ԳՐԱԿԱՆ ՃԱՌԵՐ

ՀՍՍՀ
ԱԿԱԴԵՄԻԱ

АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ ИМЕНИ М. АБЕГЯНА

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЖАНРЫ

ИСТОРИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ И СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1973

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
Մ. ԱԲԵՂՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ԳՐԱԿԱՆ ԺԱՆՐԵՐ

ՊԱՏՄԱԿԱՆ ԶԱՐԳԱՑՈՒՄԸ ԵՎ ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՑ ՎԻՃԱԿԸ

A II/51133

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱՅԻ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1973

8
Գ 21

Գիրքը պարունակում է ուսումնասիրություններ, որոնց մեջ քննարկվում են գրական ժանրերի չափանիշներն ու դասակարգման սկզբունքները, նրանց ծագումը, պատմական զարգացումն ու կրած որակական փոփոխությունները սոցիալիստական ռեալիզմի գրականության մեջ։

Հեղինակների կոլեկտիվ՝
ԷԴ. ՋՐԲԱՇՅԱՆ, ՅՈՒ. ՓԱՆՅԱՆ,
Հ. ՄԱՐԳԱՐՅԱՆ, Հ. ՄԱՐԳՈՒՆԻ

Խմբագրությամբ՝
ԷԴ. ՋՐԲԱՇՅԱՆԻ ԵՎ ԱՐ. ԳՐԻԳՈՐՅԱՆԻ

Գ $\frac{0723-035}{703(02)-73}$ 41—72

Դասական և ժամանակակից գրականության բովանդակության ու գեղարվեստական ձևերի ողջ բազմազանության գիտական հետազոտությունը ենթադրում է նաև ստեղծագործության համեմատաբար կայուն տիպերի՝ գրական ժանրերի (տեսակների) պատմության ու տեսության խոր ուսումնասիրություն: Ցույց տալ գրական յուրաքանչյուր տեսակի ծագման հասարակական և գեղարվեստական նախադրյալները, տարբեր դարաշրջաններում և ազգային գրականությունների մեջ նրա զարգացման առանձնահատկությունները, բացահայտել նրա տիպաբանորեն կայուն և պատմականորեն փոփոխվող գծերը և, վերջապես, նրա տարբեր ձևերն ու տեսակները մեր օրերի գրականության մեջ— սրանք հարցեր են, որոնց մշակումը խիստ կարևոր է ոչ միայն գրականության պատմության օրինաչափությունների, այլև ժամանակակից գրական պրոցեսի ճիշտ ըմբռնման ու գնահատման համար: «Գրական ժանրեր» գիրքը, որն ստեղծվել է Հայաստանի Գիտությունների ակադեմիայի Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի տեսության բաժնի մի խումբ աշխատակիցների կողմից, հայ գիտնականների մասնակցությունն է բերում այդ հարցերի ուսումնասիրությանը:

Գրքի առաջին՝ ներածական գլխում վերլուծվում են գեղագիտական մտքի պատմության մեջ գրական ժանրերի տեսության մշակման հիմնական փուլերը՝ անտիկ աշխարհից մինչև մեր օրերը, բացահայտվում են ժողովրդական բանահյուսության ու գրականության ժանրային կազմի պատմական փոփոխությունները և

գրական սեռերի ու տեսակների տարբերակման հիմնական չափանիշները: Հաջորդ գլուխներում հետազոտվում են պոեմի և բալլադի, քնարերգության և նրա տեսակների, վեպի, պատմվածքի ու նովելի, ակնարկային գրականության ժանրերի (ակնարկ, ֆելիետոն, պամֆլետ, հուշագրություն) պատմության և տեսության հիմնական հարցերը: Ժողովածուն չի ընդգրկում դրամատուրգիայի ժանրերը:

Յուրաքանչյուր ժանրի ուսումնասիրության ընթացքում հեղինակները հենվել են ոչ միայն հայ, այլև ռուս և համաշխարհային գրականության, մասնավորապես սոցիալիստական ռեալիզմի ստեղծագործական փորձի վրա: Նրանք ձգտել են, հնարավորության սահմաններում, բացահայտել՝ ա) այդ ժանրի հիմնական տիպաբանական առանձնահատկությունները, բ) նրա պատմական զարգացումն ու փոփոխությունները, գ) նրա գոյության բազմազան ձևերն ու տարատեսակները ժամանակակից գրականության մեջ:

Անհրաժեշտ է ավելացնել, որ այս գիրքը մտահղացվել ու գրվել է ոչ թե իբրև հոդվածների ժողովածու, այլ որպես կոլեկտիվ մենագրություն՝ հիմնական խնդիրների մեկնաբանության և կառուցվածքի որոշ ընդհանուր սկզբունքներով: Այդ հանգամանքը, սակայն, չի բացառում շարադրանքի անհատական ոճի և առանձին հարցադրումների յուրահատկությունը՝ տարբեր հեղինակների գրած բաժիններում:

«Գրական ժանրեր» գիրքը նախատեսված է ոչ միայն գիտնական-բանասերների, այլև ուսուցիչների, ուսանողության, ընդհանրապես գրականության և գեղագիտության խնդիրներով հետաքրքրվողների համար, որոնց այն կարող է օգնել դասական և ժամանակակից գրականության բազմազան ժանրային ձևերը հասկանալու, նրանց պատմության և տեսության հարցերի մեջ կողմնորոշվելու գործում:

ԷԴՎԱՐԴ ՋՐԲԱՇՅԱՆ

ԳՐԱԿԱՆ ԺԱՆՐԵՐԻ ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ ՇՈՒՐՋԸ

1

Արվեստի և գրականության երկերի գիտական ուսումնասիրության ժամանակ անհրաժեշտաբար ծագում է ժանրի հասկացությունը[1]։ Այսպես ասած «արտաժանրային» ստեղծագործություններ չկան. ամեն մի երկ պատկանում է որևէ գեղարվեստական ժանրի։ Նկարչական կտավը կա՛մ բնանկար է, կա՛մ դիմանկար, կա՛մ դիցաբանական, պատմական, կենցաղային որևէ սյուժեի վրա հենվող ստեղծագործություն, կա՛մ էլ ծաղրանկար, պլակատ և այլն։ Երաժշտական ստեղծագործությունը նույնպես բավական որոշակիորեն պատկանում է որևէ տեսակի կամ ժանրի՝ երգ, կանտատա, սիմֆոնիա, սյուիտա, օպերա... Թատերական ներկայացումն ու կինոֆիլմը սովորաբար ունենում են տարբեր տեսակներ՝ ողբերգություն, կատակերգություն, դրամա, վոդևիլ, գիտա-հանրամատչելի ֆիլմ, փաստագրական կինոնկար և այլն։ Վերջապես, բավական որոշակի է նաև գրական ստեղծագործության տարբեր տեսակների առկայությունը։ Նույնիսկ «շարքային ընթերցողը» հեշտությամբ տարբերում է իրարից վեպն ու պատ-

---

1 «Ժանր» տերմինը ծագում է ֆրանսերեն genre բառից, որը նշանակում է սեռ (երբեմն նաև՝ տեսակ)։ Ժամանակակից գրականագիտական ըմբռնումներում ևս ժանրը երբեմն գործածվում է գրական սեռի իմաստով։ Սակայն շատ ավելի տարածված ու սովորական է նրա կիրառությունը գրական համեմատաբար փոքր միավորների՝ տեսակների նկատմամբ։ Հիմնականում այդ իմաստով է գործածվում «ժանր» բառը նաև հետագա շարադրանքի մեջ։

մըլածքը, բանաստեղծությունն ու պոեմը, հեքիաթն ու էպոսը, կատակերգությունն ու ողբերգությունը։ Կարելի է ասել, որ ժանրի սկզբնական, տարրական ըմբռնումը պատկանում է գրականության և արվեստի առավել մատչելի հասկացությունների թվին, որոնք դրսևորվում են, այսպես ասած, գեղարվեստական երևույթների մակերեսի վրա և այս իմաստով տարբերվում են, ասենք, ստեղծագործական մեթոդի, ոճի, բովանդակության, ձևի, պատկերի և այլ ըմբռնումներից, որոնց բացահայտումը ենթադրում է գրական երկի ավելի խոր ծալքերի «պեղում», ավելի բարդ գիտական չափանիշների կիրառում։

Սակայն այս բոլորն իրավացի է հենց ժանրի տարրական ըմբռնման դեպքում միայն։ Երբ մենք անցնում ենք գրական ժանրերի էության, սահմանների, ծագման և զարգացման հարցերի գիտական մեկնաբանությանը, մեր առջև կանգնում են ոչ պակաս դժվարություններ, քան գրականագիտական նշված հասկացությունների մեկնաբանության դեպքում։ Իզուր չէ, որ շվեյցարացի հայտնի գրականագետ Մաքս Վերլին իր «Ընդհանուր գրականագիտություն» աշխատության մեջ անդրադառնալով այդ հարցին, գրել է. «Ժանրերի պրոբլեմը... արդեն վաղուց գայթակղության քար է եղել պոետիկայի համար և շատ անգամներ նրան վատ համբավ է բերել, երբ պոետիկան իրենից ներկայացրել է, ասես, ժանրերի պատվիրած կանոնների և նմուշների հավաքածու»[2]։

Իրոք, ժանրերի պրոբլեմը կամ, ավելի ընդհանուր ձևով ասած, գրական սեռերի և տեսակների հարցը պատկանում է ամենահին գրականագիտական խնդիրների թվին, որոնք այս կամ այն կերպ արծարծվել են գրականության տեսության ամբողջ պատմության ընթացքում։ Իհարկե, միանգամայն բնական է, որ այդ պատմության առանձին փուլերում և առանձին ներկայացուցիչների մոտ ժանրերի պրոբլեմը դրվել է առաջին պլանի վրա, մյուսների մոտ համեմատաբար երկրորդական, ենթակայական տեղ է գրավել։ Ընդսմին, որպես յուրօրինակ օրինաչափություն կարելի է նկատել, որ ժանրերի հարցն առանձին սրություն և հետաքրքրություն է ձեռք բերել այն դեպքերում, երբ պոետիկան կանգնել է գրականության այս կամ այն էտապի փորձն ընդհանրացնելու, նրա ժանրային կազմը բնութագրելու անհրաժեշտության առջև։

---

2 М. *Верли*, Общее литературоведение, М., 1957, стр. 100

Այդ ձգտումը ցայտունորեն նկատվում է արդեն հին հունական գեղագիտության մեջ։ Նրա դասական շրջանում (V—IV դդ.) հունական գրականությունն անցել էր արդեն զարգացման մեծ ճանապարհ. որոշակիորեն դրսևորվել էր ձևերի և տեսակների այնպիսի մեծ բազմազանություն, որի կողքով չէր կարող անցնել գրական-տեսական միտքը։ Եվ իրոք, Պլատոնի և, մանավանդ, Արիստոտելի աշխատություններում գրական ժանրերի պրոբլեմը արծարծվում է բավական որոշակիորեն։ Այսպես, նրանք բնութագրել են գրական երեք սեռերի՝ էպոսի, դրամայի և լիրիկայի մի քանի հիմնական գծերը, այն ձևով և այն չափով, իհարկե, ինչպես որ դրանք դրսևորվել էին հին հունական գրականության մեջ։ Ընդորում նշանակալից է, որ գրական սեռերի տարբերությունները նրանք տեսել են ոչ թե արտաքին ձևի հատկանիշների, այլ պատկերման եղանակների, սկզբունքների մեջ։ Այսպես, Պլատոնը «Պետություն» երկխոսության 3-րդ գրքում Սոկրատի շուրթերով ասում է, թե բանաստեղծները անցյալի, ներկայի կամ ապագայի պատկերմանը հասնում են «երեք եղանակով. կամ պարզ պատմությամբ, կամ մի պատմությամբ, որը ծավալվում է նմանության օգնությամբ և կամ խառը եղանակով»։ Առաջինը քնարերգությունն է, երկրորդը՝ դրաման, երրորդը՝ էպոսը։ Նրանց էությունը Պլատոնը բացատրում է այսպես. «Նմանության վրա կառուցված պատմությունն ամբողջովին պատկանում է պոեզիային և դիցարանությանը, այսինքն՝ ողբերգությանը և կատակերգությանը. մյուս պատմությունը, որն արվում է հեղինակի անունից, գլխավորապես կգտնես դիֆիրամբներում, իսկ պատմության խառը տիպը՝ էպիկական պոեզիայում և ավելի հաճախ՝ ուրիշ երկերում»[3]։ Այսպիսով, Պլատոնի կարծիքով, էպոսը քնարական և դրամատիկական սեռերի զուգակցման արդյունք է, քանի որ նրա մեջ համադրվում են հեղինակային պատմությունն ու հերոսների անմիջական խոսքը։ Գեղագիտության պատմության մեջ հետագայում ավելի տարածում գտավ Հեգելի առաջ քաշած այն դրույթը, թե դրաման է, որն իր մեջ համադրում է լիրիկան և էպոսը։ Իրականում՝ թե՛ մեկ, թե՛ մյուս կարծիքները «սեռերի համադրության» մասին հազիվ թե կարող են ճիշտ համարվել, քանի որ գրական ամեն սեռ բնութագրվում է իր ինքնատիպ առանձնահատկություններով և չի կարող նախորդների սոսկ զուգակցումը լինել։

---

3 «Античные мыслители об искусстве», М., 1938, стр. 78—79.

Իր «Պոետիկայի» մեջ Արիստոտելն զգալիորեն առաջ գնաց բանաստեղծական սեռերի և տեսակների բնութագրման հարցում։ Նա փորձեց գտնել և բացատրել նրանց տարբերակման օբյեկտիվ հիմքերն ու նախադրյալները բուն արվեստի էության մեջ։ Ճիշտ է, «Պոետիկան» մեզ հասել է կիսատ վիճակում, նրա մեջ գրական ժանրերից մանրամասնորեն խոսվում է միայն ողբերգության մասին և համառոտակի՝ կատակերգության ու էպոսի։ Եվ, այնուամենայնիվ, գրական ձևերի տարբերակման արիստոտելյան ելակետը միանգամայն պարզ է։

Արիստոտելը պոեզիայի բոլոր տեսակները համարում էր «նմանողական արվեստներ»։ Այստեղ, ի դեպ, հանդես են եկել Արիստոտելի ուսմունքի մատերիալիստական տենդենցները, որոնք մղել են նրան արվեստի և իրականության փոխհարաբերության հարցերը լուծելու օբյեկտիվ իդեալիստ Պլատոնին հակադիր ոգով (վերջինս արվեստի ստեղծագործությունը համարում էր «աստվածային գաղափարների ստվեր, ուրվական»)։ Սակայն, ըստ Արիստոտելի, բնության նմանությունը (կամ վերարտադրությունը) կատարվում է ամենատարբեր ուղիներով։ Ըստ այդմ էլ պոեզիայի տեսակները իրարից կարող են տարբերվել երեք առումով. կա՛մ նրանով, թե ինչով է կատարվում նմանությունը, կա՛մ նրանով, թե ինչին են նմանվում, և կա՛մ նրանով, թե ինչպես են նմանվում։ Առաջին չափանիշի (նմանության միջոցներ) մասին խոսելիս Արիստոտելը նկատի ունի ռիթմը, չափը և հարմոնիան, որոնցից տարբեր արվեստներ կամ օգտվում են առանձին-առանձին և կամ այդ բոլորից միասնաբար (օրինակ՝ դիթիրամբը, տրագեդիան և կոմեդիան)։ Երկրորդ դեպքում նկատի է առնվում նմանության առարկան. բանաստեղծը կամ նկարիչը կարող են նմանվել կա՛մ լավ մարդկանց, կա՛մ վատ, կա՛մ սովորականի։ Այդ չափանիշով են տարբերվում, օրինակ, ողբերգությունը և կատակերգությունը։ Եթե վերջինս պատկերում է «վատ մարդկանց», ապա առաջինի նյութը «լավ մարդիկ» են։ Վերջապես, երրորդ չափանիշը վերաբերում է նմանության եղանակին. այդ մասին խոսելիս Արիստոտելը հանգում է գրական երեք սեռերի բնութագրմանը, որովհետև սրանք հենց տարբերվում են այն բանով, թե ինչպես են իրագործում նմանությունը. «Նմանվել միևնույն բաներին կարելի է պատմելով դեպքի մասին, որպես իրենից առանձին մի բանի, ինչպես դա անում է Հոմերոսը, կամ էլ այնպես, որ նմանվողը մնում է իր ինքնության մեջ, չփոխելով իր դեմքը, և

կամ ներկայացնելով բոլոր պատկերվող դեմքերին, որպես գործող և գործունյա մարդկանց»[4]: Այստեղ, ինչպես տեսնում ենք, Արիստոտելը յուրովի բնութագրում է էպոսը, լիրիկան և դրաման: Գրական այդ երեք սեռերը դիտվում են իբրև իրականության բանաստեղծական վերարտադրության օբյեկտիվորեն գոյացած երեք եղանակներ, որոնք ներքնապես հատուկ են պոեզիային և չեն կարող ժամանակավոր կամ անցողիկ բան լինել: Գրականության հետագա զարգացումը ավելի քան 2000 տարվա ընթացքում լիովին հաստատեց Արիստոտելի այդ կռահումը:

Ինչ վերաբերում է գրական ժանրերին, ապա այս դեպքում էլ (դատելով ողբերգության, կատակերգության և էպոպեայի գնահատականներից) Արիստոտելը նրանց բնութագրմանը մոտենում է մի շարք առումներով: Նա նկատի է առնում և՛ տվյալ ժանրի արտացոլման առարկան, և՛ նրա կառուցվածքի առանձնահատկությունները: Այսպես, ողբերգության հիմնական բնութագիրը համարում է նրան, որ այն պատկերում է օրինավոր մարդկանց, «նմանվում է կարևոր և ավարտված գործողության», և որ նրա նպատակն է «մաքրել» հանդիսականին կարեկցանքի և վախի աֆեկտներից: Կատակերգությունը, ընդհակառակը, վերարտադրում է վատ մարդկանց, որոնք, սակայն, լիակատար իմաստով արատավոր չեն, տանջալից և կործանիչ ապականություն չեն թողնում, այլ հարուցում են ծիծաղ: Վերջապես, էպոպեան բնութագրվում է իբրև դրամատիկ ֆաբուլաների միասնություն, որն ունի սկիզբ, միջնամաս և վախճան, կարող է իր մեջ ներառնել նույնիսկ ֆանտաստիկ, զարմանահրաշ, «անհնարին, բայց հավանական» իրադարձություններ և հերոսներ[5]:

Ժանրերի արիստոտելյան տեսությունը դարերի ընթացքում անմիջական ներգործություն ունեցավ և՛ գրականագիտական մտքի, և՛ գրական զարգացման բուն ընթացքի վրա: Օբյեկտիվ ճշմարտության իր արժեքը այն չի կորցրել և մեր օրերում:

Եթե մի կողմ թողնենք հռոմեական գրականության մեջ, հելլենիզմի շրջանում, միջին դարերում և եվրոպական Վերածննդի գործիչների կողմից արծարծված ըմբռնումները, որոնք զգալի չափով հենվել են Արիստոտելի հայացքների վրա, ապա հանրահայտ է, որ գրական ժանրերի մյուս ամբողջական տեսությու-

---

4 Аристотель, Об искусстве поэзии, М., 1957. стр. 40—45.

5 Տե՛ս նույն տեղում, էջ 53—56, 118:

նը կապված է եվրոպական կլասիցիզմի հետ։ Կլասիցիզմը՝ գրական ձևերի սահմանազատման և սխեմատավորման իր բացահայտ միտումով, ստեղծագործական պրոցեսի բոլոր կողմերը որոշակի չափի և օրենքի տակ դնելու հակումով, բնականաբար, պետք է հատուկ ուշադրություն հատկացներ գրական ժանրերի բնութագրմանը։ Այս առումով բացառիկ կարևորություն ունի ժանրերի այն տեսությունը, որ պարունակում է Ն. Բուալոյի «Քերթողական արվեստը» (1674)։ Բուալոյի գիրքը հանդիսացավ ոչ միայն կլասիցիզմի գրականության տեսական ընդհանրացումը, այլև այդ մեթոդի գեղագիտության անցած մոտ 100-ամյա ճանապարհի ամենաբարձր արտահայտությունը։

Կլասիցիզմի տեսության, մասնավորապես գրական ժանրերի ըմբռնման ամենաբնորոշ գիծը սովորաբար համարվում է, բարացած օրենքների սահմանումը, դոգմատիզմը, ժանրային հատկանիշների ֆետիշացումը, նրանց փոխադարձ անցումների հնարավորության ժխտումը։ Սակայն այս բոլորն ավելի իրավացի է XVIII—XIX դարերի կլասիցիստական տեսությունների, այդ ուղղության ուշացած էպիգոնների համար, երբ կլասիցիզմը, իրոք, վերածվեց գրական շարժման կաշկանդիչ ուժի։ Իսկ XVII դարում, ֆրանսիական կլասիցիզմի ծաղկման շրջանում, ժանրերի նոր տեսությունը պատմականորեն դրական դեր խաղաց, վերջ տվեց միջնադարից եկող ամորֆությանը, սահմանեց յուրաքանչյուր ժանրի թեմատիկ-կառուցվածքային հատկանիշները։ Իր չափածո տրակտատի 2-րդ և 3-րդ երգերը Բուալոն ամբողջովին նվիրել է գրական ժանրերին, նրանցից ամեն մեկը բնորոշելով պատմական զարգացման և գեղարվեստական հիմնական յուրահատկության տեսակետից։ Հաջորդաբար բնութագրվում են էկլոգը, օդան, սոնետը, էպիգրամը, էլեգիան, սատիրան, տրագեդիան, էպոպեան, կոմեդիան, նշվում է նրանցից ամեն մեկի նյութը, տրամադրությունը, նույնիսկ կառուցման և պատկերավորման հատկանշական կողմերը։

Բուալոյի տեսության (ինչպես և առհասարակ ժանրերի կլասիցիստական ըմբռնման) բնորոշ գծերից է, նախ, այն, ինչ սովորաբար անվանում են «ժանրերի հիերարխիա», այսինքն՝ նրանց աստիճանավորում։ Ժանրային այդ «սանդուղքը» սկսվելով երգիծական ժանրերով (կոմեդիա, վոդևիլ, առակ, սատիրա) ավարտվում էր ստեղծագործության բարձրագույն ձևերով՝ օդա, տրագեդիա, էպոպեա։ Համապատասխանաբար բարձրանում էր

նաև այդ ժանրերի նյութը, հերոսների բնույթը, նրանց հարուցած տրամադրությունները, ևն։

Մյուս բնորոշ գիծը ժանրերի միջև հստակ և անխախտ սահմաններ դնելու ձգտումն է։ Մի ժանրի հատկանիշների անցումը մյուսին համարվում է անթույլատրելի մի բան (օրինակ, ողբերգության մեջ չպիտի լինեն երգիծանքի տարրեր և կատակերգության մեջ՝ ողբերգական, եղերերգությունը պետք է արտացոլի միայն տխրունակ տրամադրություններ, ներբողը՝ հանդիսավոր և այլն)։

Ե՛վ ժանրերի «ստորիճանավորումը» (հիերարխիան), և՛ նրանց խիստ սահմանազատման ձգտումը, որոնք իրենց ժամանակին որոշ դրական դեր խաղացին, հաջորդ փուլերում դրսևորեցին իրենց բացասական ներգործությունը, սկսեցին կաշկանդել գրական զարգացումը։ Կյանքի այն ավելի լայն, բազմակողմանի արտացոլման սկզբունքը, որ իրենց հետ բերում էին նախ XVIII դարի լուսավորական ռեալիզմի, ապա, XIX դարում, ռոմանտիզմի և քննադատական ռեալիզմի ուղղությունները, բնականաբար, պետք է հակադրվեր կլասիցիզմի տեսությանը և պրակտիկային։ Պատահական չէ, որ այդ տեսության մեջ ամենից խիստ հարձակումների ենթարկվում էին հենց ժանրերի ստորիճանավորման ու մեկուսացման սկզբունքները։

Պայքարը կլասիցիզմի ժանրային տեսության դեմ սկսեցին, ինչպես հայտնի է, XVIII դարի լուսավորական գեղագիտության մեծ դեմքերը՝ Դիդրոն և Լեսսինգը։ Մերժելով ժանրերի արտապատմական ըմբռնումը, նրանք ժանրային ձևերի առաջացումն ու զարգացումը կապում էին կենդանի իրականության բնույթի և պահանջների հետ։ Դրա ամենացայտուն օրինակն է այսպես կոչված «լուրջ ժանրի» (կամ՝ «միջին ժանրի») տեսությունը, որ բազմակողմանիորեն հիմնավորեց Դիդրոն իր «Զրույցներ «Ապօրինի որդու» մասին» և «Դրամատիկական պոեզիայի մասին» աշխատություններում։ Դիդրոն, ինչպես և Լեսսինգը, ավելի խոր, քան որևէ այլ տեսաբան, նկատեցին դեռ անտիկ աշխարհից եկող դրամատիկական երկու հիմնական ժանրերի (ողբերգության և կատակերգության) անբավարար լինելը ժամանակակից կյանքը լիարյուն արտացոլելու համար։ Այդ ժանրերը կարող են ցույց տալ միայն հասարակական և անհատական կյանքի երկու ծայրահեղները՝ վիշտը և ուրախությունը։ Բայց չէ՞ որ մարդը միայն վշտի և ուրախության մեջ չէ, որ ապրում է, կա կյանքի մի ավելի սո-

վորական, միջին վիճակ, որը շատ ավելի հաճախ է պատահում, քան հատուկ ողբերգական կամ կոմիկական վիճակները։ Կյանքի այդ «միջին» իրադրությունները պատկերելու համար անհրաժեշտ է դրամատիկական մի նոր, երրորդ ժանր։ Հիմնավորելով այդ ժանրի իրավունքները, Դիդրոն գրում էր. «Ամեն մի դրամատիկական երկ նույնիսկ ավելի հետաքրքիր կլինի առանց ծիծաղ հարուցող զվարճալի մանրամասների, առանց ցնցում առաջացնող վըտանգի, եթե նրա մեջ սյուժեն նշանակալից է, եթե բանաստեղծը կարողանա ընտրել լուրջ գործերին հատուկ տոն, իսկ գործողությունը զարգանա դժվարությունների և արգելքների մթնոլորտում։ Եվ քանի որ երևույթների այդպիսի զարգացումը ամենից սովորականն է կյանքում, ապա դրանք յուրացնող ժանրը պետք է ամենից օգտակարն ու տարածվածը լինի։ Ես դա կկոչեի լուրջ ժանր»[6]։ Լուրջ ժանրի առավելությունը այն է նաև, որ նա կարող է ներառնել կոմիկական ու ողբերգական տարրեր, ծավալվել և՛ մեկ, և՛ մյուս ուղղությամբ, մնալով, սակայն, իր հիմնական էության շրջանակներում, այնինչ տրագեդիան և կոմեդիան այդ անելու հնարավորություն չունեն։

Ելնելով արտացոլվող կենսական բովանդակությունից և արտահայտվող վերաբերմունքի բնույթից, Դիդրոն սահմանում էր դրամատիկական ժանրերի հետևյալ աստիճանավորումը՝ կատակաշարժ, կոմիկական, լուրջ, ողբերգական և հրաշապատում։ Առաջինը և վերջինը, որպես ծայրահեղներ, դուրս են գալիս բնականի սահմաններից և թատրոնում լուրջ դեր խաղալ չեն կարող։ Մընում են ավանդական երկու ժանրերն ու նրանց միջանկյալ դըտնվող «լուրջ ժանրը», որը, Դիդրոյի կարծիքով, բխում է ժամանակակից կյանքից, երրորդ դասի հասարակական և գեղարվեստական պահանջներից (այն ժամանակ կոչվում էր նաև «բուրժուական ողբերգություն»)։

Լուսավորիչների մշակած «միջին ժանրի» տեսությունը ժանրերի շարժումը «կյանքի օրենքներով» բացատրելու պերճախոս օրինակ է։

Ինչպես գեղագիտության շատ ուրիշ բնագավառներում, ժանրերի հարցում ևս համապարփակ տեսություն ստեղծելու փորձ էր Հեգելի եռահատոր «Էսթետիկան»։ Իր դասախոսությունների երրորդ մասում («Առանձին արվեստների համակարգը») մեծ մաս-

---

6 *Д. Дидро,* Собрание сочинений, т. V, 1936, стр. 143.

ծողը բոլոր արվեստները (ճարտարապետություն, քանդակագործություն, նկարչություն, երաժշտություն և պոեզիա) քննում է երեք հիմնական առումով։

Նախ, նա բնութագրում է տվյալ արվեստը նրա ընդհանուր յուրահատկության, նրա մեջ «սուբստանցիոնալ ոգու» դրսևորման առանձնահատկության տեսակետից։ Երկրորդ, նա դասակարգում և առանձին-առանձին գնահատում է տվյալ արվեստի մեջ մտնող բոլոր տեսակներն ու ենթատեսակները (այսինքն՝ ժանրերը) նրանց բովանդակության և կառուցվածքի հիմնական գծերով։ Երրորդ, իր դիալեկտիկական մեթոդի ոգուն համապատասխան, Հեգելը գծագրում է տվյալ արվեստի և նրա տեսակների պատմական զարգացումը հնագույն ժամանակներից մինչև XIX դարը։

Ժանրերի հեգելյան տեսությունն ամբողջովին կապված է և բխում է մտածողի օբյեկտիվ իդեալիստական փիլիսոփայությունից։ Արվեստի տեսակներն ու ենթատեսակները, նրա կարծիքով, բացարձակ ոգու ծավալման և մարմնավորման տարբեր դրսևորումներն են սոսկ՝ զարգացման այն աստիճանում, երբ ոգին դեռ իրեն ճանաչում է հայեցողության ձևով և արտահայտվում է, գերազանցապես, գեղարվեստի մեջ։ Սակայն անհրաժեշտ է ուղղակի ասել, որ Հեգելի այդ ելակետը վերջին հաշվով չի խանգարել նրան, որպեսզի իդեալիստական ձևի մեջ նա հանճարեղ խորությամբ կռահեր և գնահատեր գեղարվեստական ժանրերի էության շատ կողմեր։

Այս առումով հատկապես կարևոր են գրական սեռերի ու տեսակների հեգելյան բնորոշումները։ Առհասարակ, պոեզիան Հեգելը քննարկում է մի առանձին մանրամասնությամբ և խորությամբ, քանի որ նա այն համարում էր բոլոր արվեստներից ամենից համապարփակը, ամենից հոգևորը, գնահատում էր պոեզիան իբրև «համընդհանուր արվեստ, որն ընդունակ է ամեն մի ձևի մեջ արտահայտելու ընդհանրապես երևակայությանը մատչելի ուզածդ բովանդակությունը»[7]։ Հեգելն ստեղծեց գրական ժանրերի՝ մինչ այդ եղած ամենալայն և խոր, հստակորեն դասակարգված և փիլիսոփայորեն հիմնավորված տեսությունը։ Նա ընդգրկեց գրականության ողջ զարգացմանը ծանոթ բոլոր տեսակները՝ առաջին կոսմոգոնիկ ստեղծագործություններից մինչև XIX դարի վեպն ու դրաման։

---

7 *Гегель*, Лекции по эстетике. Сочинения, т. 14, М., 1958, стр. 164 (այս հատորի էջերը ստորև կնշվեն տեքստի մեջ)։

Ամենից առաջ, Հեգելն իր իրավունքների մեջ վերականգնեց և ըստ ամենայնի հիմնավորեց ավանդական տեսակետը գրական երեք սեռերի մասին: Էպոսը, լիրիկան և դրաման նա դիտում է իբրև բանաստեղծական վերարտադրության երեք էական սկզբունքներ, որոնք ունեն կայուն, անփոփոխ նշանակություն: Էպիկական պոեզիան բացահայտում է հոգևոր աշխարհի ամբողջականությունը «օրգանական ռեալականության ձևով», պատմում է «ամբողջական գործողության» ու բնավորությունների մասին և «դրանով իսկ ցուցադրում է բուն օբյեկտիվությունը նրա օբյեկտիվության մեջ»: Լիրիկան, Հեգելի կարծիքով, էպիկական պոեզիայի հակադրությունն է, քանի որ «նրա բովանդակությունը կազմում է սուբյեկտիվությունը, ներքնաշխարհը, հայեցող, զգացող հոգին. փոխանակ դիմելու գործողությունների, նա ավելի շուտ կանգ է առնում իր, որպես ներքին աշխարհի վրա. այդ պատճառով էլ լիրիկայի միակ ձևն ու վերջնական նպատակն այն է, թե սուբյեկտն ինչպես է արտահայտվում»: Ինչպես տեսնում ենք, էպիկական և քնարական պոեզիայի տարբերությունը Հեգելը հիմնականում կապում է նրանց բովանդակության օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ կողմերի տարբեր փոխհարաբերության հարցի հետ: Պոեզիայի երրորդ սեռը՝ դրաման դիտվում է իբրև նախորդ երկուսի յուրօրինակ համադրություն: Այստեղ արդեն «մենք մեր առջև ունենք ինչպես օբյեկտիվ բացահայտումը, այնպես էլ նրա աղբյուրը, այսինքն՝ անհատի ներքին կյանքը,— այսպիսով, օբյեկտիվը պատկերվում է միաժամանակ իբրև սուբյեկտին պատկանող մի բան» (էջ 224—225): Ահա, նկատի ունենալով այն հանգամանքը, որ դրամատիկական պոեզիան «միավորում է էպոսի օբյեկտիվությունը քնարերգության սուբյեկտիվ սկզբունքի հետ», Հեգելն այն համարում է «պոեզիայի և ընդհանրապես արվեստի ամենաբարձր աստիճանը» (էջ 329):

Այսպիսով, պոեզիայի բաժանումը երեք սեռի Հեգելի էսթետիկայում ունի փիլիսոփայական հիմնավորում և նրա նշանավոր եռորդության (դրույթ—հակադրույթ—համադրույթ) մասնավոր արտահայտություններից մեկն է արվեստի բնագավառում: Այդ սկզբունքով է ղեկավարվում մտածողը նաև գրական տեսակները (ժանրերը) բնութագրելիս. նրանք քննարկվում են որպես համապատասխան սեռերի ստորաբաժանումներ:

Հեգելը նկատի ունի գրեթե այն բոլոր գրական ժանրերը, որոնք հանդես են եկել զարգացման շատ դարերի ընթացքում: Սա-

կայն նա հեռու է, դրանք պարզ, էմպիրիկ ձևով արձանագրելուց. Իր փիլիսոփայության ոգուն համապատասխան, նա աշխատում է գտնել այն միասնական չափանիշը, որը հիմք է դառնում սեռերի ստորաբաժանման՝ ժանրերի տարբերակման համար։ Դիմենք նորից փիլիսոփայի տված ուղղակի բնութագրումներին. «էպիկական պոեզիայի ժանրերի համար դասակարգման էական հիմունքը, կայանում է այն տարբերության մեջ, թե, արդյոք, էպիկական պատկերմամբ բացահայտվող սուբստանցիոնալ տարրը արտահայտվում է իր համընդհանրությա՞ն մեջ թե՞ օբյեկտիվ բնավորությունների, գործողությունների ու դեպքերի ձևով»։ Սուբստանցի համընդհանուր արտահայտման ժամանակ ծագում է բուն էպոսը (վիպերգություն), իսկ երկրորդ դեպքում՝ հովվերգությունները (բուկոլիկներ, էկլոգներ), վեպը, պատմվածքն ու նովելը։ Դասակարգման ուրիշ չափանիշ է դրված քնարական ժանրերի հիմքում. այստեղ արդեն երկերի տարբերությունը ծագում է «շընորհիվ այն աստիճանի ու եղանակի, թե որքանո՞վ ազատորեն կամ սերտորեն են կապված իրար հետ բովանդակությունն ու սուբյեկտիվությունը», Այս սկզբունքով են իրարից տարբերվում հիմնը, դիթիրամբը, շարականը, օդան, երգը, սոնետը, էլեգիան, ուղերձը։ «Վերջապես,— շարունակում է Հեգելը,— դրամատիկական պոեզիան, որի կենտրոնում դրված են նպատակների և բնավորությունների կոլիզիաները, ինչպես և այդ պայքարի անհրաժեշտ լուծումը, իր տարբեր ժանրերի սկզբունքը կարող է քաղել միայն այն հարաբերությունից, որի մեջ անհատները *գտնվում են իրենց* նպատակների *և դրանց բովանդակության նկատմամբ»։ Թե ինչ է նշանակում դա, Հեգելն անմիջապես ցույց է տալիս դրամատիկական երեք հիմնական ժանրերի բնութագրությամբ. ողբերգությունն աչքի է ընկնում «սուբստանցիոնալ ինքնադր տիպով», կատակերգության մեջ սուբյեկտիվությունը և արտաքին պատահականությունը դառնում են «բոլոր հարաբերությունների ու նպատակների կենտրոնը», իսկ դրաման կազմում է նախորդ երկու ժանրերի «միջին աստիճանը» (էջ 361—362)։*

Պետք է ասել միաժամանակ, որ Հեգելը ավելի քան հեռու է գրական սեռերն ու ժանրերը իբրև պարսպապատված, մեկուսացված երևույթներ դիտելուց։ Նա առանձնացնում է մի ամբողջ շարք ժանրեր, որոնց էությունը տեսնում է հենց էպիկական և քնարական սկզբունքների միաձուլման մեջ։ «Ինչպես որ մենք էպոսի մեջ գտանք շատ ժանրեր, որոնք ձգտում էին արտահայտության քնա-

A II/5133

*յական տանի կողմը,— գրում է Հեգելը,— ճիշտ այդպես էլ ներքնությունը որպես իր առարկա և իր ձև կարող է վերցնել բովանդակությամբ և արտաքին դրսևորմամբ էպիկական իրադար-*ձություն *և այսպիսով սկսում է հարել էպիկականին»: Այդ ժանրերից են հերոսական երգը, ռոմանսը, բալլադը, էպիգրամը, ներբողը, որոնց մեջ, Հեգելի խոսքերով ասած, «բովանդակությունը էպիկական բնույթ ունի, իսկ մշակումը՝ քնարական» (էջ 294):*

Գեղարվեստական զարգացման բարձրագույն աստիճանը Հեգելը համարում էր այսպես կոչված «դասական», այսինքն՝ անտիկ աշխարհի արվեստը: Դա այն գագաթն է, որին երբեք այլևս չի հասնի գեղարվեստի զարգացումը, քանի որ անտիկ աշխարհից հետո զարգացումն ընթանում է վայրէջքի ուղիով: Պատմական կյանքի հաջորդ փուլերում բացարձակ ոգին ինքնաբացահայտվում է ոչ թե նայեցողության, *այլ գերազանցապես* պատկերման *ու* հասկացության *միջոցով: Դրա շնորհիվ առաջին պլան են մըղվում կրոնն ու փիլիսոփայությունը, զրկելով արվեստը ժողովըրդի աշխարհայեցողության հիմնական ոլորտ լինելու իրավունքից (որպիսին էր անտիկ աշխարհում): Բացարձակ ոգու և մարդկային գիտակցության զարգացման այս միստիկական սխեման է դրված նաև ժանրերի հեգելյան տեսության հիմքում: Փիլիսոփայի ուշադրության կենտրոնում դեռ հին աշխարհում ձևավորված ժանրերն են՝ ողբերգությունը, կատակերգությունը և, մանավանդ, բուն էպոսը, որի ծավալուն բնութագիրը պատկանում է հեգելյան էսթետիկայի ամենախոր, դիալեկտիկ մտածողությամբ և պատմականությամբ փայլող էջերի թվին: Ճիշտ է, Հեգելը որոշակի հետաքրքրություն է հանդես բերում նաև դեպի նորագույն շրջանում ձևավորված ժանրերը (վեպ, բալլադ, դրամա՝ նեղ իմաստով), սակայն ընդհանուր առմամբ դրանք իրենց նշանակությամբ և նույնիսկ դրված տեղով ըստ ամենայնի ստորադասվում են անտիկ գրականության ժանրերին:*

Այս առումով հատկապես բնորոշ է վեպի գնահատականը նըրա գրքում: Հեգելն առաջիններից մեկն էր, որ նկատեց և ընդունեց վեպի, իբրև նոր ինքնուրույն ժանրի գոյությունը, աշխատեց բնութագրել նրա էական գծերը: Կարևոր է ասել, սակայն, որ վեպը գնահատվում է սոսկ էպոսի չափանիշներով և նրա տեսանկյունից, իբրև նրա քայքայման հետևանք, իբրև «իջեցված էպոս»: Վեպն անվանելով «ժամանակակից բուրժուական *էպոպեա», Հեգելը նըրանց ընդհանրությունը համարում է «շահերի, վիճակների, բնա-*

վորությունների, կենսական հարաբերությունների հարստությունն ու բազմազանությունը, ամբողջական աշխարհի լայն ֆոնը»։ Բայց այդ ժանրերի միջև նա տեսնում է նաև էական տարբերություններ։ Էպոսի մեջ հանդես եկող «աշխարհի ինքնուրույն *բանաստեղծական վիճակի» փոխարեն վեպը «ներթափանցում է* պրոզաիկ *կարգավորված իրականություն», իսկ համազգային նշանակության կոլիզիաների տեղը զբաղվում է «կոնֆլիկտը սրտի պոեզիայի և նրան հակադրվող հարաբերությունների պրոզայի միջև» (էջ 273)։ Հեգելը վեպի ժանրի հետ չէր կապում գեղարվեստի ապագա ծաղկման որևէ մեծ հեռանկար։ Դրան խանգարում էր ժամանակակից աշխարհում արվեստի անկման ֆատալիստական տեսությունը։ Արվեստի ոսկեդարը գտնվում է անցյալում, և տեսաբանի միտքն էլ հայեցողաբար հառած է նրան և ո՛չ ներկային ու ապագային։ Ժամանակակից ժանրերն էլ, վերջին հաշվով, հին ժանրերի քայքայման, մանրացման արդյունքն են միայն*[8]։

XIX դարի առաջին կեսում ժանրերի տեսության մշակման մեջ խոշորագույն դեր խաղաց Վ. Գ. Բելինսկին։ *Ճիշտ է, հատկապես գրական ժանրերի պրոբլեմին Բելինսկու բազմաթիվ հոդվածներից նվիրված է միայն մեկը՝ «Պոեզիայի բաժանումը սեռերի և տեսակների» (1841), որը մի մասն էր մեծ քննադատի ծրագրած ծավալուն, բայց անկատար մնացած աշխատության՝ «Ռուս գրականության տեսական և քննական դասընթացի»։ Բայց այդ պրոբլեմը, այսպես կամ այնպես, արծարծվում է նաև քննադատի գրած շատ ուրիշ էջերում և, մանավանդ, այնպիսի հոդվածներում, ինչպես «Ռուսական պատմվածքի և Գոգոլի պատմվածքների մասին», «Խելքից պատուհաս», «Թերեզա Դյունոյե», «Հայացք 1847 թ. ռուս գրականության վրա», Գոգոլի «Մեռած հոգիների» շուրջ Կ. Ակսակովի հետ մղած բանավեճի ժամանակ գրած հոդվածներում (1842) և այլն։ Բելինսկին ստեղծել է գրական ժանրերի մի ամբողջական, խորապես հիմնավորված տեսություն, թեև վերջինս չի հավաքված ու միասնաբար չի շարադրված, ինչպես Հեգելի «Էսթետիկայում»։*

Սակայն Հեգելի համեմատությամբ Բելինսկու տեսությունն ունի մի մեծ առավելություն. ժանրերի ըմբռնումը, նրանց զար-

---

8 *Որքան էլ նշանակալից են վեպին նվիրված ժլատ տողերը Հեգելի գըրքում, հազիվ թե իրավացի է այն պնդումը, թե նա «մանրամասնորեն հիմնավորում է վեպի տեսությունը»* (*М. Ф. Овсянников, З. В. Смирнова,* Очерки истории эстетических учений, М., 1963, стр. 300). *Ժանրերի հեգելյան աստիճանավորման մեջ վեպի տեղը, այնուամենայնիվ, շատ երկրորդական է։*

զացման օրինաչափությունները Բելինսկին կառուցում էր ոչ թե անտիկ և միջնադարյան, այլ առավելապես նորագույն գրական ժանրերի հիման վրա։ Մերժելով արվեստի անկման հեգելյան հայացքը, նա համոզված էր ժամանակակից աշխարհում և առավել ևս ապագայում գեղարվեստական ձևերի նոր հզոր ծաղկմանը։ Բնականաբար, նա հատուկ ուշադրություն պիտի դարձներ հենց գրական այն նոր տեսակներին, որոնք արտահայտում են գեղարվեստի այդ առաջադիմությունը։ Խոսքը վերաբերում է այնպիսի ժանրերի, ինչպես վեպը, վիպակն ու պատմվածքը, այսպես կոչված «ֆիզիոլոգիական ակնարկը», դրաման, կատակերգությունը և այլն։ Այս ժանրերի լայն տարածման փաստի մեջ քննադատը տեսնում էր այսպես կոչված «իրական պոեզիայի», «նատուրալ դպրոցի» կամ, ժամանակակից տերմինով ասած, գեղարվեստական ռեալիզմի հաղթանակի արտահայտություններից մեկը։ Դրաման և ակնարկը, վիպակն ու պատմվածքը և, մանավանդ, վեպը՝ ժամանակակից գրականության մեջ ռեալիզմի դրսևորման ամենահարմար և լիարժեք ժանրային ձևերն են, ոչ թե արվեստի անկման, այլ նրա նոր վերելքի արտահայտությունները։ Ահա թե ինչու դեռ 1835 թ. քննադատն ասում էր, թե վեպի աննախընթաց զարգացման պատճառը պետք է տեսնել «ժամանակի ոգու մեջ, համընդհանուր և, կարելի է ասել, համաշխարհային ուղղության մեջ»[9]։

Գրական սեռերի և տեսակների մասին Բելինսկու բոլոր դատողություններում հանդես է գալիս խոր ըմբռնումն այն երևույթի, որ կարելի է անվանել «ժանրերի դիալեկտիկա»։ Ժանրերը քարացած, անփոփոխ միավորներ չեն, նրանք գտնվում են շարժման, փոփոխության ընթացքի մեջ. իրականության զարգացումը իր կնիքն է դնում ժանրի բնույթի վրա, առաջ է բերում նոր գծեր, իսկ որոշ ժանրեր էլ «դատապարտում է մահվան»։ Այդ փոփոխությունները, տարբեր առիթներով, քննադատը ցույց է տալիս ողբերգության, վեպի, պոեմի և այլ ժանրերի օրինակով։ Սակայն ավելի կարևոր է ժանրերի դիալեկտիկայի մի այլ կողմ։ Ժամանակի ընթացքում որոշ ժանրեր անխուսափելիորեն «մահանում են», դուրս են գալիս գործածությունից, քանի որ իրենց ժանրային բովանդակությամբ ու ձևով այլևս չեն համապատասխանում նոր իրականության պահանջներին։ Եվ, ընդհակառակը, ծնվում են նախկինում չեղած ժանրեր, որոնք իրենց էությամբ

---

9 *В. Г. Белинский*, Собрание сочинений в 3-х томах, т. 1. 1948. стр. 102.

