եվ ահա բնորոշ է, որ Իսահակյանի քնարական հերոսը ամենևին էլ «անհարմար չի զգում» ի լուր աշխարհի հայտարարելու ոչ միայն իր սիրո տառապանքների, այլև նրանց կոնկրետ «հանցավորների» մասին, չափածո տողերով և՛ ներբողելու կամ խնդրելու, և՛ հանդիմանելու

---

5 *А. Блок.* Собрание сочинений, т. 8, М.—Л., 1963, с. 455—456.

6 Ե. Չարենց. *Երկերի ժողովածու, հ. 6, 1967, էջ 456—457։*

7 Դ. Դեմիրճյան. *Երկերի ժողովածու, հ. 8, էջ 286։*

կամ մեղադրելու նրանց։ Ոչ միայն 90-ական թթ. սկզբին, երբ պատանի բանաստեղծը կարող էր ուղղակի դիմել՝ «Շուշան աղջիկ, քու գերին եմ, Կապ ու կապված անշղթա», կամ կարող էր պատանեկան միամտությամբ ու ցավով հարց տալ՝ «Շուշան յարս ինձի թողել՝ էն տղի հետ ուր կերթա», այլև մեկ տասնամյակ անց, երբ կյանքում սիրային դրաման վաղուց արդեն լուծվել էր, Իսահակյանը դարձյալ, գծագրելով իր նահապետական հովվերգությունը, «առանց քաշվելու» արտահայտում էր իր սիրո անշիջանելի փափագը. «Ու սրտով սիրած Շուշանս լինի, Օջախիս կողքին գուրգուրենք իրար»։

Այսպիսի «անձնագրային կոնկրետություն» դուք չեք գտնի ո՛չ Դուրյանի ու Հովհաննիսյանի, ո՛չ Տերյանի ու Մեծարենցի, ո՛չ էլ Իսահակյանի ժամանակակից և հաջորդ մյուս բանաստեղծների սիրային երգերում։ Նրանց սիրային բանաստեղծությունների կոնկրետ «օբյեկտների» անունները ամենաշատը հանդես են գալիս վերնագրային ընծայումների ձևով կամ էլ տպագրության համար չնախատեսված հատուկենտ գործերում («Ափսոս չէ՞, Մարգո, այս երեկոն...»)։ Այնինչ Իսահակյանի մոտ, հատկապես առաջին տարիներին, այդ անունները բուն գեղարվեստական տեքստի անբաժանելի մասն են կազմում և հայտարարվում են «ի լուր աշխարհի»։

Եթե քնարերգությունն առհասարակ խոսքի արվեստի ամենից սուբյեկտիվ սեռն է, քանի որ աշխարհը դիտում և ներկայացնում է անհատի ընկալումների միջոցով, ապա Իսահակյանի լիրիկայի մասին կարելի է ասել, որ այն պատկանում է այդ սեռի «գերսուբյեկտիվ» դրսևորումների թվին։ Այստեղ ամեն ինչ ենթարկված է անհատի հուզաշխարհի և վերաբերմունքի բացահայտմանը։ Առարկայական աշխարհի նկարագրությունները մեծ մասամբ զուրկ են ինքնուրույն արժեքից և դառնում են քնարական հերոսի հույզերի ու մտորումների յուրատեսակ պրոյեկցիան, հայելին։ Ամեն ինչ գունավորվում է նրա տրամադրության և վերաբերմունքի վառ երանգներով։

Այս միտքը կարելի է հաստատել բնության տեսարանների և նկարագրությունների օրինակով։ Իսահակյանի մասին իրավացիորեն ասվում է, որ նա չխամրող գույներով պատկերեց հայրենի Շիրակի բնությունը՝ Ալագյազն իր ժայռերով ու աղբյուրներով, Մանթաշի «երազ-հովիտն» իր ծաղկունքով, Արազն ու Արփաչայը իրենց ջրերով ու ափերով։ Իրոք, Իսահակյանի քնարական հերոսը միշտ ապրում ու շնչում, սիրում և տառապում է բնության գրկում։ Նրան դժվար է պատկերացնել ոչ միայն մեծ քաղաքի կառույցների համա-

կարգում, այլև առհասարակ չորս պատերի ներսում: Նա իր հոգու երազներն ու տանջանքները ծավալում է բնության մեջ, կիսելով մարմանդ հովերի, ծաղիկների և թռչունների, ծովի շառաչի և անհուն աստղերի հետ: Այս առումով ոչ միայն Վահան Տերյանը իր քաղաքաբնակ քնարական հերոսով, այլև Հովհաննիսյանը իր մի շարք երգերով, նույնիսկ Թումանյանը իր վաղ շրջանի գաւառական-հրապարակախոսական քնարերգությամբ Իսահակյանի համամատությամբ կարող են որբանիստ բանաստեղծներ համարվել:

Բնությունը քնարերգության մեջ օրգանապես ներգրավելու իմաստով հայ նոր դրականությունից Իսահակյանի կողքին կարող է դրվել միմիայն Միսաք Մեծարենցը: Բայց այս դեպքում էլ նմանությունը բացարձակ չէ: Ավելի ճիշտ՝ կա մի էական տարբերություն: Մեծարենցի երգերում բնության պատկերները շատ ավելի օբյեկտիվ բովանդակություն ունեն: Նրանք երբեմն անմիջական կախման մեջ չեն գտնվում քնարական հերոսի տրամադրությունից և հանդես են գալիս, այսպես ասած, իրենց իրական ճանաչողական նշանակությամբ: Հիշենք մրնշաղի պատկերները «Աքասիաներու շուքին տակ», այգաբացի տեսարանները՝ «Այգերգ», ցերեկվա անդորրինը՝ «Գետափի երազանք», «Տապի նոպաներ», գյուղական աշխատանքինը՝ «Ջրտուք» և ուրիշ բանաստեղծություններում:

Բնության տեսարանների այդպիսի օբյեկտիվ, «արտահուզական» պատկերումը Իսահակյանի համար բնորոշ չէ: Սկսելով բնության որևէ տեսարանով, նա կարծեք շտապում է իսկույն ևեթ մտնել քնարական հերոսի հուզաշխարհը, իսկ բնության պատկերը դարձնել հոգեբանական զուգահեռի հիմք: Բացի, թերևս «Ալագյազի մանիններին» մեջ մտնող «Արագածին» բանաստեղծությունից («Դու, Արագած, ալմաստ վահան...»), որի բոլոր հինգ տները հիմնվում են բնության տեսարանների վրա, առանց քնարական ես-ի «ներխուժման», բոլոր մնացած դեպքերում բնության այդ ենթակայական դերը ակնհայտ է: Դրա լավագույն օրինակ կարող է համարվել նույն «Ալագյազի մանիններին» նախերգը: Այս բանաստեղծության երեք տներից առաջինը բնության ամբողջովին օբյեկտիվացված նկարագիր է թվում.

Ալագյազը աստղերի մեջ՝
Ադամանդե թագը գլխին՝
Սարերուն վեր, ամպերուն վեր,
Բիւրն է տվել զմրուխտ գահին:

Բայց հաջորդ իսկ տողից սկսվում և մինչև վերջ շարունակվում է սիրով խանդավառված քնարական հերոսի ապրումների նկարագրությունը, մի հոգեվիճակ, որն իր էությամբ ոչ միայն համապատասխանում, այլև ասեք լրացնում է բնության հիշյալ շքեղ տեսարանը.

Սինամ-հավքի թևեր ունիմ,
Թռնիմ կերթամ Ալագյազ,
Ճակտիս աստղն պսակ ունիմ,
Սրտիս միջին՝ զառ երազ։
Սրտիս միջին դրախտ ունիմ,
Վարդ ու բլբուլ, սեր ու սազ,—
Արի դիրկս, մարմար Զարոս,
Թռնինք, երթանք Ալագյազ։

Թե ինչքան լայնորեն է «կլանվում» բնությունը Իսահակյանի քնարական հերոսի տրամադրությունների մեջ, ցույց են տալիս վաղ շրջանի մի շարք բանաստեղծություններ, ուր նա կարող էր ոչ միայն հրավիրել «ալվան-ալվան ծաղիկներին», «ամպշող երկնուց զով հովերին», որպեսզի իր հետ սգան սիրո կորուստը, այլև իրեն կարող էր պատկերացնել իբրև «տիեզերքի պերճ հյուսվածք», իր սիրալը՝ երկինք։ Նա կարող էր, իր սիրո նվիրումը ապացուցելու համար, դառնալ վշտի ցող կամ վարդ, ծառ ու ծաղիկ, ստվեր ու թռչնիկ և նույնիսկ՝

Ինչ որ ցանկաս՝ կուզե՞ս լինեմ,
Լինիմ երկինք ու երկիր,
Լինիմ ծով, ժայռ, արև, լուսին,
Միա՛յն, միա՛յն ինձ սիրիր...

Իսահակյանի պոետիկայի համար բնական, օրգանապես յուրացված հատկանիշ է ժողովրդական բանահյուսության հայտնի սկզբունքը՝ բանաստեղծական խոսքը զարգացնել բնության տեսարանի և մարդկային հոգեվիճակի զուգահեռականության, նրանց համադրման ուղիով։ Նրա շատ բանաստեղծություններ հիմնվում են այդ սկզբունքի վրա։ Ահա միայն երկու բանաստեղծության ընդհիզբը, ուր բավական ցայտուն երևում է գեղարվեստական մտածողության հիշյալ եղանակի էությունը.

Աշնան պղտո՛ր, պղտո՛ր ամպեն
Արցունքի պես թոն կըգա.

Ա՜խ, ուր կերթա իմ սև ճամփեն,
Ա՜յ բախտ, մի՞թե վերջ չըկա։

կամ՝

Ծուխն ալեկոծ, սանձակոտոր,
Իր քար շրթներն է կրծում.
Ա՜խ, իմ վիշտը՝ մի չար ուրուր,
Սիրտս է անդուլ քըցքըցում։

Նույնիսկ աստղերի, տիեզերքի մասին խոսելիս Իսահակյանը դրանք ներդրավում է իր քնարական հերոսի հոգեբանության ոլորտը, դարձնում նրա ապրումների անմիջական կրողը։ Ինչ խոսք, երկնային մարմինները կամ տիեզերական տարածությունը բանաստեղծության մեջ չեն կարող ներկայացվել իրենց, այսպես ասած, օբյեկտիվ հատկանիշներով, նրանք այսպես կամ այնպես պետք է դառնան մարդկային որևէ տրամադրության կամ խոհի արտահայտման միջոց։ Բայց մարդու և տիեզերքի փոխհարաբերության ըմբռնման և մարմնավորման ուղիները տարբեր են։

Համեմատության համար հիշենք Թումանյանին, որը ինչպես վաղ շրջանի («Գիշերային առաջին աստղի դիմաց», «Աստղերի հետ»), այնպես էլ կյանքի վերջին տարիներին գրած բանաստեղծություններում («Տիեզերքի ընթերցումը», «Բարձրից», «Սիրիուսի հրաժեշտը») ու մի շարք քառյակներում հաճախ է անդրադարձել այդ թեմային։ Բայց բոլոր դեպքերում տիեզերքն իր անսահմանությամբ բանաստեղծի համար օբյեկտիվ և անկախ իրողություն է, որը նա ձգտում է հասկանալ («ընթերցել»), որի մեծ չափանիշով ձգտում է դնահատել մարդու ակնթարթային կյանքը, նրա ձգտումներն ու խոհերը։ Բանաստեղծի հոգին «մի ճամփորդ է տիեզերքում աստվածային», բայց վերջինս երբեք չի կլանվում նրա հոգու մեջ, չի կորցնում իր օբյեկտիվ մեծությունն ու անկախությունը։ Այլ է պատկերը Իսահակյանի լիրիկայում. նրա քնարական հերոսը կարող է անսահմանորեն «մտերմանալ» աստղերի ու տիեզերքի հետ, դառնալ նրանց սիրելին («Անհուն երկնում աստղերն անշեջ, Գիտե՞մ, շատ են ինձ սիրում...»), կարող է նրանց դարձնել իր սիրո և դրժբախտության արտացոլումը («Գոհար աստղունք իմ սրտի մեջ շողք տըվեցին ու շուտ մարան»)։ Նրա երգերում տիեզերքը մի սյահ կարող է այնքան փոքրանալ, որ բանաստեղծի հոգին գրկի, դառնա նրա խոհերի լեզուն.

Ջայն-ձուն չըկա, սիրտս է միայն—
Մեծ լրության վեհ լեզուն՝

Տիեզերքը գրկած համայն—
Զանգի նման ղողանջում...

1898 թ. գրած այս տողերից սկիզբ է առնում Իսահակյանի պոեզիայի նշանակալից մոտիվներից մեկը՝ Տիեզերական զանգի պատկերը, որի քննությանը ստորև մենք դեռ կանդրադառնանք:

3

Իսահակյանի պոեզիայի հերոսի և նրա սուբյեկտիվ-քնարական ոճի միասնությունը լավ է երևում նրա ստեղծագործության այն մասում, որը առերևույթ թվում է, կարող էր խախտել այդ միասնությունը: Խոսքը վերաբերում է ժողովրդական երգերի ոճով ու ոգով գրված բանաստեղծություններին, որոնք առաջին շրջանում բավական մեծ թիվ են կազմում: Իր առաջին ժողովածուներում Իսահակյանը դրանք մեծ մասամբ զետեղել է «Դստարկյուն աշրդի խաղերը» կամ «Ժողովրդական մոտիվներ» ընդհանուր վերտառությամբ:

Այդ գործերի շարքում կային բազմաթիվ բանաստեղծություններ, որոնք իրոք գրված են ժողովրդական երգչի, ավելի ճիշտ կլինի ասել՝ հասարակ ժողովրդի մարդու «դիրքերից»: Ամենալայն զանգվածների հույզերն ու տրամադրությունները արտաքուստ անարվեստ, բայց իսոր և հարազատորեն արտահայտելու շնորհիվ դրանք շատ շուտով դարձան ժողովրդի սեփականությունը, մեծ մասամբ վերածվեցին երգերի: Բավական է հիշել այնպիսի բանաստեղծություններ, ինչպես «Սիրեցի, յարըս տարան...», «Մաճկալ ես, բեզարած ես...», «Դարդըս լացեք, սարի սըմբուլ...», «Ջմեռն անցավ, եկավ գարուն...», «Ոբսկան ախպեր, սարեն կուգաս...», «Ա՜խ, մեր սիրտը լիքը դարդ, ցավ...», «Օխտը սարով հեռու քեղնեն...», «Սևմուխ ամպեր ճակտիդ դիզվան...» և շատ այլ գործեր: Ժողովրդական լայն խավերի մեջ Իսահակյանի համբավն ու մասսայականությունը սկզբնական շրջանում ամենից ավելի թերևս հենց այս տիպի գործերի հետ էր կապված:

Իսկ ժամանակի քննադատության մեջ հանդես եկան Իսահակյանի քնարի այդ կողմը, նրա նշանակությունն ու տեսակարար կշիռը որոշակիորեն չափազանցելու միտումներ՝ ի հաշիվ նրա ստեղծագործության մյուս մասերն ակամայից նսեմացնելու: Այսպես, «Մուրճի» քննադատը դեռ 1898 թ. բանաստեղծի ուժը տեսնում էր հենց ժողովրդական երգերի մեջ, հակադրելով դրանք նրա մյուս գործերին, որոնք գրված են անհատ բանաստեղծի դիրքե-

բից. «Նա (Իսահակյանը) լավ է ու լայն, քանի ժողովրդի հետ է երգում կամ ժողովրդի սրտից է խոսում, նրա սիրտը ուժեղ է զարկում, դրվածները փայլ ունին, ձայնը խորխոտ է և ազդեցիկ, ցավը խորն է ու հմայիկ. նրան շրջապատող համակրողների թիվը ստվար է, հազարներ են՝ գրված մեր երկրի այս ու այն խորշում, այս ու այն խրճիթի կամ դաշտի մեջ: Երբ ձեռք է զարկում իր սրտի մյուս լարերին և հնչեցնում իր երգը կամ վերքի մեղեդին, նրան համակրողների օդակը նեղանում է, ավելի քիչ սրտեր են բաբախում նրա հետ, ավելի քիչ մարդիկ են ձայնակցում նրա վշտին ու ցավին... Ջլացումները անորոշ են դառնում ու ցուրտ, մտքերը մթնում են ու խառնվում իրար, արտահայտությունները փոխվում, դառնում են անհասկանալի և անըմբռնելի...»[8]:

Նույն հարցին ուրիշ կերպ էր մոտենում Լևոն իր «Ռուսահայոց գրականությունը» գրքում: Թեև նա Իսահակյանի պոեզիայում ժողովրդական տարրերից զատ ուշադրության արժանի ուրիշ բան չէր տեսնում, բայց այդ ուղիով հետագայում ընթանալը համարում էր բան էության անհեռանկար: Քննադատը գրում էր. «Պ. Իսահակյան, ինչպես երևում է, ուզում է աշուղ դառնալ... Մեր բոլոր նոր բանաստեղծներն են սիրում հաճախ դիմել ժողովրդական ձևին, բայց ոչ որին դա այնպես չի աջողվում, ինչպես պ. Իսահակյանին... Սակայն մենք պիտի նկատենք, որ շարունակելով միշտ նմանվել ժողովրդին, պ. Իսահակյանը հազիվ թե կարողանա շատ առաջ գնալ: Նրա երգերը, որոնք հավաքված են մի փոքրիկ տետրակի մեջ, արդեն միանմանության կնիքն են կրում»[9]:

Տվյալ դեպքում մի կողմ թողնենք այն հետաքրքիր և կարևոր հարցը, թե գեղարվեստական հայացքների ու ծրագրերի ի՞նչ տարբերություններ կային, որոնց հետևանքով երկու քննադատները միևնույն երևույթին փաստորեն հակադիր գնահատական են տվել. մեկը բանաստեղծի հետագա վերելքը գրեթե բացառապես կապում էր նրա տաղանդի ժողովրդական հատկանիշների հետագա զարգացման հետ, իսկ մյուսը դրա մեջ տեսնում էր ինքնակրկնության ու սահմանափակության վտանգ: Բայց անդրադառնանք մի այլ խնդրի. արդյո՞ք այդքան մեծ տարբերություն կա՝ մի կողմից Իսահակյանի նշված ու հարանման երգերի և մյուս կողմից «իր անունից» գրված «սովորական» բանաստեղծությունների մեջ:

Կանխելով հարցի բացասական պատասխանը, ասենք, որ Իսա-

8 «Մուրճ», 1898, № 6:

9 Լևո, Ռուսահայոց գրականությունը սկզբից մինչև մեր օրերը: Վենետիկ, 1904, էջ 94—95:

Հակյանի դիտակցության մեջ այդպիսի սուր տարբերություն չի եղել։ Դա երևում է թեկուզ այն փաստից, որ նա «Աշուղի խաղեր» բաժնում մտցրել է նաև այնպիսի բանաստեղծություններ, որոնք ուղղակի ոչ մի կապ չունեն ոչ աշուղական պոեզիայի, ոչ էլ ժողովրդի հասարակ մարդու տրամադրությունների հետ։ Օրինակ, 1908 թ. «երգեր ու վրնջեր» դրքի համապատասխան բաժնում կարելի է գտնել իսահակյանական ռեֆլեկտիվ պոեզիայի այնպիսի տիպիկ նմուշներ, ինչպես «Է՛յ դու մահվան անմահ աշխարհ...», «Ի՞նչ ես գազազում, ա՛յ վիրավոր սիրտ...», «Օրըս տըրտում, սև է անցնում...», «Կյանքըս դալար ու յալազար...» և այլ գործեր։ Նույն բաժնում գետեղված են նաև Իսահակյանի քնարական հերոսի սիրո տառապանքը տարբեր ձևերով հոլովող բանաստեղծություններից շատերը («Էս ճամփեն ոլոր-մոլոր...», «Ա՛խ իմ ճամփեն մոլոր գընաց...», «Ժեռ, սև քարը սըրտիս վրա...», «Էս ջինջ աղբյուրն է՝ ուրախ, կարկաչուն...», «Ուր-տեղ սիրուն կին կտեսնեմ, կնորանան դարդերըս...» և այլն), ուր մի անգամ չէ, որ ուղղակի հիշատակվում է այդ տառապանքի անմիջական աղբյուրը՝ Շուշանը։ Վերջապես, «աշուղի խաղերի» շարքում է զետեղված նույնիսկ Իսահակյանի հայրենասիրական լիրիկայի լավագույն արտահայտություններից մեկը՝ «Է՛յ, ջան-հայրենիք, ինչքա՜ն սիրուն ես...»։

Ելնելով այս փաստերից, կարելի է ասել, որ իր երգերի մի զգալի մասն անվանելով «Դատարկյուն աշըղի խաղեր», Իսահակյանը դա հասկացել է ոչ անպայման ժողովրդական նյութերի մշակման կամ, առավել ևս, աշուղական պոեզիայի իմիտացիայի առումով։ Ավելի հաճախ՝ դա ծայրատիճան տառապած, երգի մեջ սրտի սփոփանք փնտրող մարդու հոգեվիճակին արտահայտելու համարժեք է։ Այսինքն՝ մի բան, որը մեծ կամ փոքր չափով ընորոշ է Իսահակյանի ողջ քնարական պոեզիայի համար։

Սակայն վերադառնանք սկզբում թվարկած այն երգերին, որոնց մեջ քնարական հերոսը ակնհայտորեն չի կարող նույնացվել բանաստեղծի հետ։ Դա, օրինակ, հաճախ հայ գեղջկուհին է՝ կամ պանդխտության գնացած ամուսնուն ետ կանչելիս, կամ օրվա աշխատանքից հետո նրա վերադարձին սպասելիս, կամ երեխային օրորելիս, կամ, վերջապես, կովի գնացած որդու համար տագնապելիս, մի խոսքով՝ բանաստեղծի ես-ից դուրս գտնվող որևէ կերպար։ Բայց միաժամանակ նրանք իրենց արտահայտած տառապանքի հույզերով, սիրո և կարոտի երազներով և ՀՀնց բուն ոճով նույնացման աստիճան հարազատ են Իսահակյանի հիմնական քնարական հերո-

սին, օրգանապես միահյուսվում են նրա տրամադրություններին և կարծեք թե լրացնում են նրա ներաշխարհի պատկերը: Նրանց միջև հստակ սահման, առավել ևս՝ անջրպետ չկա:

Այս առումով դիտենք «Ա՜խ, մեր սիրտը լիքը դարդ, ցավ...» նշանավոր բանաստեղծությունը: Իր բովանդակությամբ դա, իհարկե, սոցիալական անարդարության դեմ ժողովրդի մարդկանց ցասկոտ բողոքը հարազատորեն արտահայտող մի գործ է: Բայց հոգեբանական կոնկրետության իմաստով այստեղ մենք տեսնում ենք ոչ այնքան ժողովրդի հասարակ մարդուն իր մտորումներով ու հոգսերով (ինչպես, օրինակ, Բումանյանի «Գութանի երգը» կամ Հովհաննիսյանի «Հատիկ» բանաստեղծություններում), այլ ինչ-որ ուրիշ մի բան: Իսահակյանի այս բանաստեղծության մեջ մենք ավելի շոստ հանդիպում ենք նրա պոեզիայի հիմնական քնարական հերոսին, որն իր բնավորությամբ բուռն է, ռոմանտիկ և մաքսիմալիստ, որը սոցիալական անարդարության դեմ վրդովված պահին պատրաստ է հանդելու աշխարհում «քարը քարի վրա» չթողնելու ծայրահեղ հեռանկարներին:

Նշելով հանդերձ Իսահակյանի քնարերգության երկու մասերի ներքին միասնությունն ու հարազատությունը, մենք չենք կարող չնկատել, որ ժամանակի ընթացքում, մոտավորապես 1903 թվականից հետո, բուն ժողովրդական մոտիվները խիստ կերպով նվազում են: Սվ դա կատարվեց ոչ թե կեսյի կամ մի ուրիշ քննադատի ներշնչումով, այլ ստեղծագործական ներքին զարգացման տրամաբանությամբ: Դեռ 1898 թ. Իսահակյանն այսպես էր մտորում իր պոեզիայի ժողովրդական մոտիվների մասին. «Էլ ի՞նչ գրեմ նույն մոտիվները: Վեհ զգացմունքներ կամ գաղափարներ—այսպես, այդ ոճով չէ կարելի գրել և արժանի էլ չէ. ավելի բարձր, արիստոկրատ ոճ է պետք: Ուրեմն իմ ժողովրդական ոճը պետք կգա օբյեկտիվ գրությունների համար, երբեմն էլ այնպիսի զեղումների, որոնք պատանեկան ոգի ունեն...»[10]:

Բանաստեղծի ասած «պատանեկան ոգի» ունեցող երգերից էր, օրինակ, շատ տարիներ անց՝ արդեն կյանքի մայրամուտին գրած Հրաշալի «Բինդյոլ» բանաստեղծությունը կամ մի երկու ուրիշ գործ, բայց ընդհանուր առմամբ Իսահակյանի համար ժողովրդայնության այդ ուղին արդեն դարաւակզբին սպառել էր իր հնարավորությունները: Լիբիկայի օբյեկտիվ ձևերը Իսահակյանի տարերքը չէին:

Մյուս կողմից՝ նրա պոեզիայի քնա՛ական հերոսն իր ներաշ-

10 Ավ. Իսահակյան. *Հիշատակարան, 1898 թ. հունվարի 23-ի գրառումից:*

խարհով ինքնին այնքան մոտ ու հարազատ էր ժողովրդի լայն շերջանների տրամադրություններին, որ հատուկ ոճավորման կամ սեփական ես-ի շրջանակներից դուրս գալու անհրաժեշտություն չկար։ Իզուր չէ, որ դիմելով Իսահակյանին և ասելք հանրագումարի բերելով իր ավագ ընկերոջ երգի ճանապարհը, Եղիշե Չարենցը 1937 թ. նույն բանաստեղծության մեջ գրում էր.

Սիրտդ կարող է վեհհանալ,
Որ անսալով նրա սրտին,
Երդ ես տվել ժողովրդին,
Որ իր երգով անմահանա։

4

Հիրիկայի դիտական հետազոտությունը չի կարող լիարժեք ու ամբողջական լինել առանց նրա գեղարվեստական մեթոդի քննության։ Առանց դրա հնարավոր չէ խոր ու լրիվ պատկերացնել քնարական ստեղծագործության տվյալ համակարգը։ Սակայն եթե այս կամ այն գեղարվեստական երկը կլասիցիզմին, ռեալիզմին կամ ռոմանտիզմին, սիմվոլիզմին կամ նատուրալիզմին վերագրելը բավմաթիվ դիտական «չափումներ» պահանջող, ինքնին շատ բարդ մի գործ է, ապա քնարերգության նկատմամբ այդ խնդիրն ավելի քան դժվարանում է։ Մեթոդի ընդհանուր գեղագիտական կամ համագրական չափանիշներն այստեղ նույնությամբ կիրառվել չեն կարող։ Հիրիկայի վառ կերպով արտահայտված յուրահատկությունը զգալի չափով ուրիշ մոտեցում է պահանջում։ Իրոք, կարելի՞ է արդյոք քնարական ստեղծագործության ռեալիստական կամ ռոմանտիկական բնույթը որոշելու համար մեխանիկորեն կիրառել տիպական հանգամանքների և տիպական քնավորության փոխհարաբերության հայտնի դրույթը կամ, ասենք, կերպարի «ինքնագործոցման» պահանջը։ Չէ՞ որ հաճախ պարզապես անհնար կլիներ քնարական բանաստեղծության մեջ որոնել այդ հասկացությունների քիչ թե շատ շոշափելի դրսևորումը։ Կամ՝ եթե հիմք ընդունենք իրականի և իդեալականի (ցանկալիի) փոխհարաբերությունը, ապա ստիպված չե՞նք լինի ասելու, որ ամեն մի քնարական ստեղծագործություն այս կամ այն չափով ռոմանտիկական է. չէ՞ որ նրա համար քնորոշ է ոչ այնքան իրականության երևույթների բազմակողմանի պատկերումը, որքան անհատի ապրումների և զգացումների բացահայտումը. իսկ դրանք միշտ ենթագրում են նաև ռոմանտիկա։

Այս և ուրիշ հարցեր մեր գրականագիտության մեջ դեռ ոչ

միայն բավարար լուծում չեն գտել, այլև պատշաճ խորությամբ չեն էլ առաջադրվել։ Ռեալիզմի կամ ռոմանտիզմի տեսությունը մշակվել է գերազանցապես վեպի ու պրոզայի վրա և դրանք շրջանցել է լիրիկան, նրա յուրահատկությունների կոմպլեքսը։ Վերջերս միայն առանձին քայլեր են արվում այդ ուղղությամբ, բայց կարելի է ասել, որ մենք դանվում ենք դեռ հարցի լուծման հնարավոր մատույցներում։

Բնորոշ օրինակ է վերջերս լույս տեսած Վ. Դ. Սկվոզնիկովի «Քնարական պոեզիայի ռեալիզմը» գիրքը։ Ընդգծելով հարցի տեսական դժվարությունը և իր խնդիրը հիմնականում սահմանափակելով պատմական կողմով՝ ռուսական լիրիկայի մեջ ռեալիզմի առաջացման և զարգացման առանձնահատկությամբ, հեղինակն, այնուամենայնիվ, մի քանի անգամ ձգտում է պատասխանել այն հարցին, թե ի՞նչ պիտի համարել ռեալիզմի վճռական ցուցանիշը քնարերգության մեջ։ Մի կողմ թողնենք ավելի մասնավոր հարցադրումները և կանգ առնենք պրոբլեմի հիմնական բնութագրի վրա։ Ըստ հեղինակի «լիրիկական ռեալիզմի» էական չափանիշ պետք է համարվի «մարդկային ապրումի այնպիսի վերարտադրությունը, որի ժամանակ արտահայտվում կամ ենթադրվում են այդ ապրումը պայմանավորած կոնկրետ կենսական հանգամանքները»[11]։

Ռեալիստական քնարերգության շատ երկերի մեջ բացահայտված արտահայտության նեռում իրոք կարելի է տեսնել կամ կռահել այն կենսական հանգամանքները, որոնք հիմք են ծառայել նրա համար։ Մանավանդ եթե խոսքը օբյեկտիվ նկարագրության տարրեր պարունակող բանաստեղծության մասին է (ասենք՝ Թումանյանի «Հին օրհնություն» կամ «Հայրենիքիս հետ»)։ Բայց ամեն դեպքում հնարավոր չէ զգացմունքից ուղղակի դնալ դեպի նրա կենսական աղբյուրները։ Մի՞թե, օրինակ, նույն Թումանյանի նշանավոր «Վայրկյանը» կամ «Իմ երգը», որոնց ռեալիստական բնույթը կասկածից վեր է, ակնարկում են այն «կենսական հանգամանքներ», որոնց ազդեցությամբ բանաստեղծը հասել է հոգու իմաստուն խաղաղության և լայնախոհ մարդասիրության։ Ո՛չ, իհարկե։ Կարծում ենք՝ «ահարկու ճամփի» փոխաբերական պատկերը, որով անցել է քնարական հերոսը, դեռ այդպիսի «կենսական հանգամանք» չեռ անվանի։

Բայց, մյուս կողմից, եթե խոսքը լիրիկական ստեղծագործության մեջ արտահայտված զգացմունքների միջոցով քնարական հե-

11 *В. Д. Сквозников*, Реализм лирической поэзии, М., 1975, с. 32.

րոսին շրջապատող հասարակական մթնոլորտը պատկերացնելու մասին է, ապա դա կարելի է ասել ոչ միայն ռեալիստական, այլև ամեն մի այլ լիարժեք քնարերգության մասին: Պետրոս Դուրյանի ռոմանտիկական բանաստեղծությունների կամ Տերյանի «Մթնաշաղի անուրջների» սիմվոլիստական պատկերների միջոցով էլ մենք կարող ենք կռահել այն հասարակական և հոգեբանական իրադրությունը, որ կյանքի է կոչել տառապող անհատի ողբերգությունը՝ իր պանազան տարբերակներով: Այնպես որ «կենսական հանգամանքների» տեսությունը հաղիվ թե բոլոր դեպքերում կարողանա ծառայել իբրև հուսալի կողմնացույց՝ քնարերգության ռեալիզմը որոշելու համար: Համենայնդեպս, այն բավարար չէ, քանի որ հաշվի չի առնում լիրիկայի գեղարվեստական յուրահատկության ամբողջ համակարգը:

Լավ դիտակցելով խնդրի ողջ բարդությունը, որը ոչ միայն հնարավոր չէ հաղթահարել մեկ առանձին բանաստեղծի նվիրված հոդվածի տարմաններում, այլև պահանջում է շատ գիտնականների կոլեկտիվ ու երկարատև ջանքեր, մենք տվյալ դեպքում կսահմանափակվենք միայն հարցի ամենասեղմ, դուցե և հիպոթեղային շարադրանքով:[1] Քնարական ստեղծագործության բոլոր կողմերի հանդուցակետը նրա մեջ հանդես եկող մարդկային բնավորությունն է: Այդ պատճառով էլ լիրիկայի գեղարվեստական մեթոդի լուծման վճռական չափանիշը, մեր կարծիքով, պետք է լինի տվյալ բանաստեղծի կերտած ինարական հերոսի բնավորությունը. նրա ապրումների և իղեալի բնույթը, նրա վերաբերմունքը կյանքի, անհատի և հասարակության զարգացման հեռանկարների նկատմամբ: Այս է հարցի լուծման եզակետը (կամ «կորիզը»), որից հետո, բնականաբար, պետք է հաշվի առնվեն մի շարք ուրիշ կողմեր, ասենք՝[2] բանաստեղծական պատկերի կերտման եղանակը, առարկայական աշխարհի հոգեվիճակների նկարագրության փոխհարաբերությունը, լեզվի և ոտանավորի մշակման սկզբունքները և այլն:

Ավետիք Իսահակյանի կապակցությամբ մենք կանդրադառնանք հարցի միայն առաջին կողմին՝ նրա կերտած քնարական հերոսի բնույթին:

Սկզբից ևեթ Իսահակյանի քնարական հերոսը սիրո տառապանքի հետ միասին խորապես վերապրում էր նաև իրականության շատ ուրիշ կողմեր՝ մեծ մասամբ նրանց ողբերգական իմաստավորմամբ: Ժամանակի ընթացքում, հատկապես մեր դարի առաջին տարիներին խոշոր չափով ընդլայնվեց նրա «քնարական տեսադաշ-

տը», ներառնելով սոցիալական և ազգային կյանքի նորանոր երևույթներ, մոտիկից արձագանքելով դարաշրջանի փոթորկոտ դեպքերին, հատկապես ռուսական առաջին հեղափոխության առաջացրած հոգեկան մեծ վերելքին։ Կարելի է ասել, որ հենց այդ քնարական հերոսն էր, որ անցնելով դարգացման շուրջ քսանամյա ճանապարհ, ի վերջո, համապատասխան նոր ղեկտավորմամբ, հանդես եկավ «Աբու-լալա Մահարի» պոեմում։

Իսահակյանի քնարական հերոսի հոգեբանական նկարագիրը բավական բարդ է, հակասական, երբեմն՝ անորոշ։ Իզուր չէ, որ իր մի փոքրիկ բանաստեղծությունը նա մի քանի անգամ (1903, 1908 և 1930 թվականներին) դրել է ժողովածուների սկզբում, մի տեսակ համարելով իր ստեղծագործության նախերգանքը, նրա ըմբռնման բանալին.

Անհա՛յտ, անորո՛շ, անձա՛վ տենչերով
Ձգտում է հոգիս հեռո՛ւ, շատ հեռո՛ւ.
Տխուր ու մռայլ, ինչպես մշուշ-ծով,
Խուլ հեծեծում է ափերի վրա,
Նվ ինչպես երազ—և՛ կա, և՛ չկա...

«Անհայտի, անորոշի», խորհրդավորի ձգտումը, երազի և իրականի սահմանների վերացման ցանկությունը մի որոշ շրջանում Իսահակյանի համար նույնիսկ գեղարվեստական սկզբունք է եղել։ Այսպես, դեռ 1894 թ., ռոմանտիզմի ոգուն համապատասխան, նա այդ միտքը ձևակերպում էր այսպես. «Բայց ուր գաղտնիք ու խորհրդավորություն չկա—պոեզիա էլ չկա»[12]։ Իսկ մի քանի տարի անց (1899), ինչպես հիշում է Դ. Դեմիրճյանն իր մի հոդվածում, Իսահակյանը նրան նամակով խորհուրդ էր տալիս. «Հիմա պետք է գրել մի տեսակ միստիկական ոճով, խորհրդավոր, հոգեկան խորը փիլիսոփայական բովով անցած բաններից»[13]։

Ճշմարտությունը պահանջում է ասել, որ ինքը՝ Իսահակյանը, գիտատրեն միստիկական ոճով չգրեց, բայց լիուլի իրագործեց իր խորհրդի երկրորդ մասը, դրելով հոգեկան խոր մտորումներով հագեցած բազմաթիվ երկեր։

Բայց ինչքան էլ երբեմն անձև ու անորոշ թվային բանաստեղծի հույզերն ու մտորումները (որ, ինչպես տեսանք, նշում էր նաև ժա-

12 Ավ. Իսահակյան. *Հիշատակարան, 1894 թ. դեկտեմբերի գրառումներից։*
13 Դ. Դեմիրճյան. *Երկերի ժողովածու, հ. 8, էջ 199։*

մանակի քննադատությունը), նրա քնարական հերոսի «հոգեբանական կոմպլեքսի» հիմնական տարրերը դժվար չէ մատնանշել: Նրա համար բնորոշ են հուզական մեծ լարումը, սիրո և ատելության ալեծուփ, այսպես ասած՝ ծայրաթևային վիճակները: Բուռն մղումը դեպի ցանկալին, բայց և նրա անիրագործելիության ողբերգական գիտակցությունը երբեք չեն լքում քնարական հերոսին: Այստեղից էլ երազանքի և իրականության անուղղելի խզումը, որի հետ հաշտվել նա չի կարող: Այստեղից՝ նրա բուռն ձգտումը՝ երազանքի, իդեալի օգնությամբ հաղթահարել և վերակերտել շրջապատի պրոզայիկ, գորշ իրականությունը, դուրս գալ նրա սահմաններից և ստեղծել մի ուրիշ, ցանկալի աշխարհի պատկերներ:

Իսահակյանի մի քանի բանաստեղծության հիման վրա, բայց առայժմ չդիմելով նրանց կոնկրետ տեքստերի օգնությանը մենք դծագրեցինք քնարական հերոսի հոգեբանական մի վիճակ, որը մեզ ծանոթ է XIX դարի դասական ռոմանտիզմից: Եվ դա արհեստականորեն կառուցված նմանություն չէ: Իսահակյանի քնարական հերոսը, մանավանդ վերլուծվող շրջանում, բազմաթիվ «ազգակցական կապերով» իրոք առնչվում է դասական ռոմանտիկական պոեզիայի՝ Բայրոնի և Հայնեի, Լերմոնտովի և Միցկևիչի ստեղծագործության մեջ արտահայտված խոհերի ու տրամադրությունների, իդեալների և հուսախաբությունների հետ: 90—900-ական թթ. նրա լիրիկան իր հիմնական որակով անպայման ռոմանտիկական ստեղծագործություն է: Եվ այն հանգամանքը, որ այն իր մի շարք միտումներով նախապատրաստեց «Աբու-լալա Մահարու»՝ այդ տիպիկ ռոմանտիկական պոեմի ստեղծումը, ինքնին նույնպես հաստատում է մեր միտքը:

Պետք է ասել, որ Իսահակյանի ռոմանտիզմը նրա ստեղծագործությանը նվիրված բավական հարուստ գրականության մեջ մինչև այժմ գիտական հիմնավորում չի գտել: Երբեմն արվել են առանձին ճիշտ դիտողություններ, մանավանդ դարասկզբի քննադատության մեջ, բայց դրանք ընդհանուր հայտարարության շրջանակներից դուրս չեն եկել: Օրինակ, քննադատ Ալ. Ռուբենին 1904 թ. Իսահակյանին դասում էր այն բանաստեղծների շարքը, «որոնք իրանց ընդհանուր կոլորիտով երբեմն ռոմանտիզմի, երբեմն էլ դեկադանսի ու սիմվոլիզմի դրոշմ են կրում»[14]: Իսկ մի քանի տարի անց Պ. Մակինցյանն ավելի որոշակի գրում էր. «Ավ. Իսահակյանը ռոմանտիկ

14 «Մուրճ», 1904, № 3, էջ 131:

է. համաշխարհային վշտի շնչառ են կրում նրա երգերը... Դա մեր добрый старый приятель *ռոմանտիկն է*»[15]:

Վերջին տասնամյակների աշխատություններում Իսահակյանի գեղարվեստական մեթոդի հարցը մեծ մասամբ շրջանցվում կամ տարրալուծվում է բանաստեղծի ժողովրդայնության, նրա արտահայտած տրամադրությունների կենսական ճշմարտացիության և գեղարվեստական վարպետության մասին կատարվող դատողությունների մեջ: Լռելյայն ենթադրվում է, որ Իսահակյանը պատկանում էր դարասկզբի հայ գրականության ժողովրդական-ռեալիստական ուղղություններ, որի մեջ էլ շատ գրականագետներ տեսել են գեղարվեստական մեծության հասնելու միակ ուղին:

Հարցի ճիշտ լուծմանը խանգարել է, ամենից առաջ, նախապաշարված վերաբերմունքը ռոմանտիզմի նկատմամբ, որն, ինչպես հայտնի է, երկար ժամանակ լայն տարածում ուներ գրականագիտության մեջ: Բնական է, որ այդ մտայնության ազդեցության տակ գրականագետները պետք է ձգտեին հայ մեծ բանաստեղծին «փրկել ռոմանտիզմից»: Բայց ընդամին չմոռանանք նաև բուն խնդրի բարդությունը: Եվ դեռ ոչ հեռավոր անցյալում կարող էին կասկածի ենթարկվել ու «վերանայվել» այնպիսի համեմատաբար պարզ ու ակնհայտ իրողություններ, ինչպես Բաֆֆու, Պատկանյանի կամ Մուրացանի ռոմանտիզմը, ապա չպետք է զարմանալ, որ կարող էր շրջանցվել մի այնպիսի բարդ երևույթ, որպիսին Իսահակյանի դեղարվեստական մեթոդն է, որի մեջ միահյուսվում են շատ ավելի բազմազան տարրեր: Թվում է՝ այժմ հասել է ժամանակը՝ այդ հարցն իր ողջ ծավալով արծարծելու համար: Պետք է ցույց տալ տասնամյակների ընթացքում այդ մեթոդի ներքին միասնությունը և կրած փոփոխությունները, ոչ միայն նրա մեջ անատարակույս սիրաշեժող ռոմանտիզմը, այլև ռեալիզմի ուժեղ տարրերը, որոնք երևան եկան նրա պոեզիայի որոշ շերտերում և մանավանդ գեղարվեստական արձակում:

Խոսելով Իսահակյանի ռոմանտիզմի մասին, պետք է հատկապես պատկերացնել, որ դա ո՞չ դասական ռոմանտիզմի պարզ կրկնությունն էր (գեղարվեստի զարգացման մեջ այդպիսի կրկնություններ չեն լինում), ո՞չ էլ առհասարակ ազդեցությամբ պայմանավորված մի բան: Նշված և որիշ ռոմանտիկ բանաստեղծների ընդած

---

15 Պ. Մակինցյան. *Դիմագծեր: «Գարուն», գրական-քննադատական ամսանոթ, գիրք երրորդ: Մոսկվա, 1912, էջ 346:*

ուժեղ տպավորությունը անպայման դրոշակի դեր խաղացել է։ Բայց, անշուշտ, վճռականը իր՝ Խահակյանի հոգեկան խառնվածքն է և, մանավանդ, հասարակական ու գեղարվեստական կյանքի այն կոնկրետ պայմանները, որոնք հող ստեղծեցին ռոմանտիզմի վերածնման համար։ Ո՞րն էր այդ հողը։ Դա Երկու դարերի սահմանադլխին համաեւրոպական և մանավանդ հայկական կյանքում ստեղծված բարդ պայմաններն էին, միջին դեմոկրատական խավերի փայփայած հույսերի և դաժան իրականության անհաշտելի հակադրությունը, սոցիալական և ազգային խնդիրների անլուծելիության սուր և ողբերգական զգացողությունը, որոնք այդ խավերից անցան նրանց բանաստեղծին և մարմնավորվեցին նրա ռոմանտիկական պոեզիայում։

5

Խահակյանի քնարերգության ռոմանտիկական որակը լավ է երևում այն հարցում, թե նրա պոեզիայում ինչպե՞ս է բնկվել ռոմանտիզմի հանգուցային մոտիվներից մեկը՝ անհատի և հասարակության փոխհարաբերության թեման։

Մի շարք բանաստեղծություններում Խահակյանը կերտել է միայնակ, ուժեղ և հպարտ անհատի կերպարը, որը հակադրվում է շրջապատի աշխարհին՝ իր բիրտ ու անարդար օրենքներով, մարդկանց՝ իրենց մանր ու գծուծ ձգտումներով։ Այդ կերպարն օժտված է ռոմանտիկական բացառիկության բոլոր հատկանիշներով։ Նա «ապրում է մենակ, մարդկանց մեջ օտար», որովհետև շրջապատի «աշխարհը սառն է, սառուց», որովհետև ոչ ոք չի կարող հասկանալ իր ձևն ու կարոտը, իր հոգու երազներն ու թռիչքները։ Այդ պատճառով էլ՝

Իմ ընկերները — իմ խոր մրտքերն են,
Որ վեհ թևերով անհունն են պատռում.
Այն վատ աստղերը — գրիտ աչքերն են,
Որ վրշտիս ժամին ինձ քաղցր են ժպտում...

Այդ հերոսը հպարտ արհամարհանքով է նայում «նյութին» գերի դարձած մարդկանց խելահեղ վազքին ու պայքարին։ Նա նրանց համար մարդաբնաթար կանխատեսում է ամենից սոսկալի հեռանկարը՝ «Ոգու սով», «հրեղեն, վեհ խոսքերի կարոտ», որովհետև նրանք հրաժարվել ու ծաղրել են ամենաբարձր ու գեղեցիկ մարդկային արժեքները՝ «Ոգու վառ զեղմունք, միտք ու երազանք», մոռացել են «անհունի տենչանքը»։

816—19

Քնարական հերոսի և շրջապատի անհաշտ հակադրությունը իր ամենասուր արտահայտությանն է հասնում միաժամանակ՝ 1902 թ. փետրվարին գրած երկու բանաստեղծության մեջ, որոնք առերևույթ կարող են թվալ անհամատեղելի, բայց իրականում լրացնում են միմյանց: Մեկի մեջ հերոսը՝ «մորիկի նման» մոայլ հոգով, «խոժոռ ճակատին պսակ տատասկյա», հպարտ և աներեր գնում է դեպի կախաղան: Բանաստեղծության ներքին առանցքային թեման հերոսի և ամբոխի հակադրությունն է.

Ինձ տանում էին դեպի կախաղան
Սբվիննների տակ զինավառ զորքի.
Սև հետևում էր ամբոխն ինձ անձայն,
Ամբոխը հոգու և նանիր խոսքի...

Ինձ բարձրացրին դեպի կախաղան
Սև ճակատս՝ ցնորք ու վսեմ պսակ,
Ամբոխը սակայն թշվառ և ունայն
Խուսն առում էր իմ ոտների տակ...

Մյուս բանաստեղծության մեջ քնարական հերոսն ասեք ձգտում է հաղթահարել շրջապատի գորշ իրականությունը իր երազանքի հզոր թևերով, տիեզերական անհուն տարածության մեջ «սուրալ, ճախրել աստղերից աստղեր», մի պահ մոռանալ «այս զազիր, նանիր երկրի» բարքերն ու օրենքները: Սև ապա՝

Թա՛փ կուտամ թևերս և կըտավառնիմ
Խորքերը դեպի մեծ տիեզերքի.—
Արևներ խլելիմ—պատգամներ վըսեմ
Մի ազա՛տ, պայծա՛ռ, մի նորոգ կյանքի:

Թա՛փ կուտամ թևերս ու կըտավառնիմ
Ձերծ ձեր օրենքից, բըռունցքից դաժան.—
Իմ անհատական ոլորտըս կուզեմ,
Ուր կամքըս լինի օրենքըս միայն...

Վերջին տողերի մեջ արտահայտված տիպիկ անհատապաշտական մտայնությունը, սակայն, ոչ թե անձնական երջանկություն և մեղմ բարեկեցություն որոնելու ցանկությունից է բխում, այլ գոյության ունեցող կյանքի հետ հաշտության ոչ մի եղր չգտնելու հետևանք է: Ջանանելով աշխարհի առնչի կարգերը վերափոխելու իրական ուղիներ, քնարական հերոսը մի պահ փորում է իր «անհատական ոլորտն» ունենալու պատրանքին: Դա անհատի մարդկային

իրավունքներն ու հոգեկան-բարոյական ինքնուրույնությունը հաստատելու փորձ էր՝ ի հակակշիռ բուրժուական հասարակության մեջ տիրող վուղի և նյութի ամենակուլ իշխանության։ Ինչքան էլ այդ ձգտումը երբեմն ստանար վերացական փիլիսոփայական զգեստավորում (օրինակ, դեռ 1893 թ. պատանի բանաստեղծը գրում էր. «Ես» ունենալ, տիեզերքի մեջ աշխարհ ունենալ, ինքնակամ թագավորություն...»։ Նա երազում էր զգալ ու ապրել «միայն իմ «Բարձրագույն ես»-ի տնօրինած ձևերով, գույներով»[16]), անկասկած է նրա միանգամայն իրական սոցիալական բովանդակությունը։

Իսահակյանի քնարական հերոսի հոգում հաճախ են միահյուսվում և բախվում սերն ու ատելությունը մարդկանց նկատմամբ, աշխարհի կարգերի դեմ բուռն ընդվզման պահերն ու ամեն մի պայքարից հեռանալու մոտիվը։ Բայց ինչքան էլ հակադիր լինեն նրա ձգտումներն ու մտքերը, միայն նրանց միասնության մեջ կարելի է ճիշտ հասկանալ քնարական հերոսի էությունը։ Պատահական չէ, օրինակ, որ մարդկանց դեմ այնքան սուր շանթեր նետող բանաստեղծը միաժամանակ կյանքի ահեղ փոթորկի մեջ կարող է փրկության ձեռք մեկնել նրանց՝ «Ինձնից բռնեցեք, խորտակվող մարդիկ, ես ժայռ նման կանգնած եմ ամուր»։ Հակադրությունների այդ «կոմպլեքսը» դեռ պատանի բանաստեղծը բացատրում էր այսպես, մարդկանց մասին գրելով. «Ես ատում եմ նրանց, որովհետև սիրում եմ—ուզում եմ նրանք լավ ու մաքուր լինեն»[17]։ Այդ հոգեվիճակը երկար ժամանակ է ուղեկցել բանաստեղծին, մոտ քառորդ դար հետո՝ «Կատակ» բանաստեղծության մեջ վերածվելով պարադոքսալ, բայց խորիմաստ բանաձևի. «Ատելու չափ սիրի՛ր մարդկանց, բայց լավությունն միշտ արա»։

Բուռն և հակասական, հաճախ իրարամերժ տրամադրությունները հավասար անկեղծությամբ և ուժով երբեմն արտահայտվել են միաժամանակ գրված բանաստեղծություններում։ Վերցնենք ըմբոստության և պայքարից հեռանալու հակադիր մոտիվները։

Սկսած 1893 թ. գրած մարտական տողերից՝ «Ընկե՛ր, միշտ հառա՛ջ, Մի՛ հուսահատվիր... Անհաղթ հավատով Կռվի՛ր ու տանջվի՛ր», պայքարի, ընդվզման մոտիվները վառ ուղեծիր են թողել նրա լիրիկայում, առավել լարված և ուժեղ արտահայտություն գտնելով 1903—1906 թթ.՝ հեղափոխական տրամադրությունների վերելքի ժամանակ։

16 Ավ. Իսահակյան. Հիշատակարան, 1893 թ. ապրիլի 6-ի գրառումից.

17 Նույն տեղում, 1894 նոյեմբերի 23-ի գրառումից։

Հետաքրքիր է, որ բավական հաճախ այդ մոտիվները ծավալվում են, այսպես ասած, լեռնային բնության ֆոնի վրա, համադրվում են նրա հետ: Լեռներն իրենց երկնասլաց վեհությամբ, բարձունքներում շաչող կայծակ-որոտով դառնում են ըմբռնության և ուժի խորհրդանիշ: Մերթ դա արտահայտվում է լեռնաշխարհի վրա ղողանջող և պայքարի կոչող զանգի պատկերով («Ազատության զանգ»), մերթ լեռների գագաթին պայթող ամպրոպի տևապարանով («Իմ սիրտն այտեղ է...», «Հիմա հևռավոր...») կամ էլ բարձունքներում տարածվող «վեհ ազատության մարտահրավերով», որը անգամ «մեռած, մոռացված» հերոսի հոգում արթնացնում է մի վսեմ ձգտում. «Կռվել ու մեռնել դաշտերում ռազմի»: Մերթ էլ այդ մոտիվը մարմնավորվում է անգամ մահից հետո պայքար երազող մրրկահալչի («Մոայլ ամպերից...») կամ բարձրում ճախրող արծվի պատկերով, որը բանաստեղծի մեջ դեպի վեր թռչելու անհուն մղում է ծնում՝ թռչել «բարձրը ու հեռու աշխարհից նանիր» («Արծիվ սևաթույր...»): Վերջապես, մի կողմ թողնելով բանաստեղծական այլաբանության ձևերը, Իսահակյանը դարասկզբին հրնչեցնում է նաև պայքարի բացահայտ կոչեր՝ ուղղված ժողովրդի լայն խավերին. «Անհուն վրեժի և ատելության Պատգամն եմ վառում ես ձեր սրտերում», «Եղբայրության կամ թե միրու խոսքը ես ձեզ չեմ ավետում... Կյանքն է պայքար՝ գոռ ու դաժան», «Ե՛լ, աշխատավոր, ստրուկ ժողովուրդ, եվ լուծդ քցի՛ր, եղի՛ր ինքնիշխան» և այլն:

Եվ, ահա, առաջին հայացքից դժվար է հավատալ, բայց փաստ է, որ գրեթե միաժամանակ գրվում են նաև պայքարից հեռանալու խոհերով առոգրված գործեր: Իսահակյանի քնարական հերոսը դարասկզբին հաճախ ասես հյուսված է հակասություններից. ռոմանտիկական մաքսիմալիզմը շուտով կարող է փոխարինվել հոռետեսության տրամադրություններով և հակառակը:

Կենսական պայքարից հեռանալու մոտիվները կապված են մերթ նրա ապարդյուն լինելու ողբերգական գիտակցության հետ («Աշխարհը իրեն ճամփով կընթանա, Դու խեղճ, դու անզոր, ի՞նչ սիրտ անես»), մերթ էլ այն համոզմունքի, որ այդ պայքարը մըղվում է անարդար, էգոիստական նպատակներով, որ քնարական հերոսը բաժանել չի կարող: Այստեղ հատկանշական կարելի է տեսնել Իսահակյանի ռոմանտիկական անհատապաշտության մարտահրավերային խոր ներհատնքը: Նա չի ուզում (և չի կարող) մասնակից լինել մի պայքարի, ուր իշխում է բիրտ ուժի, անարդարության

սկզբունքը, ուր մեկի երջանկությունը հիմնվում է շատերի դժբախտության վրա։ «Ես չեմ կարող ապրել զվարճության, ինքնախաբեության մեջ, — դեռ 90-ական թթ. գրել է բանաստեղծը.— ես չեմ կարող ապրել և չտեսնել պատի այն կողմը, ուր կա տանջանք, արյուն, արցունք — ես չեմ կարող ուտել այն հացը, որ շատերի արցունքով է թրջված»[18]։ Մոտ տաս տարի անց նույն մտքերը, գրեթե բառացի, բայց բանաստեղծական վառ ղգեստավորում ստացած, արտահայտվեցին հայտնի տողերում.