արտահայտում են նոր ժամանակների ոգին և ուղղությունը: Ահա թե ինչու Բելինսկին առաջադրում է «արդիական և ոչ արդիական ժանրեր» հասկացությունը. «Բոլոր տեսակները լավ են, բացի ձանձրալի և ոչ արդիական տեսակներից»,— ասում է քննադատը, Լական հավելում կատարելով Վոլտերի հայտնի ասույթի վրա[10]:

Ժանրերի հաջորդականության մասին իր հայացքները քննադատն առավել խորությամբ ծավալել է էպոսի և վեպի օրինակով: Բելինսկին էլ (Լեսսինգի, Հեգելի, հետագայում՝ Մարքսի նման) գիտակցում էր, որ էպոսի ժանրը, իբրև հին հասարակության և հին մարդկանց կյանքի համապատասխան ձևերի արտահայտություն, անդառնալիորեն անցյալի գիրկն է անցել: Նոր էպոս ստեղծելու փորձերը նա դասում է «մարդկության գեղարվեստական մոլորությունների թվին»: Սակայն միաժամանակ Բելինսկին հետևողականորեն հաստատում էր այն միտքը, թե նոր ժամանակներն էլ ունեն իրենց էպոսը՝ արտահայտման առավել լայն, համապարփակ ժանրային ձևը, և դա վեպն է: «Մեր ժամանակի էպոպեա»,— այսպես է նա բնութագրում վեպի տեղը ժամանակակից գրական ժանրերի համակարգում: Ընդսմին նա, հակառակ Հեգելի, պնդում էր, թե, «վեպն ամենևին էլ հին էպոսի աղավաղումը չէ, այլ նորագույն աշխարհի էպոսը, որը պատմականորեն առաջացել է բուն կյանքից և դարձել է նրա հայելին, ինչպես որ «Իլիականն» ու «Ոդիսականը» հին կյանքի հայելին էին»[11]: Ծագելով և զարգանալով նոր իրականությունից, վեպն իր հետ բերում է նոր գծեր, որոնք չէին կարող լինել էպոսի մեջ: Վեպի արտացոլման ոլորտն անհամեմատ ավելի լայն է, քանի որ ընդգրկում է ժամանակակից բազմաբարդ և դրամատիկ կյանքն իր բոլոր տարրերով: Վեպի բովանդակության մեջ լայնորեն կարող են մտնել անհատական կյանքի պատկերները՝ դիտված հասարակական հարաբերությունների խաչմերուկում: Նրա մեջ անմիջաբար դրսևորվում է հեղինակի վերաբերմունքը, պատկերվող կյանքի գնահատականը: Այդ ժանրը, իր ազատ և անկաշկանդ ձևով, կարող է օրգանապես համադրել քնարականությունն ու դրամատիզմը, շեղումներն ու դիդակտիկան: Էպոսի համեմատությամբ իր ունեցած այս բոլոր «առավելություններով» վեպն արտացոլում է

---

10 Նույն հրատարակությունը, հ. 2, էջ 813:

11 Նույն տեղում, էջ 324:

նոր ժամանակների, նոր աշխարհզգացողության և հարաբերությունների բնույթը:

Գրական սեռերի և տեսակների շատ այլ հարցեր մեկնաբանելիս Բելինսկին արտաքուստ մնում է ավանդական ըմբռնումների շրջանակում: Այսպես, նա ոչ միայն հետևում է գրականության երեք սեռերի բաժանելու սկզբունքին, այլև, Հեգելի նման, դրաման համարում է էպոսի ու լիրիկայի համադրություն, «պոեզիայի բարձրագույն սեռն ու արվեստի պսակը»: Այս, ինչպես և մի քանի ժանրերի բնութագրման մեջ, նկատվում են Հեգելի, Ժան-Պոլ Ռիխտերի և մյուսների ազդեցության հետքերը: Բայց բոլոր դեպքերում ժանրերի վերաբերյալ ամեն մի հարցադրում Բելինսկին մտքի զարմանալի խորությամբ ենթարկում է ռեալիզմի և ժողովրդականության իր տեսությանը:

Ժանրերի տեսության այն մակարդակը, որ ստեղծեցին Հեգելն ու Բելինսկին, մնաց այդ բնագավառում նախամարքսյան գրականագիտական մտքի ամենաբարձր նվաճումը: Հետագա տասնամյակներում գրական ժանրերի մասին առաջ քաշված բազմաթիվ ըմբռնումներն իրենց նշանակությամբ և ազդեցությամբ շատ ավելի սահմանափակ եղան: Այսպես, անցյալ դարի վերջին ստեղծվեց ժանրերի այսպես կոչված «էվոլյուցիոն տեսությունը», որն աշխատում էր գրական ժանրերի առաջացումն ու զարգացումը բացատրել բնական գիտությունների, մասնավորապես տեսակների ծագման դարվինյան ուսմունքի ոգով: Այդ ուղղության հիմնադիր ֆրանսիացի հայտնի գրականագետ Ֆ. Բրյունետյերը «Ժանրերի էվոլյուցիան գրականության պատմության մեջ» գրքում (1890) գրական տեսակների ճակատագիրն ամբողջովին բացատրում էր բնագիտական օրենքներով՝ ժառանգականություն, անցում եզակիից դեպի բազմակի, պարզից՝ դեպի բարդ, գոյության պայքար և բնական ընտրություն՝ ուժեղների հաղթանակ և թույլերի մահ[12]: Հասարակական գործոնների անտեսումը զրկում էր այդ տեսությունը գրական ժանրերի բուն էության մեջ թափանցելու հնարավորությունից:

Մեր դարի 10—20-ական թթ. ռուսական և արևմտաեվրոպական գրականագիտության մեջ լայնորեն տարածված «ձևական

---

12 *Հատվածներ Բրյունետյերի գրքից տե՛ս* История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли, т. III, М., 1967, стр. 742—748.

դպրոցը» ժանրերի էության ըմբռնման մեջ ևս ելնում էր «արվեստը որպես հնարանք» սկզբունքից: Գրական ժանրերը, ֆորմալիստների կարծիքով, գոյանում են առաջին հերթին «կառուցման հնարանքների» շնորհիվ: «Կառուցման հնարանքները խմբավորվում են ինչ-որ շոշափելի հնարանքների շուրջ,— գրում էր Բ. Տոմաշևսկին: —Այսպիսով կազմավորվում են ստեղծագործությունների հատուկ դասեր կամ ժանրեր»[13]: Իսկ Յու. Տինյանովը ժանրերի տարբերակման միակ հիմունքը համարում էր ծավալային հատկանիշները. «Մենք հակված ենք ժանրերը կոչել երկրորդական արդյունավետ հատկանիշներով, կոպիտ ասած՝ ըստ մեծության: Պատմվածք, վիպակ, վեպ անվանումները մեզ համար համարժեք են տպագրական մամուլների քանակի որոշման»[14]: Մի այլ հոդվածում նա գրել է. «Վեպը տարբերվում է նովելից նրանով, որ մեծ ձև է: «Պոեմը» պարզապես «բանաստեղծությունից»— նույն հատկանիշով»[15]: Այսպիսի ելակետը ֆորմալիստներին ևս հնարավորություն չտվեց ստեղծելու ժանրերի գիտական տեսություն, թեև նրանց աշխատություններում կան բազմաթիվ նուրբ և դիպուկ դիտողություններ առանձին գրական տեսակների վերաբերյալ (բավական է հիշել նույն Յու. Տինյանովի աշխատությունը օդայի ժանրի մասին, Բ. Տոմաշևսկունը՝ բանաստեղծական ժանրերի, Բ. Էյխենբաումինը՝ նովելի, Վ. Շկլովսկունը՝ գեղարվեստական արձակի մասին և այլն):

20—30-ական թթ. ժանրերի հարցի շուրջը որոշակի հետաքրքրություն հանդես բերեց նաև այսպես կոչված «սոցիոլոգիական դպրոցը»: Այդ ուղղության ներկայացուցիչները (Վ. Ֆրիչե, Պ. Սակուլին, Ս. Դինամով, Ա. Ցեյտլին, Մ. Յունովիչ, Պ. Մեդվեդև և ուրիշներ) քննադատում էին ֆորմալիստներին՝ ժանրերի և մյուս բոլոր գրականագիտական հարցերում հանդես բերած ձևական մոտեցման, ժանրերի սոցիալական բովանդակությունն անտեսելու համար[16]: Այդ քննադատությունը շատ ճիշտ բան էր

---

[13] *Б. Томашевский*, Теория литературы. Поэтика, 4-е изд., М., 1928, стр. 159.

[14] *Ю. Тынянов*, Архаисты и новаторы, М., 1929, стр. 37.

[15] Նույն տեղում, էջ 7:

[16] Ժանրերի տեսության ֆորմալիստական և սոցիոլոգիական ըմբռնումների մասին տե՛ս *Л. В. Чернец*, Из истории изучения литературных жанров в советском литературоведении 20-х годов. «Филологические науки», 1970, № 2, стр. 119—124; *С. И. Сухих*, Вопросы жанра в трудах фор-

պարունակում։ Սակայն մարքսիստական մատերիալիզմն ու դիալեկտիկական մեթոդը նրանք գեղարվեստական երևույթների, այդ թվում և ժանրերի, նկատմամբ մեծ մասամբ կիրառում էին ուղղափիծ, գռեհկացված ձևով։ Ժանրերի հիմքում միշտ դրված է այսպես կոչված դասակարգային «պսիխոիդեոլոգիան», նրանք կապված են դասակարգերի կեցության և գիտակցության, նրանց վերելքի և անկման հետ,— այս էր Ֆրիչեի և նրա աշակերտների ելակետը։ Օրինակ, Ֆրիչեն գրել է. «Դասակարգը ձևավորում է իր ոճերն ու ժանրերը որպես հակադրություն, որպես հակադրություն այն դասակարգի ոճերին ու ժանրերին, որը նրանից առաջ տիրապետել էր և որն այժմ ավելի ու ավելի մղվում է ետին պլան»[17]։ Սոցիոլոգները հաշվի չէին առնում արվեստի յուրահատկությունը, նրա զարգացման հարաբերական ինքնուրույնությունը, գեղարվեստական ավանդների նշանակությունն այդ զարգացման մեջ։ Դրա հետևանքով էլ նրանց տեսադաշտից դուրս էր մընում ժանրերի բուն շարժումը՝ նրանց ծագման, ձևափոխումների, «մահացման» և «վերածնման» իրական պատկերը։ Նրանց տեսությունը ամեն քայլափոխի հակասում էր գրականության պատմությանը, որի մեջ այնքան շատ են միևնույն ժանրի՝ դարերով հարատևելու, ամենատարբեր սոցիալական խմբերի կողմից օգտագործվելու փաստերը։ Գռեհիկ սոցիոլոգների տեսության արատները բացահայտվեցին 30-ական թվականներին, որից հետո այդ տեսությունը գրականագիտական մտքի վրա լուրջ ազդեցություն չի գործել։

Դրանից հետո երկար ժամանակ գրականագիտության մեջ,— ոչ մեզանում, ոչ էլ Արևմուտքում,— ժանրերի համակարգմանը տեսության առնչվելու փորձեր գրեթե չեն արվել։ Ավելի հաճախ ժանրերի պրոբլեմին հատկացվել է երկրորդական տեղ, այն ստորադասվել է մեթոդի և ոճի հարցերին։ Ժանրերի ընդհանուր տեսության բնագավառում բուրժուական գրականագիտության ջանքերը վերջին տասնամյակներում հանգել են այնպիսի հիմքերի որոնման, որոնք չեն կարող հուսալի հենարան լինել ժանրային ստորաբաժանման համար։ Այսպես, բացի ժանրերի ձևական-տեխնիկական ըմբռնումից, լայն տարածում է գտնում ժանրերի տարբերությունը գրողի տեմպերամենտով և հոգեշխարհով բա-

---

малистов и социологов 20-х годов. «Жанры советской литературы (вопросы теории и истории)», Горький, 1963, стр. 140—177.

17 *В. М. Фриче.* Проблемы искусствоведения, М., 1929, стр. 110.

ցարելու հոգեբանական տեսությունը։ Փորձեր են արվում նաև ժանրային բոլոր ձևերն ու նրանց զարգացումը բխեցնել հնագույն ժամանակ, իբր թե գոյություն ունեցած այսպես կոչված «նախաժանրից»[18]։

Գրական ժանրերի խնդիրը նորից սկսեց լայն հետաքրքրություն հարուցել 60-ական թվականներին։ Այս առումով հատկապես նշանակալից երևույթ էր Մ. Գորկու անվան համաշխարհային գրականության ինստիտուտի հրատարակած եռահատոր «Գրականության տեսություն։ Հիմնական պրոբլեմները պատմական լուսաբանությամբ» կոլեկտիվ աշխատությունը, որի երկրորդ հատորը նվիրված է գրական սեռերին ու ժանրերին։ Այս աշխատությունն իրավացիորեն գնահատվեց իբրև ժանրերի պրոբլեմը գրականության վիթխարի նյութի հիման վրա արծարծելու հետաքրքիր, թեև շատ կողմերով վիճելի մի փորձ[19]։

Համաշխարհային գրականության և ֆոլկլորի մեջ հանդես եկած բոլոր տեսակները հավաքելու և սիստեմավորելու նպատակն ունի «Գրական ժանրերի բառարան» բազմահատոր աշխատությունը, որին ձեռնարկել են լեհ գրականագետները՝ պրոֆ. Ստե-

---

18 Գրական ժանրերի արտասահմանյան ժամանակակից մի շարք ըմբռնումների, մասնավորապես ֆորմալիստական ուղղությունների մասին տե՛ս հետևյալ հոդվածում. *Л. В. Чернец.* К проблеме жанра в современном зарубежном литературоведении. «Вестник Московского университета». Филология, 1967, № 4, стр. 37—48.

19 Գրական ժանրերի տեսության և պատմության, մասնավորապես սովետական գրականության ժանրային կազմի ուսումնասիրությամբ լրջորեն զբաղվում են Գորկու համալսարանի մի խումբ մասնագետներ՝ պրոֆ. Ի. Կ. Կուզմիչևի ղեկավարությամբ։ Նկատի ունենք արդեն հրատարակված հետևյալ գրքերը. *И. К. Кузьмичев.* Жанры русской литературы военных лет, Горький, 1962, „Жанры советской литературы (вопросы теории и истории)", Ученые записки, т. 79, Горький, 1968. Վերջին գրքում հավաքված մեկ տասնյակից ավելի հոդվածներում քննվում են սովետական գրականության ժանրերի հետ կապված բազմազան հարցեր։ Ժողովածուն բացող ուսումնասիրության մեջ (Ի. Կ. Կուզմիչև՝ «Գրական ժանրերի դասակարգման տեսության ներածություն») հավաքված է հարուստ նյութ այդ հարցերի շուրջ ժամանակակից տարբեր ըմբռնումների ու վեճերի մասին։ Ժանրերի ուսումնասիրության արդյունքների ու խնդիրների մասին տե՛ս նաև հետևյալ հոդվածում. *С. Вольман.* Система жанров как проблема сравнительно-исторического литературоведения. «Проблемы современной филологии. Сборник статей к 70-летию академика В. В. Виноградова», М., 1965, стр. 311—319.

ֆանիա Սկվարչինսկայայի գլխավորությամբ։ 1958 թվականից Լոձում պարբերաբար հրատարակվում են «Գրական ժանրերի հարցեր» ժողովածուները, որոնք նպատակ ունեն նախապատրաստել այդ բառարանը, նախապես հրատարակելով նրա շատ նյութեր։ Բառարանում զետեղված ամեն մի հոդված տալու է տվյալ ժանրի հիմնական բնութագիրը, նրա տեսության և բուն ժանրի պատմության շարադրանքը, մանրամասն մատենագիտություն և այլն[20]։

2

Գրական սեռերի ու տեսակների ըմբռնման ու բնութագրման հարցում սովորաբար դրսևորվել է երկու կարգի ծայրահեղություն, որոնք իրենց ողջ հակադրությամբ հանդերձ մի ակնհայտ ընդհանրություն ունեն. երկուսն էլ բխում են գրականության ժանրային բաժանման օբյեկտիվ նախադրյալների անգիտացումից։

Առաջինը գրականության ժանրային ձևերի դոգմատիկ ըմբռնումն է, որի համաձայն գրական տեսակները դիտվում են իբրև գրեթե հավերժական, անշարժ ու քարացած մի բան, փաստորեն անտեսվում է նրանց կապը կոնկրետ պատմական իրականության, կյանքի և գրականության հարաշարժ ընթացքի հետ։ Այդ ըմբռնման վրա էր հիմնվում կլասիցիզմի, մանավանդ նրա ուշացած էպիգոնների ժանրային տեսությունը։ Ամեն մի ժանրի համար պարտադիր թեմատիկայի, կառուցվածքի և ոճի հաստատումը, սեռերի և տեսակների միջև կայուն պատվարներ սահմանելու միտումը, նրանց փոխադարձ ներթափանցման ամեն մի հնարավորության մերժումը այդ դոգմատիզմի ուղղակի դրսևորումներն էին։ Կլասիցիզմի տեսությունը վաղուց մերժված է, բայց հարանման ըմբռնումներն «իներցիայի օրենքով» մինչև այժմ էլ իրենց զգացնել են տալիս (օրինակ, քիչ չի պատահում, երբ քննադատը կամ ընթերցողը «մերժում է» այս կամ այն երկը սոսկ այն պատճառով, որ դա չի համապատասխանում տվյալ ժանրի մասին եղած ավանդական պատկերացումներին)։

Սակայն նոր ժամանակներում (XIX—XX դդ.) ավելի տարածված է մի ուրիշ ծայրահեղություն՝ գրականության ժանրային բոլոր բաժանումներից հրաժարվելու միտումը, սեռերն ու տեսակ-

---

20 *Տե՛ս Н. И. Кравцов,* Словарь литературных жанров, «Известия АН СССР», отделение литературы и языка, 1961, т. XX. вып. 3, стр. 217—220.

ները ավելորդ, հնարածին և հնացած մի բան համարելու փորձերը։ Միևնույն ժանրին վերագրվող երկերի անսպառ բազմազանությունը շատերին է բերել այն տխուր եզրակացության, թե ժանրերի ըմբռնումն, առհասարակ, ապարդյուն, ոչինչ չասող, միայն խառնաշփոթություն ծնող բան է։

Հետաքրքիր է, որ այդ միտքն արտահայտել են նույնիսկ իրենք՝ գրողները։ Այսպես, Մոպասանը «Պյեր և Ժան» վեպի նախաբանում գրել է. «Արդյոք գոյություն ունե՞ն կանոններ, թե ինչպես գրել վեպը... Եթե «Դոն-Կիխոտը» վեպ է, ապա վե՞պ է արդյոք «Թակարդը»։ Եվ ապա, թվարկելով մի շարք ուրիշ ստեղծագործություններ, Մոպասանը նորից հարց է տալիս. «Այս երկերից ո՞րն է վեպ։ Որո՞նք են այդ տխրահռչակ կանոնները։ Որտեղի՞ց են նրանք ծագել։ Ո՞վ է դրանք սահմանել։ Ի՞նչ սկզբունքով, հանուն ո՞ւմ հեղինակության, ի՞նչ նկատառումներով»[21]։ Բայց եթե Մոպասանը միայն տարակուսանքի և հարցադրման ձևով էր հայտնում իր դժգոհությունը ժանրային տեսությունից, ապա Ա. Բլոկը, մահվանից քիչ առաջ գրում էր. «Երբ սկսում են խոսել... գրական սեռերի ու տեսակների մասին... դա, գուցե, երբեմն հետաքրքիր է, բայց արդեն սնուցիչ և կենսական չէ»[22]։ Վերջապես հիշենք նաև Եղիշե Չարենցի՝ շատ ավելի կատեգորիկ և ընդհանրացման միտում ունեցող հայտարարությունը։ Հովհ. Թումանյանի «Գեղարվեստական երկեր» ժողովածուի առաջաբանում նա գրել է. «Անհրաժեշտ է մի քանի խոսք ասել մանավանդ այդ չարաբաստիկ «ժանրերի» մասին։ Թե որքան խախուտ բան է «ժանրը» հասկացությունը, զուրկ գիտական որևէ օբյեկտիվ հատկանիշից, ապացուցում է թեկուզ հենց այն հանգամանքը, որ ինքը Հովհ. Թումանյանը իր ժողովածուները կազմելիս շատ հաճախ միևնույն գրվածքը զետեղել է մերթ իբրև «լեգենդ», մերթ իբրև «հեքիաթ» և այլն,— և բոլոր դեպքերում էլ հավասար իրավունքով, որովհետև ամբողջ գրականության մեջ չենք գտնի երկու հոգի, որ միևնույն բնորոշումը տային սոնեմին կամ բալլադին, պատմվածքին կամ վեպին...»[23]։

Իհարկե, կարելի է գրողների այս տեսական հայտարարությունները հեշտությամբ հերքել հենց նրանց գեղարվեստական

---

21 *Ги де Мопассан,* Полное собр. соч. в 12-ти томах. т. 8, 1958, стр. 6.
22 *А. Блок,* Собрание сочинений, т. 6, 1962, стр. 176.
23 Ե. Չարենց, *Երկերի ժողովածու, հ. 6, 1967, էջ 249։*

ստեղծագործությունների օրինակով։ Չէ՞ որ, ասենք, Մոպասանը կերտել է նովելի ժանրային յուրահատկությունները դասական հստակությամբ արտահայտող բազմաթիվ գործեր, որոնց մեջ դժվար չէ տեսնել այդ ժանրի առանձնացման բոլոր «սկզբունքներն ու հիմունքները»։ Իսկ Եղիշե Չարե՞նցը։ Չնայած ժանրային բաժանման դեմ բարձրացրած այս «բունտին», նրա ժողովածուներում մենք տեսնում ենք բանաստեղծական ժանրերի միանգամայն հստակ առանձնացում և դասդասումներ։ Համենայն դեպս ավելի հստակ, քան որևէ ուրիշ հայ պոետի ստեղծագործության մեջ, Չարենցի գրքերում կարելի է տեսնել որոշակիորեն գծագրված այն սահմանները, որոնք բաժանում են իրարից պոեմն ու բալլադը, քնարական բանաստեղծությունն ու էպիգրամը, սոնետն ու ներբողը, չափածո նովելն ու էպիկական ֆրագմենտը...

Գրականության ժանրային բաժանումների դեմ բազմաթիվ ելույթներ եղել են նաև տեսաբանների շրջանում։ Դրանցից պետք է հիշել, ամենից առաջ, իտալացի փիլիսոփա Բ. Կրոչեի դիրքը, որը մեր դարի սկզբին հանդես եկավ պոեզիան ժանրերի բաժանելուց հրաժարվելու արմատական առաջարկով։ Ժանրային դասակարգումը նա համարում էր գործնական նշանակությունից զուրկ և պատահական բան։ Պոեզիան միասնական է ու անբաժան, և ամեն մի դասակարգում կարող է միայն խառնաշփոթություն առաջացնել[24]։ Կրոչեի տեսակետը չընդունվեց գրականագիտության մեջ. ժանրերից հրաժարվելու միտքն ինքը կարող էր խեղական բառս ծնել «պոեզիայի թագավորության» մեջ։

Եթե Հեգելի, Բելինսկու և դասական գեղագիտական մտքի ուրիշ խոշորագույն ներկայացուցիչների համար գրական սեռերը պոեզիայի մշտական բաղադրամասերն են (Բելինսկին նույնիսկ

---

24 Ահա Կրոչեի դրույթներից մեկը. «Էպոսը և լիրիկան, կամ դրաման և լիրիկան մի անբաժան բանի սխոլաստիկ բաժանումներ են. արվեստը միշտ քնարական է, այսինքն՝ էպիկական և դրամատիկական է զգացմունքի մեջ...» (տե՛ս Б. Кроче, Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика, ч. I, М., 1920, стр. 42—44)։ Ժանրային բաժանումներից հրաժարվելու առանձին անխոհեմ փորձերի կարելի է հանդիպել նաև մեր օրերի քննադատության մեջ։ Վ. Տուրբինը, օրինակ, ժամանակին հայտարարեց, թե մոտ ապագայում գրականությունը կհրաժարվի բոլոր ժանրերից, և գրքերն այսես «ո՛չ վեպ կլինեն, ո՛չ վիպակ, ո՛չ պոեմ, ո՛չ հոդված» (В. Турбин, Товарищ время и товарищ искусство, М., 1961, стр. 10).

ուղղակի հայտարարում էր. գրական սեռերը «միայն երեքն են, և ավելին չկա ու չի կարող լինել»), ապա ուրիշներն էլ առաջադրել են գրականության բաժանման այլ սկզբունքներ՝ կամ առհասարակ հրաժարվելով «էպոս—լիրիկա—դրամա» եռորդությունից, կամ «կրճատումներ» ու «հավելումներ» կատարելով նրա մեջ: Այսպես, բավական տարածված է մի այլ «եռորդությամբ» ղեկավարվելու ձգտումը՝ «չափածո—արձակ—դրամատուրգիա»: Դեռ Վ. Հումբոլդտն էր առաջարկում ընդունել միայն գրական երկու ստորաբաժանում՝ արձակ և չափածո: Իսկ մեր դարի սկզբին հայտնի գրականագետ Դ. Օվսյանիկո-Կուլիկովսկին գրում էր. «Բանաստեղծական ստեղծագործությունը, իմ կարծիքով, բաժանվում է երկու տեսակի՝ 1) քնարական ստեղծագործություն և 2) պատկերային ստեղծագործություն, և արդեն այս վերջինս հանդես է գալիս երկու ձևով՝ էպիկական և դրամատիկական»[25]:

Ամեն մի դասակարգում (այդ թվում և գրականագիտական) անխուսափելիորեն պարունակում է պայմանականության որոշ տարրեր: Բայց չի կարելի չխոստովանել, որ դրանք անհամեմատ ավելի շատ են հիշյալ առաջարկներում, քան «էպոս—լիրիկա—դրամա» ավանդական եռորդության մեջ: Վերցնենք, օրինակ, «չափածո—արձակ—դրամատուրգիա» սկզբունքը. այն համապարփակ և պիտանի չի կարող լինել գրական երկերի բազմազանության մեջ ճիշտ կողմնորոշվելու համար: Չէ՞ որ չափածո կարող են գրվել ոչ միայն բանաստեղծությունն ու պոեմը, այլև դրաման, վեպն ու պատմվածքը, ճիշտ այնպես, ինչպես որ կարող են լինել արձակ բանաստեղծություններ ու պոեմներ: Դրամատուրգիայի արտաքին ձևը՝ երկխոսությունը կարող է տիրապետող լինել վեպի կամ պոեմի մեջ: Հետևաբար, միայն այդ արտաքին ձևական հատկանիշներով ղեկավարվելու դեպքում ծագում են շատ ավելի անհարմարություններ և անլուծելի հարցեր: Մենք, փաստորեն, զրկվում ենք սեռերի բուն էության մեջ թափանցելու հնարավորությունից:

Որևէ չափով արդյունավետ և ընդունելի չեղան նաև գրական սեռերի թիվն «ավելացնելու» փորձերը, որոնք կատարվել են և՛ հնում, և՛ մեր օրերում: Այսպես, ոչ վաղ անցյալում ուշադրություն գրավեց, թեև միահամուռ կերպով մերժվեց գրականագետ Վ. Դընեպրովի դրույթը ժամանակակից գրականության մեջ «չորրորդ

---

25 «Вопросы теории и психологии творчества», т. 2, вып. 2, Харьков, 1910, стр. 182

սեռի» գոյացման մասին, որը, նրա կարծիքով, վեպն է։ «Կոպիտ ասած,— գրում է Դնեպրովը,— հին պոետիկայում պոեզիայի բնագավառը բնական ձևով բաժանվում էր երեք սեռի՝ դրամայի գերիշխող դերով, իսկ նոր գրականությունը բաժանվում է չորս սեռի, և նրա նոր կառուցվածքի մեջ կենտրոնական տեղը գրավում է վեպը»[26]։ Այսպիսով, էպիկական սեռից հանվում և առանձնացվում է վեպը, խախտելով գրական սեռերի բաժանման սկզբունքն ու եղանակը։ Հասկանալի է, ժամանակակից գրականության մեջ վեպի բացառիկ նշանակությունը որևէ չափով չի նսեմանա, եթե այն դիտվի իբրև էպիկական սեռի տեսակներից մեկը։

Սակայն մեր օրերում ավելի տարածված է երգիծական գրականությունն իբրև մի առանձին սեռ դիտելու կարծիքը։ Դա, անշուշտ, պայմանավորված է երգիծանքի բովանդակության ու ձևի վառ արտահայտված յուրահատկություններով, որոնք որոշ գրականագետների ստիպում են էպոսի, լիրիկայի ու դրամայի կողքին դնել նաև սատիրան իբրև մի չորրորդ սեռ։ Այսպես, Լ. Տիմոֆեևը, ելնելով այն ճիշտ, բայց միակողմանի չափանիշից, թե գրական սեռերն ու ժանրերը տարբերվում են մարդկային բնավորության պատկերման եղանակով, սատիրան էլ դիտում է իբրև մի առանձին սեռ։ Վերջինիս յուրահատկությունը նա տեսնում է նախ և առաջ կենսական համաչափությունների խախտման, երևույթների իրական դեմքը վերափոխող չափազանցումների, գրոտեսկային ձևերի մեջ։ Նույն կարծիքն է պաշտպանում «Երգիծանքի տեսության հարցեր» գրքի հեղինակ Յա. Էլսբերգը, իսկ «Գրականության տեսություն» կոլեկտիվ աշխատության մեջ սատիրան դարձյալ առանձնացվում է իբրև հատուկ սեռ, թեև դրան տեսական հիմնավորում չի տրվում[27]։

Այս բոլոր փորձերի մեջ, սակայն, դժվար չէ նկատել, որ տվյալ դեպքում փոխվում է սեռերի բաժանման բուն եղանակն ու սկզբունքը։ Սեռի հասկացությունը դադարում է լինել կյանքի արտացոլման և ստեղծագործության կառուցման ընդհանուր եղանակ, որը ենթադրում է միայն իրեն հատուկ ժանրերի գոյություն։ Բանն այն է, որ իրականության նկատմամբ երգիծական վերաբերմունքը և կերպարի կառուցման համապատասխան սկզբունքը

---

26 *В. Днепров*, Проблемы реализма, Л., 1961, стр. 85.

27 Տե՛ս *Л. И. Тимофеев*, Основы теории литературы, М., 1966, стр. 382—390. *Я. Эльсберг*, Вопросы теории сатиры, М., 1957, стр. 27—34. «Теория литературы. Роды и жанры литературы», М., 1964, стр. 363—407.

կարող են տարբեր ձևերով հանդես գալ գրեթե բոլոր գրական ժանրերի՝ և՛ վեպի ու պատմվածքի, և՛ պոեմի ու բանաստեղծության, և՛ կատակերգության ու նույնիսկ ողբերգության մեջ։ Հետևաբար, երգիծանքը բոլորովին այլ տիպի հասկացություն է, քան էպոսը, լիրիկան ու դրաման, և դրվել նրանց շարքում չի կարող։ Սատիրան առանձին սեռ համարող գրականագետները, եթե նրանք հետևողական լինեին, պետք է իբրև ինքնուրույն սեռեր դիտեին նաև ողբերգական, հերոսական կամ ուսուցողական բովանդակության երկերը, այսինքն՝ բաժանման հիմքում պետք է դնեին համապատասխան գեղագիտական կատեգորիաները կամ կյանքի հուզական գնահատման եղանակը։ Դա կնշանակեր նաև հրաժարվել էպոսի, լիրիկայի, դրամայի, իբրև գրական սեռերի հասկացություններից, և ոչ թե դրանք էկլեկտիկորեն դնել սատիրայի կողքին։

Գրական սեռերի թիվն այս ուղիով «ավելացնելու» փորձեր արվել են նաև անցյալում, Գյոթեի ժամանակ, և դժվար է ավելի դիպուկ բացահայտել այդ փորձերի տրամաբանական ու գործնական սխալը, քան դա արել է գերմանացի բանաստեղծը։ «Չի կարելի թույլ տալ,— գրել է Գյոթեն,— որ բանաստեղծական երեք սեռերին— քնարական, էպիկական և դրամատիկական— ավելացվի նաև դիդակտիկ (ուսուցողական) սեռը։ Դա հասկանում է ամեն ոք, ով տեսնում է, որ առաջին երեք սեռերը իրարից տարբերվում են ձևով, և որ վերջինը, որի անվանումը տրված է ըստ նրա բովանդակության, չի կարող կանգնել նույն շարքում։

Յուրաքանչյուր բանաստեղծական երկ պետք է ուսուցանի, բայց աննկատելի. այն պետք է մարդու ուշադրությունը դարձնի նրան, ինչ ուսանելի է. թող նա ինքը դրանից դասեր քաղի, ինչպես կյանքից»[28]։

Գյոթեի այս խոսքերը լիովին վերաբերում են նաև երգիծանքը առանձին գրական սեռ համարելու փորձերին։

3

Գրականության ժանրային բաժանումների էությունը ճիշտ հասկանալու համար անհրաժեշտ է նկատի ունենալ, որ դրանք ո՛չ պատահականության արդյունք են, ո՛չ էլ այս կամ այն գրողի (թեկուզ ամենահանճարեղ) հորինածը։ Գրական սեռերի և ժան-

---

28 Մեջբերումը հետևյալ գրքից. И. Бехер. Любовь моя, поэзия, М., 1965, стр. 209—210.

բերի առաջացումն ու գոյությունը պայմանավորված են օբյեկտիվ կենսական և գեղարվեստական նախադրյալներով։ Այս կամ այն դարաշրջանը կամ խոշորագույն արվեստագետները, որոնց անվան հետ մենք կապում ենք որևէ գրական ժանրի առաջացումը կամ զարգացման փուլը, եղել են, վերջին հաշվով, այդ պատմական օբյեկտիվ պահանջի արտահայտիչները։ Իսկ որո՞նք են այդ նախադրյալները։

Ամեն մի գեղարվեստական ձև կամ տեսակ կյանքի է կոչվում համապատասխան բովանդակության պահանջով,— այս հանրընդհանուր օրենքը լիովին կիրառելի է նաև սեռերի ու ժանրերի նկատմամբ։ Նրանց առաջացումը պայմանավորված է իրականության այն բազմազանությամբ, որը հատուկ է եղել հասարակական կյանքին նույնիսկ նրա զարգացման համեմատաբար ցածր աստիճաններում։ Իրոք, մարդկային կյանքն ու հարաբերությունները շատ բազմազան են եղել հենց սկզբից և գնալով դարձել են ավելի ու ավելի բարդ ու բազմաշերտ։ Կարո՞ղ էր այդ բոլորն արտահայտվել միայն գեղարվեստական մեկ ձևով, մեկ գրական ժանրով, որքան էլ վերջինս լայն և ապրողունակ լիներ։ Իհարկե՝ ո՛չ։ Մանավանդ եթե նկատի ունենանք, որ արվեստագետ անհատը, լինեն նա հին ժամանակների անանուն ասացող, թե նոր դարերի վիպասան կամ բանաստեղծ, չէր կարող չունենալ իր տաղանդի առանձնահատկություններով պայմանավորված հակումը դեպի այս կամ այն գեղարվեստական տեսակն ու ձևը։ Ահա այս երկակի նախադրյալների հիման վրա (պայմանականորեն ասենք՝ օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ) արվեստի պատմական զարգացման ընթացքում անհրաժեշտորեն պետք է առաջանային գրական տարբեր տեսակներ ու ձևեր։

Դիտենք այս հարցն ավելի մոտիկից։

Արվեստի բոլոր տեսակների, նույնիսկ ամեն մի կոնկրետ գեղարվեստական ստեղծագործության մասին մենք ասում ենք, որ նրանց բովանդակությունը կյանքն է, իրականությունը։ Դա անպայման ճիշտ է, քանի որ նրանց մեջ, իրոք, կյանքն է արտացոլվում։ Բայց դա դեռ շատ ընդհանուր ճշմարտություն է, որը չի արտահայտում կյանքի գեղարվեստական վերարտադրության յուրահատկությունը։ Չէ՞ որ փիլիսոփայական և քաղաքական ուսմունքների, առհասարակ գաղափարախոսական ամեն մի երևույթի բովանդակությունը ևս վերջին հաշվով կյանքն է, իրականությունը։ Հապա ո՞րն է տարբերությունը արվեստի և գաղափարա-

խոսության մյուս ձևերի միջև. արդյո՞ք միայն կյանքի արտացոլման ուղիները, եղանակներն ու միջոցները, ինչպես հակված են կարծելու ոմանք: Իհարկե, հարցը չի կարող սպառվել արտացոլման ձևերով ու միջոցներով: Բովանդակության առաջնության նույն անխախտ օրենքի տրամաբանությամբ հենց տարբեր ձևերի գոյությունը պետք է բացատրվի բովանդակության տարբերությամբ:

Սովետական գեղագիտության վերջին տարիների ամենախոշոր նվաճումներից մեկը պետք է համարել լայն տարածումը այն դրույթի, որ արվեստը, հասարակական գիտակցության մյուս ձևերի համեմատությամբ, ունի իր յուրահատկությունը (սպեցիֆիկան) արտացոլման և ճանաչողության առարկայի, հետևաբար և բովանդակության մեջ[29]: Արվեստի և փիլիսոփայության, արվեստի և պատմության բովանդակությունը թեև ունեն նույն կենսական արմատները, բայց ամենևին էլ նույնը չեն: Եվ հենց արտացոլման ձևերի, ուղիների սուր տարբերությունն էլ, որը հեշտությամբ աչքի է զարնում (փիլիսոփայությունը և պատմությունը խոսում են տրամաբանական փաստարկների, սիլլոգիզմների, իրական փաստերի ու թվերի լեզվով, իսկ արվեստը՝ պատկերների), բխում է բովանդակության այդ տարբերությունից:

Սակայն բովանդակության յուրահատկության դրույթը չպիտի սահմանափակել միայն այս աստիճանով (արվեստ—հասարակական գիտություններ): Երբ մենք անցնում ենք արվեստի ներսում եղած ավելի մասնավոր ստորաբաժանումներին (կերպարվեստ, գրականություն, երաժշտություն, թատրոն, կինո և այլն), ապա պետք է ընդունենք, որ նրանցից ամեն մեկը նույնպես ունի իր արտացոլման առարկայի և բովանդակության որոշ յուրահատկությունը: Այս միտքը փաստորեն առաջին անգամ արծարծել է գերմանացի մեծ գեղագետ Լեսսինգը՝ ավելի քան երկու հարյուր տարի առաջ հրապարակված «Լաոկոոն» գրքում (1766): Հակառակ կլասիցիզմի որդեգրած այն դրույթի, թե գեղանկարչության և պոեզիայի տարբերությունը սոսկ նրանց արտահայտման ձևերի մեջ է («գեղանկարչությունը համր պոեզիա է, իսկ պոեզիան՝ խոսող նկարչություն»), Լեսսինգը մատնանշեց նրանց տարբերակման էական բովանդակային չափանիշները: Կերպարվեստի

---

29 Նկատի ունենք, ամենից առաջ, Ա. Ի. Բուրովի «Արվեստի էսթետիկական էությունը» գիրքը (1956) և նրա շուրջ ծագած բանավեճերը մեր գեղագիտության մեջ:

առարկան մարմինների անշարժ վիճակներն են՝ իրենց առավել հատկանշական, ընդհանրացված մոմենտներում, իսկ պոեզիայի առարկան, նախ և առաջ, գործողությունն է, կյանքը իր հակասություններով և հարափոփոխ ընթացքով: Տվյալ դեպքում մենք մի կողմ ենք թողնում այս դրույթների բովանդակությունը. էականը բուն սկզբունքն է, որի համաձայն արվեստի տեսակների տարբերությունը դիտվում է ոչ թե նրանց ձևի, այլ նախ և առաջ առարկայի և բովանդակության մեջ:

Այդ սկզբունքը լիովին կիրառելի է նաև առանձին արվեստների ներքին ստորաբաժանումների, տվյալ դեպքում՝ գրական սեռերի և տեսակների նկատմամբ: Վերջիններիս տարբերությունը պայմանավորված է նրանով, որ ամեն մի սեռ կամ ժանր վերջին հաշվով կապված է կենսական բովանդակության որևէ շրջանակի, իրականության գնահատման որևէ տեսանկյունի կամ տրամադրության հետ: Կարելի է ասել, որ յուրաքանչյուր ստեղծագործություն, բացի կոնկրետ կենսական և գաղափարական բովանդակությունից, կրում է իր մեջ նաև ինչ-որ ընդհանուր «ժանրային բովանդակություն», որը և տվյալ գրական տեսակին պատկանելու հիմնական ցուցանիշն է:

Վեպի ժանրը, օրինակ, ունի այն ընդհանուր առանձնահատկությունը, որ այն կյանքն արտացոլում է իր լայն ընդգրկման մեջ, տվյալ կոնֆլիկտի, բնավորությունների կազմավորման և զարգացման բազմակողմանի բացահայտումով: Վեպի «ժանրային բովանդակությունը», այսպիսով, նշանակում է ընդգրկման լայնություն, հերոսների և ճակատագրերի բազմազանություն, կյանքի տվյալ բնագավառի համակողմանի գեղարվեստական հետազոտություն: Այս առումով կարելի է ասել, որ կենսական և գաղափարական բոլորովին տարբեր բովանդակություն ունեցող այնպիսի երկեր, ինչպես Սերվանտեսի «Դոն-Կիխոտը» ու Բալզակի «Խորտակված պատրանքները», Դոստոևսկու «Ապուշը» և Լ. Տոլստոյի «Հարությունը», Շիրվանզադեի «Քաոսը» ու Նար-Դոսի «Մահը», Ա. Տոլստոյի «Պետրոս Առաջինը» և Դեմիրճյանի «Վարդանանքը» իրենց մեջ կրում են վեպի այդ ընդհանուր «ժանրային բովանդակությունը»: Այդ հիման վրա էլ նրանք պատկանում են վեպի ժանրին:

Իրենց «ժանրային բովանդակությունն» ունեն նաև բոլոր մյուս գրական տեսակները. պատմվածքի մեջ դա կյանքի «փոքր տեղամասի», սահմանափակ թվով կերպարների և դեպքերի

միջոցով ինչ-որ էական բան ասելու ձգտումն է, եղերերգության մեջ՝ իրականության թախծալից ընկալումն ու գնահատականը, ներբողի մեջ՝ հանդիսավոր, գովաբանական բովանդակությունը, կատակերգության մեջ՝ կերպարների ներքին անկարժեքության բացահայտման միջոցով կոմիկական վերաբերմունք առաջացնելը, ողբերգության մեջ՝ կյանքի սուր, կատաստրոֆիկ հակասությունների պատկերումը և այլն։

Իհարկե, այս հատկանիշները դեռ շատ քիչ բան են ասում կոնկրետ ստեղծագործությունների մասին, քանի որ ընդհանուր «ժանրային բովանդակությունը» ամեն մի դեպքում բեկվում է յուրովի, ծառայելով երկի մեջ արտացոլված կենսական նյութի և գրողի անհատական աշխարհի բացահայտմանը։ Սակայն «ժանրային բովանդակությունը» միանգամայն ռեալ հասկացություն է, առանց որի առհասարակ անհնար կլիներ ժանրերի տարբերակումը։ Յուրաքանչյուր ժանրի բնորոշ ձևական հատկանիշները կամ, կարճ ասած, «ժանրային ձևը» (կառուցվածքի, ծավալի, ոճի որոշ առանձնահատկություններ) ամբողջովին բխում են և կախված են այդ ժանրային բովանդակությունից[30]։

Այս իմաստով պետք է միանգամայն ճիշտ համարել Գ. Գաչևի և Վ. Կոժինովի առաջ քաշած միտքը ժանրային ձևերի բովանդակալից էության մասին։ «Ժանրը, ինչպես և ամեն մի գեղարվեստական ձև,— գրում են նրանք,— ամրակայված, որոշակի գրական կառուցվածքի վերածված բովանդակություն է... Նույնիսկ ստեղծագործության չափը, ծավալը ունի իր որոշակի իմաստը։ Բնարական բանաստեղծությունը կամ երգը չեն կարող ծավալուն լինել. ընդհակառակը, էպոպեան չի կարող կարճ լինել։ Եվ ինչ-որ ժամանակ, ժանրերի ծննդյան մոմենտին, կարճությունը, հակիրճությունը (կամ, ընդհակառակը, երկարությունը) ինք-

---

30 Անհրաժեշտ է հիշել, որ շատ ժանրերի անվանումներ իրենց ստուգաբանական նշանակությամբ չեն արտահայտում նրանց ժամանակակից բովանդակության ու ձևի այդ գծերը։ Դրանք կապված են տվյալ ժանրի ծագման, հնագույն ձևերի, նրա կատարման և տարածման առանձնահատկությունների հետ։ Այսպես, տրագեդիա բառացի նշանակել է այծի երգ (նոխազերգություն), բալլադ՝ պարերգ, էպիգրամ՝ մակագրություն, նովել՝ նորություն. ֆելիետոն՝ թերթոն, իսկ ռոման (վեպ) տերմինը ծագել է իբրև ռոմանական լեզուներով գրված ստեղծագործության անվանում։ Հետագայում այդ տերմիններն աստիճանաբար իմաստափոխվել են և ձեռք են բերել իրենց այսօրվա նշանակությունը։

նին վերցրած *անմիջական բովանդակային հատկություններ են ե-ղել*»[31]։

Բովանդակության յուրահատկությունը, բնականաբար, երեվան է գալիս նաև դրականության ավելի մեծ ստորաբաժանումների՝ սեռերի մեջ։ Կյանքի գրական-գեղարվեստական արտացոլման բուն էությունից է բխում այն փաստը, որ գրականության հազարամյակների զարգացման ընթացքում մի բան մնում է անփոփոխ՝ երեք սեռերի գոյությունը։ Դա չի պայմանավորված միայն գրական ավանդույթով. ավելին՝ վերջինս, ըստ երևույթին, հիմնականը չէ։ Վճռականն այն է, որ գեղարվեստական խոսքի հնարավորությունները, իրենց անընդհատ զարգացմամբ հանդերձ, մնում են պատմական երեք հիմնական ոլորտների և երեք հիմնական եղանակների շրջանակներում։

Էպիկական սեռը *համախմբում է այն բոլոր ստեղծագործությունները, որոնք տարբեր ուղիներով (հեղինակային պատմություն, պատմություն հերոսի անունից կամ նրանց զուգակցում) պատմում են բնավորությունների և նրանց արարքների մասին։ Համապատասխանաբար, էպիկական երկերի հիմնական հատկություններն են օբյեկտիվ մարդկային կերպարների ստեղծումը, նըրանց որոշակի գործողության, շարժման մեջ ցուցադրելը (սյուժե)։ Այս հատկությունները, բոլոր անխուսափելի տարբերություններով հանդերձ, կարելի է տեսնել և՛ «Իլիականի», «Սասունցի Դավթի» ու մյուս հնագույն էպիկական ստեղծագործությունների մեջ, և՛ Բալզակի, Տոլստոյի կամ Րաֆֆու վեպերում, և՛ Մոպասանի, Չեխովի կամ Զոհրապի նովելներում։*

Բոլորովին այլ բովանդակություն և, համապատասխանաբար, կյանքի արտացոլման բոլորովին ուրիշ եղանակ է հանդես գալիս Քնարական սեռի *ստեղծագործություններում։ Այստեղ առաջին պըլանի վրա է ոչ թե իրականությունն ինքը, այլ նրա առաջացրած ապրումները, վերաբերմունքը, տրամադրություններն ու հույզերը։ Սակայն այս «սուբյեկտիվ բովանդակության» միջոցով քնարերգությունը նույնպես հասնում է գեղարվեստի գերագույն նպատակին՝ օբյեկտիվ իրականության որոշ կողմերի ճանաչողությանը, մարդկային բնավորությունների ներքին էության բացահայտմանը։ Այս իմաստով կարելի է ասել, որ լավագույն քնարական ստեղծագործությունները, ասենք, Քուչակի և Սայաթ-Նովայի,*

---

[31] «Теория литературы. Роды и жанры литературы», М., 1964, стр. 21.

Դուրյանի և Մեծարենցի, Իսահակյանի և Տերյանի գործերը իրենց դարաշրջանի և մարդկային բնավորության նույնքան օբյեկտիվ ու մոնումենտալ մարմնավորումներ են, ինչպես և էպիկական մեծարժեք երկերը: Տարբեր են միայն արտացոլման ոլորտները և կյանքի ընկալման եղանակը, ուղիները:

Վերջապես, երրորդ՝ դրամատիկական սեռը, իր ծագման հենց սկզբից կապված է եղել թատերական արվեստի խնդիրների և առանձնահատկությունների հետ (նախ՝ ժողովրդական տոների ու ներկայացումների, իսկ ավելի ուշ՝ պրոֆեսիոնալ թատրոնի հետ): Սրանից էլ, ըստ էության, բխում են այդ սեռի բոլոր հիմնական գծերը: Դրամատիկական ստեղծագործության մեջ անմիջաբար հանդես են գալիս օբյեկտիվորեն գծագրված հերոսներ, որոնք բընութագրվում են իրենց իսկ խոսքով, առանց հեղինակային որևէ միջամտության: Այստեղից՝ դրամայի խոսակցական (դիալոգային) ձևը: Բնավորությունների և դեպքերի պատկերումն աչքի է ընկնում բացառիկ խտացվածությամբ, քանի որ բեմի հնարավորությունները չեն կարող թույլ տալ, որ դրաման որոշակի չափից ավելի ծավալուն ու երկարատև լինի: Դրամատիկական սեռի նըպատակը որևէ ավարտուն գործողության անմիջական ցուցադրումն է. այդ պատճառով էլ այն աչքի է ընկնում լարված, սովորաբար սուր բախումների վրա կառուցված գործողությամբ: Բովանդակության ու ձևի այս ընդհանուր առանձնահատկությունները, դարձյալ ամեն մի կոնկրետ դեպքում բեկված համապատասխան գծերով, արտահայտվել են այդ սեռի ամբողջ պատմության ընթացքում՝ սկսած էսքիլեսի ողբերգությունից մինչև Շեքսպիր, Գոգոլ, Սունդուկյան, մինչև ժամանակակից դրամատուրգիայի երկերը:

Ամենահամառոտ գծերով, սրանք են, ահա, գրական այն երեք սեռերը, որոնք անցել են գրականության ամբողջ պատմության միջով[32]: Այդ զարմանալի կայունությունը բացատրվում է այն բանով, որ, կրկնում ենք, գրական սեռերն արտահայտում են խոսքի միջոցով կյանքի պատկերավոր արտացոլման հիմնական առանձնահատկություններն ու հնարավորությունները: Այս է, ըստ էության, Գյոթեի մի ուրիշ, բացառիկ կարևոր դիտողության իմաստը. «Գոյություն ունեն պոեզիայի միայն երեք իսկական բնական ձևեր. պարզ-պատմողական, կրքոտ-հուզական և դեմքերի միջո-

32 Գրական սեռերի ավելի մանրամասն բնութագիրը տե՛ս Էդ. Ջրբաշյան, Գրականության տեսություն, 4-րդ հրատ., 1972, էջ 342—354:

ցով գործող՝ էպոս, լիրիկա և դրամա: Պոեզիայի այս երեք սեռերը կարող են հանդես գալ միասնաբար կամ առանձին-առանձին: Ամենափոքր բանաստեղծության մեջ մենք գտնում ենք դըրանք միասին, և այդ միացման շնորհիվ այդքան սահմանափակ տարածության վրա նրանք վերստեղծում են հրաշալի տեսարաններ, ինչպես մենք համոզվում ենք դրա մեջ բոլոր ժողովուրդների լավագույն բալլադների օրինակով»[33]: Գրական սեռերի այդ միաձուլումը Գյոթեն ցույց է տալիս նաև հունական և ֆրանսիական ողբերգության օրինակով:

Իրոք, գրական պրակտիկայում սեռերը շատ հազվադեպ են հանդես գալիս, այսպես ասած, մաքուր, զտված տեսքով, նրանք դրեթե միշտ փոխադարձաբար ներթափանցում են մեկը մյուսի մեջ: Մենք տվյալ դեպքում մի կողմ ենք թողնում ժողովրդական բանահյուսության հնագույն շրջանները, երբ, Ալեքսանդր Վեսելովսկու տեսության համաձայն, գրական սեռերը գտնվում էին այսպես կոչված նախնական սինկրետիզմի, այսինքն՝ տակավին չտարբերակված վիճակում, երբ դեպքի մասին պատմությունը, նրա անմիջական ցուցադրումը և համապատասխան հուզական վերաբերմունքի դրսևորումը տեղի էին ունենում կողք կողքի, միասնաբար: Սակայն գրական սեռերի առանձնացումից և ինքնուրույն գոյատևումից հետո էլ, անտիկ աշխարհից սկսած մինչև մեր օրերը, էպոսը, լիրիկան և դրաման փոխներգործում են ամենատարբեր եղանակներով ու ձևերով: Այսպես, յուրաքանչյուր պատմողական ստեղծագործության մեջ (վեպ, վիպակ, պատմըվածք և այլն) մեծ կամ փոքր չափով կարելի է գտնել հերոսների անմիջական խոսքը (դրամատիկական տարր), ինչպես և հեղինակի կամ գործող անձանց ապրումի, հույզի, վերաբերմունքի ուղղակի դրսևորում (քնարական տարր): Էպիկական և քնարական սկզբունքները զանազան ձևերով հանդես են գալիս դրամատիկական ստեղծագործության մեջ, իսկ լիրիկական բանաստեղծությունը կարող է պարունակել պատմողական և դրամատիկական տարրեր[34]:

---

33 *И. В. Гете*, Примечания и заметки для лучшего понимания западно-восточного дивана. «Проблемы востоковедения», 1960, № 3, стр. 195.

34 *Հենց տարրերի այս փոխադարձ ներթափանցման շնորհիվ է, որ հնարավոր է դառնում մի սեռի «փոխադրությունը», «թարգմանությունը» մի այլ սեռի, մասնավորապես վիպական ստեղծագործության վերածումը դրամատիկականի: Այդպիսի դեպքերում վեպի մեջ եղած դրամատիկական տարրերը (եր-*

Քանի որ այստեղ հնարավոր չէ քննել համեմատաբար մեծածավալի երկեր (վեպ կամ դրամա), վերցնենք քնարական մի բանաստեղծություն՝ Պ. Դուրյանի «Լճակը», և ցույց տանք գրական տարբեր սկզբունքների զուգակցումը նրա մեջ։ Ավելորդ է ապացուցել, որ կյանքի ընկալման քնարական, Գյոթեի խոսքերով ասած՝ «կրքոտ-հուզական» եղանակը գերիշխող է այս բանաստեղծության մեջ, որն ամբողջովին կենդանի բողոք է, ողբերգական հարց և մեղադրանք՝ ուղղված հասարակության, ճակատագրի դեմ։ Այդ տրամադրությանը համապատասխանում են բանաստեղծության ոճական միջոցները՝ փոթորկահույզ հարց («Ինչո՞ւ այշած ես, լճակ», «Եվ կամ մի՞թե կըղձայիր...»), էլեգիկ թախծոտ շեշտ («Մելամաղձոտ լճակ իմ...») և, վերջապես, բանաստեղծության ծանր, ողբերգական վախճանը, երբ պոետն իր սրտի մասին ասում է. «Հոն հրդեհ կա, ոչ մաշյան։ Հոն կա մոխիր... հիշատակ... Այլակդ հուզին թող, լճակ, Ջի քու խորքիդ մեջ անձկավ Հուսահատ մը նայեցավ...»։ Սակայն նույնիսկ այս բանաստեղծության մեջ, բծախնդիր հայացքի դեպքում, կարելի է նկատել նաև առանձին պատմողական տարրեր, օրինակ, լճակի արտաքինի նկարագրությունը («Հոդ աստղերը չեն մեռնիր, Ծաղիկներն հոդ չեն թոռմիր, Ամպերը չեն թըրջեր հող, Երբ խաղաղ ես դու և օդ» և այլն)։ Եթե ամբողջ բանաստեղծությունը հագեցված է տրամադրության դրամատիզմով, ապա նրա որոշ հատվածներ դրամատիկ են նաև ըստ ձևի. բանաստեղծի և շրջապատի հարաբերության և երկախոսության պատկերները («Շատերը գիս մերժեցին, «Քնար մ'ունի սոսկ»— ըսին» և շարունակությունը)։

Առավել ևս որոշակի է գրական սեռերի յուրօրինակ համադրությունը այնպիսի մի քնարական բանաստեղծության մեջ, որպիսին Հ. Թումանյանի «Հին օրհնությունն» է։ Նրա վրա թևածող թախծի, փիլիսոփայական խոհի տրամադրությունը ուղեկցվում է գյուղական քեֆի և ուրախության սեղմ, բայց հիրավի էպիկական թափ ունեցող նկարագրությամբ, ինչպես նաև գյուղի մեծերի իմաստուն պատգամի ռեալի հնչակումով («Սպրե՜ք, երևե՜ք, բայց մեկ պես չապրե՛ք...»)։

կախոսություն) լրացվում են նորերով և ամբողջովին գրավում են հեղինակային պատմության տեղը։ Իսկ երբեմն էլ այդ տարրերը ինքնին այնքան մեծ են, որ գրեթե առանց որևէ Լական լրացման կազմում են ապագա դրամայի հիմքը (օրինակ՝ երկախոսությունները Հ. Պարոնյանի «Մեծապատիվ մուրացկաններ» վիպակում)։

Իհարկե, այսպիսի դեպքերում էպիկականության կամ դրամատիզմի մասին կարելի է խոսել միայն պայմանականորեն, քանի որ դրանք միայն տարրեր են և ոչ պատկերման ամբողջացված սկզբունքներ: Բայց հենց այսպիսի սաղմնային ձևով արտահայտված տարրերն ինքնին ցույց են տալիս, որ նրանք սկզբունքորեն հակադիր չեն, որ նրանք կարող են զուգակցվել նույնիսկ փոքրիկ բանաստեղծության մեջ:

Այդ պատճառով էլ միանգամայն հիմնավորված է, երբ, բացի էպոսի, լիրիկայի ու դրամայի, իբրև ինքնուրույն սեռերի, հասկացություններից հաճախ առանձնացվում են նաև էպիզմի, լիրիզմի ու դրամատիզմի ըմբռնումները: Իբրև ստեղծագործության տարրեր նրանք կարող են հանդես գալ յուրաքանչյուր երկի մեջ, անկախ այն բանից, թե ի՞նչ սեռի է պատկանում նա: Իսկ այս կամ այն սեռի առանձնացման հիմքն այն է, թե տվյալ երկի մեջ այդ տարրերից ո՞րն է դառնում տիրապետող սկզբունք[35]:

Հետևաբար, որքան էլ դրանք սերտորեն կապված հասկացություններ են, այնուամենայնիվ, չի կարելի բացարձակապես նույնացնել էպոսն ու էպիզմը, լիրիկան և լիրիզմը, դրաման և դրամատիզմը: Առաջինները, իբրև սեռեր, ենթադրում են ստեղծագործության հատուկ տիպեր՝ կառուցվածքի, կերպարի ստեղծման որոշակի, բավական կայուն գծերով: Իսկ երկրորդները ստեղծագործական հատկանիշներ են, որոնք տարբեր ձևերով հնարավոր են ամեն տիպի երկի մեջ:

Էպիկական, քնարական և դրամատիկական տարրերի ամենատարբեր զուգորդումների հիման վրա գրականության մեջ առաջացել են և առաջանում են ժանրային նորանոր տարատեսակներ: Նոր ժամանակների գրականության մեջ ծագեցին ժանրեր, որոնք գտնվում են տարբեր սեռերի խաչաձևման կետում: Դրանցից է, օրինակ, լիրո-էպիկական պոեմը, դարձյալ գրեթե միշտ լիրո-էպիկական բնույթ ունեցող բալլադը, դրամատիկական պոեմը և այլն: Ժամանակակից որոշ պիեսներ հաճախ կոչվում են «լիրիկական դրամա», ուժեղանում է այսպես կոչված «քնարական արձակի» դիրքը: Բայց չպիտի մոռանալ, որ այս բնորոշում-

35 Ժամանակին Նովալիսը գրել է. «Էպոսը, լիրիկան և դրաման չե՞ն հանդիսանում արդյոք ուզածդ բանաստեղծության երեք տարրերը և, օրինակ, էպոս չպիտի՞ համարել արդյոք միայն այն, ինչի մեջ գերազանցապես հանդես է գալիս էպոսը» (М. Верли. Общее литературоведение, 1957, стр. 105).

ները վերջին հաշվով ունեն փոխաբերական իմաստ։ Լիրիկական դրաման շարունակում է պատկանել դրամատիկական սեռին, ինչպես և վեպը, որքան էլ նրա մեջ ուժեղանա քնարական բովանդակության «տեսակարար կշիռը», մնում է էպիկական ստեղծագործություն։

4

Գրականության ժանրային կազմը երբեք անփոփոխ մեծություն չի եղել։ Ինչպես արդեն ասվեց Բելինսկու հայացքները շարադրելիս, խոսքի արվեստի պատմական զարգացումը իրենից ներկայացնում է նաև գրական որոշ նոր տեսակների առաջացման և մյուսների «մահացման» մի երկար շղթա։ Հազարամյակների ընթացքում որևէ անընդհատ գոյություն ունեցած ժանրերի կողքին (օրինակ, ողբերգությունն ու կատակերգությունը, ներբողն ու եղերերգությունը) եղել են նաև համեմատաբար կարճատև կյանք ունեցած բազմաթիվ գրական տեսակներ, որոնք հետո հեռացել են ասպարեզից։ Ժանրերի այդ վիթխարի հոսանքի պատկերն ավելի ևս խայտաբղետ կդառնա, եթե հիշենք, որ յուրաքանչյուր ազգային գրականություն ունեցել է նաև իր ժանրային կազմի յուրահատկությունը։ Դա բնորոշ է հատկապես ժողովրդական բանահյուսության զարգացման վաղ փուլերի համար։ Ավելացնենք սրան տերմինաբանական մեծ տարբերությունները, որ հանդես են գալիս զանազան ազգային միջավայրերում ու դարաշրջաններում, և պարզ կլինի, թե ինչու, չնայած թափված ոչ քիչ ջանքերին, մինչև հիմա դեռ չկա ֆոլկլորային և գրական ժանրերի լրիվ նկարագրություն և համակարգում։ Թե ինչքան դժվարություններ են կապված միջազգային ֆոլկլորի ժանրային դասակարգման հետ, ցույց են տալիս, թեկուզ, հեքիաթային սյուժեների ուղեցույցներ կազմելու երկարամյա փորձերը (ամենից հայտնին ֆինն բանագետ Ա. Աարնեի և նրա հետևությամբ ամերիկացի Ս. Տոմպսոնի և ռուս գիտնական Ն. Անդրեևի առաջարկած համակարգն է)։ Վերջին տարիներս նույնպիսի փորձեր են կատարվում ավանդությունների և լեգենդների համակարգման ուղղությամբ (այդ հարցին նվիրված նույնիսկ հատուկ խորհրդակցություններ հրավիրվեցին 1962 թ. Անտվերպենում և 1963 թ. Բուդապեշտում)։ Առաջարկվել են ավանդությունների դասակարգման բազմաթիվ սխեմաներ[36]։

---

36 *Տե՛ս С. Н. Азбелов.* Проблемы международной систематизации преданий и легенд. «Специфика фольклорных жанров. Русский фольклор. X».

Սակայն եթե նույնիսկ մի կողմ թողնենք ֆոլկլորային ժանրերի ազգային յուրահատկությունները և վերցնենք միայն ամենից էական, գրեթե բոլոր ժողովուրդների մոտ հանդես եկած ձևերը, ապա ժողովրդական բանահյուսության ժանրային կազմը դարձյալ կներկայացնի մի շատ բազմազան պատկեր։ Ֆոլկլորի տեսության և պատմության ժամանակակից հետազոտող Վ. Գուսևը, փաստական նյութի բազմակողմանի քննության հիման վրա, այսպես է ներկայացնում ֆոլկլորի ժանրային կազմը (հիշատակենք միայն ժանրերը, բաց թողնելով ժանրային ենթատեսակների թվարկումը, որը կարող է շատ էջեր գրավել)։ Ֆոլկլորն ունեցել է այնպիսի էպիկական ժանրեր, ինչպես առած, ասացվածք, հանելուկ, առասպել, ավանդություն, լեգենդ, հեքիաթ, անեկդոտ, առակ, պատմվածք, էպիկական երգ-ասք, էպոպեա։ Անցումային (լիրո-էպիկական) ժանրեր են բալլադն ու ռոմանսը, քնարական ժանրեր՝ աշխատանքային երգը, երգ-հմայանքը, հիմնը, հերոսական երգը, էլեգիկ երգը, կատակ-երգը, երգիծական երգը։ Վերջապես, դրամատիկական սեռն ունեցել է այնպիսի տեսակներ, ինչպես զանազան կենցաղային և արտադրական արարողությունների հետ կապված խաղ-ներկայացումներ, տոտեմիկական, պատմական, հերոսական, սոցիալ-կենցաղային թեմաներով ստեղծված ժողովրդական դրամաներ և այլն[37]։

Ամեն մի ազգային ֆոլկլոր, ըստ երևույթին, այս ցուցակի վրա կարող էր հավելումներ կատարել, մտցնել իր տերմինաբանությունը։ Այսպես, հայտնի է, որ հեթանոսական շրջանի հայ ժողովրդական բանահյուսությունը, ինչպես վկայում է Մովսես Խորենացին, ունեցել է էպիկական ստեղծագործության շատ տեսակներ (վիպասանք, զրույց, առասպել, թվելյաց երգ և այլն), որոնք աչքի են ընկել իրենց ժանրային բնույթի ազգային յուրահատկություններով։ Կամ՝ կարելի՞ է անտեսել քնարական պոեզիայի այնպիսի մի յուրօրինակ ազգային տեսակ, որպիսին են հայոց պատմության առանձնահատուկ գծերով պայմանավորված պանդխտության երգերը։

Ֆոլկլորային ժանրերի տարբերակման հիմունքները դիտա-

М.—Л., 1966, стр. 176—195. Ա. Ղանալանյան, *Ժողովրդական ավանդությունների ժանրային առանձնահատկությունների մասին*. «Բանբեր Երևանի համալսարանի», 1968, № 2, էջ 73—88։ Նույնի՝ *Ավանդապատում*, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1969։

[37] *В. Е. Гусев*, Эстетика фольклора, Л., 1967, стр. 98—163.

կանների կողմից տարբեր կերպ են հասկացվում։ Երբեմն հիմք են ընդունվում միայն թեմատիկ հատկանիշները, երբեմն՝ ձևական-կառուցվածքային։ Իսկ հայտնի բանագետ Վ. Պրոպը առաջ է քաշում ժանրի բնորոշման չորս չափանիշ՝ ա) նրա պոետիկան, բ) կենցաղային կիրառությունը, գ) կատարման ձևը և դ) դեպի երաժշտությունն ունեցած վերաբերմունքը։ «Ոչ մի հատկանիշ առանձին վերցրած, իբրև կանոն, դեռ չի բնորոշում ժանրը։ Ժանրը որոշվում է այդ հատկանիշների ամբողջությամբ»[38]։

Ժանրերի զարգացման և հաջորդափոխության հիմքը հասարակական կյանքն ու պայքարն է, դարաշրջանի գեղագիտական մտածողությունն ու պահանջմունքները։ Ամեն մի դարաշրջանում, ամեն մի սոցիալական միջավայրի գրականության մեջ առաջ են քաշվում և զարգանում են այն ժանրերը, որոնք իրենց բովանդակությամբ ու կառուցվածքով առավել հաջողությամբ կարող են արտահայտել ժամանակի ոգին ու ձգտումները։ Եվ, ընդհակառակը, ժամանակավորապես կամ մեկընդմիշտ «մոռացվում են», պատմության գիրկն են անցնում այն տեսակները, որոնք չեն համապատասխանում այդ խնդիրներին։ Այդ օրինաչափությունը կոնկրետ օրինակների հիման վրա փայլուն կերպով բացահայտել է Պլեխանովն իր «XVIII դարի ֆրանսիական դրամատիկական գրականությունն ու նկարչությունը սոցիոլոգիայի տեսակետից» հայտնի հոդվածում։

Գրականության ժանրային կազմի այդ սերտ կապը հասարակական կյանքի շարժման հետ հասկանալի է դարձնում ժանրերի զարգացման այն անհամաչափությունը, որը նկատվում է գեղարվեստի պատմության տարբեր փուլերում։ Գրեթե երբեք չի եղել այնպես, որ բոլոր գրական տեսակները գտնվեին զարգացման և «ինտենսիվության» միևնույն մակարդակի վրա։ Նրանց մի մասը այս կամ այն պատճառով ապրել է ավելի բուռն ծաղկում, մյուսները զարգացել են համեմատաբար թույլ, երրորդները տվյալ դարաշրջանում առհասարակ մոռացված են եղել։ Այդ երևույթը մասնավոր արտահայտություններից մեկն է գեղարվեստական ձևերի անհամաչափ զարգացման, որի մասին խոսել է Մարքսը «Քաղաքատնտեսության քննադատության շուրջը» աշխատության նշանավոր հատվածում։

---

38 *В. Я. Пропп*, Принципы классификации фольклорных жанров. «Советская этнография», 1964, № 4, стр. 149.

Գրականության առաջին ամբողջական ժանրային համակարգը հանդես եկավ անտիկ աշխարհում։ Օրգանապես կապված լինելով ժողովրդի դիցաբանական մտածողության և այն արտահայտող գեղարվեստական ձևերի հետ, հին հունական գրականությունը միաժամանակ ստեղծեց այնպիսի ժանրեր, որոնք արդեն արգասիք էին անհատական գեղարվեստական տաղանդի մեծ զարգացման։ Ժողովրդական էպիկական զրույցների հիման վրա ստեղծվեցին հոմերոսյան պոեմները և առհասարակ հերոսական պոեմի ժանրը։ «Իլիականն» ու «Ոդիսականը» եղան այդ ժանրի սկիզբն ու յուրօրինակ էտալոնը հետագա շատ դարերի համար. ընդհուպ մինչև նոր ժամանակները։ Սրա կողքին ձևավորվեցին նաև բանաստեղծական էպոսի այնպիսի տեսակներ, ինչպես դիդակտիկ պոեմը (օրինակ, Հեսիոդոսի «Աշխատանք և օրեր»-ը գյուղատնտեսական աշխատանքի ընթացքի և արդյունքների բանաստեղծական նկարագրությամբ), ծննդաբանական պոեմը (աստվածների և հերոսների ծագման պատմություններ) և այլն։ Քնարերգության ներսում ձևավորվեցին բազմաթիվ տեսակներ՝ փառաբանող, գովասանական բովանդակություն ունեցող և իրար բավական մոտ հիմնը, դիֆիրամբը, օդան, թախծալից տրամադրություն արտահայտող էլեգիան, երգիծական, խայթող բնույթ ունեցող յամբը. չափածո մակագրության ձևով գրվող էպիգրամը, մահվան և ծանր կորստյան առիթներով ստեղծվող էպիտաֆիան։ Հետագայում, հռոմեական գրականության մեջ մեծ տարածում գտավ այսպես կոչված բուկոլիկյան պոեզիան. որը պատկերում էր գյուղական խաղաղ կյանքն ու աշխատանքը, բնության գեղեցկությունները։ Բուկոլիկյան պոեզիան ուներ բազմաթիվ ենթատեսակներ՝ իդիլիա, պաստորալ, գեորգիկներ, էկլոգներ։ Տարածված ժանրեր էին նաև սատիրան (երգիծական բանաստեղծություն) և չափածո ուղերձը։ Անտիկ աշխարհում դրամատուրգիան զարգանում էր երկու հիմնական ժանրերի՝ ողբերգության և կատակերգության հունով, որոնք հետագայում էլ հարատևեցին շատ դարերի ընթացքում։ Վերջապես, հելլենիզմի շրջանում սկսվում է վեպի և նովելի ձևավորումը։

Հունա-հռոմեական գրականության ժանրային կազմն իր փոփոխություններով արտացոլում էր անտիկ հասարակության կյանքի էական կողմերը։ Եթե հերոսական պոեմը, ողբերգությունը, դիֆիրամբն ու օդան և այլ ժանրեր կապված էին հին աշխարհի այսպես կոչված «հերոսական գոյավիճակի» հետ, ապա կատա-

կերպությունը, բուկոլիկյան պոեզիան, սատիրան և սկզբնավորվող վեպը արտացոլում էին արդեն անտիկ հասարակության կյանքի ավելի սովորական ընթացքը, առօրյա հոգսերն ու խնդիրները։

Եվրոպական միջնադարի գրականությունը, որը զարգանում էր քրիստոնեական եկեղեցու ուժեղ ազդեցության տակ, կյանքի կոչեց համապատասխան ստեղծագործությունների մի քանի տեսակներ։ Հիշենք, օրինակ, այսպես կոչված լիտուրգիական դրաման, միստերիան, մորալիտեն. դրանք աստվածաշնչային թեմաներով կամ կրոնական սրբերի կյանքից քաղված ստեղծագործություններ էին, որոնք կոչված էին ներկայացվելու եկեղեցական ծիսակատարությունների ժամանակ կամ հրապարակներում, բազմամարդ ամբոխի առջև։ Տարածվում են նաև սրբերի վարքագրությունը, պատմական իրադարձությունների գեղարվեստական քրոնիկոնները և այլն։ Սակայն դրա կողքին չեն ընդհատվում հերոսական վիպերգության, պոեմի ձևերը, որոնք միջին դարերում արտահայտվեցին «Ռոլանդի երգը», «Սիդի երգը», «Ասք Իգորի արշավանքի մասին» և ուրիշ գործերով։ Եվրոպական միջնադարի այնպիսի մի յուրահատուկ երևույթ, որպիսին ասպետական դասն էր իր կյանքով ու արժեքներով, արտացոլվեց բազմաթիվ արկածային–ավանտյուրիկ վեպերում, որոնք անտիկ գրականության համեմատությամբ նշում էին այդ ժանրի զարգացման բոլորովին նոր փուլ։ Լայնորեն զարգանում են նաև միջնադարյան թափառիկ երգիչների՝ տրուբադուրների և միննեզինգերների ստեղծած քնարական երգերը, որոնց բովանդակությունը գերազանցապես սիրո տառապանքների, «գեղեցիկ տիկնոջը» հասնելու ճանապարհին ասպետական արկածների պատկերումն էր։

Իր յուրօրինակ ժանրային կազմն ուներ միջնադարյան հայ գրականությունը։ Երկար ժամանակ (V—IX դարեր) հասարակության գեղարվեստական գիտակցությունը գրեթե բացառապես արտահայտվում էր հայ գրող-պատմիչների գրքերում, որոնք ոչ միայն հայրենի երկրի կյանքի ու պատմության տարեգրություններ էին, այլև ժողովրդի ստեղծած գեղարվեստական հարստությունների գանձարանը, նրա գեղագիտական պատկերացումների մարմնավորումը։ Հայ պատմագիրների երկերի կողքին, իհարկե, համեմատաբար նեղ նշանակություն ունեին եկեղեցում կատարվող չափածո շարականները, որոնք նույնպես ստեղծվում են V դարից ըսկըսած, լինելով գրավոր պոեզիայի առաջին նմուշները մեզանում։

Սակայն X դարից, հայկական վաղ վերածնության շրջանից

տկսած, գրականության ժանրերի մեջ ևս էական փոփոխություններ են մտնում։ Գր. Նարեկացու տաղերը ներկայացնում են լիրիկայի զարգացման մի անցումային փուլ. արտաքնապես դեռ կապված կրոնական մտածողության և զանազան տոների հետ, դրանք իրենց ներքին բովանդակությամբ պատկերում ու փառաբանում էին իրական կյանքն ու մարդուն, նրա աշխարհիկ զգացմունքները։ Քնարերգության աշխարհականացման պրոցեսը շարունակվում է հետագա դարերում. ստեղծվում են բնության, սիրո և իմաստասիրական բովանդակության բազմազան տաղեր, որոնք արդեն բոլորովին կապված չեն կրոնական արարողությունների հետ։ Ֆրիկի, Երզնկացու և, մանավանդ, Քուչակի, Հովնաթանի, Սայաթ-Նովայի երգերում աշխարհիկ ոգին և պատկերավորության ձևերը հաղթանակ տարան։

Նկատելի տարածում ստացան նաև պոեզիայի խոշոր ձևերը, որ կարելի է ժամանակակից տերմինով պոեմներ կոչել։ Նարեկացու «Մատյանը» սկիզբ դրեց խոհական-փիլիսոփայական պոեմի տեսակին, որը շարունակվեց Հ. Սարկավագի, Ն. Շնորհալու և ուրիշների կողմից։ Դրա հետ միասին միջնադարում զարգանում են պոեմի շատ ուրիշ տեսակներ՝ ազգային պատմության այս կամ այն փուլը և ժամանակի ռազմաքաղաքական իրադարձությունները պատկերող պոեմներ (կամ ողբեր), կրոնա-դավանաբանական, Սուրբ գրքի թեմաներով գրված երկեր, հայրենիքի և հավատի համար զոհված անձանց չափածո վարքագրություններ, սիրո և աշխարհիկ ուրիշ մոտիվներով գրված ծավալուն քերթվածներ և այլն[39]։

Ամբողջ միջնադարի ընթացքում առաջատար դիրքերը հայ գրականության մեջ պատկանում էին չափածոյին։ Դրամատուրգիան որևէ զարգացում չունեցավ, իսկ բուն գեղարվեստական արձակը մնաց գերազանցապես «փոքր ժանրերի» շրջանակներում. դա, առաջին հերթին, առակն էր (Գոշի, Այգեկցու և մյուսների ժողովածուները), մանր ժամանակագրությունը, քրոնիկան, նովելատիպ պատմությունները։ Թե ինչու արձակի մեծ ձևերն ու դրամատուրգիան մեզանում չզարգացան, դա անշուշտ պետք է բացատրվի հայ իրականության քաղաքական պայմաններով, էթնի-