Կյանքի կրովում ամենքը դեմ ամենքին՝
Սուր են սրում ամենքը դեմ ամենքին։

Սուրն իմ ձեռքից՝ կռվի հանած ընկավ վար,
Ես չեմ կարող մտնել պայքար անարդար—
Խլել բերնից արնոտ հացը աղքատի,
Վառ քրտինքը ծրծել տանջված ճակատի...

Սուրն իմ ձեռքից՝ կռվի հանած ընկավ վար.
Ես չեմ կարող մտնել պայքար ինձ համար։

Այս և համանման տրամադրություններից ծնվեցին հասարակությունից անդարձ հեռանալու մոտիվները, որոնք բանաստեղծին բավական հաճախ են զբաղեցրել դեռ նախքան «Աբու-լալա Մահարին» գրելը։ Այդ թեման արտահայտելու համար դեռ 90-ական թթ. վերջից Իսահակյանն ընտրում է որոշ կայուն խորհրդանիշ-պատկերներ՝ անապատ, քարավան, որոնք հետո դարձան պոեմի պատկերային համակարգի հիմքը։ Դեռ 1899 թ. բանաստեղծը գրում էր. «Երթամ, մրտնիմ անապատը, ժեռ քարերը սիրեմ, գըրկեմ»։ Սա ասես այն առաջին հատիկն էր, որից շուտով ծնվեց թափառումների և «անապատի կարոտով» շնչող նրա հայտնի բանաստեղծությունների շարքը և, ի վերջո, նաև «Աբու-լալա Մահարին»։

6

Ռոմանտիկական գեղափիտության ոգով է լուծվում նաև երազի ու իրականության փոխհարաբերությունը։ Իսահակյանի քնարերգության հերոսը հաճախ կախարդված է «ինքնամոռացման չքնաղ երազով»։ Իր երազանքի ուժով նա կարող է ստեղծել

18 Ավ. Իսահակյան. Հիշատակարան, 1896 թ. փետրվար-մարտ ամիսների գրառումներից,

մի ուրիշ, կատարյալ աշխարհ, որը բանաստեղծի իդեալի մարմնացումն է, կյանքի արատների լիակատար բացասումը.

Եվ ստեղծեցի ջրքնաղ մի աշխարհ,
Ուր հղորն ու վեհ և գեղեցկությունն
Իշխում են անմահ, վառվում են պայծառ.
—Այդպես երգնցի հետո՜ւ ափերում

Թևերըս՝ արձակ,
Աղատ ու մենակ...

Այսպես, բանաստեղծի երևակայությունը դառնում է մի նոր իրականության «դեմիուրգ»,—ճիշտ և ճիշտ դասական ռոմանտիզմի ոգով: Հիշենք պատանի Լերմոնտովին, որը գրում էր. «Միայն երևակայությունն է ստեղծում այն նոր աշխարհը, որն ստիպում է մեզ արհամարհել անզգա երկիրը» («Մահը» բանաստեղծությունից, 1830—1831): Ի դեպ, պատանի Իսահակյանը ևս, հիշյալ բանաստեղծությունից երկու տարի առաջ՝ 1894 թ. գրում էր. «Էքստազներ, միայն էքստազներ—սա է վեհ կյանքը, ուր և՛ ժպիտ կա, և՛ արցունք, և՛ վիշտ, և՛ ուրախություն, և՛ սեր, և՛ատելություն...»[19]: Եվ շատ տարիներ անց էլ նա իր մի բանաստեղծությունն սկսում էր այսպես. «Ես աշխարհի մեջ երազն եմ սիրել», իսկ մի ուրիշ դեպքում, սգալով մանկության գեղեցիկ պատրանքների, իդեալականորեն մաքուր սիրո փլուզումը, դարձյալ չէր հրաժարվում գորշ կյանքին հակադրվող, աշխարհը վերակերտող երազանքից.

Բայց բյուր երանի, ով երազ ունի
Իր հոգու անհուն սրբության խորքում.—
Մի շրթեղ երազ, որով նա կապրի
Աշխարհից հետու, բյուրեղ բարձունքում:

Իսահակյանի քնարական հերոսը ևս ապրում է երազի և իրականության անլուծելի հակադրության ողբերգությունը: Աշխարհը նրա համար գորշ և անհետաքրքիր է, որովհետև իր երևակայության մեջ նա ապրել է շատ ավելի բուռն, ինտենսիվ կյանքով: Դեռ 1892 թ. գրած մի բանաստեղծության մեջ, որն ինչ-ինչ պատճառով հեղինակն առաջին անգամ տպագրել է ավելի քան վեց տասնամյակ հետո (1955), պատանի բանաստեղծը, խոսելով իր՝ ժամանակից շուտ ծերանալու մասին, ավելացնում էր.

19 Ավ. Իսահակյան. Հիշատակարան, 1894 թ. նոյեմբերի 25-ի գրառումներից:

Մի զարմանար... մտքով արդեն
Ես մեր կյանքը ապրեցի.
Ցնորքներում, որպես կյանքում,
Ես կռվեցի, սիրեցի։

Ակամայից հիշում ես իր ռոմանտիկ երազների փլուզումն ապրած Պևշորինի խոստովանությունը. «Ես մտա այս կյանքը. վերապրելով այն արդեն մտքիս մեջ, և ես ձանձրույթ ու դարշանք զգացի, ինչպես այն մարդը, որը կարդում է փրկեն վաղուց ծանոթ գրքի վատ նմանությունը»։

Սակայն նշված կողմերով չի սպառվում երազի դերը Իսահակյանի լիրիկայում։ Սկսած 1894 թ. գրած «Երազ տեսա—ձեր տան դռան...» բանաստեղծությունից, ծայր է առնում երգերի մի շարք, որոնց հոգեբանական բովանդակությունը հետևյալն է. քնարական հերոսը երազի մեջ տեսնում է իր ապագա դժբախտության որևէ դրվագ՝ սիրած աղջիկը դավում է իրեն, իր մայրը դարձել է «ցընցոտիներով պատած մուրացկան», («Երազիս տեսա, որ մայրս թշշվառ...»), ինքը ծանր վիրավոր, մենյակ ընկած է հեռավոր ծովի ափին, և ոչ ոք չի հիշում, օգնության չի գալիս.

Երազիս տեսա, որ ծովի ափին
Ես ընկած էի խոր վերքը սրտիս.
Եվ ալիքները մեղմ ծփում էին՝
Անուշ օրորով ինձ անդորր տալիս։

Երազիս տեսա, որ ընկերներս
Ուրախ երգելով անցան ծովափով,
Սակայն... ոչ մեկը ինձ ձայն չըտվեց,
Իսկ ես լուռ էի մահվան խոր վշտով...

Այս նույն գեղարվեստական տրամաբանությամբ են զարգանում նաև «Երազիս մեջ ծովը տեսա...», «Երազիս տեսա՝ օրոր ու շորոր...», «Հեռավոր ծովի լուիկ ափերում...» բանաստեղծությունները։ Այստեղ երազը ոչ թե ցանկալի աշխարհ ստեղծող ուժ է, այլ ընդհակառակը՝ ողբերգության կանխազգացման միջոց։ Երազն ասենք դառնում է «մեծացնող հայելի», որի մեջ քնարական հերոսն ավելի մոտիկից, պարզ է տեսնում իրականության և անձնական ճակատագրի ողբերգական իմաստը։ Հայտնի է, որ երազի այս ֆունկցիան նույնպես իր ավանդույթն ունի XIX դարի ռոմանտիկական պոեզիայում։ Հիշենք Լերմոնտովի նշանավոր «Երազը» («Կե-

սօրվա շոգին, Դաղստանի հովտում, գնդակը կրծքիս՝ ևս ընկած էի անշարժ...»), որի ընդհանուր տրամադրության և պատկերների «արտացոլված արձագանքը» շատ որոշակի է Իսահակյանի նշված բանաստեղծություններում (հատկապես «Հեռավոր ծովի լռիկ ափերում...»): Հիշենք նաև Հայնրիխ Հայնեի «Երգերի գիրքը» բացող մեկ տասնյակ բանաստեղծությունների շարքը («Տեսիլներ» ընդհանուր վերնագրով), որ պատկերված ևրոպները մեկը մյուսի ետևից խտացնում, ընդգծում են քնարական հերոսի ապագա դժբախտության մեծության, անխուսափելիության զգացողությունը[20]:

Վերջապես, դասական ռոմանտիզմի համար բնորոշ մի մոտիվ էլ կա, որը տասնամյակներ անց փոխանցվեց և յուրովի արտահայտվեց Իսահակյանի ստեղծագործության մեջ: Խոսքը վերաբերում է այսպես կոչված «համաշխարհային վշտի» մոտիվին: Իսահակյանին նվիրված գրականության մեջ այդ հարցի մասին, ինչպես տեսանք, ակնարկել է դեռ Պ. Մակինցյանը՝ 1912 թ. «Գարուն» պոեմախոսում: Բանաստեղծի այդ մոտիվն ավելի որոշակիորեն բնութագրել է Դ. Դեմիրճյանը 1945 թ. Իսահակյանին նվիրված հոդվածներից մեկում: Նա գրել է. «Իսահակյանի աշխարհըզգացման հիմքում գրված այդ համաշխարհային վիշտը՝ մահվան, մարդկային անկատարության, տիեզերքի խորին պրոբլեմների հանդուցյալ, նրա սիրո, երջանկության, վայելքի—ողջ կյանքի լեյտմոտիվը եղավ: Համաշխարհային վիշտը կազմավորեց Իսահակյանի տրագիկական կերպարանքը, ընդմիշտ անհանգստացնելով նրա հոգին: Նա բանաստեղծի հոգում կատարեց մեծ ավերումներ, թունավորեց նրա կյանքը, սակայն հենց միևնույն տրագիզմը բարձրացրեց նրա լուիչքը, լայնացրեց նրա դիապազոնը, խորացրեց նրա սերը դեպի կյանքի հատատատումը»[21]:

Այդ մոտիվը Իսահակյանի պոեզիայում արտահայտվեց նրանով, որ ժամանակակից հասարակության արատները և նույնիսկ անձնական դժբախտությունը հաճախ ընկալվում են աննահանջորեն մեծացված չափերով, դիտվում իբրև հողագնդի և ողջ տիեզերքի «հավիտենական ատրիբուտներ»: Այստեղից և այն կոսմիկական չափերը, որ ընդունում է բանաստեղծի վիշտը, տիեզերքում գոյություն ունեցող ամեն ինչի ողբերգականության զգա-

---

20 Համմ. Պ. Մակինցյան, նշված հոդվածը, էջ 367:

21 Դ. Դեմիրճյան. Երկերի ժողովածու, հ. 8, 1963, էջ 285:

ցումը։ Դեռևս 90-ական թթ. գրած մի բանաստեղծության մեջ այդ մտայնությունը գտավ իր առաջին ու թերևս ամենից ցայտուն արտահայտությունը.

Մայրի՛կ, հիվանդ եմ, սիրտըս քրքրված.
Տե՛ս, որքան խորն են հոգուս վերքերը
Սրնոտ ու խոցոտ։
Մի՞թե կարող ես վերքերըս բուժել։
Որ տիեզերքի հրսկա վերքերի
Կաթիլներիցն են։

Մայրի՛կ, հիվանդ եմ երկրնքի ցավով,
Տե՛ս, ի՜նչպես դառրն սգում եմ երգեր
Անհուն վըշտերի, տանջված մըտքերի.
Մի՞թե կարող ես երգերըս մարել,
Որ տիեզերքի հրսկա վերքերի
Ցավն ու կրսկիծն են...

«Համաշխարհային թախիծի» մյուս աղբյուրը՝ ամենակուլ մահվան, ամեն ինչի անխուսափելի վախճանի գիտակցությունն է, վախճան, որին ենթակա է ոչ միայն մարդը, այլև աշխարհը, արևն ու աստղերը։ Իսահակյանի պոեզիայի խորհող սուբյեկտը չի կարող հաշտվել այն մտքի հետ, որ մարդը «ծնված է մահին պատառ դառնալու», որ «հավիտենական անծիր, անսահման խավարների մեջ» կյանքը սոսկ ակնթարթային լույս է, որը մարում է դեռ չվառված։ Ահա թե ինչու բանաստեղծը «տիեզերական կսկիծն է լալիս» և մի պահ աշխարհը պատկերացնելով գուրգուրանքի կարոտ մանկան տեսքով, նա կարող է ասել. «Լալիս է աշխարհն իմ սիրող գրկում. Համայն աշխարհի բախտն եմ ես սգում»։ Սակայն ամենից խոր այդ տրամադրությունն արտահայտվել է 1900 թ. գրած «Օրըս տրտում, սև է անցնում...» եղերերգության մեջ։

Էս աշխարհը արունքտեր է, ո՛չ գոսթ ունի, ո՛չ խիղճ ունի,
Է՜հ, աշխարհն էլ ցավող չունի, մահացու է ու վերջ ունի.
Ու մեզի պես հողեղեն է, ու մեզի պես մահկանացու.
Մեր գերեզմանն ինքն է հիմի, ու գերեզման ինքն էլ ունի։
Հապա՛ր ափսոս ծաղկունանցը, նազուկ լոսանին,—
սիրտի թոռմին.

Ով հովերը, մով սարերը սև ծրխի սես պիտի անցնին.
Վատ արևը պիտի մարի, զառ աստղերուն հազա՜ր ափսոս...

Ճիշտ է, լինում են պահեր, երբ պոետն ուզում է թեթև, անհոգ հայացքով նայել մահին, ամեն ինչի անխուսափելի կործանման հեռանկարին: Չէ՞ որ աշխարհում ոչ մի բան ո՛չ հիմք ունի, ո՛չ էլ միտք, և ոչնչի համար չարժե վշտանալ.

Ախ, մի՛ տխրիր, վիշտը կանցնի,— այդ ոչինչ,
— Այս աշխարհում և ոչ մի բան գին չունի.
Շատ մի՛ հրճվիր, սերն էլ կանցնի, բայց ոչինչ,
Կյանքն էլ կանցնի,— այդ որ ոչինչ ու ոչինչ:

Բայց մենք հասկանում ենք, որ այս հոդեվիճակը սոսկ «հարկադրյալ անհոգություն» է, վշտի ծանրությունը ինչ-որ կերպ մեղմելու միջոց: Կանցնի այդ պահը, և բանաստեղծը նորից ամբողջ խորությամբ կզգա տիեզերական վշտի մեծությունը:

Անսահման ժամանակի և տարածության հետ հոգեկան խոր կապերի յուրօրինակ արտահայտությունն է նաև «տիեզերական պանդի» պատկերը, որն, ինչպես ասվեց, անցնում է Խահակյանի բազմաթիվ բանաստեղծությունների միջով: Ինչպես երևում է՝ երկու դարերի սահմանագլխին նա ցանկացել է այդ թեմայով գրել իրար հետ սերտորեն կապված ոտանավորների մի ամբողջ շարք, որոնց մեծ մասը գնտեղված է 1908 թ. «Երգեր ու վերքեր» գրքի վերջին՝ «Դողանջներ» բաժնում: Դրանք են՝ «Տիեզերական պանդ», «Եվ հոգիս արթնած, վառված, տոգորված...», «Նայում են ցոլուն աստղերը անշեջ...», «Լսում եմ դողանջն տիեզերական...», «Երկինքն հիասքանչ, շքեղ, լուսեղեն...», «Արևելքից մի հավք եկավ...», «Կյանքի ժխորից մըտա անապատ...», «Դևպի անապատ հոգիս կըսուրա...» և այլ բանաստեղծություններ: Դրանք բոլորն էլ գրված են 1899—1903 թթ. ընթացքում: Սրանց պետք է ավելացնել ժամանակին գրաքննության կողմից արգելված «Ես մի նոր զանգ եմ» բանաստեղծությունը, որը հավանաբար գրված է իբրև նշված շարքի սկիզբ[22]: Մյուս կողմից, նույն շարքին է հարում և այն մի տեսակ ավարտուն է «Ապատության զանգ» բանաստեղծությունը, սվյալ պատկերի զարգացումը վերացական պլանից փոխադրելով ավելի իրական մթնոլորտ, կապելով ժամանակի ազատագրական պայքարի հետ:

22 Տե՛ս «Գարուն», 1975, № 6, լ. Գևորգյանի հրապարակումը:

Ո՞րն է զանգի պատկերի իմաստը։ «Տիեզերական զանգ» բանաստեղծության նախնական հրատարակություններում իբրև բնաբան բերվում էին Բուդդհայի հետևյալ խոսքերը. «Նախքան հոգին կգտնի կարելիություն ըմբռնելու՝ նա պիտի միանա անխոս բարբառի հետ,—և այն ժամանակ ներքին լսելիքի համար կխոսի լռության ձայնը»։ Այս և մյուս բանաստեղծություններում, ահա, քնարական հերոսը ձգտում է իր «ներքին լսելիքով» ունկնդրել ու հասկանալ տիեզերական անհունի մեջ հնչող այդ խորհրդավոր «լռության ձայնը»։ Իզուր չէ, որ գրեթե բոլոր դեպքերում այդ ունկնդրումը տեղի է ունենում անապատում, ուր ոչինչ չի խանգարում համաճավալ անդորրը, և իմաստուն հոգին կարող է լսել տիեզերքի մեծ ղողանջը հենց սեփական էության մեջ։ Մարգարեացած հայացքով նա զգում է իր անխզելի առնչությունը տիեզերքի այդ մեծ ոգու և անլռելի ձայնի հետ.

Ես իսկ զգում եմ, տեսնում եմ ահա—
Տիեզերքը ողջ—մի մեծ, անհուն զանգ,
Եվ հոգիս—նրա լեզվակը վսեմ։
...Եվ ղողանջում է տիեզերքն ամեն—
Եվ իմ հոգումն է, իմ ոգին է այն,
Որ ղողանջում է—ես մարգարե եմ...

Դժվար չէ կռահել արտաքուստ վերացական և միստիկ այս պատկերի ներքին «երկրային կորիզը»։ Տիեզերական զանգը հնչեցընում է ոչ այլ ինչ, բայց եթե «երգն անհունության և հավերժության, և ճշմարտության, և գեղեցկության», այսինքն այն, ինչ բանաստեղծն ապարդյուն կերպով որոնել ու չի գտել իրական աշխարհում (հիշենք՝ «Գրքե՛ր, հայտնվի՛ր, սուրբ ճշմարտություն. ես քեզ եմ փնտրել իմ կյանքի շեմքից»)։ Ահա թե ինչու, իր հոգում զգալով «ղողանջը զանգի տիեզերական», քնարական հերոսը ոչ թե վերանում է դեպի անեզր տարածություններ, այլ վերադառնում է մարդկանց մոտ՝ իր պատվիրաններն իրագործելու.

Եվ դեպի ամբոխն իջնում եմ ահա
Նոր կտակներով, նոր պատգամներով.
Դեպ նրա հոգին գահավիժում եմ՝
Նրան խայթելու, և՛ քարոզելու,
Եվ արտասվելու, և՛ այրվելու...

Հաջորդ ոտանավորի մեջ գծագրվում է մարգարե-բանաստեղծի հետագա ուղին. մարդկանց համար փրկության պատգամներ բերած,

բայց նրանց կողմից մերժված ու հալածված բացառիկ անհատը անպրեվելի է իր հպարտ մենակության մեջ, շարունակում է իր տատանոտ ճանապարհը։ Ինչում ենք այդ բանաստեղծության ամբողջության մասին, նկատի ունենալով, որ 1908 թվի ժողովածուից հետո այն Իսահակյանի գրքերում չի տպագրվել.

Եվ հոգիս արթնած, վառված, տոգորված
Տիեզերական զանգի ղողանջով՝
Շրջում եմ մենակ մեծ ամբոխի մեջ
Նոր կրտսակներով, նոր պատգամներով.
Նրան օտար եմ, ինչպես խորթ որդի,
Նա հալածում է, նա ծաղրում է ինձ՝
Յուր սրբությանը, որպես թշնամի։
Բայց վեհ խոհերով ինավոր հոգիս
Ամբոխի ծաղրին ունկն չի դնում.
Ամբոխի բախտով հետաքրքրվում եմ, ցրնծում,—
Օ, անմի՞տ հրսկա, ինձ չես ճանաչում...

Անվիճելի է, որ այս կերպարը XIX դարի դասական, մանավանդ ռոմանտիկական գրականության մեջ լայնորեն տեղ գտած մարգարե-բանաստեղծի, ճշմարտության պատգամախոսի երկվորյակն է։ Դարասկզբին Ալ. Ռուբենին բավական մանրամասն վերլուծությամբ, տեքստային համապատասխանություններով ցույց էր տալիս Իսահակյանի այս գործի ծագումնաբանական առնչությունը Պուշկինի և Լերմոնտովի հայտնի «Մարգարեների» հետ։ Սակայն ընդհանուր առմամբ բացասական կարծիք ունենալով հայ բանաստեղծի այդ գործերի մասին, նա իր եզրակացությունը ձևակերպում էր այսպես. «Տիեզերական զանգը» ռուս երգիչների ոտանավորների թույլ ու տարտամ վարիացիան է՝ նիցշեական դունավորությամբ, սիմվոլիզմի պաճուճանքներով զարդարված»[23]։

Մարգարե-բանաստեղծի կերպարը երկար ժամանակ եղել է պոեզիայի «հավերժական թեմաներից» մեկը։ Եվ պատահական չէ, որ այդ թեմայի վարիացիաները լայնորեն երևան են գալիս հասարակական կյանքի ու գրականության այնպիսի մի բարդ, անցումային շրջանում, որպիսին էր XIX դարի վերջն ու XX դարի սկիզբը։ Այդ մոտիվը, բացի Իսահակյանից, կարելի է հանդիպել նաև այդ շրջանի ուրիշ հայ բանաստեղծների մոտ (հիշենք Թեկուզ Թուման-

23 «Մուրճ», 1904, № 3, էջ 138։

յանի «Մարգարեն», «Երգչի վրեժը», «Աստծո սպառնալիքը»)։ Ամբողջ հարցն այն է, թե ինչպե՞ս է իմաստավորվում, ի՞նչ նոր շրջադարձ է տրվում այդ թեմային։ Իսահակյանի ինքնատիպությունը տվյալ դեպքում այն է, որ նա մարգարե-բանաստեղծի կերպարը կապում էր իր «տիեզերական մտորումների» հետ, նրան ներկայացնում էր իբրև տիեզերական ոգու և ձայնի կրող։ «Նոր է տիեզերքի և պանգի համեմատությունը, և այդ պատկերը ո՛չ Պուշկինից է փոխառված, ո՛չ էլ Լերմոնտովից»,—իրավացիորեն դրում էր Պ. Մակինցյանը[24]։

«Տիեզերական զանգը» և նրան հարող բանաստեղծություններըթերևս այն ամենից ավելի ցայտուն օրինակն են, ուր որոշակիորեն երևան է եկել ոչ միայն ռոմանտիզմի, այլև սիմվոլիստական դպրոցի ազդեցությունը Իսահակյանի պոեզիայի վրա։ Բայց վերջինիս ընդհանուր առմամբ բնորոշ չէր Իսահակյանի համար. իր առաջին շրջանի քնարերգությամբ նա հիմնականում ներկայանում է մեզ իբրև դասական ռոմանտիզմի ժառանգորդ ու շարունակող նոր պատմական պայմաններում։

II. «ԱԲՈՒ-ԼԱԼԱ ՄԱՀԱՐԻՆ» ԵՎ ՌՈՄԱՆՏԻԿԱԿԱՆ ՊՈԵՄԻ ԱՎԱՆԴՈՒԹՅՈՒՆԸ

1

«Աբու-լալա Մահարի» պոեմը բացառիկ կարևոր տեղ է գրավում Ավետիք Իսահակյանի ժառանգության մեջ կամ, օգտվելով ժամանակակից տերմինաբանությունից, նրա ստեղծագործության գեղարվեստական համակարգում։ Ընդհանուր ճանաչում գտած, գրեթե անառարկելի ճշմարտություն է այն միտքը, որ «Աբու-լալա Մահարին» Իսահակյանի պոեզիայի և առհասարակ նրա ողջ ստեղծագործության գագաթին է, նրա բանաստեղծական տաղանդի ամենից հզոր և վառ փայլատակումը։ Բայց ոչ միայն այդ։ Պոեմն Իսահակյանի ստեղծագործության յուրօրինակ կիզակետն է, նրա բնորոշ տրամադրությունների խտացումն ու հանգույցը, մինչ այդ բանաստեղծի անցած շուրջ քսանամյա ճանապարհի ամփոփումն ու արդյունքը։

Գրականագիտական աշխատություններում տարբեր առիթներով ցույց են տրվել այն բազմազան կապերը, որոնցով Իսահակյանի պոեմն առնչվում է նախընթաց շրջանի քնարական բանաստեղծու-

24 Պ. Մակինցյան, նշված հոդվածը, էջ 352։

թյունների հետ: Հասարակության նկատմամբ խոր դժգոհության և հիասթափության, նրանից անդարձ հեռանալու մոտիվները, նույնիսկ անծայր անապատի, սլացող նժույգի կամ աշխարհը լքող քարավանի պատկերները մի անգամ չէ, որ հանդես են գալիս բանաստեղծի վաղ շրջանի երգերում, հատկապես դարասկզբի բանաստեղծություններում: Կանգ չառնելով հանրահայտ օրինակների վրա («Ծառար, ամայի ճամփեքի վրա...», «Ես կուզեի արևավառ անապատը աճայի...», «Ո՛չ իշխանություն, ո՛չ կռիվ, ո՛չ կին...» և այլն), բերենք միայն մեկ օրինակ՝ 1905 թ. գրած «Բադերը վայրի թռան շվարած...» տողով սկսվող՝ համեմատաբար քիչ ծանոթ բանաստեղծությունը: Այն ասեք մինչատուր կերպով իր մեջ խտացնում է ապագա պոեմի տրամադրություններն ու պատկերային համակարգը: Ճիշտ է, քարավանի փոխարեն այստեղ հանդես է գալիս «մրրիկի նման նժույգին նստած» և դեպի անհայտ հեռուները սլացող ձիավորի պատկերը, բայց մնացած ամեն ինչ թվում է պոեմի նախնական էսքիզ՝ մարդկանց և հասարակության դեմ արձակած առելության շանթերը, կնոջ և ընկերոջ հասցեին ասված դառը խոսքերը, նույնիսկ անապատ գնալու և «անմահ արևին» փարելու տենչանքը: Բավական է բերել բանաստեղծության երկրորդ կեսը.

Գրծո՛ւծ ու նանիր մարդկանցից հեռո՛ւ,
Վախկո՛տ, նենգամի՛տ, կեղծ ու դավաճան,
Ստոր ու ստրուկ աշխարհից հեռո՛ւ,
Նյութին միշտ դերի, ագա՛հ ստուբյան:

Աշխարհը չարժե քո արտասուքին,
Եվ կինն ու ընկեր՝ գգվանքիդ այդ ծով,—
Անապատ գնա՛—սիրի՛ր վագրերին,
Եվ այրվիր անմահ արևի սիրով...

Ավելի մանրակրկիտ քննության դեպքում կարելի է գտնել շրփման բազմաթիվ եղրեր «Աբու-լալա Մահարու» և Իսահակյանի չափածո ու արձակ ուրիշ ստեղծագործությունների միջև: Պատահակա՞ն է, օրինակ, որ պոեմի հիմքում դրված իրադրությունը՝ կյանքի անարդարություններից դառնացած և հասարակությունից հեռացող հերոսի պատմությունը կարծես անցնում է Իսահակյանի ողջ ստեղծագործության միջով, դառնալով նրա առանցքային մոտիվներից մեկը: Հիշենք, որ բացի մի շարք բանաստեղծություններից, այդ իրադրությունն է դրված նաև «Սասմա Մհեր» վիպերգի, «Գարիբալդիականը» և «Համբերանքի չիբուխը» պատմվածքների

հիմքում։ Դա, իհարկե, ոչ թե «ինքն՝ կրկնություն» էր, այլ ազատասեր անհատի և նրա հոգու բարձր ձգտումները խորտակող շրջապատի անհաշտելի հակասության արտահայտություն, որն առկա է ինչպես բանաստեղծի անձնական ապրումները մարմնավորող քննարական գործերում, այնպես էլ օբյեկտիվ կերպարների վրա հենվող երկերում։ Ինչ խոսք, նշված ստեղծագործություններից ամեն մեկի մեջ անհատի և հասարակության կոնֆլիկտը ինքնատիպ գծեր ունի, և հայրենի Իտալիայից հեռացած Ջիովանին, նրա անհաշտ վերաբերմունքը իր հայրենիքն ստրկացրած ներքին հարստահարիչների դեմ, նրա մեղմ թախիծն ու երազանքը նույնքան նման չեն Աբու-լալա Մահարու փոթորկված հոգու բուռն պոռթկումներին, ինչպես որ գյուղից հեռու մի քաղաքակում աշխարհի անցուդարձի մասին փիլիսոփայող Օհան ամին նման չէ քարանձավում փակված և արդարության ժամին սպասող Փոքր Մհերին։ Կարելի է ասել, որ այդ հերոսները նման չեն իրար, բայց և նման են. նրանք ասես երկվորյակներ են՝ աշխարհում տիրող չարիքի դեմ իրենց անհաշտ ըմբոստացումով, ազատության ու արդարության սրված զգացողությամբ և կրքոտ սպասումով։

Այս օրինակը ցույց է տալիս, որ, իրոք, «Աբու-լալա Մահարու» դաղափարական և գեղարվեստական հատկանիշների «կոմպլեքսը» օրգանապես հարազատ է Խաչակյանի ստեղծագործության ընդհանուր բնույթին, թեև, առաջին հայացքից, պոեմն իր բուռն տարերքով, ծայրահեղ բևեռացումների ու չափազանցումների հասցված դնահատականներով կարող է թվալ մի ժամանակավոր շեղում հեղինակի ստեղծագործական զարգացման բնականոն ընթացքից։ «Աբու-լալա Մահարին», անշուշտ, գրվել է խոհերի և տրամադրությունների ծայատիճան լարման ու խտացման, ստեղծագործական ուժերի բացառիկ բուռն վերելքի պահին։ Բայց հենց դրա շնորհիվ էլ այն կարող էր առավել ցայտունությամբ և ուժով արտահայտել հեղինակի գեղարվեստական համակարգի մի շարք ամենից բնորոշ մոտիվներն ու միտումները։

Սակայն, չինելով Խաչակյանի «հոգու զավակը», նրա հոգևոր զարգացման որոշակի շրջափուլի բնական արտահայտությունը, «Աբու-լալա Մահարին» միաժամանակ բազմաթիվ թելերով կապված է գրական որոշակի ավանդույթների հետ, որոնցից դուրս նրա գաղափարական էությունն ու գեղարվեստական կառուցվածքը լրիվ հասկացվել չեն կարող։ Խաչակյանի պոեմի ներփակ, լոկալ քննությունը՝ առանց նրա գրական «ծագումնաբանության» և ավան-

դուբլների հաշվառման, ակնհայտորեն անբավարար կլիներ, հնարավորություն չէր տա բացահայտելու ո՛չ պոեմի մտահղացման և առեղծագործական ձևավորման աղբյուրները, ո՛չ էլ նրա տեղն ու դիրքը XIX—XX դարերի համաշխարհային պոեզիայի մեծ երկերի շարքում:

Ավ. Իսահակյանին նվիրված գրականության մեջ արծարծվել է նրա պոեմի հետ կապված մի քանի ավանդությունների, մասնավորապես դրանցից երկուսի հարցը: Առաջինը այն խնդիրն է, թե ի՛նչ նյութ ունի պոեմը X—XI դարերի արաբ մեծ բանաստեղծ Աբու-լ-Ալա ալ-Մահարու (973—1057) կյանքի և ստեղծագործության հետ, որի անունով կոչվել է Իսահակյանի երկը: Այլ կերպ ասած՝ մեր առջև կանգնում է պոեմի պատմականության հարցը. կարելի՞ է արդյոք այն համարել պատմա-գեղարվեստական երկ, արաբ բանաստեղծի կյանքի և մտորումների օբյեկտիվ և հարազատ վերարտադրություն:

Արդեն պոեմի առաջին քիչ թե շատ ծավալուն ընհատատականի հեղինակ Պողոս Մակինցյանը բացահայտել է Իսահակյանի երկը պատմա-գեղարվեստական ստեղծագործության չափանիշներով գնահատելու արատավորությունը, ցույց տալով այն բազմաթիվ անհամապատասխանությունները, նույնիսկ հակադրությունները, որ կան միջնադարի բանաստեղծի և պոեմի հերոսի միջև: Քննադատի այն եզրակացությունը, թե Իսահակյանի երկը «պատմական գործ չէ»[25], հենվում էր, ամենից առաջ, ալ-Մահարու կյանքի այն փրկական հանգամանքների վրա, որոնք շրջանցել կամ նույնիսկ ուղղակի շրջափոխվել են հայ բանաստեղծի կողմից (արաբ բանաստեղծը մանուկ հասակում զրկվել է աչքերի լույսից, գրեթե ամբողջ կյանքը, մինչև վաղ ծերություն, նա անց է կացրել Սիրիայի Մահարա փոքրիկ քաղաքում և, իհարկե, երբեք էլ չի հեռացել անապատ, նա Բաղդադում ապրել է ոչ թե «երեք տասնյակ տարի», այլ ընդամենը 18 ամիս և այլն): «Այսպես, ուրեմն,—ընդհանրացնում էր իր խոսքը քննադատը,—Ավ. Իսահակյանը իր պոեմը իր սեփական տրամադրություններից է հյուսել,—դա ավելի շուտ Շիրազի բանաստեղծի ապրումների պատմություն է, քան թե պատմական «Բաղդադի» բանաստեղծի կյանքի վեպը»[26]:

Տեղյակ լինելով հայ դրականագիտության մեջ հայտնված այս կարծիքին, մի քանի տարի անց Իսահակյանի պոեմին պատմագե-

25 Պ. Մակինցյան. *Դիմագծեր։ «Գարուն» գրական-քննադատական ալմանախ, դիրք երրորդ, Մոսկվա, 1912, էջ 355, 359։*

26 *Նույն տեղում, էջ 360։*

դարվնստական երկի սկզբունքներով մոտեցավ և փաստական հավաստիության դիրքերից նրան բացասական գնահատական տվեց արաբական բանասիրության Հայտնի մասնագետ Ի. Յու. Կրաչկովսկին։ Կարդալով պոեմի ռուսերեն թարգմանությունը և ոչնտեղ չտեսնելով իր սիրելի արաբ բանաստեղծի կյանքի ու մտորումների ճիշտ պատկերը, դիտնականը Վ. Յա. Բրյուսովին գրած նամակներում (1916—1917) իր ցավն ու վրդովմունքն էր հայտնում այդ «արատափնդի էջերի» համար, պնդում էր նաև, որ հեղինակը ճիշտ չի օգտվել քասիդի և սուրահի ձևերից։ Իսահակյանի պոեմը Կրաչկովսկին դասում էր ալ-Մահարու նկատմամբ կատարած «եվրոպական ծաղրուծանակների» շարքը։ Բայց բավական էր Բրյուսովի առաջին ֆակ պատասխան նամակը ի պաշտպանություն հայ բանաստեղծի «բարձր գեղարվեստական պոեմի», որը «ինքնին գեղեցիկ է» և չի հավակնում լինելու պատմական իրական անձնավորության հավատարիմ դիմանկարը, որպեսզի Կրաչկովսկին ղգալի չափով փոխեր իր կարծիքը. հաջորդ նամակում նա ընդունում էր, որ «բանաստեղծական երկի մեջ պատմական իրականության արտացոլման հարցն, իհարկե, շատ բարդ է և վիճելի», բայց շարունակում էր մեղադրել բանաստեղծին «ձևի անհաջող անվանումի համար, չշոշափելով բովանդակությունը»[27]։

Բրյուսովի և Կրաչկովսկու նամակագրության մասին տեղյակ է եղել այն ժամանակ արտասահմանում գտնված Ավ. Իսահակյանը. Այդ է վկայում 1917 թ. մարտի 18-ին Ժնևից Կարեն Միքայելյանին գրած նամակը։ Այստեղ նա պաշտպանում է քասիդ և սուրահ տերմիններիի իր ըմբռնումը՝ առաջինը իբրև «պոեմ», իսկ երկրորդը «հերթ, կարգ» իմաստով, որով նա, հետևելով Ղուրանին, կոչել է իր պոեմի գլուխները։ Հենվելով համապատասխան աղբյուրների և հեղինակությունների վրա, Իսահակյանը պնդում էր, թե «պրոֆեսորը սխալվում է» (խոսքն, անտարակույս, Ի. Յու. Կրաչկովսկու մասին է, որի կարծիքը, ամենայն հավանականությամբ, Կ. Միքայելյանը հայտնած է եղել բանաստեղծին, իր հերթին իմանալով Վ. Բրյուսովից)։ Բայց այդ նամակում ավելի կարևոր են Իսահակյանի դատողությունները Աբու-լալա Մահարու և իր հոգեկան հարազատության մասին. «Գրում ես, թե «Մահարին» չի համապատասխանում պատմական դևպքին. դա,—սիրելիս, ես լավ դիտեմ, ինձ միայն

27 *Տե՛ս* Переписка академика И. Ю. Крачковского с В. Я. Брюсовым в связи с русским переводом поэмы Аветика Исаакяна «Абул ала Маари». «Известия Академии наук СССР. Отделение литературы и языка», 1958. т. XVII, вып. 6, с. 547—554.

անունն էր պետք, հնությունը, կոլորիտը և մասամբ էլ նրա պեսիմիստ-փիլիսոփա հոգին: Նրա գրվածքները կարդացել եմ և դերմաններն լեզվով և ֆրանսերեն, դիտեմ, որ նա կույր է եղել, Բաղդադ չի եղել, բայց—այդ չէ կարևորը, այնտեղ ես եմ, ուրիշ ոչ ոք. միայն դա ուրիշի վերարկուի տակ»[28]:

Մոտ տաս տարի անց՝ 1926 թ. հունվարի 31-ին Վենետիկից Հովհ. Ավազյանին գրած նամակում Խահակյանն ասում էր, թե «Աբու-լալա Մահարին» իր «հոգու զավակն է», որ իր համար «խորթ չէ այդ դժբախտ հոոնետսուիյունը»: Եվ ապա՝ պոեմը գրելու հանգամանքների մասին բանաստեղծը պատմում է այսպես. «Արաբ նշանավոր բանաստեղծի գրուիյունների մի փոքր գիրք, գերմաներեն, ձեռս անցավ[29]*. կարդացի և գտա հոգիս նրա հոգուն նման... և նրա ապրած միջավայրը համաձայն գտնելով իմ ռոմանտիկ խառնվածքին,—քարավան, անապատ, արևելք, խորհրդավորուիյուն, նրան իմ հույզերս մարմնացնող: Արաբ բանաստեղծից միայն երկու տող եմ առել, և ուրիշ ոչ մի բառ, ոչ մի պատկեր, որ չինի վերարտադրուիյուն: Նույնիսկ նրա կյանքի հանգամանքները փոխել եմ...*[30]»: *Այնուհետև Խահակյանը խոսում է իր անձնական կյանքի դժբախտ հանգամանքների (հիվանդուիյուն, աքսոր, վտարանդիուիյուն) և հայկական «զարհուրելի ջարդերի» մասին, որոնք եղել են պոեմում արտահայտված «սև հոռետեսուիյան» աղբյուրը:*

Այսպիսով, Խահակյանի երկը պատմական պոեմ անվանելու ոչ մի հիմք չկա, և գրական հերոսի ու իրական անձնավորուիյան միևնույնիկական նույնացումը կոպիտ անախրոնիզմ կլիներ[31]*: Սակայն հնարավոր է նաև հակառակ կարգի մի ծայրահեղուիյուն, որը նույնպես սխալ պատկերացում կստեղծեր: Ճիշտ չէր լինի կարծել, թե պոեմի անվանումը բացարձակորեն պայմանական է, թե, ինչպես*

---

28 *Ավետիք Խահակյանի նամակները Կարեն Միքայելյանին:— «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1973, № 2, էջ 235—236:*

29 *Ինչպես ժամանակին հաղորդել է բանաստեղծը գրականագետ Հ. Ղանալանյանին, ալ-Մահարու մասին նա առաջին անգամ իմացել է պոեմը գրելուց մեկ տարի առաջ՝ 1908 թվականին, Ի. Շերի «Համաշխարհային գրականուիյան պատմուիյուն» և Մ. Աբեղյանդի «Արևելքի գլխավոր գրականուիյունները» գերմաներեն աշխատուիյունից (տե՛ս О. Т. Ганаланян.* Аветик Исаакян, Е., 1975, с. 52*):*

30 *«Սովետական գրականուիյուն», 1971, № 1, էջ 139:*

31 *Օրինակ, արաբ բանաստեղծի մասին գրված մի գրքույկում նրա աշխարհայացքը բնութագրելիս հաճախ ուղղակի վկայակոչվում են Ավ. Խահակյանի պոեմի տողերը, որն, իհարկե, ոչ մի արդարացում չունի (տե՛ս С. Широян.* Великий арабский поэт и мыслитель Абу-ль-аля аль-Маари. Изд. «Знание», М., 1957, с. 7, 19, 24, 28, 30):

ժամանակին գրել է Պ. Մակինցյանը, երկը նույն հաջողությամբ կարող էր կոչվել նաև «Աբու Ջերրաս և Աբու Մոհամմադ, և դրանից ոչինչ չէր փոխվի»[32], կամ, ինչպես նույն միտքն արտահայտել է Ի. Կրաչկովսկին իր հիշյալ նամակում, պոեմը կարելի էր անվանել նաև «Իմրուուլկայս (VI դարի արաբ բանաստեղծ), «Հաֆիզ», «Պուշկին» և այլն[33]:

Սրանք, իհարկե, բացահայտ չափազանցումներ են: Իր պոեմը «Աբու-լալա Մահարի» կոչելու համար Իսահակյանն ուներ որոշակի հիմքեր, որոնք կապվում են ոչ թե պատմա-կենսագրական փաստերի, այլ իրենից ուղիղ 900 տարի առաջ ապրած բանաստեղծի տրամադրությունների և ընդհանուր աշխարհզգացողության հետ: Ծանոթանալով արաբ բանաստեղծի ժառանգությանը, Իսահակյանը այնտեղ գտավ շատ այնպիսի գծեր, որոնք հարազատ են իր իսկ աշխարհզգացողությանը՝ ընդհանուր սկեպտիկ-պեսիմիստական ոգի, սոցիալական անարդարության և մարդկային արատների անհաշտ մերկացում, ասկետիկ կամ բացասական վերաբերմունք դեպի կինը և այլն[34]: Հենց այդ գծերն են իրավունք տվել Իսահակյանին՝ աշխարհի, կյանքի և մարդու մասին սեփական խոհերը,—թո՛ղ որ ներշնչված XX դարի սկզբի կոնկրետ իրադրությամբ և միջնադարի արաբ բանաստեղծի համեմատությամբ հասցված շատ ավելի մեծ լարման ու բևեռացման,—արտահայտելու Աբու-լալայի շուրթերով: Ո՛չ, Իսահակյանի պոեմը չէր կարող կոչվել «Հաֆիզ», «Պուշկին», ոչ էլ «Նարեկացի» կամ «Սայաթ Նովա», որովհետև այդ բանաստեղծներից և ո՛չ մեկի «հոգեբանական կոմպլեքսը» այնպես չէր համապատասխանում պոեմը գրելու ժամանակ Իսահակյանի ապրածին և ղգացածին, ինչպես ալ-Մահարու «պեսիմիստ-փիլիսոփա հոգին»: Նրա անվան ընտրությունը Իսահակյանին պետք էր իր խոսքին «հնություն, կոլորիտ» հաղորդելու համար, բայց և պայմանավորված էր հեղինակի ու հերոսի հոգեհարազատությամբ: Այդ միտքը սեղմ և դիպուկ բանաձևի նման բանաստեղծն արտահայտել է Հ. Ավագյանին գրած նույն նամակում, Աբու-լալայի մասին ասե-

---

32 Պ. Մակինցյան. Նշված հոդվածը, էջ 359:

33 Известия Академии наук СССР. Отделение литературы и языка. 1958, том XVII, вып. 6, с. 549.

34 *Ši'r Абу-ль-Ала аль Маари.* Стихотворения. Перевод с арабского Арсения Тарковского. М., 1971.

լով. «Միայն էությունն եմ առել, իմ էությունը միևնույն ժամանակ»[35]։

Գրականագիտության մեջ ավելի շատ է խոսվել Իսահակյանի պոեմում Յրիդրիխ Նիցշեի դաղափարների և ոճի ազդեցության մասին։ Այդ հարցը ծագել է պոեմի հրատարակումից անմիջապես հետո և տարբեր մեկնաբանություններով շարունակվում է մինչև այսօր։ Կարելի է ասել, որ չի եղել պոեմի մասին դրող որևէ հեղինակ, որն այս կամ այն չափով չանդրադառնար այդ խնդրին։ Մենք այստեղ չենք խոսի Իսահակյանի պոեմի «նիցշեականության» բնույթի մասին, քանի որ անցյալում առիթ ենք ունեցել շարադրելու մեր ըմբռնումը[36]։ Ասենք միայն, որ հետազոտողների միացյալ ջանքերով այսօր, թող երևույթին, հաղթահարված կարելի է համարել երկու տիպի ծայրահեղություններ՝ ինչպես «Աբու-լալա Մահարիի» գաղափարական աշխարհն ամբողջովին նիցշեական ուժմունքի հետ կապելու փորձերը, այնպես էլ դրանց միջև ոչ մի ընդհանրություն չտեսնելու միտումը։ Գրելով ժամանակակից աշխարհի մասին իր մտորումները ամփոփող այդ ստեղծագործությունը, Իսահակյանն, անտարակույս, որոշ չափով ներշնչվել է նաև Նիցշեի «Զրադաշտի» քննադատական ոգուց, հասարակության արատների մերկացման պաթոսից և նրա արատահայտման որոշ ձևերից։ Սակայն Իսահակյանի ստեղծագործությանը բնորոշ հումանիստական ոգու, անարդարությունների հետ չհաշտվող և այդ պատճառով հասարակությունից հեռացող նրա հերոսի համար թող էության խորքի էին նիցշեական գերմարդու մարդատյաց քարոզները, ուժի և իշխանության, բռնության և պատերազմների փառաբանումը։ Իր ներքին էությամբ «Աբու-լալա Մահարին» ուղղված էր հենց հասարակական կյանքի այդ չարիքների դեմ։

Մենք համառոտ կանգ առանք այն մի քանի հարցերի վրա, որոնք վերաբերում են «Աբու-լալա Մահարու» գրական ավանդույթներին։ Ինչքան էլ օգտակար է եղել այդ ուղղությամբ կատարված աշխատանքը, այն ինչ-որ չափով շեղել է հետազոտողների ուշադրությունը և օբյեկտիվորեն խանգարել է ամբողջ ծավալով ու խորությամբ բացահայտելու մի ուրիշ ստեղծագործական ավանդույթ, որը, մեր խորին համոզմամբ, առաջնահերթ նշանակություն ունի պոեմի «գրական ծագումնաբանության» բացահայտելու համար.

---

35 «Սովետական գրականություն», 1971, № 1, էջ 139։

36 Էդ. Ջրբաշյան. Թումանյանի պոեմները, Ե., 1964, էջ 451—458։

խոսքը վերաբերվում է ռոմանտիկական պոեմի դաղափարական պրոբլեմների և կառուցվածքային հատկանիշների հետ «Աբու-լալա Մահարու» ունեցած առնչություններին, որոնք մինչև այժմ հանգամանորեն չեն ուսումնասիրվել[37]:

2

Մենք տեսանք, որ 90—900-ական թթ. Իսահակյանի պոեզիան իր հիմնական որակով պատկանում է ռոմանտիկական մեթոդին: Անհատի և հասարակության, իդեալի և իրականության փոխհարաբերության, քնարական հերոսի «հոգեբանական կոմպլեքսի» կառուցվածքի և շատ այլ հարցերում նրա պոեզիան արտահայտում է տիպիկ ռոմանտիկական հայեցակետ: Ճիշտ է, այդ պոեզիայի միասնական համակարգը արհեստականորեն մասնատելու դեպքում դժվար չէ գտնել, հատկապես Իսահակյանի ժողովրդական երգերում, նաև ռեալիստական քնարերգության նմուշներ, ինչպես և նորագույն գրական հոսանքների, հատկապես սիմվոլիզմի ազդեցության որոշակի հետքեր: Եվ արդեն առաջին քննադատները ժամանակին դա նկատեցին: Սակայն իր գլխավոր, առաավել բնորոշ միտումներով Իսահակյանը մեզ ներկայանում է իբրև ռոմանտիկ բանաստեղծ, իբրև դասական ռոմանտիկական պոեզիայի ժառանգորդ: Պատահական չէ, որ նրա գրական նախասիրությունները կապված էին, ամենից առաջ, մեծագույն ռոմանտիկ բանաստեղծների՝ Բայրոնի և Շիլլերի, Հայնեի և Միցկևիչի, Լերմոնտովի և Բարաթաշվիլու հետ, իսկ 1926 թ., ինչպես տեսանք, նա ուղղակի խոսում էր իր «ռոմանտիկ խառնվածքի» մասին:

Իսահակյանի ռոմանտիկական պոեզիայի բարձրագույն արտահայտությունը եղավ 1909—1910 թթ. գրած «Աբու-լալա Մահարի» պոեմը, որը, և, բնականաբար պետք է քննել ռոմանտիզմի սկզբունքներով ու չափանիշներով: Չէ՞ որ պոեմը այն ժանրն էր, որը բացառիկ կարևոր, կարելի է ասել՝ կենտրոնական տեղ էր գրավում ռոմանտիզմի գեղարվեստական համակարգում: «Մենք հազիվ թե սխալվենք,— գրում է հետազոտողներից մեկը,— եթե ռոմանտիկա-

---

37 *Բացի մեր նախորդ աշխատանքներում եղած՝ ըստ անհրաժեշտության սեղմ դիտողություններից (տե՛ս «Պոեմի ժանրը սովետահայ գրականության մեջ», 1955, էջ 65—66: «Թումանյանի պոեմները», 1964, էջ 458—460), նշված հարցին մասամբ անդրադարձել է Կ. Գրիգորյանը (տե՛ս К. Григорьян.* Творческий путь Аветика Исаакяна, М., 1963, с. 136—142):

կան պոեմը համարենք ռուսական ռոմանտիզմի բարձրագույն նվաճումը»[38], և դա հայտնի չափով իրավացի է նաև արևմտյան ռոմանտիզմի՝ Բայրոնի և Շելլիի, Միցկևիչի և Սլովացկու ստեղծագործության նկատմամբ: Բայց տվյալ դեպքում ավելի կարևոր է այն, որ ռոմանտիկական ուղղության ներսում, ծառայելով նրա գեղագիտական սկզբունքներին, պոեմի ժանրը ենթարկվեց կառուցվածքային-տիպաբանական էական փոփոխությունների: Փաստորեն ստեղծվեց պոեմի նոր տարատեսակ, սկսվեց ժանրի պատմության մի նոր շրջափուլ: Կլասիցիզմի պոեմներում պատկերվող ազգային-պատմական մեծ իրադարձությունների փոխարեն ռոմանտիկական պոեմի կենտրոնը դարձավ հերոսի անհատական կյանքի որևէ դեպք: Վիպական նկարագրություններն իրենց տեղը զիջեցին ուժեղ քնարական տարրերով հագեցած պատմությանը: Ժանրի ծավալը նկատելիորեն փոքրացավ, այժմն ապատվեց դեպքերի մանրամասն նկարագրություններից և կենտրոնացավ իրադարձության միայն «բարձրագույն դրվագների» շուրջ[39]:

Իր երկարատև ստեղծագործական կյանքի ընթացքում Խաչհակյանը գրել է ընդամենը մի քանի պոեմ: «Ալագյազի մանիները», որոնց վրա բանաստեղծն ընդմիջումներով աշխատել է ավելի քան երկու տասնամյակ (1895—1917), ասեք նրա քնարերգության ուղղակի շարունակությունն էր՝ և՛ տրամադրություններով, և՛ այն իմաստով, որ պոեմի մեջ մտնող ավելի քան չորս տասնյակ հատվածներն ինքնին ավարտուն միավորներ են, փաստորեն ինքնուրույն բանաստեղծություններ: Բայց դրանք մի ամբողջության են կազմում՝ շնորհիվ սիրո և ողբերգության աստիճանական զարգացման և ամբողջ երկի միջով անցնող երկու վերպարների (քնարական հերոսի և հերոսուհու): Այդ հանգամանքն էլ հենց երկարամյա աշխատանքի վերջում բանաստեղծին հիմք տվեց «Ալագյազի մանիներն» անվանելու պոեմ: Դասական ռոմանտիկական պոեմի և հովվերգության սկզբունքների յուրօրինակ իմաստավորման հետ

---

38 *А. Н. Соколов.* Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. М., 1955, с. 487.