[39] Հայ միջնադարյան պոեմի տեսակների մասին ավելի մանրամասն տե՛ս այս գրքի «Պոեմ և բալլադ» գլխում։

տիկական գիտակցությամբ և գեղարվեստական ավանդույթներով, որոնց վերլուծությունը առանձին հետազոտության նյութ է։

Արևմտաեվրոպական գրականության ժանրային կազմի մեջ նորից էական փոփոխություններ են մտնում Վերածնության ժամանակաշրջանում (XV—XVII դարեր)։ Առաջատար դիրք են գրավում բարձր ողբերգությունն ու կատակերգությունը (Շեքսպիր, Մոլիեր)։ Գրականության մեջ հաստատվում է սոցիալ-փիլիսոփայական վեպը (Սերվանտես, Ռաբլե), լայն տարածում է գտնում նովելը (Բոկկաչչո, Մ. Նավարրացի) և այլն։ Այս արձակ ժանրերի իսկական պատմությունը փաստորեն սկսվում է այդ դարերից։ Քնարերգության ասպարեզում ասես նորից վերածնվեցին բնության և սիրո երգերը, որոնք ամենից հաճախ արտահայտվում էին սոնետի ձևով (Պետրարկա, Շեքսպիր)։

Կլասիցիզմի տիրապետության ժամանակաշրջանը (XVII—XVIII դարեր) ժանրային առումով նշանավորվեց անտիկ գրականության գրեթե բոլոր տեսակների վերականգնումով, նրանց հըստակ համակարգի հետևողական պահպանումով։ Այդ դիրքերում էր կանգնած նաև կլասիցիզմի տեսությունը, ինչպես մենք տեսանք Բուալոյի օրինակով։ Չափածո դրամատուրգիային, հերոսական էպոսային և քնարերգությանը տված գերապատվությունը ի վնաս արձակ ժանրերի (վեպ, վիպակ, նովել), նույնպես անտիկ գրականության համապատասխան ավանդույթներին հետևելու արդյունք էր։

Ընդհակառակը, XVIII դարում ձևավորված այնպիսի ստեղծագործական հոսանքներ, ինչպես սենտիմենտալիզմը, լուսավորական ռեալիզմը, ակնհայտորեն գերադասում էին արձակ ժանրերը՝ սոցիալ-հոգեբանական վեպ և վիպակ։ Դրամատուրգիայի «միջին ժանրի» հետ միասին դրանք առավել մեծ հնարավորություններ էին տալիս իրականության և մարդկային ներաշխարհի բազմակողմանի պատկերման համար։

Հետագայում, XIX դարում տիրապետող դարձած գեղարվեստական մեթոդները, ժանրային ավանդական ձևերի լայն օգտագործման հետ միասին, առաջ են քաշում իրենց ստեղծագործական ծրագրերին համապատասխանող նոր գրական տեսակներ։ Այսպես, ռոմանտիզմի երևան բերած ամենախոշոր ժանրային նորույթը, թերևս, պոեմի նոր, լիրո-էպիկական տեսակի (Բայրոն, Շելլի, Պուշկին, Միցկևիչ, Լերմոնտով), ինչպես նաև բալլադի ժանրի ստեղծումն էր։ Դրամատուրգիայի պատմության մեջ նոր

էջ էր այսպես կոչված ռոմանտիկական դրաման՝ կլասիցիզմի բոլոր հայտնի թատերական կանոնների մերժումով, սուր կոնտրաստներով, բուռն կրքերով և տիտանական կերպարներով (Հյուգո, Լերմոնտով)։ Վեպն իր ուրույն տարատեսակներով նույնպես առաջատար դիրք էր գրավում ռոմանտիզմի գրականության մեջ (Հյուգո, Րաֆֆի)։

Քննադատական ռեալիզմի արվեստում սոցիալ-հոգեբանական, արդիական թեմատիկա ունեցող վեպը դարձավ բացարձակորեն տիրապետող։ Այդ մեթոդի էությունը, նրա բարձրագույն նվաճումները գրեթե բոլոր ազգային գրականությունների մեջ արտահայտվեցին, առաջին հերթին, վեպի ժանրում։ Բավական է վերհիշել Բալզակի և Դիկկենսի, Տոլստոյի և Դոստոևսկու, Պռոշյանի և Շիրվանզադեի անունները։ Դրա պատճառն այն է, որ վեպն իր հնարավորություններով առավել չափով էր համապատասխանում սոցիալական կյանքի զգաստ հետազոտության և պատկերման նըպատակին, որը քննադատական ռեալիզմի ելակետն էր։ Այս առումով հատկանշական է նաև ակնարկային գրականության ծագումն ու լայն տարածումը, որը նույնպես կոչված էր գրականությունը մոտեցնելու ժամանակակից կյանքի իրական պրոցեսներին։

Վեպի և մյուս արձակ ժանրերի հաղթանակի ֆոնի վրա բանաստեղծական ժանրերը XIX դարի երկրորդ կեսում մի պահ մըղվեցին երկրորդ պլան, ստորադաս դիրք ստացան։ Այդ երևույթը որոշակիորեն հանդես է գալիս ինչպես ռուս և արևմտաեվրոպական, այնպես էլ 70—80-ական թթ. հայ գրականության մեջ։

Ընդհակառակը, XIX դարի վերջից և մանավանդ XX դարի սկզբին, սիմվոլիզմի և մյուս սուբյեկտիվ ստեղծագործական հոսանքների տարածման շրջանում, ակնհայտորեն գերակշռող են դառնում բանաստեղծական ժանրերը, այն էլ գրեթե միշտ իրենց խիստ քնարական դրսևորմամբ։ Բնորոշ են դառնում ժանրային որոշակիությունից զուրկ «ընդհանրապես քնարական բանաստեղծությունը», քնարական պոեմը, տրամադրության և կառուցվածքի որոշակի ամբողջություն կազմող բանաստեղծական շարքերը և այլն։

Բովանդակության և պոետիկայի շատ ուրիշ կողմերի հետ միասին, գրական ժանրերի հարցում ևս սոցիալիստական ռեալիզմի արվեստը բերեց սկզբունքային նորույթներ։ Նոր իրականության ազդեցության տակ ասես վերածնվեցին, նոր միջոցնե-

բով թարմացան դասական գրականության գրեթե բոլոր ժանրերը, որոնք կարող էին ծառայել նոր արվեստին։ Էպոսի, լիրիկայի և դրամայի խաչավորումներից գոյացան ժանրային նորանոր տարատեսակներ։ Այդ բոլոր փոփոխությունների նկարագրությունը և գնահատականը, իհարկե, առանձին ուսումնասիրությունների նյութ է։

Այստեղ, սակայն, չի կարելի չնշել մի կարևոր հանգամանք. Սովետական գրականության ամբողջ զարգացումը մերժեց նոր արվեստի մեջ որոշ ժանրերի «արտոնյալ դիրքի» կամ մյուսների «անպետքության» նախապաշարյալ միտումները։ Հայտնի է, օրինակ, որ տարբեր շրջաններում տեսաբանների կողմից «անդառնալիորեն հնացած» կամ նույնիսկ «վնասակար» են հռչակվել այսպես կոչված «անձնական լիրիկան» (նույնիսկ ամբողջ քնարերգությունը) և երգիծանքը, ողբերգությունը և առակը, ինչպես և ուրիշ ժանրային տեսակներ։ Բայց ամեն անգամ կյանքի և գրականության կենդանի զարգացումը իր վճռական խոսքն է ասել, նորից ու նորից հաստատելով ժանրային բազմազանության սկզբունքի հաղթանակը։ Էպոսի, լիրիկայի ու դրամայի գրեթե բոլոր ժամանակակից տեսակներն ու ենթատեսակները սովետական գրականության մեջ ապրում են իրենց նոր և արդյունավետ կյանքով։

5

Ի մի բերենք ասվածը և փորձենք տալ գրական ժանրերի մի քանի ավելի ընդհանուր բնութագրումներ։

Գրական ժանրերը դրսևորում են գեղարվեստական միջոցների և եղանակների այն իրական բազմազանությունը, որ գրականությունը նվաճել է իր զարգացման դարերի ընթացքում։ Գրական միջոցների ու ձևերի, ոճերի ու եղանակների այդ բազմազանությունը չի կարելի պատկերացնել իբրև մի քաոսային, անսիստեմ հավաքածու, որը չի ենթարկվում որևէ օրինաչափության կամ սկզբունքի։ Գրական զարգացման ամեն մի դարաշրջան բնորոշվում է կյանքի արտացոլման մի շարք ընդհանուր սկզբունքների ու եղանակների, ստեղծագործության կառուցման տարբեր տիպերի առկայությամբ։ Դրա հիման վրա էլ հենց առանձնանում են գրական ժանրերը՝ իբրև իրականության նկատմամբ գեղագիտական տարբեր վերաբերմունքի և ստեղծագործության թեմատիկ ու կառուցվածքային տարբեր հատկանիշների կրողներ։ Եր-

կար ժամանակ, երբեմն նույնիսկ շատ դարերի ընթացքում պահպանվող և իրականության գեղարվեստական յուրացման բազմազան եղանակների բուն էությունն արտահայտող այդ ընդհանուր հատկանիշներն են, որ հիմք են տալիս տարբեր դարաշրջանների և ժողովուրդների պատկանող երկերը դասելու միևնույն ժանրին:

Այսպիսով, ժանրերը գրական երկերի ընդհանուր տիպեր են, որոնք աչքի են ընկնում բովանդակության ու ձևի համեմատաբար կայուն հատկանիշներով:

Յուրաքանչյուր ժանր բնութագրվում է ոչ թե մեկ, այլ մի քանի գծերով, որոնց յուրօրինակ «խաչաձևումից» գոյանում է տվյալ գրական տեսակի ինքնատիպ էությունը: Կարելի է առանձնացնել առնվազն երեք չափանիշ, *որոնք հիմք են ծառայում ժանրերի սահմանազատման և բնութագրման համար:*

ա) Ամենից առաջ, ժանրերը տարբերվում են իրենց թեմատիկ առանձնահատկություններով, *արտահայտած* տրամադրության բնույթով. կյանքի ընկալման և գնահատման ընդհանուր ասպեկտով: *(Խոսքն այստեղ ոչ թե ստեղծագործությունների կոնկրետ թեմատիկ-գաղափարական բովանդակության մասին է, որն անսահմանորեն բազմազան է հենց միևնույն ժանրի ստեղծագործությունների մեջ, այլ այն ընդհանուր «ժանրային բովանդակության», որը, ինչպես տեսանք, հատուկ է ամեն մի գրական տեսակի):*

բ) Սրա հետ ուղղակի առնչվում է ժանրերի տարբերակման մի ուրիշ չափանիշ՝ մարդկային կերպարի և առհասարակ գեղարվեստական պատկերի կառուցման այն հիմնական սկզբունքները, *որոնք այս կամ այն չափով հատուկ են այդ ժանրի ստեղծագործություններին*[40]:

---

[40] *Այս առումով, իհարկե, խորապես սխալ էր սոցիոլոգիական քննադատության մեջ արտահայտված այն տեսակետը, որի համաձայն գեղարվեստական պատկերն ու ժանրը իրար նկատմամբ «անտարբեր» հասկացություններ են: Այսպես, 20-ական թթ. հրատարակված մի գրքում կարդում ենք. «Անխզելի կապ չկա կերպարի բնույթի և ժանրի* բնույթի *միջև: ժանրի բնորոշությունը կարող է պայմանավորվել այնպիսի պատճառներով, որոնք ուղղակի առնչություն չունեն կերպարի հետ»* (*М. С. Григорьев.* Форма и содержание литературно-художественного произведения. М., 1929, стр. 91). *Իրականում ժանրը ենթադրում է կերպարի բացահայտման որոշակի սկզբունք, և ընտրելով այս կամ այն ժանրը, գրողը ղեկավարվում է նաև այն նկատառումով, թե կերպարների ի՛նչ համակարգ է ներկայացվելու ստեղծագործության մեջ, և ի՛նչ եղանակով, ինչպիսի՛ ծավալով ու խորությամբ:*

դ) Վերջապես, երրորդ կարևորագույն չափանիշը՝ **ժանրերի կառուցվածքի (կոմպոզիցիայի) ընդհանուր առանձնահատկություններն են,** *որոնք անհամար տարբերակներով դրսևորվում են տվյալ ժանրի կոնկրետ երկերի մեջ:*

Մի քանի օրինակով ցույց տանք այդ չափանիշների արտահայտությունը՝ նրանց միասնության մեջ: Վերցնենք, նախ, վեպի և պատմվածքի ժանրերը, իբրև պատմողական գրականության «ծայրաթևեր»: Այստեղ, ամենից առաջ, աչքի են ընկնում կյանքի ընդգրկման տարբեր չափերը, այսինքն՝ կառուցվածքային հատկանիշները: Անհիմն չէ, որ երբեմն նրանք բնութագրվում են իբրև «մեծ» (վեպ) և «փոքր» (պատմվածք, նովել) էպիկական ժանրեր, որոնց միջև անցումային ձև է վիպակը: Բայց դա սոսկ ծավալի հարց չէ, այլ նաև թեմատիկայի ու կերպավորման սկզբունքների: Վիպական ձևին համապատասխանում են վեպի ժանրային բովանդակության այն ընդհանուր գծերը, որոնց մասին արդեն խոսել ենք (կենսական կոնֆլիկտների բազմակողմանի պատկերում, սյուժետային զարգացման բազմաճյուղություն, կերպարների բազմաքանակություն, մանրամասների լրիվություն և այլն): Վեպը ենթադրում է կերպարների համակողմանի բացահայտում, կյանքի հանգամանքների հետ նրա ունեցած կապերի լայն գեղարվեստական հետազոտություն: Առհասարակ, վիպական կերպարն իր արարքների և ներաշխարհի դրսևորումների մեջ ավելի բազմազան է ու «բազմաշերտ», քան նույնիսկ դրամայի հերոսը: Այնինչ պատմվածքի (կամ նովելի) մեջ կերպարն իր էությունը հանդես է բերում կյանքի մեկ կամ մի քանի իրադրությունների մեջ, չի ծավալվում, այսպես ասած, լայնքով, թեև կարող է լինել նույնքան խոր ու տպավորիչ, ինչքան և վիպական կերպարը: Կառուցվածքի առումով էլ պատմվածքի մեջ համեմատաբար փոքր ծավալն ուղեկցվում է սյուժետային օղակների, հերոսների և մանրամասների փոքր քանակով: Նովելի մեջ, որը փաստորեն պատմվածքի տարատեսակն է, սրան սովորաբար ավելանում են գործողության զարգացման հատուկ լարվածությունն ու արագությունը և այսպես կոչված «նովելային վախճանը»՝ դեպքերի ու մարդկային ճակատագրերի հանկարծակի, անսպասելի ավարտը:

Բավական կայուն և որոշակի են առակի ժանրային հատկանիշները: Այստեղ անմիջապես նկատվում է բարոյախոսական որևէ դրույթի հաստատման միտումը, որը միշտ ներկա է առակի մեջ, ինչպես նաև կերպարների և ողջ պատմության այլաբանական

բնույթը: Սրան ավելանում են առակի կառուցվածքի շատ որոշակի գծերը՝ սեղմ սյուժե (որի սկզբում, իսկ ավելի հաճախ՝ վերջում, ուղղակի արտահայտվում է առակի բարոյախոսական իմաստը), հանգավոր չափածո և այլն:

Այնպիսի մի համեմատաբար նոր ժանր, որպիսին ակնարկն է, տարբերվում է իր նյութի կենսական հավաստիությամբ, մարդկանց և դեպքերի իրական բնույթով: Նրա կառուցվածքի մեջ շատ հաճախ ակտիվ դեր է խաղում դեպքերի ականատես և հերոսների հետ ուղղակիորեն շփվող պատմող-հեղինակը:

Ողբերգությունը հակում ունի դեպի կյանքի կատաստրոֆիկ հակասությունները, իսկ նրա հերոսը մեծ կրքերի ու նպատակների տեր անհատն է, որը պայքարի մեջ է մտնում և կործանվում է իր իդեալների պրակտիկ իրագործման անկարելիության պատճառով: Սրան ավելանում են ողբերգության շատ որոշակի ձևական հատկանիշները, որոնք հավասարապես բնորոշ են նաև մյուս դրամատիկական ժանրերի (կատակերգություն, դրամա) համար՝ հեղինակային պատմության փոխարեն հերոսների երկխոսություններ և մենախոսություններ, պիեսի բաժանում գործողությունների, պատկերների, տեսիլների և այլն:

Քնարական ավանդական ժանրերը սահմանազատվել են հուզական բովանդակության որոշակի տոնականներով (եղերերգության թախծոտ-խոհական, ներբողի հանդիսավոր-դրվատական, էպիգրամի սուր երգիծական բնույթը և այլն): Քնարական բանաստեղծությունների մեջ գծագրվող բնավորությունը, կամ այսպես կոչված քնարական հերոսը, բնութագրվում է ոչ թե գործողությունների կամ կենսական ռեալ հանգամանքների մեջ, այլ իր ապրումների, խոհերի ու հույզերի բացահայտման ճանապարհով: Դա քնարական բնավորության հիմնական առանձնահատկությունն է: Դրան համապատասխանում է բանաստեղծության համեմատաբար փոքր ծավալը, ինչպես նաև չափածո ձևը, որն առհասարակ հուզական բովանդակության արտահայտման լավագույն միջոցն է:

Նշված հատկանիշները բնորոշ են եղել նաև ֆոլկլորային ժանրերին, թեև ինչպես տեսանք, նրանց մեջ կարևոր են նաև ուրիշ գործոններ (ժանրի գործնական կիրառության ձևը, կատարման եղանակը և այլն): Վերցնենք միայն հեքիաթը, մանավանդ նրա հիմնական տեսակը՝ կախարդական հեքիաթը: Կարելի է ասել, որ նրա թեմատիկ յուրահատկությունը, ամենից առաջ, ցան-

կալի իդեալին հասնելու ուղիների «դեղարվեստական հետաքրքրությունն» է, որը ժողովրդի երևակայության մեջ մեծ մասամբ արտահայտվել է ֆանտաստիկ պատկերների միջոցով։ Հեքիաթի հերոսը բնորոշվում է անսովոր, հաճախ գերբնական հանգամանքների և գործողությունների մեջ։ Իսկ հեքիաթի կառուցվածքը գրեթե միշտ ենթադրում է կենդանի պատումի ձև, պատմողի և լսողների անմիջական «կոնտակտ»։ Այն ունի բավական կայուն սկիզբ («Լինում է, չի լինում...») և ավարտ (բարու հաղթանակ չարի նկատմամբ), խուսափում է գործողության, տեղի, ժամանակի կամ ազգային միջավայրի կոնկրետացումից և այլն։

Ժանրի էությունը կարելի է ճիշտ հասկանալ միայն նշված բոլոր կողմերը հաշվի առնելով։ Սակայն միաժամանակ պետք է նկատել, որ տարբեր ժանրերի մեջ վճռական կարող է լինել այդ չափանիշներից մեկը կամ մյուսը։ Այսպես, անկասկած է, որ պատմողական ժանրերի (վեպ, վիպակ, պատմվածք, նովել) տարբերակման էական գործոնը, այնուամենայնիվ, կառուցվածքային հատկանիշներն են, իսկ քնարական ժանրերի մեջ՝ թեմատիկ, հուզական բովանդակության երանգները։ Անշուշտ, այս տարբերությունը նկատի ուներ Գյոթեն, երբ ասում էր. «Ավելի ուշադիր դիտենք պոեզիայի նշված բաժինները և մենք կհամոզվենք, որ դրանք բնորոշվում են մերթ իրենց արտաքին հականիշներով, մերթ՝ բովանդակությամբ, իսկ քչերն էլ՝ իրենց էական յուրահատկությամբ»[41]*։*

*Գրական ժանրը իր կոնկրետ դրսևորումների մեջ միշտ մի-***ասնություն է ավանդականի և արդիականի։** *Ամեն մի կոնկրետ դարաշրջանում և ազգային միջավայրում տվյալ ժանրի համար բնորոշ հատկանիշները լրացվում են նորանոր գծերով, որոնք կարող են համեմատաբար երկար կամ կարճատև կյանք ունենալ։ Բայց դրանով հանդերձ ժանրի զարգացման միասնությունը չի բացառվում, քանի որ պահպանվում են մեկ կամ մի քանի հատկանիշներ, որոնք տվյալ ժանրի առավել բնորոշ, կայուն և հարատևող գծերն են։ Սրանք են, որ մեզ հիմք են տալիս խոսելու ժանրի պատմության որոշակի ընթացքի՝ ծագման, վերելքների ու վայրէջքների, ժամանակավոր դադարների ու վերածնունդների մասին։ Ժանրը արտացոլում է և՛ գրականության պատմության ժա-*

---

41 *И. В. Гете,* Примечания и заметки для лучшего понимания Западно-восточного дивана, «Проблемы востоковедения», 1960, № 3, стр. 195.

ժամանակակից մակարդակը, և՛ այն գծերը, որոնցով նա առնչվում է զարգացման նախորդ փուլերի հետ։ Դիմենք այս հարցի մասին Մ. Բախտինի շատ դիպուկ բնութագրումներին.

«Գրական ժանրը իր բուն բնույթով արտացոլում է գրականության զարգացման առավել կայուն, «հավերժական» տենդենցները։ Ժանրի մեջ միշտ պահպանվում են հնության չմահացող տարրերը։ Ճիշտ է, ժանրի մեջ այդ հնությունը պահպանվում է միայն շնորհիվ իր մշտական նորացման. այսպես ասած, արդիականացման։ Ժանրը միշտ նույնն է և նույնը չէ, միշտ և՛ հին է, և՛ նոր է միաժամանակ։ Ժանրը վերածնվում և նորանում է գրականության զարգացման ամեն մի նոր փուլում և տվյալ ժանրի ամեն մի անհատական ստեղծագործության մեջ։ Դրա մեջ է ժանրի կյանքը։ Ուստի և ժանրի մեջ պահպանվող հնությունը ոչ թե մեռած, այլ հավերժ կենդանի, այսինքն՝ նորանալու ընդունակ հնություն է։ Ժանրը ապրում է ներկայով, բայց միշտ հիշում է իր անցյալը, իր սկիզբը։ Ժանրը՝ ստեղծագործական հիշողության ներկայացուցիչն է գրական զարգացման պրոցեսում։ Հենց դրա համար էլ ժանրն ընդունակ է ապահովելու այդ զարգացման միասնությունը և անընդհատությունը»[42]։

Ավանդականի և արդիականի միասնության առումով ուսանելի օրինակ է հայ նոր գրականության մեջ կատակերգության ժանրի զարգացումը։ Սկզբնավորման շրջանում, անցյալ դարի 50—60-ական թվականներին, կատակերգությունը հիմնականում հանդես էր գալիս վոդևիլների ձևով։ Դրանք կենցաղային ինտրիգների հիման վրա ստեղծված փոքրածավալ պիեսներ էին, որոնք, սակայն, իրենց կենսական ճշմարտությամբ, պատկերած իրական բնավորություններով և հակասություններով դարձան լուրջ հակակշիռ բեմերը ողողված պատմական անարյուն ողբերգությունների դեմ։ Ընդամին, վոդևիլները չէին հասնում տիպական մեծ ընդհանրացումների, մնում էին կենցաղի «լոկալ» շրջանակներում։ Այսպես էր նախասունդուկյանական թատրոնում (Մ. Տեր-Գրիգորյանի, Ալազաթյանի, Փուղինյանի պիեսները)։ Ինքը՝ Սունդուկյանը նույնպես սկսում է վոդևիլի ժանրով («Գիշերվան սաբրը խեր է», «Օսկան Պետրովիչն էն կինքումը» և այլն)։

Բայց ահա, 60-ական թթ. վերջին և 70-ական թթ., սոցիալական հակասությունների սրման և գրականության հասունաց-

---

42 *М. Бахтин*, Проблемы поэтики Достоевского, М., 1963, стр. 141—142.

ման պրոցեսին զուգահեռ, էական փոփոխություններ են մտնում նաև կատակերգության մեջ։ Հաղթում է սոցիալական կոմեդիան։ Բուն կենցաղային հանգամանքներն ու մանրամասները ծառայում են հասարակական մեծ ընդհանրացումների։ Դա ժամանակի պահանջն էր, որը լավագույն կերպով արտահայտեց Սունդուկյանը «Խաթաբալա», «Էլի մեկ զոհ», մանավանդ «Պեպո» պիեսներով։ Փոխվեցին ոչ միայն ժանրի թեման, հերոսները, կոնֆլիկտները, այլև բուն կառուցվածքը. սյուժետային գիծը դարձավ շատ ավելի լայն ու տարողունակ, հերոսները՝ ավելի բազմաքանակ, բարեհոգի-ուրախաշարժ վախճանը փոխարինվեց կոմիտրագիկ ավարտով։ Ժանրի զարգացման նույն այդ միտումները արևմտահայ գրականության մեջ արտահայտեց Հ. Պարոնյանի «Պաղտասար աղբարը»։

Իսկ եթե մենք մի մեծ, գրեթե հիսնամյա անցում կատարենք, նորից կտեսնենք, թե ինչպես նոր իրականության, նոր գաղափարախոսության ազդեցության տակ ժանրը կարող է էապես փոխել իր բնույթը։ 20-ական թթ. առաջին պլան է մղվում քաղաքական կատակերգությունը, որի լավագույն արտահայտությունները եղան Դեմիրճյանի «Քաջ Նազարը», Զարյանի «Կապկազ-թամաշան», Շիրվանզադեի «Մորգանի խնամին»։ Նրանց բովանդակությունը դառնում են ժամանակի այրող քաղաքական հարցերը, հին և նոր աշխարհների հակադրությունը, երկրի նախկին տերերի սուր երգիծական, անգամ գրոտեսկային ներկայացումները։ Կենցաղն արդեն դառնում է բուն քաղաքական խնդիրների բացահայտմանը ծառայող գործոն, որը դրանից դուրս որևէ դեր չի խաղում։

Սակայն և՛ հայ կատակերգության զարգացման այս երեք մեծ փուլերում, և՛ հետագա տասնամյակներում, ընդհուպ մինչև մեր օրերը, ժանրի մեջ, բոլոր փոփոխություններով հանդերձ, պահպանվում է մի ընդհանուր բան։ Դա, ինչպես արդեն ասվել է, պատկերվող իրականությունը կոմիկական թերությունների տեսանկյունից դիտելն է, բացասական կերպարների ներքին անկարժեքության բացահայտումը։ Այս ընդհանուր հատկանիշն է, որ, իրոք, ապահովում է տվյալ ժանրի զարգացման միասնությունը և անընդհատությունը։

Գրական ժանրը նաև ընդհանուրի և անհատականի միասնություն է։ Ժանրը գոյություն ունի ոչ այլ կերպ, քան անհամար կոնկրետ ստեղծագործությունների մեջ։ Իսկ ամեն մի երկ իր վրա

կրում է ստեղծագործող անհատի անմիջական կնիքը։ Այդ պատճառով էլ նրա մեջ հանդես են գալիս և՛ ժանրի ընդհանուր հատկանիշները, և՛ այն նորը, անկրկնելին, ինչ գրողը բերել է իր հետ։ Հասկանալի է, իհարկե, որ խոսքը գրական մեծությունների մասին է միայն։ Այս առումով ոչ միայն պատմական զարգացման մեծ բեկումները, այլև ամեն մի խոշոր արվեստագետ յուրովի թարմացնում, «վերածնում է» տվյալ ժանրը, տալիս է նրան բովանդակության ու ձևի ինչ-որ նոր գծեր։ Բավական է վերհիշել այն վիթխարի դերը, որ ողբերգության պատմության մեջ խաղացել է Շեքսպիրը, վեպի պատմության մեջ՝ Սերվանտեսը, Բալզակն ու Դոստոևսկին, պոեմի պատմության մեջ՝ Բայրոնն ու Պուշկինը։ Կամ՝ վերհիշել այն նորությունները, որ հայ վեպի զարգացման մեջ մտցրին Աբովյանն ու Րաֆֆին, պոեմի մեջ՝ Թումանյանն ու Չարենցը։

Ստեղծագործելով այս կամ այն ժանրի ասպարեզում, գրողը յուրովի ենթարկվում է ազատության և անհրաժեշտության բակրդանքին։ Նա ազատ է այնքանով, որ իր առջև կանգնած խնդիրների և իր ստեղծագործական հնարավորությունների սահմաններում կարող է ձևափոխել ժանրը, նոր գծեր մտցնել նրա մեջ։ Բայց, վերջին հաշվով, նա գործ ունի նաև ժանրի դարավոր ավանդույթների, նրա մասին եղած ընդհանուր պատկերացումների հետ, որոնց նա չի կարող չենթարկվել։ Նա «ստիպված է» մնալ այնպիսի սահմաններում, որոնք նրան կապում են ժանրի զարգացման նախընթաց փուլերի հետ։

Հիշենք, օրինակ, հայ վեպի պատմությունը։ Այն ըստ էության ոչ միայն արտացոլում է հայ հասարակության պատմության հիմնական փուլերը XIX—XX դարերում, այլև կրում է կնիքն այն մեծ անհատականությունների, որոնք գործել են այս մարզում՝ Աբովյան, Պռոշյան, Րաֆֆի, Մուրացան, Շիրվանզադե, Նար-Դոս, Օտյան, Զարենց, Բակունց, Դեմիրճյան, Զորյան...

Աբովյանն իր «Վերքով» այդ ժանրի հիմնադիրը դարձավ հայ գրականության մեջ։ Նա ստեղծեց վեպի մի համադրական տեսակ, որի մեջ արտացոլվեցին ժամանակի քաղաքական, սոցիալական և կուլտուրական շարժման ամենահիմնական միտումները։ Վեպ, որի մեջ զուգակցվում են քաղաքականությունն ու կենցաղը, հրապարակախոսությունն ու լիրիկան, հերոսականն ու երգիծականը, իրականն ու գերբնականը։ Այս առումով ևս նա դարձավ հայ վեպի հետագա բոլոր ձևերի սկիզբը։

Դուշյանը զարգացրեց և խորացրեց սոցիալ-կենցաղային վեպի գիծը («Հացի խնդիր», «Ցեցեր»), խոշոր առաջընթաց քայլ կատարեց գյուղաշխարհի մարդկանց վարքագծի և հոգեբանության ռեալիստական պատճառաբանման ուղղությամբ։ Իսկ Րաֆֆին իր նորարարական խոշոր տաղանդը դրսևորեց առավելապես քաղաքական-ծրագրային և պատմական վեպերի մեջ (Ծերենցի հետ միասին նա իսկական առումով պատմավեպի հիմնադիրն է հայ գրականության մեջ)։ Րաֆֆու քաղաքական-ծրագրային վեպերում («Կայծեր», «Խենթ») կենցաղն ու նույնիսկ սոցիալական կյանքի պատկերները ենթարկված են ազգային-ազատագրական պայքարի, նրա հեռանկարների ցուցադրմանը։ Ոչ թե անհատների, կամ նույնիսկ սոցիալական խմբերի, այլ ամբողջ ազգության ճակատագրի հարցերն են պայմանավորում դեպքերի և կերպարների բազմազան համայնապատկերը։

1890—1900-ական թթ. վիպասաններից ամեն մեկը նույնպես բերում է ժանրային նորություններ։ Շիրվանզադեի վեպերում (մանավանդ «Քաոսի» մեջ) գծագրվեց բուրժուական քաղաքի ռեալիստական պատկերը՝ իր սոցիալական այլազան շերտերով, ողբերգական հակասություններով, բազմամարդ մասսայական տեսարաններով։ Դասական ռեալիզմի դրույթը սոցիալական հանգամանքների հետ մարդկային ճակատագրի և ապրումների սերտ կապի մասին իր ամենացայտուն արտահայտությունը գտավ հենց Շիրվանզադեի վեպերում։ Ընդհակառակը, Նար-Դոսի վեպերն ուժեղ էին մարդկային հոգեբանության «նվիրական ծալքերի», առավել լարված, դրամատիկ ու տագնապալի պահերի համակողմանի բացահայտումով։ Ե. Օտյանն ստեղծեց երգիծական ծավալուն վեպի տեսակը մեզանում, այն էլ ոչ միայն սոցիալ-կենցաղային («Ընտանիք, պատիվ, բարոյական», «Պաղտասար աղբար»), այլև քաղաքական-երգիծական վեպ («Ընկեր Փանջունի»)։

Որ մեծ գրողը կարող է էապես հարստացնել ժանրը, փոխել նրա մասին եղած պատկերացումները, ցույց է տալիս նաև Եղիշե Չարենցի «Երկիր Նաիրին»։ Այն նման չէր մինչ այդ եղած հայկական և ո՛չ մի վեպի։ «Պոեմանման վեպ» բնորոշումը, որ հեղինակը տալիս է իր երկին, շատ բան է բացատրում նրա մեջ, թեև չի կարող սպառել նրա էությունը։ Չարենցն ստեղծեց մի վեպ, ուր ամեն ինչ ենթարկված է ժողովրդի ճակատագրի մասին հեղինակային խոհի, անմիջական քնարական գնահատականի խընդ-

րին: Հերոսներն իրենց բնավորությամբ, արարքներով, երկխոսությամբ, համաշխարհային պատերազմի և հեղափոխության դարաշրջանի քաղաքական իրադարձությունները ներգրավվում և ձուլվում են հեղինակի այդ «սուբյեկտիվ խառնարանում», ենթարկվում են մերթ ողբերգական ու մերթ երգիծական շարադրանքի ոճին:

Մի քանի խոսք էլ ժանրի և ոճի ու մեթոդի փոխհարաբերության մասին[43]: Գրականության զարգացման տարբեր փուլերում այդ փոխհարաբերությունը տարբեր է եղել: Կլասիցիզմի արվեստում սովորաբար ամեն մի ժանր ենթադրում էր իր ոճը՝ լեզվական միջոցների համապատասխան ընտրանոցով: Եթե երգիծական ժանրերի երկերը գրվում էին այսպես կոչված «ցածր», առօրյա կենցաղային ոճով, ապա ողբերգությունը, էպոպեան, օդան պահանջում էին անպայման «բարձր», հանդիսավոր ոճ: Ռեալիստական մեթոդը վերացրեց ոճի այդ անմիջական կախումը ժանրից. ոճը պետք է բխի ստեղծագործության թեմատիկ-գաղափարական բովանդակությունից և ոչ թե ամբողջովին կանխորոշվի ժանրով: Սակայն ռեալիզմի մեջ էլ ժանրային տեսակն ինչ-որ չափով իր կնիքն է դնում ոճի վրա: Նախապես կարելի է ասել, օրինակ, որ նույնիսկ միևնույն հեղինակի մոտ հերոսական պոեմի ոճն զգալի չափով այլ կլինի, քան երգիծական պոեմինը, խոհական-փիլիսոփայական պոեմինը այլ, քան կենցաղային պոեմինը: Բավական է համեմատել Հ. Թումանյանի «Թմկաբերդի առումը» և «Պոետն ու Մուսան», «Դեպի Անհունը» և «Մարոն»:

Մյուս կողմից ամեն մի գեղարվեստական մեթոդ ինչ-որ չափով վերափոխում է ժանրը, այն ենթարկելով իր գեղագիտական սկզբունքներին: Ռեալիզմի վեպն իր արծարծած պրոբլեմներով և կոնֆլիկտներով, պատկերավորության համակարգով և կառուցվածքով տարբերվում էր ռոմանտիզմի վեպից, չխոսելով արդեն միջնադարյան ասպետական վեպերի մասին: Կլասիցիզմն ուներ պոեմի իր տեսակը՝ հերոսական էպոպեան, որը ենթադրում էր համազգային թեմատիկա, վիթխարի ծավալ, խիստ օբյեկտիվ և էպիկական պատմելաձև: Այնինչ ռոմանտիզմն, ինչպես ասվեց, ստեղծեց պոեմի բոլորովին նոր ձև՝ լիրո-էպիկական ռոմանտիկական պոեմը: Սրա թեմաները պտտվում էին ժամանա-

---

[43] Տե՛ս այդ հարցերի քննությունը հետևյալ գրքում. А. Н. Соколов. Теория стиля. М., 1968, стр. 118—130.

կակից մարդու, հասարակությունից հիասթափված և նրա հետ անհաշտ կոնֆլիկտի մեջ մտած հերոսի կյանքի դրվագների շուրջ· Պոեմը սուր կերպով փոխեց իր ծավալը, դարձավ համեմատաբար փոքր մի ստեղծագործություն, իսկ շարադրանքը նկատելիորեն քնարականացավ, սյուժետային գիծն անընդհատ զուգակցելով հեղինակի և հերոսների լիրիկական զեղումների հետ։ Այդպիսին էին Բայրոնի, Պուշկինի և Լերմոնտովի ռոմանտիկական պոեմները։ Այս և բազմաթիվ ուրիշ ժանրային ձևափոխություններ անմիջաբար պայմանավորված են եղել տվյալ մեթոդի հասարակական և գեղագիտական բնույթով։

Այսպիսով, գրական ժանրը, իբրև ստեղծագործության որոշակի տիպ, ուղղակի կամ անուղղակի առնչվում է գրականագիտության բոլոր հիմնական կատեգորիաների հետ և իր մեջ յուրովի բեկում է նրանց պատմական զարգացումը։

ԷԴՎԱՐԴ ՋՐԲԱՇՅԱՆ

ՊՈԵՄ ԵՎ ԲԱԼԼԱԴ

Գեղարվեստական խոսքի երկու հիմնական տեսակներից մեկի՝ չափածոյի կիրառության ոլորտը չի սահմանափակվում միայն իրականության քնարական վերարտադրությամբ, այսինքն՝ արտաքին աշխարհի երևույթները անհատի ընկալման, նրա հույզերի և վերաբերմունքի տեսակետից պատկերելով։ Չափածոն լայնորեն օգտագործվել է նաև կյանքն էպիկական և դրամատիկական եղանակներով պատկերելիս։ Հիշենք, որ սկսած Էսքիլեսից անտիկ աշխարհի ամբողջ դրամատուրգիան չափածո էր գրվում։ Այդպես են գրվել նաև Շեքսպիրի ողբերգությունները ու կատակերգությունները, ինչպես նաև Վերածնության և կլասիցիզմի շրջանի գրեթե բոլոր պիեսները, Լեսինգի, Գյոթեի, Շիլլերի մի շարք դրամաներ, Պուշկինի դրամատիկական բոլոր երկերը, Լերմոնտովի «Դիմակահանդեսը»... Նույնիսկ XIX դարի երկրորդ կեսին՝ արձակի բացահայտ գերակշռության պայմաններում, այդ ավանդույթը զգալի չափով շարունակվեց (բավական է հիշել Իբսենի «Բրանդը» և մյուս չափածո դրամաները) և հասավ մինչև մեր օրերը (օրինակ՝ Ն. Զարյանի «Արա Գեղեցիկը»)։ Շատ լայն է եղել չափածոյի կիրառությունը նաև էպիկական բնույթի երկերում՝ սկսած հին հնդկական էպոսից, հոմերոսյան պոեմներից մինչև կլասիցիզմի ազգային էպոպեաները։ Ավելացնենք, որ ժողովրդական բանավոր էպիկական ասքերը՝ հերոսական էպոսները նույնպես ճնշող մեծամասնությամբ չափածո են հորինվել (խառարեն ռիթմիկ կամ ազատ ոտանավորով)։

Ճիշտ է, դիտելով հարցը գրականության զարգացման մեծ մասշտաբներով, չի կարելի չնկատել, որ չափածոյի ոլորտը ժամանակի ընթացքում, այնուամենայնիվ, գնալով փոքրացել է,

«սեղմվել»։ Անտիկ աշխարհում հաճախ չափածո էին գրվում նույնիսկ գիտական-փիլիսոփայական տրակտատները (օրինակ՝ Լուկրեցիուսի «Իրերի բնույթի մասին» գիրքը)։ Այդ ավանդույթը մեծ կամ փոքր չափով պահպանվեց հետագա դարերում և հատկապես սիրով ընդունվեց կլասիցիզմի տիրապետության ժամանակ, երբ ոչ միայն Բուալոյի գեղագիտական տրակտատը («Քերթողական արվեստ»), այլև գործնական ձեռնարկներն ու աշխարհագրական ուղեցույցները կարող էին գրվել չափածո։ Նորագույն շրջանում այդպիսի փորձեր այլևս չեն արվում. չափածո գիտական շարադրանքն այսօր գրեթե անհնարին մի բան է, որը թերևս կարող է օգտագործվել միայն պարոդիայի նպատակով, ո՛չ ավելին։ Արձակ ձևը բացարձակ գերակշռության հասավ նաև դրամատուրգիայում, իսկ XIX—XX դարերի գրականության մեջ վեպի և մյուս պատմողական ժանրերի տեսակարար կշռի աննախընթաց մեծացումը ավելի ևս փոխեց չափածոյի և արձակի փոխհարաբերությունը հօգուտ վերջինիս։ Իհարկե, սա պատահական մի բան չէր, ոչ էլ սոսկ «ձևական թարմացում», այլ պայմանավորված էր գրականության ներքին տեղաշարժերով։ «Արձակի թագավորության» ընդլայնումը կապված էր գրականության վերլուծական բովանդակության ուժեղացման, չափածոյի անխուսափելի պայմանականություններից հեռանալու և պատկերվող իրականությանը ձևով էլ որքան հնարավոր է մոտ լինելու ձգտման հետ։

Սակայն, չնայած չափածոյի ոլորտի որոշ սահմանափակմանը, մեր ժամանակի գրականության մեջ շարունակում են ապրել և հաջողությամբ զարգանալ շատ ժանրեր, որոնց կապը չափածո ձևի հետ օրգանական է, որոնց բուն գոյությունը, թվում է, դժվար է պատկերացնել առանց այդ ձևի։ Դա, նախ և առաջ, քնարերգության բազմազան տեսակներն են։ Դա նաև պոեզիայի համեմատաբար մեծ ձևերն են՝ պոեմն իր զանազան տեսակներով, չափածո վեպն ու պատմվածքը, բալլադը և այլն։ Քնարերգության կապը չափածոյի հետ համեմատաբար հեշտ է բացատրել։ Քնարական ստեղծագործությունն իր հուզական հագեցվածությամբ և լարվածությամբ բնականորեն ձգտում է չափածոյին, իբրև այդ բովանդակությանը առավել համարժեք ձևի (այսպես կոչված արձակ բանաստեղծությունների՝ արձակ քնարերգության, առկայությունը ընդհանուր առմամբ չի խախտում այդ օրինաչափությունը. տվյալ դեպքում մենք գործ ունենք մի միջանկյալ, անցումային երևույթի հետ, որն իր բովանդակությամբ գտնվում է պատ-

մտածքի և քնարական բանաստեղծություն, իսկ իր ձևով՝ արձակի և ռիթմիկ չափածոյի միջև)։

Շատ ավելի բարդ է պոեմիայի խոշոր ձևերի կապը չափածոյի հետ։ Բանն այն է, որ պոեմը կամ բալլադը սովորաբար ունեն որոշ հատկանիշներ, որոնցով ուղղակիորեն առնչվում են էպիկական սեռի հետ՝ ամբողջական սյուժե կամ գեթ սյուժետային որոշակի տարրեր, օբյեկտիվ կերպարներ և այլն։ Սակայն սրանով այդ ժանրերը երբեք չեն դառնում սոսկ պատմվածքի չափածո տարբերակը, որն իբր թե կարող էր առանց բովանդակությունը վնասելու գրվել նաև արձակ։ Անհնար է Թումանյանի «Անուշի» կամ «Փարվանայի», Իսահակյանի «Աբու-Լալա Մահարու» կամ «Հավերժական սերը» բալլադի բովանդակությունը նույնությամբ արտահայտել արձակ ձևի մեջ, ինչպես որ անհնար է մեխանիկորեն չափածոյի վերածել «Գիքորը» կամ «Արտիստը»։ Այո՛, պոեմի կամ բալլադի ժանրային բովանդակության մեջ կան այնպիսի գծեր, որոնք հենց միայն չափածո ձևով կարող են արտահայտվել։ Դրանք են՝ բնավորությունների, կյանքի իրադրության բարձր բանաստեղծականությունը, զգացմունքային լարվածությունը, հեղինակային վերաբերմունքի անմիջական և կրքոտ արտահայտությունը, վերջապես, վիճակների և պատկերների հայտնի պայմանականությունը, որը միանգամայն բնական է չափածո պատմության մեջ, բայց անբնական և անտեղի կլիներ արձակում։

Այսպիսով, բալլադի և պոեմի չափածո գրվելը պետք է համարել նրանց բովանդակությունից օրգանապես բխող հատկանիշ։ Այդ է պատճառը, որ, իրենց կրած բոլոր փոփոխություններով հանդերձ, այդ ժանրերը չեն խզել կապը չափածոյի հետ։ Ճիշտ է, «պոեմ» վերտառությամբ երբեմն-երբեմն հրապարակ են եկել նաև արձակ գործեր (օրինակ, Մ. Գորկու «Մարդը» արձակ պոեմը), վեպեր (Գոգոլի «Մեռյալ հոգիները», որ հեղինակը պոեմ է կոչել, Ն. Զարյանի «Երկիր Նաիրի» «պոեմանման վեպը», Ա. Մակարենկոյի «Մանկավարժական պոեմ» վեպը), նույնիսկ կինոֆիլմեր (Ա. Դովժենկոյի «Պոեմ ծովի մասին»)։ Նույնը կարելի է ասել «բալլադ» տերմինի վերաբերյալ (հիշենք թեկուզ Լ. Ֆեյխտվանգերի «Իսպանական բալլադ» վեպը, Վ. Թոթովենցի «Արաբական բալլադը»՝ Ամերիկային նվիրված պատմվածաշարից, Գ. Չուխրայի «Բալլադ զինվորի մասին» կինոֆիլմը)։ Բայց դժվար չէ նկատել, որ այս բոլոր դեպքերում պոեմ կամ բալլադ

անվանումները գործածվում են փոխաբերաբար և հենց նկատի ունենալով այն հանգամանքը, որ այդ երկերում առկա են պոեմի կամ բալլադի ժանրային բովանդակության ինչ-ինչ գծեր։ Իսկ ընդհանրապես և՛ պոեմը, և՛ բալլադը, իբրև գրական ժանրեր, մնում են ամուր կապված չափածո ձևի հետ։

I. ՊՈԵՄԻ ՊԱՏՄԱԿԱՆ ԶԱՐԳԱՑՈՒՄԸ ԵՎ ԺԱՆՐԱՅԻՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

1

Ինչպես շատ ուրիշ ժանրերի անվանումներ, այնպես էլ «պոեմ» տերմինը իր ստուգաբանությամբ մեզ քիչ բան է ասում նրա բովանդակության և ձևի առանձնահատկությունների մասին։ Այն ծագում է հունարեն համապատասխան բառից, որը նշանակում է «ստեղծել», «ստեղծում եմ»։ Դրանով, ըստ երևույթին, ընդգծվել է պոեմի ազատ ստեղծագործական բնույթը, այսինքն՝ մի բան, որը հայտնի չափով վերաբերում է գեղարվեստական գրականությանը առհասարակ։ Եվ ինչպես սովորաբար լինում է, պոեմ բառն էլ հետո կորցրել է իր այդ նախնական իմաստը և դարձել գրական ստեղծագործության մի որոշակի տեսակ մատնանշող տերմին։

Գրականության մեջ քիչ են ժանրային այն անվանումները, որոնք այնքան լայն բովանդակություն ունենային, կիրառվեին այնքան բազմազան երևույթների նկատմամբ, ինչպես «պոեմ» տերմինը։ Նախ, դիտենք հարցը ժամանակի առումով։ Մենք պոեմ ենք անվանում հին հնդկական «Ռամայանա» և «Մահաբհարատա» գրքերը, Հոմերոսի «Իլիականն» ու «Ոդիսականը», միջնադարի չափածո վիպասանությունները, պատմական անցքեր նկարագրող ողբերը և նոր ժամանակների հերոսական ու կենցաղային բնույթի բանաստեղծական ծավալուն երկերը։ Իսկ կառուցվածքի և բովանդակության առումով պոեմ անվան տակ համախմբվում են այնպիսի բոլորովին այլաբնույթ ստեղծագործություններ, ինչպես խառորեն էպիկական-հերոսական հոմերոսյան երկերը և Նարեկացու քնարական-խոհական-փիլիսոփայական «Ողբերգության մատյանը»։ Պոեմ է կոչվում և՛ Արսեն Բագրատունու տասնյակ հազարավոր տողերից բաղկացած «Հայկ Դյուցազնը», և՛ բավական փոքրածավալ Թումանյանական «Մարոն» կամ «Լո-

ունցի Սաքոն»։ Պոեմներ են և՛ հայկական էպոսի հերոսական անցքերը վիպերգող Թումանյանի «Սասունցի Դավիթը» Իսահակյանի «Սասմա Մհերը», և՛ նույն հեղինակների «Դեպի Անհունը» և «Աբու-լալա Մահարին», որոնք դրեթե ամբողջությամբ կառուցված են հերոսի լարված ապրումների, խոհերի քնարական վերարտադրության սկզբունքով։ Կամ՝ մի կողմից մասսաների հեղափոխական պայքարը էպիկական վիթխարի, կոսմիկական չափերի հասնող պատկերներով ներկայացնող «Ամբոխները խելագարված» և, մյուս կողմից, նույն Չարենցի՝ հոգեբանական դրամատիկ վիճակները ռեալիստական բացառիկ կոնկրետությամբ բացահայտող «Դեպի լյառը Մասիս»։ Այդ պատճառով էլ հնարավոր չէ ցույց տալ որևէ կայուն թեմատիկ կամ կառուցվածքային հատկանիշ, որը բնորոշ լիներ պոեմի ժանրի բոլոր ստեղծագործությունների համար։ Կարելի է մատնանշել միայն մի երկու ընդհանուր գծեր, որոնք մեծ կամ փոքր չափով հանդես են գալիս այս ժանրի երկերի մեջ։

Պոեմը, եթե այն դիտենք արտաքին հատկանիշների տեսակետից, համեմատաբար ծավալուն չափածո ստեղծագործություն է, որն ունի գաղափարական և կառուցվածքային միասնություն։ Այդ միասնությունը պոեմի զարգացման տարբեր փուլերում և տարբեր գրողների մոտ հասկացվել է տարբեր կերպ։ Հին աշխարհում, ինչպես և միջին դարերում ու կլասիցիզմի տիրապետության շրջանում, պոեմի միասնությունն ըմբռնվում էր էպիկական ավարտուն գործողության ներկայացման իմաստով, իհարկե, համապատասխան բնավորությունների բացահայտմամբ։ Նույն սկզբունքն է գործում նաև ավելի ուշ շրջանում գրված շատ պոեմների մեջ, որոնք էպիկական հիմք ունեն։ Մինչդեռ նոր ժամանակներում լայնորեն տարածված քնարական պոեմների մեջ միասնությունը հիմնվում է հերոսի (կամ հեղինակի) վերաբերմունքի, հուզական-գաղափարական աշխարհի աստիճանական բացահայտման և ամբողջացման վրա։ Ավելին. մեր դարում նույնիսկ քաղաքացիություն ստացավ փաստորեն քնարական բանաստեղծությունների շարքից բաղկացած պոեմի տեսակը, որի մասերն առանձին վերցրած ավարտուն և ինքնուրույն ստանավորներ են, բայց և նրանց միջով անցնող ընդհանուր կերպարի կամ հիմնական գաղափարի շնորհիվ միավորվում և կազմում են մեկ ամբողջություն։ Այսպես, բոլոր դեպքերում պոեմն իրենից պետք է ներկայացնի բովանդակությամբ և կառուցվածքով շաղկապված մի գեղարվեստական

միավոր։ Պարզապես երկար-ձգձգված և կամ իրար հետ ներքին որևէ կապ չունեցող կտորներից բաղկացած չափածո իրավունք չունի պոեմ կոչվելու։

Պոեմի ժանրի մյուս ընդհանուր գիծը, որ հատուկ է նրա հիմնական ստեղծագործություններին, այն է, որ նա գերազանցորեն զբաղվել է իրականության առավել նշանակալից, «մասշտաբային», բանաստեղծական կողմերի պատկերմամբ։ Կարելի է ասել, որ չափածոյի այդ ամենամեծ ձևը միշտ հագեցած է եղել ժողովրդի կյանքի, ժամանակի ամենաէական հարցերով, հաճախ հերոսական և միշտ՝ առօրյա-սովորական մակարդակից վեր բարձրացող բովանդակությամբ։ Պոեմը ենթադրում է որոշ «բանաստեղծական իրականություն»։

Ժանրի այս առանձնահատկությունն ամենից խոր և հետևողական բնութագրել է Վ. Գ. Բելինսկին, որի համապատասխան մտքերը մեզ համար ելակետային նշանակություն ունեն։ Պոեմներում, գրել է Բելինսկին 1841 թ. «ընտրվում և կենտրոնացվում են միայն իրադարձության բանաստեղծական մոմենտները և նույնիսկ կյանքի պրոզան էլ իդեալականացվում է ու բանաստեղծացվում»։ Մեկ տարի անց նա այդ միտքն արտահայտել է ավելի որոշակի ու ծավալուն. «Նորագույն պոեզիայում կա վիպերգության մի հատուկ տեսակ, որը թույլ չի տալիս կյանքի պրոզա, որը վերցնում է միայն կյանքի բանաստեղծական, իդեալական մոմենտները և որի բովանդակությունը կազմում են ժամանակակից մարդկության ամենախոր աշխարհայեցողությունն ու բարոյական հարցերը։ Վիպերգության այդ տեսակն է միայն պահպանել «պոեմ» անունը»։ Վերջապես, 1844 թ. Պուշկինին նվիրված հոդվածաշարում քննադատը նորից գրել է. «Պոեմը նկարագրում է իդեալական իրականություն և ընդգրկում է կյանքը նրա բարձրագույն մոմենտներում»[1]։

Այս բնութագրումների իրավացիությունը կարելի է ցույց տալ պոեմի ժանրի ամբողջ պատմությամբ՝ նրա առավել նշանակալից հուշարձանների օրինակով։ Ներկայի և անցյալի «բարձրագույն, բանաստեղծական մոմենտները», «մարդկության ամենախոր աշխարհայեցողությունն ու բարոյական հարցերն» են դրված Հոմերոսի և Վիրգիլիոսի պոեմներում, միջնադարի խոշորագույն

[1] *В. Г. Белинский*. Собр. соч. в 3-х томах, 1948, т. 2, стр. 29, 325—326, т. 3, стр. 465 (*բոլոր ընդգծումներն իմն են—Էդ. Ջ.*)։

բանաստեղծների՝ Նարեկացու, Ֆիրդուսու, Ռուսթավելու, Նիզամու, Դանթեի և շատ ուրիշների հայտնի երկերում։ Այդ դրույթը հաստատում են նաև Բայրոնի «Չայլդ Հարոլդն» ու «Շիլիոնի կալանավորը», Պուշկինի «Պղնձե հեծյալն» ու «Գնչուները», Լերմոնտովի «Մծիրին» ու «Դևը», Թումանյանի «Անուշն» ու «Թմկաբերդի առումը», Վարուժանի «Հարճը», Իսահակյանի «Աբու-Լալա Մահարին», Չարենցի «Դանթեական առասպելը», «Ամբոխները խելագարված», «Ամենապոեմը» և շատ ուրիշ գործեր։

Ոչ միայն պոեմի հիմնական տեսակին պատկանող այս և մյուս երկերը, այլև նոր ժամանակներում առաջացած այնպիսի ժանրային ձևեր, ինչպես չափածո վեպը կամ պատմվածքը, երբեք չեն կարող համարվել սոսկ վեպի կամ պատմվածքի չափածո տարբերակը։ Չափածո ձևը, կրկնում ենք, պայմանավորված է բովանդակության բանաստեղծականությամբ։ Պոեմն իր մեջ կրում է, Բելինսկու մի ուրիշ հոդվածի խոսքերով ասած, «ավելի շատ պոեզիա, թռիչք, ոգևորություն», «պոեմի տոնը ավելի կարևոր է, բարձր, բանաստեղծական»[2]։

2

Իր այդ հատկանիշներով պոեմը կապվում է դեռ հնադույն շրջանի ժողովրդական հերոսական ասքերի, վիպական երգերի հետ, որոնց բովանդակության ու ոճի հիմնական գծերից էին հերոսական արարքի բանաստեղծականացումը, ոգևորությունն ու պաթետիկան։ Պատահական չէ, որ պոեմի ժանրի առաջին նշանավոր ստեղծագործությունները հենց ժողովրդական վիպերգությունների գրական մշակման կամ պարզապես գրառման օրինակներ են։ Հին արևելքում («Մահաբհարատա», «Ռամայանա») և անտիկ աշխարհում («Իլիական», «Ոդիսական», «Էնեական») պոեմի ժանրը փաստորեն համընկնում էր այն ժանրի հետ, որ Հեգելն անվանել է բուն էպոս, էպոպեա կամ պարզապես էպիկական պոեմ։ Վերջինիս հեգելյան ըմբռնումը տվյալ հարցի լավագույն մեկնաբանությունն է, և արժե դրա վրա մի փոքր ավելի կանգ առնել։

Էպիկական պոեմի անհրաժեշտ հիմքը Հեգելը տեսնում էր «աշխարհի հերոսական իրավիճակի» մեջ. «էպոսի համար ամենից

---

[2] *В. Г. Белинский*, Полное собр. соч., т. 5, М., 1954, стр. 355, 660.

համար իրադրությունը պետք է համարվի ռազմական կոնֆլիկտը։ Չէ՞ որ պատերազմին մասնակցում է ամբողջ ազգը, որը շարժման մեջ է մտնում»[3]։ Հեգելի հիմնական դրույթներից մեկը տվյալ հարցում այն է նաև, որ «բուն իմաստով էպիկականի բովանդակությունն ու ձևը կազմում է ժողովրդական ոգու ընդհանուր աշխարհայեցողությունն ու օբյեկտիվությունը» (էջ 230), քանի որ էպոսի մեջ առավել լայնությամբ են արտահայտվում ժողովրդի պատմությունը, նրա մտածողությունը և իդեալները։ Նրա մյուս գիծը, ըստ Հեգելի, իրականության լայն և ամբողջական ընկալումն է, վիթխարի մասշտաբները. «Էպոսի բովանդակությունն աշխարհի ամբողջականությունն է, ուր ծավալվում է անհատական գործողությունը» (էջ 260)։

Ընդգծելով հանդերձ էպիկական պոեմի ժողովրդական հիմքերը, Հեգելը միաժամանակ հատուկ նշում էր, որ այն կարող է ստեղծվել միայն առանձին, անհատի կողմից։ Նա գրել է. «Այնուամենայնիվ, էպիկական պոեմը, իբրև արվեստի իսկական ստեղծագործություն, կարող է բխել միայն մեկ անհատից։ Թո՛ղ որ էպոսն արտահայտում է ողջ ազգության գործը, բայց և այնպես ստեղծում է ոչ թե ժողովուրդն իբրև կոլեկտիվ, այլ միայն առանձին անհատը։ Ճիշտ է, ժամանակի ոգին, ազգության ոգին էապես գործող պատճառն է, բայց այն իբրև արվեստի ստեղծագործություն իրականացվում է, եթե արտահայտվի որոշակի բանաստեղծի անհատական հանճարի մեջ, եթե վերջինս գիտակցի և պատկերի այդ համընդհանուր ոգին և նրա բովանդակությունն իբրև իր սեփական հայացք ու իր սեփական ստեղծագործություն» (էջ 235)։ Ահա թե ինչու Հեգելը «հակագեղարվեստական, բարբարոսական» էր համարում այն պատկերացումը, որի համաձայն Հոմերոսի պոեմները, իբր թե, կազմվել են տարբեր անհատների ստեղծած մասերի միացումից։

Էպիկական պոեզիայի հնագույն օրինակների՝ «Ռամայանայի» և «Մահաբհարատայի» մեջ խտացված են հին Հնդկաստանի պատմության, կենցաղի, դիցաբանության, գեղարվեստական մտածողության բոլոր հիմնական գծերը։ Հազարամյակների խորքից եկող այդ ժողովրդական ստեղծագործությունները դրական ձևավորում են ստացել դարերի ընթացքում (մոտավորապես մ. թ. ա. առաջին հազարամյակի կեսերից մինչև մ. թ. V—VII դարե-

---

[3] *Гегель*, Сочинения. т. 14, М., 1958, стр. 238, 243 (*այսուհետև այս հատորի էջերը կնշվեն տեքստի մեջ*)։

րը), բազմաթիվ բանաստեղծների կողմից։ «Ռամայանան» համեմատաբար միասնական սյուժետային գիրք է (շուրջ 25 հազար երկտող), ուր շարադրված է դիցաբանական հերոս Ռամայի և նրա կնոջ՝ Սիտայի հրաշապատում արկածների, բաժանումների ու հանդիպումների պատմությունը։ Այլ է «Մահաբհարատան»՝ վիթխարի չափերի (շուրջ 100 հազար երկտող), ամենատարբեր բնույթի պատմությունների այդ հավաքածուն։ Նրա հիմքը, միջուկը Բհարատա տոհմական հերոսի ժառանգների երկու ճյուղերի պատերազմի պատմությունն է («Մահաբհարատա» սանսկրիտերեն հենց նշանակում է «Բհարատայի ժառանգների մեծ ճակատամարտը»)։ Բայց այդ պատմությանը զուգահեռ և նրանից դուրս գրքում տեղ են գտել անհամար ուրիշ դիցաբանական ավանդություններ, կոսմոգոնիկ զրույցներ, առասպելներ և առակներ, հիմներ և հերոսական ասքեր, բարոյախոսական, կրոնական, քաղաքական ու փիլիսոփայական տրակտատներ, ճակատամարտերի, որսորդության և խաղերի տեսարաններ, կենցաղային մանրամասներ և սիրային պատմություններ... «Մահաբհարատայի» մեջ մտնող առանձին տարբեր բնույթի մասերից շատերը հենց էպիկական պոեմներ են։ Այդ բազմազան մասերն իրար հետ կապվում են կոմպոզիցիոն շրջանակման սկզբունքով. ամեն մի նոր հերոսի երևան գալը սկիզբ է դնում մի նոր պատմության՝ հերոսը պատմում է իր ծագման, իր նախորդների կամ իր տեսածի ու լսածի մասին։ «Ռամայանան» և մանավանդ «Մահաբհարատան» չունեն սյուժեի և կերպարների այն միասնությունը, որով բնորոշվում են հետագա շրջանի էպիկական պոեզիայի նշանավոր երկերը։

Այդպիսի միասնության ցայտուն օրինակներ են Հոմերոսյան «Իլիականն» ու «Ոդիսականը», որոնք էպիկական պոեմի դասական և անգերազանցելի տիպարներ են։ Հանրահայտ է, որ այդ պոեմները անտիկ աշխարհի կյանքի՝ «մարդկության պատմական մանկության» իսկական հանրագիտարան են, լավագույն գեղարվեստական մարմնավորումը այն դիցաբանական մտածողության, երբ ամեն ինչ բացատրվում էր աստվածային ուժերի կամքով և միջամտությամբ։ Եվ, այնուամենայնիվ, «Իլիականն» ու «Ոդիսականը» ամենևին էլ հունական դիցաբանական զրույցների մեխանիկական հավաքածուներ չեն, այլ որոշակի սկզբունքով կառուցված ինքնուրույն գեղարվեստական միավորներ, որոնք ունեն իրենց սյուժետային ամբողջությունը՝ համապատասխան սկսվածքով ու ավարտով։ Հատկանշական է, որ չնայած իրենց վիթխա-

րի ծավալին, այդ պոեմները վերարտադրում են ոչ թե հունական դիցաբանության տրոյական շարքն ամբողջությամբ, այլ միայն նրա առանձին դրվագները։ «Իլիականի» բովանդակությունը տրոյական պատերազմի տասներորդ տարվա հիսուն օրերի դեպքերն են միայն, այսպես կոչված «Աքիլլեսի ցասումը»՝ Ագամեմնոնի հետ վիճելուց և պատերազմից հեռանալուց հետո մինչև նորից կռվի մեջ մտնելն ու Հեկտորի դեմ տարած հաղթանակը։ Պատերազմի նախորդ տարիներն ու հետագա դեպքերը ուղղակի չեն պատկերվում, նրանց մասին միայն առանձին ակնարկներ և հիշողություններ կան։ Իսկ «Ոդիսականի» սյուժետային հիմքը, ինչպես հայտնի է, պատերազմի հաղթական ավարտից հետո հունական առաջնորդներից մեկի՝ Ոդիսևսի (Ուլիսի) վերադարձի, հայրենի Իթակե կղզու ճանապարհին նրա ունեցած արկածների պատմությունն է, որը տևում է քառասուն օր։ Երկու դեպքում էլ, չնայած նյութի բազմազանությանը, ներքին անհամար շեղումներին, սյուժետային հիմնական գիծը կառուցվում է մեկ գլխավոր իրադարձության շուրջ, և որոշակի շրջանակների մեջ դրված էպիկական պոեմը ձեռք է բերում կոմպոզիցիոն միասնություն։

Հոմերոսյան պոեմները հաստատեցին էպիկական ոճի այն հիմնական սկզբունքները, որոնք դարձան չափանիշ պոեզիայի ողջ հետագա զարգացման ընթացքում։ Դա, ամենից առաջ, շարադրանքի օբյեկտիվությունն է, երբ հեղինակի անհատականությունը թաքնված է դեպքերի և հերոսների ետևում, ձուլված ժողովրդի կոլեկտիվ մտածողության և վերաբերմունքի մեջ։ Ընդսմին Հոմերոսը որևէ բռնություն չի գործադրում իր վրա, քանի որ նրա մտածողությունը, նրա երևակայությունը և իդեալները բացարձակորեն համընկնում են ժողովրդի պատկերացումների հետ։ Այդ պատճառով էլ Հոմերոսի մոտ այնքան բնական է ստացվում, երբ գրեթե բոլոր գործողություններին մարդկանց հետ միասին մասնակցում են նաև աստվածները, որոնք օժտված են մարդկային հատկանիշներով. բանաստեղծը հավատում է նրանց ռեալությանն ու օբյեկտիվությանը։

Ամբողջ պատմությունը «Իլիականում» և «Ոդիսականում» աչքի է ընկնում գործողության հարստությամբ, մերթ մանրամասների հանգամանալից, անշտապ նկարագրությամբ, մերթ սեղմությամբ ու արագությամբ (երբ դեպքի ընթացքն ու հետևանքները ինքնին պարզ են ընթերցողի համար)։ Հոմերոսի պոեմներում է, վերջապես, որ առաջին անգամ հանդես է գալիս դասական կիրա-

ռությունը էպիկական ոճի այնպիսի հնարանքների, ինչպես մըշտական մակդիրները, սովորական և մանավանդ ծավալուն համեմատությունները, վիպական կրկնությունները, գործողության արհեստական դանդաղեցումը կողմնակի շեղումների միջոցով և այլն։

Պոեզիայի հետագա զարգացման մեջ Հոմերոսի պոեմները դարերի ընթացքում եղան նմանողության աղբյուր, բայց և, մյուս կողմից, իրենց կլասիկ ձևի մեջ անկրկնելի, եզակի մնացին։ Հասարակական հարաբերությունների զարգացման հետ միասին դիցաբանական մտածողությունը՝ հոմերոսյան էպոսի այդ բնական հողն ու պատվանդանը, աստիճանաբար պատմության գիրկն անցավ և այլևս չէր կարող լինել արվեստը սնող հիմք և աղբյուր։ Հոմերոսյան պոեմների և առհասարակ հին հունական արվեստի անկրկնելիությունը կապված էր այն հանգամանքի հետ, որ, ինչպես գրել է Մարքսը, «հասարակական տհաս հարաբերությունները, որոնց ժամանակ այն առաջ է եկել և միայն կարող էր առաջ գալ, երբեք չեն կարող նորից կրկնվել»[4]։

Իրոք, «Իլիականի» բովանդակության և ձևի անկրկնելիությունը ակնառու կերպով ցուցադրեց արդեն հին հռոմեական բանաստեղծ Վերգիլիոսի «Էնեականը»։ Այդ պոեմը, որն ստեղծվել է քրիստոնեական դարաշրջանի նախօրեին, դրվեց իբրև «Իլիականի» զուգահեռը հռոմեական գրականության մեջ, նպատակ ունեի «մրցել» նրա հետ։ «Էնեականում» էլ բազմազան դեպքերի կենտրոնը ազգային մեծագույն իրադարձությունն է՝ տրոյական պատերազմից հետո Էնեասի արկածների և նրա կողմից Հռոմի հիմնադրման պատմությունը։ Պոեմը գրված է իբրև Հռոմի վեհության և աշխարհակալման իդեալների բանաստեղծական ներբողում, իսկ նրա գաղափարական անմիջական խնդիրն է եղել Օգոստոս կայսեր պետական իշխանության և «աստվածային ծագման» հաստատումը։ Հետևելով Հոմերոսին, հռոմեացի բանաստեղծն էլ մեծ տեղ է տալիս դիցաբանությանը՝ աստվածային ուժերի միջամտությանը երկրային դեպքերի ընթացքին։ Գիտակցաբար դրված այդ քաղաքական խնդիրը և դիցաբանության վերակենդանացման ջանքերը պայմանավորեցին «Էնեականի» հայտնի արհեստականությունը, հռետորական վերացականությունը,

---

4 «Կ. Մարքս և Ֆ. Էնգելսը արվեստի մասին», հ. 1, Երևան, 1963, էջ 162։

կերպարների մեջ կենսական գույների պակասը։ Բանն այն է, որ լինելով համեմատաբար նոր դարաշրջանի զավակ, Վիրգիլիոսն արդեն չէր հավատում իր նկարագրած աստվածներին ու հրաշքներին և մեջ էր բերում այդ բոլորը սոսկ իբրև գեղարվեստական հնարանք, իբրև նկարագրության նշանակությունը բարձրացնող միջոց։ Սրա մեջ է «էնեականի» սկզբունքային տարբերությունը հոմերոսյան պոեմներից։ Հոմերոսն իր ամբողջ էությամբ պատկանում է իր պատկերած աշխարհին և արտահայտած մտածողությանը, այնինչ Վիրգիլիոսի յուրաքանչյուր տողում զգացվում է բանաստեղծի իրական հայացքի աններդաշնակությունը այն սյուժեի և կերպարների հետ, որոնց կարևորությունը նա ամեն կերպ աշխատում է համոզել ընթերցողին։ Այս առումով համեմատելով երկու բանաստեղծներին, Հեգելը ցույց է տվել Հոմերոսի մոտ «ակնառու ներկայացման թարմ մարդկային մաքրությունը, որի շնորհիվ իրենք՝ աստվածներն էլ թվում են մարդկային և բնական»։ Այնինչ «Վիրգիլիոսի աստվածները բարձրանում և վայր են իջնում իբրև սառնասրտորեն հնարված հրաշքներ, իբրև արհեստական մեխանիզմներ՝ իրերի իսկական ընթացքի շրջանակներում» (էջ 257)։ Վիրգիլիոսի մասին Հեգելի, ինչպես նաև Բելինսկու երբեմն շատ խիստ հնչող գնահատականները (վերջինս Վիրգիլիոսին անվանել է «հռոմեացիների արհեստական Հոմերոս», իսկ նրա պոեմը՝ «ծերունական ստեղծագործություն, որը ճգնում է մանկական երևալ») բխում էին այն համոզմունքից, որ արդեն անտիկ շրջանի վերջում հոմերոսյան տիպի էպիկական պոեմը դառնում էր սկզբունքորեն անհնար մի բան։

Չնայած դրան, Վիրգիլիոսի պոեմի նշանակությունը համաշխարհային գրականության պատմության մեջ շատ մեծ է. «Դա առաջին էպիկական պոեմն է, որն անհատական ստեղծագործության արդյունք է, որի արմատները չեն խորանում ժողովրդական ավանդների ու զրույցների մեջ և որը միաժամանակ դարձել է իսկական ազգային էպոպեա»[5]։ Ահա թե ինչու «էնեականը» դարձավ նմանողության հիմնական աղբյուր այն բոլոր ազգային էպոպեաների համար, որոնք ստեղծվեցին նոր ժամանակներում մի շարք նշանավոր բանաստեղծների կողմից (Տասսո, Արիոստո, Միլտոն, Կամոենս, Վոլտեր, Կլոպշտոկ, Խերասկով, Բագրատունի

---

[5] «История римской литературы», т. I, Изд. АН СССР, М., 1959, стр. 378.

և ուրիշներ)։ Ինչքան էլ նրանք սուբյեկտիվորեն ձգտեին նմանվել Հոմերոսին, բայց նրանց պոեմների իսկական նախատիպը «Էնեականն» էր՝ ազգային պատմության բախտորոշ իրադարձության շուրջ հյուսված, քաղաքական բացահայտ միտումով, հռետորական հանդիսավորությամբ օժտված, դիցաբանական պատկերների զինանոցը նկարագրության նշանակությունն ընդգծելու համար օգտագործող առաջին էպիկական-հերոսական պոեմը։

3

Միջին դարերում եվրոպական և արևելյան պոեմի զարգացումն ընթանում է այնպիսի բազմազան ուղիներով, որ դժվար է մի հայտարարի բերել ժանրի կառուցման ձևերը։ Այնուամենայնիվ, պոեմի հիմնական, առավել նշանավոր նմուշներն առնչվեցին իբրև ժողովրդական-պատմական ավանդությունների, զրույցների չափածո ծավալում, հաճախ բազմաճյուղ, վիպական մանրամասնություններով հագեցած վերապատմություններ։

Այդ ճանապարհով է կերտվել Ֆիրդուսու «Շահ-նամեն» (X դար), իրանական թագավորների և դյուցազունների հերոսական և վիպական պատմությունների այդ վիթխարի շարքը, որի մեջ դարերի ընթացքում ժողովրդի կերտած դիցաբանական, հերոսական և պատմական զրույցների կենսափիլիսոփայական բովանդակությունը խմբավորված է բանաստեղծի անհատական հանճարով։ «Շահ-նամեն» փաստորեն բազմաթիվ էպիկական պոեմների հավաքածու է, որոնցից ամեն մեկն ունի սյուժեի և կերպարների իր համեմատական ամբողջականությունը։ Բայց միաժամանակ այդ պոեմները կապվում են իրար հետ, ներկայացնելով իրանական էպոսի հազարդյան փուլերն ու ճյուղավորումները։ Որոշ հերոսներ և հատկապես էպիկական դյուցազն Ռուստամ-Զալը անցնում է մի շարք պոեմների միջով։ Սխրանքների, ճակատամարտերի կողքին Ֆիրդուսին մեծ տեղ է հատկացնում հերոսների ներաշխարհի, ցավի և տառապանքի, սիրո և խանդի նկարագրությանը (բավական է հիշել «Ռուստամ և Սոհրաբ», «Սիավուշ» պոեմները)։ Հոմերոսի համեմատությամբ, անպայման խախտվում է նաև պատմության բացարձակ էպիկականությունը, և հաճախ շարադրանքի մեջ ներս է մտնում բանաստեղծի անմիջական գնահատականը, խորհրդածությունը, զրույցը ընթերցողի հետ։

Այդ հատկությունները յուրովի հանդես են գալիս նաև XII դա-

րի անդրկովկասյան միջավայրում ստեղծված՝ Շ. Ռուսթավելու «Վագրենավորի» և Նիզամու հինգ պոեմների մեջ («Գաղտնիքների գանձարանը», «Խոսրով և Շիրին», «Լեյլի և Մեջնուն», «Յոթ գեղեցկուհի», «Իսքենդեր-նամե»)։ Այդ պոեմների հիմքում դրված դյուցազնական և սիրային պատմությունները մեծապես հարստանում են վիպական կողմնակի մանրամասներով, քնարական շեղումներով, իմաստասիրական և բարոյա-խրատական եզրակացություններով, այլաբանական պատկերներով և իդեալական ապագայի գծագրումներով։

Հատկանշական է, որ միջնադարյան արևելքում կայուն ավանդույթ դարձավ վիպական միևնույն սյուժեի հիման վրա նորանոր պոեմներ գրելու սկզբունքը, իբրև «պատասխան» (նազիրե) նախորդ շրջանի բանաստեղծներին։ Բայց վիպական միևնույն պատմությունը, ասենք՝ Լեյլու և Մեջնունի, Ֆարհադի և Շիրինի կամ Ալեքսանդր Մակեդոնացու մասին հյուսված արևելյան զըրույցները, իսկական բանաստեղծի գրչի տակ ամեն անգամ դառնում էին նոր աշխարհազգացում և իդեալներ արտահայտելու միջոց։ Այդ ուղիով է ընթացել, օրինակ, ուզբեկ մեծ բանաստեղծ Ալիշեր Նավոիի պոեմների նշանավոր «հնգյակը» և արևելյան շատ ուրիշ պոեմներ։

Թեև արևելյան որոշ բանաստեղծական ավանդությունների հետ կապված, բայց և զգալի չափով ինքնուրույն ուղիներով ընթացավ պոեմի ժանրի զարգացումը միջնադարյան հայ գրականության մեջ։ Մեր բանաստեղծները չեն թողել Ֆիրդուսու, Ռուսթավելու կամ Նիզամու պոեմների նման՝ վիպական ծավալուն սյուժեներ ունեցող գործեր։ Դրա պատճառներից մեկն այն էր, ըստ երևույթին, որ միջնադարյան Հայաստանը չունեցավ ազգային լիակատար միավորման, խաղաղ աշխատանքի ու ծաղկման քիչ թե շատ երկարատև ժամանակաշրջան, որը հնարավորություն տար հավաքելու ազգային ավանդությունները և նրանց հիման վրա գրելու հայրենի պատմության հերոսական էջերը պանծացնող վիպական քերթվածներ։ Բանաստեղծների աչքի առջև հայրենիքի տխուր և տագնապալի ներկան էր, որն անմիջական արձագանք էր պահանջում։ Այդ պահանջից ծնվեցին նաև բազմաթիվ չափածո մեծ քերթվածներ, որոնք ներկայացնում են պոեմի ժանրի վաղնջական տեսակները։

Մեզ հասած հնագույն հայկական պոեմը VII դարի բանաստեղծ Դավթակ Քերթողի «Ողբը ի մահն Ջևանշերի» քերթվածն

է, որի մեջ շարադրված է աղվանից պատմության ողբերգական դրվագներից մեկը։ Սակայն պոեմի զարգացման կայուն գիծն ըսկըսվում է X դարից, Գրիգոր Նարեկացու «Մատյան ողբերգության» գրքով։ Նարեկացին ստեղծեց պոեմի մի եզակի նմուշ։ Դա մի վիթխարի քնարական մենախոսություն է, «ի խորոց սրտի» աստծուն ուղղված մի խոսք, որի մեջ ընկնում են դարաշրջանի ամենահուզիչ հարցերը՝ բեկված ժամանակի առաջավոր անհատի բարդ, հակասական, անհրաժեշտաբար կրոնա-միստիկական շըղարշի տակ հանդես եկող մտորումների մեջ։ Այդ մտորումների շղթայից է գոյանում պոեմի «ներքին սյուժեն», որը քնարական հերոսին բարդ ճանապարհներով տանում է դեպի բարոյական կատարելագործման իդեալը։ Համաշխարհային գրականության մեջ դժվար է ցույց տալ մի ուրիշ այսքան մեծ ծավալի զուտ քընարական պոեմ, որը միաժամանակ այդքան լեցուն լիներ ներքին շարժմամբ, հոգեբանական պատճառաբանված անցումներով։

Նարեկացու պոեմը հիմք դրեց չափածո մեծածավալ ստեղծագործության միջոցով խոհական-փիլիսոփայական, գեղագիտական և բնագիտական բարդ հարցեր արծարծելու ավանդույթին, որը շարունակեցին Հովհաննես Սարկավագը իր «Բան իմաստութեան...», Ներսես Շնորհալին՝ «Յաղագս երկնից և զարդուց նորայ» քերթվածներում, ինչպես նաև ավելի ուշ շրջանի մի քանի այլ բանաստեղծներ։

Միջնադարյան հայ պոեմի մյուս, ավելի ևս տարածված թեման՝ ազգային պատմության և ժամանակի կարևոր ռազմա-քաղաքական իրադարձությունների պատկերումն էր, որի առաջին օրինակները տվեց Շնորհալին՝ «Շարադրութիւն հոմերական վիպասանութեամբ...» և «Ողբ Եդեսիոյ» պոեմներով։ Այս գործերը դարձան մի շատ արդյունավետ բանաստեղծական ուղղության՝ ազգային պատմության չափածո շարադրանքների, հիշատակարանների, հայրենասիրական ողբերի սկիզբը։ «Ողբ Եդեսիոյ» պոեմի հայրենասիրական շունչը, դիմառնական ձևն ու լեզվա-արտահայտչական մի շարք միջոցները յուրօրինակ նախանմուշ եղան, որին զգալի չափով հետևեցին Գր. Պահլավունին (Տղա), Ստ. Օրբելյանը, Խ. Կեչառեցին, Առ. Բաղիշեցին, Գր. Խլաթեցին, Հ. Թըլկուրանցին, Մ. Թոխաթեցին, Ս. Ապարանցին և շատ ուրիշ, ավելի երկրորդական բանաստեղծներ։ Նրանց չափածո ողբերում և չափածո հիշատակարաններում անմիջական արձագանք են գտել

ժամանակի մեծ դեպքերը, քաղաքների անկումը, թշնամու գործած ավերածությունները, հայրենիքի վերածնման հույսերը։

Քրիստոնեական եկեղեցու գաղափարական տիրապետության պայմաններում միջնադարի գրական բոլոր ժանրերի մեջ թափանցում են կրոնա-դավանաբանական հարցեր, Սուրբ գրքի և կրոնական լեգենդների թեմաներ։ Սկսած Գր. Մագիստրոսի (XI դար) «Հազար տողեան» քերթվածից և մանավանդ Շնորհալու «Յիսուս որդի», «Բան հաւատոյ», «Ներբողեան կենսատու սուրբ խաչին» գործերից, այդ թեմաները դարձան նաև չափածո մեծածավալ ստեղծագործությունների նյութ։ Այդ կարգի պոեմներ գրվում են նաև հետագա դարերում՝ երբեմն զուտ քնարական-ներբողական բնույթի, երբեմն առանձին դեպքերի շարադրանքով։ Հիշատակենք միայն Առ. Սյունեցու «Ադամգիրք» պատմողական-դրամատիկական պոեմը (XV դարի սկիզբ)։

Սրա հետ սերտորեն կապված է նաև մեր միջնադարյան պոեմի մեկ այլ տեսակը՝ հայրենիքի և «հավատի» համար զոհված անձանց չափածո վարքագրությունը, վկայությունները։ Դրանք հենվում են որևէ իրական դեպքի վրա, ուղղակի մատնանշում անուններ, տարեթվեր ու փաստեր։ Այդ ստեղծագործությունները սովորաբար կրկնում են կանոնիկ դարձած գեղարվեստական որոշ միջոցներ ու դրվագներ՝ հերոսի ամբաստանվելը և չարչարանքները, նրա խոսակցությունը խոշտանգիչի հետ, վերջինիս առաջարկների մերժում, զոհվածի ետմահու սրբացում ու փառաբանություն և այլն։

Վերջապես, պետք է նշել, որ միջնադարի հայկական պոեմների մեջ թափանցում են նաև սիրո և աշխարհիկ ուրիշ մոտիվներ, թեև ոչ այնպես լայնորեն, ինչպես քնարերգության ու առակագրության մեջ։ Այդ մոտիվները, բնականաբար, չէին կարող լիովին ազատ լինել կրոնական աշխարհայացքի ազդեցությունից, բայց ընդհանուր առմամբ արտահայտում էին իրական կյանքի և մարդու նկատմամբ հետաքրքրության ու խոր հարգանքի այն տրամադրությունները, որոնք աճում էին կյանքի աշխարհականացմանը զուգընթաց։ Բավական է հիշել արևելյան սյուժեի հիման վրա ստեղծված «Պատմութիւն Ցարման մանկանն» պոեմը և Գր. Աղթամարցու «Վասն վարդի և պլպուլի» սյուժետային-այլաբանական մեծ քերթվածը։

Այսպիսով, հայ միջնադարյան պոեմները իրենց բնույթով շատ բազմազան են։ Այդ բազմազանությունը առավել ևս նկատե-

լի կղզուն, եթե դիմենք այդ պոեմների ձևին ու կառուցվածքին. այս դեպքում ևս մեր առջև կանգնում են շատ տարբեր երկեր՝ որևէ դեպքի համառոտ նկարագրությունը տվող փոքրիկ պատմողական պոեմներից մինչև կյանքի ու մահվան, մարդու, բնության և աստծու փոխհարաբերության բարդ հանգույցները քննող մի այնպիսի բնարական ստեղծագործություն, որպիսին է Նարեկացու գիրքը:

Վերադառնանք ժանրի զարգացման պատմությանը համաեվրոպական գրականության մեջ:

Խոսելով նոր ժամանակներում «Իլիականի» և «Էնեականի» հետևությամբ պոեմներ ստեղծելու բազմաթիվ փորձերի մասին, Բելինսկին գրել է, որ այդպիսի «էպիկական պոեմի իդեալին մոտենում է միայն Դանթեի «Աստվածային կատակերգությունը» (XIV դար): Եվ դա չնայած այն բանին կամ հենց շնորհիվ այն բանի, որ Դանթեն բոլորովին չի մտածել Հոմերոսին կամ Վերգիլիոսին նմանվելու մասին, չի ձգտել պոեմի նյութ դարձնել ազգային պատմության որևէ նշանակալից իրադարձություն, այլ իր ստեղծագործության մեջ արտահայտել է ժողովրդի և դարաշրջանի ոգին: Այդ պատճառով էլ, ասում էր Բելինսկին, «Դանթեի պոեմի ձևը նույնքան ինքնատիպ է, ինչպես և նրա մեջ շնչող ոգին,— և թերևս միայն գոթական վիթխարի տաճարները կարող են մրցել նրա հետ միջին դարերի մեծ պոեմներ լինելու պատվի համար»[6]:

Դանթեի վիթխարի ստեղծագործությունն իր այլաբանական, ֆանտաստիկ ոճով՝ անդրաշխարհում կատարած ճանապարհորդության մոտիվներով, ոչ միայն արտահայտում էր միջնադարի սխոլաստիկ աստվածաբանական-փիլիսոփայական պատկերացումները, այլև սկիզբ առնող Վերածնության հումանիստական գաղափարները: «Աստվածային կատակերգության» ամբողջ բազմահարկ շենքը կառուցված է թվերի մոգականության, մասնավորապես երրորդության սկզբունքով՝ սկսած նրա երեք մեծ մասերից (Դժոխք, Քավարան, Դրախտ) մինչև պոեմում համատարած իշխող եռատող տները (տերցինները): Պոեմի այդ «միասնական պլանի» մասին Պուշկինն ասում էր թե դա «արդեն բարձր հանճարի արդյունք է»:

---

[6] В. Г. Белинский. Собр. соч. в 3-х томах, т. 3, 1948, стр. 470—471.