39 *Ռոմանտիկական պոեմի առանձնահատկությունների մասին տե՛ս հետևյալ աշխատությունները. В. Жирмунский.* Байрон и Пушкин. Из истории романтической поэмы. Л., 1924, *И. Г. Неупокоева.* Революционно-романтическая поэма первой половины XIX века. Опыт типологии жанра. М., *1971. Էդ. Ջրբաշյան. Պոեմ և բալլադ: «Գրական ժանրեր. պատմական զարգացումը և ժամանակակից վիճակը» գրքում, b, 1973, էջ 83-92:*

միասին, այդ երկը հենվում է նաև ուրիշ գեղարվեստական ավանդույթների, հատկապես ժողովրդական բանահյուսության նյութի ու ձևերի բազմակողմանի օգտագործման վրա։

Թեմատիկ, ոճական և կառուցվածքային տարրերի բարդ համադրություն է նաև «Մասսա Մանուկ» պոեմը, որի վրա ևս բանաստեղծն սկսել էր աշխատել 90-ական թթ. կեսերից, ի վերջո թողնելով անավարտ և անտիպ։ Միայն վերջերս՝ Իսահակյանի երկերի նոր հրատարակության 2-րդ հատորում (1974) տպագրվեցին բավական ծավալուն հատվածներ, որոնք հնարավորություն են տալիս պատկերացնելու այդ մեծ պոեմի բնույթն ու կազմը։ Ինչպես ժամանակին պոեմի ձեռագրի հիման վրա նկատել է Դ. Դեմիրճյանը, Իսահակյանը ցանկացել է գրել «ինքնատեղծ մի էպոս»[40]։ Իրոք, այդ պոեմի մեջ, որը նվիրված է թուրքական բռնապետության դեմ հայ ժողովրդի մղած ազատագրական պայքարին, ամենից բնորոշը ժողովրդական էպոսի հետևությամբ ստեղծված հիպերբոլիկ և ֆանտաստիկ պատկերներն են, բնության շնչավորումը, դրախան հերոսի դյուցազնական ուժի և արարքների փառաբանումը։ Քնարերգու Իսահակյանը այստեղ նկատելիորեն ձգտում է էպիկական ոճի և պատմողության։

Այսպիսով, մինչև «Աբու-լալա Մահարին» պոեմի ժանրի մեջ Իսահակյանի կատարած փորձերը դեռ հեռու էին ամբողջությունից։ Դրանք իր տաղանդի բնույթին համապատասխանող ժանրային ձևի որոնման արտահայտություններ էին։ Նույնը կարելի է ասել նաև 1906 թ. գրած «Իմ քարավանը» պոեմի մասին, որն ավելի քան վեց տասնամյակ անց հրապարակից Արամ Ինճիկյանը[41]։ Նա այդ պոեմը համարել է «Աբու-լալա Մահարու» նախնական տարբերակը և դրա համար, իհարկե, կան որոշ կռվաններ՝ ուղտերի քարավանով հեռացող և խորհրդածող հերոսի կերպարը, պոեմի քնարական ձևը, «Աբու-լալա Մահարու» հետ բառացի համընկնող մի քանի տողեր և այլն։ Սակայն տարբերություններն այնքան մեծ են, որ ավելի ճիշտ կլինի «Իմ քարավանը» դիտել իբրև ինքնուրույն ստեղծագործություն, որն իր որոշ կողմերով նախապատրաստել է «Աբու-լալա Մահարու» երևան գալը։ Բանն այն է, որ այդ պոեմում ոչ միայն դեռ չկար արաբ բանաստեղծի անունն ու կերպարը, այլև հերոսի խորհրդածություններն էլ բոլորովին այլ բնույթ ունեին, պտտվում

40 Դ. Դեմիրճյան. Երկերի ժողովածու, հ. 8, 1963, էջ 201։

41 Ա. Ինճիկյան. «Աբու-լալա Մահարի» պոեմի նախնական տարբերակը։— «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1968, № 4, էջ 111—123։

էին մարդու և տիեզերքի, կյանքի ու մահվան ընդհանուր հարցերի, մասամբ էլ հայ ազգային պատմության շուրջ։ Պոեմի հերոսը հաճախ խորհրդածում է Խաչատրյանի հայտնի բանաստեղծությունների ոգով ու ոճով.

Աննկար ու անծիր տարածության մեջ
Փոշի եմ չնչին և մահվան պիրի,
Բայց հոգիս վեհ է տարածությունից՝
Միակ կշեռքն է նա աշխարհների։
Ես տիեզերքի ոգին եմ անհուն՝
Եվ նա է իմ մեջ խորհում ու զգում,
Եվ ոգիանում, իմ ոգին դառնում,
Իսկ ոգիս նրա կշեռքն է արդար՝
Նրա արժեքի, նրա էության,
Եվ օրենքների, և նպատակի։

Հերոսն այստեղ միայնակ չէ, այլ մի խումբ ընկերների հետ։ Նրանց ուղին ձգվում է ոչ թե անապատում, այլ Շիրակում, Արփաչայի ափին և Անիի ավերակներում։

Ներառնելով վաղ շրջանի քնարերգության, ինչպես նաև «Իմ քրավանը» պոեմի մի շարք մոտիվներ ու տարրեր, «Աբու-Լալա Մահարին» և՛ իր բովանդակությամբ, և՛ ժանրային ձևով բոլորովին նոր խոսք էր։ Այդ ժանրային ձևը բանաստեղծը յուրացրեց՝ խոշոր չափով հենվելով դասական ռոմանտիկական պոեմի ավանդույթների վրա։ Դա ակնառու կերպով կերևա, եթե մենք Խաչատրյանի երկը համադրենք ռոմանտիկական պոեմի տիպաբանական հատկանիշների հետ, որոնք բավական կայուն և որոշակի բնույթ ունեն։

Ռոմանտիկական պոեմի ժամանակակից հետազոտող Ի. Գ. Նեուպոկոևան նշում է այդ ժանրի հետևյալ հիմնական տեսակներն ու ենթատեսակները, որոնք հանդես եկան XIX դարի առաջին կեսի հեղափոխական ռոմանտիկական դրականության մեջ. ա) Լիրո-էպիկական պոեմ՝ այսպիսի տարատեսակներով. «արևելյան պոեմ», պոեմ-մոնոդիա (մենախոսություն), հիմնային և ազգային-հերոսական պոեմներ։ բ) Փիլիսոփայական-սիմվոլիկ պոեմ, որն իր հերթին ունեցել է կոսմոլոգիական, ողբերգական և քնարա-սիմֆոնիկ ենթատեսակներ։ գ) Երգիծական պոեմ՝ պամֆլետային-սատիրական և ֆրեսկային ենթատեսակներով[42]։ Կարելի է վիճարկել

42 Տե՛ս Н. Г. Неупокоева, նշված գիրքը,

այս դասակարգման ինչ-ինչ կողմեր, մանավանդ որ միանշանակ սկզբունք չկա, երբեմն հիմք ևս ընդունվում թեմատիկ, երբեմն էլ կառուցվածքային հատկանիշները: Բայց այս դասակարգումը բավականաչափ պատկերացում է տալիս ռոմանտիկական պոեմի ձևերի ու տեսակների բազմազանության մասին, որն այդ ժանրի բնորոշ գծերից էր, նրա գեղարվեստական կենսունակության հիմքերից մեկը:

Վերադառնալով Իսահակյանի պոեմին, մենք կարող ենք ասել, որ բացարձակորեն չհամընկնելով թվարկված տեսակներից և ոչ մեկի հետ, այն զուգակցում է նրանցից մի քանիսի հատկանիշները օրգանական ամբողջության մեջ: Ավելի կոնկրետ՝ իր արտաքին-թեմատիկ հատկանիշներով, միջավայրով ու կոլորիտով «Աբու-լալա Մահարին» «արևելյան պոեմ» է, իր ներքին բովանդակությամբ՝ փիլիսոփայական-սիմվոլիկ բնույթ ունի, իսկ իր արտահայտման ձևով՝ գերազանցապես քնարական պոեմ-մենախոսություն է (մոնոդիա): Ժանրային այս տարբեր գծերի միաձուլումն է պայմանավորել Իսահակյանի պոեմի անկրկնելի ինքնատիպությունը:

Սկսենք քնարականության հարցից: Ռոմանտիզմի պոեմն այնքան որոշակիորեն սահմանազատվեց կլասիցիզմի վիպական-պատմողական պոեմներից, որ այն հաճախ կոչվում էր նաև լիրիկական պոեմ: Ամեն ինչ ենթարկվեց քնարական ուժեղ տպավորության հասնելու նպատակին, հերոսների և հեղինակի վերաբերմունքի, հույզերի և մտորումների բացահայտումը մղվեց առաջին պլան: Կենդանարներն ու սյուժեն ցայտուն քնարական դունավորում ստացան: Միշակվեց քնարական արտահայտչամիջոցների մի ամբողջ, բավականին կայուն դինանոց (պատմությունն ընդհատող հարցեր և բացականչություններ, հռետորական դիմումներ, լիրիկական շեղումներ, բառական և շարահյուսական կրկնություններ, զուգահեռականություններ և այլն):

«Աբու-լալա Մահարին» նույնպես գրված է քնարական տարերքի բացահայտ գերակշռությամբ և կարող է դասվել ռոմանտիկական պոեմի ամենից քնարական տարբերակին: Զգալի չափով դա պոեմ-մենախոսություն է, պոեմ-խոստովանություն՝ հերոսի ապրումների և մտորումների կրքոտ շարադրանք, որի մեջ վերանում է ամեն մի սահման քնարական սուբյեկտի և ընթերցողի միջև, և հուզական լարվածության հոսանքը առաջինից անմիջաբար անցնում է երկրորդին:

Եթե մի կողմ թողնենք պոեմի փոքրիկ նախերգանքը, որն ունի

պրոզայիկ-արձանագրական բնույթ, փաստորեն տողերի բաժանված արձակ հատված է և այս իմաստով էապես տարբերվում է պոեմի հուզական և ռիթմական ընդհանուր մակարդակից, ասպա բուն երկն այսպիսի պատկեր է ներկայացնում: Պոեմի 364 տողից հերոսի մըտորումները կազմում են 233 տող (64 տոկոս), իսկ հեղինակային պատմությունը՝ 131 տող (36 տոկոս): Սակայն սխալ կլիներ այս համամասնությունը դիտել իբրև քնարական և էպիկական տարրերի փոխհարաբերություն: Բանն այն է, որ հեղինակային պատմության հատվածները փաստորեն չեն կարող համարվել պատմողական-էպիկական-սյուժետային: Պոեմն ըստ էության սյուժե չունի, այնտեղ դեպքերի շարք չկա, իսկ քարավանի ընթացքը միայն պայմանական միջոց է, արտաքին շրջանակ հերոսի քնարական խորհրդածությունների համար: Անհատի և հասարակության կոնֆլիկտը հանդես է գալիս ոչ թե իրական կենսական հակասությունների և գործողությունների մեջ, այլ հերոսի հոգու խորքում ծավալվող բուռն ապրումների ձևով, որոնք ամբողջովին քնարական որակ ունեն: Հեղինակային պատմության մասերն էլ ծայրից ծայր ենթարկված են պոեմի ընդհանուր քնարական մթնոլորտին: Դրանք օգնում են ստեղծելու որոշ իրենալական ներդաշնակություն հերոսի հոգեվիճակի և շրջապատող բնության միջև, բայց և միաժամանակ բացահայտում են մի ուրիշ, ներքին հակադրություն՝ բնության անսահմանության, դեղնկության ու վհռության հակադրությունը մարդկային կրքերի ու արարքների մանրության, ստորության:

Մենք կանգ չենք առնի հեղինակային պատմության այն հատվածների վրա, որոնք ինքնին կարող են համարվել պիկչաժային քնարերգության մի-մի ղուխ-գործոց («Դոհար աստղերի քարավանները թափառում էին երկնի ճամփեքով...», «Դիշերն ահարկու՝ և՛ սև, և՛ հսկա, մի չղջիկի պես թևերը փռեց...», «Խոլ կայծակները հրեղեն սրով ծվատում էին վաշտերն ամպերի...» և այլն): Ավելացնենք միայն, որ քարավանի ընթացքը պատկերող տողերն էլ ոչ այնքան օբյեկտիվ-նկարագրական արժեք ունեն, որքան կապակցող օղակներ են հերոսի խոհերի մերթ բուռն ու մերթ հանդարտվող ալիքների միջև: Դրանք պոեմի քնարական հոսանքը չեն ընդհատում, այլ դառնում են նրա ընթացքն ամրապնդող հենարաններ: Ահա մի հատված 2-րդ սուրահի եզրափակիչ տողերից.

Նվ Աբու-լալան խորհում էր մռայլ, և նրա վիշտը անհունի նման,

Ինչպես իր ուղին, որ գալարվում է, ձգվում է անծայր ու չունի վախճան։
Հյուսվելով անծիր ճանապարհի հետ՝ լուռ թախծում էր նա ցերեկ ու գիշեր,
Հայացքը հառած անհայտ աստղերին, հոգու մեջ դառըն ու ցավոտ հուշեր։
Եվ նա չէր նայում անցած ճամփեքին, և չէր ափսոսում թողած-լքածին,
Ողջույն չէր վերցնում, ողջույն չէր տալիս անցող ու դարձող քարավաններին։

Ահա և համանման մի հատված 6-րդ սուրահից.

Քարավանն հեստոտ օրեր-գիշերներ լափում էր ուղին ոլոր ու մոլոր,
Եվ խռով հոգով Աբու Մահարին խորհում էր ցասկոտ՝ ճակատը խոլոր։
Խոլ քարավանը նրա խոհերի, բազեների պես ծեծկված մրրկով,
Սլանում էին խռիվ ու ցրիվ՝ մի լույս հանգրվան գտնելու հևքով։
Եվ լալիս էր նա առանց արցունքի, և նրա վիշտը նման անհունի,
Ինչպես իր ուղին, որ գալարվում է՝ անծայր օձի պես և վախճան չունի։

Պարզ է, որ այսպիսի հատվածներն օրգանապես ներգրավվում են երկի ընդհանուր քնարական տարերքի մեջ և չեն խախտում, այլ ավելի են ուժեղացնում լիրիկական հնչեղությունը։

«Աբու-լալա Մահարին» սերտորեն առնչվում է դասական ռոմանտիկական պոեմի հետ նաև գլխավոր (և միակ) հերոսի «միահնծան տիրապետության» սկզբունքով։ Օգտվելով վ. Ժիրմունսկու բնութագրումից, կարելի է ասել, որ, ռոմանտիկական շատ պոեմների նման, այստեղ ևս «շարադրանքի առաջընթացը... ներփակվում է մի շրջանակում, որի կենտրոնում հերոսի անհատականությունն է»[43]։ Իրոք, պոեմում ամեն ինչ բխում է հերոսից և հանգում է նրան, ծառայում է նրա մտորումների, աշխարհի նկատմամբ նրա վերաբերմունքի աստիճանական բացահայտմանը։ Հերոսն այն «կենտրոնաձիգ ուժն» է, որի շուրջ համախմբվում են պոեմի բոլոր

43 *В. Жирмунский. նշված գիրքը, էջ 34։*

պատկերներն ու նկարագրությունները, իսկ նրա անալիտիկ միտքը դառնում է երկի առաջշարժիչ գործոն, նրա այսպես ասած «ինտելեկտուալ սյուժեի» զարգացման հիմք։ Ժամանակակից հասարակության քաղաքական և բարոյական ըմբռնումների վերլուծությունն ու անզիջող դատապարտումը կատարվում է հերոսի շուրթերով, որի մասին, հիշելով Մաքսիմ Գորկու հայտնի խոսքերը, կարելի է ասել, որ նա ոչ թե ամեն ինչ կենտրոնացնում է իր վրա, այլ ամբողջ աշխարհն է կենտրոնացնում իր մեջ։ Աբու-լալայի հոգեկան տառապանքը, նրա ծանր մտորումները աշխարհի, հասարակության և մարդու մասին մի յուրօրինակ «համաշխարհային վիշտ» են, որը նոր պատմական պայմաններում և նոր հասարակական փորձի հիման վրա վերածնում էր հայ բանաստեղծը։ Հենվելով ռոմանտիկական պոեմի և ընդհանրապես հոգեբանական ռոմանտիզմի ավանդույթների վրա, Իսահակյանը իր հերոսի հոգին դարձնում է ասենք մի ամբողջ «միկրոկոսմոս», ուր արտացոլվում են աշխարհի, մարդկության բոլոր ցավերն ու հոգսերը։

Իսահակյանի պոեմի հոգեբանական և գեղագիտական բովանդակության, նրա կառուցվածքի մեջ յուրովի արտահայտվել է դասական ռոմանտիզմի ամենաբնորոշ իրարդրությունններից մեկը. միայնակ հպարտ հերոսը չի հաշտվում աշխարհում տիրող կարգի և օրենքների հետ, «ձևոնոց է նետում» նրանց, խզում է իր կապերն ու հեռանում է հասարակությունից։ Հերոսն ըստ ամենայնի իդեալականացվում է, բանաստեղծացվում, իսկ շրջապատում ամեն ինչ դատապարտվում և մերժվում է, իբրև անլիարժեք, հասարակական և գեղագիտական բարձր ըմբռնումներին չհամապատասխանող։ Սա այն իրարդրությունն է, որը մեզ լավ ծանոթ է Բայրոնի «Ջայլդ Հարոլդից» և «արևելյան պոեմներից», Պուշկինի, Միցկևիչի, Լերմոնտովի և մյուսների ռոմանտիկական երկերից։

Վերջապես, նշված հատկանիշների հետ ներտորեն կապված է «Աբու-լալա Մահարու» այն գիծը, որի ծագումնաբանությունը նույնպես տանում է դեպի ռոմանտիկական պոեմի ակունքները։ Եթե հեղինակային սուբյեկտիվիզմը, կերպարները սեփական գաղափարների և վերաբերմունքի խոսափողեր դարձնելը առհասարակ բնորոշ էր ռոմանտիզմի համար, ապա պոեմի ժանրի մեջ, վերջինիս կերպանցորեն քնարական տարերքի պատճառով, այդ գիծը շատ ավելի ցայտուն արտահայտվեց։ Այն վերածվեց, ինչպես ընդունված է ասել, հեղինակի և հերոսի քնարական նույնացման։ Դա նշանակում է, որ նույնիսկ սյուժետային հիմք ունեցող պոեմների մեջ հեղինա-

կի և նրա իդեալները կրող հերոսների միջև սահմանները դառնում են զուտ պայմանական։ Ոչ միայն համընկնում են նրանց գաղափարները, կյանքի պատկերացումները ու գնահատականները, այլև շատ հաճախ միաձուլվում են նրանց ձայները։ Բանաստեղծն ու նրա հերոսը մնում են միևնույն աշխարհզգացողության, վերաբերմունքի և ոճի շրջանակներում։ Ավելորդ է ասացուցել, որ Իսահակյանի պոեմը ևս ծայրից ծայր դրված է հեղինակի և հերոսի քնարական նույնացման սկզբունքով։ Հիշելով բանաստեղծի՝ մեզ ծանոթ խոստովանությունը («այնտեղ միայն ես եմ, ուրիշ ոչ ոք, միայն դա ուրիշի վերարկուի տակ»), մենք կարող ենք ասել, որ իր ներքին էությամբ պոեմի հերոսն ինքը՝ Իսահակյանն է, նրա հոգու կրքոտ խոստովանությունը նախ և առաջ հայ բանաստեղծի հոգու խոստովանությունն է, նրա նվիրաշխարհի և իդեալների ամենից լրիվ և խոր բացահայտումը։

Այս կապակցությամբ արժե հիշեցնել մի փաստ, որը սովորաբար մոռացության է մատնվում։ Խոսքը վերաբերում է «Աբու-լալա Մահարին» շարունակելու, հասարակությունից հեռացած անհատապաշտ հերոսի վերադարձը պատկերելու փորձին, որ Իսահակյանը ձեռնարկել է 20-ական թթ. կեսերին։ Թե ինչքան խորն էր զգում բանաստեղծն իր հոգու նույնությունը պոեմի հերոսի հետ, երևում է այն փաստից, որ այդ փորձը նա կատարել է հենց այն ժամանակ, երբ ինքն էլ հասարակական-քաղաքական հայացքների բեկում էր ապրում, պատրաստվում էր այցելելու Խորհրդային Հայաստան։ 1926 թ. հունվարին նա այդ մասին արտասահմանից Պ. Մակինցյանին գրել է. «Անցյալ օրեր, ժտովս անցավ դրեմ «Աբու-լալայի վերադարձը» և փորձի համար այս տողերը շարեցի... Այս փորձ է, շարունակություններ Հայաստանում, իրական հողի վրա, իրականությամբ ներշնչվելով»[44]։ Ստորև քննում ենք «Աբու-լալայի վերադարձը» բանաստեղծությունն ամբողջությամբ, նկատի ունենալով, որ մոտ կես դար այն համապատասխան ուշադրության և մեկնաբանության չի արժանացել։ Բանաստեղծությունը տպագրվել է 1926 թ. աշնանը «Խորհրդային Հայաստան» թերթում՝ Իսահակյանի վերադարձի օրերին.

Եվ համբավ ծիրաց ականջն ականջ պողոտաներում ամբողջ ոստանի,

44 Պ. Մակինցյան. Ուստա Կարոյի վերադարձը, «Խորհրդային Հայաստան, 12 հոկտեմբերի 1926 թ., № 234։

Թե Աբու-լալան վերադարձել է պանդուխտ ափերից ակութն հայրենի։
Մենք ճանաչեցինք իսկ և իսկ նրան. տեսնողներն այսպես պնդում են համառ,
Թևև անցել է երկար տարիներ, երբ նա մեր միջից փախավ գաղտնաբար։
Տևանք՝ հոգնաբեկ օրերի բեռից՝ մի աչքում արցունք և մյուսում ժպիտ,
Բայց սուր կար մեջքին և քայլը թափով, ճակատն հինավուրց՝ անամպ ու վճիտ։
Եվ սրին հենած՝ կանգնել էր մենակ, նայում էր շուրջը հածող ամբոխին,
Ժպտում էր բարի, ողջույն էր տալիս իրեն անծանոթ անց ու դարձողին»։
Եվ ուրիշները շտապ, վազվազ ձայնում են, անցնում դեհ գեհ,
Թե Աբու լալան օտար ափերից դարձել եկել է, դարձել եկել է...[45],

Այս տողերը հետաքրքիր և նշանակալից են, իհարկե, ոչ թե իրենց գեղարվեստական որակով, այլ ցույց տալու համար բանաստեղծի ու նրա հերոսի հոգու և ճակատագրի նույնությունը, որը խորապես գիտակցել է ինքը՝ Ավետիք Իսահակյանը։

3

Իսահակյանն ուղղակի խոսել է դասական ռոմանտիզմի հետ իր պոեմի «Հոգևոր ազգակցության» մասին։ Այդ է վկայում բանաստեղծի նամակագրությունը ականավոր բանասեր Լևոն Մկրիչյանի հետ, որը տեղի է ունեցել պոեմը գրելուց շուրջ չորս տասնամյակ անց։ Այստեղ նա մերժում է իր պոեմը կոնկրետ ըստ ենթածրագրության հետ կապելու, նրա «տոհմագրությունը» մեկ առանձին երկով սահմանափակելու փորձերը։ Դա արտահայտվել էր, օրինակ, «Աբու-լալա Մահարու» 1931 թ. վրացերեն հրատարակության առաջաբանում, ուր ոչ ճշգրիտ թարգմանության պատճառով բանաստեղծի միտքն աղճատվել էր, և պոեմի գրական տրադիցիան կապվել էր միայն Ն. Բարաթաշվիլու հռչակավոր «Մերա-

[45] «Խորհրդային Հայաստան», 13 հոկտեմբերի 1926 թ., № 235։

նի» բանաստեղծության հետ («Իմ ավագ եղբայր Նիկո Բարաթաշվիլին եղավ այս պոեմի ներշնչողը»)։ Եվ ահա, տարիներ անց՝ 1947 թ. դեկտեմբերի 29-ի նամակում, մերժելով հարցի այսպիսի նեղ ըմբռնումը, Իսահակյանը խոսում էր իր պոեմի ավելի լայն կապերի մասին, բայց ոչ թե անմիջական ազդեցության, այլ ոգու հարազատության առումով. «Ես չեմ հիշում թե ո՞ր և ե՞րբ եմ հայտնել, թե Ն. Բարաթաշվիլիի անմիջական ազդեցության ներքո եմ գրել «Աբու-լալան»... Սակայն կան բանաստեղծներ, որոնց ես շատ եմ սիրել և սիրում եմ.— Բայրոն, Հայնե, Միցկևիչ, Լերմոնտով և դրանց շարքում՝ Ն. Բարաթաշվիլին։ «Աբու-լալան» Բայրոնի «Ջայլդ Հարոլդի», Մեցկևիչի «Ցարիսի» և Բարաթաշվիլիի «Մերանիի» ոգուն շատ մտերիմ է, ինչպես և նրանք շատ հարազատ են իմ տրամադրություններին. հոգեկան հարազատություն կա։ Ուրիշ ի՞նչ ազդեցության և նմանության խոսք կարող է լինել։ Դալով մեթրիներին, դա հայտնի քասիդի շարքերից մեկն է և պարսկա-արաբական բեյթը։ Երևի ասել եմ այդպիսի բան, և ենթարկվել է հիպերբոլայի։ Սակայն ոչինչ, սա հարց չէ. ժամանակ կա և քննադատություն, կպարզվի մի օր...»[46]։

Ինչպես տեսնում եք, Իսահակյանն իր պոեմը կապում է շատ որոշակի գրական ավանդույթի հետ, և վաղուց ժամանակն է, որ քննադատությունը ամբողջ ծավալով ու խորությամբ բացահայտի այդ կապը։

Սկսենք Բայրոնի «Ջայլդ Հարոլդից»։ Համաշխարհային գրականության պատմության մեջ Բայրոնն առաջինն էր, որ ստեղծեց հասարակությունից հիասթափված և նրանից անդարձ հեռացող միայնակ անհատի կերպարը։ Ճիշտ է, Բայրոնից առաջ էլ գրականության մեջ եղել էին ստեղծագործություններ, որոնց հերոսները շրջում են աշխարհի ճանապարհներով. հիշենք միջնադարյան ասպետական վեպերի կամ Լուսավորության դարաշրջանի «ճամփորդական վեպերի» հերոսներին։ Սակայն, ինչպես նկատում է ժամանակակից հետազոտողը, վերջիններիս թափառումների պատճառը կամ նյութական նեղությունն էր ու ճամփորդության սերը (Դեֆոյի և Սվիֆտի հերոսները), կամ էլ ընտանեկան կյանքի ձախորդ հանգամանքներն ու իշնամական դավերը (Կանդիդ, Թոմ Ջոնս)։ «Համենայնդեպս, XVIII դարի վեպերի գործող անձերից և ո՛չ մեկը չէր տառապում հոգեցավածության այն «հիվանդությամբ»,

46 Լ. Մ. Մելիխսեթ-Բեկ. Նյութեր Ավետիք Իսահակյանի երկերի լիակատար հրատարակության համար։ —«Ալմանախ Վրաստանի սովետական գրողների միության հայկական սեկցիայի», Թբիլիսի, 1960, էջ 363—364։

այն անորոշ տագնապով և անբավարարվածությամբ, որոնք բայրոնյան պոեմի հերոսին քշում են անծանոթ երկրներ»: Իսկ Կարլ Մորի կամ Վերթերի համեմատությամբ «Հարոլդի վիշտն ու հիասթափությունը ավելի «համընդհանուր են». նրանք ոչ մի կախում չունեն վիրավորված ինքնասիրությունից, ընտանեկան կոնֆլիկտներից, դժբախտ սիրուց և անձնական այլ մոտիվներից, որոնք փոքր դեր չեն խաղում փոթորկի և գրոհի հերոսի բունտի մեջ»[47]:

Չայլդ Հարոլդի՝ հասարակության հետ անհաշտելի հակասության մեջ մտած, ճշմարտության և արդարության ձգտող, կրքոտ վերլուծական մտքի տեր առաջավոր անհատի կերպարը սկիզբ դրեց համանման գրական հերոսների մի ամբողջ շարքի, և Իսահակյանի Աբու-լալան վերջին հաշվով նրանց վերկվորյակն է, նրանց բարձրացրած բունտի ու թափառումների շարունակողը: Աբու-լալա Մահարու հիասթափության և վշտի մոտիվներին փնչքան համահնչյուն են, օրինակ, բայրոնյան հերոսի մասին ասված այս տողերը.

Եվ շատերի հետ նա սեղան նստեց,
Բայց, ավա՜ղ, կյանքում մնաց միայնակ,
Ու նրա ոգին տեսավ, ճանաչեց
Շռղորմի մարդկանց՝ անտիրտ, հացկատակ...
...Ա՜խ, մնաս բարով նա մորը չասավ
Ու փախավ Բարուն Հայրենի տնից...
(Թարգմ. Հ. Սևանի)

Բայրոնի հերոսը փախչում է աշխարհից՝ տիրող պայմաններում իր տեղը չգտնելու, իրեն տանջող ձանձրույթի պատճառով: Այդ մոտիվը հատկապես հատակ է արտահայտվել պոեմի առաջին երգի մասը կազմող «Ինեսին» բանաստեղծության մեջ.

Ո՜չ սերն է պատճառ, ո՜չ ատելություն,
Ո՜չ սին փառքերի կորուստը, ավա՜ղ,
Նր փախչում եմ ես ձրգած տեղ ու տուն,
Ձրգած ամեն բան, ինչ որ թանկ էր վաղ:
Ինչ որ տեսնում եմ, լսում աշխարհում—
Ձանձրացնում է ինձ ամե՜ն, ամե՜ն բան...
(Թարգմ. Հ. Թումանյանի)

---

47 М. Куреинан. Джордж Байрон. Критико-биографический очерк. М., 1958, с. 27, 30.

Իսահակյանի հերոսի փախուստը զերծ է ձանձրույթի վերացական հոգեբանական մոտիվից և ավելի կոնկրետ հասարակական գունավորում ունի։ Բայց երկու հերոսների հոգեբանական ազդակցությունն անվիճելի է։ Օրինակ՝ Աբու-լալայի բազմիցս տված երդումները՝ «ես ետ չեմ դառնա ժանտ քաղաքները, ուր բազմաժըխոր կրքերն են եռում», «ես ետ չեմ դառնա մարդու մոտ երբեք, դուռը չեմ բախի մարդու նենգավոր» և այլն, իրենց հեռավոր նախատիպն ունեն Ջայլդ Հալորդի «Հրաժեշտի երգի» մեջ.

Դե՜հ, իմ նավակ, մենք սլանանք,
Ծովի վերա փրփրադեզ,
Ուր որ կուզես, հոգ չէ, գնանք,
Միայն հայրենիք չըտանես։

(Թարգմ. Հ. Թումանյանի)

Իհարկե, չպետք է մոռանալ Բայրոնի և Իսահակյանի հերոսների ճանապարհների տարբերությունը։ Ջայլդ Հարոլդը գնում է շրջելու Եվրոպայի տարբեր երկրներում, դիտելու և գնահատելու այնտեղ ծավալվող քաղաքական անցուդարձերը։ Աբու-լալայի ուղին ավելի պայմանական-իդեալական է, սիմվոլիկ-փիլիսոփայական՝ տոգորված արևի, բարու և գեղեցիկի անհագ ծարավով։ Սակայն հերոսների ելակետը համանման է՝ խոր հիասթափություն առկա իրականությունից, որը և նրանց հոգին համակում է, Իսահակյանի հայտնի բանաստեղծության խոսքերով ասած, «թափառումների տենչով անմեկին»։

Իսահակյանի նամակում հիշատակված մյուս ստեղծագործությունը Ադամ Միցկևիչի «Ֆարիս» պոեմն է։ Մի շարք նոր մոմենտներ այդ երկն ավելի են մերձեցնում հայ բանաստեղծի պոեմին. արևելյան-արաբական բնություն և կոլորիտ, նժույգի վրա հեռուն սլացող ձիավորի կերպար (Ֆարիս հենց նշանակում է ձիավոր)։ Այդ կերպարը, իբրև ազատության և բարձր իդեալի ձգտող կամքի խորհրդանիշ, ըստ ամենայնի համահնչյուն էր Միցկևիչի հեղափոխական ռոմանտիզմի ոգուն։ Դեռ «Ղրիմի սոնետներում» այդ պատկերը հանդես է գալիս միանգամայն իրական, բայց և ռոմանտիկ զգեստավորումով.

Ես քշում եմ կատաղի ձին իմ սըրնթաց.
Եվ անցնում են արագ հովիտ, անտառ ու ժայռ,
Ինչպես թավալն ալիքների գետում վարար.
Քաղցր է արբել պատկերներով այդ մըրրկված։

(Թարգմ. Վ. Նորենցի)

816—21

Շուտով Միցկևիչի «օրիենտալիզմը» նոր գծեր ավելացրեց այդ պատկերին։ 1828 թ. նա գրեց «Շանֆարի» և «Ալմոտենաբբի» ծավալուն բանաստեղծությունները, որոնք միջնադարյան արաբ բանաստեղծների գործերի փոխադրություններ են՝ կատարված ֆրանսերեն արձակ թարգմանությունների հիման վրա։ Երկու բանաստեղծություններն էլ Միցկևիչն անվանել է քասիդ՝ արևելյան պոեզիայի ամենից տարածված ժանրերից մեկի անունով։ Երկուսի հիմքում էլ դրված է արաբ բեդվինի, մարտիկ-բանաստեղծի կերպարը, որը, դժգոհ շրջապատի մարդկանցից, ուղտերի հետ հեռանում է դեպի անապատ (չպետք է մոռանալ, որ արևելքի պոեզիայում քասիդը մեծ մասամբ կապվում է ճանապարհորդության մոտիվների, բեդվինների թափառումների ու արկածների հետ)։

Եվ, ահա, դանվելով այդ պատկերների մթնոլորտում, Միցկևիչը նույն 1828 թ. Պետերբուրգում գրեց իր արևելյան պոեմը՝ «Ջարիսա», որ բանաստեղծը նույնպես կոչել է քասիդ։ Այդ պոեմի պարբեր նպատակի ճանապարհին հերոսի ցուցաբերած ուժի, հաստատակամության, անձեր նվիրվածության փառաբանումն է։ Այն կառուցված է պայմանական-սիմվոլիկ պատկերների շարքի վրա. ձիավորի ճանապարհին մեկը մյուսի նման հաջորդում են կյանքի չարիքներն ու փորձությունները, խորհրդանշող ուժեր՝ ահեղ անանցանելի ժայռեր, դիակի վրա հարձակվելու պատրաստ գին, երկնքից սպառնացող ամպ, անապատում գերեզմանի դառած մարդկանց և ուղտերի կմախքներ և, վերջապես, ամենատոսկալին՝ ամեն ինչ ծվատող, ոչնչացնող ավազամրրիկ։ Բայց խիզախ ձիավորն արհամարհում է բոլոր փորձությունները, հաղթանակով է դուրս գալիս բնության տարերքի դեմ մղած դուէլմարտից։ Պոեմը տոգորված է պայքարի մեծ կամքով, դա, հետազոտողներից մեկի բնութագրմամբ, Միցկևիչի «բոլոր բանաստեղծական գործերից ամենից լավատեսականն է»[49]։ Սա երևում է հատկապես պոեմն ավարտող տողերում, որոնք շնչում են համայն աշխարհի և մարդու սիրով.

---

48 Կարելի է ենթադրել, որ Միցկևիչյան կերպարն իր այդ կողմերով ազդակ է եղել Դ. Վարուժանի համար՝ գրելու «Բեդաս» բանաստեղծությունը։ Հիշենք, որ 1906 թ. Վարուժանն իր մի նամակում Ադամ Միցկևիչին անվանում է «հոյակապ հանճար» (Դ. Վարուժան. Նամականի, 1965, էջ 64)։

49 М. Жизов. Адам Мицкевич. Жизнь и творчество. М., 1956, с 221.

Օ՜, ինչ քաղցր է այսպես ազատ
Մայր բնությանը հարազատ
Գիրկ բաց անել, թևեր մեկնել։
Բաց թևերով ես՝ իբր եղբայր՝
Ամբողջ աշխարհը ծայրեծայր
Ուզում եմ տաք կրծքիս սեղմել։
(Թարգմ. Վ. Նորենցի)

Իսահակյանի հերոսը թեև փախչում է մարդկանցից, բայց նա հոգեհարազատ և ազգակից է միջնևիչյան Ֆարիսին՝ ազատության բուռն մղումով, ահեղ տարերքին ընդառաջ գնալու անվեհեր պատրաստակամությամբ։ Անծայր ճանապարհի, անվերջ ու անկանգ շարժման մոտիվը երկու պոեմների մեջ էլ զարգացման հիմնական առաջշարժիչ ուժն է, թեև Իսահակյանի հերոսը ոչ թե գնում է պայքարին ընդառաջ, այլ հեռանում է պայքարից։

Կա մի տարբերություն ևս, որը մխաժամանակ և խոսում է երկու պոեմների մտահղացման նմանության մասին։ Ե՛վ «Ֆարիսը», և՛ «Աբու-լալա Մահարին» գրված են շարժման ընթացքը հարազատորեն վերարտադրող ռիթմերով, բայց առաջինի մեջ դա արագ սուրացող նժույգի ռիթմն է՝ բուռն, անկանգ և անշեղ, իսկ երկրորդ պոեմի ռիթմական շարժման հիմքը ուղտերի քարավանի դանդաղ, համաչափ, երկար ու ձիգ ընթացքն է։ Հետաքրքիր է, որ, ինչպես վկայել են իրենք՝ բանաստեղծները, երկու պոեմների մտահղացումներն էլ ծնվել են համապատասխան շարժման անմիջական տպավորության տակ։ Ժամանակակիցներից մեկի վկայությամբ, Միջնևիչն այսպես է բացատրել «Ֆարիսի» գաղափարի և ռիթմի ծագումը.

«Մի անգամ Պետերբուրգում, վերադառնալով մի հրավերից, ուր շատ ուրախ էր, նա նկատեց, որ փոթորիկ է սպասվում, նստեց կառք և կարգադրեց քշել։ Կառապանը ամբողջ ուժով մտրակելով ձիուն, ստիպում էր նրան ամբողջ ժամանակ սրընթաց վազել, և այդ կատաղի վազքը, անիվների դղրդոցը սալահատակի վրա, քամու սուլոցը, շանթի հարվածները, ինչքան կարելի է արագ թռչելու ցանկությունը և ջրհեղեղի վախը նրա մեջ արթնացրին Ֆարիսի (Ֆիավերի) տպավորություններ և ապրումներ, որոնք հանկարծակի նկան նրա միտքը։ Մի գիշերվա ընթացքում պոեմն արդեն պատրաստ էր»[50]։

---

50 *Տե՛ս С. С. Советов.* Адам Мицкевич. Л., 1956, с. 157.

Գրեթե նույն կերպ է բացատրել Իսահակյանը իր պոեմի մտահղացման, ոիթմի ու պատկերի առաջացումը։ 1938 թ. մայիսի 24-ին նա Ալրամ Ինճիկյանին պատմել է. «...Տիրող կարգերի և օրենքների դեմ բողոքը, դժգոհությունը իմ մեջ առաջ էլ կար։ Արտահայտության ձև էի որոնում։ 1909 թ. սեպտեմբերն էր։ Բանտից դուրս էի եկել գրավականով, բայց դեռ դատի տակ էի։ Ալեքսոլից գնացքով Երևան էի գալիս։ Նահանգական ժանդարմական վարչության կողմից կանչված էի հարցաքննության։ Միքենավարը ծանոթ գյումրեցի էր. անցել էի մոտը, կանգնել լոկոմոտիվի վրա, նայում էի հեռուն՝ առաջ սուրացող գնացքի ուղղությամբ ու խորհում էի.— գնացքն այսպես սուրա՞ր միշտ, անդադրում. տաներ ինձ հեռո՞ւ, բոլոր պետություններից, իշխանություններից ու օրենքներից, դատից ու դատաստանից հեռո՞ւ, հեռո՞ւ... «Գնա՛, գնա՛,—ասում էի մտքումս,—բանտերից ու բերդերից, կաշկանդումներից ու ճնշումներից հեռո՞ւ տար ինձ»։ Եվ երբ գնացքը Սարդարապատի անապատը մտավ, կիսամթնում, հորիզոնի վրա ուրվագծվեց ուղտերի մի քարավան։

«Աբու-լալայի» պատկերը պատրաստ էր...

Վերադարձիս մեր գյուղում՝ Ղազարապատում երեք օրվա մեջ գրեցի»[51]։

Այսպես, երկու դեպքերում էլ մի փոքրիկ, թվում է՝ պատահական դուպադիպությունն լուսավորել է բանաստեղծների ներաշխարհը, հուշել է վաղուց կուտակված տպավորությունների մասնավորման ուղին։ Իսահակյանի համար դա այն հոդեվիճակն էր, որը նա շատ տարիներ անց (1941) բնութագրել է այսպես. «Հին Իրանի մարզպան Զրադաշտն ասում էր. «Իսկ ե՞րբ, հապա, մարդկության քարավանը կընթանա արդարության ուղիով»։ Անսահման հուսահատության մեջ, ես այն ժամանակ կրկնում էի. «Երբե՞ք, երբե՞ք, երբե՞ք»։ Ուզում էի փախչել արյունով ներկված մոլորակից, հեռանալ ժամանակից, տարածությունից, տիեզերքից...»[52]։ Սոցիալական և ազգային կյանքի հակասությունները իբրև մարդկային հասարակության հավերժական, անխախտ օրենքներ ընկալելու ողբերգական գիտակցությունից, իդեալի և իրականության անհաշտելի հակադրությունից ծնվեց «Աբու-լալա Մահարին»՝ վիրավոր սրտի և հոգու այդ աղաղակը։

---

51 Ա. Ինճիկյան. Նշված հոդվածը, էջ 111։ Մոտավորապես նույնը բանաստեղծը ժամանակին պատմել է նաև Հ. Ղանալանյանին (տե՛ս նրա «Ավետիք Իսահակյան» գիրքը, 1955, էջ 75)։

52 Ավ. Իսահակյան, Երկեր, հ. 4, 1959, էջ 266։

Որ հասարակությունից դժգոհ, նրանից հեռացող անհատի կերպարը XIX դարի ռոմանտիկները սիրում էին ներկայացնել արևելյան կյանքի և բնության շրչապատում, երևում է նաև լեհական հեղափոխական ռոմանտիզմի մյուս խոշորագույն բանաստեղծի՝ Յուլիուշ Սլովացկու օրինակով։ 1828 թ. Սլովացկին գրեց «Շանֆարի», իսկ 1830-ին՝ «Արաբ» արևելյան պոեմները։ Երկուսի մեջ էլ հերոսը արաբական անապատում ճանապարհ բռնած բեդվինն է, հասարակությունից հիասթափված և մենակություն փնտրող հպարտ անհատը։

Մենք ոչ մի տվյալ չունենք պնդելու, թե Խաչակյանը ծանոթ է եղել Սլովացկու այդ պոեմներին։ Տվյալ դեպքում դա կարևոր էլ չէ։ Կարևոր է լրիվ բացահայտել ռոմանտիկական այն տրադիցիան, որը հետագայում իր շարունակությունը գտավ հայ բանաստեղծի պոեմում։ Մանավանդ «Արաբ» պոեմը իր ոգով և կոլորիտով շատ մոտ է, շատ բանով է հիշեցնում «Աբու-լալա Մահարին»։ Համեմատաբար միայն այդ պոեմը մեծ մասամբ զարգանում է իբրև ուղտերի վրա անապատում գնացող արաբի մենախոսություն, որով նա դիմում է կամ ինքն իրեն և կամ իր ուղտերին։ Ամենաբարձր երջանկությունը, որի մասին երազում է նա, բացարձակ մենակությունն է, կատարյալ ազատությունը մարդկանց կաշկանդող կապերից։ Այսպիսով, պոեմի մեջ պատկերված իրադրությունը, հերոսի անհատապաշտական բունտր և հռոմանտեական երանգները շատ նման են «Աբու-լալա Մահարուն», համենայնդեպս շատ ավելի նման, քան Միցկևիչի «Ֆարիսը»։ Նկատի ունենալով, որ Յու. Սլովացկու «Արաբը» անծանոթ է հայ ընթերցողին (պոեմի ռուսերեն թարգմանություն նույնպես չկա), մենք նպատակահարմար ենք համարում տողացի թարգմանությամբ մեջ բերել մի քանի հատված, որոնք կարող են հաստատել մեր միտքը.

Գնա՛, իմ ուղտ։ Ինչո՞ւ ես քայլդ դանդաղում,
Երբ ինձ պատել են հրաշալի հիշողությունները։
Այստեղ լուռ է, ամայի, և միայն ամպերի տակից
Լուսինն է իր ցրիվ լույսով ճակատը բացում։
Երբ մարդս փախչում է մարդկանցից դեպի տափաստան,
Նրա սեփական միտքն այդ ժամանակ նրա թշնամին է։
...Գնա՛, իմ ուղտ։ Այնպես ամայի է շորս բոլոր,
Միթե այլևս երկրի վրա երջանիկ մարդ չկա։
Ո՛չ մի հառաչանք այս անապատում չի կանչում ինձ,
Սոսկ անգղն է պտտվում միայնակ ժայռի գլխին

Եվ աղմուկով թափահարում է իր սև թևերը։
Ինձնից ավելի երջանիկ մարդ չկա՞ երկրի վրա։
...Ո՛չ, ես պրախտ չեմ ուզում, այլ խնդրում եմ Մարտարևին,
Որ նա իմ հոգին հանձնի անծայրածիր,
Վայրի ու դաժարկ, հայացքի համար անընդգրկելի
տափաստանին...
Այդպիսի երջանկություն է երազում իմ սիրտը.
Ա՜խ, այն ժամանակ ես կլինեմ հանգիստ, երջանիկ։
Բոզ միայն ո՛չ մի, ո՛չ մի կենդանի մարդ
Չհամարձակվի ընդհատել իմ այդ միայնությունը[53]։

Սլովացկու այս երկից 80 տարի անց Ավ. Իսահակյանը ևս օգտվում էր ռոմանտիկական արևելյան պոեմի մի շարք աքսեսուարներից, ստեղծելով գաղափարական և գեղարվեստական ինքնուրույն համակարգ։

Իսահակյանի պոեմի դրական նախորդների շարքում անպայման որոշակի տեղ է պրավում նաև վրաց դրականության խոշորագույն ռոմանտիկ Ն. Բարաթաշվիլու նշանավոր «Մերանի» բանաստեղծությունը (1842)։ Ճիշտ է, ինչպես ասվեց, Իսահակյանը որոշակիորեն մերժում էր «Մերանին» իր պոեմի անմիջական և միակ աղբյուր համարելու մտայնությունը[54]*, ցույց տալով «Աբու-լալա Մահարու» կապը, ոգու հարազատությունն ու նմանությունը ընդհանրապես ռոմանտիկական պոեզիայի հետ։ Իսկ Բարաթաշվիլու բանաստեղծությունը իր արծարծած հասարակական և փիլիսոփայական հարցերով, անհատի և տիրող իրականության անլուծելի հակասության պիտակությամբ, խռնված բուռն մղումով, լարված հոգեբանական բովանդակությամբ, ինչպես նաև պատկերավորության ողջ համակարգով մտնում է համաեվրոպական հնգափոխական ռոմանտիզմի նշանավոր ստեղծագործությունների շարքը։ «Մերանիի» մեջ մենք տեսնում ենք այն նույն «իրագրությու-*

---

[53] *Juliusz Słowacki*. Dzieła, t. II. Poematy. Wrocław, 1959, s. 146, 149—150, 151.

[54] *Հետո Մելիքսեթ-Բեկին ուղղած նույն նամակում Իսահակյանը գրել է. «Ես «Մերանին» կարդացել եմ 1890-ական թվականներին Իվան-դա-Մարի թարգմանությամբ ռուսերեն, իսկ «Աբու-լալան» գրել եմ 1909 թվին։ Դժվար թե ազդեցությունն այդքան մեծ, որով խոսք լի կարող լինել անմիջականի մասին» (տե՛ս Լ. Մ. Մելիքսեթ-Բեկի նշված հոդվածը, էջ 363)։ Ավելացնենք, որ Բարաթաշվիլու բանաստեղծությունը առաջին անգամ հայերեն տպագրվել է 1893 թ. («Տարազ», № 15), Հովհ. Կոստանյանի թարգմանությամբ։*

նը»,— հայրենի տունն ու հարազատներին լքող, դեպի անծանոթ հեռուներ դնացող միայնակ անհատի հոգեբանական բոմնտը,— որը շատ տարիներ անց դարձավ նաև Իսահակյանի պոեմի հիմքն ու ելակետը։ Այս իմաստով պետք է հասկանալ իր պոեմի վրացերեն հրատարակության առիթով Իսահակյանի ասած խոսքերը վրաց մեծ ռոմանտիկի մասին. «Նրա սքանչելի «Պեգասը» մինչ ինքնամոռացությունն հասցրեց ինձ։ Աբու-լալա Մահարիի քարավանը Բարաթաշվիլիի Պեգասի հետքով է ընթանում»[55]։ Ռոմանտիկական ոգու և պատկերավորության այդ ընդհանրությունը ցույց տալու համար հիշենք մի քանի տող «Մերանի» բանաստեղծությունից.

Հայրենական հարկի տակից թող հեռանամ ես ընդմիշտ,
Ծանոթ ընկեր-բարեկամից թևկուզ կարոտ մնամ միշտ.
Ուր դիշերիմ՝ օթևանըս թող որ լինի միայն այն.
Ես իմ վիշտը կհաղորդեմ շող աստղերին միմիայն։
...Թո՛ղ իմ մահը վրա հասնի ինձ անծանոթ երկնի տակ,
Թո՛ղ չարտասվե վրաս ոչ ոք, թո՛ղ մնամ անհիշատակ.
Չարագուշակ ագռավները թո՛ղ կըռռանչեն ահալի.
Թո՛ղ մրրիկը տանի փուշիս, սիրեւ չորս կողմն աշխարհի։
(Թարգմ. Ս. Տարոնցու)

Սակայն նրն մենք դուրս դանք կոնկրետ իրադրության ու պատկերների շրջանակից և հարցը դիտենք ընդհանուր ոգու, պոեզիայի և իրականության փոխհարաբերության տեսանկյունից, ապա չի կարելի չնկատել «Աբու-լալայի» ազգակցությունը ռոմանտիկական դրականության ավելի լայն հոսանքի հետ։ Ասելի հասարակության և բարքերի կրքոտ, անվիջում քննադատության իմաստով շիման շատ կետեր կարելի է գտնել, օրինակ, Շելլիի ստեղծագործության, մանավանդ «Մաբ թագուհի» պոեմի հետ (1813)։ Բերենք միայն մի հատված բուրժուական հասարակության դեմ ուղղված այդ կրքոտ ինվեկտիվից.

Վաճառում են ամեն ինչ։ Վաճառում են և՛ արևի լույսը,
Ե՛վ երկրի բոլոր բարիքները...
Ե՛վ ազատության խղճուկ մնացորդները,
Որ մեզ դեռ թողել է օրենքը,
Ե՛վ մարդկանց բարեկամական զգացումները,
Ե՛վ տառապող սրտի կորուստները,—

55 Լ. Մ. Մելիխեր-Բեկ. Նշված հոդվածը, էջ 364։

Ամեն ինչ ազատ ու բացահայտ վաճառում են
Սատանայության շուկայում,— և ամեն ինչի վրա
Դրված է նրա գինը, նրա կնիքը:
(տողացի թարգմանությունը)

Բազմազան կապեր կարելի է հայտնաբերել նաև «Աբու-լալայի» և Լերմոնտովի ռոմանտիկական պոեզիայի միջև, որի շարժող հրապույրանքը Իսահակյանին ուղեկցել է ամբողջ գիտակից կյանքի ընթացքում: Յու. Վեսելովսկուն նա գրել է. «Դեռ մանուկ տարիներից իմ սիրած բանաստեղծն էր Կապբենի նման վեհ և Դարիալի նման խոր Լերմոնտովը, որի ստեղծագործությամբ ես հաճախ ոգեշնչվել եմ»[56]: Գրականագիտության մեջ արդեն որոշ քայլեր արվել են՝ ցույց տալու Իսահակյանի պոեմի հերոսի հոգեբանական աշխարհի, դեպի կյանքը նրա վերաբերմունքի որոշ շփման կետեր լերմոնտովյան պոեզիայի հետ[57]: Բայց ամենից ցայտունը, մեր կարծիքով, «Աբու-լալա Մահարու» քնարապատումական պաթոսի նմանությունն է Լերմոնտովի «Դևի» հետ, ուր նույնպես մարդկային մանր կրքերն ու ապրանները մերժվում են ռոմանտիկ իդեալի դիրքերից: Դևն անդառնալիորեն խզել է իր կապերը այն կյանքից,

...Ուր իրոք չկան
Ո՛չ գեղեցկություն մի երկարատև,
Ո՛չ երջանկություն ու բախտ իսկական,
Ուր լոկ հանցանքն ու պատիժն են մնում,
Ուր մարդկանց չնչին կրքերն են տիրել,
Ուր առանց վախի չեն կարողանում
Ո՛չ կարդին ատել, ո՛չ կարդին սիրել:
(Թարգմ. Պ. Սևակի)

Այս տեսակի զուգահեռներ կարելի է դեռ շարունակել: Բայց բերված օրինակներն էլ բավական են ցույց տալու համար, որ «Աբու-լալա Մահարին» իր կենսական և հոգեբանական բովանդակությամբ, ինչպես և ստեղծագործության բուն տիպով ու կառուցվածքով սերտորեն կապված է դասական ռոմանտիզմի ավանդույթների հետ: Իսահակյանի մեծ պոեմը XX դարի սկզբի հասարակական բարդ իրադրության արդյունքն էր, այդ ժամանակի սոցիալական

---

56 *Юрий Весловский.* Русское влияние в современной армянской литературе (на основании анкеты). М., 1909, с. 25.

57 *Տե՛ս Կ. Գրիգորյան,* նշված *գիրքը, էջ 140—142:*

հակասությունների գեղարվեստական արտացոլումը: Բայց այդ խնդրի լուծման ճանապարհին Խաչակյանը խոշոր չափով հենվեց անցյալի ռոմանտիզմի գեղարվեստական ժառանգության վրա:

Ժամանակակից սովետական արձակագրությունը արմատապես հրաժարվել է գրական ավանդույթը ուղղակի ազդեցություն կամ մեխանիկական կրկնություն համարելու պարզունակ ըմբռնումից. Գեղարվեստական զարգացման տարբեր փուլերի միջև նկատվող նմանությունները պետք է դիտվեն, նախ և առաջ, որպես հասարակական կյանքի համանման պայմանների արտահայտություն, որպես աբվեստի բուն էության մեջ դրված տիպաբանական ընդհանրությունների դրսևորում, որոնց ձևավորման մեջ, իհարկե, որոշակի դեր են խաղում նաև գրական ավանդույթները: Այդ հողի վրա էլ XX դարի սկզբին հնարավոր դարձավ դատական ռոմանտիզմի որոշ կողմերի վերածնումը, որոնց հետ բազմազան թելերով կապված է հայ մեծ բանաստեղծի ստեղծագործությունը և առաջին հերթին՝ նրա գլուխգործոց «Աբու-լալա Մահարի» պոեմը:

ԴՐԱԿԱՆ ԺԱՆՐԵՐԻ ՀԱՐՑԸ ԵՂԻՇԵ ՉԱՐԵՆՑԻ ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԱՅԱՑՔՆԵՐՈՒՄ

Դրական ժանրերի խնդիրը Եղիշե Չարենցի տեսական ժառանգության ամենից քիչ ուսումնասիրված կողմերից մեկն է: Դրանում մասամբ «մեղավոր է» ինքը՝ Չարենցը, որը մի անգամ անզգուշորեն հայտարարել էր, թե ժանրի կատեգորիան գրականագիտության մեջ դարձ է «գիտական արևէ օբյեկտիվ հատկանիշից»[1]: Բանաստեղծի այս հայտարարությունը կարող է բերել այն եզրակացությանը, որ Չարենցը իր էսթետիկայում, համարյա թե Բենեդետտո Կրոչեին հավասար, կողմնակից էր «ժանրի նիհիլիստական կոնցեպցիային»[2]: Իսկ այստեղից մի քայլ է մնում, որպեսզի խոսվի այն մասին, թե մեծ բանաստեղծն իր բազմաժանր ստեղծագործությամբ ժխտել է իր իսկ տեսական հայացքների միակողմանիությունն ու կանխակալությունը:

Սակայն հենվել միայն Չարենցի տվյալ կարծիքի վրա և դրանից անել հետևյալ եզրակացությունները, կլիներ վերին աստիճանի անարդար ինչպես բանաստեղծի տեսական հայացքների, այնպես էլ նրա գեղարվեստական պրակտիկայի նկատմամբ:

Չարենցի բազմապլան և դիալեկտիկորեն բարդ էսթետիկայի ուսումնասիրությունը ոչ միայն պարզորոշ կերպով ի հայտ է բերում

---

1 Եղիշե Չարենց, *Երկերի ժողովածու, հ. VI, Երևան, 1967, էջ 249: Հետագայում այս հրատարակությունը վկայակոչվում է տեքստում (հռոմեական թիվը՝ հատոր, արաբականը՝ էջ):*

2 *Տե՛ս* Бенедетто Кроче, Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика, ч. 1, М., 1920, стр. 130.

բանաստեղծի մշտական հետաքրքրությունը դեպի ժանրի հարցերը, այլև վկայում այն մասին, որ առանց ժանրի հարցերի և տեսության նկատմամբ պիտակից վերաբերմունքի Չարենցը հազիվ թե կարող էր հասնել իր ստեղծագործության մեջ ժանրային այնպիսի բազմազանության, որն իրավամբ հանդիսանում է բազմազգ սովետական գրականության եզակի երևույթներից մեկը:

Այն փաստի մեջ, որ Չարենցի «գրվածքների դիապազոնը թեմատիկայի և ժանրերի տեսակետից բավական ընդարձակ ու բազմազան է» (VI, 443) ոչ պակաս կարևոր դեր, իհարկե, խաղաց նաև բանաստեղծի «համաշխարհային մշակույթը խորը յուրացնելու և «աշխարհի քաղաքացին» լինելու հատկությունը» (Մ. Շահինյան): Պատահական չէ, որ Չարենցն իր բազմագիտակությամբ ժամանակակիցներին հիշեցնում էր Լունաչարսկուն և Բրյուսովին,[3] այն Բրյուսովին, որին Գորկին իր ժամանակին բնութագրել է որպես «ամենակուլտուրական դրողը Ռուսաստանում»: Եվ իրոք, նա, ինչպես և Բրյուսովը, «բազմափորձ Ոդիսևսի» նման իր «նավարկություններ» ընթացքում այցելեց, թվում է, համաշխարհային պոեզիայի բոլոր «ժանրային ափերը», հարստացնելով դրանցով իր ստեղծագործությունը, նաև հայկական բանաստեղծական արվեստը նոր, մինչ այդ անհայտ, կամ պակաս հայտնի բանաստեղծական տեսակներով[4]:

Պատշաճը հատուցելով նորարար բանաստեղծին, անհայտ «բանաստեղծական ափերի» հետախույզին, միաժամանակ պետք է նկատի ունենալ, որ Չարենցի ստեղծագործական գործունեությանը հիմնականում խորթ էր «պրակտիկայի» և «տեսության» բաժանումը: Գտնվելով 20—30-ական թվականների գրական իրադարձությունների քուրայում, Չարենցը հաստատակամորեն ձգտում էր թափան-

---

3 *Տե՛ս* «Венок Чаренцу» (Друзья, товарищи, современники о поэте). М., 1967, стр. 13, 19; *ինչպես նաև «Հիշողություններ Եղիշե Չարենցի մասին» (Չարենցի հետ), Երևան, 1961, էջ 268:*

4 *Քննարկելով ժամանակակից հայ բանաստեղծությունը և արդարացիորեն կշտամբելով ժանրային նեղ կազմի համար, էդ. Չրբաշյանը իր «Նոր որոնումների ճանապարհին» հոդվածում գրում է. «Թող էֆեկտի համար կատարված չափազանցություն չթվա, եթե ասենք, որ ամբողջությամբ վերցրած մեր օրերի հայ բանաստեղծության ժանրային կազմը ավելի նեղ է, քան այն, ինչ տեսնում ենք Չարենցի «էպիկական լուսաբաց» և «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուներում: Այս իրողությունը պետք է անհանգստացնի ոչ միայն քննադատությանը, այլև առաջին հերթին իրենց՝ բանաստեղծներին»: (Տե՛ս «Սովետական գրականություն», 1972, № 7, էջ 101):*

ել սովետական գրականության զարգացման իրական օրինաչափությունների մեջ, միաժամանակ վարձելով տեսականորեն իմաստավորել գեղարվեստական ստեղծագործությունը: «Ես հետագայում էլ չհանդիպեցի մեր ժամանակակիցից մեկին,— գրում է Գ. Աբովը,— որ այդքան կենդանի ու մեծ հետաքրքրություն ունենար գրական բազմազան ուղղություններին, բազմաթիվ գրական երևույթների և, մանավանդ, պոետիկայի հետ կապված տեսական հարցերի նկատմամբ»[5]:

Իհարկե, պոետիկայի, այդ թվում և ժանրի հարցերը Ե. Չարենցին զբաղեցնում էին ավելի գործնական և ոչ թե տեսական առումով: Բայց գրականության և նրա ժանրերի շուրջ բանաստեղծի շատ դատողություններն ու դիտարկումները հմտորեն և նրբությամբ բացահայտում են գեղարվեստական ստեղծագործության յուրահատուկ կողմերը և թույլ են տալիս խոսելու բանաստեղծական ժանրերի նկատմամբ ունեցած մշտական հետաքրքրության մասին:

Չարենցի համար յուրաքանչյուր բանաստեղծություն բարդ գաղափարա-գեղարվեստական կոմպլեքս է, որի մեջ կան հարյուրավոր նրբագույն չափական, ռիթմական, կոմպոզիցիոն և այլ առանձնահատկություններ՝ կապված միմյանց և ստեղծագործության ընդհանուր իմաստի հետ:

Ահա թե ինչու նա չանկանում էր, որ նույնիսկ շարքային ընթերցողը կարողանա սիրապետել բանաստեղծությունը ընկալելու արվեստին: «...Եթե բանաստեղծությունը արվեստ է (Ars poetica), ապա պետք է, որ երբևիցե հայ ժողովուրդը սովորի կարդալ բանաստեղծությունն իբրև բանաստեղծություն» (VI, 479):

Ավելին, նա ձգտում էր, որպեսզի բանաստեղծներն ու քննադատները հասկանային, որ որևէ գեղարվեստական երկի դիմելիս նրանք պարտավոր են տեսնել այնպիսի գծեր, «որ լավագույն ընթերցողն անգամ մանրադիտակով չի կարող իմանալ»[6]:

Եվ, վերջապես, իր նկատմամբ խստապահանջ Չարենցը չանկանում էր, որ մյուս հայ բանաստեղծներն էլ աշխատեին համառորեն, հղկելով իրենց վարպետությունը և չհրապուրվեին ամսաթվերին հարմարեցված հապճեպ և անբովանդակ բանաստեղծություններով, որոնք կորչում էին շաբլոն ճարտասանության և դեկլարատիվ ճոռոմախոսությունների հոսանքում: Անշեղորեն ձգտելով վերջ դնել բանաստեղծական ստեղծագործության նկատմամբ «խնամառուսա-

5 «Հիշողություններ Եղիշե Չարենցի մասին», էջ 94:
6 Նույն տեղում, էջ 200:

կան» վերաբերմունքին, Չարենցը հաճախակի արտահայտում էր իր այս մտորումները ծրագրային բանաստեղծություններում, չխնայելով նույնիսկ ինքն իրեն։

1

Սոցիալիստական վերափոխումների բուռն դարաշրջանը իր ուրույն կնիքը դրեց 20-ական թվականների ողջ գրական կյանքի վրա։ Հզոր հասարակական վերափոխումների ազդեցության տակ ձևավորվում էր արվեստի նոր հարաբերությունը իրականության նկատմամբ, նոր գեղարվեստական մեթոդը։ Այդ պրոցեսը արտահայտվում էր և՛ գեղարվեստական ստեղծագործության, և՛ քննադատության մեջ. վերջինս փորձում էր տեսականորեն որոշել այն փոփոխությունների էությունը, որոնք մտցնում էր հեղափոխությունը դրականության մեջ։ Բայց հեշտ չէր նշել նոր գրականության կազմավորման և զարգացման ուղիները, քանի որ կյանքի նոր ձևերը, որոնք արտացոլվում էին այդ գրականության մեջ, գտնվում էին դեռևս կազմավորման ընթացքում։ Խոսելով երիտասարդ սովետական գրականության կազմավորման մասին, Վ. Ի. Լենինը Կլարա Ցետկինի հետ ունեցած զրույցում մասնավորապես նշում էր. «Պետք է ընդունել, որ այս գործում մեզ մոտ շատ է փորձարարությունը,— էականի կողքին՝ երևակայականը, անկատարը, որը խլում է ուժեր և միջոցներ։ Բայց, ըստ երևույթին, ստեղծագործական կյանքը պահանջում է շռայլություն հասարակության, ինչպես և բնության մեջ»[7]։

Այն տարիներին այդպիսի «շռայլությունն» ակնառու կերպով դրսևորվում էր ոչ միայն գեղարվեստական պրակտիկայում, այլև ավանդույթների պրոբլեմի ու նորարարության և վերջինիս հետ անմիջականորեն կապված՝ բովանդակության ու ձևի, լեզվի, ժանրերի և այլ հարցերի շուրջը ծավալվող բանավեճերում։ Հատկապես ավանդույթների և նորարարության պրոբլեմը հանդիսացավ այն «տահմանամերձ գոտին», որի շուրջ սկսվեց գրական ուժերի սահմանազատումը, մի ամբողջ շարք խմբավորումների և հոսանքների կազմավորումը։

Մենք չենք անդրադառնա այն բազմաթիվ հարցերին, որոնք ծագել են ավանդույթներին և նորարարությանը նվիրված բանավե-

---

[7] «В. И. Ленин о литературе и искусстве», издание третье, дополненное. М., 1967. стр. 667.

ճի կատարելությամբ (վերջինիս տարբեր ասպեկտները բավականաչափ ուսումնասիրված են սովետական գրականագետների աշխատանքներում)[8]։ Կենտրոնացնենք մեր ուշադրությունը դրանցից մեկի՝ ժանրի հարցի վրա, որը պարզորոշ կերպով արտացոլեց գրական պրոցեսի ուսումնասիրության ընդհանուր մեթոդաբանական պրոբլեմների կուտը նրա այսպես կոչված «մասնավոր հարցերի» հետ։

Ժանրի էության որոշման կամ էլ նրա իրական գոյության հերքման ձգտումը, որպես կանոն, միշտ համընկնում է սուր գրական պայքարի, նոր գրական ուղղությունների և գրականադիտական դպրոցների հաստատվելու շրջաններին հետ։ Այս տեսակետից բացառություն չեն կազմում 20-ական և մասամբ 30-ական թվականները, երբ «հնամոլների» և «նորարարների» բախումը ժանրային ոլորտում՝ թե՛ պրակտիկայում և թե՛ տեսության մեջ ակներև դարձավ։ Գրական ժանրերի ըմբռնումը, դրանց մեկնաբանությունը, ինչպես և «ժանրային տերմինաբանությունը» այդ տարիներին շատ բանով կախված էին այն գրական խմբավորումների և դպրոցների դեղապիտական դիրքերից, որոնց պատկանում էր այս կամ այն արվեստագետը կամ տեսաբանը։ Այժմ, իհարկե, հեշտ է վրդովմունք հայտնել այդ տարիների գրականության ժանրային ոլորտում արտահայտված խոթեթումների և ծայրահեղությունների կապակցությամբ, դրա պատճառը տեսնելով նեղ «համքարային շահերի», ամեն ինչ սխեմայի վերածող դոգմաների մեջ։ Բայց պատմականորեն արժեքավորել որևէ երևույթ՝ նշանակում է այն գնահատել, ըստ հնարավորին, իր ողջ բարդության մեջ՝ ոչ միայն ըստ այն բացասական տպավորության, որ երևույթը գործում է այսօր, այլև ելնելով այն դրական դերից, որ նա խաղացել է երեկ։

Ժանրի հարցերի նկատմամբ Ջարենցի ցուցաբերած հետաքրքրությունը, որը բխում էր ավանդույթների և նորարարության ընդհանուր պրոբլեմատիկայի իմաստավորումից, համընկնում է այն շրջանի հետ, երբ ժանրերով զբաղվում էին «ֆորմալ դպրոցի» և մասամբ էլ սոցիոլոգիական ուղղության տեսաբանները։ Ժանրի առարկայի նկատմամբ այն տարիներին անտարբեր չէին նաև ֆորմալ-սոցիոլոգիական ուղղության ներկայացուցիչները, Լեֆի և այլ

---

8 Նշենք դրանցից մի քանիսը, որոնք լույս են տեսել միայն վերջին տարիներին՝ *С. Шешуков,* Неистовые ревнители, М., 1970; *В. Иванов.* Идейно-теоретические принципы советской литературы. М., 1971; Ս. Գյուլնազարյան, *Հայ քննադատական միտքը 1920-ական թվականներին*, Երևան, 1971։

խմբավորումների տեսաբանները, որոնք գրավում էին միջանկյալ, էկլեկտիկ մեթոդաբանական դիրքեր:

Գրականագետ Խ. Սարդսյանի վկայությամբ, Չարենցը հիանալի ծանոթ էր XX դարի սկզբի տեսաբանների աշխատանքներին և մասնավորապես՝ ռուս գրականագիտության մեջ հոգեբանական դպրոցի ներկայացուցիչ, քնարական պոեզիայի և նրա ժանրերի տեսության խոշոր մասնագետ Դ. Օվսյանիկո-Կուլիկովսկու աշխատություններին[9]: Շատ վկայություններ կան նաև այն մասին, որ Չարենցը քաջատեղյակ էր իր դարաշրջանի գիտնականների և քննադատների տեսական աշխատանքներին ու հայացքներին: Արդեն կարճատև ուսումնառությունը Մոսկվայի Վ. Բրյուսովի գլխավորած բարձրագույն գրական-գեղարվեստական ինստիտուտում (1922), որտեղ պոետիկա էին դասավանդում այն ժամանակի այնպիսի նշանավոր տեսաբաններ, ինչպես պրոֆեսոր Ի. Գլիվենկոն, բանաստեղծ և գրող, պրոֆ. Ի. Ռուկավիշնիկովը (որը վարում էր տաղաչափության դասընթացը) և ուրիշներ, հնարավորություն տվեց Չարենցին անձամբ համոզվելու (ըստ երևույթին՝ առանց Վ. Ֆրիչեի[10] աղդեցության) գրականության, հատկապես XX դարի գրականության, ուսումնասիրության հին մեթոդների անբավարարության մեջ:

Ընդունելով «ակադեմիական» գրականագիտության մեթոդաբանական հիմքերը[11], Չարենցը միաժամանակ շատ ղոսպ էր վերաբերվում ֆորմալիստների կողմից գրականության զարգացման ներքին օրենքների որոնումներին և պոետական տեքստերի վերլուծության նրանց սկզբունքին: «Միակողմանի են, բովանդակությունը չեն քննում: Քննում են հնչյունների կրկնությունը, քննում են հանգերը,

---

9 Տե՛ս «Հիշողություններ նիշե Չարենցի մասին», էջ 350:

10 Նրա դասախոսությունները Չարենցը լսել է Մոսկվայի համալսարանում. հետագայում դարձավ սովետական գրականագիտության մեջ սոցիոլոգիական ուղղության առաջնորդներից մեկը:

11 Այդ ուղղության ներկայացուցիչներից Գլիվենկոն հանդիսանում էր «հոգեբանական» պոետիկայի հետևորդ: Իսկ բանաստեղծական արվեստի վերաբերյալ պրոֆեսոր Մ. Գրիգորևի աշխատանքներին (ինստիտուտում նա կարդում էր գեղագիտության դասընթաց) հատուկ էր յուրատեսակ «սկզբունքային պլյուրալիզմ» (դրբանցում նկատվում էր հոգեբանական, լեզվաբանական և ձևաբանական դպրոցների գաղափարների և մեթոդների միավորման փորձ): Ի դեպ, Գրիգորևը ստեղծագործական պրոցեսում լուրջ նշանակություն չէր տալիս ժանրին և այս հասկացության մեջ տեսնում էր լոկ «տեխնիկական միջոցների» տարատեսակը (Տե՛ս նրա աշխատությունը «Форма и содержание литературно-художественного произведения», М., 1929).

բայց առանց բովանդակության»,— ռուսական ֆորմալիստների մասին իր կարծիքն էր արտահայտում նա Գ. Աբովի հետ ունեցած զրույցում[12]։

Իհարկե, հազիվ թե արդարացի է տվյալ բնութագիրը ամբողջովին տարածել «ֆորմալ դպրոցի» բոլոր աշխատանքների վրա, թեկուզ և այն պատճառով, որ վերջինս, ինչպես իր կազմով, այնպես էլ իր որոնումներով, ամենևին էլ միատարը չէր։ Բայց չպետք է մոռանալ, որ այս գնահատականը Չարենցը տվել է 20-ական թվականների սկզբին, երբ ֆորմալիստները, և հատկապես օպօյազականները[13], հետևողականորեն կոչ էին անում ապատաղափարայնացնել արվեստը, նրա դաղափարական բովանդակության մեջ տեսնելով երկրորդական, ուշադրության ոչ արժանի ինչ-որ մի կողմ։

Մի քիչ ուշ, 1924 թվականին, Չարենցը «կայունացրեց» իր բացասական վերաբերմունքը «ֆորմալ դպրոցի» նկատմամբ «Ստանդարտի» դեկլարացիայում, երբ իր համախոհների հետ առաջ քաշեց ընդդեմ «մաքուր ֆորմալիզմի (Շկլովսկու, Ժիրմունսկու[14], Ռոման Յակոբսոնի)» նշանաբանը (VI, 557)։

Բայց, եթե մինչև վերջ հետևողական լինենք, այդ կոչը, համաներման ընդլայնել լեֆականների կոչին, ավելի շուտ կրում էր ինչ-որ չափով արտաքին, ավելի ճիշտ՝ մասնավոր բնույթ, քանի որ մի շարք հարցերում ինչպես լեֆականները, այնպես էլ նրանց կրտսեր եղբայրակիցները հարում էին ֆորմալիստների գաղափարներին. այստեղ առկա է և՛ ստեղծագործության բովանդակության փոխարինում ձևի «նշանակությամբ», և՛ «նյութի մշակման» եղանակի ֆետիշացում, և՛ «ստեղծագործական հնարների» տիրապետում և այլն։

* * *

Ֆորմալիստների ուսմունքի հիմնական արատը, ինչպես արդեն նշվեց, արվեստի դաղափարայնության մերժումն էր։ Այդ կեղծ նախադրույթի օրինաչափ հետևանքը հանդիսացավ գեղարվեստական

12 «Հիշողություններ Եղիշե Չարենցի մասին», էջ 132։ Դրանով հանդերձ, Չարենցը բարձր էր դնահատում այս բանաստեղծների բազմագիտակությունը. նա հատկապես առանձնացնում էր Յու. Տինյանովին։

13 ՕՊՕՅԱԶ— Պոետական լեզվի ուսումնասիրման ընկերություն—տեսական կենտրոններից մեկը, որի շուրջը համախմբված էին ֆորմալիստները։

14 Ջմեռնելով այն ժամանակի Ժիրմունսկու տեսական որոնումների մանրամասների մեջ, նշենք, որ համակրանքով վերաբերվելով ֆորմալիստների ծրագրին, մի շարք հարցերում, մասնավորապես ժանրի հարցում, նա գրավում էր եթե ոչ տրամագծորեն հակառակ, ապա գոնե ինքնուրույն դիրք։

դրականության նրանց «իմաննեոտ» ուսումնասիրությունը։ Չդադարելով կրկնել, որ գրականության մեջ կարևոր է ոչ թե «ինչը», այլ «ինչպես», ֆորմալիստները իրենց ուշադրությունը կենտրոնացնում էին ձևի ուսումնասիրության վրա, պնդելով, որ վերջինիս բոլոր փոփոխությունների պատճառները գտնվում են միայն գրականության զարգացման ներքին օրենքներում, որոնք ղեկավարվում են իմաննեոտ ձևով, այսինքն՝ ինքնուրույն և իրենց մեջ։

«Իմաննեոտ շարքի» տեսության առավել համոզված կողմնակիցներն էին Բ. Էյխենբաումը, Վ. Շկլովսկին և Ռ. Յակոբսոնը։ Նրբանք մերժում էին ամեն մի պատկերացում պատճառական կապերի մասին, որոնք դուրս են գալիս արվեստի սահմաններից։ «Արվեստն ապրում է իր ավանդույթների միահյուսման և հակադրման հիման վրա, զարգացնելով և ձևափոխելով դրանք համաձայն հակադրության սկզբունքի։ Այն չունի ոչ մի պատճառական կապ ոչ «կյանքի», ոչ էլ «խառնվածքի» կամ «հոգեբանության» հետ»,— սկսում էր Էյխենբաումը[15]։

Այստեղից էլ արվեստի նրանց սահմանումը՝ «արվեստը որպես հնար»։ Պատահական չէ, որ Վ. Շկլովսկին իր գործերից մեկը հենց այդպես էլ վերնագրեց։ Բայց եթե արվեստի և գրականության էությունը հանգեցվում է «հնարին», գրականության մասին գիտության առարկան էլ, ըստ Ռ. Յակոբսոնի, արդեն հանդիսանում է «գրականայնությունը» (литературность) և ոչ թե ինքը՝ գեղարվեստական գրականությունը։

Այս բոլորից բխում էր գեղարվեստական գրականության նրանց «հատուկ» դասակարգումը, որը ենթարկված էր ամենից առաջ խոսքի «հնարների» և տիպերի ուսումնասիրության խնդիրներին։ Ամբողջ գրականությունը նրանք ստորաբաժանում էին մի կողմից չափածո և արձակ, և մյուս կողմից՝ գրամատիկական և պատմողական ստեղծագործությունների, այսինքն նախընտրում էին ուսումնասիրել ձևի ստեղծման միջոցները, մի կողմ թողնելով գրական տեսակների ուսումնասիրությունը։ Զարմանալի չէ, որ «ֆորմալ դպրոցի» տեսություններում բացակայում էր գրական սեռի կատեգորիան։ Այն համարվում էր «ոչ գիտական», քանի որ չէր տեղավորվում «բառ—ժանր—գրականություն» սխեմայի մեջ, որով ֆորմալիստները փորձում էին ընդգծել բառարվեստի երևույթների ամբողջ բազմազանությունը։

15 *Б. Эйхенбаум*, Литература, Л., 1927, стр. 94.

Իհարկե, հավիտենական մնալը, որը կարողանա ժխտել, որ գեղարվեստական երկերի ստեղծման եղանակների և միջոցների ուսումնասիրությունը անհրաժեշտ չէ գրական պրոցեսի, այդ թվում և ժանրի, որպես այդ պրոցեսի օղակներից մեկի, բազմակողմանի վերլուծման համար: Բայց գրական շարքի անկախության ֆետիշացումը 20-ական թվականների ֆորմալիստների կողմից ամենևին էլ անվնաս չէր: Նրանց ցանկությունից անկախ այն օբյեկտիվորեն ուղղված էր գրականության՝ որպես բարդ գաղափարա-գեղարվեստական կոմպլեքսի, իրականության պատկերավոր ընկալման և արտացոլման միջոցի ուսումնասիրման մարքսիստական մեթոդաբանության դեմ:

Ինչ վերաբերում է ժանրին, ապա տվյալ հատկացության մշակման սկզբնական փուլում ֆորմալիստներին ամենից ավելի հատուկ էր նրա մեջ «հնարանների կոնգլոմերատ», «մաքուր ձև», «կառուցվածք» տեսնելը: Այդ «կառուցվածքը» նրանց համար ուներ ինքնաբավ նշանակություն, իսկ «նյութի» (ֆաբուլա, բառեր, պատկերներ, ընդհուպ մինչև երկի մեջ ամփոփված մտքերը) նկատմամբ ֆորմալիստներր սկզբունքորեն անտարբեր էին, և այն չէր մտնում ժանրի ըստ[16]րուկտուրայի մեջ: Այս կապակցությամբ Վ. Շկլովսկին առաջ քաշեց մի բանաձև, ըստ որի «գրական ստեղծագործությունը մաքուր ձև է, այն իր, նյութ չէ, այլ նյութերի հարաբերություն»[17]: Բայց քանի որ «նյութը» (ստեղծագործության իրական լիցքը) չի մտնում ժանրի կառուցվածքի մեջ, ապա ժանրը ըստ Շկլովսկու, նմանվում է շենքի, որը կառուցված է ստանդարտ բլոկներից՝ կառուցման հատուկ եղանակների (օղակաձև կամ ստուիճանաձև և նրանց տարատեսակների), ինչպես նաև ծավալման, շարժման, զուգահեռակացության, շրջանակման և այլնի օգնությամբ:

Այսպիսով, ժանրը սյուժետակերտման և կոմպոզիցիայի հնարների ամբողջությունն է: Հետևաբար, ժանրի էությունը հատկանշելու համար պետք է ուսումնասիրել ստեղծագործության կառուցման «մեխողը» նրա «թեմայից» դուրս, այսինքն՝ առանց բովանդակային մոմենտի: Այստեղից էլ բխում է Շկլովսկու հեգնական նկատումը «թեմայի» դեմ: «Ի՞նչ է թեման բանաստեղծության մեջ: Այնպես, մի

16 *Լուծելով բովանդակությունը ձևի մեջ, ֆորմալիստները միաժամանակ «ձև» և «բովանդակություն» հասկացությունները փոխարինում էին «հնարք» և «նյութ» հասկացություններով:*

17 *В. Шкловский*, Розанов, Пг., 1921, стр. 4. *Տե՛ս նաև В. Шкловский*, О теории прозы, М., 1925, стр. 163.

մեխ, որից կարելի է կախվել, բայց որից կարելի է կախել նաև միայն գլխարկը»[18]: Ժանրը ընկալելով որպես մաքուր ձևական գործոն, որպես հնարների պատահական համակցություն, ֆորմալիստները բանաստեղծներից և գրողներից պահանջում էին դիրքորոշվել «դեպի ժանրը և ոչ թե գաղափարախոսությունը» (Բ. Էյխենբաում): Թեմայի ազրեսիվության, «ժանրը զգալու» կարևորության մասին այն ժամանակ գրում էր նաև Յու. Տինյանովը: Օրինակ, Մայակովսկու ներողությունների մեկը նա տեսնում էր դեպի թեման բանաստեղծի հակման մեջ, որը նրա մոտ «դեկավարում է բանաստեղծությունը» և այդ պատճառով «Մայակովսկու ոտանավորը անհավասար է տրոփում»[19]:

Սակայն, խոսելով ժանրը «զգալու» կարևորության մասին, Տինյանովը դրա հետ մեկտեղ, որքան էլ որ դա պարադոքսալ թվա, Էյխենբաումի նման (որը ֆորմալ դպրոցի տեսության մեջ առաջարկեց ժանրերի հնացման դրույթը՝ «ամենից դժվարին և դրա հետ մեկտեղ ամենից արդյունավոր դրույթը արվեստի համար»)[20], նույնպես կանխատեսում էր շատ ավանդական ժանրերի և մասնավորապես փոքր էպիկական ձևերի կործանումը: «Պատմվածքը, վիպակը,— գտնում էր Տինյանովը,—այլևս չեն զգացվում որպես ժանր»[21]:

Այնուամենայնիվ, Տինյանովը առաջիններից մեկն էր, որ փորձեց «ներսից» խախտել ժանրի մասին ֆորմալիստների միակողմանի և սահմանափակ պատկերացումը: Թե որքանով հաջող էր այդ փորձը, դեռ պետք է պարզենք: Այստեղ միայն նշենք, որ հիմնականում նրա անվան հետ է կապված ժանրի «անատոմիայի» համատավորման երկրորդ փուլը, ինչպես նաև ժանրերի էվոլյուցիայի ոսմունքը ֆորմալ դպրոցի տեսության մեջ:

Ժանրի կառուցվածքը քննելիս, Տինյանովը նախ բարդացնում է տվյալ հասկացությունը՝ դոմինանտի, տիստեմավորության և դինամիզմի մոմենտներով և, երկրորդ, ի տարբերություն, ասենք, Շկլովսկու, ստեղծագործության «նյութը» մտցնում է գեղարվեստական կառուցվածքի կազմի մեջ: Ժանրը պատկերացվում է Տինյանովի կողմից ոչ «ինքնամփոփ սիմետրիկ ամբողջության» ձևով, այլ փոքրև փոխադարձաբար համադրված տարրերի համակարգ, որոնք գտնվում են մշտական փոխազդեցության մեջ: Սիստեմի տարրերի միջև

18 «Русский современник», 1924, № 3, стр. 233.

19 Նույն տեղում, № 4, էջ 218:

20 Նույն տեղում, 1923, № 3, էջ 230:

21 Նույն տեղում, 1924, № 1, էջ 192:

«չկա հավատարմության և դավաճանման ստատիկ նշան, բայց միշտ կա ինտեգրացիայի և հարաբերակցության դինամիկ նշան»[22]։ Հետևաբար, ժանրը պետք է հասկացվի որպես ֆունկցիոնալ և կոմունիկատիվ կապերով իրար հետ կապված տարրերի հարաճուն սիստեմ։ Առաջատար դեր այս սիստեմում կատարում է «դոմինանտը» (ձևագոյացնող կոնստրուկտիվ գործոն), որն իրեն է ենթարկում տվյալ սիստեմի բոլոր տարրերը և ծառայում է իբրև այն սահմանափակող մոմենտը, որի մեջ ի հայտ է գալիս որոշակի ժանրի յուրահատկությունը։ Այսպիսի կոնստրուկտիվ սկզբունք, օրինակ, ներբողում հանդիսանում է կողմնորոշումը դեպի հուետորական արտասանություն. դա, ըստ Տինյանովի, որոշում է ներբողի բանաստեղծական պատկերավորության բնույթը, նրա ինտոնացիան, ձայնային և տողաշափական համակարգը։

Ստեղծագործության նյութի ներմուծումը ժանրի կազմության մեջ իրավունք էր տալիս հուսալու, որ Տինյանովը ժանրի ըմբռնման մեջ կմտցնի ոչ միայն դինամիկ կոնստրուկցիայի, այլև բովանդակային ձևի հասկացությունը։

Սակայն այդ տեղի չունեցավ։

«Նյութի» ներմուծումը ժանրի մեջ պետք էր Տինյանովին հիմնականում նրա համար, որպեսզի ավելի պարզորոշ կերպով սահմանազծվեր ժանրի դինամիկ կոնստրուկցիան, ուր պայքարում են «կոնստրուկտիվ գործոնը» և «նյութը»։ Վերջինս Տինյանովի ժանրային տեսության մեջ հանդես է գալիս որպես ինչ-որ երկրորդական, ժանրի էությունը չբնութագրող բան. այն նույնպես ձևական է և ենթարկվում է դոմինանտին, կոնստրուկտիվ գործոնին։ Եվ դրա համար էլ Տինյանովի մոտ բնմատիկան ժանրում գոյության իրավունք ունի լոկ որպես «կոնստրուկցիայի յուրահատուկ սկզբունքների ամրագրիչ»[23]։

---

22 *Ю. Тынянов*, Проблема стихотворного языка, Л., 1924, стр. 10.

23 *Ю. Тынянов*, Архаисты и новаторы, Л., 1929, стр. 550. *Մեզ թվում է, որ, Վադիմ Կոժինովը իր «Գրականության պատմությունը ՕՊՕՅԱԶ-ի աշխատություններում» բովանդակալից հոդվածում ճգտում է որոշ չափով «հարթելու» նյութի «ֆորմալիզացիայի» և նրա՝ կոնստրուկտիվ գործոնից «կախված լինելու» հանգամանքը Տինյանովի դատողություններում, որը ոչ բոլորովին է համապատասխանում իրականությանը։ Տինյանովը, և ոչ այլ ոք, հետևողականորեն անցկացնում է այն միտքը, որ «նյութի հասկացությունը դուրս չի գալիս ձևի սահմաններից, այն նույնպես ձևական է, նրա շփոթումը արտակոնստրուկտիվ պահերի հետ սխալ է»* («Проблема стихотворного языка», стр. 8); *«նյութը դա ձևի ենթակա տարրն է...»*. («Архаисты и новаторы», стр. 15):*Հետևաբար, հնարների և բնմատիկայի*

Տինյանովը նույնիսկ պոեզիայի թեմատիկ բազմազանության աղբյուրը տեսնում է բացառապես ժանրի ներքին կառուցվածքի դինամիկայում. «Կոնստրուկտիվ սկզբունքը ձգտում է դուրս գալ իր համար սովորական սահմաններից, որովհետև մնալով սովորական երևույթների սահմաններում, այն արագ ավտոմատանում է: Սրանով էլ բացատրվում է թեմաների հերթափոխությունը բանաստեղծի մոտ»[24]:

Բնորոշ է այն, որ ժանրաստեղծ սկզբունքների փոփոխությունը ժանրի կառուցվածքում Տինյանովին հետաքրքրում է շատ ավելի, քան նրա հաստատուն կորիզը: Նրա կարծիքով, ժանրի մեջ կայուն կարևի է համարել լոկ նրա երկրորդական հատկանիշը՝ մեծությունը, որի ուղեծրում «անսահման լայնությամբ» տեղաշարժվում են և փոխվում ժանրի ամենաէական հատկանիշները: «Բայց այն ժամանակ պարզ է դառնում,— գրում է Տինյանովը,— որ տալ ժանրի սահմանումը, որը ընդգրկեր ժանրի բոլոր երևույթները— անհնար է»[25]: *Ըստ էության՝ դա հրաժարումն է ժանրից, որպես մի հասկացությունից, որն արձանագրում է մի խումբ ստեղծագործությունների գեղարվեստական կառուցվածքի՝ որոշակի պատմական կայունություն ունեցող տիպային ընդհանրություններ:*

Տինյանովի ժանրային տեսության նախահիմքը դառնում է «ավտոմատացման—հեռացման» օրենքը, ըստ որի մի ժանրային ձևը դարձյալ է փոխարինելու մյուսին, որպեսզի ոչ թե արտահայտի նոր բովանդակությունը, այլ նրա համար, որպեսզի հեռացնի հնացած ժանրային ձևը, որն ընկալելիս ընթերցողը կամ արվեստագետը կորցնում է արդեն նորության զգացումը: Մեկուսացնելով գրական «շարքը» իրականության հետ ունեցած կապից (իսկ դա նշանակում է արվեստագետի աշխարհայացքից և հոգեբանությունից), Տինյանովը փորձում է ժանրի կոնստրուկցիայի փոփոխությունների պատճառները և ժանրերի հերթափոխման աղբյուրները գտնել իմանենտ շարքի ներսում, բայց, այնուամենայնիվ, գտնում է նրանից դուրս՝ սուբյեկտի գիտակցության մեջ, որի համար ժանրի տվյալ կաղմը սկսում է ընկալվել կամ որպես «ավտոմատացված», կամ որպես «նոր»:

Ի՞նչ լրիվ «փոխադարձ պայմանավորվածության», «փոխադարձ կապվածության» մասին կարող է խոսք լինել Տինյանովի մոտ, ինչպես այդ փորձում է ներկայացնել Վ. Կոժինովը (Տե՛ս «Вопросы литературы», 1972, № 7, стр. 99).

24 *Ю. Тынянов*, Архаисты и новаторы, стр. 24—25.

25 *Նույն տեղում, էջ 7:*

Լ. Վիգոտսկին իր «Արվեստի հոգեբանությունը» ֆունդամենտալ աշխատության մեջ (որը գրվել էր դեռ 1925 թվականին, բայց որի առաջին հրատարակությունը լույս տեսավ միայն քառասուն տարի անց) մանրամասն կանգ է առնում ֆորմալիստների այս «սարքատրտրսի» վրա: Վիգոտսկին առաջիններից էր, որը, թեկուզ և ֆրագմենտար ձևով, ուշադրություն դարձրեց ժանրի կազմության և էության մասին ժիրմունսկու և ֆորմալիստների ըմբռնման տարբերության վրա[26]: Ուստի նախքան էվոլյուցիայի տիեզերության տեսությունը շշափելը, տեսություն, ուր ակնհայտորեն դրսևորվեց ֆորմալիստների պարզունակացված մոտեցումը ժանրային ոլորտում ավանդույթների ու ժառանգականության պրոբլեմին, համառոտակի կանգ առնենք ժանրի վերաբերյալ ժիրմունսկու տեսակետի վրա:

Արդեն ասվել է, որ ժիրմունսկին չէր ընդունում ֆորմալ դպրոցի տեսության մի շարք սկզբունքներ: Նրա Շկլովսկին ժանրը հանդիսանում էր հնարանքի դումարին և դեն էր նետում բոլոր թեմատիկ տարրերը, իսկ Տինյանովը այդ տարրերը մտցնում էր ժանրի կազմի մեջ, բայց ենթարկում էր դրանք կոնստրուկտիվ գործոնին, ապա ժիրմունսկին ձգտում էր ժանրի դաղափարը կապել որոշակի կենսական բովանդակության հետ:

«Յուրաքանչյուր բանաստեղծական ժանր (ողերգություն և ներբող, նովել և վեպ, քնարական պոեմ և հերոսական դյուցազներգություն, կատակերգություն և ողբերգություն),— գրում էր նա,— ներկայացնում է ամենից առաջ յուրատեսակ կոմպոզիցիոն առաջադրանք, նման այն կոմպոզիցիոն ձևերին, որոնք մենք գտնում ենք երաժշտության մեջ (սոնատ, սիմֆոնիա և այլն): Էական տարբերությունը, տակայն, այն է, որ երաժշտության մեջ՝ որպես առարկայազուրկ արվեստում, գեղարվեստական ժանրի առանձնահատկությունները ամբողջովին որոշվում են կոմպոզիցիայով, այնինչ գրականության մեջ ժանրի սպեցիֆիկ առանձնահատկությունների սահմանման մեջ մտնում են նաև թեմատիկ կողմերը»: Հետևաբար, «...քնարական պոեմը, ներբողը և ողբերգությունը ու կատակերգությունը իրարից տարբերվում են ոչ միայն կառուցվածքով, այլև յուրաքանչյուրն ունի թեմաների իր բնորոշ շրջանը»[27]:

Իհարկե, հարկավ թե օրինաչափ է երաժշտական ժանրերի վա-

---

26 *Л. С. Выготский,* Психология искусства, издание второе, исправленное и дополненное, М., 1968, стр. 81.

27 *В. Жирмунский,* Вопросы теории литературы, Л., 1928, стр. 46—47; 170.

ռուցվածքի հանդեցումը կոմպոզիցիոն կողմերին։ Բայց գրական ժանրերի ստրուկտուրայի վերաբերյալ Ժիրմունսկու հայացքներում ուշադրության արժանի է այն, որ նա փորձում է «վերականգնել» բովանդակության տարրը ժանրի մեջ և դրանով մոտենում է ժանրի, որպես բովանդակալից ձևի, բացատրմանը։ Բայց միայն մոտենում է, քանի որ Ժիրմունսկու մոտ, այնուամենայնիվ, ուշադրությունից վրիպում է ժանրի բովանդակալից և ձևական տարրերի փոխադարձ պայմանավորվածության և կախվածության մոմենտը, այսինքն՝ ժանրը զրկվում է սիստեմայնությունից։

Անցնելով ժանրերի էվոլյուցիայի տինյանովյան տեսությանը, նշենք, որ նրա համար գրականությունը, ամբողջովին վերցրած, նույնպես պատկերացվում է որպես «դինամիկ համակարգ», որպես «համակարգերի համակարգ», որի ներսում պայքարում են տարբեր ժանրեր՝ «ավտոմատացման-հեռացման» վերը նշված օրենքի սկզբունքով։ Էվոլյուցիայի անհրաժեշտությունը, ըստ Տինյանովի, առաջ է գալիս «անընդհատ դինամիկայի պահանջից... քանի որ յուրաքանչյուր դինամիկ համակարգ անպայման ավտոմատացվում է, և դիալեկտիկորեն ուրվագծվում է հակադիր կոնստրուկտիվ սկզբունքը»[28]։

Դժվար չէ տեսնել, որ ժանրերի էվոլյուցիայի «դիալեկտիկան» Տինյանովի տեսության մեջ բավական անհիրական է, երևակայական։ Ի՞նչ էվոլյուցիայի մասին կարող է խոսք լինել, եթե այն ըստ էության նրա կողմից ըմբռնվում է ոչ որպես ավանդույթների ժառանգում և զարգացում, այլ որպես «թռիչք», «տեղաշարժ»։ Տինյանովը համոզված է, որ «ժառանգականության մասին կարիք է լինում խոսելու միայն էպիգոնության երևույթների դեպքում, բայց ոչ գրական էվոլյուցիայի երևույթների, որի սկզբունքն է՝ պայքար և հերթափոխում»[29]։

Ժանրերի էվոլյուցիայի այս տեսության մեխանիստական տամանավակությունը կասկածից վեր է։ Այն չէր էլ կարող այլ կերպ լինել, քանի որ նրա ընդհանուր մեթոդաբանական նախադրույթները հիմնականում բխում էին մոդեռնիստական հոսանքների դեղարվեստական պրակտիկայի «ծայրահեղ» երևույթներից, որից հետո անհիմն կերպով տարածվում էին համաշխարհային գրականության ամբողջ պատմության վրա։

---

28 *Ю. Тынянов*, Архаисты и новаторы, стр. 15.

29 Նույն տեղում, էջ 11։

Բացի այդ, ձգտելով շրջանցել գրական ժանրերի էվոլյուցիայի մատերիալիստական կոնցեպցիան, Տինյանովը և նրա հետևորդները ժանրերի հերթափոխման պատճառականության կատեգորիան, որոշակի ժանրի դոմինանտությունը այս կամ այն ժամանակաշրջանին, նրա «ակտուալությունը» ավելի պատմական պահին կառուցում էին գրականության «իմանենտ շարքի» ֆորմալ-հոգեբանական բացատրության վրա, որը նորության չափանիշից բացի այլ չափանիշներ չէր տալիս գրական երևույթների գնահատման համար[30]:

«Նորաձևություն, ահա այն բառը...»— որը, Վ. Կոժինովի խոսքերով,— «հարմար է ֆորմալիստների ուսումնասիրության առարկան բնորոշելու համար»:

Իրոք, «նորության» սուր զգացողությունը ֆորմալ դպրոցի էվոլյուցիայի տեսության մեջ, թերևս, ուրիկ չէ իրական իմաստից՝ «գրական նորաձևության», որպես գրական պրոցեսի կողմնակի երևույթներից մեկի ուսումնասիրության ժամանակ: Հենց այդ հարցին էլ նվիրված է Կոժինովի նշված հոդվածը[31]: Սակայն այլ կերպ էին մտածում իրենք՝ ֆորմալիստները: «Գրական նորաձևության» ուսումնասիրման ընթացքում ստեղծվող «բանաձևերը» և «սխեմաները» նրանց կողմից ներշխավորվում էին որպես համընդհանուր սկզբունքներ՝ գրական պրոցեսն իր բազմաձևության մեջ ըմբռնելու համար: Թե ինչպիսի արդյունքների հանգեցին դրանք, երևում է թեկուզ ժանրի և ժանրային էվոլյուցիայի տեսության նրանց ընդհանուր մեկնաբանությունից[32]:

---

30 «Նորաձևությունը և նորության ծարավը ֆորմալիզմի անհրաժեշտ ուղեկիցներն են» Պարադոքս, կուրյոզ՝ ահա թե ինչով է շնչում ֆորմալիզմի դարաշրջանը...»,— ֆորմալիստական արվեստին, ինչպես և այդ ուղղության գիտնականների տեսական դրույթներին այդպիսի գնահատական է տվել Ա. Լունաչարսկին դեռ 1924 թվականին իր «Ֆորմալիզմը արվեստագիտության մեջ» հոդվածում (Տե՛ս А. В. Луначарский, Собрание сочинений, М., 1967, стр. 421).

31 «Вопросы литературы», 1972, № 7, стр. 97—113.

32 Անհրաժեշտ է նշել, որ սույն հոդվածում մենք շոշափում ենք «ֆորմալ դպրոցի» ներկայացուցիչների միայն այն դրույթները, որոնք վերաբերվում են ժանրի պրոբլեմին: Այնինչ պոետիկայի բնագավառում նրանց հետազոտությունները բավականին ընդարձակ են, ընդ որում դրանցից մի քանիսը, նույնիսկ վաղ շրջանի գործերը, մինչ այժմ էլ չեն կորցրել իրենց գիտական նշանակությունը (հատկապես դա վերաբերում է չափածոյին նվիրված նրանց աշխատություններին): Բացի դրանից, չպետք է մոռանալ նաև, որ այս գիտնականների հայացքները որոշակի էվոլյուցիա ապրեցին: Դրա կոնկրետ օրինակը, ինչպես երևում է մեր հոդվածից, հանդիսացավ Յու. Տինյանովի ձգտումը՝ ժանրը չհանգեցնել հնարների հատուկ դու-

* * *

«Ֆորմալ դպրոցի» կողքին սովետական գրականագիտության մեջ գրեթե միաժամանակ կազմավորվում և զարգանում էր սոցիոլոգիական ուղղությունը։ Պետք է ընդունել, որ նրա կողմնակիցները, դեմ դուրս գալով ֆորմալիստների՝ գրականության զարգացման արտահատարակական, իմանենտ օրենքներ գտնելու փորձերին, արդարացիորեն ուշադրություն էին դարձնում հատարակության սոցիալ-տնտեսական զարգացման հետ գրականության սրատմության ունեցած կապին։ Սակայն միակողմանի և պարզունակ ձևով բացատրելով այս կապի դիալեկտիկայի ամբողջ բարդությունը, գեհհիկ սոցիոլոգները գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ տեսնում էին լոկ այս կամ այն դատակարգի գաղափարախոստության արտահայտությունը, ձգտում էին սահմանել արվեստի անմիջական կախումը տնտեսական հարաբերություններից, փատտորեն այն իջեցնելով մինչև սոցիոլոգիայի հասարակ իլյուստրացիայի։

Մի խոսքով, գեհհիկ սոցիոլոգների մետաֆիզիկական փիլիսոփայական բազան պայմանավորվում էր գրական-պատմական սրոցեսի ընդհանուր օրինաչափությունները բացահայտելու նրանց լիակատար անընդունակությունը, որը, անշուշտ, չէր կարող չանդրադառնալ նաև նրանց ժանրային տեսության վրա։

Ո՞րն է ուրևմն այդ տեսության բովանդակությունը և իմաստը։

Ամենից առաջ պետք է նշել, որ սոցիոլոգիական ուղղության ներկայացուցիչների, ինչպես և ֆորմալիստների հայացքները ժանրի վերաբերյալ ամենևին էլ միատեռ չէին։ Ամենից «ծայրահեղ» դիրքը ժանրի նկատմամբ գրավում էր Վ. Պերեվերզևը, որն ընդհանրապես ժխտում էր այդ հասկացության գիտական նպատակահարմարությունը։

մարի, այլ ներկայացնել այն որպես դինամիկ, իր բոլոր մասերով փոխադարձաբար կապված սարուկտուրա և համակարգ։ Չի կարելի նաև անտեսել այն փաստը, որ այս գիտնականների մի շարք աշխատանքներ գրականության սրատմության վերաբերյալ (Պուշկինի, Նեկրասովի, Տյուտչևի, Գոգոլի, Դոստոևսկու և ուրիշների մասին), որոնք գրված են հետազոտական փայլուն մակարդակով և զարմացնում են իրենց խորությամբ և դիտողությունների նրբությամբ, վաղուց ճանաչում են գտել ոչ միայն մեր երկրում, այլև արտասահմանում։ Այս բոլորից բացի, ինչպես իրավացիորեն նշում է Ա. Քալանթարը իր «Գեղեցիկի օրյեկտիվության հարցի շուրջը» հոդվածում, Յու.Տինյանովի, Վ. Ժիրմունսկու, Բ. Տոմաշևսկու, Բ. Էյխենբաումի, Վ. Շկլովսկու նման գիտնականների ներդրումը գիտության մեջ կայանում էր առաջին հերթին «մի շարք հարցերի հետազոտման կոնկրետ արդյունքներում, հարցեր, որոնք բոլորովին չէին ուսումնասիրված ռուսական գիտության մեջ և քիչ էին ուսումնասիրված արևմուտքում»։ («Философские науки», 1958, стр. 155).

Եվ դա պատահական չէ։

Ինչպես հայտնի է, հասարակական և գաղափարական երևույթների ամբողջ բազմազանությունը, այդ թվում և գեղարվեստական գրականությունը, Պերևերզևը անմիջականորեն բխեցնում էր արտադրական պրոցեսից, ընդ որում ժխտելով վերնաշենքային երևույթների ամեն տեսակ փոխադարձ պայմանավորվածությունը և փոխազդեցությունը։ «...Քաղաքական կյանքը,— պնդում էր նա,— ոչինչ չի կարող ստեղծել գրականության պատկերային համակարգում և հակառակը՝ գրականությունը ոչինչ չի կարող ստեղծել քաղաքական համակարգում... այստեղ չկա պատճառական կապ։ Մեկը մյուսին երբեք չի ծնում, ամեն ինչ հանդում է մի ընդհանուր պատճառի» (այսինքն՝ բազիսի—Յու. Փ.)[33]։ Բայց քանի որ քաղաքականությունը, հետևաբար և՝ փիլիսոփայությունը, և՝ պատմությունը և այլն, զոհություն ունեն ինքնուրույն, «գուգահեռ շարքերի»[34] ձևով, ապա, Պերևերզևի կարծիքով, գեղարվեստական երևույթը վերլուծելիս նրանց դիմելու ոչ մի հարկ չկա։

Այս ամենը շատ բանով չի՞ հիշեցնում արդյոք գրական շարքի ինքնավարության ֆորմալիստական տեսությունը։

Առանձնացնելով գեղարվեստական գրականությունը վերնաշենքային մյուս տեսակներից, Պերևերզևը պաշտպանում է այն միտքը, որ գրականությունը իրենից ներկայացնում է լոկ պատկերների համակարգ, որի օրինաչափությունը «որոշվում է արտադրական պրոցեսի օրինաչափություններով» միայն[35]։ Պատկերների բուն համակարգը Պերևերզևի մոտ հավասարեցված է սոցիալական տիպերի համակարգին, քանի որ կերպարը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ «այլակերպությունը այն սոցիալական բնավորության», որ իրենից ներկայացնում է գրողը։

Այստեղից հետևություն. գրողի ստեղծագործությունը որոշակի դասակարգի սոցիալական կեցության արտահայտությունն է. հետևաբար, այն ամենը, ինչ գտնվում է այդ դասակարգի սահմաններից դուրս, որին պատկանում է հեղինակը, նրա համար անըմբռնելի է։

Գեղարվեստական երկի «դասակարգային վերլուծությանը» համապատասխան Պերևերզևը կառուցում է ոճի իր տեսությունը։ Եթե գեղարվեստական ստեղծագործության հիմնական կառուցվածքային տարրը կերպարն է (սոցիալական բնավորություն), ապա

33 «Родной язык и литература в трудовой школе», 1928, стр. 92—93.

34 Պերևերզևի տերմինը։

35 Նույն տեղում, էջ 86։

«միասնական սոցիալական իրականության ծնած ստրուկտուրանե-
րը կազմում են մի միասնություն, որը կոչվում է ոճ: Ոչ ոք չի կարող
մի կողմ մնալ ոճից, որովհետև ոչ ոք չի կարող դուրս գալ կերպար-
ների դետերմինացված շրջանից»[36]: Հենց այն պատճառով, որ ա-
մեն մի գրող «գտնվում է կերպարների մոգական ոլորտում», տրվ-
յալ դարաշրջանի գրողների բոլոր ստեղծագործություններին հա-
տուկ է ընդհանուր բնույթը, դրանք բոլորը կազմում են մի «միաս-
նական ոճ»: Ընդսմին, տարբեր դարաշրջանի ոճերի միջև Պերեվեր-
զևը չի գտնում ոչ մի ժառանգորդություն, քանի որ յուրաքանչյուր
ոճ վերնաշենքի ձևով բարձրանում է հատուկ սոցիալ-տնտեսական
հիմքի վրա:

Պերեվերզևի տեսական դրույթների տրամաբանական ավարտն
է հանդիսանում ժանրի հասկացության հակաբնականության միտքը,
որովհետև ժանրին հատուկ է տարբեր ոճերի կամ տարբեր դասա-
կարգերի պատկանող ստեղծագործությունների համախմբումը:

Այն հարցին, թե «ի՞նչու մենք չենք կարող համախմբել երկերը
ըստ ժանրային հատկանիշի», Պերեվերզևը անեղկմիտ ձևով պա-
տասխանում է. «Որովհետև միևնույն ժանրի երկերը սոցիոլոգիա-
կան տեսակետից կարող են խիստ օտար լինել իրար, միաժամանակ
լինելով սոցիոլոգիական տեսակետից չափազանց հարազատ այլ
ժանրերի երկերին: Ստեղծագործություններն ըստ ժանրային հատ-
կանիշի խմբավորելիս մենք ստիպված ենք համախմբել այնպիսի
տարասեռ գործեր, ինչպիսիք են Լերմոնտովի «Մեր ժամանակի հե-
րոսը» և Գոգոլի «Մեռած հոգիներ» վեպերը և անջատել իրարից այն-
քան հարազատ ստեղծագործություններ, ինչպիսիք են «Մեր ժամա-
նակի հերոսը» վեպը, «Դիմակահանդես» դրաման, «Դևը» պոեմը,
որոնք կազմում են սոցիոլոգիական միասնություն»[37]:

Այսպես, Պերեվերզևը գրականագիտական համակարգից ինք-
նաբերաբար բացառում է ժանրը, քանի որ ժանրի հասկացությունն
իր հիմքում կրում է գրականության զարգացման ժառանգականու-
թյան միտքը, ինչ նա սկզբունքորեն չէր ընդունում:

Ի հակակշիռ Պերեվերզևի, սոցիոլոգիական ուղղության մի այլ
առաջնորդ՝ Վ. Ֆրիչեն և նրա բազմաթիվ հետևորդները (Ա. Յեգոլին,
Ս. Դինամով, Մ. Յունովիչ, Ի. Նուսինով և այլք) ժանրը համարելով
պոետիկայի կարևոր հասկացություններից մեկը, առաջին հերթին
աշխատում էին հարված հասցնել «ֆորմալ դպրոցի» ժանրային
տեսությանը:

---

36 «Литература и марксизм», 1929, № 2, стр. 20.