4

«Աստվածային կատակերգությունն» իր ձևով ու բովանդակությամբ, իրոք, մնաց անկրկնելի։ Եվրոպական պոեմի զարգացումը իր հիմնական օրինակներով ընթացավ ոչ թե Դանթեին, այլ Հոմերոսին և Վերգիլիոսին նմանվելու հունով։ Դա էլ հանգեցրեց պոեմի մի առանձին տեսակի՝ կլասիցիզմի էպոպեայի կամ կլասիկական պոեմի առաջացմանը, որի նշանակությունը ժանրի պատմության մեջ շատ կարևոր է։

Ազգային պատմության և անտիկ թեմաներով էպիկական պոեմ գրելու մի շարք փորձեր կատարվում են դեռևս XIV—XV դարերում (այդ թվում՝ Պետրարկան և Բոկկաչիոն), բայց նշանավոր գործեր այդ շրջանում չեն ստեղծվել։ Էպոպեան շատ ավելի մասսայական ժանր դարձավ XVI դարից սկսած և մանավանդ կլասիցիզմի, իբրև կազմակերպված հոսանքի, երևան գալուց հետո։

Զուգահեռաբար և խանդոտ կերպով մշակվում է նաև ժանրի տեսությունը, որով զբաղվում են ոչ միայն քննադատները (օրինակ՝ Բուալոն, Մարմոնտելը), այլև հենց այն բանաստեղծները, որոնց անունը կապված է էպիկական պոեզիայի այդ ձևի զարգացման հետ՝ Տասսոն, Ռոնսարը, Միլտոնը, Վոլտերը, Լոմոնոսովը, Տրեդիակովսկին, Խերասկովը և ուրիշներ։ Այդ մեծ ուշադրությունը կապված էր գրական ժանրերի ընդհանուր համակարգում էպիկական պոեմին հատկացվող ոչ միայն գեղագիտական, այլև ազգային-քաղաքական նշանակության հետ։ Կլասիցիզմի տեսության «ժանրային հիերարխիայում» էպոպեան դասվում էր բարձրագույն գրական տեսակների թվին, այն համարվում էր «պոեզիայի թագուհին»։ Էպիկական հերոսական պոեմի ստեղծումը, որը ժամանակակից արվեստում գրավեր այն տեղը, ինչ անտիկ գրականության մեջ գրավել են «Իլիականն» ու «Էնեականը», հռչակվում էր տվյալ ազգային գրականության հասունության և համաշխարհային ճանաչման չափանիշ։ Բուալոն իր «Քերթողական արվեստի» երրորդ երգում էպիկական պոեմին նվիրված ընդարձակ հատվածն սկսում էր այն հայտարարությամբ. թե նույնիսկ ողբերգության համեմատությամբ (իսկ ողբերգությունը կլասիցիզմի գեղագիտության մեջ նույնպես համարվում էր բարձրագույն գրական ժանր) «ավելի վեհ ու գեղեցիկ է էպոպեան»։ XVIII դարի ռուս բանաստեղծ Խերասկովը, «Ռոսսիադա-

յի» հեղինակը, ընդգծում էր էպոպեայի բովանդակության համազգային, համամարդկային արժեքը, գրելով. «էպիկական պոեմը պարունակում է որևէ կարևոր, արժանահիշատակ, նշանավոր արկած, որը տեղի է ունեցել աշխարհի կեցության մեջ, և որի հետևանքը ամբողջ մարդկային ցեղին վերաբերող որևէ կարևոր փոփոխություն է,— այդպիսին է Միլտոնի «Կորուսյալ դրախտը». և կամ փառաբանում է մի այնպիսի դեպք, որը տեղի է ունեցել որևէ պետության մեջ և ծառայել մի ամբողջ ժողովրդի փառքին, հանդստությանը կամ վերջապես նրա վերափոխմանը,— այդպիսին պետք է լինի «Պետրոս Մեծ» պոեմը...»[7]:

Հայ կլասիցիզմի խոշորագույն տեսաբան Եդ. Հյուրմյուզյանը նույնպես էպոպեան (դյուցազներգությունը) տեղադրում է գրական ժանրերի ամենաբարձր աստիճանում. «Դէպք ինչ մեծագործ քերթողարար վիպագրեալ, առ և սէր ի զարմացումն առաքինութեան ձգելոյ զընթերցողս։ Վեհագոյն քան զամենայն ազգս քերթութեանց է սա, այլ դժուարին յոյժ ի կատարումն»[8]։

Եվրոպական գրականության մեջ էպիկական պոեմի անհամար փորձերի մեծ մասը անհաջող է եղել և շուտով մատնվել է մոռացության։ Բայց դրանց կողքին ստեղծվել են նաև այդ ժանրի նշանավոր ստեղծագործություններ, որոնք ամենից ավելի են համապատասխանել էպոպեայի բարձր պատկերացմանը և միջազգային ճանաչում են ստացել։ Եվրոպական շատ ազգային գրականություններ ունեցել են գեթ մեկական այդպիսի պոեմներ։ Իտալական գրականությունը Բոյարդոյի «Սիրահար Ռոլանդ» (1494) և Արիոստոյի «Կատաղի Ռոլանդ» (1516) ասպետական պոեմներից հետո հասավ այնպիսի մի նշանավոր ստեղծագործության, ինչպիսին է Տասսոյի «Ազատագրված Երուսաղեմ» հերոսական էպոպեան (1581)։ Ժանրի մյուս գագաթները՝ Կամոենսի «Լուզիականն» է (1572) պորտուգալական գրականության մեջ, Միլտոնի «Կորուսյալ դրախտը» (1667)՝ անգլիական, Վոլտերի «Հենրիականը» (1728)՝ ֆրանսիական, Կլոպշտոկի «Մեսսիականը» (1773)՝ գերմանական, Խերասկովի «Ռոսսիադան» (1779) ռուս գրականության մեջ և այլն։

XIX դարի առաջին կեսի հայ գրականության մեջ ես ազգա-

---

[7] Մեջբերումը հետևյալ գրքից՝ *А. Н. Соколов*, Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века, М., 1955, стр. 67—68.

[8] Եդ. Հյուրմյուզյան, *Առձեռն բանաստեղծության, Վենետիկ, 1839, էջ 116*։

յին էպոպեայի ստեղծման շատ փորձեր են արվել (օրինակ, Հ. Վանանդեցու «Արփիական Հայաստանի», «Տեառն Հանդիսիցն Հայկայ, Արամայ և Արայի», «Ոսկի դար Հայաստանի» պոեմները, Գ. Պատկանյանի բազմաթիվ պատմա-վիպաբանական վիպերգությունները): Դրանց շարքում բարձրանում է այդ ժանրի գլխավոր և ամենից արժեքավոր ստեղծագործությունը՝ Արսեն Բագրատունու «Հայկ Դյուցազնը» (1858): Թեև ուշացումով, բայց հայ կլասիցիզմը ևս իրագործեց իր բարձրագույն նպատակը՝ ազգային հերոսական վիպերգության ստեղծումը:

Իրենց բոլոր տարբերություններով հանդերձ հիշատակված երկերն ունեին նաև ընդհանրություններ, որոնք իրավունք են տալիս խոսելու ժանրային տվյալ ձևի որոշ կայուն գծերի մասին:

Ամենից առաջ, էպիկական պոեմը մեծ մասշտաբի և մեծ ընդգրկումների ստեղծագործություն է: Նկատի ունենք ոչ միայն նշված պոեմների վիթխարի ծավալը (որը երբեմն հասնում է տասնյակ հազար տողերի), այլև, առաջին հերթին, նրանց նյութի համազգային և համամարդկային նշանակությունը, մեկ ստեղծագործության մեջ ժողովրդի, նույնիսկ ողջ մարդկության ճակատագիրը բացահայտելու միտումը: Հետևելով Հոմերոսի և Վիրգիլիոսի օրինակին, նոր ժամանակի բանաստեղծներն էլ պոեմի նյութ են դարձնում ազգային պատմության ամենից նշանավոր, բախտորոշ իրադարձությունները, պատմելով նրանց մասին բանաստեղծացման և իդեալականացման պաթոսով: Տասսոյի պոեմի բովանդակությունն են կազմում սրբազան վայրերը փրկելու համար առաջին խաչակրաց արշավանքի դեպքերը, Երուսաղեմի պաշարումն ու գրավումը, այս բոլորը զուգակցելով վիպական, սիրային և հրաշապատում դրվագների հետ: Տասսոն վճռականորեն հրաժարվեց ասպետական պոեմների (այդ թվում Բոյարդոյի և Արիոստոյի) կատակախաղ ոճից և ասպետության արշավանքի մասին գրեց մեծագույն ոգևորությամբ ու լրջությամբ, իբրև քրիստոնեական ողջ աշխարհի սրբազան և նվիրական նպատակի մասին: Կամոենսի «Լուզիադանը» պատմում էր համեմատաբար ոչ հեռավոր անցյալում՝ XV դարի վերջին Վասկո դե Գամայի ծովային ճանապարհորդության և Հնդկաստանը նվաճելու մասին և այդ բոլորը զուգակցում էր պորտուգալական պատմության իրական և առասպելական դրվագների հետ: Վոլտերն իր պոեմում իդեալականացված գույներով նկարագրում էր պատմական Հենրիխ IV թագավորի ժամանակն ու դեպքերը: Իսկ Խերասկովի պոեմի կենտ-

րանում ռուսաց պատմության նշանավոր իրադարձություններից մեկն է՝ Կազանի գրավումը Իվան Ահեղի զորքերի կողմից։ Բայց պոեմում լայնորեն տեղ են գտել նաև Ռուսաստանի պատմության ինչպես նախընթաց, այնպես էլ հետագա դեպքերը, ընդհուպ մինչև XVIII դարը։ Վերջապես, մեր թվարկած երկերից Ս. Բագրատունու պոեմի նյութը հայ ժողովրդի առաջացման առասպելական դրվագների շարադրանքն է։

Բովանդակության համընդհանուր նշանակության ձգտելը առավել ևս հատուկ էր այսպես կոչված «կրոնական էպոսներին»։ Միլտոնի հռչակավոր պոեմը պատմում է առաջին մարդկանց՝ Ադամի ու Եվայի, նրանց «մեղանչման» և դրախտից արտաքսվելու առասպելը, կապելով այն մարդկության ճակատագրի, մարդու ազատ գործունեության իրավունքի հարցերի հետ։ Հին կտակարանից քաղված սյուժեն ծառայում էր այլաբանորեն արծարծելու անգլիական բուրժուական հեղափոխության հարցերը, որի ակտիվ մասնակիցն էր Միլտոնը։ Կլոպշտոկի պոեմի նյութը Հիսուսի կյանքի և չարչարանքների պատմությունն է՝ առատորեն զուգակցված հոգևոր երգերի հետ։

Մի խոսքով, ամենուր առկա է ինչ-որ մեծ, իր նշանակությամբ և հետևանքներով եզակի մի իրադարձություն պատկերելու հակումը. դա էպոպեայի յուրահատուկ օրենքն էր։ Եվ այդ բացառիկ երևույթի մասին պետք է գրվեր միայն բարձր ոճով, լրջությամբ և պաթետիկայով, պատմության կարևորության խոր գիտակցությամբ։ Ինչպես նշում է ժամանակակից գրականագետներից մեկը, «XVI—XVII դարերի էպոպեաներից յուրաքանչյուրի մեջ ընթերցողը ընկնում է մի հատուկ աշխարհ... Մեկ պոեմի սահմաններում մի ամբողջ աշխարհ ստեղծելու այդ ձգտման մեջ արտացոլվեցին Վերածնության շատ բնորոշ գծերը, այն դարաշրջանի, որն աննախընթաց չափով ընդլայնեց եվրոպացու աշխարհայացքը, հեղափոխական խթան տվեց նրա զարգացմանը»[9]։

Հիշյալ պոեմների համար խիստ հատկանշական է դեպքերի մանրամասն էպիկական նկարագրությունը։ Սյուժեի հիմնական կորիզը սովորաբար հարստանում է բազմաթիվ զուգահեռ դրվագներով, գործողության նորանոր գծերով։ Կենտրոնական իրադարձությունից բանաստեղծներն ազատորեն կարող էին գնալ և՛ դեպի ետ՝ դեպի շատ ավելի հեռավոր անցյալ, և՛ դեպի առաջ՝ պատ-

---

[9] *Р. М. Самарин.* Творчество Джона Мильтона, М., 1964, стр. 274.

մելով հետագա դարերի դեպքերի ու մարդկանց մասին։ Պատմական այդ անախրոնիզմը, որի առաջին օրինակը Վերգիլիոսն է տվել («Էնեականի» հերոսները դեռ Հռոմի հիմնադրման ժամանակ կանխատեսում են «հավերժական քաղաքի» փայլուն ապագան, հասնելով մինչև Օգոստոս կայսեր օրերը), միանգամայն հնարավոր և օրինաչափ էր համարվում էպիկական պոեմի մեջ. այստեղ երևան էր գալիս ժանրի միտումնավորությունը, քաղաքական հրատապության ձգտումը։ Բանաստեղծների սիրած հնարանքներից մեկը դարձավ այն սկզբունքը, երբ հանդես եկող ամեն մի նոր հերոս պատմում է մի նոր պատմություն, մեծացնելով դեպքերի շարադրանքը։

Կլասիցիզմի էպիկական պոեմի մեջ հեղինակի անհատականությունը չպիտի ուղղակիորեն դրսևորվեր, պետք է թաքնված մնար պատմական դեպքերի և հերոսների ետևում,— մի ավանդույթ, որը դարձյալ գալիս է անտիկ աշխարհից։ Քնարական շեղումներ դեպքերի ընթացքից, իհարկե, կատարվում էին, բայց դրանք չէին արտացոլում բանաստեղծի անհատական ներաշխարհը, պատկերվող երևույթների նրա հուզական գնահատականը։ Դրա հետևանքով, «կլասիցիստական էպոպեայի քնարական շեղումների մեջ մեր առջև միևնույն՝ զգալի չափով վերացական բանաստեղծն է, որի անունից գրվում էին նաև ներբողները։ Այստեղից այդ շեղումների ոչ թե ինտիմ-անձնական, այլ հասարակական-ուսուցողական բնույթը»[10]։

Սկսած XVIII դարից, երբ կլասիցիզմի պոեմն ակնհայտորեն փակուղու մեջ մտավ և սկսեց դեպի անկում գնալ, քննադատության մեջ շատ է խոսվել այդ ժանրի արհեստականության, անտիկ գրականությանը կուրորեն նմանվելու մասին։ Իհարկե, XVI—XVIII դարերի պոեմը չէր կարող լինել Հոմերոսի և Վերգիլիոսի մեխանիկական կրկնությունը և այդպիսին չէր. ժանրի մեջ մուտք էին գործել բովանդակության շատ նոր գծեր՝ թելադրված հասարակական նոր հարաբերություններով։ Սակայն շատ հարցերում անտիկ գրականությանը հետևելը, հին ձևերի ու բովանդակության կրկնությունը, իրոք, արհեստականության մեծ բաժին էր մտցնում այդ երկերի մեջ։ Դա պետք է դիտել նույնիսկ ոչ այնքան արտաքին ձևական հատկանիշների (օրինակ, պատմությունն սկսելուց առաջ անպայ-

---

10 *А. Н. Соколов*, Очерки по истории русской поэмы. М., 1955, стр. 116

ման Մուսային դիմելը, նրանից օգնություն խնդրելը), որքան դիցաբանության առջև լայնորեն դռները բացելու մեջ:

Դիցաբանությունը, որը, Մարքսի հայտնի բնորոշմամբ, «հունական արվեստի ոչ միայն զինանոցն էր, այլև նրա հողը», տարբեր ձևերով օգտագործվում է նաև նոր ժամանակի բանաստեղծների կողմից: Նրանց պոեմներում կարելի է հանդիպել ոչ միայն դիցաբանական անունների և արտահայտությունների, այլև աստվածների, որոնք նույնպես հանդես մասնակցում են մարդկանց արարքներին, ինչպես և Հոմերոսի պոեմներում: Անտիկ դիցաբանության այդ տարրերին գրեթե միշտ ավելանում էին նաև քրիստոնեական կրոնի «գործող անձինք»՝ հրեշտակներ ու սատանաներ, որոնք հրաշապատում արարքներ են կատարում: Այս բոլորը համարվում էր էպիկական պոեմի համար պարտադիր մի բան: Դրանք հանդես էին գալիս ոչ միայն «կրոնական էպոպեաներում» (Միլտոնի, Կլոպշտոկի և ուրիշների), այլև նույնիսկ իրական, պատմական հիմք ունեցող պոեմներում: Օրինակ, և՛ Տասսոյի «Ազատագրված Երուսաղեմի», և՛ Կամոենսի «Լուզիադների» մեջ իրական դեպքերն ու դեմքերը ամեն քայլափոխի խառնվում են գերբնական ուժերի, ֆանտաստիկ ձևափոխությունների նկարագրության հետ: Այդ ամենին բանաստեղծներն ուղղակի իմաստով, իհարկե, չէին հավատում, բայց պահպանում էին իբրև անհրաժեշտ բանաստեղծական զարդարանք, իբրև նկարագրության նշանակությունը բարձրացնելու միջոց: Այս առումով շատ բնորոշ է, թե ինչպիսի կրքոտությամբ էր Բուալոն պահանջում, որ էպոպեայի մեջ անպայման անտիկ դիցաբանության պատկերներ լինեն: Էպոպեան, ասում էր նա, «հիմնվում է առասպելի վրա և ապրում է հնարանքով» և միայն նրանց օգնությամբ կարող է «կենդանացնել» ու «զարդարել» նկարագրությունը:

Ահա, գերազանցապես դիցաբանական այդ տարրերով է պայմանավորված էպիկական պոեմների արհեստականությունը, որի մասին բացահայտորեն սկսեցին խոսել հատկապես XIX դարի գեղագիտության մեջ: Հեգելն այդ բոլոր պոեմների մեջ տեսնում էր «խզում բովանդակության և հեղինակի ռեֆլեքսի միջև», նշելով, օրինակ, որ «Կլոպշտոկի մոտ մենք, մի կողմից, տեսնում ենք հայր-աստծուն, Քրիստոսի պատմությունը, նահապետների, հրեշտակների և այլն, իսկ մյուս կողմից՝ XVIII դարի գերմանական կուլտուրան և Վոլֆի մետաֆիզիկայի հասկացությունները: Եվ այդ երկվությունը նկատվում է ամեն տողի մեջ» (էջ 258):

Բելինսկին նոր ժամանակներում Հոմերոսի հետևությամբ պոեմ գրելու փորձերը համարում էր «մարդկության գեղագիտական մոլորություններից» մեկը և գտնում էր, որ դա նույնքան անհնար է, որքան և հասուն մարդու՝ նորից երեխա դառնալը։

Դիցաբանական արվեստի անհնարինությունը նոր ժամանակներում Մարքսը ցույց է տվել հատկապես էպիկական պոեմի օրինակով։ Առաջադրելով իր նշանավոր դրույթն այն մասին, թե «կապիտալիստական արտադրությունը թշնամի է հոգևոր արտադրության որոշ ճյուղերին, օրինակ, արվեստին ու պոեզիային», Մարքսը ավելացնում էր. «Հաշվի չառնելով այդ բանը, կարելի է հանգել XVIII դարի ֆրանսիացիների պատրանքին, որն այնպես լավ ծաղրված է Լեսսինգի կողմից։ Քանի որ մեխանիկայի և այլնի մեջ մենք առաջ ենք անցել հներից, ապա ինչո՞ւ պիտի մենք չստեղծենք մեր էպոսը։ Եվ ահա «Իլիականի» փոխարեն երևան է գալիս «Հենրիականը»»[11].

5

Իր բովանդակության ու ձևի շատ կողմերով կլասիցիզմի պոեմը չէր համապատասխանում նոր ժամանակների ոգուն և պետք է անխուսափելիորեն դուրս մղվեր գրականությունից։ Եվ այդպես էլ եղավ։ Թեև XIX դարում էլ դյուցազներգություն գրելու շատ փորձեր են արվում (այդ թվում և հայ գրականության մեջ), բայց այն արդեն հիմնականում իրեն սպառած գրական ժանր էր։ Չափածո էպոպեայի տեղը գրավեցին, մի կողմից, արձակ վեպը, որը XIX դարում տիրական դիրքեր նվաճեց, և, մյուս կողմից, պոեմի այն տեսակը, որն ստեղծվեց XVIII—XIX դարերի սահմանագլխին, հատկապես ռոմանտիկական ուղղության մեջ։ Պոեմի այդ տեսակը իր շատ գծերով կլասիցիզմի պոեմի ուղղակի հակադրությունն էր և միաժամանակ կազմեց ժանրի պատմության սկզբունքորեն նոր մի փուլ։

Ռոմանտիզմը վճռական բեկում մտցրեց գրականության և կյանքի փոխհարաբերության մասին եղած պատկերացումների մեջ։ Փոխվեցին պոետիկայի հին սկզբունքները, ժանրերի կլասիցիստական աստիճանավորումը խորտակվեց։ Գեղագիտական հակադիր կատեգորիաների (վեհի և ստորի, գեղեցիկի և այլանդակ

---

11 Կ. Մարքսը և Ֆ. Էնգելսը արվեստի մասին, հ. 1, 1963, էջ 229.

կի, կոմիկականի և ողբերգականի, էպիկականի, քնարականի և դրամատիկականի) խիստ սահմանները վերացան, նրանց միաձուլումը դարձավ սովորական բան, և այդ հիման վրա գոյացան ժանրային նոր ձևեր։ Այդ ձևերից մեկը պոեմի ժանրի այն բոլորովին նոր տեսակն էր, որ իր հետ բերեց ռոմանտիզմը։ Միանգամից այնպես փոխվեցին ժանրի սկզբունքները, որ այն դարձավ անճանաչելի և սկսեց կոչվել ռոմանտիկական կամ քնարական պոեմ (ի հակադրություն կլասիցիզմի էպիկական պոեմի կամ էպոպեայի)։ Պոեմի այդ նոր տեսակը դարձավ ռոմանտիզմի հասարակական և գեղագիտական դավանանքի դրսևորման հիմնական ձևերից, նրա առավել բնորոշ ժանրերից մեկը։

Ռոմանտիկական պոեմի բովանդակության և կառուցվածքի առաջին նախանշանները XVIII—XIX դարերի սահմանագլխին տալիս են արդեն Վալտեր Սկոտը («Վերջին մինստրելի երգը», «Լճակի աղջիկը»), Կոլրիջը («Կրիստաբել»)։ Բայց իր ավարտուն ձևը նոր ժանրը գտավ հատկապես Բայրոնի ստեղծագործության մեջ, դառնալով այնուհետև յուրօրինակ էտալոն, անհամար նմանությունների աղբյուր։ Խոսքը վերաբերում է, առաջին հերթին, նշանավոր «Չայլդ Հարոլդի ուխտագնացությանը», «Շիյոնի կալանավորին» և այսպես կոչված «արևելյան պոեմներին» («Գյավուր», «Ծովահենը», «Լարա», «Աբիդոսի հարսնացուն», «Կորնթոսի պաշարումը» և այլն)։ Մի փոքր անց նոր ժանրն իր առավել յուրահատուկ սոցիալ-փիլիսոփայական տարբերակներով հանդես եկավ նաև անգլիական հեղափոխական ռոմանտիզմի մյուս խոշորագույն ներկայացուցչի՝ Շելլիի ստեղծագործության մեջ (հատկապես «Մաբ թագուհի» և «Իսլամի ապստամբությունը» պոեմները)։ Ռուս գրականության մեջ ռոմանտիկական պոեմն իր դասական արտահայտությունը գտավ Պուշկինի «հարավային պոեմներում» («Կովկասի գերին», «Բախչիսարայի շատրվանը», «Գնչուները») և իր բարձրագույն հնարավորությունները դրսևորեց Լերմոնտովի ստեղծագործության մեջ («Մծիրի», «Դևը»)։ Ռոմանտիկական պոեմի պատմության մեջ մեծ է նաև Միցկևիչի, Հայնեի, Պետեֆիի և ուրիշ նշանավոր բանաստեղծների ավանդը։

Անհատի ազատության և իրավունքների պաշտպանությունը, որը ռոմանտիզմի գեղագիտության հիմնական կողմերից էր, իր արտահայտությունը գտավ նաև պոեմի ժանրի մեջ։ Կլասիցիզմի էպոպեայի համազգային թեմաների, ամբողջ ժողովրդի ճակատագրի հետ կապված իրադարձությունների փոխարեն ռոմանտի-

Վիպական պոեմն իր նյութը քաղում էր անհատի կյանքից։ Նրա հիմքում գրեթե միշտ դրվում էր սիրո, խանդի, վրեժի և դավաճանության որևէ պատմություն, որևէ նովելային սյուժե, որն աչքի էր ընկնում իր լարվածությամբ, խորհրդավորությամբ, երջանկության և դժբախտության սուր անցումներով։ Բավական է հիշել Բայրոնի «Ծովահենի» սյուժետային ընթացքը. ծովահենների առաջնորդ Կոնրադի կերպարը, նրա սերը Մեդորայի նկատմամբ, թուրք փաշա Սեյիդի նավերի վրա կատարած համարձակ հարձակումը և թշնամու կողմից գերվելը, հարեմի գեղեցկուհի Գյուլնարայի օգնությամբ ազատվելը, Մեդորայի խորհրդավոր մահը, Կոնրադի անհայտանալը...

Անհատի ճակատագրի, նրա խոհերի ու հույզերի լայն բացահայտման սկզբունքով են կառուցված նաև Բայրոնի, Պուշկինի, Լերմոնտովի հիշատակված գրեթե բոլոր պոեմները։ Ռոմանտիկներն այդ հանգամանքին սկզբունքային նշանակություն էին տալիս, նրա մեջ արտահայտելով իրենց մարդասիրական պաթոսը։ Երբ «Չայլդ-Հարոլդի» ավարտումից հետո քննադատները, նկատի ունենալով ժանրի կլասիցիստական ըմբռնումները, Բայրոնին խորհուրդ էին տալիս գրել, վերջապես, «իսկական էպիկական պոեմ»՝ համապատասխան «ծանրակշիռ թեմայով», բանաստեղծը նրանց պատասխանեց. «Ես չեմ էլ մտածում ոչ մի նման բան անել, ես ատում եմ առաջադրանքները։ Դուք այնքան «աստվածային» *պոեմներ ունեք,— մի՞թե ոչ մի նշանակություն չունի այն, որ ես գրել եմ* «Մարդկային» *պոեմ»*[12]։

Ռոմանտիկական պոեմի կենտրոնում ուժեղ անհատն է, «բայրոնական հերոսը»՝ օժտված բուռն զգացմունքներով, բոցավառ սիրով և անհաշտ ատելությամբ։ Նա խորապես դժգոհ է, հիասթափված շրջապատից և մարդկանցից, որոնք նրան թվում են գորշ, անհետաքրքիր, արժանի միայն արհամարհանքի կամ մեծահոգի ներողամտության։ Նա ամբողջ էությամբ ձգտում է դեպի մի ուրիշ, բարձր իդեալի և կատարելության աշխարհ։ Ռոմանտիկական հերոսի անցյալը սովորաբար պատած է գաղտնիքով ու խորհրդավորությամբ, իսկ ներկան լեցուն է վտանգներով, ապագան՝ ողբերգական նախազգացմամբ։ Նրա պատմությունը մեծ մասամբ կատաստրոֆիկ վախճան է ունենում։

---

12 *Տե՛ս А. А. Елистратова.* Наследие английского романтизма и современность. М., 1960, стр. 334.

Անհատի ճակատագրի նկատմամբ տաձած խորագնին հետաքրքրությունը, որը դառնում էր հասարակական մեծ ընդհանրացումների հիմք, պոեմի այս նոր տեսակը խոշոր չափով մերձեցնում էր նույն ժամանակ զարգացման լայն հունի մեջ մտած վեպի, վիպակի, պատմվածքի ու նովելի հետ։ Իզուր չէ, որ շատ դեպքերում բանաստեղծներն իրենց պոեմները կոչում են չափածո պատմվածք կամ վիպակ։ Այսպես, Բայրոնի «Գյավուրը» կոչված է «Հատված թուրքական վիպակից», «Աբիդոսյան հարսնացուն»՝ «Թուրքական վիպակ», «Լարան» և «Ծովահենը»՝ պարզապես «վիպակ»։ Պուշկինի «Կովկասի գերին» նույնպես ունի «պատմվածք» (повесть) ենթավերնագիրը (իսկ նամակներից մեկում բանաստեղծն այն անվանում է «Հեքիաթ, պատմվածք, պոեմ կամ ինչպես կամենաք»)։ Լերմոնտովի «Դևը» կոչված է «արևելյան վիպակ» (восточная повесть)։ «Վիպակ» ենթավերնագիրն ունեն նաև նրա վաղ շրջանի պոեմներից շատերը («Ջուլիո», «Ազատության վերջին որդին», «Լիտվինկա», «Իզմայիլ բեյ» և այլն)։

Սակայն ռեալիստական վեպի և պատմվածքի համեմատությամբ ռոմանտիկական պոեմն ուներ էական տարբերություններ, որոնք, իհարկե, չեն հանգում սոսկ չափածո ձևին։ Պատմողական արձակ ժանրերը ձգտում էին իրականության առօրյա ընթացքի, սովորական դեմքերի և երևույթների պատկերմանը, նրանց մեջ բացահայտելով հասարակական հարաբերությունների տիպական բովանդակությունը։ Մինչդեռ ռոմանտիկական պոեմի համար բնորոշ էր հակումը դեպի բացառիկ, անսովոր հերոսներն ու իրադրությունները։ Այստեղ գլխավոր կերպարները բարձրացվում էին առօրյա-սովորական մակարդակից, բանաստեղծացվում էին իրենց անկախ և հզոր բնավորության, իրականությանը խիզախորեն հակադրվելու համար, շրջապատվում հերոսականության լուսապսակով։ Կյանքի «բանաստեղծական մոմենտների» պատկերումը, դրական հերոսների իդեալականացումը հետագայում հանդես եկան նաև ռեալիստական պոեմների մեջ, դարձան կայուն ժանրային ավանդույթ, հասնելով մինչև մեր օրերը։

Կարելի է ասել, որ XIX—XX դարերի գրականության մեջ ժողովրդական-հերոսական էպոսի, այլև նաև ազգային էպոպեաների ֆունկցիաները բաժանվեցին տարբեր ժանրերի միջև։ Կյանքի լայն ընթացքի մանրամասն և բազմակողմանի պատկերման խնդիրը, որն անցյալում իրագործում էին էպիկական պոեմները, այ-

ժըմ անցավ վեպի ժանրին, որն այդ պատճառով էլ Բելինսկին անվանում էր «մեր ժամանակի էպոպեան»։ Իսկ հերոսական բընավորությունների, կյանքի բանաստեղծական կողմերի պատկերումն ու գովաբանումը բնորոշ դարձավ պոեմի այն նոր տեսակի համար, որն սկիզբ առավ ռոմանտիզմի գրականության մեջ։

Ռոմանտիկական պոեմի բերած մյուս սկզբունքային մեծ նորությունը ժանրի քնարականացումն էր, լիրիկական տարերքի վճռական գերակշռություն տալը։ Այդ հակումը, որն առհասարակ բնորոշ էր ռոմանտիզմի, նույնիսկ նրա ստեղծած վեպերի համար, թերևս ամենից ցայտուն երևան եկավ հենց պոեմների մեջ. Կլասիցիզմի խստորեն էպիկական պատմելաձևը փոխարինվեց քնարականորեն գունավորված, հեղինակի և հերոսների հուզական անմիջական շեշտերով հարստացված պատմությամբ, երբ առաջին պլանի վրա ոչ թե դեպքի ուղղակի նկարագրությունն է, այլ նրա հարուցած տրամադրությունը, ապրումների հոսանքը։ Բուն դեպքերի ցուցադրումն էլ ենթարկվում է քնարական վերաբերմունք առաջացնելու խնդրին։

Ահա թե ինչու ռոմանտիկական պոեմն անվանում էին նաև լիրիկական պոեմ, թեև քնարականությունը չէր բացառում պոեմի մեջ որոշակի սյուժեի (թեկուզ և հատակորեն շարադրված) և օբյեկտիվ կերպարների առկայությունը։ Ոչ միայն հերոսները, այլև ինքը՝ հեղինակը, հաճախ ընթերցողի առջև անմիջաբար բացում են իրենց սիրտն ու հոգին։ Սյուժետային հիմնական գծից կատարվող քնարական շեղումները պոեմի մեջ դարձան սովորական երևույթ. հաճախ հենց նրանք են կրում ստեղծագործության գաղափարական և գեղագիտական հիմնական բովանդակությունը։ Քնարական տպավորության ուժեղացման խնդրին էին ծառայում նաև ռոմանտիկական պոեմներում լայնորեն կիրառվող այնպիսի հնարանքներ, ինչպես դեպքերի մասին հիշողության ձևով պատմելը, հռետորական դիմումները, հարցերն ու բացականչությունները, առանձին տողերի և պատկերների կրկնությունները։

Պոեմի քնարականացման ճանապարհին ռոմանտիկները լայնորեն դիմեցին ժանրի այն տարատեսակին, որը կարելի է կոչել պոեմ-մենախոսություն. պոեմ-խոստովանություն (այսպես կոչված «պոեմ-մոնոլոգ»), երբ ստեղծագործության հիմքը հերոսի խոհերի և հույզերի ծավալուն շարադրանքն է՝ կատարված հենց իր հերոսի շուրթերով։ Դրա առաջին օրինակները տվեց Բայրոնը՝ «Չայլդ Հարոլդի ուխտագնացությունը» և մանավանդ «Շիլիոնի կա-

լանավորը» պոեմներում։ Վերջինս, ինչպես հայտնի է, ամբողջովին բաղկացած է հերոսի պատմությունից՝ իր բանտային կյանքի, տառապանքների ու խաբված հույսերի մասին։ Պոեմի այս ձևը հետագայում փայլուն կերպով կիրառեց Լերմոնտովը «Մծիրի» մեջ. այստեղ ևս ամբողջ պոեմը (բացի ոչ մեծ նախադրությունից) փաստորեն հերոսի մենախոսությունն է՝ ազատության բուռն երազանքի, մենաստանի խեղդիչ մթնոլորտից դեպի «տագնապների և մարտերի հրաշալի աշխարհը» դուրս գալու ապարդյուն ջանքերի մասին։

Վերջապես, ռոմանտիկական պոեմի քնարականությունն արտահայտվեց նաև մի ուրիշ կարևոր նորության մեջ, որի նշանակությունը ժանրի ձևափոխման գործում դժվար է գերագնահատել։ Խոսքը վերաբերում է **հեղինակի և հերոսի քնարական նույնացման** սկզբունքին։ Ի՞նչ է նշանակում դա։ Վ. Մ. Ժիրմունսկին իր «Բայրոն և Պուշկին» գրքում, որը ռոմանտիկական պոեմի պատմության և տեսության հարցերի լավագույն հետազոտությունն է, այդ սկզբունքը բացատրում է այսպես. «Պատմության կենտրոնացումը հերոսի անձնավորության, նրա ներքին ապրումների շուրջ, որոնք իշխում են գործողության վրա, գունավորում են ֆաբուլան և պատմության բուն իրավիճակը և, դրա հետ միասին, հուզական նույնացման ճանապարհով, ասես դառնում են բանաստեղծի ներքին կյանքի քնարական արտահայտությունը»[13]։

Այս հատկանիշների առաջին դասական օրինակը դարձյալ կարող է համարվել բայրոնյան «Չայլդ Հարոլդը», ուր հեղինակը անբաժան ուղեկցում է իր հերոսին հայրենիքից հեռանալու, Իսպանիայում, Հունաստանում, Իտալիայում, Հռենոսի ափերին և Ալպյան լեռներում կատարած շրջագայության ժամանակ։ Բանաստեղծը լիովին բաժանում է հերոսի հիասթափությունը, սերն ու ատելությունը, նրա խորհրդածությունները Եվրոպայի քաղաքական անցուդարձերի մասին։ Տեղի է ունենում ոչ միայն ռոմանտիզմի համար այնքան բնորոշ՝ հերոսի վերածումը հեղինակային գաղափարների խոսափողի, այլև հակառակը՝ հեղինակն էլ արտահայտում է հերոսի մտքերն ու տրամադրությունները։ Նրանց ձայները միաձուլվում են, և հաճախ պարզապես անհնար է

[13] *В. М. Жирмунский*, Байрон и Пушкин. Из истории романтической поэмы. Ленинград, 1924, стр. 23. Նույն սկզբունքի մասին տե՛ս նաև *А. Н. Соколов*. Очерки по истории русской поэмы. М., 1955, стр. 508—510.