37 Նույն տեղում, էջ 21:

Գրական պրոցեսի ընկալման և վերլուծության մեթոդաբանությունը Ցիրլինի և նրա հետևորդների մոտ քիչ բանով է տարբերվում պերևերզևյանից։ Գեղարվեստական գրականությունը նրանց մոտ դարձյալ դասակարգային «հոգեգաղափարախոսության» և տրվյալ դասակարգը ծնած էկոնոմիկայի ճիշտ պրոեկցիան է։ Ահա թե ինչու, ժխտելով գրականության զարգացման ներքին օրինաչափությունների որևէ ինքնուրույնությունը, Ցիրլինն իր «Սոցիոլոգիական պոետիկայի խնդիրները» հոդվածում բանաստեղծական ոճը բնորոշում է որպես «դարաշրջանի մտածելակերպի էսթետիկական արտահայտություն»[38], կամ էլ հարադրում է այն դասակարգային ոճի պրևեռման հետ։

«Ոճի դասակարգայնությունը» գռեհիկ սոցիոլոգների մոտ հանդիսանում է այն «բոլիսը», որի վրա հենվում է նրանց ժանրային տեսությունը։ Նրանք պարզապես չեն պատկերացնում ժանրը «դասակարգային ոճից» դուրս, քանի որ այն միշտ ծագում է ի պատասխան «տվյալ սոցիալական խմբի համառ պահանջմունքների և իրենից ներկայացնում է դասակարգի սոցիալական պրակտիկայի այս կամ այն կողմը...»[39]։

Հատկանշական է, որ գրական սեռի կատեգորիան գռեհիկ սոցիոլոգների մոտ բացակայում է։ Այն, ինչպես տեսանք, բացակայում էր նաև ֆորմալիստների մոտ։ Բայց այս դեպքում, իրենց պոետիկայի համապատասխան կառուցվիս, գռեհիկ սոցիոլոգները հաշվի չառան այս կատեգորիան միայն այն պատճառով, որ սա նրանց թվում էր «արտաժամանակային», «արտապատմական»։ Ժանրը բխեցնել այդ կատեգորիայից, նրանց կարծիքով, պարզապես անմտություն է և կնշանակի հրաժարվել ժանրի կոնկրետ-սոցիոլոգիական բացատրությունից։ Ժանրի ամեն մի բնութագրում նրանց մոտ կապված է մեկայն ոճի հետ, և հետևաբար «գրական ժանրերը պետք է ուսումնասիրել ըստ այն ոճի սոցիալ-պատմական ծագման, որի սահմաններում նրանք հայտնվում են և ըստ այն ֆունկցիայի, որը նրանք կատարում են այդ ոճի սահմաններում»[40]։

Ձգտելով «փրկել» ժանրը նրա՝ որպես «մաքուր ձևի» ֆորմալիստական ըմբռնումից, գռեհիկ սոցիոլոգները, ձգտում էին դասել ժանրի «բովանդակալից» սահմանում։ Բայց ավա՜ղ. ժանրի «բովանդակալից» տեսությունը գռեհիկ սոցիոլոգների մոտ չստեղծվեց

38 «Вестник Коммунистической академии», 1926, № 17, стр. 172.

39 *А. Цейтлин*, Жанры, Литературная энциклопедия, том 4, 1930, стр. 123.

40 Նույն տեղում, էջ 111։

այն պարզ պատճառով, որ նրա որակական բնորոշումը վերջիններս բխեցնում էին «դասակարգային ոճից»։

Այնպիսի «ավանդական» հասկացություններ, ինչպիսիք են «վեպ», «պոեմ», «ներբող», «եղերերգություն» և այլն, նրանց համար անընդունելի են իբրև ժանրի անվանում. սրանք լավագույն դեպքում կարող են ընդգծել լոկ նրանց «քանակական» հատկանիշը՝ «ծավալը» «չափը» (համմտ. «մեծությանն», որպես ժանրի «կայուն» հատկանիշի մասին Յու. Տինյանովի դատողության հետ)։ «Համապարփակ դրոշմներ մենք չենք ընդունում,— գրում էր Ցեյտլինը։ — Ժանրը միշտ գոյություն ունի կոնկրետ և պատմական սոցիալական միջավայրում։ Երբ մեզ ասում են, որ գոյություն ունի վեպի ժանրը, մենք պահանջում ենք ցույց տալ այդ ժանրի տարբերիչ հատկանիշները։ Դրանք գոյություն չունեն իրականության մեջ. վեպի հասկացությունը իր մեջ դառնում է ամենատարբեր դարաշրջանների, խմբագործումների և կոնստրուկցիաների ոճային գոյացություններ... Բանն այն է, որ միմյանցից տարբեր դասակարգային խմբերը տարբեր դարաշրջաններում իրենց համար ստեղծել են միմյանցից խորապես տարբեր գեղարվեստական կոնստրուկցիաներ»[41]։

Ժանրը, նրանց կարծիքով, կարող է գոյություն ունենալ որպես գիտական կատեգորիա միայն մի պայմանով,— եթե այս կամ այն ժանրի կառուցվածքում հաշվի առնվի նրա դասակարգային պատկանելիությունը։ Ասենք՝ «վեպ» հասկացությունը ոչինչ չի նշանակում նրանց համար, դա լոկ ստեղծագործության ձևական կազմակերպումն է, նրա «մեծությունը»։ Այլ բան են այնպիսի հասկացություններ, ինչպես «բուրժուական հոգեբանական վեպ» կամ «սոցիալիստական արտադրական վեպ»։ Այստեղ արդեն նշվում է դասակարգային պատկանելիությունը (բուրժուական, սոցիալիստական) և տրվում է ժանրի «որակական» բնութագիրը (հոգեբանական, արտադրական)։

Նույնը կատարվում էր նաև գրականության այլ ժանրերի հետ։ Ըստ որում դեռևիկ սոցիոլոգները միաժամանակ փորձում էին «ծրագրավորել» որոշակի ժանրեր սովետական գրականության համար։ Այսպես, Ցիրլինն գտնում էր, որ մեր գրականության մեջ հիմնական ժանր է հանդիսանում և ապագայում էլ կլինի «սոցիալիստական արտադրական վեպը», իսկ Ի. Նուսինովը, պրոլետարական գրականության համար ընտրելով ժանրերի «կոմպլեքս» և այն բը-

41 «Русский язык в советской школе», 1929, № 4, стр. 8—9.

նութագրելով «միջազգային-պրոլետարական», «հեռանկարային-ուտոպիական» և այլ հասկացութիւններով, հայտնում էր, որ սովետական գրականութեան մեջ ողբերգութիւն հնարավոր չէ, քանի որ այն «միշտ արտահայտել է մարդկային անզորութեանը», իսկ ներքողը իր հերթին «կարող է լինել լոկ շնչին միջադեպ» սովետական իշխանութեան առաջին տարիներին, որովհետև «իր բնույթով այն խորապես թշնամի է և խորթ մեր իրականութեանը»[42]:

Գռնհիկ սոցիոլոգների այս կանխատեսումները ամենևին էլ պատահական չեն: Դրանք բխում են նույն այն տեսական նախադրյալներից, որոնք դրված էին գրական պրոցեսի վերլուծութեան, նրանց մերոդարանութեան հիմքում: Շրջափակելով ժանրը «դասակարգային ոճի» նեղ շրջանակներում, գռնհիկ սոցիոլոգները ժխտում են որևէ ժառանգականութեան ժանրերի գոյացման մեջ: «...Ժանրը,— Յևյալինի կարծիքով,— հասունանում է դասակարգի հետ և նրա հետ անցնում է իր ծաղկման շրջանը: Նրա կազմակերպող սկզբունքը՝ դասակարգային հոգեբանութեունը, իրենից ներկայացնում է այն խմորիչը, որը համախմբում է ժանրի մանրագուն բաղադրամասերը և տալիս է նրանց ընդհանուր նպատակասլացութեուն: Այս կազմակերպող սկզբունքից դուրս ժանրը աներևակայելի է»[43]:

Զարմանալի չէ, որ անտեսելով գրականութեան զարգացման հարաբերական ինքնուրոյնութեունը, Ֆրիչեն և նրա հետևորդները «հակադրութեան օրենքի» մեջ (որը գռնհիկ սոցիոլոգների ուսմունքում իր կոնկրետ դրսևորմամբ ինչ-որ տեղ շատ էր հիշեցնում ժանրային էվոլյուցիայի ֆորմալիստական կոնցեպցիայի «հետացմանն», «ետմղմանն» դրույթները) տեսնում են այս կամ այն դարաշրջանի ժանրային կազմի ձևավորման հիմնական սկզբունքը: Նրանք համոզված են, որ «դասակարգը ձևավորում է իր ոճերը և ժանրերը որպես հակադրութեուն, որպես հակադրութեուն այն դասակարգի ոճերին և ժանրերին, որն իշխում էր մինչ այդ և որն այժմ ավելի ու ավելի է մղվում ետին պլան»[44]:

Ինչպես տեսնում ենք, ժանրի հարցում գռնհիկ սոցիոլոգների ելակետը կարծես թե պետք է նրանց հանգեցներ ֆորմալիստներին տրամագծորեն հակառակ արդյունքների: Բայց, ինչպես ասում են, նպատակները միանում են: *Սոցիոլոգիական* գրականագիտութեան կողմնակիցները, Բեկուզ և այլ ուղիներով, հանգեցին նույն

[42] «Литература и искусство», 1931, № 2, стр. 27.
[43] «Русский язык в советской школе», 1929, № 4, стр. 8.
[44] *В. Фриче*, Проблемы искусствоведения, М., 1930, стр. 110.

ավարտին։ Դիրքերի հակադրությունը, վերջին հաշվով պատրանքային դուրս եկավ։ Իրոք որ «գռեհիկ սոցիոլոգիզմը և ֆորմալիզմը մեկնուն մեդալի երկու երեսներն են, թեկուզ նրանք անողոքաբար պայքարում էին իրար դեմ»[45]։

Սովետական գրականության մեջ գրական երևույթների ուսումնասիրման նկատմամբ «ֆորմալ դպրոցին» հատուկ «իմանենտ» մոտեցումը հիմնականում հաղթահարվել էր 20—30-ական թվականների սահմանում, սակայն գռեհիկ սոցիոլոգների մետաֆիզիկական մտածողության իներցիան, տարբեր պատճառներով, դեռևս երկար ժամանակ զգացնել էր տալիս իրեն։ Պատահական չէ, որ Զարենցը 30-ական թվականների կեսին դառնությամբ խոստովանում էր, որ այժմ էլ «...գռեհիկ սոցիոլոգիզմը հարվածի տակ է պահում գրականության զարգացումը, ոչ միայն գրականագիտությունը, այլև գեղարվեստական խոսքը»[46]։ Ընդ որում գռեհիկ սոցիոլոգների գրականագիտական կոնցեպցիան առաջ էր քաշվում ոչ միայն որպես տեսական նախադրյալ, որի վրա կառուցվում էին գրական պատմական դիտողությունները, այլև ակտիվորեն ներդրվում էր իրրև մեթոդական հանձնարարականներ՝ ուսումնական, այդ թվում և դպրոցական ձեռնարկներ կազմելիս[47]։ Ուստի չի կարելի չընդունել այն սկզբունքային դիրքը, որ գրավեց Զարենցը գրական ստեղծագործության և նրա կառուցվածքի «դասակարգային վերլուծության» դռեհիկ - սոցիոլոգիական համաճարակի նկատմամբ, որն այն տարիներին ընդգրկել էր և հայ գրականության դասագրքերը։ Գռեհիկ սոցիոլոգների կեղծ մարքսիստական դարձվածաբանությունը, որը անարդար դատաստան էր տեսնում դասականների գեղարվեստական ժառանգության նկատմամբ, Զարենցը հակադրում էր համաշխարհային արվեստի երևույթների կոնկրետ պատմական ուսումնասիրման անհրաժեշտության զգաստ գաղափարը։ «...Կատեդրիկ կերպով,— գրում էր նա 1936 թվականին «Լեզվի և գրականության դասավանդման ծրագրի բացատրություն»ում,— պետք է խուսափել 13—14 տարեկան երեխայի համար անըմբռնելի բառերից,

---

45 *Г. А. Гуковский*, Изучение литературного произведения в школе (Методологические очерки о методике), М.—Л., 1966, стр. 69.

46 «Հիշողություններ եղիշե Զարենցի մասին», էջ 367։

47 Ուշագրավ է, որ ժանրերի վերաբերյալ իրենց շատ հոդվածները գռեհիկ սոցիոլոգները հրատարակում էին «Մայրենի լեզուն և գրականությունը աշխատանքային դպրոցում», «Ռուսաց լեզուն սովետական դպրոցում» և այլ ամսագրերի էջերում։

տերմիններից և սխեմատիկ ֆորմուլներից գրականության դասակարգմնության մասին, որոնք բխում են մարքսիզմի հետ ոչ մի առնչություն չունեցող վուլգար սոցիոլոգիզմից և որոնք ոչ միայն արժեքազրկում են գեղարվեստական գրականության նշանակությունը մարդկային կուլտուրայում, ոչ միայն սեր չեն առաջացնում աշակերտի մեջ դեպի գրականությունը, ոչ միայն չեն նպաստում աշակերտի մեջ գեղարվեստական ճաշակի զարգանալուն, այլև միանգամայն սխալ և անընդունելի գաղափար են տալիս նրան մարքսիստական վերաբերմունքի մասին դեպի անցյալ և ներկա գրական արժեքները» (VI, 293):

Բայց նախքան այսպիսի եզրակացության հանգելը, Զարենցը ինքը որոշակի ժամանակահատվածում գտնվում էր գեհհիկ սոցիոլոգների և նրանց հետևորդների գաղափարների ազդեցության տակ, մի բան, որը չէր կարող չանդրադառնալ ինչպես նրա գեղարվեստական պրակտիկայի, այնպես էլ քննադատական ու տեսական ելույթների վրա:

2

Մայրահեղություններ միանում են...

Դրա ակներև վկայությունը հանդիսացավ գեղարվեստական գրականության, նրա յուրահատկության, ավանդույթների և զարգացման ուղիների վերաբերյալ սուվեստական գրականագիտության երկու, իրենց փիլիսոփայական նախադրյալներով տրամագծորեն հակադիր՝ ֆորմալ և գեհհիկ-սոցիոլոգիական ուղղությունների ներկայացուցիչների հայացքները էկլեկտիկորեն հաշտեցնելու փորձը: Մասնավորապես, «ֆորմալ դպրոցի» առաջնորդներից մեկը՝ Բ. Տոմաշևսկին, մի բանավեճի ժամանակ, որը հանդիսացավ «ֆորմալ մեթոդի» մասին 1924 թվականի լայն բանավեճի արձագանքը, ուղղակի հայտարարեց. «...Ներկայումս ֆորմալիստները ձգտում են մերձենալ սոցիոլոգիական մեթոդին, գտնելով, որ այն իրենց անհրաժեշտ է ժանրերի բացատրության համար»[48]: Բայց, ինչպես և կարելի էր սպասել, այս հայտարարությունը ավելի շուտ կրում էր դեկլարատիվ բնույթ և փաստորեն չիրականացվեց, քանի որ «էկլեկտիկները», կամ, ինչպես իրենք էին անվանում իրենց, «ֆորմոդները» (ֆորմալիստ-սոցիոլոգները) նույնպես հետևողականորեն

[48] «Новый Леф», 1927, № 4, стр. 45.

վիճարկում էին սովետական գրականության մեջ «ավանդական ժանրերի» գոյության իրավունքը:

Գրական պրոցեսի վերաբերյալ «ֆորսոցների» ընդհանուր մեթոդաբանական ելակետները իրենց ամենաբազմազիսի դրսևորումներով հավանություն և խրախուսանք գտան Լեֆ (Արվեստի ձախ ճակատ) գրական խմբավորման կողմից: Առանց փորձելու ընդգրկել լեֆականների կողմից իրենց ամսագրի էջերում[49] քննարկվող տեսական հարցերի ողջ շրջանը, տեսնենք, թե նրանք ինչպես էին մեկնաբանում ժանրի պրոբլեմը:

Լեֆականների էսթետիկական ծրագրում, «սոցիալական պատվեր»[50] հասկացության նման, լայնորեն օգտագործվող կատեգորիա էր նաև «փաստի գրականությունը»:

Այս կոչի ողջ իմաստը, որը նրա մեջ դնում էին «ծայրահեղ» լեֆականները (Ն. Չուժակ, Ս. Տրետյակով, Օ. Բրիկ և ուրիշներ), կայանում էր գեղարվեստական հնարանքի ժխտման, գրականության մեջ հակահոդեբանականի պաշտպանության, բելետրիստիկայի «իրենց դարն ապրած ձևերին» «անմտորեն» ընդօրինակելուց նրիտասարդ սովետական գրողներին հեռու պահելու մեջ: «Լեֆը,—հայտարարում էր Տրետյակովը,— փաստերի ճիշտ արձանագրման մեթոդների մշակման կողմնակից է: Փաստի չհորինված գրականությունը Լեֆ-ը ավելի բարձր է դասում բելետրիստիկայից»[51]: Նրան ձայնակցում էր Չուժակը՝ կատեգորիկ կերպով պնդելով, որ «բելե-

---

49 Լեֆ գրական խումբը հիմնել էր Վ. Մայակովսկին 1922 թվականի վերջում: «Леф» ամսագիրը հրատարակվում էր 1923 թվականի մարտից մինչև 1925 թվականը, 1927—28 թվականներին լույս էր տեսնում «Новый Леф» անվամբ:

50 Այս հասկացության օգնությամբ լեֆականները ձգտում էին սահմանել և ճշտել արվեստագետի վերաբերմունքը նոր իրականության նկատմամբ: Սակայն պետք է հաշվի առնել, որ «սոցիալական պատվերի» կոչը միատեսակ չէր մեկնաբանվում լեֆականների միջավայրում: Այսպես, նրն Օ. Բրիկի համար, որին Մայակովսկին անվանում էր «սոցիալական պատվերի տեսության հիմնադիր» (տե՛ս В. Маяковский, Полн. собр. соч., в тринадцати томах. 1958—1961. т. 13. стр. 135), այս կոչը անհրաժեշտ էր, որպեսզի արդարացվեին ստեղծագործական «հնարանքի» մասին ֆորմալիստների դատողությունները, որոնց օգնությամբ դրոշը կատարում է «իր դասակարգի առաջադրանքը», ապա Մայակովսկու համար «սոցիալական պատվերի» հասկացությունը արտացոլում էր պոետի դիրքը «ապրող քաղաքական արվեստի» մասին էսենինների «Տնքիաթը ջարդուփշուր» անելու նրա ձգտման մեջ (տե՛ս նույն տեղում, հ. 12, էջ 116): Այսուհետև այդ հրատարակություններից մեջբերումները կնշվեն տեքստում, որտեղ փակագծերի առաջին՝ արաբական թիվը նշանակում է հատոր, երկրորդը՝ էջ):

51 «Новый Леф», 1928, № 1, стр. 2.

տրիստիկան հաշիշ է ժողովրդի համար»[52]։ «Գրական փաստի» ջատագովության և բելետրիստիկայի ժխտման ուղղակի հետևանքը հանդիսացավ նրանց հատուկ մոտեցումը ժանրի խնդրին։

Լեֆականների «ժանրային կանխադրույթների» համար, որոնցով որոշվում էին նրանց ամսագրի էջերում պրոպագանդվող ստեղծագործությունների տիպը և բնույթը, տեսական հիմք ծառայեցին ժանրի վերաբերյալ վ. Շկլովսկու (որն արդեն ֆորմալիստ-ավտիստ էր և ակտիվորեն համագործակցում էր լեֆականների հետ) դատողությունները։ Պետք է ասել, որ Շկլովսկին ժանրային պրոբլեմատիկան քննարկելիս առաջվա նման լայնորեն օգտագործում է օպոյազյան «գինանոցը» և առաջին հերթին «իմանանտ շարքի» ուսմունքը։ Բայց այժմ այդ ուսմունքը նրա կողմից որոշ չափով բարդացվել էր։ Այսպես, «Ժանրերի մասին» հոդվածում Շկլովսկին այն միտքն է արտահայտում, որ արվեստը կապված է իրականության հետ, ծնվում է կենսական պահանջմունքներից և նույնիսկ սոցիալական իմաստ ունի։ Իր հերթին, որոշակի ժանրը ծագելիս նույնպես ունի գործուն «ժամանակակից» դեր, քանի որ «թարմ է» նրա նյութը (կենսական բովանդակությունը), իսկ բուն ժանրային ձևը «շոշափելի է», որովհետև ծառում է ի սպասասխան տվյալ կենսական բովանդակության ձևավորման պահանջմունքի։

Թվում էր, թե Շկլովսկին ժանրի առարկայի մասին իր դատողություններում սկսում է հաղթահարել իմանենտ շարքի օպոյազյան տեսության «մանկական հիվանդությունը», բայց այս տեսության վերաիմաստավորվածության պատրանքը արագ անհետանում է, երբ մոտիվից ծանոթանում ենք ժանրերի էվոլյուցիայի մասին Շկլովսկու կոնցեպցիային[53]։

Այդ կոնցեպցիան կառուցելով «ժանրի ծագումնաբանության և

---

[52] «Литература факта» (Первый сборник материалов Лефа), М., 1929, стр. 28.

[53] Անշուշտ իրավացի է Յու. Բարաբաշը, երբ իր «Հանրահաշիվ և ներդաշնակություն» հոդվածում հաստատում է, որ Շկլովսկու մոտ իմաննետ շարքի տեսությունը պահպանել է իր «անձեռնմխելիությունը» նաև լեֆական ժամանակաշրջանում (Контекст—72. Литературно-теоретические исследования. М., 1973, стр. 144—145)։ Թեև ինչպես տեսանք, Շկլովսկին, այնուամենայնիվ, փորձում էր հաղթահարել այդ շարքի ներփակվածությունը։ Այս ծանրակշիռ կերպով հիմնավորված և հետաքրքիր հոդվածը, որում, մասնավորապես, հետազոտվում են «ֆորմալ դպրոցի» պրականագիտական վերլուծության ավանդույթները ստրուկտուրալիզմի կողմնակիցների մոտ, ամրողջովին վերցրած, անկասկած կգրավի այս ուղղությունների մեթոդաբանական որոնումներով հետաքրքրվող ընթերցողի ուշադրությունը։

ֆունկցիայի անհամապատասխանության» օրենքի վրա[54], Շկլովսկին համոզված է, որ գրական պրոցեսում գոյություն ունեցող «իներցիոն մոմենտի» պատճառով, ժանրային ձևերը աստիճանաբար սկսում են ինքնուրույն կյանքով ապրել և վերափոխվում են «էսթետիկական ստանդարտի»[55] (այսինքն, լեֆականների մեկնաբանությամբ, վերափոխվում են մի իրի, որը պատկանում է մաքուր արվեստին և, հետևաբար, անօգուտ է)։ Նոր կենսական բովանդակությունը, ընկնելով այս «էսթետիկական ստանդարտի» մեջ, դեֆորմացվում է և դադարում ազդել ընթերցողի վրա, կամ եթե ազդում է, ապա միայն հակառակ ուղղությամբ։ Այսպես, որոշ լեֆականների, այդ թվում և Շկլովսկու կարծիքով, հեղափոխական բովանդակությունը, որը շրջանառվածք է «էսթետիկական ստանդարտով» ընթերցողի կողմից արդեն ընկալվում է որպես հակահեղափոխական[56]։ Հետևաբար, հայտարարում էին լեֆականները, եթե մենք ուզում ենք ունենալ «գործուն» գրականություն, «կենսակառուցման» և «փաստի», երիտասարդ սերնդի վրա «ազդեցությունը կազմակերպող» գրականություն, ապա մեր գրողները պետք է խուսափեն հին, ավանդական ժանրերից։

Ջրնդունելով հնարանքը, պտիխոլոգիզմը և հույզերը գրականության մեջ և ստեղծագործական պրոցեսը հանգեցնելով բանաստեղծական իրերի «արտադրության» միջոցներին (Օ. Բրիկ)[57], լեֆականները առաջին հերթին գրոհեցին քնարերգության վրա, որի մեջ, նրանց կարծիքով, առանձնապես ուժեղ է ի հայտ գալիս արվեստագետի «իդեալիստական ինքնաարտահայտումը», անձնական ապրումների մեջ կատարած «մանր փորփրումը»։ Դեռ 1923 թվականին «Օրվա խնդիրներ» հոդվածում Ջուժակը, ելնելով լեֆական «արվեստը, որպես կյանքի կառուցման մեթոդ»[58] տեսությունից,

---

54 *Տե՛ս* «Новый Леф», 1927, № 6, стр. 43.

55 *Մեր կարծիքով Վ. Սկվորնիկովը, խոսելով «քնարերգության մեջ ժանրի ատրոֆիայի մասին» և նկատի ունենալով ավանդական ժանրային ձևերի անկենսունակությունը XIX—XX դարերի քնարերգության համար, ակամա կասկած է ընկնում Շկլովսկու վերոհիշյալ կոնցեպցիայից (տե՛ս նրա «Лирика» հոդվածը «Теория литературы» գրքում, М., 1964, 205 և հաջորդ էջերը)։*

56 *Լեֆականների շրջանում այդպիսի ուլտրա-հեղափոխական դարձվածքներ սիրում էր հատկապես Ֆորմալ-սոցիոլոգիական մեթոդի սկզբնավորողներից մեկը Բ. Արվատովը (տե՛ս, օրինակ, նրա «Контрреволюция формы» հոդվածը, «Леф», 1923, № 1, էջ 215—230)։*

57 *Համմտ. ֆորմալիստների «արվեստը որպես հնար» բանաձևի հետ։*

58 *Լեֆականների կարծիքով, սովետական գրականությունը կոչված է ոչ թե ճանաչելու, այլ կառուցելու կյանքը։ Ուստի նրանք արվեստը կողմնորոշում էին*

կտրականորեն ժխտում էր պրոլետարական արվեստում քնարերգության, որպես, իր կարծիքով, «մաքուր բուրժուական» ձևի գոյության օրինաչափ փիլիսը, ամենավերապես, արտահայտվում էր Մայակովսկու «ղեկույցն վնասը» —«Այդ մասին»[59] քնարական պոեմը «Լեֆ» ամսագրում տպագրելու դեմ:

Լեֆականների հաստատ համոզմամբ, սոցիալիստական իրականության մեջ քնարերգությունը դատապարտված է այլասերման: Իրենց ամսագրի խմբագրական հոդվածներից մեկում, որը հավակնոտ կերպով վերնագրված է «Մենք փնտրում ենք», այդ միտքը հիմնավորվում է այսպես. «Արվեստի ստեղծագործությունը գործում է կամ որպես ինտելեկտուալիզատոր կամ որպես էմոցիոնալիզատոր: Հնարավոր է, որ մեր ժամանակ այս երկու ֆունկցիոնալ առանցքների շուրջ բյուրեղանում են էպոսի և ֆնարերգության հնադարյան հասկացություններ: Արվեստի բնագավառում աշխատանքի ճշգրտման հետ մեկտեղ, մեզ թվում է, երկրորդը կմահանա, լուծվելով առաջինի մեջ: Մենք գնում ենք դեպի այն վիճակը, երբ փաստաները իրենց իմաստով ավելի շատ ագիտացիա կանեն, քան ցանկացած էմոցիոնալ հնարքը»[60]:

Ժխտելով քնարերգությունը, լեֆականները բնականաբար չէին ընդունում և նրա ժանրերը: Ընդ որում նրանց բերած փաստարկները երբեմն զարմանալիորեն մոտենում էին դեմոկրատ սոցիոլոգների ժանրային տեսության «դասակարգային վերլուծության» դպրոցներին: Օրինակ՝ նախկին լեֆական Վ. Պերցովը պնդելով, որ սովետական գրականության մեջ եղերգության ժանրի գոյությունն անհնար է, աննկատորեն հայտարարում էր, որ «որոշակի հասարա-

---

«От изображения людских типов к построению *стандартов* (образцовых моделей)»: *Տես Տրետյակովի «Որտեղից և ուր» (ֆուտուրիզմի հետևկարները) հոդվածը,— «Леф», 1923, № 1, էջ 108: Մեր կարծիքով հենց Տրետյակովի այս ձևակերպումը յուրատիպ «օրինակելի նմուշ» ծառայեց Ջարենցի և նրա համախոհների համար, երբ նրանք որոշեցին իրենց գրական խմբավորումը անվանել «Ստանդարտ»: Դրա հաստատումը՝ այդ խմբավորման դեկլարացիայի ողջ ուղղվածությունն է և, մասնավորապես, հետևյալ ծանոթագրությունը. «Ստանդարտ» բառը գործածում ենք «օրինակելի նմուշ», «մոդել» իմաստով» (VI, 558): Թեև Մ. Մազմանյանի վկայությամբ (տե՛ս «Հիշողություններ եղիշե Ջարենցի մասին», էջ 68), որի վրա հաճախ հենվում են գրականագետները, այսպիսի անվանման գաղափարը հայ լեֆականների մոտ ծագել է ինքնուրույնաբար, այն էլ Ջարենցի երկարատև վարանումներից և խորհրդածություններից հետո:*

59 «Леф», 1923, стр. 150—152.

60 «Новый Леф», 1927, № 11—12, стр. 2.

կական պայմաններում օրինականացված գրական ժանրը մի այլ դարաշրջան և միջավայր տեղափոխելու փորձը ունենում է տխուր հետևանքներ՝ ժանրի, դարաշրջանի և միջավայրի համար»[61]։

Ինչպես տեսնում ենք, քնարերգությունը և նրա ժանրերը լեֆականները չէին ընդունում։ Թեև, եթե լինենք ավելի ճշգրիտ, նրանք ավելի շուտ ժխտում էին ոչ թե քնարերգությունը՝ գրական սևռի[62] իմաստով, այլ այն գրական երկերն ու ժանրերը, որոնք համակված էին քնարականության տարերքով, կամ ինչպես այլ կերպ նրանք արտահայտվում էին,— «էմոցիոնալ հնարանքներով»։

Ամբողջ գրականությունը ստորաբաժանելով չափածոյի և արձակի, լեֆականները նախընտրում էին վերջինը, քանի որ այն, նրանց կարծիքով, կարող է կատարել երկու՝ «փաստերի արձանագրման և ադիտ» ֆունկցիա։ Ինչ վերաբերվում է բանաստեղծական երկերին, ապա նրանց համար նախատեսվում էր միայն ադիտացիոն ֆունկցիա, քանի որ բանաստեղծական ձևի («հին արվեստի», «գեղարվեստական ստանդարտի») օգտագործումն արդեն ինքնին կարող էր աղավաղել փաստերը։

Արտահայտելով այս առիթով լեֆականների մեծամասնության կարծիքը, Պ. Նեզնամովը իր «Բանաստեղծների և սկզբունքների մասին» հոդվածում գրում էր. «Հաղարդել փաստեր բանաստեղծության մեջ հնարավոր բան չէ։ Ո՛չ կենցաղը, ո՛չ պատմությունը, ո՛չ կենդանի սերնդի կենսագրությունը նրանց մեջ չեն տեղավորվում։ Բանաստեղծություններն ապրում են որպես պրոկլամացիա, որպես ֆելիետոն, որպես հրատապ թերթային գործ՝ կոչ»[63]։

Այսպիսով, լեֆականների մոտ պոեզիան արձակի համեմատությամբ երկրորդ պլան էր մղվում։ «Ժամանակակից լեֆի գրագրությունը,— հավաստում էր Պերցովը,— բանաստեղծությունից իջավ արձակին», քանի որ «անցումը արձակին՝ առաջադեմ շարժում է գեղագիտությունից դեպի օգտապաշտություն»[64]։ Մյուս կողմից, բնութագրելով իրենց գեղագիտությունը որպես «սոցիալ-տեխնիկական օգտապաշտության» գեղագիտություն, լեֆականները հռչակում էին բելետրիստիկայի (իրենց արտահայտությամբ՝ «բուրժուական

---

61 «Литература факта», стр. 163.

62 Դրական սևռի կատեգորիան Լեֆի էսթետիկայում նույնպես բացակայում էր, իսկ գրականության դասակարգումը կատարվում էր նույն ձևով, ինչ որ ֆորմալիստների մոտ, բարդացված միայն «փաստի գրականության» լոզունգով։

63 «Новый Леф», 1928. № 9, стр. 12.

64 Նույն տեղում, № 12, էջ 15։

վերապրուկի»), ինչպես և նրա ավանդական ժանրերի՝ էպոպեայի, վեպի, վիպակի և պատմվածքի վերացման կուրս։ Դրա փոխարեն նրանք ձգտում էին սովետական գրականության մեջ արմատավորել և հաստատել այն արձակ ժանրերը՝ հուշագրություն, օրագիր, ֆելիետոն, ակնարկ, լրագրային ռեպորտաժ և այլն, որոնք ամենից ավելի «ճշգրտորեն» և «անմիջականորեն» են արտացոլում կյանքի փաստերը։

Արձակ ժանրերից լեֆականները հարձակվում էին հատկապես վեպի վրա։ Ընդ որում, «սոցիալիստական շինարարության տեմպերից» սովետական գրականության ետ մնալու գլխավոր պատճառը նրանք տեսնում էին այն բանում, որ պրոլետարական գրողները առաջվա պես օգտվում էին այդ «վիճելարի», «ծանրաշարժ» և «անճոռնի» ժանրային ձևից, որը նրանց կարծիքով բնորոշ է ֆեոդալիզմի դարաշրջանին, իսկ մեր ժամանակ լոկ «էպիգոնական ոճավորում» է, այսօրվա լեզվով արտահայտելու անկարողության նշան»[65]։

Լեֆականների անբարյացակամությունը վեպի ժանրի նկատմամբ այնքան ուժեղ էր, որ նույնիսկ լեֆական «փաստագրության» դոգմատիկ սահմանափակությունից հետո Մայակովսկին, որը ծրագրել էր վեպ գրել, հրաժարվեց այդ մտադրությունից։ Եվ, ըստ

---

65 Նույն տեղում, 1927, № 1, էջ 36։ Լեֆականների դրական գնահատականներին էին արժանանում միայն Յու. Տինյանովի պատմական վեպերը։ Նրա «պսիխոլոգիզմից զուրկ» և ամենից ավելի «փաստացի» ստեղծագործությունները հակադրվում էին այլ գրողների և, մասնավորապես, Օլգա Ֆորշի պատմական վեպերին։ Այս կապակցությամբ, մեր կարծիքով, ավելորդ չի լինի մեջ բերել Զարենցի՝ Ռ. Զարյանի հետ ունեցած զրույցի ժամանակ արտահայտած կարծիքը Յու. Տինյանովի ստեղծագործության մասին։ Այն զուցե և իր հիմքում փոքր ինչ սուբյեկտիվ է, բայց, մեր կարծիքով, տալիս է գրողի ստեղծագործության օբյեկտիվ գնահատականը, գրողի, որը իր վեպերում այնքան նուրբ և մանրակրկիտ կերպով հետևում էր վավերագրական ճշգրտությանը։ Ռ. Զարյանը հիշում է.

«...Հանդիպեցի Զարենցին։

— Ինչ պերք է։

Յույց տվի։

— Հա, «Կյուխլյան» է, «Վազիր Մուխտարը» կարդացե՞լ ես։

Ասացի, որ կարդացել եմ։

— Իսկ «Подпоручик Киже»-ն։ Ամենալավը դա է։ «Կյուխլյան» «Վազիրից» լավն է։ Բայց սպասիր, մոռ մի Ակսելը «Արովյանը» մեջ բերի...

— Տինյանովը էրուդիտ է։ Գրել էլ գիտի։ Բայց գրող չէ։ Այսինքն՝ կռվաձ չէ։ Ակսելն իսկական գրող է։ Եվ ոչ էլ պակաս էրուդիտ։ Սպասիր, սպասիր, մի քիչ էլ սպասիր, և այն ժամանակ կտեսնես, ըն ինչներ կանի մեր բարեկամը» (տե՛ս «Հիշողություններ Եղիշե Չարենցի մասին», էջ 358)։

իր խոսքի, այն պատճառով, որ «մինչև վեպը գրվում էր, ինքը ստեղծագործությամբ էր լցվում հնարածի նկատմամբ և սկսեց իրենից պահանջել, որ ազգանուններ լինեն, փաստեր լինեն» (1, 28)[66]:

Ինչպես տեսնում ենք, լեֆականների առաջ քաշած «փաստի գրականության» կոչի միակողմանի բնույթը (թեև չի կարելի չընդունել, որ դա այն տարիներին ինչ-որ չափով նպաստում էր փաստագրական ակնարկագրության ծաղկմանը) նրանց փաստերին հանգեցրեց գեղարվեստական գրականության ժխտմանը: Ավելին, մարտաշունչ դիրք գրավելով գրականության մեջ «քնարականության» և «բելետրիստիկայի» ամեն մի դրսևորման նկատմամբ և սովետական գրականության զարգացման ուղիները տեսնելով «կանոնիկ» ժանրերի ավանդույթները մերժելու մեջ, լեֆականները ժանրային պրոբլեմի լուծման գործում նախապես իրենց դատապարտում էին լիակատար անկարողության: Եվ դա չնայած այն բոլոր հավաստիացումներին, որ իրենք «կրացահայտեն» այդ պրոբլեմը, հետևողականորեն զուգակցելով ֆորմալ և սոցիոլոգիական գրականագիտության մեթոդաբանական սկզբունքները:

* * *

Իսկ ինչպիսի՞ դիրք էր գրավել այս հարցում Վլադիմիր Մայակովսկին: Լեֆի գրական խումբը ստեղծելիս նա մշակեց մի ամբողջ

---

66 *Մայակովսկու խոստովանությունը մեզ համար հատկանշական է այն իմաստով, որ հենց այդ տարիներին Ն. Ջարենցը «Նորք» հանդեսի էջերում հրատարակում է «Երկիր Նաիրի» վեպը (վեպի առաջին մասը լույս տեսավ 1922 թվականի առաջին համարում, երկրորդը՝ 1923 թվականի № 2, իսկ երրորդը՝ 1925 թվականի միացյալ № 5—6-ում): Ընդ որում, վեպի բովանդակությունը և նրա գեղարվեստական միջոցների ողջ համակարգը հակասում են լեֆական տեսաբանների դոգմաներին: Եթե Արվատովը այն տարիներին սովետական գրողներից պահանջում էր «իրական կենցաղի ճշգրիտ արձանագրում և ոչ թե հնարածի, թեկուզ և իրականին նմանի կոմպոզիցիան..., հետևաբար կենցաղի ուսումնասիրության համար ոչ մի գեղարվեստական «ռեալիզմ» պիտանի չէ, այստեղ պահանջվում են իրական փաստեր և ոչ թե սյուժետային կեղծ կենցաղ» (տե՛ս Б. Арватов. Искусство и классы, М.. 1923, стр. 312; 314), ապա Ջարենցը իր ստեղծագործությամբ մի անգամ ևս հաստատում է, որ ինքնին «փաստը» արվեստի առարկա չէ, այլ դառնում է այդպիսին այն ժամանակ, երբ նրա գեղարվեստական իմաստը պատում է կոնկրետ իրականության բաղանթը, այսինքն, երբ նրա հիմքում դրված են տիպական ընդհանրացման հատիկները: Ինչպես իրավացիորեն գրում է Ս. Աղաբաբյանը, Ջարենցը «փաստերի ժխորի միջից հանել է գեղարվեստական խորացվածքը...» (տե՛ս Ս. Աղաբաբյան, Եղիշե Ջարենց, գիրք առաջին, Երևան, 1973, էջ 392):*

ծրագիր, որի հիմնական կետը հեղափոխությանը ծառայող նոր արվեստի համար պայքարելու կոչն էր: Բայց, չնայած բոլոր լեֆականների՝ գրական աշխատանքը կոստակցության և պետության խնդիրների հետ կապելու սուբյեկտիվ ցանկությանը, այդ ծրագրի իրականացման հարցում Մայակովսկին բախվեց անհաղթահարելի դժվարությունների. նախ, լեֆը ամենևին էլ բոլոր հարցերում համախոհների խումբ չէր և դրանով իսկ ծվատվում էր երկպառակությունից[67]: Երկրորդ՝ չափից ավելի անկայուն էր լեֆականների մեթոդաբանական բազան, որն իր մեջ էր ընդունել վաղ ֆուտուրիզմի շատ տեսական սխալներ: Ֆուտուրիստական դաղափարների ազդեցությունը հատկապես արտահայտվեց լեֆականների՝ դեպի դասական ժառանգությունը ունեցած վերաբերմունքի մեջ: Իրենց նախորդների նման նրանք էլ ամենուրեք հարձակվում էին անցյալի գրական ժառանգության վրա, ձգտելով «տապալել տասը ազդեցիկ անուններից՝ Պուշկին, Տոլստոյ, Դոստոևսկի, Տուրգենև, Չեխով, Տյուտչև և այլն, բաղկացած կնճռ դասական բուրգը»[68]:

Բնականաբար, ներտորեն կապված լինելով լեֆականների հետ, Մայակովսկին, հատկապես խմբավորման գոյության առաջին տարիներին, բաժանում և պաշտպանում էր իր գործակիցների շատ տեսական դրույթները և բանավեճային ելույթները: Դրա հետ մեկտեղ, Մայակովսկու դիրքը մի շարք հարցերում, որոնք լեֆականների համար հիմնարար նշանակություն ունեին, այդ թվում և «փաստի գրականության» կոչի հարցում, աչքի էր ընկնում ինքնուրույնությամբ, ավելի մեծ լայնախոհությամբ և ճկունությամբ[69]:

Մենք այստեղ կանգ չենք առնի Մայակովսկու էսթետիկայում «փաստաթղթականության» կոնցեպցիայի դիալեկտիկական բարդության վրա: Այն որքան չափով բացահայտվել է Մայակովսկու մասին գրված բազմաթիվ հոդվածներում և մենագրություններում:

---

67 Հր. Գրիգորյանը նշում է, որ այն տարիներին լեֆը ուներ մինչև տասներկու ինքնուրույն խմբավորումներ (տե՛ս Հր. Գրիգորյան, Վլադիմիր Մայակովսկի, Երևան, 1970, էջ 520):

68 «Новый Леф», 1928, № 1, стр. 3.

69 Առաջ անցնելով նշենք, որ լեֆականների համար «փաստի գրականության» կոչը ասիճանաբար սկսեց արվեստի ագիտացիոն խնդիրները ննդգծխել արձանագրման խնդիրներով: Պատահական չէ, ուրևմն, որ պատճառաբանելով իր պառակտումը նրանցից, Մայակովսկին հայտարարեց. «Լեֆը մի էսթետիկական խումբ է, որ ընդունեց մեր պայքարը որպես փաստ, որպես այդպիսին և հեղափոխական գրականությունը վերածեց ինքնապարփակ էսթետիկական ճեռնարկության» (12, 411):

Մեր օրերում բանաստեղծի ժառանգության հետազոտողները եկան այն եզրակացության, որ «փաստի գրականությունը» Մայակովսկու համար «ոչ թե տեսական դոգմա էր, այլ կյանքի հետ սերտ կապի կոչ...»[70]: *Այս արդարացի կարծիքի հետ համաձայն լինելով, կարելի է լիակատար հիմունքով հայտարարել, որ ժանրի բնագավառում բանաստեղծի որոնումները նույնպես չէին կարող վերածվել «տեսական դոգմայի», քանի որ այստեղ ևս Մայակովսկու որոնումները պայմանավորված էին նրա պայքարով սովետական գրականության նոր գեղարվեստական սկզբունքների, կենդանի և կոնկրետ այժմեականության հետ նրա սերտ կապի համար, պոեզիայի սահմանների ընդլայնման համար, որը զգացմունքների և տրամադրությունների ինտիմ աշխարհը համատեղել էր հայացքների քաղաքացիական լայնության հետ:*

Վերջին ելույթներից մեկում Մայակովսկին իր բանաստեղծական գործունեությունն անվանեց «գրական-հրապարակախոսական աշխատանք» (12, 430), դրանով իսկ կարծես թե մի անգամ ևս ընդգծելով իր ստեղծագործության այդ կողմերի փոխներթափանցվածությունը: Հենց այդպիսի «փոխներթափանցվածություն» և «փոխադարձ ներթափանցում» նկատվում է գրականության ժանրային տարբերակման նկատմամբ նրա մոտեցման մեջ:

Մայակովսկին ոչ էական է հայտարարում սահմանները գեղարվեստական ու ոչ գեղարվեստական գրականության միջև և գրականության առանձին սեռերի միջև չի տեսնում տարբերություն, դիտելով գրականությունը «որպես խոսքի միասնական արվեստ» (13, 57): Իհարկե, Մայակովսկու այս պնդման մեջ դժվար չէ նկատել «ֆորմալ դպրոցի» տեսական տխալները: Բայց այստեղ կարևոր է ընդգծել, որ Մայակովսկու մոտ գեղարվեստական և ոչ գեղարվեստական գրականության միջև եղած սահմանների ժխտումն առաջանում է ոչ թե վնաս գեղարվեստական գրականության և նրա ժանրերի, ինչպես դա նկատվում էր լեֆականների մեծամասնության մոտ, այլ ավելի շուտ որպես գեղարվեստական գրականության ոլորտն ընդլայնելու ձգտում: Մայակովսկին համոզված էր, որ «հեղափոխության բանաստեղծի աշխատանքը չի սպառվում գրքով: Միտինգային ելույթը, ճակատային երգաթատրակը, ագիտկան ...պոեզ-

[70] *В. Перцов,* Маяковский в последние годы, М., 1965, стр. 235. *Լեֆականների հետ Մայակովսկու փոխհարաբերությունների մասին ընթերցողը կարող է մանրամասնորեն իմանալ նույն հեղինակի գրքից՝* «Маяковский, жизнь и творчество», т. 2, М., 1958, стр. 253—292.

իայի համահավասար, իսկ երբեմն ամենից ավելի արժեքավոր նրմուշներ են» (12, 21)։ Մայակովսկին պնդում էր, որ «ագիտացիոնլուսավորական աշխատանքը... պոեմին և վեպին հավասար պետք է օգտվի գրական քաղաքացիության իրավունքներից» (13, 123)։ Բացի այդ, ինչպես համոզվեցինք, առաջ քաշելով «փաստի գրականության» կոչը, լեֆականները առաջին հերթին ձգտում էին արմատախիլ անել քնարական պոեզիան սովետական գրականությունից։ Այնինչ Մայակովսկին, ընդհակառակը, օգտվելով «փաստի գրականության» հասկացությունից, փորձում էր լայնացնել քնարերգության սահմանները, որոնք այնպես անձուկ էր դարձրել «մաքուր արվեստի» պոեզիան։ Ահա թե ինչու բանաստեղծի բանավիճային սրված հայտարարությունները, ինչպիսիք են «քնարական հակահեղափոխական դատարկախոսություն» (12,368) կամ թե «ամբողջ բանաստեղծական ճահիճը չեմ հավասարեցնի հասարակ լրագրային փաստին» (8, 60) և այլն, պետք է դնահատել ոչ թե որպես հարձակում քնարական սեռի դեմ, այլ որպես ժխտումը այն բովանդակության, որը ուներ գեղամոլություն անող բանաստեղծի քնարերգության։

Քնարերգության վերաբերյալ բանաստեղծի մտքերը, որոնք արտահայտվել են գեղարվեստական ձևի մեջ, մի անգամ ևս հաստատում են, որ Մայակովսկին հեռու էր Լեֆի տեսաբանների դոգմատիկ սահմանափակությունից, նրանց կոչմից դասականների ժառանգության անվերապահ ժխտումից։

Нами
лирика
в штыки
неоднократно атакована,
ищем речи
точной и нагой.
Но поэзия—
пресволочнейшая штуковина:
существует—
и ни в зуб ногой,—

դրում էր նա «Հոբելյանական» բանաստեղծության մեջ, ուր արտացոլվել են Մայակովսկու մտորումները սովետական գրականության մեջ «բանաստեղծական գործերի» վիճակի մասին։

Մի այլ՝ «Բամարն ու դևը» բանաստեղծության մեջ, դիմելով Լերմոնտովին «Мы общей лирики лента» բառերով, Մայակովսկին, ի հակակշիռ լեֆականների, բացահայտորեն իրեն հռչակում էր ռուսական քնարերգության դասական ավանդույթների ժառանգորդ: Իսկ «Այդ մասին» պոեմում ավանդույթների ժառանգորդությունը նա ընդգծել է մի այլ՝ ժանրային տեսակետից.

Немолод очень лад баллад
но если слова болят
и слова говорят про то, что болят,
молодеет и лад баллад.

Սրանով Մայակովսկին այս դեպքում ևս հեռանում է լեֆական տեսաբաններից՝ պոեզիայի «ավանդական» ժանրերի մասին նրանց ունեցած հայացքներից[71]: Մեկ «ավանդական» ժանրի՝ բալլադի «վերականգնումը» տվյալ բանաստեղծական կոնտեքստում, անկասկած, չպետք է հասկանալ լոկալ իմաստով. այն ընդհանուր նշանակություն է ձեռք բերում ժանրերի, ինչպես և ամբողջովին վերցրած պոեզիայի մասին Մայակովսկու կոնցեպցիայում:

Տեղին է այստեղ հիշեցնել մի խոստովանություն. «...Պատկառացրեք բանաստեղծին: Նա գլխավորում է ամսագիրը, իսկ ամսագիրը դեմ է պոեզիային: Մայակովսկին տեղ չուներ: Ե՛վ սիրով, և՛ սիրո մասին բանաստեղծություններով: Նա սիրում էր Ասեևին, սիրում էր Պաստեռնակին, սիրում էր Բլոկի բանաստեղծությունները և սովետական պոեզիայի առաջընթաց շարժումը»[72]: Ինքնին խորհրդանշական է, որ սա ասված է «ֆորմալ դպրոցի» նախկին առաջնորդի, լեֆական շարժման ակտիվ մասնակցի կողմից, և այդ հանգամանքը շատ բանով ճշտում և պարզում է Մայակովսկու դիրքը քննարկվող հարցում:

Եզրափակելով աշխատանքի այս մասը, անհրաժեշտ է վերապահում անել, որ հոդվածի բնույթը թույլ չտվեց մեզ շատ թե քիչ մանրամասն կանգ առնելու ժանրի վերաբերյալ Մայակովսկու հայացքների վրա: Վերը ասվածով միայն ցանկանում էինք նկատելի դարձնել Մայակովսկու այն հատուկ դիրքը, որը նա դրավում էր

---

71 *Հետաքրքիր է, որ վկայակոչելով Մայակովսկու պոեմի այդ բառերը, Յու. Տինյանովը նույնը հեգնանքով գրել է. «Ավելի շուտ՝ արդեն երկրորդ անգամ ծնրացավ: Բալլադն իբրև ժանր սպառվեց երկու տարուց էլ պակաս ժամանակում» (տե՛ս Ю. Тынянов, Архаисты и новаторы, стр. 574).*

72 *В. Шкловский, Жили-были, М., 1964, стр. 339.*

լեֆականների շրջանում տվյալ հարցի վերաբերյալ։ Այստեղից էլ բխում է նյութի մատուցման որոշ միակողմանիությունը և «մխոտումնավորությունը», քանի որ ձախ մտքի «ռեֆրիդիվների» մենք հանդիպում ենք նաև իր՝ բանաստեղծի կողմից գեղարվեստական գրականության մի շարք «ավանդական» ժանրերի հասցեին արված դատողություններում։ Հիշենք սովետական գրականության մեջ վեպի ժանրի գործադրումը «Համամիութենական կոմկուսի (բ)-ի վատագույն ճաշակներին» որակելը[73], թերահավատությունը սոնետի և այն բանաստեղծների նկատմամբ, որոնք կցանկանային «հնգամյակը խցկել սոնետի մեջ» (12, 510) և այլն։ Վերջապես, հիշենք և նրա այնարիսի կարծիքները, ինչպես հետևյալը. «Այսօրվա կոչը բարձր է երևակվա «Պատերազմ և խաղաղություն» (12, 126), որոնք ևվասացնում են կլասիկների գեղարվեստական ժառանգության հատապրակական նշանակությունը։

Այս ամենը մեկ անգամ ևս վկայում է, որ լեֆական դրույթների հաղթահարման պրոցեսը, նույնիսկ Մայակովսկու մոտ, ընթանում էր ոչ ուղղագիծ, ոչ վերընթաց գծով, այլ հղի էր հակասություններով և անկումներով, որոնք առաջին հերթին պայմանավորված էին երիտասարդ սովետական գրականության ու նրա տեսական մտքի կազմավորման և որոնումների ժամանակի յուրահատկությամբ։ Մայակովսկին ինքն էլ լավ էր գիտակցում այդ։ Դեռ Լեֆի գոյության առաջին տարին Չուժակին ուղղված նամակում նա գրում էր. «...Հիշենք, որ մեր համամիութենական նպատակը՝ կոմունիստական արվեստը (կոմկուսարուրյի և ընդհանրապես կոմունիզմի մասը) հանդիսանում է դեռևս մշուշոտ բնագավառ, որը դեռ չի ենթարկվում հաշվառման և տեսականացման, բնագավառ, որտեղ պրակտիկան, ինտուիցիան հաճախ առաջ են անցնում խելոքգույն տեսաբանից» (13, 61)։

Իր ինտուիցիայով և պրակտիկայով Մայակովսկին հերքեց լեֆականների տեսական հորինվածքները, իսկ հաճախ և իր մոլորությունները ժանրերի ըմբռնման հարցում։ Դրա հետ մեկտեղ չի կարելի անտեսել և այն, որ բանաստեղծի գեղարվեստական ժառանգությունն ամբողջովին վերցրած ներթափանցված է նրա «ժանրային հայացքներով», որոնք գիմացան ժամանակի քննությանը ոչ միայն նրա, այլև սովետական և արտասահմանյան շատ բանաստեղծների ստեղծագործության մեջ։

---

73 «Новый Леф», 1927, № 1, стр. 1.

Մայակովսկու օրինակով, ինչպես մեր երկրում, այնպես էլ արտասահմանում այն ժամանակ ստեղծվել էին լեֆին համանման դրական խմբավորումներ. Լենինգրադում՝ «Լեն-Լեֆ», Բելոռուսիայում՝ «Գրական կոմունա», Օդեսայում՝ «Հարավ-Լեֆ», Վրաստանում՝ «Մեմարցխենեոբա» («Ձախություն»), Պրագայում՝ «Դեվետսիլոմ», Փարիզում՝ «Կլարտէ» և այլն, իսկ հայ իրականության մեջ՝ «Ստանդարտ»: Այս խմբավորումների վերջնական նպատակը մնկն էր՝ «Աջակցել արվեստի բոլոր սեռերի համար կոմունիստական ուղին գտնելուն» (13, 204): Բայց, չնայած «միջազգային լեֆական շարժման» մասնակիցների անկեղծ հեղափոխական խանդավառությանը, այս խմբավորումները կարճ կյանք ունեցան: Մեթոդաբանական ընդհանրությունը, հայացքների հակասականությունը և էկլեկտիկությունը նրանց հանգեցրին այն նույն տեսական սխալներին և գեղարվեստական կորուստներին, որոնք հատուկ էին լեֆականներին:

Կարծում ենք, որ այստեղ անհրաժեշտություն չկա մանրամասնորեն պարզաբանելու այն հանրահայտ ճշմարտությունը, թե «շարքային» լեֆականների այս սխալները և կորուստները ոչ մի կերպ չեն համատեղվում այնպիսի մեծ արվեստագետների հետ, ինչպիսիք են Մայակովսկին, Աասևը, Միկոլա Բաժանը, Չարենցը և ուրիշները, նրանց հաճախ հակասական, ոչ միշտ վերջ ստուգված, բայց բեղմնավոր որոնումների հետ: Նրանց ստեղծագործական պրակտիկան ամբողջովին վերցրած հակասում էին այդ խմբավորումների ծրագրային դրույթներին և չէր տեղավորվում տեսական դոգմանների շրջանակներում:

3

Ինչպես արդեն ասվեց, 20-ական թվականների գեղագիտական ըմբռնումների մեջ դրական ձևերի և ժանրերի ծագման հարցը ձեռք բերեց ավելի շոշտ գաղափարական նշանակություն, քանի որ նոր բանաստեղծական միջոցների առաջացումը հաճախ ըմբռնվում էր նոր հասարակարգի ծագման նմանությամբ և ամենից առաջ որպես ժխտումն մինչ այդ գոյություն ունեցած դրական ձևերի: Նույնիսկ ձախ խմբավորումների նվազագույն պահանջներից հեռու կանգնած Վ. Բրյուսովին այն տարիներին թվում էր, թե «ինչքան էլ որ կատարյալ են, ինչքան էլ որ բազմազան են, ինչքան էլ որ ճկուն են անցյալի գրականության ստեղծած ձևերը, դրանք պիտանի

չեն նոր աշխարհազգացումն արտահայտելու համար»[74]։ Բարեբախտաբար, Բրյուսովի նույրը գեղարվեստական ճաշակը հնարավորություն տվեց ձևի և բովանդակության իրական կապերը բնորոշելիս խուսափել գռեհիկ-սոցիոլոգիական պարզունակացումներից, որի ծայրահեղ դրսևորումներից մեկն էր գրական ստեղծագործության ձևերի բոլոր տարրերը կենսական բովանդակությունից անմիջականորեն բխեցնելու ձգտումը։

Հատկանշական է, երբ փորձում էին Ջարենցին մեղադրել իր «Ռուսական ազգի պոեզիայի» մասին դնկուցման հիմնական դրույթների Բրյուսովի «Ռուսական պոեզիայի երեկը, այսօրը ու վաղը»[75] հոդվածից փոխառնելու մեջ, ապա Ջարենցը, որպես արդարացում, առաջ քաշեց այն փաստը, որ Բրյուսովի հոդվածում «սոցիոլոգիական անալիզը իսպառ բացակայում է», այն ինչպես, երբ գեղարվեստական երևույթները քննարկելիս ինքը ելնում էր հատկապես այսպիսի վերլուծությունից (VI, 95)։

Նվ պետք է ասել, որ այս հայտարարությունը հիմքեր ուներ։ Ինչպես հիշատակված դնկուցման մեջ, այնպես և այդ ժամանակաշրջանի իր մի շարք այլ ելույթներում, դնկլարացիաներում, հոդվածներում, նա դարձյալ դեկադենտությանը, արվեստի մասին սուբյեկտիվ հայացքներին և իրավացիորեն ուշադրությունն ուղղելով գրականության պատմության և հասարակության սոցիալ-տնտեսական զարգացման կապի վրա, Ջարենցը, գտնվելով գռեհիկ-սոցիոլոգների, տարբեր ձախ խմբավորումների և նրանց հետևորդների տեսությունների ազդեցության տակ, նրանց հետևելով կամ նրանց հետ միաժամանակ, նույնպես անարդարացի կերպով պարզունակացնում էր այդ կապի ողջ բարդությունը, և դա, բնականաբար, չէր կարող չանդրադառնալ ավանդույթների և նորարարության պրոբլեմի ու նրա հետ անմիջականորեն կապված ժանրի հարցի մեկնաբանության վրա։

Հիմնական դժվարությունը, որը հետապնդում էր Ջարենցին այդ տարիներին ժանրի հարցին դիմելիս, կայանում էր ժանրային ձևերը հասարակական-տնտեսական ֆորմացիաների զարգացման և այս կամ այն դասակարգի «պսիխոգաղափարախոսության» հետ ուղղակիորեն կապելու ձգտման մեջ։ Ոչ պատահականորեն, նրա ելույթների գերակշռող մասի լեյտմոտիվն էր հանդիսանում այն

[74] *В. Брюсов*, Избранные сочинения, том второй, М., 1955, стр. 335.

[75] *Բրյուսովի հոդվածը լույս էր տեսել «Печать и революция» ամսագրում, 1922, № 7, էջ 38—68։*

միտքը, թե «ֆորմալ ամենաանճշան նվաճումն անգամ բխում է սոցիալական բազայից» (VI, 49):

Հենց «սոցիոլոգիական վերլուծությունից» ելնելով, Չարենցը հանդում էր այն եզրակացությանը, որ «ինչպես արվեստն ընդհանրապես, այնպես էլ բանաստեղծությունը մասնավորապես ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ որոշ դասակարգի կենսատրամադրությունների և գեղեցիկի ըմբռնումների կազմակերպելու միջոց: Նա գեղարվեստական որոշ ձևերի մեջ է դնում այս կամ այն դասակարգի զգացմունքային վերաբերմունքը դեպի աշխարհը՝ դեպի իրատնտեսա-քաղաքական վիճակը, դեպի բնությունը, կինը և այլն: Եթե արվեստի տրվյալ ձևը կարող է ամփոփել իր մեջ տվյալ դասակարգի կենսատրամադրությունները, եթե նա ընդունակ է համապատասխան կաղապար հանդիսանալ այդ դասակարգի կենսական զգացմունքների կազմակերպելու գործում—նա կընդունվի վերջինիս կողմից և կդառնա կլասիկ: Ամեն մի նկար, երգ, բանաստեղծություն միայն այն ժամանակ է «ժողովրդականանում», այսինքն որոշ խավերի սեփականություն դառնում—երբ նա պրիզմայի պես կարողանում է ի մի հավաքել տվյալ խավի դասակարգի որևէ կենսատրամադրության ամենաբնորոշ էլեմենտները» (VI, 20):

Չարենցի այս խոսքերում խտացված են գրական ձևերի ու ժանրերի մասին դեռևիկ սոցիոլոգների և նրանց հետևորդների արտահայտած, թերևս, ամենից խոցելի դրույթները: Հենց ժանրի՝ որպես որոշակի դասակարգի «սպեխիոգաղափարախոսության» արտահայտության ըմբռնումը նրանց հանգեցնում էր ժանրերի ենթաբաժանմանը հնդափոխականի և ռեակցիոնի (հակահեղափոխական, բուրժուական, մանրբուրժուական և այլն), և, իհարկե, վերջիններիս «պատակազերծմանը»:

Արվատովի և այլ լեֆականների հետքերով Չարենցն այն ժամանակ նույնպես հայտարարում էր, որ «մենք պետք է կազմակերպված պայքար մղենք հին արվեստի տրադիցիաների դեմ, հասկացնենք մեզ հարազատ սկսնակներին հին արվեստի անընդունելի լինելը, որովհետև ներկայումս, երբ մեր տնտեսական և կուլտուրական կենցաղում դեռևս որոշ չափով մնում են նախկին մանրբուրժուական ձևերը—ուժեղ է հին արվեստի ազդեցությունը սկսնակների վրա» (VI, 24):

Հետևաբար, գեղարվեստական գրականության զարգացումը Չարենցը այդ ժամանակ փաստորեն ենթարկում էր քաղաքատնտե-

սության օրենքներին, իսկ այս կամ այն ժանրերի գոյության ունենալը և «ակտուալությունը», դրանց ծագուման և անկման շրջանները կապում էր դրանց անող դասակարգերի կյանքի համանման շրջանների հետ: Ուստի, բնականաբար, Չարենցը չէր ընդունում այն «ավանդական ժանրերը», որոնք չեն «համապատասխանում տվյալ ժամանակի և դասակարգի տրամադրություններին..., իսկ որոշ դեպքում դառնում են վատ ազդեցության միջոց: Այս տեսակետից,— համոզված է Չարենցը,— ավելի վնասակար բան, քան Տերյանի պոեզիան, ևս չեմ պատկերացնում» (VI, 32):

Այլ կերպ ինչպե՞ս ըմբռնել նրա պոեզիան, հարց էր տալիս Չարենցը, եթե Տերյանը, դանվելով «երկու աշխարհի սահմանագծում», կուլում ու պայքարում էր պրոլետարական հեղափոխության առաջին շարքերում, բայց հոգում—հինն էր, թշնամի բանակի կուլտուրան ու սովորույթները՝ Բրյուսովը, Բլոկը, Վյաչեսլավ Իվանովի պատկերները» (VI, 88):

Այսպիսով, Տերյանի պոեզայի «վնասակարության» օրերին Չարենցի առաջ քաշած հիմնական փաստարկներից մեկը դարձյալ կայանում էր «ավանդական» ժանրերի՝ այդ, նրա արտահայտության համար, «չեզոքացնող ձևերի» (դրանց շարքին, բացի դպրեվից, նա դասում էր նաև սոնետը, տրիոլետը, մադրիգալը, ռոնդոն և դրանց համանման ժանրային ձևերը —VI, 58) միջոցով նոր բովանդակության արտահայտելու անկարողության մեջ: Եվ քանի որ Տերյանի պոեզիան լայնորեն ընդունել էր այս ձևերը, ապա այն, Չարենցի կարծիքով, արդեն չի կարող ազդել ընթերցողի վրա, իսկ եթե ազդի էլ, ապա հակառակ ուղղությամբ, այսինքն դառնում է «վատ ազդեցության միջոց»[76]:

Հայ դրականության մեջ «ավանդական» ժանրերը արմատախիլ անելու ձգտումը հանդիսացավ դասական ժառանգության թերագնահատման, ավելի հաճախ՝ ժխտման արդյունքը, ժառանգության, որի ավանդույթները, Չարենցի և նրա համախոհների խոսքով ասած, «նման են թոքախտավոր երեխաների» և «բացի վարակումից, ոչինչ չեն առաջացնում» (VI, 553)[77]: Այստեղից էլ բխում

---

76 Այսպիսի գնահատական տալով Տերյանի պոեզիային, Չարենցը փաստորեն օգտագործում է նույն այն «հնարները», որոնցից օգտվում էր Արվատովը Բրյուսովի պոեզիան «տապալելիս» (տե՛ս նրա «Контрреволюция формы» հիշատակված հոդվածը):

77 Տարբեր «ձախ խմբավորումների» ներկայացուցիչների՝ դասական ժառանգության նկատմամբ ունեցած այսպիսի նիհիլիստական տոնը առաջ բերեց

ն սովետական գրականության մեջ այնպիսի ժանրերի ներդրման համար փորձերը, որոնք իրենց «ձևերով, պրիոմներով, լեզվով ու ռիթմով հակադրվեն հնին» (VI, 40):

Բայց եթե «Երեքի» դեկլարացիայում, այդ «ավելի քան անկար ու խառնաշփոթ իր գրական ծրագրում» (VI, 97) և դրան հաջորդող հոդվածներում ու ելույթներում Չարենցը փաստորեն միայն սահմանափակվում է ավանդական ժանրերի պլանաչափ տապալումով, փոխարենը չառաջարկելով ոչ մի նոր «ժանրային միջոց», ապա «Ստանդարտի» դեկլարացիայում և նրա մասին բացատրական հոդվածում արդեն առաջարկվում են և թվարկվում այն ժանրերը, որոնք, Չարենցի կարծիքով, անվերապահորեն պետք է ներդրվեն հայ գրականության մեջ:

Չինվելով «ֆորմալ-սոցիոլոգիական» մեթոդով և օգտագործելով լեֆականների «սոցիալական պատվերի» տեսությունն ու «կենսաակտուցմանի» տերմինաբանությունը[78], Չարենցը հանգում է այն եզրակացության, որ «մարտնչող դասակարգին արվեստը հարկավոր է դառնում ոչ թե նրա համար, որ նա տալիս է «էսթետիկական հաճույք», այլ որովհետև «զենի՛թ» է, պայքարում է, անմիջական ձեվով օգնում է իր պայքարին, որպես թնդանոթը, կամ «թերթը», և դրա համար էլ «պրոլետարիատի դիկտատուրայի ժամանակաշրջանում արվեստը պետք է ոչ թե արտացոլի, այլ ամենաակտիվ, ամենագործնական ու ամենաանմիջական ձևով պայքարի: Այս հիմնական տեսակետից ելնելով է ահա, որ մենք արվեստին ու գրականությանը իբրև այսօրվա աննըվիք առաջադրում ենք այդ արվեստների բացառապես ակտիվ, անմիջական տեսակը — ագիտական, բառիս ամենալայն առումով՝ սկսած ագիտ-բանաստեղծությունից մինչև արկածային ագիտ վեպը, սատիր-ագիտը ու հերոսական

սովետական մշակույթի շատ գործիչների սուր և արդարացի քննադատությունը: Մասնավորապես Մ. Գորկին իր «О пользе грамотности» հոդվածում, նկատի ունենալով լեֆականների տապալողական հակումները, գրում էր. «Լեֆը» համոզում է երիտասարդությանը չսովորել դասականներից, դա միանգամայն իզուր է... վախենալ գաղափարական վարակից, նշանակում է չհավատալ դասակարգային ինքնագիտակցության ուժին» (տե՛ս М. Горький, Собр. соч., М., 1953, т. 24, стр. 323.

78 Արվեստի և գրականության ասպարեզում «Ստանդարտի» գրական խմբավորումը որպես հիմնական ուղեգիծ առաջադրում էր. «Տեսականում՝ ֆորմալ և սոցիոլոգիական մոտեցում, գործնականում՝ սոցիալական ակտուալ թեմա+դասակարգային անխառն իդեոլոգիա+արվեստի ավյալ ճյուղի ֆորմալ նվաճումի վերջին խոսքը» (VI, 556):

ագիտ-դրաման» (VI, 104, 98)։ Ընդ որում, իր ուշադրությունը դարձնելով ստեղծագործության հնարների վրա և արվեստին վերագրելով օգտակարության նշանակություն, Զարենցը միաժամանակ դեմ է դուրս գալիս դրականության մեջ կենցաղագրությանը («ոլը միշտ էլ պասիվ է ու ըստ էության ապոլիտիկ»—VI, 107)[79] *և պսիխոլոգիզմին։ Վերջինս Զարենցի կարծիքով «ընդհանրապես առնչություն չունի պրոլետարիատի մատերիալիստական աշխարհայացքի հետ, որովհետև հետաքրքրվում է իրերի ոչ թե այսպես կոչված «նյությամբ», այլ փոխհարաբերությամբ։ Մեր դրականությունը ևս ունենալով այդ աշխարհայացքից՝ պետք է հետաքրքրվի ոչ թե նրանով, թե ի՞նչ է կատարվում տվյալ անհատի, այսպես կոչված հոգում, այլ նրանով, թե ի՞նչ դեր 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» (VI, 108)։*

Ինչպես տեսնում ենք, սոցիալ-տնտեսական տերմինաբանության փոխադրումը արվեստի ոլորտ, արվեստի կողմնորոշումը դեպի «մասսայական հաղորդակցության» համակարգը (ռեպորը և այլն), ինչպես նաև արվեստի ընկալումը որպես զուտ ագիտացիոն միջոց, անխուսափելիորեն ուղեկցվում էր ժանրերի դերի վերաբաշխմամբ, ընդ որում գլխավոր տեղը հատկացվում էր մեկն և միակն «ագիտկային»։

Այս բոլորի մեջ դժվար չէ տեսնել գրական պայքարի ծայրահե-

---

79 *Ճիշտ է, դեմ դուրս գալով «արտացոլող կենցաղագրությանը», որը իրր թե հակասում է «կենսակառուցմանը», որպես արվեստի գլխավոր խնդրին, Զարենցն այնուամենայնիվ ընդունում է «կենցաղագրության որոշ տեսակը», մասնավորապես որպես օրինակ բերելով Տրետյակովի «Противогазы» պիեսը, որտեղ «կենցաղայինը միջոց է, ոչ թե նպատակ» (VI, 107), դրանով իսկ կարծես «արդարացնելով» և՛ պիեսը, և՛ նրա հեղինակին՝ կենսակառուցման տեսության ջերմ կողմնակցին։ Հատկանշական է, որ պիեսի հրատարակման առիթով ինքը՝ Տրետյակովը գրում էր. «Թվում է թե տրամաբանական չէ միաժամանակ և՛ բողոքել կենցաղագրության դեմ և՛ արձանագրել կենցաղը պիեսում։ Բայց բանն այն է, որ այն ամրողջովին ագիտացիոն միտումը, որի հիման վրա ես կառուցել եմ պիեսը, և մարդկային տիպերի պատկերացումից ստանդարտների (օրինակելի մոդելների) կառուցմանը անմիջապես անցնելու դժվարությունը ներկայիս անցումային ժամանակաշրջանում, այնուամենայնիվ թույլ են տալիս այս պիեսը համարել հննական, որից կարելի է շարժվել՝ մաքուր կենցաղագրության ոչնչացման գծով դեպի ստանդարտ—կենցաղի և ստանդարտ—մարդու բնական կառուցումը» («Леф», 1923, № 4, էջ 108)։*

ղումյունները, որոնք դալիս էին ոչ միայն «լեֆականությունից», այլև կոնստրուկտիվիզմից և պրոլետկուլտից։ Բայց միևնույն ժամանակ չի կարելի չտեսնել քննարկվող հարցում եղած մի շարք բարդություններ, որոնք հայտնի չափով բացատրում են Զարենցի դրաված դիրքը։

Առաջին հերթին չպետք է մոռանալ, որ Զարենցի «բունտը» «ավանդական» ժանրերի դեմ հետևանք էր ոչ միայն դասական ժառանգության ընդհանուր մերժման, այլև նրա սկզբունքային տարաձայնությունների՝ այն բանաստեղծների հետ (և առաջին հերթին պրոլետկուլտական բանաստեղծների), որոնք ձգտում էին իրենց «վերամբարձ ու վերացական», թղթե ծաղիկներ հիշեցնող և կյանքի կենդանի գույներից զուրկ ներբողները «հարմարեցնել» պրոլետարական «մաշինիզմի» դովերգմանը։

Դիմելով այդ բանաստեղծներին Զարենցը գրում էր.

Հասկանու՞մ եք՝
—Ո՛չ մի պատնաս,
Թեկուզ պրոլետպատնաս։
Թեկուզ պրոլետպոե՛զիա։
Էսպե՞ս է։
Է՛ս է,
Երգը երգ է։
Թեկուզ շոգի գրնեք։
Թեկուզ պրոլետսոնետ։
Լսու՞մ եք,
Լավ է —լո՛ւ արածել,
Լավ է ոռնալ
Քան երգով գործարան սնել
. . . . . .
. . . . . .
Լսու՞մ եք,
Էյ,
Դուք,
Ամեն ոանգի,
Բավական է քերթեք մեր նյարդերի կաշին։
Էլ անպե՛տք է։
Դե՛ն նետեք ձեր շվին։

(III, 139—140)

«Մուրճի» և «Դարբնոցի» բանաստեղծների ռոմանտիկական պաթոսը և «կոմիկական» հիացմունքը չէր կարող դուր գալ Չարենցին, որովհետև նրանց՝ ինչ-որ կանոնացված, կլասիցիստական էսթետնի ներքո պոեզիայում այդ պաթոսը և հիացմունքը ավելի հաճախ դառնում էր սուր հռետորություն և վերամբարձություն: «Գուցե և 1917—1920 թթ.,—նշում էր Չարենցը «Ստանդարտի դրական ծրագրի մասին» հոդվածում,— նրանց ներբողն ու գովքը զուրկ չէր որոշ նշանակությունից, բայց այժմ միանգամայն անտեղի է, անգամ վնասակար, որովհետև իր վարդապետն ռոմանտիզմի մշուշով ծածկում է մեր առօրյա խնդիրները, մեր կարևոր անելիքները: Մենք անողոք կռիվ ենք հայտարարում այդ պրոլետարիզմին և հայտնում ենք, որ մարտնչող դասակարգին ոչ թե նիհիլիստ հարկավոր, «ընդհանրապես» գործարանի և «ընդհանրապես» հեղափոխության «քնարերգություն», այլ դեղարվեստական կոնկրետ խոսք, որ ակտիվ կերպով կազմակերպում է նրա աշխարհայացքը, օգնում է նրան իր գործարանի և իր հեղափոխության այսօրվա հերթական, կոնկրետ անելիքներն հասկանալու, գիտ, որ միևնույն է, լարում է նրա կամքը որոշ ուղղությամբ:

Պարզ՝ ոչ պրոլետարական կամ պրոլետարերգող, այլ ազիտ բանաստեղծություն, ազիտկա՝ *բառիս ամենալայն առումով» (VI, 106)*:

Երկրորդ. *պայքարելով ազիտացիոն արվեստի, միլիոնների հետ խոսող պոեզիայի համար, որն ընդունակ լիներ ոչ միայն ընդհանուր դծերով արտացոլել իրականությունը, այլև ակտիվորեն ազդել ընթերցողի վրա, Չարենցը, չնայած այն բանին, որ «ազիտկայի» մասին իր դատողություններում ինչ-որ չափով տուրք էր տալիս «ոճի իջեցման» լճփական տեսությանը, այնուամենայնիվ հետու էր «ազիտկայի» դեղարվեստական կառուցվածքը մինչև տարրական երգաբառային իջեցնելուց: «Մենք կարծում ենք,— գրում էր Չարենցը,— որ ներկա հայ բանաստեղծությունը պետք է փորձի գեղարվեստական ձևեր գտնել մեր աշխատավորության հոգեբանությանը և խառնվածքին համապատասխան. տալ նրան երգեր ու պատկերներ... և մենք պարտավոր ենք նրան տալ այդ երգը, բայց ավելի գեղարվեստական ձևի մեջ ամփոփած, որ և կլիներ նրան ավելի հարթազատ ու սիրելի: Մեծ գեղարվեստական բնազդ ունի աշխատավորը, և նրան չի կարելի անվերջ կերակրել «չաստուշկաներով» (VI, 22—23)*:

Իհարկե, եթե Չարենցի մասին դատելու լինենք ըստ նրա սեփական ստեղծագործության օրենքների, ապա բանաստեղծի իրա-

կան ձգտումը դեպի «ագիտկայի» ներդործուն արվեստը շատ բարդ կերպով միահյուսված է ցանկալիի հետ: Գրականության «ներգործական ագիտացիոն» երկերի կողքին, ինչպիսիք են «Կապկաղը», «Տիրապետողների դեմքը» և այլն, նա ստեղծում է «ագիտկանների» մի շարք, որոնց հարմար են իր իսկ Զարենցի խոսքերը՝ նրանք «շատ-շատ կարող են ոսնենալ ընթացիկ ռեակլամի նշանակություն» (VI, 425—426):

Եվ, այնուամենայնիվ, «ագիտկայի» հարցի այն սրությունը և հարատևությունը, որ մենք տեսնում ենք բանաստեղծի այն ժամանակի դատողություններում, թույլ է տալիս մեզ ասելու, որ այս ժանրով Զարենցի «Հրապուրվելը» ոչ թե արդյունք էր բանաստեղծի ստեղծագործական զարգացման զուտ սուբյեկտիվ առանձնահատկությունների, այլ բնական հետևանք սովետական գրականության «բանաստեղծական կիզակետի» փոփոխության, երբ առաջին պլան էր մղվում կոնկրետ իրականության օբյեկտիվ պատկերը, և դա իր հետ բերում էր «ժանրային զինանոցի» ընդլայնում: Ընդամին չի կարելի անտեսել և այն փաստը, որ Զարենցը «ագիտկան» հասկանում էր ավելի շուտ որպես գրականության «սինթետիկ» սեռ, որը կարող է ներառնել էպոսի, քնարերգության և դրամայի շատ «ավանդական» ժանրեր (չէ՞ որ բանաստեղծն ասում էր, որ գրականության նոր ձևերը «կարող են լինել ո՛չ զուտ պրոլետարական —նրանք այսպիսինները չեն էլ կարող լինել» —VI, 22), և որը այդ ժանրերին կտար հրապարակախոսական ըմբռ և ուղղվածություն:

Եթե, պահպանելով իր առնչակցությունը ստեղծագործության լեֆական «նորմատիվներին», որոնց համաձայն ստեղծագործական պրոցեսը (դրանով իսկ նաև ժանրը) հավասարեցվում էր հնարանքների որոշ գումարի տիրապետելուն, Զարենցը միաժամանակ չէր ընդունում դրանց նորացման ինքնաբավ բնույթը, որը «ձևանդուն» լեֆականները հռչակում էին որպես պարտադիր գեղագիտական սկզբունք: Օրինակ, եթե Բ. Արվատովը վկայակոչելով «Օպոյազյան» աշխատությունների հեղինակներ Ռ. Յակոբսոնին, վ. Շկլովսկուն և Ա. Կրուչյոնիխի պոեզիան, փորձում էր, հակառակ լեֆականների օգտապաշտական կոչերին, «սոցիոլոգիական բացատրություն տալ այսպես կոչված «անմիտին» («зауми») և նրա դերին պոեզիայում»[80], ապա Զարենցը, որը Լեֆ-ի գեղագիտական ծրագրում առաջին հերթին հավանություն էր տալիս արվեստի և

[80] «Леф», 1923, № 2, стр. 79.

նրա ժանրերի ապիտացիոն էության և պայքարում էր վերջինիս համար, «ձևատեղծագործության» այսպիսի փորձն ընկալում էր ուղղակի որպես թյուրիմացություն, որպես վաղ ֆուտուրիզմի ծայրահեղություն: Նա հենց այդպես էլ հայտարարեց «Standart»—ի էջերում. «Լևֆի» մասին մեր հիմնական տեսակետն այն է, որ եթե «Լևֆը» դառը իր շարքերը ամեն տեսակի «դաումնիկ»-ներից՝ ներկայիս ամենաընդունելի և ամենատաղանդավոր հոսանքը կդառնար: Այսպես, ինչպես որ նա կա՝ երկդիմի է, ոչ ուղղագիծ,— և սրանում է կայանում «Լևֆի» ամենամեծ թերությունը» (VI, 109):

Ջորջոդ. արդարությունը պահանջում է նաև ասել, որ չնայած Չարենցի կողմից լևֆական շրջանում դասական ժառանգության ժխտմանը, այդ ժխտումն, ամբողջովին վերցրած, չէր կրում հաստատուն բնույթ[81]:

Մեր կարծիքով, բանաստեղծի ժառանգության հետազոտողները աչքաթող են անում մի հետաքրքիր և կարևոր գործոն, որի պարզաբանումը հնարավորություն կտար էական ուղղումներ մտցնելու բանաստեղծի ստեղծագործական ժառանգության գեղագիտության և ժանրային ունիվերսուարի հակասական միտումների ուսումնասիրության մեջ: Խոսքն այն մասին է, թե Չարենցը, այնուամենայնիվ, ի՞նչ նկատառումներով աննպատակահարմար համարեց 1923 թվականի ապրիլի 10-ի իր «Արդի ռուսական պոեզիան» զեկուցման երկրորդ մասի հրատարակումը: Արդյո՞ք միայն այն պատճառով, որ ռուսական պոեզիային տված իր գնահատականներում նա շատ բանով երևում էր Բրյուսովի «Ռուսական պոեզիայի երեկը, այսօրն ու վաղը» հոդվածից, որը հատվածաբար վերատպվում էր «Պայքար» հանդեսում անմիջապես այն բանից հետո, երբ այդ գրական հավելվածի հինգերորդ համարում Չարենցը զետեղեց իր զեկուցման առաջին մասը: Թե՞ նաև այն պատճառով, որ Չարենցն իր զեկուցման այդ մասում, հետևելով Բրյուսովին, հանդես եկավ այնպիսի հայտարարություններով, որոնք հակասում էին լևֆական դրույթներին: Մանավանդ, ինչպես դա հետևում է այն տարիների մամուլի

81 Ընդ որում պետք է նշել և այդ ժառանգության ժխտման «ինքնատիպությունը», քանի որ, ըստ Լ. Հարությունովի իրավացի դիտումների, բանաստեղծը լևֆական շրջանի որոշակի փուլում «ոչ այնքան ցած է նետում դասականներին արդիականության նավից», որքան ժխտում է նրանց ժամանակը (իսկ «Թումանյանի ժամանակը» դա նահապետական գյուղն էր և միջնադարյան կենցաղը,—դա էլ հենց արդիականությունն էր, այլ ոչ թե հեռու անցյալը): Տե՛ս Л. Арутюнов, Чаренц. Эволюция творчества, Ереван, 1967, стр. 219.

հաղորդումից, Չարենցն իր զեկուցման վերջում այն միտքն արտահայտեց, «որ նոր պոեզիան, որը, անշուշտ, լինելու է պրոլետարական, կստեղծվի այն ժամանակ միայն, երբ հին կուլտուրան կրնվաճվի կուլտուրապես և ոչ թե նոնենական արշավանքով, այն ժամանակ, երբ մենք կունենանք պրոլետարական անխառն կենցաղ և հոգեբանություն, իսկ մինչ այդ նսկայական գործ կա կատարելու, սովորելու» (VI, 533,—ընդգծումն իմն է— Յու. Փ.):

Իհարկե, այսպիսի գրավոր հայտարարություն Չարենցը, հավանաբար, այն ժամանակ չէր անի, թեկուզ և ելնելով տակտիկական նկատառումից: Ասենք՝ նա, ըստ երևույթին, դեռ չէր կարող այդ անել, որովհետև բանաստեղծի ստեղծագործական պրակտիկան այդ շրջանում դեռ լի էր «դասականներին արդիականության նամփից ցած գցելու» կոչի արձագանքներով: Բավական է բերել օրինակ բերել «Կապկած» պիեսը, որը գրվել է նույն 1923 թվականի գարնանը: Բայց անտեսել վերոհիշյալ հայտարարության բովանդակությունը նույնպես չի կարելի, քանի որ այն բանաստեղծի կողմից ոչ թե թեուցիկ կերպով «փոխառնվում էր» մի այլ բանաստեղծից (տվյալ դեպքում՝ Բրյուսովից), այլ ինչ-որ չափով միշտ օբյեկտիվորեն գոյություն ուներ լեֆական սխոլաստիկայի շերտերի տակ... գոյություն ուներ և կարծես «ներսից» խախտում էր բանաստեղծի մոտեցման լեֆական հիմքերը, որոնցից նա շոստով հրաժարվեց, ընդ որում պակաս հիվանդագին ձևով, քան նույնիսկ Մայակովսկին:

Վերջապես, խոսելով ժանրի վերաբերյալ Չարենցի հայացքներում եղած իրական հակասությունների մասին, անհրաժեշտ է նշել, որ այդ հակասությունների բնույթը որոշվում էր նաև ժամանակի մարքսիստական գրականագիտության ոչ բավարար մակարդակով, գրական պրոցեսի ուսումնասիրման ընդհանուր մեթոդաբանական պրոբլեմների թերի մշակվածությամբ:

Այդ երևույթն ուներ նաև իր օբյեկտիվ պատճառները:

Ինչպես հայտնի է, գրականության և արվեստի մասին Մարքսի և Էնգելսի հիմնական կարծիքները մինչև 20-ական թվականների վերջը դեռևս մնում էին չուսումնասիրված, իսկ մասամբ էլ անհայտ: Գրականության մասին Լենինի ելույթները նույնպես դեռ անհրաժեշտ չափով ուսումնասիրված չէին: Ուստի, պատահական չէ, որ Չարենցի, ինչպես և սովետական գրականության գործիչների ճնշող մեծամասնության համար, 20-ական թվականներին գրականության հարցերի մարքսիստական մեկնաբանության բնագավառում գլխավոր հեղինակություն էր Գ. Պլեխանովը (տե՛ս, օրինակ,

«Ստանդարտի գրական ծրագրի մասին» Չարենցի հոդվածը)։ Պլեխանովի ժառանգության ոչ քննադատական օգտագործումը, հատկապես գռեհիկ սոցիոլոգների կողմից (և այդ բանում «անդնահատելի» ծառայություն մատուցեց Պլեխանովի ամենամոտ աշակերտներից մեկը՝ վ. Ֆրիչեն, որը զարգացրեց և խորացրեց պլեխանովյան մեթոդաբանության ամենից ավելի խոցելի կողմերը), հանգեցնում էր լուրջ վրիպումների գրական պրոցեսի ուսումնասիրման մեջ և, մասնավորապես, գրական երկի ձևի ու բովանդակության փոխազդեցության բացատրման, ժանրի առաջացի մասին դատողությունների մեջ։ Ինչպես ամենալի ուշ իրավացիորեն նշում է Պ. Ի. Լեբեդև-Պոլյանսկին[82], 20-ական թվականների մարքսիստական գրականագիտությունը «հսկայական սխալ թույլ տվեց, ձեռնամուխ լինելով մի շարք մեծ ու փոքր պրոբլեմների լուծմանը առանց Պլեխանովի քննադատական ուսումնասիրության և ոչ միայն առանց դիտենալու, այլև հաճախ նույնիսկ անծանոթ լինելով Լենինին, առանց հետազոտության հենակետերի փիլիսոփայական խոր հիմնավորման։ Այստեղից էլ՝ ձախողումները և կույր հավատը»[83]։

4

Հետագա տարիներին մեր գրականագիտությունը ավելի խորը սկսեց յուրացնել Մարքսի, Էնգելսի, Լենինի ժառանգությունը։ Նա երկարատև և բարդ պայքարի պրոցեսում հաղթահարում էր գռեհիկ սոցիոլոգների և նրանց հետևորդների «մեթոդաբանական ավանդույթները»։ Դրան զուգընթաց վերջ տրվեց դասականների նկատմամբ այն նիհիլիստական և թերահավատ վերաբերմունքին, որը հատուկ էր 20-ական թվականների տարբեր «ձախ» խմբավորումներին։ Այս երևույթին հավասար չափով նպաստում էր և այն փաստը, որ մեր բանաստեղծները և գրողները սկսեցին ավելի խորը թափանցել նոր իրականության մեջ, որի ազդեցության տակ հարբա-

---

82 Հրապարակախոս, քննադատ և գրականագետ, 20-ական թվականների մի շարք գրական ամսագրերի գլխավոր խմբագիր, որը սովետական գրականագետներից առաջինը դիմեց գրականության վերաբերյալ վ. Ի. Լենինի հայացքների ուսումնասիրությանը (տե՛ս նրա «Ленин и литература» աշխատությունը, Լ., 1924)։ Արովի վկայությամբ, Չարենցի հետ Մոսկվայում եղած ժամանակ նրանք համալսարանում լսում էին Լեբեդև-Պոլյանսկու դասախոսությունները Դոբրոլյուբովի, Չերնիշևսկու և Լենինյան գրականագիտության վերաբերյալ (տե՛ս «Հիշողություններ Եղիշե Չարենցի մասին», էջ 133)։

83 «Литература и марксизм», 1931, № 1, стр. 5.

տանում էր գեղարվեստական իրականության, դուրս գալով դասակարգային շրջանակներից և բացահայտելով ավելի ու ավելի շատ համամարդկային արժեքներ:

Լրջախոհ և հոգատար վերաբերմունքը դասական ժառանգության նկատմամբ 30-ական թվականներին իրական հող նախապատրաստեց մի շարք գրականագիտական տերմինների ու հասկացությունների և, առաջին հերթին, այնպիսի տեսական կատեգորիաների մշակման համար, ինչպիսիք են ոճը և մեթոդը[84]: Հենց այս տարիներին են նրևան գալիս առաջին սովետական «Գրականության տեսությունները», որոնցում փորձ է արվում «պոետիկայի հասկացությունների և տերմինների ամբողջ կոմպլեքսը մտցնել գրականության մասին մարքս-լենինյան գիտության համակարգի մեջ, որոշել նրա տեղը այդ համակարգում, վերացնել այն որպես մեկուսացված դիսցիպլին, ինչպես շատերի կողմից մեկնաբանվում է այն մինչև օրս»[85]:

Վերադարձ դեպի դասական երկերը ուղեկցվում էր լարված ուշադրությամբ դեպի ժողովրդայնությունը և ազգային ավանդույթների ոգին, դեպի մեր երկրի ժողովուրդների գրականությունների «ժանրային գանձարանի» ազգային յուրահատուկ գծերը: Նշելով ազգային ավանդույթների ստեղծագործական յուրացման անհրաժեշտությունը, Ջարենցը Սովետական գրողների առաջին համամիութենական համագումարում արտասանած իր ճառում հպարտությամբ և երախտագիտությամբ խոր զգացումով հայտարարեց, որ «այնպիսի վարպետներ, ինչպիսիք են մեր միջնադարյան աշխարհիկ բանաստեղծները, «այդ հանճարեղ ճորտերը», չի կարելի գտնել ուրիշ ոչ մի գրականության մեջ, իհարկե, ոչ թե նրանց հանճարեղության, այլ դուխների ու երանգների, ձևի և նյութի մշակման ինքնատիպության իմաստով: Այսօր նրանք մեծ օգնություն են ցույց տալիս ինձ կերտելու այնպիսի ձևեր, որոնք արմատապես տարբեր են խորհրդային մյուս բոլոր պոետների գործածած ձևերից» (VI, 273): Ընդ որում, կենտրոնացնելով իր ուշադրությունը «դարաշրջանի իսկական բարդությունը արտացոլող արվեստի մեթոդներ ո-

---

84 Արված ուշադրությունը այդ տարիներին մեթոդի և ոճի նկատմամբ հանգեցրեց նույնիսկ այն բանին, որ ժանրի հարցերին սկսեցին տալ երկրորդական նշանակություն —նրանք փաստորեն «աստրադրվում էին մեթոդի և ոճի հարցերին» (տե՛ս Էդ. Ջրբաշյանի «Գրական ժանրերի տեսության շուրջ» հոդվածը «Գրական ժանրեր» ժողովածուում, Երևան, 1973, էջ 24):

85 Л. И. Тимофеев. Теория литературы. М., 1934, стр. 3.

րոնելու» վրա (VI, 280), Չարենցը նշված ելույթում միաժամանակ վերապահում էր անում, որ ժանրի հարցերի մշակումը պետք է տարվի ոչ ինքնուրույնորեն[86], այլ ածանցված ձևով, ելնելով մեր գրականության առջև կանգնած առօրյա խնդիրներից և, առաջին հերթին, անցյալի մշակույթի ստեղծագործական յուրացման պրոբլեմի լուծումից, որի առաջ ժանրի հարցերը, Չարենցի արտահայտությամբ,— «մանրուք» են, թեև ոչ անկարևոր» (VI, 283):

Վերանալով նշված հայտարարության բանավիճային սրվածությունից, անհրաժեշտ է ասել, որ Չարենցը համագումարում ելույթ ունեցած այն քչերից մեկն էր, որը պոեզիայի ժանրերի ուսումնասիրման հարցին հարկ եղած նշանակություն հատկացրեց[87]: Այս հանգամանքը առանձին ևս անհրաժեշտ է ընդգծել, որովհետև Չարենցն իր ելույթի հենց սկզբում նախազգուշացնում էր, որ ինքը «բանաստեղծական տեխնիկայի խնդիրների մասին» խոսելու մտիք չունի, այլ միայն կանգ կառնի մեր գրականության մի քանի սկզբունքային պրոբլեմների վրա:

Սակայն, մյուս կողմից, չի կարելի չնշել, որ պոեզիայի այսպես կոչված «տեխնիկական կողմերին» և առաջին հերթին ժանրի հարցերին Չարենցը հատուկ ուշադրություն դարձրեց Հայաստանի խորհրդային գրողների առաջին համագումարում ունեցածիր ելույթում: Քանի որ Չարենցի համար ժանրային որոշակիության հարցը ըստեղծագործական անհատականության հաստատման ձևերից մեկն էր, ապա նա չէր կարող ուշադրություն չդարձնել ժամանակակից հայ գրականության և հատկապես՝ պոեզիայի նեղ ժանրային դիապազոնի վրա: Մեր պոեզիայի «ետ մնալու» հիմնական պատճառներից մեկը Չարենցը տեսնում էր համաշխարհային պոեզիայի ժանրային ոսկերտուարին հայ բանաստեղծների անբավարար չափով ծանոթ լինելու մեջ: «Եթե վերցնենք այնպիսի խնդիրներ, ինչպիսիք են ո-

---

86 Այստեղ ակնհայտորեն նկատի է առնվում գրական ժանրերի ուսումնասիրման ինքնարավ, «իմաննենո» մոտեցումը, որը նկատվում էր «ֆորմալ դպրոցի» ներկայացուցիչների և նրանց հետևորդների մոտ: Կարծում ենք, որ ավելի առաջ էլ, երբ 1925 թվականի մայիսի 14-ին Բեռլինից «Վիշկա» հանդեսի խմբագրությանը ուղղած իր նամակում բանաստեղծը բանավիճորեն սրում էր մեր գրականության գործուն բնույթի միտքը, ընդունելով, որ «մնացածը, այսինքն՝ ձևը, ֆորման—դետալ է, երկրորդական, երրորդական մանրամասնություն, որ կարող է հետաքրքրել միայն սպիցին, ուրիշ ոչինչ» (VI, 425), ապա այստեղ էլ այդ հայտարարություններ ավելի շուտ հանդիսացավ յուրահատուկ ռեակցիա «գանազան «իզմ»-երին՝ արվեստի ապազազաիարայնացման կոչին:

87 Տե՛ս «Первый Всесоюзный съезд советских писателей», М., 1934.

րակի խնդիրը, անցյալն օգտագործելու խնդիրը,— նշում էր նա իր ելույթում,— մենք կտեսնենք, որ մեր հեղինակներն իրենց շրջանակներից դուրս չեն գալիս... Այնպիսի մի բանաստեղծ, ինչպիսին է Պուշկինը, ունի ուսանելի ժանրերի բազմազանություն ու չկա որևէ ժանր, որին նա չտիրապետեր, և մենք այստեղ խնդիր պետք է դնենք մեր դրականության սահմանները թեմատիկայի ասպարեզում լայնացնել, պետք է հետագայում հաղթանակենք նաև ժանրերի բազմազանության տեսակետից: Այդ հաղթանակը ես հասկանում եմ այն իմաստով, որ մենք պետք է դանազան ժանրերի միջոցով ընդգրկենք մեր ներկա ամբողջ իրականությունը, օրինակ վերցնելով Հայնեի, Շեքսպիրի, գերմանական հեղինակների և ուրիշների ժանրերից» (VI, 348): Ընդ որում կարևոր է ընդգծել, որ բանաստեղծի նշված հայտարարությունը իր հիմքում սկզբունքային անհամաձայնություն էր պարունակում այդ տարիներին հայ դրականագիտության մեջ տարածում գտած այն կարծիքին, ըստ որի սոցռեալիզմի գրականության համար «ավանդական» («հին») ժանրային ձևերը վնասակար են[88]: Ինչպես Հայաստանի դրողների համագումարում արտասանած ճառում, այնպես էլ այդ տարիների մի շարք ուրիշ բանավոր ու գրավոր ելույթներում Չարենցը բազմիցս ընդգծում էր, որ մեր իրականությունը կյանքի է կոչում որոշակի ժանրային ձևեր, որոնք թույլ են տալիս արտացոլելու նրա այն փիլիսոփայական, գաղափարական ու բարոյական կողմերը, որոնք անմատչելի են կամ ոչ բոլորովին են մատչելի ժամանակակից դրականության մեջ տարածված մի շարք ժանրերի համար: Ահա թե ինչու, նշում էր Չարենցը, եթե մենք ցանկանում ենք ցույց տալ մեր իրականությունը իր ամբողջ բարդությամբ և բազմակողմանիությամբ, անհրաժեշտ է, որ մենք օգտագործենք համաշխարհային գրականության շատ «ավանդական» ժանրերի փորձը: Որոշ ընկերների սխալն այն է, եզրակացնում էր Չարենցը, որ նրանց համար «սոցիալիստական ռեալիզմ նշանակում է միայն առօրյա խնդիրների մասին գրելը», այնինչ «սոցիալիստական ռեալիզմը սրետք է ընդգրկի նաև մեր ժամանակի փիլիսոփայական խնդիրների վերարտադրումը, ինչպես իր ժամանակին

---

88 *Մասնավորապես այդպիսի կարծիքի էր Հ. Սուրխաբյանը՝ Չարենցի դիմումն ռուբայիի ժանրային ձևին համարելով բավականին անհաջող, քանի որ այդ «հին ձևը անպայման իր հետ բերում է այդ ձևի հետ հյուսված, աճած իդեոլոգիայի մի մասնիկը» (տե՛ս Հ. Սուրխաբյան, Հետհոկտեմբերյան հայ գրականություն, 1929, էջ 144): Ջի՛ հիշեցնում արդյոք այս բոլորը ձևի հակահեղափոխության մասին Բ. Արվատովի կարծիքը:*

ասել է Գյոթեն»։ «Շատ հեշտ է դրել... մեր ներկա կյանքի այս կամ այն ակտուալ խնդիրների վերաբերյալ. բայց բարի եղեք ամփոփել և չորս տողում տալ դիալեկտիկական մատերիալիզմի փիլիսոփայությունը, և դուք կտեսնեք, թե որքան դժվար է այդ չորս տողը գրելը» (VI, 549, 346)։

Դեռ նախահամադումարյան օրերին Չարենցը դիստիքոսի բանաստեղծական ձևով փաստորեն արտահայտում էր այն միտքը, թե «ավանդական» ժանրային ձևը իրենից ներկայացնում է «արվեստի հիշողությունը», որը պրոշմում է նախորդ սերունդների գեղարվեստական փորձը և ապահովում գրական պրոցեսի միասնությունը և անընդհատությունը։

Ա՛խ, արիճանում է հաճախ ձևը —մեռած համարվող.—
կյա՛նք, քո ծիլերը հաճախ —հին կերպարանք են հագնում։
(IV, 422)

Այդ չի նշանակում, որ ժանրի «ավանդականությունը» Չարենցի կողմից պատկերացվում էր որպես ինչ-որ, նախօրոք առաջադրված ձևական սխեմա, որը երկաթյա անհրաժեշտությամբ արվեստագետին թելադրում է իր պայմանները։ Չարենցը միշտ այն կարծիքին էր, որ իսկական արվեստագետը չի կարող ժանրի մեջ չբերել որևէ նոր բան, իրենը, դրանով իսկ հարստացնելով մինչև այդ անհայտ երանգով, շրջագարձով։ Այս իմաստով հատկանշական է Չարենցի մի խոստովանությունը. այստեղ նա ուշադրություն է դարձնում այն փաստին, որ երիտասարդ տարիներին ինքը գրել է հիասն դպրել, բայց բոլորը այրել է, բացատրությամբ մորը նվիրված գրվելի և դա արել է այն պատճառով, որ նրանք «նորություն չէին բերում ո՛չ թեմայով, ո՛չ տաղաչափությամբ»[89]։

Միաժամանակ Չարենցը հետու էր այն «ալեհեր պուճուճներից», որոնք, առանց խորամուխ լինելու ժանրի բովանդակալից ստրուկտուրայի էության մեջ, փորձում էին ստեղծել «ութ տողանոց սոնետ» (IV, 130), մոռանալով որ սոնետի բովանդակային յուրահատկությունը վաղուց ի վեր պայմանավորել է նաև նրա կառուցվածքն ու ծավալը[90]։ Ուստի պատահական չէ Չարենցի մտահոգու-

89 Տե՛ս «Հիշողություններ Եղիշե Չարենցի մասին», էջ 387։

90 Որպես հիանալի օրինակ այն բանի, թե Չարենցը որքան բանիկ էր գնահատում ժանրի «բովանդակալից ստրուկտուրան», կարող է ծառայել նաև բանաստեղծի 1937 թվականի ապրիլի 13-ի հետևյալ օրագրային դրառումը.

«Դանիել. «Աստվ. կատ.» կառուցվածքը...

շարքում՝ իննը տասը=իննը գլուխ

թյունը՝ թարգմանելիս պահպանել իր ստեղծագործությունների ժանրային և ոճային յուրահատկությունը։ «Դուք զարմանալի լավ զգացել ու կարողացել եք թարգմանաբար տալ ոչ միայն իմ բանաստեղծությունների գրեթե տառացի իմաստը, տող առ տող, այլև (որը ամենագլխավորն է) իմ գլուխգործոցների իսկական ոճն ու ոգին, որի համար անսահման շնորհակալ եմ Ձեզանից՝ ընկերոջ ու պոետի բարձր շնորհակալությամբ,—գրում էր Չարենցը թարգմանիչ Ա. Գատովին ուղղած իր նամակում։—

Առանձնապես ինձ դուր եկան՝

1. Յոթ խորհուրդը.

2. Մանկությունը.

3. Ռուբայիներից առաջինը, երրորդը ու չորրորդը, հատկապես առաջինը, որը հնչում է ուղղակի որպես բնագիր։ Մնացածները փոքր-ինչ ծանրաքաշ են, որը թերևս կախված է այդ գործերի բուն կառուցվածքից։ Անկախ դրանից, ռուբայիներում ամենագրավորը (ձևի տեսակետից) այն է, որ հանգերը, հատկապես չորրորդ, եղրափակիչ տողում, առանձնապես դիպուկ հնչեն, հակառակ դեպքում հանգը կորչում է կրկնություններում և դրանով իսկ քառատողից ստացվում է թերավարտ, աղոտ տպավորություն... պոեզիան ախր խարդախ բան է, եթե նա մի լեզվով հնչում է խոր ու ինքնօրինակ, դա դեռ երաշխիք չէ, որ մի այլ... լեզվով թարգմանված էլ, կարող է տպավորություն գործել» (VI, 440, 442)[91]։

Ձգտելով հաղթահարել մեր գրականության ժանրային նեղ դիապազոնը, Չարենցը միաժամանակ չէր սահմանափակվում դասական ժառանգության կոնկրետ փորձը յուրացնելու պահանջով, այլ նաև փորձում էր ժանրի հասկացությունը կապել դեղարվեստական ստեղծագործության առարկայական կոնկրետության, թեմատիկ, լեզվական և սեռային յուրահատկությունների հետ։ «...Պետք

---

33 տերցին=101—102 տերցին յուրաքանչյուր գլխում (Նայել Лит. энц. Данте).

Համեմատել Դանթեի պոեմի առումով մեր և լատինական (իհարկե մեր հին) այրուբենները։

Հավելում. «Աստվածային կատակերգության» բոլոր գլուխները վերջանում են աստղերի մասին խոսող տողերով...» (VI, 756). (Ի դեպ, հիշեցնենք, որ Դանթեի մասին հոդվածը «Գրական հանրագիտարանում» պատկանում է Ա. Ջիվիլեգովին, տե՛ս հ. 3, 1930, էջ 147—163)։

91 Ահա թե ինչու Չարենցը կտրականապես դեմ էր, որ իր ռուբայիները տային Ռումերին թարգմանելու, քանի որ, ինչպես նշում էր նա Կ. Միքայելյանին ուղղած հեռագրում, «խայամի նրա թարգմանությունները ձևական տեսակետից անընդունելի են» (VI, 454)։

է ասեմ նաև,— ընդգծում էր Չարենցը Հայաստանի գրողների համագումարում,— որ իմ լեզուն համապատասխանում է այն ժամանակին, որ գործ եմ ածում ես. լեզվի խնդիրները ննջարկված է ժամանակին, այնպես որ տվյալ թեման է թելադրել ինձ այդպիսի լեզու գործածել. առանց ժամանակի հետ կապելու դնել լեզվի խնդիրը, միանգամայն սխալ է» (VI, 344):

Ժանրը գիտական կատեգորիայի աստիճանի բարձրացնելու այս ձգտումը Չարենցի համար պատահական չէր, այլ պայմանավորված էր ինչպես նրա սեփական բազմաժանր ստեղծագործական պրակտիկայով, այնպես էլ ժանրի առարկայի նկատմամբ ունեցած կայուն հետաքրքրությամբ: Ժամանակակիցների վկայությամբ, Չարենցը դեռ 20-ական թվականների սկզբներին սովետական գրականության հրատապ խնդիրների մասին կարդացած դասախոսություններում հատուկ ուշադրություն էր հատկացնում ժանրի հարցերին[92]: Ավելին, խզելով կապերը լեֆական դոգմաների հետ, ի հակակշիռ «ֆորմալ դպրոցի» ներկայացուցիչների, գեհենիկ սոցիոլոգների և նրանց հետևորդների (որոնք, ինչպես բազմիցս նշել ենք սկզբունքորեն չէին ընդունում պրակտան սեռի կատեգորիան), Չարենցը ավելի հաճախ էր խորհրդածում գեղարվեստական գրականության սեռային դասակարգման հարցի շուրջը: «Ո՞րն է լիրիկականը և ո՞րն էպիկականը, ահա ինչ հարցերի մասին էր նա մտորում» այդ տարիներին[93]: Անկասկած, պատահական չէ և այն փաստը, որ 20-ական թվականների վերջին կազմած «Գրականության դասընթացի» վերջաբանում Չարենցը այն միտքն է հայտնում, որ գեղարվեստական ստեղծագործության ավելի խորացված ուսումնասիրման ու ըմբռնման համար աշակերտը պետք է անհրաժեշտ տեղեկություններ ստանա գրական ստեղծագործության վերլուծության սիստեմի մասին, որի բաղկացուցիչ տարրերից մեկը, ոճի կատեգորիայի, տաղաչափության հարցերի, ստեղծագործության լեզվային առանձնահատկությունների և այլնի կողքին, հանդիսանում է նաև գրական սեռի կատեգորիան (VI, 207):

Ամբողջ վերը ասվածից կարելի է եզրակացնել, որ ժանրի կատեգորիան Չարենցի էսթետիկայում հանդես էր գալիս որպես գրական պրոցեսի անհրաժեշտ օղակ, որը ոչ այնքան ամեն անգամ արվեստագետի կողմից «ստեղծվում է», որքան կրկին «նախագծվում», քանի որ նա բազ գիտակցում էր, որ ժանրի «հիշողու-

92 Տե՛ս «Հիշողություններ Եղիշե Չարենցի մասին», էջ 54:

93 Նույն տեղում, էջ 262:

թյան» մեջ, նրա «ավանդույթներում» պահպանվում է «գեղարվեստական ռեալության» այն փորձը, առանց որի ստեղծագործական յուրացման անհնար կլիներ խոսքախեղ: Եվ այս հիմնարար սկզբունքով Չարենցը ղեկավարվում էր ստեղծագործական ուղու համարյա բոլոր փուլերում,— քանի որ, ինչպես բանաստեղծը ինքն է ասել,

...Եթե դու ուզում ես մի օր չտեսել—
քեզ լոկ օղակ համարիր,— և ո՛չ թե սկիզբ կամ
վախճան:—(VI, 423)

* * *

Ուսումնասիրվող սրոբլեմի վերաբերյալ մեր դիտողությունները և հնահնչությունները լրիվ չէին լինի, եթե մեր ուշադրության չվրիպեր այն անսպասելի կերպարանափոխությունը, որը մի անդամ կատարվեց ժանրի վերաբերյալ Չարենցի հայացքներում: Խոսքը վերաբերվում է բանաստեղծի՝ հոդվածի անմիջապես սկզբում մեր կողմից հիշատակված նույն այն «չարաբաստիկ» հայտարարությանը, որը նա արել էր Հովհ. Թումանյանի «Գեղարվեստական երկերի» նախաբանում: Այս անգամ բերենք այդ հատվածը ամբողջությամբ.