սահման անցկացնել նրանց միջև, ցույց տալ, թե որտեղ է վերջանում հեղինակի խոսքը և որտեղ սկսվում հերոսինը։ Նրանք ոչ միայն բաժանում են նույն հայացքներն ու տրամադրությունները, այլև խոսում են հար և նման լեզվով, բանաստեղծական ինտոնացիայով։ Սրա պատճառը չի կարելի որոնել միայն Չայլդ Հարոլդի կերպարի որոշ չափով ինքնակենսագրական բնույթի մեջ, որն անկասկած է։ Դրա հետ միասին Բայրոնը իր հերոսին անվանում էր «վերին աստիճանի վանող անձնավորություն» և ամեն կերպ ցանկանում հասկանալի դարձնել տարբերությունը «հեղինակի և ուխտագնացի միջև»։ Այնուամենայնիվ, Բայրոնին դա չհաջողվեց, և իր պոեմի չորրորդ երգի առաջաբանում նա ստիպված էր խոստովանել, որ ինքը «հոգնել է անցկացնել մի սահման, որը ոչ ոք չի ցանկանում նկատել», և որ ինքը «վճռել է այդ խնդիրը բոլորովին մի կողմ թողնել»[14]։ «Մովահեննի» առաջաբանում պատասխանելով քննադատներին, Բայրոնը նույն Չայլդ Հարոլդի մասին գրել է. «Ի՞նչ արած, եթե ես ընկել եմ մասլ փաստիրության մեջ և «պատկերել եմ ինքս ինձ», ապա դիմանկարն, ըստ երևույթին, ճշմարիտ է, բանի որ գրավիչ չէ»[15]։

Հեղինակի և հերոսի այսչափ մերձավորության բուն պատճառ ռոմանտիկական սուբյեկտիվությունն էր, որն իրեն էր ենթարկում կերպարները և ապարեղ չէր թողնում նրանց օբյեկտիվ, հեղինակի կամքից անկախ զարգացման համար։ Այդ է պատճառը, որ Բայրոնի «արևելյան պոեմներում» ևս, ուր, ինչպես կե, խոսք չի կարող լինել ինքնակենսագրական հիմքի մասին. դարձյալ ամեն քայլափոխի կարելի է որսալ «հեղինակի ձայնի միաձուլումը նրա հերոսների ձայնին»[16]։ Նույնը, ճիշտ է, ավելի քիչ չափով, վերաբերում է և՛ Պուշկինի «հարավային պոեմներին», և՛, մանավանդ, Լերմոնտովի «կովկասյան պոեմներին»։

Պոեմի քնարական ուժեղ տարրերը, որը ժանրի մեջ մտցրին ռոմանտիկները, շատ արդյունավետ և կայուն եղավ։ «Զուտ պատմողական», քնարականությունից զերծ պոեմ գրելը դարձավ այլևս անհնարին։ Տարբեր չափերով և տարբեր ձևերով մերթ փոր-

---

[14] *Մեջբերում ենք հետևյալ գրքից՝* «Проблемы сравнительной филологии. Сборник статей к 70-летию В. М. Жирмунского». М.—Л., 1964, стр. 39.

[15] *Байрон*, Избранные произведечия. М., 1953, стр. 150.

[16] *Е. И. Клименко*, Лирико-эпическая поэма Байрона (основы жанра). «Проблемы сравнительной филологии. Сборник статей к 70-летию В. М. Жирмунского», стр. 397.

բանալով, մերթ ավելի ընդգծվելով, քնարական տարրը շարունակվեց ժանրի հետագա ողջ պատմության ընթացքում, դառնալով նրա հիմնական հատկանիշներից մեկը:

Ռոմանտիզմը էական փոփոխություններ մտցրեց նաև պոեմի կառուցվածքի ու սյուժեի մեջ: Նախ, ինչ որ անմիջապես աչքի է զարնում, սուր կերպով փոխվեցին ժանրի ծավալն ու չափերը: Կլասիցիզմի վիթխարի պոեմների համեմատությամբ Բայրոնի, Պուշկինի, Լերմոնտովի պոեմները բավական փոքր ստեղծագործություններ են, եթե նույնիսկ վերցնենք նրանցից ամենածավալունը՝ «Չայլդ Հարոլդը», կամ եթե նույնիսկ հիշենք «Դոն Ժուանն» ու «Եվգենի Օնեգինը», որոնք արդեն չափածո վեպեր են:

Սակայն ավելի կարևոր է այն, որ ռոմանտիկական պոեմում էապես փոխվեց դեպքերի ու դեմքերի մասին պատմելու բուն եղանակը: Կլասիցիզմի պոեմում, ինչպես ասվեց, սյուժեն զարգանում էր դեպքերի հաջորդական և մանրամասն պատմությամբ: Մինչդեռ ռոմանտիկական պոեմում գերիշխող դարձավ սյուժեի և կերպարների մասին հատվածային, կտրատված, դիտմամբ անավարտ մնացող շարադրանքով պատմելը («այս անկապ հատվածները»,—նամակներում այսպես էր բնութագրում Պուշկինն իր «Բախչիսարայի շատրվանը»): Ռոմանտիկ բանաստեղծները գերադասում էին պոեմը բացել միանգամից, հանկարծակի և անսպասելի սկզբով, ընթերցողին անմիջապես մտցնել լարված, դրամատիկ իրադրության մեջ: Նրանք դեպքերի շղթայից վերցնում և պատմում են միայն ամենից կարևոր օղակները, սյուժեն կառուցելով, այսպես ասած, մի քանի «գագաթների» վրա, իսկ մնացած դեպքերի մասին (հաճախ և շատ կարևոր) կամ առհասարակ լռում են և կամ միայն աղոտ ակնարկներ են անում, թողնելով, որ ընթերցողն այդ բոլորը կռահի, լրացնի իր երևակայությամբ: Դա նպաստում է նաև ուժեղացնելու խորհրդավորության, անորոշության այն մթնոլորտը, որով ռոմանտիկ բանաստեղծները սիրում էին շրջապատել իրենց հերոսներին («Պետք չէ ամեն ինչ արտահայտել,— դա հետաքրքրաշարժության գաղտնիքն է»,— գրել է Պուշկինը «Կովկասի գերին» պոեմի առթիվ): Այդ նույն նպատակին էր ծառայում հերոսի ճակատագիրը դիտմամբ անավարտ և անորոշ թողնելու սկզբունքը, որը նույնպես դարձավ ռոմանտիկական պոեմի յուրօրինակ օրենքը. այդպես են ավարտվում Բայրոնի «Չայլդ Հարոլդն» ու «Մանֆրեդը», Պուշկինի

«Հարավային պոեմները», Լերմոնտովի «Դևը», «Մծիրին» և շատ ուրիշ գործեր։

Ռոմանտիկական պոեմի կառուցվածքի մեջ, դեպքերի մասին պատմող ու մեծ հատվածների և բնարական ընդարձակ շեղումների կողքին, հաճախ կարևոր տեղ են գրավում դրամատիկ երկխոսությունները, ինքնուրույն արժեք ունեցող լիրիկական երգերը,— հատկանիշներ, որոնք պարզապես աներևակայելի կլինեին հին էպիկական պոեմների մեջ[17]։

Պատմելու «հատվածային» եղանակը, միայն դեպքերի մի քանի հիմնական դրվագներով սահմանափակվելը և մյուսների մասին լռելը նույնպես դարձավ ժանրի կայուն հատկանիշ. Հետագայում անցավ նաև ռեալիստական պոեմին, հնարավորություն տալով համեմատաբար փոքր ծավալի երկի մեջ «պարփակելու» մի ամբողջ բազմաճյուղ սյուժե, մարդկային բարդ ճակատագրեր։ Բավական է այս կապակցությամբ հիշատակել Թումանյանի «Անուշը»։

Բայց քանի որ խոսքն առայժմ վերաբերում է բուն ռոմանտիկական պոեմին, պետք է ասել, որ XIX դարի հայ գրականության մեջ «բայրոնյական» պոեմ գրելու միակ ամբողջական փորձը եղավ Ս. Շահազիզի «Լևոնի վիշտը»։ Հայկական ռոմանտիզմի պոեմները՝ Ղ. Ալիշանի «Նահապետի երգերն» ու Ռ. Պատկանյանի «Քաջ Վարդան Մամիկոնյանի մահը», ունենալով պատմական թեմատիկա, շատ կողմերով տարբերվում էին համաեվրոպական ռոմանտիզմի պոեմներից։ Ազգային պատմության հերոսական և ողբերգական դրվագները նրանց պոեմների մեջ մտցնում էին ուրիշ պրոբլեմներ, էպիկական սյուժե և բնավորություններ։ Այնինչ

---

[17] Մենք թվարկեցինք ռոմանտիկական պոեմի հիմնական ձևերը, որոնք, իհարկե, շատ ավելի բազմազան են եղել։ Օրինակ, ժամանակակից հետազոտողներից մեկը նշում է անցյալ դարի առաջին կեսի հեղափոխական-ռոմանտիկական պոեմի հետևյալ տեսակներն ու ենթատեսակները. ա) լիրո-էպիկական պոեմ («արևելյան պոեմ», պոեմ-մոնոդիա, հիմնային և ազգային-հերոսական պոեմներ). բ) փիլիսոփայական-սիմվոլիկ պոեմ (կոսմոլոգիական, ողբերգական, բնարական-սիմֆոնիկ պոեմներ); գ) երգիծական պոեմ (պամֆլետային-սատիրական պոեմ և երգիծական պոեմ-ֆրեսկա)։ Տե՛ս И. Г. Неупокоева. Революционно-романтическая поэма первой половины XIX века. Опыт типологии жанра, „Наука", М., 1971. Կանգ չառնելով այս դասակարգման մի շարք վիճելի կողմերի վրա, նշենք, որ այս բոլոր տեսակներում տարբեր չափերով արտահայտվեցին այն նոր գծերը, որոնք ժանրի բովանդակության և կառուցվածքի մեջ մտցրեց ռոմանտիկական ուղղությունը։

«Լևոնի վիշտը» մեծ չափով գրված է «Չայլդ Հարոլդի» անմիջական տպավորության տակ։ Այդ են վկայում Շահազիզի պոեմի բովանդակության և կառուցվածքի շատ էական գծեր՝ սկսած երկը չորս գլխի բաժանելուց մինչև քնարական-հրապարակախոսական ազատ խորհրդածության ձևը, որի մեջ տառացիորեն կրկնում են սյուժեի և հերոսի կենսագրության թույլ տարրերը, ճանապարհորդության մոտիվը, հերոսի և հեղինակի քնարական նույնացման սկզբունքը և այլն։ Եվ, այնուամենայնիվ, Շահազիզի պոեմն էպիգոնական ստեղծագործություն չէ՝ շնորհիվ «բայրոնական ձևի» մեջ մտցրած այն նոր բովանդակության, որն ամբողջովին կապված էր հայկական կյանքի կենսական հարցերի հետ։ «Համաշխարհային թախիծն» այստեղ փոխարինված է բուն հայկական «ազգային վշտով», և Լևոնը ոչ թե Հարոլդի նման հեռանում է հայրենիքից, այլ ընդհակառակը, հեռու հյուսիսից գալիս է դեպի Հայաստան՝ ճանաչելու նրա կյանքն ու հոգսերը, օգնելու նրա քաղաքական ու կուլտուրական վերածնությանը։

Ռոմանտիկական պոեմի սկզբունքների ստեղծագործական յուրացման ցայտուն օրինակ է, արդեն մեր դարի սկզբին գրված՝ Ավ. Իսահակյանի «Աբու-Լալա Մահարին»։ Ռոմանտիզմի ավանդույթների հետ կապը, ամենից առաջ, միայնակ անհատի խոհերի և ճակատագրի բացահայտումն էր, նրա սուր հակադրությունը հերոսի իդեալներին անհամատեղելի միջավայրին, ամբողջ հասարակությանը։ Այդ հակադրության միջոցով Իսահակյանն արտահայտում էր դարասկզբի արատավոր բարդ պայմաններում իրենց մարդասիրական իդեալների իրագործման ուղիներ չգտնող միջին դեմոկրատական խավերի մտորումները, երբեմն ողբերգական ու հուսահատական զգացումները։ «Աբու-Լալա Մահարու» մեջ նույնպես տիրապետում է պոեմ-մենախոսության ձևը. սյուժեն, գործողությունը հասցված են նվազագույնի, նրանց տեղը գրավել են հերոսի խոհերն ու տրամադրությունները։ Այստեղ ևս հերոսի ու հեղինակի ձայները միաձուլվում են, նրանք քնարականորեն նույնանում են։

Որ XX դարի սկզբին ռոմանտիկական պոեմի սկզբունքները հող ունեին մեր գրականության մեջ, վկայում է նաև Բայրոնի անմիջական ազդեցությամբ գրված՝ Ռ. Որբերյանի «Ծփանքներ» պոեմը, որը սակայն չուներ անհրաժեշտ գեղարվեստական ինքնատիպություն։

Իրենց բոլոր տարբերություններով հանդերձ, կլասիցիզմի և ռոմանտիզմի պոեմներն ունեին մի ընդհանուր գիծ՝ և՛ մեկ, և մյուս դեպքերում նրանք հանդես էին գալիս իբրև տվյալ ուղղության գեղագիտական բովանդակությունը առավել լրիվությամբ արտահայտող առաջատար գրական ժանրեր: Այնինչ XIX դարի քննադատական ռեալիզմի գրականության մեջ պոեմի դիրքն ու կշիռը փոխվեցին: «Առաջնությունը» առհասարակ անցավ արձակ ժանրերին, մանավանդ վեպին, որը XIX դարի 20—30-ական թվականներից դարձավ այսպես կոչված «իրականության պոեզիայի» դրսևորման հիմնական ձևը: Դա հիմք տվեց Բելինսկուն 1835 թ. գրելու. «Այժմ մեր ամբողջ գրականությունը վերածվել է վեպի և պատմվածքի: Ներբողը, էպիկական պոեմը, բալլադը, առակը, նույնիսկ այսպես կոչվող կամ ավելի լավ է ասել այսպես կոչված ռոմանտիկական պոեմը, պուշկինյան պոեմը, որ մի ժամանակ հեղեղել և ողողել էր մեր գրականությունը,— այս բոլորն այժմ ավելին չեն, քան հիշողություն ինչ-որ ուրախ, բայց վաղուց անցած ժամանակի մասին: Վեպն ամեն ինչ սպանեց, ամեն ինչ կլանեց...»: Այս երևույթի պատճառը քննադատը տեսնում էր «ժամանակի ոգու, համընդհանուր և, կարելի է ասել, համաշխարհային ուղղության մեջ», այն բանում, որ «վեպի ձևն ու պայմանները ավելի հարմար են հասարակական կյանքի հետ ունեցած հարաբերության մեջ դիտվող մարդու բանաստեղծական պատկերման համար»[18]: Այդ իրողությունն ավելի ընդգծվեց հետևյալ տասնամյակներում, մանավանդ 60—80-ական թվականներին, երբ արձակի վիթխարի հաջողությունների ֆոնի վրա (ռուս գրականության մեջ՝ Տոլստոյ, Դոստոևսկի, Տուրգենև, Չեխով, ֆրանսիականում՝ Ֆլոբեր, Մոպասան, Զոլա, հայ գրականության մեջ՝ Րաֆֆի, Պարոնյան, Մուրացան, Շիրվանզադե, Նար-Դոս, Զոհրապ) պոեզիայի, մանավանդ պոեմի ժանրի նվաճումները բավական համեստ էին:

Եվ, այնուամենայնիվ, մեծ քննադատն իր հիշյալ հոդվածում, անշուշտ, իրավացի չէր, երբ պոեմի ժանրի զարգացման հեռանկար չէր տեսնում (մի միտք, որից նա հետագայում պետք է հրաժարվեր): 20—30-ական թթ. սկսած նոր ռեալիստական շար-

---

18 В. Г. Белинский. Собр. соч. в 3-х томах, т. I, 1948, стр. 102, 112.

ժամը Արևմուտքում և Ռուսաստանում ընդգրկեց նաև պոեմի ժանրը, ինչ-որ չափով վերակառուցեց այն, թեև չհանգեցրեց ժանրի այնպիսի արմատական վերափոխման, ինչպես եղել էր կլասիցիզմից ռոմանտիզմին անցնելու ժամանակ։ Ռոմանտիզմի «հայտնաբերած» ժանրային ձևի մի շարք գծեր (համեմատաբար փոքր ծավալ, անհատական կյանքի որևէ դրվագ, ողբերգական կամ հերոսական սյուժե, պատմողական և քնարական կողմերի սերտ զուգակցում, հեղինակի ակտիվ միջամտություն դեպքերին և այլն) խոշոր չափով պահպանվեցին նաև նոր մեթոդի մեջ, իմաստավորվելով և օգտագործվելով ռեալիստորեն։ Դրա պատճառն այն էր, որ XIX դարի առաջին ռեալիստներից շատերն անցել էին ռոմանտիզմի դպրոցը, հարստացել նրա գեղագիտական լավագույն նվաճումներով։

Դրա ցայտուն հաստատումը Պուշկինի պոեմներն են։ 20-ական թթ. կեսերին վերջնականապես հակվելով դեպի ռեալիզմը (որը նա մի որոշ շրջանում «իսկական ռոմանտիզմ» էր անվանում) և դառնալով, իր իսկ խոսքերով ասած, «իրականության բանաստեղծ», Պուշկինը միաժամանակ հարստացրեց իր «ժանրային ռեպերտուարը» (դրամատուրգիա, վեպ, պատմվածք, ճանապարհորդական ակնարկ), բայց պոեմից ամենևին էլ չհրաժարվեց։ Ի թիվս այլ գործերի, այդ շրջանում են գրված նաև «Պոլտավան» և «Պղնձե հեծյալը», որ քննադատներից մեկը[19] պատկերավոր ձևով անվանել է ռուս գրականության «պոեմների պոեմ»։ «Պղնձե հեծյալի» մեջ բացառիկ բնականությամբ միաձուլվեցին ազգային-պատմական թեման (Պետերբուրգի հիմնադրումը, Ռուսաստանի հզորության փառքը) և «փոքր մարդու» ողբալի ճակատագիրը. հերոսական ներբողն ու կենցաղային պատմությունը, պաթետիկան և էլեգիան, ռեալիստական մանրամասնը և ֆանտաստիկան։ Պուշկինյան ռեալիզմն ընդլայնեց պոեմի կենսական շրջանակները, ներառնելով նաև կենցաղային ծիծաղաշարժ պատմությունը («Գրաֆ Նուլին», «Տնակը Կոլոմնայում»), իրականության լայն ընթացքն իր «պոեզիայով» և «պրոզայով»։

Այդ ուղու վրա էլ ծնվեցին «Եվգենի Օնեգինի» մտահղացումն ու պլանը՝ չափածո պատմությամբ ներկայացնել ողջ ռուսական կյանքը, հերոսների անհատական ճակատագիրը հասարակական հարաբերությունների լայն ֆոնի վրա։ Ինչքան էլ Պուշկինն իր

---

[19] Լև Օզերով (տե՛ս «Լիտերատուրնայա գազետա», 1965, № 95)։

աշխի առջև ունենար Բայրոնի «Դոն Ժուանի» փորձը, նա պետք է ինքնուրույն ձևով լուծեր բացառիկ դժվարության երկու խնդիր՝ ստեղծել ռուս գրականության առաջին ռեալիստական վեպը և այն էլ հատկապես չափածո վեպը: Հայտնի են Պուշկինի 1823 թ. մի նամակի խոսքերն այն մասին, որ ինքը գրում է «ոչ թե վեպ, այլ չափածո վեպ—դիվային տարբերություն կա»: Այդ «դիվային տարբերությունը» ոչ միայն ամեն ինչ չափածո հանգավոր տողերով, այն էլ «Օնեգինյան տան» երկաթյա կանոններով արտահայտելու մեջ էր, այլև վեպի և պոեմի հատկանիշների միաձուլումից մի նոր ժանրային ձև ստեղծելու մեջ: Չափածո վեպը, ինչպես ցույցուցեց Պուշկինն իր հանճարեղ երկով, փաստորեն պոեմի մեծ տարբերակն է՝ հարստացած ժամանակակից վեպի որոշ ստեղծագործական նվաճումներով: Եթե արձակ վեպի հետ «Եվգենի Օնեգինը» կապվում էր բովանդակության լայնությամբ, կյանքի շատ կողմեր ընդգրկելու միտումով (նախերգանքում Պուշկինն իր երկը անվանել է «կիսազվարճալի, կիսատխուր, հասարակ-ժողովըրդային, իդեալական խայտաբղետ գլուխների հավաքածու»), ապա պոեմի ժանրին այն առնչվում է ոճի բարձր բանաստեղծականությամբ, ընդհանուր հուզական երանգով, հեղինակի մշտական ներկայությամբ, ընթերցողի հետ վարած սրտակից զրույցներով: Իր այդ հատկանիշներով «Եվգենի Օնեգինը» դարձավ չափածո վեպի՝ բացառիկ դժվարություններ հարուցող այդ ժանրի գրեթե միակ դասական օրինակը համաշխարհային գրականության մեջ:

Ռեալիստական պոեմն ավելի բազմազան դարձնելու ուղիով ընթացան Շևչենկոն («Կատերինա», «Հայդամակներ» և այլն), Նեկրասովը («Բուքը», «Ռուս կանայք», «Ժամանակակիցներ» և այլն) և ուրիշ բանաստեղծներ: Հատկապես Նեկրասովի «Ո՞վ է Ռուսիայում լավ ապրում» ստեղծագործությունը ներկայացնում է պոեմի մի բոլորովին ինքնատիպ նմուշ, որ բանաստեղծը բնութագրել է իբրև «ժամանակակից գյուղացիական կյանքի էպոպեա»: Իրոք, դա ժողովրդական կյանքի և կենցաղի մի վիթխարի համայնապատկեր է, բազմազան տեսարանների, կերպարների, ճակատագրերի մի համադրություն: Սակայն այդ բոլորը ծառայում են մեկ հիմնական նպատակի՝ ժողովրդի ներկայի և ապագայի իմաստավորմանը, և, ի վերջո, կազմում են մեկ կառուցվածքային ամբողջություն շնորհիվ այն բանի, որ պոեմի ամբողջ ընթացքը ենթարկվում է երջանկության որոնման համար ճանա-

պարզ ընկած յոթ գյուղացիների պատմությունը: Ժողովրդական հեքիաթներից քաղված այդ մոտիվն օգտագործվում է, ռուսական կյանքի միանգամայն իրական պատկերը գծագրելու համար:

Ամեն մի ազգային գրականություն ունի իր ժանրային որոշ յուրահատկությունները՝ գրական տեսակների հաջորդափոխման այնպիսի օրինաչափություններ, որոնք բխում են ազգային կյանքի և գրականության զարգացման հատուկ պայմաններից: Հայ նոր գրականության պատմության յուրահատուկ գծերից մեկն այն էր, որ անցյալ դարի 70—80-ական թվականներին պոեզիայի «տեսակարար կշռի» որոշակի անկումից հետո դարավերջին նորից սկսվեց բանաստեղծական ձևերի նոր հզոր վերելք, որը շուտով հիմք դարձավ հայ պոեզիայի զարգացման ամենափայլուն էտապներից մեկի համար: Պոեմի բնագավառում ևս դարասկիզբը եղավ մեծ նվաճումների շրջան: Բացի Իսահակյանի «Աբու-Լալա Մահարուց», այստեղ առաջին հերթին պետք է հիշատակել Դ. Վարուժանի «Հարճը» և մանավանդ Հովհ. Թումանյանի հանրահայտ երկերի շարքը:

Թումանյանի պոեմները (առաջին հերթին «Անուշը», «Թմկաբերդի առումը», «Սասունցի Դավիթը») կազմեցին հայ ամբողջ նախընթաց գրականության նվաճումների յուրօրինակ համադրությունը, նրա ամենաբարձր գագաթներից մեկը: Այդ երկերի տիպաբանական ձևը, ժանրային բնույթը պայմանավորված էր, մի կողմից, դասական գրականության ավանդույթների, հատկապես Պուշկինի և Լերմոնտովի ստեղծագործական փորձի յուրացմամբ, որոնք, բանաստեղծի հայտնի վկայությամբ, օգնեցին նրան գտնելու «պոեմայի այն ձևը», որով գրել է Թումանյանը: Այս առթիվ պետք է հիշատակել՝ նրա պոեմների համեմատաբար փոքր ծավալը, սյուժեի իրադարձության միայն կարևորագույն օղակների՝ «գագաթների» շուրջ կառուցելը, էպիկական պատմությունը հաճախ քնարական շեղումներով և դրամատիկական երկխոսություններով ընդմիջարկելը և այլն: Մյուս կողմից, թումանյանական պոեմի բովանդակության և ձևի շատ կողմեր օրգանապես կապված են ժողովրդական բանահյուսության, նրա պոետիկայի ավանդույթների հետ (հիպերբոլիկ մտածողությունը, ֆանտաստիկան, բնության շնչավորումը և գեղարվեստական պայմանականության մյուս ձևերը, կերպարների խիստ ժողովրդական, հերոսական ոգին, մարդասիրական աշխարհազգացողությունը և այլն): Ե՛վ մեկ, և՛ մյուս ավանդույթները լիովին ներդաշնակում

էին Թումանյանի ռեալիստական մեթոդին, ծառայում նրա հարստացմանն ու բազմազանությանը։ Ոչ միայն ժամանակակից կյանքն արտացոլող («Անուշ», «Հառաչանք», «Լոռեցի Սաքոն», «Հին կռիվը»), այլև ժողովրդական բանահյուսության հիման վրա գրված պոեմները («Թմկաբերդի առումը», «Սասունցի Դավիթը», «Հազարան բլբուլ»), երգիծական («Պոետն ու Մուսան») և խոհական-փիլիսոփայական («Դեպի Անհունը») բնույթ ունեցող ստեղծագործությունները խորապես ռեալիստական են իրենց ներքին էությամբ, մարդկային բնավորությունների և ժողովրդական իդեալների ճշմարտացի վերարտադրությամբ, արտահայտչական միջոցների ողջ համակարգով։

Թումանյանի պոեմներն ունեն ամուր էպիկական հիմք, որը հարստանում է հերոսների էությունից և հեղինակային վերաբերմունքի անմիջականությունից բխող քնարականությամբ, պատկերվող վիճակների սրությամբ և լարվածությամբ պայմանավորված դրամատիզմով։ Այդ էպիկականության հիմքն այն էր, որ, նույնիսկ կյանքի առերևույթ հասարակ, շարքային երևույթների մասին խոսելիս (օրինակ, «Հառաչանքի», «Մարոյի» կամ «Լոռեցի Սաքոյի» մեջ) Թումանյանը ձգտում է ժողովրդի կյանքն ընդգրկել իր բոլոր տարրերի, բանաստեղծական և ողբերգական կողմերի միասնության մեջ։ Նրա կերտած պատկերները մեծագույն ուժ և տարողություն են ձեռք բերում, խտացնելով ժողովրդի դարավոր կենսափորձն ու ներկայի էական գծերը։ Թումանյանի ստեղծագործությունների շնորհիվ հայ պոեմն ու բալլադը բարձրացան այդ ժանրերի համաշխարհային նվաճումների մակարդակին։

Դարասկզբին հայ գրականության մեջ ևս լայնորեն տարածվեց պոեմի քնարականացման, այն իբրև ծավալուն քնարական մենախոսություն կառուցելու սկզբունքը։ Ընդունելով ժամանակին ռոմանտիզմի մշակած այդ ձևը, XX դարի նորագույն գեղարվեստական ուղղությունները (առաջին հերթին՝ սիմվոլիզմը) խորացրին այն։ Այժմ պոեմը հաճախ առհասարակ զրկվում էր օբյեկտիվ կերպարից, նրա միակ հերոսը դառնում էր ինքը՝ հեղինակը, և ստեղծագործությունը կազմվում էր նրա մտորումների և հույզերի նկարագրությունից։ Հայ գրականության մեջ այդ սկզբունքով են գրված Ռ. Որբերյանի «Ծփանքները» (1906), Ռ. Սևակի «Մարդերգությունը» (1909), Ե. Չարենցի «Կապուտաչյա Հայրենիքը» (1915), Հ. Հակոբյանի «Հավասարությունը» (1917)։

729—7

Այդ պոեմներում, որոնք այնուամենայնիվ, պարունակում են որոշ օբյեկտիվ կերպարներ և սյուժեի տարրեր, դարձյալ տիրապետում էր քնարական տարրը՝ հերոսի և հեղինակի նույնացման այլևայլ ձևերով։ Բավական է, բացի Իսահակյանի «Աբու-Լալա Մահարու», հիշատակել Հակոբ Հակոբյանի «Նոր առավոտն» ու «Կարմիր ալիքները», Սիամանթոյի «Սուրբ Մեսրոպը», Չարենցի «Դանթեական առասպելը», Դեմիրճյանի պոեմների շարքը («Կյանքի տեսիլը», «Ո՛չ այս աշխարհի», «Սրբի աղջիկը»)։

Վերջապես, հայ գրականության մեջ ևս գրվեցին երկեր, որոնք արտաքուստ կարող են թվալ բանաստեղծությունների սովորական շարքեր, քանի որ ամեն հատված առանձին վերցրած, իրոք, մի ինքնուրույն միավոր է։ Բայց դրանք ունեն նաև թեմատիկ-գաղափարական որոշ ներքին միասնություն, որի շնորհիվ ձեռք են բերում պոեմի գծեր։ Իհարկե, բանաստեղծական ամեն մի շարք, թեկուզ և խստորեն մտածված, քնարական տրամադրությունների հաջորդական զարգացումը ներկայացնող դասավորությամբ, ինչպիսին է, օրինակ, Վահան Տերյանի «Մթնշաղի անուրջներ» գիրքը, դեռ պոեմ կոչվելու իրավունք չունի։ Դրա համար անհրաժեշտ է նաև գեթ աղոտ գծագրված ներքին ինչ-որ սյուժե կամ միասնական կերպար, մարդկային ճակատագիր, որն աստիճանաբար բացահայտվում և ամբողջանում է բանաստեղծությունների շարքի մեջ։ Այդպիսի բանաստեղծաշար-պոեմ էր Ավ. Իսահակյանի «Ալագյազի մանիները»։ Նրա մեջ մտնող բանաստեղծությունները, որոնք առանձին վերցրած ինքնուրույն գործեր են՝ բնության, գյուղական կյանքի և աշխատանքի, սիրո և հիասթափության պատկերներով, ի վերջո կազմում են մեկ ամբողջություն, ներկայացնում քնարական հերոսի աշխարհը, նրա դժբախտ սիրո պատմությունը։ Մի յուրօրինակ պոեմ է նաև Դ. Վարուժանի «Հացին երգը», որի մեջ մտնող ինքնուրույն բանաստեղծությունները նոր իմաստ և նոր դեր են ստանում ամբողջական շարքի մեջ. դրանք քայլ առ քայլ ներկայացնում են գյուղական աշխատանքի, հացի ստեղծման բոլոր հաջորդական փուլերը՝ վաղ գարնանից մինչև աշուն, հողի մեջ նետված առաջին սերմից մինչև բերքահավաք։ Առանձին բանաստեղծությունների թեմատիկ միասնության և սյուժետային որոշ առնչությունների շնորհիվ պոեմի գծեր ունեին նաև Սիամանթոյի բանաստեղծական շարքերից մի քանիսը՝ «Դյուցազնորեն», «Կարմիր լուրեր բարեկամես», «Հայրենի հրավեր»։

Այս հատկանիշներով էր բնորոշվում պոեմի զարգացումը, նրա «ժանրային դիմանկարը» նախահոկտեմբերյան տարիներին։

7

Որպեսզի ճիշտ դատենք այս կամ այն ժանրի վիճակի և զարգացման հեռանկարների մասին, պետք է նկատի ունենալ համեմատաբար երկար ժամանակահատվածի գրական շարժման փաստերը։ Այլապես մենք կարող ենք չափազանցված նշանակություն տալ ժանրի զարգացման յուրաքանչյուր ելևէջի և ժանրային նոր ձևերի ամեն մի որոնման մեջ տեսնել տվյալ գրական տեսակի արմատական փոփոխության արտահայտություն։

Պոեմի ժանրի նկատմամբ այդ վտանգն ավելի քան հնարավոր է. Նրա շարժուն և ազատ ձևը անընդհատ նորանոր տարբերակներ է ստեղծում, որոնք միակողմանի մոտեցման դեպքում կարող են դիտվել իբրև ժանրի զարգացման միակ գիծ։ Այսպես, վերջին 10—15 տարվա ընթացքում սովետական գրականության մեջ մի շարք պատճառներով զարգացան գերազանցապես պոեմի քնարական ձևերը։ Դա որոշ քննադատների և բանաստեղծների հիմք տվեց այն հապճեպ եզրակացության համար, թե օրինական է միայն քնարական պոեմը, իսկ էպիկական պոեմի հնարավորությունները մեկընդմիշտ սպառվել են։ Բայց, դիտելով սովետական պոեմի զարգացումն իր ավելի քան կեսդարյա ընթացքի մեջ, դժվար չէ նկատել հետևյալը։ Նախ, ժանրի զարգացման պատկերը շատ ավելի լայն է և բազմակողմանի, չի սպառվում մեկ-երկու ձևերով, և, երկրորդ, ժանրի նորագույն և միակ ընդունելի տարատեսակ համարվող քնարական պոեմի ձևը հայտնի է եղել շատ ավելի վաղ, ունեցել է իր համեմատաբար մեծ տարածման կամ թուլացման փուլերը։ Բավական է հիշել ռոմանտիզմի կամ սովետական պոեզիայի սկզբնավորման տարիների մի շարք պոեմներ, որոնք ժանրի քնարական ձևի վառ օրինակներ են։

Այդ պատճառով էլ ճիշտ կլիներ վերցնել ժանրի պատմության ամբողջ հետհոկտեմբերյան փուլը, իբրև գրական զարգացման որոշակի դարաշրջան։ Դա թույլ կտա ժանրի բովանդակության և պոետիկայի հարցերը քննել սովետական գրականության փորձի լույսի տակ և պատմական մեծ շարժման մեջ։

Բնորոշ է, որ հետպատերազմյան շրջանում պոեմի ժանրը դարձավ բուռն վեճերի առարկա։ Գրականագիտությունը ձգտում

է տեսականորեն ըմբռնել և իմաստավորել այն տեղաշարժերը, որոնք կատարվել և կատարվում են ժանրի բովանդակության, կառուցվածքի, արտահայտչական միջոցների բնագավառում, կանխատեսել նրա զարգացման ուղիները։ Հիշատակելի են հատկապես այն երկու բանավեճերը, որոնք ծավալվեցին «Լիտերատուրնայա գազետայի» էջերում։ Առաջին բանավեճը տեղի ունեցավ 1952 թվականին[20], իսկ երկրորդը՝ ավելի քան տաս տարի անց՝ 1965 թվականին[21]։

Ե՛վ առաջին, և՛, մանավանդ, երկրորդ բանավեճի հիմնական հարցերից մեկն այն էր, թե ի՞նչը պետք է լինի չափանիշ պոեմի ժանրի տարբերակման համար։ Արդյոք կա՞ն ժանրի ինչ-որ կանոններ, որոնց պարտավոր է ենթարկվել բանաստեղծը, թե՞ ամեն ինչ կախված է վերջինիս տաղանդից և ցանկությունից։ Այսպես, դեռ 1952 թ. բանավեճի ժամանակ հայտնվեց այն կարծիքը, թե կան «ժանրի անառարկելի առանձնահատկություններ», որոնց անտեսման հետևանքով մեր գրականության մեջ «երևան են գալիս խարխուլ, թափթփված, ձանձրալի, հուսահատորեն «չաշխատող» պոեմներ, ինչպես ժամացույցը առանց զսպանակի» (Ն. Գրիբաչև)։ Դրան հակառակ, առաջադրվեց նաև այն միտքը, որ ժամանակակից պոեմի ձևերը շատ բազմազան են և միասնական սկզբունք չկա ու չի կարող լինել, քանի որ «բանաստեղծն ամեն անգամ որոնում է իր մտահղացման համար ամենաճշգրիտ ձևը, և այդ ձևն ինքնին անկրկնելի է լինում» (Լ. Օշանին)։

Երկրորդ բանավեճն սկսվեց հենց այն հարցից, թե «ի՞նչ է պոեմը»։ Այդ հարցն առաջ քաշած Ա. Ադալիսը նշում էր, որ «պոեմի ժանրը չունի, ըստ երևույթին, կայուն որոշված օրենքներ», և գտնում էր, որ XIX դարի նշանավոր պոեմների միակ միավորող հատկանիշը նրանց էության մեջ արտահայտված դրամատիզմն է։ Բանավեճի ուրիշ մասնակիցներ էլ պնդում էին, որ «պոեմի մեջ ամենից առաջ պետք է լինեն բնավորություններ» (Ի. Սելվինսկի), որ այդ ժանրը «լիովին որոշված բանաստեղծական օրգանիզմ է՝ իր հատուկ օրենքներով» (Ա. Կեշոկով), կամ որ պոեմի միակ պարտադիր օրենքը «կոմպոզիցիայի օրենքն է, արխիտեկտոնիկայի զգացումը» (Յակով Բելինսկի) և այլն։ Ելնելով

20 Տե՛ս «Литературная газета», 1952, № 65, 78, 87, 99.

21 Տե՛ս «Литературная газета», 1965, № 83, 86, 89, 95, 98, 101, 105, 107, 110.

պոեմի ժանրային ձևերի բազմազանությունից, հայտնվեց նաև այն կարծիքը (Վլ. Գուսև), ըստ որի «ոչ մի միասնական պոեմի ժանր այժմ գոյություն չունի», այլ կան «պոեմների ժանրեր», այսինքն՝ ըստ էության ստեղծագործության տարբեր տիպեր, որոնք հնարավոր չէ միավորել գրական մեկ տեսակի մեջ։ Պոեմի ժանրային միասնությունը ժխտող այս կարծիքն ընդունելի չէ։ Իր ողջ բազմազանությամբ հանդերձ, պոեմը միասնական ժանր է, որը բոլոր դեպքերում բնութագրվում է գաղափարական և կառուցվածքային միասնությամբ, որոշակի կերպարի, գործողության կամ տրամադրության ամբողջական բացահայտումով։ Բացի այդ, չէ՞ որ կարելի է առանձնացնել նաև վեպի, պատմվածքի կամ դրամայի բազմաթիվ տեսակներ ու ենթատեսակներ, անվերջ բազմապատկելով գրական ժանրերի թիվը։ Բայց դա միայն խառնաշփոթություն կմտցներ ժանրերի տեսության մեջ։

Բուռն վեճեր հարուցող մյուս հարցն այն է, թե ինչպիսի՞ն է կամ ինչպիսի՞ն պետք է լինի ժամանակակից պոեմը՝ քնարակա՞ն, թե՞ էպիկական, այդ սեռային հատկանիշներից ո՞րը պետք է իշխող լինի նրա մեջ։ Լիրիկական սկզբունքի կողմնակիցները պնդում են, որ էպիկական հիմքը, սյուժեն և կերպարները ժամանակակից պոեմում ոչ միայն պարտադիր չեն, այլև ավելորդ են ու վտանգավոր։ Այսպես, քննադատ Յու. Սուրովցևը իր «Լիրիզմը ժամանակակից պոեմներում» աշխատության մեջ գրում է. «Ժամանակակից պոեմը ինձ ներկայանում է իբրև մի ժանր, որը հիմնականում քնարականորեն է յուրացնում «արտաքին իրականությունը»։ Եվ ապա. «Ժամանակակից շատ պոեմների թերությունը բացատրվում է հենց բուն առաջադրանքի ընդգծված «էպիկականությամբ», նրանց քնարական սկզբունքի թուլությամբ»[22]։

Այդ տեսակետի պաշտպանությամբ մեզանում հանդես եկավ Պարույր Սևակը. «Ժամանակակից էպիկական պոեմը ինչ-որ տեղ մոտենում է արձակին, այն, կարելի է ասել, ինչ-որ միջանկյալ օղակ է արձակի և պոեզիայի միջև... Բայց այն, ինչ պետք է արտահայտվի արձակով, չի կարող արտահայտվել պոեզիայով։ Ինձ ժամանակավրեպ և ժամանակի դատարկ մսխում են թվում չափածո գրելու փորձերը մի այնպիսի սյուժեով, որը ոչինչ չէր կորցնի, եթե գրվեր արձակ ստեղծագործության հիմքում»[23]։

22 Ю. Суровцев, О поэтах и поэзии. Сборник статей, изд. «Заря Востока», Тбилиси, 1962, стр. 161, 190.

23 «О поэзии и поэтическом призвании. Беседа с Паруйром Севаком». «Литературная Армения», 1968, № 8, стр. 62 - 63

Կան նաև բանաստեղծներ ու քննադատներ, որոնք վճռականորեն պաշտպանում են պոեմի էպիկական հիմքը, որպես ժանրի գոյության անհրաժեշտ պայման։ Այսպես, վերջին բանավեճի ժամանակ սյուժետային, այն էլ «բելետրիստական մանրամասնությամբ» պատմող պոեմի պաշտպանությամբ հանդես եկավ Իլյա Սելվինսկին։ Ուկրաինական գրականագետ Ի. Կիսելյովը համոզված է, որ ժամանակակից պոեմների մեջ լայնորեն ներթափանցող լիրիզմը «ոչ մի դեպքում չի զրկում պոեմը նրա բովանդակության էպիկական հիմքից»։ Նա գտնում է, որ նույնիսկ Ա. Տվարդովսկու «Հեռաստանից հեռաստանի» նման զուտ քնարական-հրապարակախոսական ոճով զարգացող պոեմը իրենից ներկայացնում է «ակնհայտ էպիկական պատմություն»[24]։ Ի. Կիսելյովը ժանրի հրատապ խնդիրն է համարում «պայքարը պոեմների սյուժետայնության համար», որովհետև բոլոր դեպքերում «հերոսների բնավորությունները պետք է ընկղմված լինեն իրական կենսական հանգամանքների մեջ, որպեսզի դրսևորվեն սյուժեի, գործողության միջոցով»[25]։

Այսպես, մենք տեսնում ենք երկու հակադիր տեսակետ ժանրի զարգացման ուղիների, պոեմի մեջ էպիկական և քնարական տարրերի փոխհարաբերության մասին։ Այդ հարցը, ինչպես գիտենք, յուրովի դրված է եղել ժանրի զարգացման բոլոր փուլերում և լուծվել է տարբեր կերպ։ Արժե այդ պատճառով հատուկ զբաղվել նրա քննությամբ։

8

Նույնիսկ իր հին դասական ձևի մեջ պոեմը երբեք չի եղել բացառապես էպիկական ստեղծագործություն, այլ միշտ ինչ-որ չափով ներառել է քնարական տարր, հարստացել նրա միջոցներով։ Չափածո ձևին դիմելը ինքնին ենթադրում է բովանդակության հուզական որոշակի երանգ, որը հիմք է դառնում քնարականության համար։ Դա կարելի է նկատել նույնիսկ Հոմերոսյան

---

[24] Ի դեպ. պոեմի լիակատար քնարականացման տեսակետի կողմնակիցները նույնպես հաճախ դիմում են Տվարդովսկու այդ պոեմին, այն անվերապահորեն դասելով քնարերգությանը (տե՛ս օրինակ. *Владимир Гусев.* В середине века. О лирической поэзии 50-х годов. М., 1967, стр. 226—228).