«Անհրաժեշտ է մի քանի խոսք ասել մանավանդ այդ չարաբաստիկ «ժանրերի» մասին: Թե որքան խախուտ բան է «ժանր» հասկացողությունը, զուրկ գիտական որևէ օբյեկտիվ հատկանշից, ապացուցում է թեկուզ հենց այն հանգամանքը, որ ինքը Հովհ. Թումանյանը իր ժողովածուները կազմելիս շատ հաճախ միևնույն գրվածքը դնետղել է մերթ իբրև «լեգենդ», մերթ իբրև «հեքիաթ» և այլն,— և բոլոր դեպքերում էլ հավասար իրավունքով, որովհետև ամբողջ ըրականագիտության մեջ չենք գտնի երկու հոգի, որ միևնույն բնորոշումը տային պոեմին կամ բալլադին, պատմվածքին, կամ վեպին...» (VI, 249):

Տվյալ հայտարարությունը «սպառիչ կերպով» բնութագրելու հավակնություն չունենալով, ասենք միայն, որ Չարենցի ժամանակակիցը ստնչությունը այդ տեսակետին ըստ երևույթին պետք է բացատրել, առաջին հերթին, XX դարի գրականության մեջ «ժանրային տեղաշարժի» նկատմամբ եղած այն անտարբերությամբ և գեղարվեստական ստրուկտուրայի ուսումնասիրման այն մակարդակով, որն առկա էր 30-ական թվականների մեր գրականա-

դիտության մեջ։ Բանն այն է, որ առաջին պլան քաշելով ոչ թե «տեսական», այլ պատմական պոետիկան, այդ տարիների գրականագիտությունը «ամենևին միշտ չէ, որ ապահովում էր հետազոտության «թիկունքները» և կտրվում էր ստեղծագործության առարկայական կոնկրետությունից և տրուկտուրայից»[94]։ Այսպիսի դրության, անկասկած, չէր կարող չանդրադառնալ ինչպես ժանրի կատեգորիայի ուսումնասիրման սկզբունքների, այնպես էլ ժանրային դասակարգման և որոշակիության հարցերի վրա, որի «մակարդակը», չնայած չավատանցություններին, Չարենցը միասորեն վերականգնեց իր հայտարարության վերջում։

Ինչպես տեսնում ենք, Չարենցի տվյալ կարծիքը, որը խիստ աննեղաշնակ էր ժանրի վերաբերյալ հայացքների նրա ամբողջ սիստեմին, այնուամենայնիվ, ուներ իր հիմքերը։ Ավելին, արված լինելով 1934 թվականին և նույնիսկ անկախ այն բանից, թե ում կողմից էր արվել, այն պահպանում էր իր կատեգորիկ ձևությը բոլոր հաջորդ երեք տասնամյակների ընթացքում, որովհետև ժանրերի դասակարգման և ժանրի հասկացության գիտական խնդրի, քիչ բացառությամբ, առաջվա պես դուրս էր մնում ինչպես մեր, այնպես էլ արտասահմանյան գրականագիտության տեսադաշտից։ Անդրադառնալով դրան միայն 60-ական թվականների սկզբին, սովետական գրականագիտությունը ձեռնամուխ եղավ ժանրերի տիպաբանական ուսումնասիրմանը, ընդ որում, իրավացիորեն դիտելով ժանրը որպես բովանդակալից ձև, որը կազմակերպվում է իր պատմական կոնկրետությամբ և կենսական պայմանավորվածությամբ։ Ժանրի պրոբլեմի հաջող լուծումը մեր գիտության համար առավել կարևոր է, քանի որ «գրական ժանրը, իբրև ստեղծագործության որոշակի տիպ, ուղղակի առընչվում է գրականագիտության բոլոր հիմնական կատեգորիաների հետ և իր մեջ յուրովի բևեռում է նրանց պատմական զարգացումը»[95]։

---

94 Տե՛ս «Советское литературоведение за 50 лет», Л., 1968, стр. 380.

95 Տե՛ս էդ. Ջրարշյանի նշված հոդվածը «Գրական ժանրեր» ժողովածուում, էջ 59։

ՀԵՈՍԻ ՊՐՈՓԼԵՄՊ 30-ԱԿԱՆ ԹՎԹ. ՊՐԱՄԱՅԻ ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ ԵՎ Պ. ՓԵՄՊԵՐՃՅԱՆԻ ՀԱՅԱՑՔՆԵՐՈՒՄ

30-ական թվականները սովետական գրականության աճող գեղարվեստական հասունության և բարձր գաղափարական միասնության ժամանակաշրջանն է։ Այդ տարիները հարուստ նյութ են տալիս գրական զարդացման ընդհանուր օրինաչափությունների բացահայտման առումով և հատուկ հետաքրքրություն են ներկայացնում այն բազմազան ուղիների հետազոտման համար, որոնցով զարգանում էր նոր ժանրեր, ձևեր, գեղարվեստական նոր լուծումներ որոնող սոցիալիստական արվեստը։

Սովետական գրողների և քննադատների այդ տարիների տեսական դատողությունների խոր իմաստը պայմանավորված է նրանով, որ գրամայի նոր ըմբռնումը ձևավորվում էր սոցիալիստական ռեալիզմի զարգացման հետ սերտ կապի մեջ։

Սոցիալիստական ռեալիզմի հաղթանակը հեշտ ձեռք չբերվեց։ Այն ենթաբեց 20-ական թվականների գաղափարական պայքարում և լուրջ ստեղծագործական որոնումներում, երբ դեմհանդիման կանգնած էին և միմյանց հետ մրցում էին տարբեր գեղարվեստական ուղղություններ և խմբավորումներ։ Այն ժամանակ դեռ իրեն զգացնել էր տալիս պարզունակ սրընթացկոպտական և լեֆական նիհիլիզմը դասականների հանդեպ, հնչում էին կեղծ հեղափոխական ֆրազներ այն մասին, որ կոնստրուկցիաների, մեքենաների, կառույցների գեղեցկությունը պետք է դուրս մղի մարդկային զգացմունքները, իսկ արվեստագետի՝ ընդհանրացման և հնարանքի

816—25

իրավունքը կարելի է փոխարինել փաստերին կառչելով։ Ռեալիստական սկզբունքների հաղթանակը նվաճվեց դրողների ստեղծագործական պրակտիկայով և տեսական սուր վեճերի ընթացքում։ Նոր մեթոդի տեսական հիմնավորումը հնարավոր դարձավ միայն պրակտիկայի զարգացման բարդ ընթացքի շնորհիվ։

Դրամայի տեսության քննադատում կատարվող որոնումները, որոնք բնորոշում էին տեսական մտքի ընդհանուր կոնտեքստում, ունեին իրենց առանձնահատկությունը։ 30-ական թվականների տեսական մտքի ժամանակակից հետազոտումից ակնհայտ է դառնում, որ թեև հատուկ ուսումնասիրությունները դրամայի մասին քիչ էին, այնուամենայնիվ սովետական դրողներն ու քննադատները, թեև ոչ սիստեմատիզացված ձևով, հայտնել են շատ կարևոր մտքեր դրամայի արվեստի մասին։

Ի տարբերություն նախորդ դարաշրջանների, տեսությունը սովետական համաձայն ծագում է ոչ թե որպես գեղարվեստական պրակտիկայի ընդհանրացում՝ նախորդ դարերի արվեստի օրինակների և տեսությունների հիմնավորմամբ, այլ իբրև կենդանի ստեղծագործական շարժման իմաստավորում։

Այդ գործում կարևորագույն դեր էր կատարում քննադատությունը, արագ և անմիջականորեն արձագանքելով նշանակալի սիեհանների երևան գալուն։ Քննադատությանն էր պատկանում նաև հասարակական կարծիքի պլիտավոր օրգանի դերը։ Այդ պատճառով էլ, քննվող ժամանակաշրջանում դժվար է իրարից առհմանազատել դրամայի տեսությունը բուն իսկական իմաստով և քննադատությունը։ Դրամայի ըմբռնումը ձևավորվում էր ամենից առաջ ընթացիկ քննադատության մեջ։ Դա էլ ինքնատիպ դրամայի տեսության և նրա քննադատության պատմության համատեղումը մեր աշխատանքում։

Որոնումների և բանավեճերի հիմնական նպատակը նոր հերոսի կերպարի ստեղծումն էր։ Ինչպես նշում է սովետական գրականության ուսումնասիրողներից մեկը, 20-ական թվականների գրականության մեջ ստեղծված հերոսների կերպարները, իրենց դարաշրջանական-գեղարվեստական որոշակի նշանակությամբ հանդերձ, հետու են կատարյալ լինելուց. «Ընթերցողները մեծ մասամբ գեղարվեստական երկերի էջերում հանդիպում են մինչև գործողության սկիզբն արդեն հիմնականում ձևավորված աշխատավորի, նրանք քիչ բան էին իմանում նրան կուսակցության շարքերը բերած կյանքի ուղու, նրա հոգևոր աճի փուլերի մասին։ Այդ

ըրքերում շատ ժլատորեն էր հաղորդվում այն միասնույլ և համաբաշխ կոլեկտիվի ներքին բազմազանության մասին, որը կազմում են կոմունիստները՝ համախոհ և միաժամանակ անձնապես շատ տարբեր մարդիկ»[1]:

Այդ թերությունը տեսնում էին և իրենք՝ գրողներն ու քննադատները: Այդ մասին բազմիցս խոսել է Մաքսիմ Գորկին, նույնիսկ այն ժամանակ, երբ արդեն ստեղծված էին շատ ավելի որոշակի և խոր, բայց, այնուամենայնիվ, սովետական գրականության խնդիրները լրիվ չբավարարող կերպարներ. «Պետք է պատկերվող յուրաքանչյուր միավորի մեջ գտնել, համապատասխարգայինից բացի, այն անհատական առանցքը, որն ամենից առաջ բնորոշ է նրա համար, և վերջին հաշվով որոշում է նրա սոցիալական վարքագիծը»[2]:

Իհարկե, 30-ական թվականների թատերագրության առջև կանգնած էին շատ ջնջված խնդիրներ, բայց դրանք բոլորը ուղղակի կամ միջնորդավորված կերպով հանգում էին նոր հերոսի խնդրին: Դարաշրջանն առաջադրել էր գրականության հիմնական պրոբլեմը՝ սոցիալիզմի գիտակից և ակտիվ մարտիկի՝ դասակարգային պայքարի ընթացքում ձևավորվող նոր մարդու կերպարի ստեղծման խնդիրը:

«Թատերական արվեստի խնդիրներից մեկը այժմ պետք է լինի այն, որ ցույց տրվի մեր հնգամյակներում ստեղծված մարդու լիարժեք գեղարվեստական կերպարը: Եթե մինչև այժմ թատերագրությունն ու թատրոնը փորձում էին միայն բացել մեր ժամանակակից նոր հոգեբանության ձևավորման ուղիները, եթե մենք ունենք թատերագրության մեջ մեծ քանակությամբ կերպարներ՝ առայժմ միայն նորի տարրերի կրողներ, եթե մեր առջև մինչև այժմ բեմի վրա անցել է կերպարների շարան, որոնք կամ ներքին պայքարով և մեծ հաղթահարումներով են ընդունել նոր հասարակական կարգը, կամ էլ կերպարներ, որոնց կարելի էր անվանել ռոմանտիկական և հեղափոխական-հերոսական, ապա սոցիալիստական մարդու կերպարը դեռ սպասում է իր արվեստագետներին»,— ասվում էր «Տեատր ի դրամատուրգիա» ամսագրի առաջնորդող հոդվածում[3]:

---

1 *В. Озеров.* Образ коммуниста в советской литературе. М. 1954. стр. 75.

2 *Մ. Գորկի, Գրական-հրապարակախոսական հոդվածներ. Երևան. 1949. էջ 79:*

3 «Театр и драматургия». 1934, № 1.

Հատկանշական է, որ այդ զժգոհությունը հատուկ էր բոլոր թատերապիրներին, անկախ այն տեսական սկզբունքներից, որ նրանք բաժանում էին։ 30-ական թվականների թատերապիրները, քննադատները և տեսաբանները (իսկ նրանցից շատերը համատեղում էին այդ զծերը մեկ դեմքում) տարբեր ձևով էին բացատրում առկղծված իրադրությունը։

Սակայն ինչու՞ հենց այդ տարիներին հատկապես սուր դրվեց հերոսի հարցը, ի՞նչ կենսական և գրական օրինաչափություններ մղեցին այդ հարցը առաջին պլան։ Դրամայի ժամանակակից տեսություններ, հիմնվելով համաշխարհային դրամատուրգիայի պատմական զարգացման վերլուծման վրա, ի հայտ բերեց որոշակի օրինաչափություններ նրա զարգացման, դրամայի հին և նոր ձևերի փոխհարաբերության, նրանց պայքարի և ժառանգականության մեջ, օրինաչափություններ, որոնք ինքնատիպորեն արտահայտվեցին նաև քննարկվող ժամանակաշրջանում։

Դրամայի յուրահատկության շնորհիվ, նրան առանձնապես հատուկ է հասարակական կյանքի հիմնական օրինաչափությունների բացահայտման միտումը։ Դրամայում հասարակությունը հատուկ արտքիայով է արտահայտում իր իդեալը, նրա միջոցով հասարակությունը «բաժանվում է իր անցյալից», մերժելով, դիմադրծելով, կամ ծաղրելով իրենց դարն ապրած զազափարներն ու նրանց կրողներին։

Դրաման հանդես է գալիս՝ հայտնաբերելով և հասարակությանը ամենաչափանիշ, բացահայտելով գլխավոր սոցիալական հակասությունները, գտնելով նրա արտահայտության դրամատիկական կոնֆլիկտի որոշակի համակարգի և դրամայի գաղափարը մարմնավորող հերոսի որոշակի կոնցեպցիայի մեջ։ Այնուհանդերձ, հասարակական իդեալների ճգնաժամի հետ գալիս է անկումը՝ դրաման սկսում է գտնված նորմաները վերածել կանոնի, շարունակել գոյությունը իներցիայի ուժով։ Այդ շրջաններում դրամայի արվեստը թուլանում է, ավանդությունները վերածվում են միակերպ միջոցների համակարգի, և դրաման հակամարտության մեջ է մտնում նորի հետ։

Նորը, իր հերթին, ածելով բան կյանքից և ներհուժելով դրաման, սկսում է աննողոքաբար զրոհել նրա ձևերը, հաղվադեպ նկատելով տարբերությունը սեռի առանձնահատկության համատարածախանձ, մշտական ավանդույթների և նրանց միակերպ, էպիգոն արտահայտության միջև։

Հինը, անկախ իր արժեքներից և ծագումից, բարձրաձայն հայտարարվում է իր դարն ապրած արդեն միայն այն պատճառով, որ հին է: Նորը, դեռ անկարող լինելով իրեն արտահայտել գեղարվեստական կատարյալ ձևերով, մարտերով նվաճում է իր տեղը հպարտանալով արդեն միայն իր նորությամբ: Այդպիսի սուր բախումների ժամանակ նորը ավելի հաճախ դեռ գեղարվեստորեն անկատար է, իսկ հինը մշտապես մատնում է իր անհամապատասխանությունը փոխված հասարակական, գաղափարական, բարոյական և գեղարվեստական չափանիշներին:

Հնի այդ անհամապատասխանությունը ժամանակի գաղափարական ձգտումներին, նորի հայտնվելը և նրանց պայքարը մարմնավորվում են ամենից առաջ դրամայի հերոսի անձնավորության մեջ, որովհետև, ինչպես հայտնի է, յուրաքանչյուր դրամայի առարկան միշտ մարդն է՝ գործողության, պայքարի մեջ: Եթե վեպը, օրինակ, զարգանում է «մարդը և հասարակությունը», «մարդը և իրականությունը» թեմայի հունով, ապա դրամայի առարկան առավել որոշակի և սլացիկ է՝ հասարակական կոնֆլիկտը և մարդը՝ իր վերաբերմունքով դեպի տվյալ կոնֆլիկտը:

Ամեն մի ժամանակի դրամա ասես նորովի է ձգտում ժամանակի որոշակի գաղափարի օրգանական միահյուսմանը կոնկրետ մարդկային կերպարի հետ, փնտրում է իր հերոսին: Նոր դրամայի ձևավորման և հաստատման ընթացքը՝ իր հերոսի որոնումներն են, որին նա անպայման գտնում է, առանձնացնելով նրան կյանքի բուն զարգացումից:

Նոր դրամատիկական ձևի ծննդի այդ շրջանը սովորաբար բնութագրվում է խզումով ավանդույթներից, նրանց դեմ պայքարով, ամրողջական, դասական դարձած դրամատիկական ձևի անկմամբ: Նորը ակզբում ի հայտ է գալիս անջատ տարրերի ձևով, նոր մտքերի, գաղափարի ընդհանրացումների դեկլարատիվ հռչակումով[4]:

Աստիճանաբար այդ անջատ տարրերը օրգանապես միահյուսվում են տվյալ գարաշրջանի մարդու, ժամանակակցի, հերոսի (փոխ «ոչ հերոսի») կերպարում:

---

[4] *Ա. Վ. Լունաչարսկին նկատել է, որ «բարձրացող, պատանի, լի ուժով և մարտական լիցքով դասակարգը ստեղծում է ձևով բավական անկատար գրականություն՝ գերիշխում է բարոյախոսական, խրատական, կարելի է ասել ինքնագիտակցության ձևավորմանը բավական կոպիտ միջամտող բովանդակությունը»* (*А. Луначарский*, Метод диалектического реализма в истории литературы, «Вопросы литературы», 1960, № 7, стр. 89).

Հենց այդ ժամանակ նոր դրամատն սկսում է հնչտորեն կոչ հասատատել ավանդույթի հետ, քանզի այդ է պահանջում դրամատիկական արվեստի առանձնահատկությունը: Զևավորման ընթացքը միշտ ընթանում է նոր ձևով և շարունակվում է այնքան ժամանակ, մինչև տվյալ դրամատիկական ձևը կյանքից վերջի ժամանակակից մարդու և ժամանակակից դաղափարի մարմնավորման իր միջոցը:

* * *

Նկարագրված ընթացքը հատկանշական էր նաև 20—30-ական թվականներին սովետական թատերագրության համար:

20-ական թվականները հին դասական դրամատիկական ձևի քայքայման, ավանդույթների մոռացման, նրանց դեմ դժտան պայքարի տարիներ էին: Այդ շրջանի սովետական գրականությունը բնութագրող վառ օրինակ է «Standart»-ի դեկլարացիան և Զարենցի «Կապկող (Բամաշա)» պիեսը:

Դեկլարացիայում ասվում էր. «Թատրոնի մեջ «Ստանդարտն» ընդունում ենք.

— Կամերային թատրոնի փոխարեն— շարժական խմբերի ազիտ թատրոն և բանվորական ակումբների թատերական կոլեկտիվների, կազմված հենց իրենցից՝ բանվորներից:

Ռեպերտուար՝ սատիր— ազիտ, քաղաքական բուֆոնադ, հերոտական ազիտ դրամա:

Հոդեբանության փոխարեն՝ տրյուկիզմ»[5]:

Նույն մտքերն են արտահայտված Զարենցի կողմից 1923 թվականին գրված «Կապկող (Բամաշա)» պիեսում:

«Բավական է ինչքան թեզ խաղան
Անտիգոնե,
Նաստյա,
Օթելլո,
Ջին,
Ինչնակի՞չ է էստր հարկավոր
«Դատաստան»:
«Ջանդ ջրաստյղ»[6]:

---

[5] «Standart», ժուռնալ գրականության և արվեստի, Մ., 1924, էջ 2:
[6] Ե. Զարենց, Ընտիր երկեր, Երևան, 1955, էջ 53:

Հետաքրքիր է, որ քննադատությունը բավական բարյացակամ ընդունելով պիեսը, միաժամանակ բավական ճշգրիտ որոշեց նրա թույլ կողմերը, ճիշտ է, ընդունելով դրանք այն ժամանակ իբրև արժանիք. «Եղիշե Չարենցի «Կապկազը» հիմք է դնում մեր նոր թատրոնի նոր ռեպերտուարին։ Նա պիես չէ, այդ բառի հին հասկացությամբ, որովհետև այստեղ չկա կենցաղ, չեն տված տիպեր։ «Կապկազը», ինչպես շատ ճիշտ նկատել է հենց ինքը հեղինակը— միայն թամաշա է, բուֆոնադ»[7]։

Բավական շուտով, արդեն 1925 թվականին, Չարենցն ինքը հրաժարվում է իր իսկ առաջադրած դրույթներից և, որ հատկանշական է, հոռետեսորեն է վերաբերվում ամենից առաջ հերոսների վերարտադրման ստեղծման եղանակին. «Մեր ինտելիգենտական ողորմելի խելքով վերցնում էինք մի իբր թե «դասակարգային օգուտ» անկենդան չուչելո, այդ «օգուտն» էլ վերցնում էինք ամբողջ մարդուց առանձին, օգում կախված,— չէ՞ որ մենք «հերքում էինք» կենցաղը և հոգեբանությունը»[8]։

Այդ տարիներին, հատկապես տասնամյակի երկրորդ կեսին, սովետական թատերագրությունը առաջ է քաշում դրամայի հերոսի իր ըմբռնումը։

«Պլակատա-միտինգային ձևերից, արտաքին տեսարայնությունից, վերացական ռոմանտիզմից, որ հատուկ էին քաղաքացիական պատերազմի շրջանի շատ թատերգական ստեղծագործությունների, ձգտում դեպի իրականության նոր նյութի տիրապետումը՝ իր որոշակիությամբ և կենսական լրիվությամբ,— այսպիսին էր 20-ական թվականների թատերագրության զարգացման առաջավոր էական միտումը»[9]։

Զարգացման այս ընթացքում թատերգական գրականությունը առաջին անգամ կարողացավ լուծել հերոսի և ամբոխի մշտական հակասությունը և արտացոլել միասնության մեջ հանդես եկող անհատի ու մասսայի փոխհարաբերությունների ակզբունքորեն նոր համակարգ։ Սակայն դրաման մնում էր առավելապես մասսաների դրամա։

«Բայց և ավելի ուշ, 20-ական թվականների վերջերին,— գրում է Լ. Տիմոֆեևը,— հետաքրքրությունը դեպի կոնկրետ իրա-

---

7 «Մարտակոչ». 1923, № 134։

8 Ն. Չարենց. Գրականության մասին, Երևան, ԳՀ, 1957, էջ 101։

9 *А. Богуславский. В. Диев. А. Карпов.* Краткая история русской советской драматургии. М., 1965, стр. 56.

կանոնիյներ... չէր փոխում հեղափոխության, որպես մասսայական շարժման, պատկերման բնույթը... Գործող անձինք առանում էին համեմատաբար սպասարկող բնույթ, նշելով հեղափոխական մասսայի առավել հատկանշական գծերը»[10]:

Այդ պատճառով 30-ական թվականների սկզբին նոր դրաման շարունակում է իր հերոսի և նրա մարմնավորման ուղիների որոնումները և այդ որոնումների ընթացքում, նորից, ինչպես կհամոզվենք, դիմում է ավանդույթին: Որովհետև դա մի շրջան էր, երբ սովետական դրաման կանգնած էր յուրաքանչյուր նոր դրամայի կազմավորման համար բնորոշ նպատակիչ՝ իր դասական նմուշների և կանոնների կազմավորման փուլի առաջ:

* * *

30-ական թվականների սկզբին ծագեցին սովետական դրամայի երկու հակամարտ տեսություններ:

Ռապպ-ի կողմից առաջադրված «կենդանի մարդու» տեսությունը առավել պարզ էր բանաձևված «աշխարհը՝ մարդն է» համառոտ դրույթում: Դրամայի ոլորտում այդ դրույթը նշանակում էր վերադարձ առհասնների կամերային դրամային: Պահանջելով առհասնների դիտակցության մեջ ներքին պայքարի բացահայտում, նպատակադրվելով բացահայտել միայն այն, թե ինչպես է արտադրվում դասակարգային պայքարը մարդու ներքնաշխարհում, ռապպականները վճռականորեն մերժում էին դրամայի իրավունքը՝ ուղղակի պատկերելու սոցիալական պայքարը և ժխտում էին մասսայական շարժումների պատկերման հնարավորությունը, որն ապացուցել և յուրացրել էր հենց սովետական դրաման:

Անմիջականորեն «կենդանի մարդու» տեսությանն էր հարում «դիալեկտիկա-մատերիալիստական մեթոդը», որը «կենդանի մարդու» տեսությունը հասցնում էր մինչև ամենաանձնական և անկյանք ռացիոնալիզմի: Այդ մեթոդի համաձայն, արվեստագետն օգտվելով դիալեկտիկայի հիմնական վարդապետություններից, պետք է դուրս տա «հակադրությունների պայքարն ու միասնությունը» հերոսի գիտակցության և հոգեկանի մեջ: Դրամայում դա անխուսափելիորեն կհանգեցներ հակասություններից ստեղծող հերոսի մոնոդրամային, կամ դրամայի, որտեղ գործող անձինք ուղղակի անձնավորում են դիալեկտիկայի որոշակի կատեգորիաները:

[10] «История русской советской литературы», т. I, М., 1960, стр. 64.

Իսկ բնդհանրապես «կենդանի մարդու» տեսությանը համաձայն «թացասական» հերոսներին պետք էր հանուն «կենսականության» անպայման օժտել ինչ-որ արժանիքներով, «դրականներին»՝ թերություններով։ Ինչպես խոստովանել է սովետական պրոզների առաջին համագումարում Ա. Կաուենչուկը, «դժբախտությունը այն է, որ ավարտելով պիեսը, տեսնում ես երկու-երեք կերպարների սխեմատիզմը և սկսում ես օժտել նրանց այսպես կոչված կենդանի գծերով»[11]։

Մրագրային հստակությամբ նման մտքեր է հայտնել Ա. Ֆադեևը «Կորչի՝ Շիլլերը» հայտնի հոդվածում (1929)։

Այդ դիրքորոշումը բաժանող թատերագիրները (Ա. Աֆինոգենով, վ. Կիրշոն, Տալկո, Մ֊ի֊խա֊ե֊նկո) մտածում էին հոդեբանական պրոզայի մասին, որը թափանցեր մարդու հոգին, ձգտեր փիլիսոփայական խմաստ քաղել նրա վարքագծից, լիներ ձևով կամերային («առաստաղային», ինչպես այն ժամանակ էին ասում), բաժանված ավանդական գործողությունների և պատկերների (որքան քիչ, այնքան լավ), սերտ կապված Օստրովսկու, Իբսենի, Գորկու ռեալիստական դրամայի ավանդույթներին։ Սակայն իրականացնել այդ ձգտումները միշտ չէր հաջողվում։

«Երբ սկսում եմ աշխատել պիեսի վրա, ցանկանում եմ լավ գրել, ուզում եմ, որ նրանում լինեն մի քանի իսկական բնավորություններ, ցանկանում եմ գրել պիես, որն ունենար երեք, կամ չորս միմյանց ամուր զամված և հագեցած գործողություն։ Բայց ահա աշխատանքի ընթացքում աճում է հերոսների թիվը, ուժերից վեր է դառնում տեղավորել 8—9-ից պակաս պատկերներում, իսկ երբ ավարտում եմ գրելը, տեսնում եմ, որ գրել եմ վատ»[12],— գրել է վ. Կիրշոնը։

Երկրորդ տեսությունը (վ. Վիշնևսկի, Ն. Պոգոդին) անձնավորության, անհատի նկատմամբ ունեցած հետաքրքրությանը ուղղակի կտրիտ կերպով հակադրում էր հետաքրքրությունը մասսաների շարժման, պատմության ընթացքի, դարաշրջանի տեղաշարժերի նկատմամբ։ «Թող անձնականը խեղդվի սոցիալական նշանակալի իրադարձությունների հեղեղում...,— գրում էր վ. Վիշնևսկին։ — Ո՞ւմ ինչ դործն է թափանցել X, Y, Z-ի «խորքերը»։ Պետք է դեն գցել անհատապաշտական «խորքերը», «կորությունները» և այլն»[13]։

---

11 «Первый Всесоюзный съезд советских писателей». М., 1934. стр. 443.

12 «Известия», 1933, *20 ապրիլի*։

13 Сб. «Театр и драматургия», Л., 1959. стр. 410.

Այդ ուղղության հետևող թատերագիրները երազում էին լայն թափի դրամայի մասին, որը հենվեր մասսաների շարժումների վրա, հետաքրքրվեր սոցիալական ընդհարումներով, չհավակներ փիլիսոփայական եզրակացությունների, բայց դրա փոխարեն ուղղակի ագիտացիոն և մոբիլիզացնող ուժ ունենար, լիներ ձևով շատ ազատ («անառատառ»),— կազմակերպվեր դրվագների սկզբունքով, անառարքեր կամ նույնիսկ միշնամի լիներ ավանդույթների հանդեպ: Հանդես գալով իբրև «նորաբարներ», նրանք հայտարարում էին, որ «մարդկների պատմական վեճը լուծված է: Այն, ինչ քարոզվում և պարտադրվում էր մեր արվեստին տարիներ շարունակ տոլստոյա-իբսենյան-չեխովյան իներցիայի ժառանգորդների կողմից, մեռնում է իր բնական մահով: Էպիդոն թատերագրությանը՝ վերջ: Գալիս է նոր թատերագրությունը»[14]:

Առաջին պլան են մղում «ամբողջ կոլեկտիվների մարդիկ»: Չէ՞ որ պատմական ռեալ իրականությունը ստեղծվում է հենց կոլեկտիվի մարդկանց միացյալ ջանքերով: Սոցիալական հեղափոխությունը, կարծում էին նրանք, տեղաշարժել է գեղագիտության «նորմերը»: Հետևաբար, մասնավոր «անկյունային» պատկերների միջոցով, արդիականության պատկերներ չտրաքանչյուր փորձ կհանգեցնի միայն մասնավոր, անկյունային արդյունքների:

Սովետական թատերագրության և տեսական մտքի երկու ուղղությունների բանավեճը, որ սկսվել էր 20-ական թվականների վերջերին, իր արտացոլումը գտավ նաև 1934 թվականի սովետական գրողների առաջին համագումարում դրամատուրգիայի հարցերի շուրջ ծավալած բանավեճում: Իհարկե, համագումարը չլուծեց եղած հակասությունները, բայց ի հայտ բերեց շատ կարևոր հարցեր և ուշադրության հրավիրեց նրանց վրա: Այդ հարցերը բարձրացնեին Վ. Կիրշոնի, Ա. Աֆինոգենովի, Վ. Կիրպոտինի, Յու. Յուզովսկու, Ա. Կոռնեյչուկի, Դ. Դեմիրճյանի և մյուսների զեկուցումներում ու ելույթներում: Վ. Կիրշոնն ու Ա. Աֆինոգենովը պաշտպանում էին այն դրույթները, որոնց մենք արդեն ծանոթ ենք: Ոչ պակաս սկզբունքային էին մյուս զեկուցողների ելույթները: Սուր բանավեճ ծավալվեց Ա. Կոռնեյչուկի և Դ. Դեմիրճյանի միջև:

Ա. Կոռնեյչուկն իր ելույթում անառարկելիորեն հայտարարեց. «Մեզ համար հերոսների բոլոր ճակատագրերը պարզ են: Կապիտա-

---

[14] *В. Вишневский.* Цзет новая драматургия. «Рабис». № 1, 1934, стр. 23.

լիտական ստարների կրոնների մենք ուշադրել ենք, հին աշխարհի ներկայացուցիչներն անցել են ահռելի և այդ աշխարհից մնացած բեկորները փոշի են դառնում մեր մեծ հաղթանակների յուրաքանչյուր օր: Նոր մարդու ճակատագիրը որոշվում է պատմությունը, որ հօդուտ մեզ է աշխատում, և սեղանի շուրջ ոչ պետք է... շփոթվել, ոչ էլ վհատվել, թե ինչ կլինի հետո, քանի որ հայտնի է, թե ինչ կլինի հետագայում...»[15]:

Ա. Կոռնեյչուկի ելույթում արտահայտվեցին այն մտքերը, որոնք հետագա տարիներին փաստորեն դրվեցին «անկոնֆլիկտայնության» տեսության հիմքում: Այդ տեսության համաձայն, առաջավոր դաղափարի պատկանելը ինքնին ապահովում էր հաղթանակը յուրաքանչյուր կոնկրետ դեպքում, ցանկացած իրականության մեջ: Լավատեսական կանխատեսումը մեղմում էր գրական ոճը սաղմնային վիճակում: Կամային սկիզբը հերոսի կերպարում վերացվում էր: Մոռացվում էր, որ դրամատիկական հերոսը, առավել ևս գաղափար արտահայտող հերոսը, կարող է իրեն լրիվ բացահայտել միայն ինքնուրույն գործողության, արարքի մեջ, որը նա կատարում է սեփական ոխակի և զոհողության գնով, պայքարի մեջ, որը լիովին արտահայտում է նրա անկրկնելի անհատականությունը:

Այս դրույթները հնչեցին Դ. Դեմիրճյանի ելույթում, որի հիմնական միտքը նա բնորոշեց որպես «դրամայի և նրա հերոսների դրամատիկականացում»:

«Ահա դուք եկել եք թատրոն և սպասում եք գեղարվեստական ապրումների բերկրանքի: Ավա՜ղ, կուլիսների ետևից երևում է. դուք նստած եք դահլիճում, կարդում եք թերթ: Դուք անդրդվելի եք, դուք հանգիստ եք: Ձեր հերոսը— դուք կանխավ համոզված եք,— կհաղթի: Նա հաղթում է արդեն պիեսի սկզբում, հաղթում է պիեսի կեսին, հաղթում է, ինչպես կարգն է, պիեսի վերջում: Ոչ մի անսպասելի բան, ոչ մի վտանգ, ոչ մի դժվարություն: Ինչպե՞ս ձեզ ալեկոծել: Ալեկոծել ձեզ հնարավոր չէ, առանց վտանգի ենթարկելու դրամատիկ դրությունը»: Խորհրդածելով այն մասին, թե ինչպես դուրս բերել հանդիսատեսին թատրոնի անհոգ, անտարբեր հանգստությունից, Դեմիրճյանն առաջարկում էր միակ ճիշտ ուղին. «Դրամայի և նրա հերոսների դրամատիկականացումը կանգնած է սովետական թատերագրության օրակարգում: Բայց ի՞նչ ձևով դրամատիկականացնել դրաման և նրա հերոսներին: Հերոսը, ինչպես դուք

---

15 «Первый Всесоюзный съезд советских писателей». М., 1934. стр. 443.

դիտեք, ինչ-որ պատրաստի բան չէ: Հերոսը պատրաստվում է լարված գործունեությամբ և դիալեկտիկորեն փոփոխական իրականության կողմից: Հերոսների ձևավորման ուղին դիալեկտիկական է. այստեղ թատերագրի խնդիրն է. որոնել և բացահայտել հակասությունների միասնության արվեստը և ցուցադրել այդ դարգացման նկարագրությունը»[16]:

Համագումարում Դ. Դեմիրճյանի ելույթի հիմնական արժանիքն այն էր, որ, ի տարբերություն շատ ուրիշների, նա որոնումների իմաստը տեսնում էր ոչ միայն «նոր ձևեր, նոր ժանր փնտրելու մեջ», այլ անդրադառնում է «դրամատիկական հարցերի հիմնական դրվածքին»:

Համագումարում Դ. Դեմիրճյանի ելույթը ուշադրություն դրավեց և՛ քննադատության կողմից ընդունվեց դոհունակությամբ: Ամփոփելով թատերագրության խնդիրների քննարկման արդյունքները համագումարում, վ. Կիրպոտինը գրում է. «Անկասկած, ավելի ճիշտ է Հայ թատերագիր Դ. Դեմիրճյանը, որը սովետական թատերագրության ինքնությունն է համարում սխեմատիկ այն հատակությունը, որը հանդիսատեսին կանխավ հայտնի է, թե ինչ պետք է պատահի սրևէ հերոսներին:

Դիտակցականությունը, պլանաչափությունը, հասարակական կյանքի կազմակերպվածությունը ոչ թե բացառում են, այլ, ընդհակառակը, առնչվում են առանձին կենսագրությունների բազմազանությունը, բազմաձևությունն ու նրանց հարաբերությունը»[17]:

Անշուշտ, Դեմիրճյանը միանգամ չէր անկոնֆլիկտայնության դեմ պայքարելիս, սակայն նա ճիշտ ժամանակին էր կանխատեսում այն հիվանդությունը, որ հետագայում երկար տարիներ խրոնիկական դարձավ սովետական թատերագրության համար:

Պատմա-նկարագրական մոտեցումը իրականության պատկերմանը պրկում է գրականությունը նրան հատկանշական ներդործության ուժից: Հենելն իր «Էսթետիկայում» կանդ է առնում այդ հարցի վրա, խոսելով բանաստեղծական երկի գաղափարի և այն մասին, թե որքան տարբեր են գեղարվեստական ստեղծագործության կերտման մեթոդները, ինչպես ինքն է արտահայտվում, պրոզայիկից: Արվեստի ստեղծագործության մեջ «առանձին մասերի կապը հասարակ նպատակահարմարություն չպետք է լինի: Մասերի թեո-

---

16 Նույն տեղում, стр. 448.

17 «Театр и драматургия», 1934, № 11—12.

լոգիական հարաբերակցության դեպքում նպատակը՝ ինքնին ներկայացվող և ցանկալի համընդհանրություն է, որը, ճիշտ է, ընդունակ է իրեն համաչափ դարձնելու այն հատուկ կողմերը, որոնց շրնորհիվ և որոնց մեջ նա գոնում է գոյություն, բայց օգտվում է նրանցից միայն իբրև միջոց և այդչափ էլ խլում է նրանցից ամեն մի ինքնին ազատ գոյություն, և հենց դրանով էլ ամեն մի կենսականություն։ Այդ ժամանակ բոլոր մասերը կանխապես հարաբերակցվում են միայն մեկ նպատակով, որ և միայն պետք է հանդես գա իբրև նշանակալի, վերացականորեն իրեն ենթարկելով մնացած բոլորը։ Նման անազատ, դատողական հարաբերակցության հակադրվում է արվեստի ազատ գեղեցկությունը»[18]։

Հենվելի այդ ասույթում ամփոփված է խոր և շատ բան բացահայտող միտք։ Իրոք, եթե գեղարվեստական կերպարը ինքնուրույն, պատկերավոր մտածողություն չէ իրականության մասին, այլ լոկ պատկերավոր նկարազարդումն է «ըմբռնված և լուծված գաղափարի», այսինքն արդեն բանաձևված և հայտնի, ապա այդ վերջինը, իրեն ենթարկելով ստեղծագործության բոլոր տարրերը, այն անխուսափելիորեն դարձնում է սխեմատիկ։ Պոետիան չի կարող, իր առաջ դնելով նախօրոք տված նպատակը, դիտել ինքն իրեն միայն իբրև միջոց։ «Եթե նրա համար կարևոր են դառնում նման դիտողությունները, որոնք այդ դեպքում երևում են ամբողջ մտահղացման և պատկերման եղանակի մեջ, ապա բանաստեղծական երկն արդեն իջեցվում է իր ազատ բարձունքներից... և այնժամ կամ խզում է ծագում նրա միջև, ինչ պահանջում է արվեստը և ինչ պահանջում են կողմնակի ձգտումները, կամ արվեստը, հակառակ իր հասկացության, օգտագործվելու է իբրև միջոց և դրանով իսկ իջեցվելու մինչև սպասարկուի դերը»[19]։

Այդ մարին, մասամբ, ենթագիտակցորեն, մասամբ էլ գիտակցաբար, հանգում էին 30-ական թվականների որոշ տեսաբաններ։ «Ամբողջ դժբախտությունը այն է,— նշում էր Ա. Աֆինոգենովը,— որ արվեստագետը դրում և փիլիսոփայում է այնպիսի բաների մասին, որոնք արդեն փիլիսոփայված և վճռված են։ Նա խաղում է արդեն վաղուց հաղթահարված և այդ պատճառով էլ ոչ ոքի տեղից չշարժող գաղափարների, հայացքների, համակարգերի կարծեցյալ պայքար»[20]։

---

[18] *Гегель*, Эстетика, т. 3, М., 1971, стр. 366.

[19] *Նույն տեղում, էջ 378։*

[20] *А. Афиногенов*, Дневники и записные книжки, М., 1960, стр. 65.

Ամենաբարդ, ամենանուրբ, հոգեբանության մեջ խորացած դրաման, որը, Դոստոյևսկու խոսքերով ասած, պատասխանում է պատասխանվածը և պատասխանվածը, դրամատիկական պոտենցիալ չի պարունակում և, ըստ էության, դրամայի հետ ունեցած իր ամբողջ արտաքին նմանությամբ, դրամա չի հանդիսանում: Մարդկանց ընդող մեծամասնության կողմից բաժանվող, ընդունված գրույթների և հայացքների իլյուստրացիան, դրամայի խնդիրը չէ: Դրամայի ոլորտը հասարակության զարգացման յուրաքանչյուր նոր փուլում անխուսափելիորեն ծագող իրական հակասություններն են:

Այսպիսի մի մարի է հանդում նաև Դեմիրճյանը, վերլուծելով դրամայում սիմեմատիզմի պատճառները: Ինչպես տեսանք, Հեգելը կարոկ տարբերակում է մտցնում գեղարվեստական և «պրոզայիկ» ստեղծագործության միջև, ելնելով նրանց առանձնահատկություններից, որի խախտումը գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ հանգեցնում է, մասնավորապես, սխեմատիզմի: Դ. Դեմիրճյանը այդ նույն միտքն էր հայտնում, հենվելով իրականության պրակտիկ փորձի վրա:

Քննելով մամուլի և գեղարվեստական գրականության փոխհարաբերությունները, Դեմիրճյանը գտնում է, որ վերցնելով իր թեմատիկան մամուլից, գրականությունը կրում է նրա հզոր ազդեցությունը: Թեմատիկայի ընտրության, նույնիսկ ստեղծագործական մեթոդների, ուղղության հարցում, մամուլի դերը մնում է գլխավորը: Բայց «գրականության և մամուլի սպեցիֆիկանները խորապես տարբեր են... գրականությունը ձգտում է ստեղծել իր սպեցիֆիկայի համար հարմար վիճակ: Նրա ստեղծագործական պրոցեսը պահանջում է յուրահատուկ մեթոդ՝ կյանքի ուսումնասիրության և վերարտադրության»: «Դյուրացնելով» գրականության աշխատանքը մամուլը ամեն օր նրան հում նյութ է տալիս, «բայց միաժամանակ ազդվելով մամուլից՝ գրականությունը ներս է բերում նաև մամուլի սպեցիֆիկան»: Համակողմանի բնորոշելով ոչ գեղարվեստական (ըստ Հեգելի՝ պրոզայիկ) ստեղծագործությունների առանձնահատկությունը, Դեմիրճյանը առանձնացնում է գլխավորը. «Ասել վերջին խոսքը հենց սկզբից՝ դա մամուլի գիծն է: Այսպես չէ գրականությունը... Նա սիրում է «գնալ խորքերը», թափանցել իրերի փիլիսոփայության մեջ, թաքնվել պատկերների ետև, քողարկել իր տեն-

դննդը, գեղեցկացնել իր ձևերը, գործել իր հուզական ապարատի միջոցով»[21]:

Անջատելով ոչ գեղարվեստական ստեղծագործությունների հիմնական դիծը՝ լուծված պաղատիարը, Դեմիրճյանը հակադրում է նրան գեղարվեստական ստեղծագործության թաքնված միտումը, նրա բոլոր տարրերի զարգացման կարևորությունը և հանգում է 30-ական թվականների գրականության մեջ սխեմատիզմի էության ճիշտ ըմբռնման: Գեղարվեստական գրականությունը, գտնվելով մամուլի ուժեղ ազդեցության տակ, «յուրացնում է, առանց նկատելու այդ, նաև մամուլի այն առանձնահատկությունը, որ գրականության մեջ արդիական խոշոր խնդիրն է, սխեմատիզմը» (էջ 47):

«Մամուլ-գրականություն» այդ պրոցեսում տեղի էր ունենում մի ժամանակ կենդանի իրականությանից քաղված դրամատիկական իրադրության վերածումը շատ անգամ կրկնված և այդ պատճառով արդեն մեռյալ, ստատիկ սխեմայի: Թատերագրության ասպարեզում պայքարն ընդդեմ սխեմատիզմի անխուսափելիորեն կենտրոնացնում էր ուշադրությունը դրամայի հերոսի անձնավորության և նրա ստեղծման եղանակների վրա:

Դասական ավանդույթին դիմելիս, նոր հերոս որոնելիս թատերագիրները անխուսափելիորեն դեմ էին առնում դրամատիկական կոնֆլիկտի պրոբլեմին:

Դասական դրականության մեջ դրամատիկական կոնֆլիկտի լուծման ճշգրիտ բնութագիրը տվել է Վ. Բելինսկին. «Ի՞նչ է կոլիզիան,— ճակատագրի անպայման պահանջը՝ զոհելու իրեն: Եթե հերոսը հաղթահարի իր սրտի բնական ձգտումը հօգուտ բարոյական օրենքի, այն ժամանակ մնաք բարով երջանկություն, կյանքի հրճվանք և համայք..., եթե ողբերգության հերոսն հետևի իր սրտի բնական հակումին՝ նա հանցագործ է իր իսկ աչքում, նա իր սեփական խղճի դատն է, ըրովհետև նրա սիրտը այն հողն է, որտեղ խոր արմատներ է նետել բարոյական օրենքը,— և չի կարելի պոկել այդ արմատները, առանց պատառոտելու սիրտը, առանց այն արյունաքամ անելու»[22]: *30-ական թվականներին դտնում էին, որ կոնֆլիկտի նման լուծումը ունի ճակատագրական, հոռետեսական բնույթ: Վ. Կիրպոտինը, օրինակ, ժխտում էր «հերոսի պայքարն ինքն իր*

---

21 Դ. Դեմիրճյան, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 8, Երևան, 1953 թ. էջ 47 (Ընդգծումը մերն է—Լ. Գ.): Հետագայում այդ հրատարակությունը վկայակոչվում է տեքստում՝ էջի նշումով:

22 *В. Белинский*. Собр. соч., т. 2, М., 1948, стр. 52—53.

հետ», քանի որ «սոցիալիստական ռեալիզմի դրամատիկական կոնֆլիկտը ոչ թե սուբյեկտիվ-բարոյախոսական է, այլ օբյեկտիվ-սոցիալական, այն արդյունք է այնպիսի «սխալի», որի մեջ արտահայտվում է իրապարծության սոցիալական և քաղաքական իմաստը»[23]: Այդ պատճառով էլ սովետական դրամայում կոնֆլիկտի լուծումը պետք է լավատեսական բնույթ ունենա, «ինչպես էլ որ դասավորվի հերոսների անձնական ճակատագիրը և ինչպես էլ որ բնթանա ավելի անհատական իրապարծությունը»[24]:

Սրան համապատասխան մեծ տեղ է նաև «անհատ մարդու ճակատագրի» (Բելինսկի) նկատմամբ եղած հետաքրքրությունը: Հետաքրքրականորեն հրաժարվելով արվեստի «ապսիխոլոգիզմից», կիրպոտինը պարզացնում էր մի տեսություն, որը հանգեցնում է նույն այդ «ապսիխոլոգիզմին»: Իր տեսության նա հիմնում էր վ. ի. Լենինի՝ լայնորեն հայտնի մի մարքի սխալ մեկնաբանության վրա: վ. ի. Լենինը գրում է. «Չհասկանալով գործերը, չի կարելի հասկանալ նաև մարդկանց այս կեսը, թե... սրտաբուստ: Այսինքն՝ կարելի է հասկանալ պայքարի այս կամ այն մասնակցի հոգեբանություն, բայց ո՛չ պայքարի իմաստը, ո՛չ նրա կոնկրետական և քաղաքական նշանակությունը»[25]: վ. ի. Լենինի այս միտքը կիրպոտինը մեխանիկորեն տեղափոխում է դրամայի բնագավառը, առանց նկատի ունենալու, որ դրանով իսկ նա խախտում է դրամայի յուրահատկությունը:

«Պիեսներում տրված է պատմական իրապարծությունը, բայց չի երևում, որ իրապարծությունը ստեղծել է հերոսը: Պատմությունը ստեղծում են մարդիկ: Իսկ մեզ մոտ ներկայացնում են պատմական որևէ դրվագ, շինարարություն և այլն, բայց մուց չեն տալիս ամենագլխավորը՝ այն, որ պատմությունը կերտում են մարդիկ:

Ահա այս կեղծ մարքսիստական մեթոդը,— անհատը պատմության մեջ դեր չի խաղում, պատմությունը շարժվում է, այսպես ասած, ինքն իրեն որպես նկարների շարան, որպես իրապարծությունների կոնվեյեր,— փոխանցվում է դրամայի մեջ»,— գրողների համագումարում ասաց Յու. Յուզովսկին[26]:

Այսպես, 30-ական թվականների սովետական դրականագի-

---

23 *В. Кирпотин.* О советской драматургии. «Литературный критик», 1933, № 4, стр. 18.

24 *Նույն տեղում:*

25 *վ. ի. Լենին, Երկեր, հ. 34, էջ 471:*

26 «Первый Всесоюзный съезд советских писателей», стр. 469

տության մեջ կրկին ծագում է դրամայի տեսության համար ավանդական մի բանավեճ՝ գործողությո՞ւն, թե՞ բնավորություն: Դրամայի ժամանակակից տեսության և պատմության զարգացման հայեցակետից հասկանալի է, որ Արիստոտելի հայտնի դիտողություններ, որ առանց գործողության չի կարող լինել ողբերգություն, իսկ առանց բնավորությունների կարող է,— ունի միայն պատմական նշանակություն և բացատրվում է նրանով, որ այն հիմնված էր անտիկ արվեստի փորձի վրա, ուր բնավորությունները դեռևս բավականաչափ լրիվությամբ չէին մշակվում:

Այդ պատճառով էլ Արիստոտելի դրույթների անվերապահ վկայակոչումը, այսօր, անշուշտ, հաղիվ թե ընդունելի է: Այդ բանավեճը 30-ական թվականներին առաջացավ ոչ պատահականորեն որովհետև սովորաբար նման վիճաբանություն պարբերաբար առաջանում է դրամատիկական արվեստի զարգացման որոշակի փուլերում: Այդ բանավեճերի ընթացքում դինամիկայի և գործունեության պահանջը բանավեճորեն հակադրվում էր բնավորության հոգեբանական մշակման պահանջին: Սակայն, ինչպես նշում են հետազոտողները, տարբեր ժամանակաշրջաններում առաջացող այդ վիճաբանությունները արտացոլում են միայն արվեստի պատմական էվոլյուցիայի օբյեկտիվ դիալեկտիկան և, մասնավորապես, անհատի սոցիալ-պատմական դերի ու պատասխանատվության պրոբլեմի նկատմամբ այն հետաքրքրությունը, որը ռեալիստական դրամայի զարգացման կարևորագույն ներքին ազդակներից է:

Սակայն, 30-ական թվականներին ժամանակակից ռեալիստական դրամայի վերաբերյալ այդ հարցադրումը, դրամայի, որի էվոլյուցիան հենց առավել խորությամբ և նրբությամբ գործողության ու բնավորության ներքին կապն ու փոխադարձ պայմանավորվածությունը բացահայտելու մեջ է, հանդիսանում է ոչ դիալեկտիկական և զգալի չափով զրկվում է այն իմաստից, որ նա ուներ արվեստի զարգացման նախորդ ժամանակաշրջաններում:

Այդ բանավեճի լույսի տակ մեզ հասկանալի է դառնում 1933 թվականին Դ. Դեմիրճյանի գրած «Դրամատուրգիա» հոդվածի նպատակադրումը: Այդ հոդվածում դրամատուրգիայի մասին Դեմիրճյանի մտքերը չեն կարող հասկացվել առանց հաշվի առնելու 30-ական թվականների այն կոնկրետ պայմաններն ու բանավեճերը, որոնց մասին խոսվեց վերևում:

Դեմիրճյանը բնավորությունը ընկալում է իբրև անհատի սոցիալական և անհատական գծերի զուգակցում: Սակայն առաջին

816—26

պլան են քաշվում անհատի զգացմունքները, կամքը և բանականությունը, նրա «հոգեբանական դինամիկան»: Իհարկե, ամեն մի բնավորություն ունի իր սոցիալական հարցաթերթը, սակայն նա ամենից առաջ «հոգեբանական կերպար է»: Բեմի վրա կերպարը ամենից առաջ մարդ-բնավորություն է՝ հակառակ մարդ-սեմեմայի:

Այդ մարդ-բնավորությունն էլ պայքարի մեջ է մտնում կենսական արգելքների դեմ, ուր և բացահայտվում են նրա հիմնական գծերը: Թատերական երկում բնավորությունը, բնականաբար, դրսևորվում է արտաքին հակամարտությունների ընթացքում: Այստեղ Դեմիրճյանը կարևոր քայլ է կատարում ժամանակակից դրամատուրգիայի յուրահատկության բմբռնման իմաստով և անում էական լրացումներ: «Խարակտերը լիովին փորձվում և դառնում է իրոք համոզիչ, երբ նա դրվում է սևեռական հակամարտության մեջ: Իրար աչնչացնող, իրար դեմ դուրս եկած երկու խարակտերներն անշուշտ շատ բան են դրսևորում իրենցից:

Այստեղ մենք տեսնում ենք երկուսի կյանքը, պայքարի դրդիչները, միտքը, դասակարգային պատկանելիության բոլոր հատկանիշները: Այսպիսի դրամատիկ դործեր շատ են երևան գալիս խորհրդային բեմերում, բայց նրանք կրում են նման դործերի այն հիմնական թերությունները, որ պատճառ են դառնում նրանց վիժման. նրանց պակասում է օրգանական դրամատիզմը, որը շունչ է տալիս դրամատիկական երկին» (էջ 55):

Երեք պայքարի մեջ են մտնում երկու ուժեր և դրանցից մեկը հաղթանակում է, իսկ մյուսը կրում պարտություն, ասյա դրանով փոխվում է միայն պայքարի ընթացքը: Պայքարը սկսվեց, դարգացավ և ավարտվեց: Տվյալ դեպքում դինամիկ դրության մեջ դտնվում է հենց ինքը՝ դինամիկան, այլ ոչ թե մարտնչողները: Իսկ մարտնչողները՝ բնավորություններ են: Կարելի՞ է արդյոք խոսել նման ստեղծագործությունների դրամատիզմի մասին: Տվյալ դեպքում, դտնում է Դեմիրճյանը, մենք կարող ենք խոսել «արտաքին դրամատիզմի» մասին միայն: Նման պիեսներում բնավորությունները դտնվում են հոգեբանական անշարժ վիճակում: «Պայքարող հերոսները, որոնք իրար դեմ էին եկել, որ մարտնչում էին հանուն իրենց դաղափարների պաշտպանության (օրինակի համար), սկզբից մինչև պայքարի վախճանը չէին զրում և ոչ մի ներքին հակամարտություն, չէին փոխվում սկզբից մինչև վերջ... Խարակտերների դրամա, ներքին, օրգանական դրամա այստեղ չկա» (էջ 56): Գործողության ընթացքում, ցույց է տալիս Դեմիրճյանը, ինչ-որ մի բան

պետք է փոխվի, սակայն եթե այդ ինչ-որ բանը փոխվում է հերոսներից դուրս (նրանց ճակատագրերը, պայքարի ավարտը, դրությունը և այլն), ապա դա անբավարար է. «պետք է փոխվի խարակտերը... խարակտերը պետք է նեղքին դրամա ևս ասլրի» (էջ 56):

Դեմիրճյանի դիրքը պարզ է և մոտ է դասական գեղագիտությանը (հիշենք Բելինսկու դրույթը. «հերոսի պայքարը ինքն իր հետ»). Միաժամանակ Դեմիրճյանը ցույց է տալիս դասական և սոցիալիստական ռեալիզմի դրամաների բնավորությունների միջև եղած տարբերությունը: Քանի որ բնավորությունը դինամիկ, դիալեկտիկական, հասարակական հարաբերությունների արտացոլումն է, ապա «նա կրելու է դիալեկտիկական հակասություններն իր մեջ, նա հայտնվելու է դրամայի սկզբում, զարդանալու է նրա ընթացքում և ավարտելով իր «գործողությունը», չի կորչելու ստատիկ դադարի մեջ, այլ դառնալու է նոր օբյեկտ նոր հետազոտությունների, նոր պայքարի, նոր զարգացման» (էջ 54):

Այսպիսով, Դեմիրճյանը ցույց է տալիս ժամանակակից ռեալիստական դրամայի պոետիկայի և Արիստոտելի տեսության կարևոր կետերից մեկի՝ գործողության «ավարտվածության» միջև գոյություն ունեցող էական տարբերությունը: Ինչպես իրավացիորեն նշել է Ն. Բերկովսկին, դա վերածննդի դարաշրջանի դրամատիկական արվեստի սկզբունքային նվաճումն է՝ հարաբերականորեն «ինքնափակ» անտիկ և միջնադարյան արվեստի համեմատությամբ[27]: Անշուշտ, ռեալիստական դրամայի կարևորագույն յուրահատկություններից է նաև գործողության ավարտվածությունը՝ դրամատիկական այն հանգամանքների նկատմամբ, որոնք հանդիսանում են նրա անմիջական սկզբնաղբյուրը: Սակայն այդ ավարտվածությունն ունի հարաբերական բնույթ և չի կարող մեկնաբանվել հեգելյան «հաշտության» ոգով: Դրամատուրգի կողմից պիեսի իրադարձության և պատմական պրոցեսի հարաբերակցության խոր իմաստավորումը միշտ ծնում է դրամատիկական որոշակի մի հեռանկար, որ պոտենցիալ կերպով իր մեջ ունենում է դրամատիկական նոր կոնֆլիկտներ, և, կարծես թե, ուրվանշում է բնավորությունների հետագա պատմական ճակատագիրը:

Դեմիրճյանի դատողություններում չկա «դիալեկտիկական մեթոդի» սխալների կրկնություն, ինչպես կարող է թվալ առաջին հայացքից: Ընդհակառակը, դրանք սոցիալիստական ռեալիզմի

27 *Տե՛ս Н. Берковский*, Литература и театр, М., 1969, стр. 46.

դրամայի վերաբերյալ նրա կոնցեպցիայի կարևոր կողմն են, գոնցեպցիա, որ լուրջ ներդրում հանդիսացավ այդ բանավեճի մեջ։

Դեմիրճյանի «Ֆոսֆորային շող» պիեսը (1932) հենց այդ առումով էլ հետաքրքրություն է ներկայացնում։ Սակայն նախապես անդրադառնանք Դեմիրճյանի հոդվածին, որը նվիրված է այդ պիեսին և ունի ծրագրային նշանակություն։ Հոդվածի մեջ Դեմիրճյանը կոնկրետ առիթով առավել ընդհանուր ձևով ներկայացնում է իր այն մտքերը, որոնք նա արտահայտել է պրողների համագումարում և առանձին հոդվածներում։ Դեմիրճյանն իր հիմնական խընդիրն է համարում «ներկայացնել մի կոմունիստի (դիրեկտորի) անհատական-ընտանեկան կյանքի բախումները, խաչաձևումները հասարակական կյանքի պրոցեսի հետ։ Միաժամանակ ես կամենում եմ հասարակական կյանքը դրսից տանել մի ընտանիքի մեջ՝ միջամտելու նրա բախտին» (էջ 50)։

Վերցնելով այս տարիների համար բնորոշ մի թեմա՝ պայքար վնասատարության դեմ, Դեմիրճյանը փորձում է արտաքինից էֆեկտիվ (ավելացննենք, պարզ և դրամատիկորեն լուծված) գործարեն իր ուշադրությունը կենտրոնացնել հերոսների ներքին, ընտանեկան հոգեբանական կյանքի պատկերման վրա. «Աշխատել եմ մարդկայնացնել իմ հերոսներին»։ Այն, ինչ բազմաթիվ պիեսների համար եղել է հիմնականը՝ պայքար վնասատարության դեմ, արտադրական պրոցեսի ցուցադրում, պլանների կատարում և այլն, Դեմիրճյանի համար միայն «ֆոն» է։ Նա ուզում էր, որ հանդիսատեսը դրական հերոսի հետ միասին պայքարի, ապրի, անհանգստանա նրա հաջողությունով, և ոչ թե անտարբերությամբ դիտի, թե ինչպես է նա «հեշտությամբ ջախջախում մանեկհենները»։ Դեմիրճյանը պիեսում աշխատել է տալ ոչ թե ընդհանուր տիպեր, այլ «ավյալ» տիպը, կոնկրետ «այս անգամ այսպես պատահած» տիպը (էջ 51)։ Նա հրաժարվում է նման պիեսներին հատուկ բնավորություններից և իրադրություններից։

Եվ վերջապես «երկու հոսանքների» պայքարի մեջ հիմնական խնդիրը՝ մասսային բեմ հանելը։ Դեմիրճյանը գրում է. «Մասսան բեմ տանել՝ նշանակում է բեմ տանել նրան ամբոխված վիճակի մեջ։ Դրանից խուսափել եմ։ Ես կամեցել եմ բեմ տանել մասսայի ներկայացուցիչներին... մասսայի ներկայացուցիչն ավելի շատ տեղ ու ժամանակ ունի բեմի վրա բնութագրվելու և համոզիչ դառնալու, քան ամբոխված վիճակում, ուր կորչում է նա «ուռաների» ու «կորչինների» մեջ։ Բեմի էկոնոմիկան թույլ չի տալիս հիասն-

վաթսուն մարդու բնութագրել» (էջ 52)։ Դեմիրճյանի այս միտքը ուղղակիորեն առնչվում է Կիրշոնի ասույթներին։ Օրինակ. «Սա ի՞նչ «նորարարություն է», որ առաջարկում են որոշ «ձախ տեսաբաններ»։ Նախ և առաջ դա մասսան բեմ հանելու հայտնի լուղունգ է։ Նրանք այն կարծիքին են, որ բեմի վրա, ոլոպեզի ցույց տրվի կոլեկտիվը և դաստիարակվի կոլեկտիվ հոգեբանություն, հարկավոր է բեմ հանել ոչ թե մի մարդու, այլ՝ տասը, ոչ թե տասը, այլ՝ հարյուր։ Նրանք ենթադրում են, որ մասսային բեմի վրա ցույց տալու միակ մեթոդը թվաբանական մեթոդն է։ Նրանց համար պարզ չէ, որոշակի սոցիալական շերտի հոգեբանություն իմբանելու համար մի խորապես մշակված կերպար ավելի շատ բան կարող է տալ, քան այդ նույն շերտից եկող երեսուն, քառասուն մարդիկ, որոնք անխուսափելիորեն սխեմատիկ կերպարներ են և որոնց հանդիսատեսը թերևս միայն հագուստով կարող է տարբերել իրարից»[28]։

Վերոհիշյալ «Դրամատուրգիա» հոդվածում, որը գրվել է դրեթե մի քանի ամսական կիրշոնի հոդվածի հետ, Դեմիրճյանը, խոսելով «նորարարների» մասին, գրում է. «Մասսային բեմ հանելը քանակական սկզբունքով նույնպես նոր ժանրի ստեղծում չէ։ Մասսան ոչ թե քանակով բեմ հանելով կներկայանա մեզ, այլ բեմից ներկայացվելով նրա ներկայացուցիչը, որը կտա մասսայականը» (էջ 60)։

Այսպիսով, դժվար չէ նկատել, որ «Ծոսֆորային շողը»՝ Դեմիրճյանի առաջին պիեսը ժամանակակից թեմայով, պիտի գործնականում մարմնավորեր սովետական դրամայի մասին Դեմիրճյանի այն պատկերացումները, որոնք նա մշակել էր տեսականորեն։ Սակայն Դեմիրճյանի մտահղացումը չգտավ այնպիսի բարձր գեղարվեստական մարմնավորում, որպիսին նա երազում էր։ Եվ բանն այստեղ Դեմիրճյանի մտահղացման անիրական լինելու մեջ չէր և ոչ էլ նրա վարպետության պակասի։ Այս փաստի մեջ դրսևորվել է այդ ժամանակների համար բնորոշ հակումը։ Հիշենք Կիրշոնի վերը բերված խոստովանությունը։ Շատ քննադատներ դրամատուրգներին կշտամբում էին դեպի իրենց գործն ունեցած անտարբերության համար։ Կասկած չկա, որ շատ հեղինակների նկատմամբ այդ կշտամբանքը արդարացի չէ։ Բայց դա հաճախ արդարացի է նրանց ստեղծագործությունների նկատմամբ։ Ակնա-

28 *В. Киршон*, Избранное, М., 1958, стр. 516.

Հայտ է, որ դրաղների ցանկության և իրագործման միջև եղած այդպիսի հեղրվածքը հիմնականում կարող էր առաջանալ այն պատճառով, որ դրաղները դեռ չէին գտել իրենց մտահղացմանը համապատասխանող դեղարվեստական մեթոդը, հերոսի կերտման եղանակը։ Եվ բանն այստեղ պատկերավորման միջոցների երկրորդական պրոբլեմների մեջ չէ միայն, այլ հիմնականի՝ բուն գեղարվեստական մտածողության մեթոդի մեջ է։

Մեր քննադատությունը արդեն վաղուց նշել է պիեսի առավելությունն ու թերությունները, նշել, որ Դեմիրճյանի հաջողություններ նրա կերտած Գալինայի, Բերնացկու, մասամբ Օլգայի կերպարների մեջ է, իսկ պիեսի թերությունը բնորոշող անհաջողությունը՝ Բադինի կերպարի մեջ։ Այս ամենի հետ համաձայնվելով, կուզենք բացատրել, թե ինչու է այսպես ստացվել։

Ինչպես արդեն ասվել է, պիեսում Դեմիրճյանը ձգտել է մարմնավորել իր տեսական դրույթները։ Վերջինս նրան հաջողվել է մասամբ։ Իրոք, Դեմիրճյանին հաջողվել է երկի մեջ ստեղծել ոչ միայն արտաքին, այլև՝ ներքին կոնֆլիկտ, նրան հաջողվել է ցույց տալ դրամայի բուն պրոցեսի մեջ փոփոխվող հոգեբանական բնավորությունները, բնթերցողին ստիպել ապրել ու անհանգստանալ հերոսների ճակատագրով։ Բայց այս բոլորն արդարացի է բացասական հերոսների նկատմամբ։ Տ. Հախումյանը իրավացիորեն նշել է, որ «Բադինի կերպարը (միակ դրական գլխավոր հերոսի) և պիեսի բացասական կերպարները ստեղծվել են երկու տարբեր մեթոդներով»[29]։ Բայց ի՞նչ մեթոդներ են դրանք։

Պիեսում բացասական հերոսները կենդանի մարդիկ են, հոգեբանական տիպեր, որոնց արարքները համապատասխանում են բնավորության այն անհատական գծերին, որոնցով նրանց օժտել է հեղինակը։ Նրանց մեջ մենք տեսնում ենք նաև հերոսների պայքարն «իրենց դեմ», նրանց կասկածները, տատանումները, և, վերջապես, բնավորության փոփոխումը, որ Դեմիրճյանը չափազանց կարևոր էր համարում։ Դրանք ճմոցիոնալ, «մարդկայնացած» (Դեմիրճյանի արտահայտությամբ) կերպարներ են։ Պիեսի մասին վերոհիշյալ հոդվածում Դեմիրճյանը գրել է. «Իմ հոգսը եղել է ուժեղացնել հերոսների պայքարն ու հաղթանակը, ուստի և պահանջվում էր, որ հակառակորդները ուժեղ լինեին» (էջ 51)։

---

29 Տե՛ս Տ. Հախումյան, Դ. Դեմիրճյանի դրամատուրգիան, Երևան, 1958, էջ 236։

Բայց բանն այստեղ միայն հեղինակի սուբյեկտիվ ցանկությունը չէ։ Այստեղ ուժի մեջ է մտնում մի որոշակի միտում, որ բնորոշ էր 30-ական թվականների առաջին կեսին, երբ դրականությունը նորից դիմում էր ավանդույթներին։

Արդեն ասվել է, որ այդ տարիներին ավանդույթը իր փորձը փոխանցում էր նոր դրամային, և առաջին հերթին՝ դրամայի անհատականություն և հերոս ստեղծելու փորձը։

Սակայն, հարստացնելով սովետական նորարարական դրաման մարդկային կոնկրետությամբ, ավանդույթը սկզբնապես շեղվում էր այն դասակարգի հերոսի վերարտադրությունից, որը հեղափոխություն էր կատարել։ Ավանդույթը դրաման շրջեց դեպի մարդկային այն կենսանյութը, որը նրան շատ ավելի մոտ էր ու ծանոթ է, որի մեջ նա իրեն ավելի վստահ էր զգում։ Այս օրինաչափությունը նշում է նաև Դեմիրճյանը։ Նա գրում է, որ շատ դրամատուրգներ խուսափում են այնպիսի սիևեններից, ուր կարելի էր շոշափել «մասսայի» հոգեբանությունն ու պրոբլեմները, «և պետք են դեպի այնպիսի գործող անձեր, որոնք նրանց կարծիքով ընդունակ են բացվելու, փիլիսոփայելու, մտածելու, «նրբությամբ և խորությամբ»,— այսինքն ինտելիգենտը կամ ինտելիգենտ-մասնագետը...» (էջ 94)։

Պիեսի գաղափարական կենտրոնը զբաղեցրել էին ոչ թե ուղղակի հեղափոխական գործունեության մարդիկ, այլ մտավորականներ, որոնք ապրում են բեկում, կոնֆլիկտ ղեկավարության և պարտականության միջև։

Այդ պատճառով «Ֆոսֆորային շող» պիեսում դրամատիկական խմաստով առավել ուժեղ են ստացվել Բևրնացկու և Օլգայի կերպարները, որոնք, հնարավոր է, հեղինակի ցանկության հակառակ, ստեղծել են երկի կենտրոնական շարժիչ կոնֆլիկտը՝ ղեկավարության և պարտականության ավանդական կոնֆլիկտը։

Դեմիրճյանի ստեղծագործության բոլոր ուսումնասիրողները նշել են Ռադինի կերպարի թուլությունը։ Դա մի կերպար է, որն **ըստ Դեմիրճյանի** մտահղացման պիտի կրեր պիեսի հիմնական գաղափարական և գեղարվեստական ծանրությունը։ Անմիջապես ասենք, որ Դեմիրճյանն այդ կերպարը ստեղծելիս, հակառակ իր տեսական հայացքների, չի կարողացել ազատվել շտամպից, սխեմատիզմից, որն այդ ժամանակ իշխում էր և որի դեմ նա կրքոտորեն պայքարել է։ Լիարժեք դրական հերոսի կերպարի ստեղծումը 30-ական թվականների դրամատուրգիայի ամենաթույլ կողմե-

լից էր։ Այդ Բուլգակյանը չկարողացավ հաղթահարել նաև Դեմիրճյանը։

Ինքնության, որի մասին ասվեց, ծնունդ է առել դեռևս պատանի գրականության մեջ։ Մարքսը կատաղի արդարացիաներն էր ստանում այն բանի համար, որ նա «Հուտանը չափից շատ է լոկ «ոգեղրվածության» ներկայացնում, իսկ դա տաղտկալից է։ Մի՞թե նա միաժամանակ չի եղել բանաբառավոր և չափազանց սրամիտ, և մի՞թե դու, հետևաբար, չափազանց անարդար չես վարվել նրա հետ»[30]։ Անցյալում այն կարծիքն է առեղծվել, որ լավը, ճշմարիտը, գրականը բնդհանրապես ձանձրանալու չափ միօրինակ է՝ անկախ մարդկանց անհատական առանձնահատկություններից։ Միայն սխալները, միայն օրենքներից կատարվող շեղումները կարող են լինել բազմազան և ունենալ անհատական բնույթ։ Այդ պատկերացումը չափազանց խոր է արմատավորվել մարդկանց գիտակցության մեջ։ Դա, բնա երևույթին, կապված է նաև այն հանգամանքի հետ, որ բուրժուական հասարակության մեջ ինքնուրույն մտածող անհատը անհրաժեշտաբար պարտավոր էր հակադրվելու մեջ մտնել այդ հասարակության հետ, և միայն գոյություն ունեցող կարգի դեմ մղած պայքարում կարող էր հասնել իր լոթյան բազմակողմանի և լրիվ դրսևորմանը։ Դրա համար էլ դրական կերպարների անհատականացումը հիմնականում իրագործվում էր նրանց բացասական հատկությունների պատկերմամբ։ Այդ վերաբերմունքը դրական հերոսի նկատմամբ, որը կրոնն էր պարտադիր, բայց ձանձրալի հատկությունների, ստանալով յուրօրինակ բնկում, ներթափանցել էր նաև սովետական գրականության մեջ։

20-ական թվականներին վ. Կիրշոնը ճշգրիտ բնութագրել է այս երևույթը. «...Արվեստում հոգեբանության բացահայտման դեմ մարտնողները չեն հանձնվում, նրանք ամրացնում են իրենց անասելյունը, որն արվեստը փոխարինում էր հրապարակախոսությամբ, մեր հերոսին հասարակացնելու տեսությամբ։ Բանվոր դասակարգը կոլեկտիվ է, գոռում են նրանք։ Նրանում չկան հերոսներ և անձնավորություններ, հարկավոր է պատկերել մասսաներին, այլ ոչ անհատականություններ։ Այդ բուրժուաներն են պատկերել հերոսներին և նրանց հոգեբանական փորփրումները։ Բանվորը հասարակ է, նրան խորթ են հակասությունները, նրա հոգե-

[30] «Կ. Մարքսը և Ֆ. Էնգելսը արվեստի մասին», հատ 1, Երևան, 1963, էջ 27։

բանաւոյնը միատիպ է։ Եվ ահա Մայակովսկու ստեղծագործությունների մեջ բանվոր դասակարգի ներկայացուցիչների փոխարեն մենք հանդիպում ենք Դվոյկիններին, Տրոյկիններին և այլն, Վիշնյովսկու «Վերջինը, վճռականը» պիեսում անհատականացված են միայն բացասական տիպերը, իսկ կարմիր ծովայինների ամբոխը «միասեռ է»։

Սակայն դա աղայական, իր բուն էությամբ ինտելիգենտական տեսություն է, քանի որ այն ենթադրում է, որ բարդ հոգեբանությունը հատուկ է միայն ինտելիգենտին և ժխտում է այն բանվորի մեջ»[31]*,*

20-ական թվականների վերջին դրական հերոսի կերպարը ձեռք է բերում առավել բարդ մեկնաբանություն, բայց նրան դասական ավանդույթին հակադրելու ձգտումը դեռևս ուժեղ էր։

Քանի որ նոր հերոսի անհատական հոգեբանության մեջ ներթափանցելու ձգտումը դեռևս թույլ էր, շատ դրամատուրգներ գործում են «ըստ հակառակի» սկզբունքով։ Հերոսը ներկայանում է, նախ և առաջ, որպես «թշնամու թշնամի»։ Դրական հերոսը դադարում էր ոչ որպես կենդանի մարդ, որն ունի իր կազմավորված գծերը, այլ սոսկ որպես բացասական հերոսի հակադրություն։ Բայց այս դեպքում կարևորն այն է, թե ինչն է ժխտվում։ Դրական հերոսի ամբողջ դիմապատկերը կախված է նրանից, թե հեղինակին որ կերպարն է թվում առավել բացասական։ Սակայն այստեղ էլ է գործել ուրվատիպը. հեղինակներից շատերի համար այդպիսի բացասական հերոսը եղել է հին մտավորականը։ Մտավորականը կամազուրկ էր, հերոսը՝ կամքի խտացում, մտավորականը հակված էր դևսի անգործությունը, նոր հերոսը ոչ մի բանի մասին չէր մտածում, նա—անընդհատ գործողություն է, մտավորականը հոռետես է, իսկ սա ժխտում է այն ամենը, ինչ հիշեցնում է կյանքի ողբերգական կամ տխուր կողմերը, մտավորականը փափկասիրտ է, իսկ սա կոչում է՝ «կորչի՛ խղճահարությունը»։

Դրական կերպարները, որպես օրենք, չունեին անձնական կյանք, ձուլվում էին կոլեկտիվին կամ էլ նրա կողմից կատարվող գործերին։ «Անձնական կյանք» հասկացությունը ինքնին տարրմնեբի ընթացքում ձեռք էր բերել երկիմաստ նշբերանգ՝ դառնալով քաղբևնեփոխյան հոմանիշ։ Լավագույն դեպքում դրական հերոսների անձնական կյանքը դառնում էր նրանց գործերի ուղղակի շարունակությունը։ Այդ կարծեցյալ անձնական կյանքը չէր կարող

31 «Правда», 1931, *21 դեկտեմբերի։*

մթագնվել վշտի անսպասելի ներխուժումով, առավել ևս՝ ենթատեսիան սիրո բնականական կյանքում ծագած անհաշտության պատճառով և այլն։

Այդ իրադրության մեջ, հնդինակի կողմից խնամքով փայփայված հերոսները չէին կարող ցույց տալ ոչ իրենց բնավորության անհատական գծերը, ոչ հոգու իսկական ուժը։ Նրանք հանդիսատեսի աչքում մնում էին մանեկեններ, «սխեմա-բնավորություններ», որոնք ապրում էին առանց պատմունքի ու առանց կատակծների, ավտոմատ կերպով կատարելով իրենց «խիզախումները»։ «Մենք իզուր կփորձենք փնտրել այդ պիեսներում պատմվի, բնկերության և պարտքի խոր հարցադրումներ։ Հիշյալ պիեսների հերոսները երբեք միայնակ չեն լինում։ Առավել ևս, նրանք երբեք չեն մնում դեմ-դիմաց իրենց հետ։ Նրանք մշտապես «մարդկանց մեջ են»։ Նրանց համար ամեն ինչ պարզ է, նրանց երբեք հարցեր չեն առնչում։ Նրանց պատմունքները ստանդարտ են»[32],— գրում էր Ի. Ալտմանը։

Գրական հերոսների կերպարի բնորոշումների այս ընդհանրացված բնութագիրը լրիվ համապատասխանում է նաև Ռադինի կերպարին։ Իսկապես, Ռադինը վամքի մարմնավորում է, մի մարդ, որը դանվում է անընդհատ գործողության մեջ, ոչ մի բանի մասին չի խորհրդածում, ժխտում է այն ամենը, ինչ հիշեցնում է կյանքի ողբերգական կողմերը։ Օլգայի հետ ունեցած նշանավոր խոստովանության մեջ, որտեղ խոսվում է Չարինայի՝ Օլգայի քրոջ, ճակատագրի մասին, Ռադինը Օլգայի բոլոր խնդրանքներին պատասխանում է. «Դու կոմունիստ ես, և վերջ»։ Օլգային ուղղված նրա յուրաքանչյուր խոսքում հնչում է. «Կորչի՛ խղճահարությունը»։

Դեմիրճյանը նպատակ ուներ ցույց տալ հերոսին բնականական միջավայրում, բայց փաստորեն Ռադինը անձնական կյանք չունի, նրա բնականական կյանքը ընդամենը նրա հասարակական-օգտակար գործունեության շարունակությունն է։ Գալինայի մահը նրան չի հուզում. «Այդպես է պետք»։ Նրան չի հուզում նաև հնոց հետաքրքրը, նա միայն որդու մասին է հոգում, այն էլ այն պատճառով, որ նրան կարող են այլ կերպ դաստիարակել[33]։

---

32 *Ի. Ալտման.* «Павел Греков» в театре Революции. «Литературный критик». 1939. № 4.

33 Ինքը՝ Դեմիրճյանը, նման պիեսների հեղինակների մասին գրում է, որ հրաժարվելով հին դրամատուրգիական օրենքներից, նրանք հրաժարվում են «դրամատուրգիա-ի կենդանի ներվից՝ դրամատիզմից»։ «Կամենում են նրանք, որ-

«Ֆոսֆորային շողում» հերոսների կերտման միջոցների վերլուծությունը մեզ ստիպում է դիմել մեկ ուրիշ խնդրի՝ դրական և բացասական հերոսների գեղարվեստական պատկերման անհամապատասխանությանը։

«Բացասական տիպերը տրվում էին ուժեղ գույներով, իսկ դրականները ավելի թույլ» (էջ 208),— նշում է այդ օրինաչափությունը Դ. Դեմիրճյանը և տալիս դրան իր բացատրությունը։ 30-ական թվականների քննադատությունը բազմիցս անդրադարձել է այդ հարցին, բայց նրան չի հաջողվել տալ բավականաչափ խոր բացատրություն, քանի որ այդ հարցը դրվում էր չափազանց կոնկրետ, միայն սովետական դրականության շրջանակներում, առանց ավանդույթներին դիմելու։

Դեմիրճյանի կոնցեպցիայի արժանիքն այն է, որ նա արդարացի կերպով նշում է, թե այդ երևույթը հատուկ է ոչ միայն սովետական թատերագրությանը և ոչ միայն թատերագրությանը։ Դա բնորոշ է համաշխարհային դրականության ցանկացած ժանրին և դիտվել է բոլոր ժամանակներում։ Ամենից առաջ, Դեմիրճյանը մատնացույց է անում հեղինակների ոչ միատեսակ վերաբերմունքը դեպի գործող անձինք և այն բարդ պատճառները, որոնք պայմանավորում են այդ վերաբերմունքը։

Բացասական հերոսի մարմնավորման կապակցությամբ Դեմիրճյանը իրավացիորեն նշում է, որ այդ դեպքում գերակշռում է ռեալիստական մոտեցումը։ Հեղինակը «չի խղճում» նրան, քանի որ այդպիսի հերոսը սովորաբար արդեն «դատապարտված է դարաշրջանի կողմից»։ Նա իդեալականացման կարիք չունի։ Այդպիսի կերպար ստեղծելիս դրամատուրգը սխալվելուց չի վախենում։

Այլ բան է դրական հերոսի կերտումը։ Հենվելով դասական ավանդների վրա, Դեմիրճյանը գրում է. «...Դրական հերոսին կերտավորելիս դրամատուրգը գործ ունի իր ժամանակի ամենանվիրական գաղափարների հետ։ Դրական հերոսը այդ նվիրական գաղափարների կրողն է։ Նա մեր այսօրը չինելով հանդերձ՝ նաև վաղն է» (էջ 210)։

Իսկապես, շատ հաճախ դրական հերոսը գրականության մեջ հանդես է գալիս իբրև իդեալական հերոս։ Բայց դեռ Ֆ. Դոստոևսկին էր գրում, որ «բոլոր գրողներից...ով էլ ձեռնամուխ է եղել

դրամայի հերոսը՝ կուսակցականը, կատարի լուրջ սխալներ և բնկնի կրքերի կամ սխալ մտածումների թակարդը, պայքարի ինքն իր մեջ, խորտակվի Դեկուզ։ Ոչ։ Ուրեմն հրաժարվում ենք կամ հին դրամայից, կամ կուսակցականին դրամայի կենտրոնական հերոս դարձնելուց» (էջ 60)։

դրական դեղեցիկի պատկերմանը — միշտ ընկրկել է։ Որովհետև դա անչափ մեծ խնդիր է»[34]։ Յանկալին իբրև իրականության մարմնավորելու, իդեալականը իբրև իրական պատկերելու փորձերը տավտարար ծնում էին անմարմին, դեղագիտականորեն անհամոզիչ դրական հերոսներ։

Սովետական գրողները 30-ական թվականներին և դրանց հաջորդող տարիներին, ձգտելով ստեղծել դրական, «իդեալական» հերոս, որը միացներ իր մեջ միայն իդեալական գծեր, չափազանց պարզունակ էին հասկանում իրենց խնդիրը՝ իբրև կյանքում գոյություն ունեցող լավագույն մարդկանց կերպարների պարզ վերարտադրության գրականության մեջ։ Արդեն դասական գրականության մեջ այդ խնդիրն այլ կերպ էր հասկացվում։ «Բայց ընթերցողը թող չմտածի,— գրում էր Շչեդրինը,— որ մենք գրողից պահանջում ենք պատկերել իդեալական մարդիկ, որոնք իրենց մեջ միացնեն բոլոր հնարավոր բարեմասնություններ։ Ոչ, նրանից պահանջում ենք ամենևին էլ ոչ իդեալական մարդիկ, այլ պահանջում ենք իդեալ»[35]։

Իսկ ինչպե՞ս էին ստեղծվում նման կերպարները։

«Նրա մեջ,— գրում է Դեմիրճյանը,— գրամատուրգը այնքան լավ հատկություններ է դնում, որքան որ իրականում այդ հերոսը ունի և որքան որ ցանկանում է ավելացնել նաև գրամատուրգը։ Գրական հերոսի մեջ խտացնում է նա շատ առաքինություններ, ջնջում է նրան վերացական գծերով օժտելու ձանձրալարհամ։

Բայց բանն այն է, որ գրամատուրգը պատկերելով իր գրական հերոսի ներքին, գաղափարական կողմը, մոռանում է նրա մյուս՝ մարմնական, կոնկրետ, կենդանի գծերը» (էջ 210)։

Ակտիվ և հետագայում Դեմիրճյանը արդարացիորեն նշում է գրական հերոսի ստեղծման այն սկզբունքները, որոնք 30-ական թվականներին, իհարկե, հայտնի էին ոչ միայն նրան։

Քննելով Դեմիրճյանի մտքերը գրական և բացասական հերոսների մասին, նկատում ենք որոշակի էվոլյուցիա։ Ընդ որում, ինչպես մեզ թվում է, այդ էվոլյուցիան տանում է դեպի Դեմիրճյանի հայացքների որոշ ապրատացում։ 1941 թվականին Լուլիի ունենալով գրական դիսկուսում, Դեմիրճյանը նորից հանգամանորեն վրդով է առնում այդ հարցի վրա։ Կրկնելով մեզ արդեն հայտնի մի քանի մտքեր, Դեմիրճյանը այդ երևույթի արմատները տեսնում է արդեն ոչ

---

34 Ф. Достоевский. Письма, т. 2, 1930, стр. 71

35 Н. Щедрин. О литературе, М., 1952, стр. [illegible]

թե դրական հերոսների պատկերման օբյեկտիվ թուլության, այլ նրանց ընկալման սուբյեկտիվության մեջ։ Այս հարցադրումը, բնականաբար, հենվում է թույլ փաստարկների վրա։ Քանի որ հանդիսատեսների մեծ մասը դրական անձնավորություններ են, ուրեմն և դրական հերոսին ներկայացվող նրանց պահանջները չափազանց մեծ են։ Այդ պատճառով էլ հանդիսատեսը և քննադատությունը օբյեկտիվ չեն դրական հերոսների նկատմամբ և պահանջում են, որպեսզի, մատնանշված արժանիքներից բացի, նրանք ունենան և ուրիշ արժանիքներ։

Այսպիսի հարցադրումը փաստորեն հեռացնում է հարցի էությունը հասկանալուց, ժխտում նրա հնարավոր տեսական հիմնավորումը և ի վերջո ժխտում է բուն պրոբլեմի գոյությունը։ Դեմիրճյանի հայացքների փոփոխության մեջ չի կարելի չտեսնել 30-ական թվականների վերջի իրադրության վնասակար ազդեցությունը։

Մեծ վիճաբանություններ է հարուցել Դեմիրճյանի «Նապոլեոն Կորկոտյան» պիեսի նրևան գալը։ Այդ փայլուն սատիրական կատակերգությունը, որն օժտված է ակնհայտ առավելություններով, ինչ-որ տևղ բնավ չէր բավարարում քննադատությանը։ Պիեսի թերությունների բացահայտելու փորձերը հաճախ հանգեցվում էին ոչ օբյեկտիվ դատողությանը։

Նշենք այդ պիեսի գնահատման երկու սխալ միտումները, որոնք ուղղակիորեն առնչվում են մեր հոդվածի թեմային։ Պիեսի հիմնական թերությունը Դեմիրճյանի ժամանակակից քննադատությունը տեսնում էր նրանում, որ վերջինիս մեջ հերոսական չի ստեղծել սոցիալիզմ կառուցողի վառ կերպար։ Հրայր Մուրադյանը իր «Դերենիկ Դեմիրճյան» ուսումնասիրության մեջ իրավացիորեն նշել է, որ «Նապոլեոն Կորկոտյանը» շարունակում է հայկական կատակերգության ավանդույթները, իհարկե, առաջին հերթին նկատի ունենալով Հակոբ Պարոնյանին։ Հենց այստեղ նա նշում է Գորդոնիչիի և Խլեստակովի կերպարների նմանությունը Պարվաննին և Գորչատյանին։ Մեզ թվում է, որ Գոգոլի «Ռևիզորի» և «Նապոլեոն Կորկոտյանի» կապերը ավելի ևս խոր ու բազմակողմանի են։ Կարծում ենք, սակայն, որ այդ թեման հատուկ ուսումնասիրության առարկա է։

Այստեղ ուզում ենք նշել հետևյալը։ Հայտնի է, որ «Ռևիզորը» գրելուց հետո Գոգոլին հարցրել են. «Ինչու՞ այստեղ ցույց չի տրված դոնն մի վատ և բարեկիրթ բնավորություն ունեցող անձ, որը կարող էր հանգստացնել մարդու հոգին»։ Գոգոլն այդ հարցին պա-

տասխանել է, ասելով, թե իր դրական հերոսը ծիծաղն է՝ հյուսված մարդու լուսավոր էությունից: Նրբորեն զգալով երգիծանքի այդ առանձնահատկությունը, Դեմիրճյանը գրում է.

«Չէ՞ որ Գոգոլը երգիծաբան է, սատիրիկ: Սատիրան նկարագրում է իրականության բացասականը, տգեղը, այլանդակը, արատավորը: Բացասականը ցարական չինովնիկներն են, ոչ ժողովուրդը: Սատիրան ժողովրդի տեղը չէ» (էջ 529):

Պատասխանելով իրեն տրված հարցերին, Գոգոլն ասել է, որ «դունատ ու ատոր կլինի այստեղ բարի մարդը»: Եվ բացատրում էր. «Որքան բարձր է վերցված անձի առավելությունը, այնքան հարկավոր է զգալի, շոշափելի ցույց տալ նրան ընթերցողի առաջ... Այլապես նա կարող է դառնալ իդեալական, անգույն կլինի և որքան էլ նրան առաքինություններ վապես, էլի ոչնչություն կլինի»[36]:

Այդ մտքին Դեմիրճյանը փոքր-ինչ այլ ձևով է հանգում: Նա գտնում է, որ երգիծական ստեղծագործության մեջ դրական հերոսները պետք է ներկայացվեն կոմիկական, ավելի ճիշտ՝ հումորիստական պլանով: Իսկ եթե վերջինիս մեծ տեղ է տրվում ստեղծագործության մեջ, ստեղծագործության երգիծական պաթոսը կարող է թուլանալ: Դրա համար էլ «Նապոլեոն Կորկոտյանի» դրական հերոսները ներկայացվում են էպիզոդիկ ձևով, վերջին պլանի վրա: Դրանք սխեմատիկ, հագիվ ուրվագծվող կերպարներ են, որոնք համարյա շարժման մեջ չեն դնում սյուժեի գործողությունը, այլ միայն որոշ չափով բարդացնում են այն: Իհարկե, նրանք դիջում են հիմնական բացասական կերպարներին, բայց այդ բնավորությունների համեմատությամբ նրանց արժեքավորման չափանիշն էլ արևտր է բոլորովին տարբեր լինի:

Արդյոք նշանակու՞մ է դա, որ «Նապոլեոն Կորկոտյանի» մեջ բացակայում է պոզիտիվ սկիզբը: Իհարկե՝ ոչ:

Լիակատար իրավունքով Դեմիրճյանին կարելի է վերագրել իր խոսքերը. «Ո՞վ էր Ցատերական սրահում ծիծաղում «Ռևիզորի» սիպերի վրա, զայրանում նրանց վրա, ուրիշ էլ ո՞վ ատելություն պետք է տածեր ժողովրդի կեղեքիչների վրա «Մեռած հոգիներում», եթե ոչ ռուս ժողովրդի բարեկամ և պաշտպան պրոգրեսիվ ռուս հասարակությունը, ահա թե որն էր դրականը Գոգոլի երկերի մեջ: Այսպիսով Գոգոլը իդեալականը նկարագրում է հակադրության կտտումի պլանով՝ սատիրայով» (էջ 29):

---

[36] *Гоголь.* Собр. соч., М., 1952, т. 4, стр. 262.

Գոգոլը դիմակազերծում էր գոյություն ունեցող կարգերը, իսկ Դեմիրճյանը կերտում էր երգիծական տիպեր, որոնց գոյության սոցիալական հիմքերը ոչնչացվել էին սոցիալիստական հասարակության կողմից: Բայց Դեմիրճյանի պիեսի մասին չի կարելի ասել, թե նրանում պատմությունը սոսկ «ծիծաղով է անջատվում իր անցյալից»:

Դրականության ոչ բոլոր ժանրերն են միանման ձևով արտացոլում իրականությունը: Երգիծանքը չի ենթադրում, թե այլանդակությունների գրոտեսկային պատկերները սոցիալական խոր արատանելով վարակված մարդկանց մեջ կարթնացնեն խիղճ, հակակրանք չարիքի հանդեպ: Երգիծանքի նպատակն է մատնացույց անել չարիքը, և այդ անել այնպիսի ուժով, որ մարդկանց մեջ արթնանա և ամեն չափով ակտիվանա դիմադրությունը չարին, ամրանա նրա հանդեպ անհաշտելիության և նրա դեմ պայքարի ձգտման դիտակցությունը: Այդ իմաստով «Նապոլեոն Կորկոտյանը», «Ռևիզորի» նման, իսկական երգիծանքն է, որը համապատասխանում է ժանրի սպեցիֆիկ առանձնահատկությանը: Դ. Դեմիրճյանի դրամատուրգիայի հետազոտող Տ. Հախումյանը պիեսի հիմնական թերությունը տեսնում է հենց երգիծական ուժի անբավարարության մեջ, որելով, թե ծիծաղը, որ առաջացնում է պիեսը, սոսկ «բարեհոգի և ներողամիտ ծիծաղ է»: Այդ թերությունը դալիս է նրանից, ըստ Հախումյանի, որ Դեմիրճյանին չի հաջողվել անհրաժեշտ վերաբերմունք դրսևորել բացասական կերպարների, իբրև ժողովրդի գաղտնի թշնամիների, հանդեպ: Այդ պատճառով էլ նրանք պիեսում հանդես են գալիս իբրև սովորական կոմիկական կերպարներ: Բայց դեռ Հ. Մուրադյանը նշել է, որ նման հարցադրումը օրինաչափ չէ, քանի որ «Կորկոտյանի» բնավորությունների ուժը հենց նրանց «մշտականության» մեջ է, իսկ նրանց անցյալն ու ժողովրդի գաղտնի թշնամիներ ներկայացնող մյուս մանրամասները, պիեսում էական չեն:

Մենք նույնպես կարծում ենք, որ Դեմիրճյանը պիեսում ամենից առաջ կրկին ի հայտ է բերել հավերժական սատիրական կերպարների ստեղծման իր տաղանդը (հիշենք «Քաջ Նազարը»): Պիեսի կերպարները մարմնավորում են կաշառակերությունը, գողությունը, քծնանքը, կյանքի յուրօրինակ փիլիսոփայությունը: Բայց այդ կերպարները գործում են առանձնահատուկ հանգամանքներում:

Պահլավունին յուրովի (ինչպես և Գոգոլի Գորոդնիչին) հիմար չէ: Սակայն պիեսում նա մշտապես հարտնվում է ծիծաղելի,

կոմիկական իրավիճակներում: Տ. Հախումյանը գրում է. «Բայց չէ՞ որ այլ բան է լինել հիմար դրության մեջ և բոլորովին այլ բան է՝ որ այդ դրության մեջ ընկած մարդը իմը հիմար լինի»[37]: Դա իրոք այդպես է, սակայն բնավորությունների ճշմարտացիության խախտում, որ նկատում է Տ. Հախումյանը, այստեղ չկա, քանի որ ինքը՝ կյանքը, հանդամանքներն են ստիպում Պահլավունու տիպի մարդկանց՝ նրևալ հիմար: Այստեղ խորամանկ ու կյանքի փորձով իմաստնացած մարդը դրկված է այն միջավայրից և դրված է այն սոցիալական հանդամանքներից դուրս, որոնք նրա մեջ զարգացրել են այդ հատկությունները, և որոնց մեջ միայն նրանք կարող են ի հայտ գալ: Անկարելի է համաձայնվել նաև քննադատի մյուս պնդմանը, թե Դեմիրճյանը պետք է ցույց տար, «որ այդ խաղը իրապես ոչ այլ ինչ է, բայց եթե մի լկտի և անամոթ հանդգնություն, այն, ինչ որ ռուսներն անվանում են наглость: Սակայն այդ հանդգնությունը չի ընդգծված...»[38]: Պիեսի հերոսների ոչ մի հանդգնության մասին խոսք չի կարող լինել: Այդ հերոսները դատապարտված են, և նրանց արարքների ղեկավարող ղգացմունքը միայն վախն է:

Այսպիսով, պիեսի ինքնատիպությունը այն է, որ այստեղ տիպական կերպարները գործում են իրենց համար ոչ տիպական հանդամանքներում:

Իսկ պիեսի ներուժյունն այն է, որ Դեմիրճյանը, ստեղծելով բնավորությունների վառ պիես, չի կարողացել նրանց ներդրավել համապատասխան դրամատիկական գործողության մեջ, որ հատկապես նկատվեց պիեսի մյուս ֆինալում: Պետք չէ մոռանալ, սակայն, որ «Նապոլեոն Կորկոտյանը» սովետահայ թատերագրության մեջ նման գործերի ստեղծման առաջին փորձերից է:

* * *

Գրամայի զարգացման հետագա պրոցեսում, 30-ական թվականների կեսերին «երկու հոսանքների» վերաբերյալ բանավեճը էլ ցրցնց իր հրատապությունը: Տիրապետում էր սովետական դրամատուրգի աշխ և կատարելության համար պայքարողների բացահայտ կուսակցական հասատատ համոզմունքը: Այդ շրջանում խոր հետքեր նախկին կերպարների ստեղծման ձգտումը բնորոշ է համարյա բոլոր դրամատուրգների համար: Սակայն դրամայի բնական զարգացման ընթացքը բերդանում է այդ տարիների հասարակական կյանքի

37 Տ. Հախումյան. Դ. Դեմիրճյանի դրամատուրգիան, Երևան, 1958, էջ 256:
38 Նույն տեղում, էջ 256:

ունալ բարդությունների և հակասությունների պատճառով: Նոր դրամայի օրինաչափ զարգացման պրոցեսը ենթադրում էր, որ այդ շրջանում, ընորհիվ երկար տարիների վճռերի և որոնումների, այն պետք է հասներ իր զարգացման բարձրակետին, ստեղծեր իր դասական նմուշները, իր հերոսի լիարժեք կերպարը: Բայց այդ պրոցեսը արհեստականորեն ընդհատվում է, և նոր դրաման, չհասնելով կատարելության, արագորեն անցնում է կանոնի ու շտամպի հաջորդ էտապին: Ինորոշ է նաև, որ տվյալ դեպքում բնական պայքարի ընթացքում կանոնավորման էր ենթարկվում ոչ թե նրա լավագույն հատկանիշները, այլ հիմնականում այն հատկանիշները, որոնք չեին ապացուցել դոյության իրենց իրավունքը:

Այդ շրջանում սովետական դրամայի զարգացման ողջ ընթացքին հակադրվում էր սովետական մարդու մասին արմատավորված այն իլյուզիան, թե նա պետական մեխանիզմի միայն «պտուտակն» է: Երբ դեռևս 30-ական թվականների գրողների ստեղծագործական բողոքը այդ տեսության դեմ հանգեցրեց նրան, որ դրամայում պատկերվում էր նոր կյանքի իրական ստեղծողների առօրյա աշխատանքի իսկական հերոսությունը, ապա 40-ական թվականներին և 50-ական թվականների սկզբներին «պտուտակի» տեսությունը կաշկանդեց դրաման, քանի որ հերոսի հոգեբանության, կամքի ազատության, ընտրության և ռիսկի ընդունակության մասին խոսք չէր կարող լինել:

Սովետական դրամայում «անկոնֆլիկտայնության» առաջին նշանների դրսևորումների մասին արդեն խոսվել է: Դժբախտաբար, հետագա տարիներին հենց այդ կողմերն էլ զարգացման և կանոնի ուժ ստացան: «...Արվեստագետից պահանջվում էր, որ նա դառնա կիբեռնետիկական ավտոմատ, անսեռ և անդեմ, առանց սխալների ու թերացումների, առանց հասցեի ու թվականի, որ ծրագրվում էր իբրև բարձր աստիճանի բարեհուսություն, մի դիցաբանական բանավոր Վահիլի նման մի բան, որը տարբեր կեղծանուններով ապրում էր բարձրագույն փաղաքշանքների արժանացող բոլոր երկերում»,— հիշում է Լ. Լեոնովը[39]:

Պատահական չէ, որ այդ շրջանում շատ արվեստագետներ քիչ են ընդգրկում դրամատուրգիայով: Հատկանշական է, որ Դեմիրճյանը այնքան ակտիվորեն մասնակցելով 20—30-ական թվականների ստեղծագործական պրոցեսին (թե պրակտիկային և թե տեսությա-

39 Л. Леонов. Литература и время, М., 1964, стр. 309—310.

նը), գրելի նրկու տատնամյակ չի դիմում դրամատուրգիայի պրոբլեմներին: Դա չի վարելի բացատրել նրանով, թե նա կորցրել էր հետաքրքրությունը իր սիրած ժանրի նկատմամբ, քանի որ 50-ական թվականների կեսերին նրա հոդվածներում նորից են հնչում մտքեր բուն դրամատիկական կոնֆլիկտի, դրական և բացասական հերոսի և այլ հարցերի վերաբերյալ:

Այսպես, 30-ական թվականների տեսության, քննադատության և պեղարվեստական պրակտիկայի մեջ արտացոլվեցին դրամայի պատմական զարգացման ընդհանուր օրինաչափությունները:

Այս հոդվածում մենք անդրադարձանք դրամայի հերոսի և, մասնավորապես, դրամատիկական կոնֆլիկտի պրոբլեմին, սակայն նույնիսկ միայն այդ պրոբլեմի վերլուծությունը ցույց է տալիս, որ 30-ական թվականների դրամայում նորի և հնի բախման ընթացքում նշմարվում են դրամատուրգիական ժանրաոճական օրինաչափություններ:

Վերլուծելով 30-ական թվականների՝ սոցիալիստական հասարակարգի տեսության խոր մշակման ժամանակաշրջանի դրական պրոցեսը, համոզվում ենք, որ այդ շրջանի դրամայի տեսությունը, հրաժարվելով դասական տեսական ժառանգության նկատմամբ նիհիլիստական վերաբերմունքից, մտնում է նոր շրջան: Վերջինիս արդյունավետությունը կայանում է դրամայի տեսության դասական նվաճումների և երիտասարդ սովետական գրականության ստեղծած արժեքների օրգանական զուգակցման մեջ: Ավանդույթների հետ իր ստեղծագործական կապերը որոշելուց հետո միայն սովետական դրամատուրգիան կարող էր սահմանել սովետական մարդու, ժամանակակից գաղափարների պատկերման իր եղանակը և իր ավանդը մտցնել դրամայի զարգացման մեջ:

Այժմ նորից պարբերաբար վիճաբանություններ են առաջանում դրամայի հերոսի վերաբերյալ: Ժամանակակից բանավեճերի ընթացքում սովետական գրականագիտությունն ու քննադատությունը չեն կարող հաշվի չառնել սովետական գրականության նախորդ փորձը, որն արտացոլել է մարդկային նոր հարաբերությունների ձևավորման ու հաստատման բարդ պրոցեսը, սովետական գրականության նոր հերոսին: Որովհետև, ինչպես գրել է Դեմիրճյանը, «երբ ժամանակի համար «կարևոր» մի բան անցնում է՝ իր հետևից թողնում է հետագա ժամանակի համար մի «կարևոր» հետք: Կարևոր նրա համար, որ հետագա քարը դրվելու է այդ հետ-

քի վրա և ոչ թե դատարկ տեղի վրա, որ իբրև թե թողնում է «անցնող երևույթը»[40]։

Կոմունիստական գաղափարայնության և սովետական պրակտիկայի կուսակցականության համար 20—30-ական թվականներին մղված համառ ու սկզբունքային պայքարը, արվեստը ժողովրդի գիտակցության վերափոխման միջոց դարձնելու ցանկությունը, գրականությունը կյանքին, նոր հասարակության շինարարությանը սերտորեն կապելու պահանջը, ինչպես նաև այդ տարիներին մի շարք գրողների ստեղծագործական նվաճումները սովետական գրականության և տեսության մեջ անուրանալի մեծ արժեքներ են։ Այդ տարիների փորձի նշանակությունը անչափ կարևոր է սոցիալիստական ռեալիզմի տեսության և պատմության խնդիրների քննության համար։

---

40 «Խորհրդային Հայաստան», 1930, № 35։

Բ Ո Վ Ա Ն Դ Ա Կ Ա Ր Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

Խմբագրության կողմից 5

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՉԱՐԳԱՑՄԱՆ ՏԵՍԱԿԱՆ ՊՐՈԲԼԵՄՆԵՐ . . . 7—8

Ա՛ր. Թերզյան. *Գեղարվեստական պատկերի կառուցվածքը* . . 9
Վ. Կոժինով. *Ազատություններ և գեղարվեստական դարպացման պրոբլեմ* 51
Զ. Ալեխյան. *Գեղարվեստական երևակայության մի քանի հարցեր* . 70
Մ. Թադեոսյան. *Համաշխարհային հանգրության հարցերը ներկայան կյանքի տեսության լույսի* 119
Ս. Մարտունի. *Կերպարի տիպիկության սիրարանությունը և զարգացումը* 146
Հ. Մարգոնի. *Գրական պատկերման տարբեր ձևերի բանաստեղծական առանձնահատկությունները* 176

ՀԱՅԱԿԱՆՆԵՐԻ ՓՈՐՁԻՑ

Ա. Եղիազարյան. *Դատավճռի պահանջի մի քանի հարցեր* . . 225
Էդ. Ջրբաշյան. *Ամ. Թամանյանը և ռոմանտիզմը* 269
Յու. Փանյան. *Երգային ժանրերի հարցը Եղիշե Չարենցի գեղագիտական հայացքներում* 330
Հ. Գազարյան. *Հեղափոխության 30-ական թթ. գրամայի տեսության մեջ Ն. Ն. Վենդրյանի հայացքներում* 385

ԱՂԱՆԴՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ԵՎ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՉԱՐԳԱՑՈՒՄԸ

Տպագրվում է Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ
Ս. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Հրատարակչական խմբագիր
Տ. Ա. ԿԱՐԱՊԵՏՅԱՆ
Նկարիչ ՅՈՒ. Հ. ԱՌԱՔԵԼՅԱՆ
Տեխնիկական խմբագիր
Յ. Կ. ՉԱՔԱՐՅԱՆ
Սրբագրիչ Մ. Վ. ՀԱԿՈԲՅԱՆ

ՎՖ 05552 Հրատ. 4256 Պատվեր 84 Տպաքանակ 3000

Հանձնված է շարվածքի 18/XII 1975 թ.-ին, ստորագրված է տպագրության 28/VI 1976 թ.։ Տպագրական 26,25 մամուլ, հրատ. 21,71 մամուլ, Թուղթ № 1, 60×90 1/16։ Գինը 1 ռ. 61 կ.։

Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, Բարեկամության 24
Издательство АН Арм. ССР, Барекамутян, 24.
Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակության նրևանի տպարան, Բարեկամության 24

Ա II 56769

ՀԱԱ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.
220056769