[25] *И. Киселев,* Герой и обстоятельства. Очерки современной украинской эпической поэзии. М., 1962, стр. 7, 91, 209.

պոեմներում, սկսած Մուսային ուղղած դիմումից մինչև առանձին հերոսների զեղումները, ասենք Հեկտորի և Անդրոմաքեի հրաժեշտի խոսքերը, որոնք ակնհայտորեն քնարական բնույթ ունեն: Կամ հիշենք Ֆիրդուսու «Շահ-նամեն», Ռուսթավելու «Վագրենավորը», որոնք այնքան հարուստ են և՛ հերոսների, և՛ հեղինակի քնարական զեղումներով, խորհրդածություններով, ընթերցողին ուղղած դիմումներով: Ահա «Ռոստամ և Սոհրաբ» պոեմի նախերգանքի տողերը.

Սա մի վեպ է շատ արտաշարժ և լեցուն է արցունքով.
Եվ քո սիրտը պիտի լցվի Ռոստամի դեմ զայրույթով:
Եթե մի օր հորիզոնից դաժան քամին խիստ փչի
Եվ մի նարինջ, դեռ չըհասած, ծառից գետին ցած գըցի,
Արդարադա՞տ կոչենք քամուն, թե՞ անվանենք անիրավ.
Արդարացի՞ գործեց արդյոք, թե՞ անարդար նա արավ[26]:

Իսկ Ներսես Շնորհալու «Ողբ Եդեսիոյ» պոեմի բուն մտահղացումն ինքնին քնարական է. այդ մասին են խոսում թեկուզ թշնամու կողմից ավերված քաղաքն այրի կնոջ դերում հանդես բերելու գեղարվեստական հնարանքը, որդեկորույս մոր ներքին տառապանքի այնքան տպավորիչ պատկերները: Ահա միայն մեկ օրինակ.

Եդեսիա՝ Ուրհայ քաղաք,
Որդեկորույս որբ և այրի,
Կանչեմ առ ձեզ ձայն կանացի,
Կականայիր ւ ողորմելի.
Քօղս ի գըլխոյ մերկանալով,
Զիմ պատառեմ ծածկոյթ զարդի.
Փնտրեմ ըզվարս իմ ցանկալի,
Խըլեմ ըզհերս անխնայելի.
Քարամբ ծեծեմ կուրծըս սըրտի,
Բաղխեմ գլուխս իմ յապտակի.
Նըստիմ ի սուգ ի տան մըթին.
Որպէս օրէն սըգաւորի...[27]

26 Ֆիրդուսի. Ռոստամ և Սոհրաբ, թարգմ. Գևորգ Ասատուր, Երևան, 1931, էջ 7:

27 Ներսես Շնորհալի. Յաղագս երկնի և զարդուց նորա: Հանելուկներ: Ողբ Եդեսիոյ: Երևան, 1968, էջ 56:

Պոեմի քնարական հնարավորությունները, ինչպես գիտենք, ավելի ևս մեծացան ռոմանտիզմի և ռեալիզմի արվեստում: Բայց, քնարականության «տեսակարար կշռի» մեծացումով հանդերձ, պոեմը վերջին հաշվով պահպանեց իր էպիկական հիմքը՝ կերպարների և սյուժեի որոշակի ուրվագծումը: Ահա թե ինչու պետք է ելակետային համարել այն միտքը, որի համաձայն նոր ժամանակների գրականության մեջ պոեմը հիմնականում լիրո-էպիկական ժանր է: Դա նշանակում է, որ պոեմն ազատորեն օգտվում է և՛ էպիկական, և՛ քնարական սեռերի հնարավորություններից, զուգակցում, միաձուլում է դրանք որակապես նոր համադրության մեջ:

Նկատի ունենալով հետհոմերոսյան երկերը, Հեգելը պոեմն անվանել է «բանաստեղծորեն կառուցված իրադարձություն», որը ներկայացվում է «մասամբ քնարական, մասամբ էպիկական պատմողական լեզվի և ընդհանրապես ձևի» միջոցով[28]: «Բանաստեղծորեն կառուցել իրադարձությունը» հենց նշանակում է էպիկական հիմքը բացահայտել քնարական տարրի ակտիվ մասնակցությամբ: Հետագայում պոեմի լիրո-էպիկական էությունը ավելի հանգամանորեն բնութագրեց Բելինսկին. գրական սեռերին և տեսակներին նվիրված հոդվածում, խոսելով նոր ժամանակի պոեմներում «քնարական տարրի բացահայտ առկայության» մասին, ընդսմին ավելացնում էր, որ «նրանք, այնուամենայնիվ, պատկանում են էպիկական սեռին, որովհետև նրանցից ամեն մեկի հիմքը իրադարձություն է...»: «Ի դեպ,— ավելացնում էր Բելինսկին,— դա արդեն մեր ժամանակի էպոպեան է, միախառնված էպոպեա, ամբողջովին ներթափանցված և՛ լիրիզմով, և՛ դրամատիզմով, և՛ հաճախ էլ նրանցից ձևեր վերցնող...»[29]:

Պոեմի ժանրի այդ երկակի բնույթը նոր ձևերով շարունակվեց նաև մեր դարում: Իհարկե, անիմաստ է զբաղվել պոեմի մեջ էպիկական և քնարական տարրերի խիստ «չափավորման» աշխատանքով: Ամեն ինչ կախված է ստեղծագործության կոնկրետ բովանդակությունից, նպատակադրումից, բանաստեղծի տաղանդի բնույթից: Հաճախ նույնիսկ մանրակրկիտ վերլուծությամբ դժվար է որոշել, թե ո՞րն է ավելի մեծ տեղ գրավում՝ հերոսների արարքների պատմությո՞ւնը, թե՞ քնարական մասերը: Այդպիսի պոեմի

---

[28] *Гегель*, Сочинения, т. 14, 1958, стр 287.

[29] *В. Г. Белинский*, Собр. соч. в 3-х томах, т 2, 1948, стр. 41.

դասական օրինակներ է տվել Հ. Թումանյանը։ Փորձենք տարրալուծել «Անուշը» կամ «Թմկաբերդի առումը», և դժվար չի լինի նկատել, որ էպիկական հոյակապ նկարագրությունների կողքին (ռազմի տեսարանները կամ խնջույքի և իշխանուհու մահապատժի պատկերները «Թմկաբերդի» մեջ, գյուղական կյանքի և կենցաղի բազմաթիվ նկարագրությունները «Անուշում») նույնքան մեծ տեղ են գրավում նաև քնարական մասերը։ Այսպես, «Անուշի» մեջ հերոսների երգերը, մենախոսությունները (որոնցից շատերը ինքնուրույն և ավարտուն քնարական բանաստեղծություններ կարող էին լինել), ինչպես նաև հեղինակի քնարական շեղումները («Կանչում է կրկին, կանչում անդադար...» և այլն) միասին վերցրած կազմում են պոեմի կեսից ավելին (528 տող 856-ից)։ Քնարական հատվածներով հարուստ է նաև «Թմկաբերդի առումը»։ Բավական է հիշել բարոյա-փիլիսոփայական նախերգանքն ու վերջերգը, կնոջ ոգևորող և կործանող ուժի մասին պատմող հատվածները («Էն տեսակ կին, ես իմ հոգին...», «Էնպես է ասել հընուց էգ մասին...»)։

Քնարական և էպիկական տարրերի օրգանական համաձուլվածքով են բնորոշվում նաև Չարենցի մի շարք գործեր, ինչպես «Դանթեական առասպել», «Ամբոխները խելագարված», «Ամենապոեմ», «Մահվան տեսիլ», «Դեպի լյառը Մասիս»։ Սակայն ընդհանուր առմամբ Չարենցն այլ կերպ լուծեց այդ խնդիրը։ Նրա գործերում, ի տարբերություն «Անուշի» կամ «Թմկաբերդի առումի», շատ դժվար է հստակորեն առանձնացնել պատմողական և քնարական հատվածները։ Այսպես, «Ամբոխները խելագարված» պոեմում սյուժետային գծից ուղղակի իմաստով շեղվում է միայն ստեղծագործության սկիզբը՝ «Հեռո՜ւ, մոտի՜կ ընկերներին՝ աշխարհներին, արևներին, հրանման հոգիներին»՝ հեղափոխության «աշխարհասասան հրդեհներում» այրվող հերոսներին բանաստեղծի հղած ողջույնը։ Բայց և հետագա ողջ շարադրանքի՝ «խելագարված ամբոխների» ընդվզման և հերոսացման պատմությունը ամենևին էլ «սառը վիպական» ոճով չի զարգանում, այլ ամբողջովին ներծծված է հույզով ու ոգևորությամբ.

Լուսաբացին, երբ կարմրածուփ հորիզոնում հրաշուշան
Կարմիր վառվեց արևը բորբ, որպես կայծի ազդանշան,
Երբ բռնկվեց արևելքում արևը՝ նոր լույսով վառված—
Դո՜ւրս նետվեցին կայարանից ամբոխները խելագարված...

Իր պոեմի լիրո-էպիկական որակին Չարենցը հասնում է հենց այս ճանապարհով՝ դեպքերի շարադրանքը տոգորելով քնարական ջերմությամբ, պաթոսով, յուրօրինակ ռոմանտիկ ներշնչվածությամբ: «Ամենապոեմի» և «Մահվան տեսիլի» մեջ ևս ուղղակի քնարական բնույթ ունեն միայն նախերգանքներն ու վերջերգերը: Մի դեպքում դա կրքոտ խորհրդածություն է հեղափոխական ժողովրդի հետ բանաստեղծի անխզելի կապերի, մյուս դեպքում՝ հայ ժողովրդի ողբերգական անցյալի, ազատագրական ուղիների որոնման մասին: Ու թեև մնացած ողջ շարադրանքը առերևույթ պտտվում է իրական կամ պայմանական դեպքերի ու դեմքերի շուրջ, բայց այն նաև խորապես քնարական բնույթ ունի, աչքի է ընկնում մեծագույն կրքոտությամբ, անմիջականությամբ, որովհետև ամեն մի պատկեր անցնում է բանաստեղծի սրտի միջով, տոգորվում նրա հզոր անհատականությամբ:

Էպիկականության և լիրիզմի միաձուլումը սովետական պոեզիայում հիմք դարձավ այնպիսի նշանավոր պոեմների համար, ինչպես Մայակովսկու «Վլադիմիր Իլյիչ Լենին», «Լա՜վ է», Եսենինի «Աննա Սնեգինա», Բագրիցկու «Խոհ Օպանասի մասին» և շատ այլ գործեր: Մայակովսկին իր այդ պոեմների հիմքում դըրեց համաշխարհային պատմական խոշորագույն իրադարձությունների՝ պրոլետարական պայքարի, պատերազմի ու հեղափոխության, սոցիալիստական շինարարության պատկերները, դարաշրջանի մեծագույն Մարդու էպիկական կերպարը: Բայց այդ ամենի գեղարվեստական յուրացման եղանակը գերազանցապես քնարական է՝ ամեն քայլափոխի զուգորդված անձնական փորձի, ապրումների, խոհերի հետ: Իզուր չէ, որ ինքնակենսագրության մեջ Մայակովսկին «Լա՜վ է» պոեմի առթիվ գրել է, թե այստեղ «պատմական տարբեր կալիբրի փաստերը... օրինական են միայն անձնական ասոցիացիաների կարգով»: Իսկ այդ պոեմի նախերգանքի հայտնի խոսքերը՝ «Սա եղել է մարտիկների կամ երկրի կյանքում և կամ իմ սրտում է եղել»,— բանաստեղծական դիպուկ բանաձևով արտահայտում են արվեստագետի և ժողովրդի անխզելի միասնությունը, սեփական էության մեջ ժամանակի մեծագույն հարցերը կրելու, խտացնելու ընդունակությունը: Այս առումով իրավացի է Մայակովսկու պոեմներին տրված «քնարական էպոս» անվանումը, ինչքան էլ առաջին հայացքից այն թվա հակադիր հասկացությունների (լիրիկա—էպոս) անբնական զուգակցման արդյունք:

Լիրո-էպիկական պոեմի սկզբունքները այլ կերպ կիրառվեցին Տվարդովսկու «Վասիլի Տյորկին» գրքում։ Հայրենական մեծ պատերազմի յուրօրինակ տարեգրություն ներկայացնող այդ պոեմի հիմքում դրված է հասարակ ռուս զինվորի էպիկական-հերոսական կերպարը՝ ազգային բնավորության տրադիցիաների և սոցիալիստական հայրենասիրության լավագույն կողմերի համադրությամբ։ Պոեմը բաղկացած է ռազմի դրվագների մասին պատմող մի ամբողջ շարք գլուխներից, որոնք սովորական իմաստով մեկ ամբողջական սյուժե չեն կազմում, բայց միավորվում են կերպարի և գաղափարական խնդրի ընդհանրությամբ՝ ցուցադրել ժողովրդի սխրանքը պատերազմում, բացահայտել մեծ հաղթանակի օրինաչափությունը։ Սակայն բանաստեղծը երբեք չի հետևում դեպքերի զուտ-էպիկական շարադրանքի սկզբունքին. այն հարստանում է քնարական զգացմունքի բազմաթիվ անմիջական դրսևորումներով՝ և՛ հատուկ քնարական հատվածներում (որոնք սովորաբար կրում են «Հեղինակի կողմից» վերնագիրը), և՛, մանավանդ, հերոսի մասին ուղղակի պատմող գլուխներում, որոնց ոճական երանգը մերթ պաթետիկ-հանդիսավոր է, մերթ շաղախված մեղմ թախիծով, մերթ կատակախառն-հեգնական, մերթ հագեցած է ճշգրիտ ու կոնկրետ մանրամասներով և մերթ պայմանական-այլաբանական բնույթ ունի։

Պոեմում քնարական և էպիկական տարրերի «համադրության» մեջ կարելի է համոզվել նաև սովետահայ շատ բանաստեղծների երկերի օրինակով՝ սկսած 20—30-ական թթ. գրած «արևելյան պոեմներից» (Ա. Վշտունու «Ռամ-Ռոյը», Գ. Սարյանի «Գյուլնարան», «Իրանին»), բանահյուսական նյութի վրա գրված երկերից (օրինակ՝ Հ. Շիրազի «Սիամանթո և Խճեղարեն») մինչև պատերազմի և հետպատերազմյան շրջանի բազմաթիվ այլ գործեր։ Եվ ամեն մի բանաստեղծ յուրովի է լուծել էպիկական պատմության և քնարականության զուգակցման խնդիրը։ Այստեղ որևէ օրենք կամ կանոն չկա ու չի կարող լինել։

Վերջին տարիներս լիրո-էպիկական պոեմի բնագավառում հաջողությամբ հանդես եկավ Վահագն Դավթյանը։ «Ճանապարհ սրտի միջով» պոեմից հետո, ուր հիմնականում քնարական եղանակով կերտված է հայրենանվեր զինվորի՝ իր խորությամբ էպիկական մեծ իմաստ պարունակող կերպարը, նա գրեց իր պատմական պոեմների շարքը։ Ոչ միայն «Թոնդրակեցիներ» ծավալուն պոեմն իր բազմաճյուղ սյուժեով, պատմական դարաշրջանի

ոգին արտահայտող օբյեկտիվ կերպարներով, այլև մյուս, համեմատաբար փոքրածավալ սոց-պոեմները հիմնվում են որոշակի ընթացքով պարզացող գործողության վրա։ Բայց բոլոր դեպքերում բանաստեղծը գտնում է էպիկական սյուժեն քնարականորեն հարստացնելու ուղիները։ Այսպես, «Ո՞վ տայր ինձ զծուխն ծխանի...» պոեմում, որը պատմում է առասպելական Կլեոպատրա թագուհու և հայոց արքա Արտավազդի մասին, դա հայոց շղթայակապ թագավորի տանջալից հուշերն են իր հեռավոր հայրենիքի, Արարատի, դավով ու նենգությամբ իրեն գերելու վերաբերյալ։ Պոեմի քնարական լիցքը գոյանում է նաև մահվանից առաջ հերոսին պաշարած տիրական երազանքից.

Ո՞վ տայր, օ, ո՞վ տայր ինձ ծխանիս ծուխը սուրբ.
Ո՞վ տայր առավոտը նավասարդյան,
Եղնիկների վարգը հայոց լեռներն ի վեր՝,
Ու եղջերվաց վարգը ձորերն ի վար
Ո՞վ տայր, օ, ո՞վ տայր ինձ...
Ո՞վ տայր Արտաշատի ոսկեփոշի ճամփան,
Ընձանների բուրմունքն ու փշատի փոշին,
Ո՞վ տայր թոնիրների բուրմունքը սուրբ,
Ո՞վ տայր, օ, ո՞վ տայր ինձ...

Անցյալի հուշերը քնարական ուժեղ գիծ են կազմում նաև «Զվարթնոց» պոեմում, որի հերոսը՝ ճարտարապետ Հովհանը հեռու աշխարհում էլ ապրում է հայրենի երկրի անմոռաց պատկերներով։ Իսկ «Ասք սիրո և սրի» պոեմում, որի նյութը Փավստոս Բյուզանդի գրքից քաղված՝ Գնելի, Տիրիթի և Փառանձեմի հայտնի սիրավեպն է, բանաստեղծն էպիկական սյուժեն «քնարականորեն կենդանացրել է» հաջող գտնված հնարանքով. դեպքերի մասին պատմում են երեք գուսանները, զուգահեռաբար արտահայտելով իրենց հիացմունքը գեղեցկի հանդեպ և ցավը՝ դավադրությամբ կործանված սիրո համար։ Վիպական պատմությունը քնարական բազմազան շիթերով հարստանում է նաև Բյուզանդի գրքից քաղված մի այլ պոեմում («Ճերմակ ձիավորը»), որը նվիրված է Մուշեղ Մամիկոնյանի կողմից պարսից արքայի կանանոցը գերելու և ազատ արձակելու հայտնի պատմությանը։ Վերջապես, «Թոնդրակեցիների» մեջ քնարական մի հզոր հոսանք կազմող բազմազան տարրերից (երգեր, երկխոսություններ, տարեգրություն, հուշ) հատկապես պետք է նշել միջնադարյան տաղերի ոճով և ոգով հորինված գեղեցիկ երգերը։

Վահագն Դավթյանի պոեմները մեր օրերում լիրո-էպիկական պոեմի կենսունակության և նոր հնարավորությունների վկայությունն են։

Նույնը կարելի է ասել նաև Պարույր Սևակի «Անլռելի զանգակատուն» պոեմի մասին։ Այստեղ ևս մենք տեսնում ենք պատմողական և քնարական տարրերի բազմազան և մեծ մասամբ հաջող զուգորդումներ, նրանց յուրօրինակ «համադրություն»։ Ճիշտ է, պոեմի հիմնական սկզբունքը, տեսանկյունը քնարական է՝ իր շատ բազմազան ձևերով,— հեղինակային խոսք և զրույց ընթերցողի հետ, դիմում պոեմի գլխավոր հերոսին՝ Կոմիտասին և խորհրդածություն նրա մասին, ժամանակի դեպքերի ու կենցաղի դիտում և վերապրում նրա աչքերով, կոմիտասյան երգերի և ժամանակի իրադարձությունների վարպետ զուգորդումներ և այլն։ Սակայն այդ բազմաձայն քնարական միջոցները հանդես չեն գալիս ինչ-որ քմահաճ հորձանքով, այլ հենվում են էպիկական որոշակի հիմքի վրա։ Դա ոչ միայն Կոմիտասի բանաստեղծական և ողբերգական կերպարն է՝ իր կյանքի կարևոր դրվագներով՝ որբ մանկությունից մինչև համազգային փառքի հասնելը, մինչև ցնորում և մահ։ Պոեմի էպիկական հիմքը նաև Կոմիտասի կերպարի միջոցով բացահայտվող ազգային կյանքի հանգամանքներն են XX դարի սկզբին, ժողովրդի ողբերգական կորուստների և վերածնության պատկերները։ Այսպիսով, պոեմի սյուժեն Կոմիտասի կյանքի ընթացքն ու ժողովրդի ճակատագրի ցուցադրումն է, որը կատարվում է քնարական, կենցաղային և պատմական բազմաթիվ պատկերների միջոցով։

9

Ժամանակակից գրականության մեջ կան նաև պոեմներ, ուր կերպարների և դեպքերի պատմությունը ակնհայտորեն գերակշռում է, ինչպես նաև պոեմներ, որոնց մեջ առաջին պլան են մղվում հեղինակի խոսքը, ապրումները, իսկ սյուժեն կամ առհասարակ բացակայում է, կամ շատ աղոտ գծագրվում։ Առաջին դեպքում մենք գործ ունենք պոեմի էպիկական տարատեսակի հետ, երկրորդ դեպքում՝ քնարական։ Սակայն անհրաժեշտ է կրկնել, որ ժամանակակից «ամենաէպիկական» պոեմն անգամ չի կարող լինել միայն սյուժետային-պատմողական ստեղծագործություն. այն ներառնում է նաև լիրիկայի զգալի տարրեր։ Իսկ «ամենաքնարա-

կան» պոեմի մեջ էլ պետք է լինի էպիկական որոշակի հիմք՝ որևէ իրադարձություն կամ կերպար, դարաշրջանի որևէ մեծ հարց, որի շնորհիվ քնարական հատվածները միավորվում, կազմում են գեղարվեստական ամբողջություն։ Ինչպես նշում է հետազոտողներից մեկը, «հատկապես կարևոր է, որ քնարական բնավորությունը հենվի էպիկական հիմքի վրա, այսինքն՝ իր մեջ մարմնավորի անհատին և ժամանակը իրենց էական կապերում»։ Այդ դեպքում «նույնիսկ քնարական պոեմի մեջ բնավորությունը ձեռք է բերում էպիկական նշանակալիություն, ներառնելով օբյեկտիվ լայն բովանդակություն»[30]։

Այսպիսով, էպիկական և քնարական պոեմների գոյությունը դարձյալ չի ժխտում այն դրույթը, որ պոեմի ժանրն, այսպես ասած, խառնածին, լիրո-էպիկական բնույթ ունի։ Խոսքը վերաբերում է տարրերից մեկի կամ մյուսի գերակշռությանը, որը չի բացառում մյուսի առկայությունը, նույնիսկ անհրաժեշտությունը։

Էպիկական պոեմի «անդառնալի հնացածության» մասին խոսակցությունները հենվում են ժանրի հնարավորությունների միակողմանի ըմբռնման վրա։ Մյուս կողմից, այս դրույթը ռեակցիա էր չոր-պատմողական, ձգձգված, պրոզայիկ պոեմների դեմ, որպիսիք քիչ չգրվեցին մանավանդ հետպատերազմյան առաջին տարիներին։ Այդ պոեմների անհաջողությունը հող ստեղծեց այն մտայնության համար, թե մեր ժամանակ էպիկական պոեմն ահասարակ զարգացման ոչ մի հեռանկար չունի։ Բայց ժանրի ճակատագիրն այդպիսի արագությամբ չի վճռվում։ Ժամանակին Լերմոնտովն իր «Հեքիաթ մանուկների համար» պոեմում կիսակատակ գրում էր.

Умчался век эпических поэм,
И повести в стихах пришли в упадок...

Բայց դրանից հետո համաշխարհային պոեզիան մի անգամ չէ, որ ականատես է եղել էպիկական պոեմի վերածնման, այս ասպարեզում նորարարական հայտնագործությունների, որոնք

---

[30] А. М. *Банкетов*. Лирика в эпосе (некоторые особенности современной поэмы). В книге «Обогащение метода социалистического реализма и проблема многообразия советского искусства», изд. «Мысль», М., 1967, стр. 153, 164.

կապվում են Նիկրասովի, Շևչենկոյի, Թումանյանի, Բլոկի, Չարենցի անունների հետ։ Այսօր էլ էպիկական պոեմի ձևը բանաստեղծին այնպիսի հնարավորություններ է ընձեռում, բացում է չափածո խոսքով կենսական կոնֆլիկտների ու բնավորությունների պատկերման այնպիսի լայն ասպարեզ, որ ոչ մի հիմք չկա կարծելու, թե պոեզիան մեկընդմիշտ կհրաժարվի այդ ժանրից։

Սովետահայ էպիկական պոեզիայի ամենախոշոր նվաճումները կապված են Ե. Չարենցի («Երգ ժողովրդի մասին», «Խմբապետ Շավարշը») և Ն. Զարյանի («Ռուշանի քարափը») անունների հետ։ Զարյանի այդ պոեմը կարևոր նշանաձող դարձավ ոչ միայն հեղինակի ստեղծագործական ուղու, այլև մեր ամբողջ պոեզիայի համար։ Բազմաճյուղ սյուժետային ստեղծագործությամբ ներկայացվում էր գյուղում ծավալված դասակարգային սուր պայքարի պատկերը՝ իր սոցիալական, կենցաղային, հոգեբանական կոնֆլիկտներով։ Այն պարունակում է դարաշրջանի բնորոշ մի ամբողջ շարք բնավորություններ (Ալեքսան, Գարսևան, Սողո, Լաչին, Սանթրոս և ուրիշներ), ցուցադրելով նրանց զարգացումը։ Գյուղի հասարակական իրադրության պատկերին օրգանապես միաձուլվում, նրանով պայմանավորվում է Ալեքսանի և Արուսի սիրո ողբերգական պատմությունը։ Վերջինս չի առանձնանում, այլ հանդես է գալիս իբրև սոցիալական կոնֆլիկտի բեկում հերոսների անձնական ճակատագրի և հոգեբանության մեջ։ Իր ժանրային բնույթով «Ռուշանի քարափին» իրավամբ կարող է համարվել չափածո վեպ (էպոպեա, ինչպես կոչված է պոեմն իր առաջին՝ 1930 թ. հրատարակության մեջ)։ Չնայած մի քանի գեղարվեստական թերություններին (որոշ մասերի ձգձգվածություն և պրոզաիզմ, հեղինակային խոսքի մեջ լիրիզմի ժլատ արտահայտություն), սա փաստորեն հայ պոեզիայում չափածո վեպի շատ դժվարին ժանրային տարատեսակի միակ հաջողված օրինակն է։ 20-ական թթ. վերջին Չարենցի ձեռնարկած փորձը՝ գրելու «Ապստամբություն» չափածո վեպը, մնաց անկատար. նրանից մեզ հասել է միայն մի հատված՝ նշանավոր «Խմբապետ Շավարշը», որն այժմ ընկալվում է իբրև ինքնուրույն ստեղծագործություն։ Ավելի ուշ՝ հետպատերազմյան առաջին տարիներին մեր բանաստեղծների գրած սյուժետային ծավալուն երկերը (օրինակ՝ Ն. Զարյանի «Արմենուհին», Գ. Սարյանի «Հրաշալի սերունդը», Պ. Սևակի «Անհաշտ մտերմություն») անհաջող ստացվեցին։ Չէր գտնված ժամանակի բնորոշ կոնֆլիկտը, էպիկական պոեմի կառուցման և ոճի ճիշտ սկզբունքներ

Որոշակի դեպքի բանաստեղծական վերապատմության վրա է հենվում նաև չափածո պատմվածքը, նովելը կամ պարզապես սյուժետային բանաստեղծությունը: Ժանրային այդ տարատեսակը հին ծագում ունի (հիշենք գեթ XIV դարի անգլիացի բանաստեղծ Ջեֆրի Չոսերի «Քենտրբերյան պատմվածքները»), բայց այն հատկապես տարածում գտավ XIX դարում, երբ շատ պոեմներ, ինչպես ասվեց, կոչվում էին նաև չափածո պատմվածք:

Հայ պոեզիայում մեծ նորույթ բերեց Չարենցը՝ «Էպիքական լուսաբաց» գրքում հրապարակված «Չափածո նովելներ» բաժնով: Այդ բաժնում ընդգրկված են երեք համեմատաբար փոքրածավալ («Homo sapiens», «Անակնկալ հանդիպում Պետրոպավլովյան ամրոցում», «Դանդրահեր տղան») և մեկ բավական ընդարձակ ստեղծագործություն («Մեծ առօրյան»), որոնք բոլորն էլ ունեն հոգեբանական սյուժեներ՝ արտաքին դեպքերի որոշ գըծագրումներով: Նովելային նրանց մեջ նաև անսպասելի, հանկարծակի վախճանն է, որով բոլոր դեպքերում ավարտվում է պատմությունը (սիրո երազանքի փլուզումը «Homo sapiens»-ի մեջ, պատրանքի չքացումը «Անակնկալ հանդիպման» մեջ, անհատապաշտ հերոսի վերափոխման սպասումների չարդարանալը «Մեծ առօրյայում» և այլն):

Հետագա շրջանի մեր պոետներից սյուժետային բանաստեղծություն գրելու փորձեր արել են շատերը (հիշենք, օրինակ, Ս. Կապուտիկյանի «Հանրակացարանում» շարքը), բայց ցայտուն գեղարվեստական նվաճումների մասին դժվար է խոսել: Իսկ նշանակալից հաջողությունը հնարավոր է միայն այն ժամանակ, երբ դեպքի նկարագրությունը զուգակցվի խոր զգացման և մեծ խոհի, փիլիսոփայական ընդհանրացման հետ: Չափածո պատմվածքի, սյուժետային բանաստեղծության խնդիրը պրոբլեմային է սովետական ողջ պոեզիայի համար. ապագան ցույց կտա, թե զարգացման ի՞նչ «ռեզերվներ» ունի ժանրային այդ ձևը[31]:

Չափածո պատմվածքի հետ շփման մի շարք կետեր ունի եր-

---

31 Հետաքրքիր է, որ 1963 թ. «Պրավդա» թերթի խմբագրությունը դիմեց մի խումբ բանաստեղծների, առաջարկելով «պաշտպանել պոետական ստեղծագործության այնպիսի մի կարևոր ժանր, ինչպիսին է սյուժետային բանաստեղծությունը և նպաստել նրա ծաղկմանը սովետական պոեզիայում», («Правда», 23 դեկտեմբերի, 1963, № 365): Այդ առաջարկին արձագանքեցին մի շարք բանաստեղծներ, որոնց գործերը տպագրվեցին թերթի էջերում՝ «Պատմվածքներ կյանքի մասին» ընդհանուր խորագրով:

գիծական պոեմ. *Հանգամանորեն պատմվող սյուժե, կերպարներ, հաճախ անսպասելի վախճան: Սակայն այս բոլորն օգտագործվում է երգիծական նպատակներով: Պոեմի ժանրի հիմնական առանձնահատկություններից մեկը՝ պատկերվող երևույթների և դեմքերի բանաստեղծացումը, երգիծական պոեմում վերածվում է իր հակադրության՝ կյանքն իր ծիծաղելի կողմերից դիտելու և ներկայացնելու սկզբունքին*[32]*: Դեռ անտիկ աշխարհից սկիզբ առնող կոմիկական պոեմի տրադիցիան (հիշենք մ. թ. ա. VI—V դարերում ստեղծված «Մկների և գորտերի պատերազմը», որը հերոսական պոեմի ուղղակի պարոդիա էր), համապատասխան փոփոխություններ կրելով, շարունակվեց նաև նոր ժամանակի գրականության մեջ: Հիշատակենք Բայրոնի «Բեպպոն», Պուշկինի «Գրաֆ Նուլին» ու «Տնակը Կոլոմնայում», Լերմոնտովի «Տամբովի գանձապետուհին», Թումանյանի «Պոետն ու Մուսան»: Կոմիկական պոեմում սովորաբար օգտագործվում է գեղարվեստական երկու հնարանքներից մեկը, որոնց արդյունքը, վերջին հաշվով, նույնն է՝ իրականության երգիծական գնահատականը. կամ «բարձր նյութի» մասին դիտմամբ խոսվում է հասարակ, հեգնախառն ոճով և կամ ընդհակառակը՝ ծիծաղաշարժ դեպքը ներկայացվում է արտաքուստ հանդիսավոր, պաթետիկ շարադրանքով: Սովետահայ երգիծական պոեմի փորձերը հիմնականում վերաբերում են 20—30-ական թվականներին (Չարենցի «Կապկազը», Վշտունու «Խոսում է ռադիո-Սլժիրը», «Պառլամենտ») և պատկանում են քաղաքական երգիծանքին: Ժամանակակից թեմայով երգիծական պոեմ գրելու թերևս միակ հաջողված օրինակը պետք է համարել Ն. Զարյանի «Պոեմ մեթոդի մասին»՝ կոմիկական, երբեմն գրոտեսկի հասնող վիճակներով հարուստ մի երկ, որի մեջ սրամտորեն ծաղրված են գրական արհեստավորությունն ու հորինարանությունը:*

Հիշյալ գործերից մի քանիսը (Չարենցի «Կապկազը», Վշտունու «Պառլամենտը») իրենց կառուցվածքի յուրահատկություններով պատկանում են նաև պոեմի այն տարատեսակին, որը կոչվում է դրամատիկական պոեմ: *Վերջինս սովորական պոեմներից տարբերվում է նրանով, որ այստեղ զգալիորեն մեծանում է հե-*

---

32 *Այդ հանգամանքը նկատի ունենալով, հետազոտողներից մեկը կոմիկական պոեմն անվանել է «երեսը շուռ տված» պոեմ, որը ծագում է իբրև պոեմի պարոդիա* (*А. Н. Соколов*, Очерки по истории русской поэмы, 1955 стр. 11).

րամների երկխոսությունների և մենախոսությունների դերը: Դրանց միջոցով է արտահայտվում ստեղծագործության հիմնական բովանդակությունը: Այս առումով դրամատիկական սեռը շատ մոտ է չափածո պիեսին: Բայց նմանությունը չպետք է վերածվի նույնության, այլապես կջնջվեին ժանրերի սահմանները: Շեքսպիրի ողբերգությունները չափածո են, բայց դրամատիկական պոեմներ կոչվել չեն կարող:

Տարբերությունը, նախ, այն է, որ դրամատիկական պոեմները բաղկացած են լինում առանձին, մեծ կամ փոքր պատկերներից, որոնք հաջորդաբար ցուցադրում են սյուժեի կարևոր փուլերը: Պիեսին հատուկ գործողությունները (ակտեր) սովորաբար չեն լինում: Բայց ավելի կարևոր է մի այլ տարբերություն. դրամատիկական պոեմում բանաստեղծը, հերոսների խոսքին զուգահեռ, իր անունից էլ ուղղակի պատկերում և գնահատում է դեպքերը, հերոսներին: Այսպես, օրգանապես զուգակցվում են դրամայի և պոեմի հատկանիշները: Բայց հաճախ է պատահում, որ բանաստեղծները հրաժարվում են հեղինակային ուղղակի պատմությունից, ամեն ինչ հանձնելով հերոսների խոսքին: Այդպես են վարվել Չարենցը «Աքիլլե՞ս, թե՞ Պյերո», Գ. Սարյանը՝ վերջին տարիներս հրատարակած «Հատուցում» և «Գրիգոր Տիրեն» ստեղծագործություններում, որոնք արդեն շատ ավելի են մոտենում չափածո պիեսին: Իր կառուցվածքով դրամատիկական պոեմի սկզբունքներին լիովին համապատասխանում էր Վ. Դավթյանի «Թոնդրակեցիների» առաջին տարբերակը (1961): Սակայն հետագայում բանաստեղծը լիովին հրաժարվեց դրամատիկ ձևից (ըստ երևույթին, ուզելով շրջանցել վերջինիս հետ կապված յուրահատուկ դժվարությունները) և ստեղծագործության նոր տարբերակը (1969) կառուցեց լիրո-էպիկական սեռի սկզբունքով:

Վերջին տարիների պոեզիայում, ինչպես ասվեց, ավելի գերակշռող են Քնարական սեռի տարատեսակները: Դա կղզիացած երևույթ չէ, այլ կապվում է այն բուռն «քնարական ալիքի» հետ, որը 50—60-ական թթ. նկատվեց ողջ սովետական գրականության մեջ, այդ թվում նույնիսկ պատմողական ժանրերում (վեպ, պատմվածք, ակնարկ): Այստեղ արտահայտվեց անհատի ներաշխարհի, նրա հոգեբանության և ճակատագրի նկատմամբ ուժեղացած հետաքրքրությունը, որը գրականության մեջ ընդգծվեց անհատի պաշտամունքի վերացումից հետո: Պոեմի ժանրը, որը միշտ էլ «արյունակցական կապերով» կապված է եղել լիրիկայի հետ, ըր-

նախանաբար, ավելի լայնորեն, օրգանապես ընդունեց իր մեջ քընարերգության այդ հորձանքը։ Դա հանգեցրեց ժանրային նոր ձևափոխությունների, որոնք դեռ սպասում են տեսական իմաստավորման։

Այդ ուղու վրա ստեղծված ամենանշանակալից երկերից մեկը Տվարդովսկու «Հեռաստանից հեռաստան» պոեմն է։ Թերևս սովետական գրականության ոչ մի ուրիշ երկ այնպես խոր և լայն չարտահայտեց հետպատերազմյան տարիների տեղաշարժերը մեր հասարակության կյանքում, հոգեբանական բարդ կոնֆլիկտները, անցյալի քաղաքական և բարոյական արժեքների վերագնահատման տանջալից պրոցեսը, ինչպես Տվարդովսկու այս պոեմը։ Եվ առա վիթխարի էպիկական բովանդակությունը, հայրենիքի ճակատագրի մեծագույն հարցերը Տվարդովսկին արտահայտել է «ուղեգրական տետրակի» կամ «ճամփորդական օրագրի» ձևով։ Պոեմի 15 գլուխները, որոնցից ամեն մեկն ունի իր համեմատական ինքնուրույնությունը, իբրև ամբողջական քնարական կամ լիրո-էպիկական կտավ, միավորվում են Մոսկվայից մինչև Հեռավոր արևելք կատարած ճամփորդության մոտիվով։ Դա հնարավորություն է տվել ազատ պատումների ձևով արտահայտելու դարաշրջանի մեծ խնդիրներն իր սրտով և բանականությամբ վերապրող անհատի խոհերն ու հույզերը։ Մեր առջև էպիկական բովանդակության և քնարական ձևի միասնության մի վառ օրինակ է, միասնություն, որը բնորոշ է նաև ժամանակակից պոեմի ուրիշ նշանակալից երկերի համար։

Այս կապակցությամբ հիշատակենք Վլ. Լուգովսկոյի «Դարի կեսը» պոեմների գիրքը, որ ինքը՝ հեղինակը բնութագրել է իբրև «դարի ինքնակենսագրություն՝ վերապրված հայրենական մեծ դեպքերի շարքային մասնակցի հոգում»։ Քնարականության սահմաններն ընդլայնվում, նրա միջոցով դարաշրջանի մեծ հարցերն են արծարծվում նաև Ե. Եվտուշենկոյի «Բրատսկի հիդրոէլեկտրակայան» պոեմում, որը բազմատարր ու բազմաշերտ, շատ դեպքերում անհավասար գրված, բայց ամբողջության մեջ նշանակալից մի երկ է։ Եվտուշենկոյի պոեմը փաստորեն ներկայացնում է տարբեր գծերով իրար հետ կապված քնարական բանաստեղծությունների մի շարք։

Սակայն այդ տիպի պոեմի լավագույն օրինակը մեր օրերում լիտվացի բանաստեղծ Էդ. Մեժելայտիսի «Մարդը» գիրքն է։ Անկախ այն բանից՝ պոեմ կանվանենք այն, թե բանաստեղծու-

թյունների շարք, մի բան անկասկած է. նրա բոլոր մասերը զարմանալի նպատակահարմարությամբ ծառայում են Մարդու հավաքական և սիմվոլիկ կերպարի նորանոր կողմերի բացահայտմանը և այդ իմաստով կազմում են մեկ ամբողջություն։ Այդ կերպարը կրում է դարաշրջանի բոլոր յուրահատուկ մղումները, կիրքն ու բանականությունը և իր էպիկական ուժի մեջ հասնում է տիեզերական չափերի.

Երկու ոտքով ամուր հենված հողագնդին՝
Ես արևի գունդն եմ պահում իմ ձեռքերով։
Ես կամուրջն եմ արևի ու երկրի միջև.
Իմ միջոցով արևն իջնում դեպի երկիր,
Իսկ երկիրը դեպի արև է բարձրանում։
...Ու կանգնած եմ այսպես՝
Հաստատ
Եվ գեղեցիկ,
Եվ իմաստուն, և մկանուտ, և թիկնավետ։
Ես աճում եմ ու բարձրանում հողից-արև։
Եվ արևի ժպիտներն եմ ցրում հողին.
Արևելքին, արևմուտքին,
Դեպի հյուսիս, դեպի հարավ։
Ես կանգնած եմ ահա այսպես.
Ես, որ մարդ եմ
Եվ կոմունիստ[33]։

Քնարական սյուժեն իր այլևայլ ձևերով ծանոթ է սովետահայ գրականությանը նրա զարգացման բոլոր փուլերում։ Բավական է հիշել Չարենցի այնպիսի գործեր, ինչպես «Էլեգիա, գրված Վենետիկում», «Կոմունարների պատը Փարիզում», «Գովք խաղաղ Գինու և Գեղեցիկի դպրության», «Պատմության քառուղիներում», «Նորք» պոեմները։ Դրանք քնարական մենախոսության ձևով զարգացող երկեր են, որոնց մեջ բանաստեղծը խորհրդածում է ժողովրդի պատմության և ներկայի մեծ հարցերի մասին, գնահատում հեղափոխական դարաշրջանի երևույթները։

Քնարական սյուժի հնարավորությունները տաղանդավոր կերպով օգտագործեց Նաիրի Զարյանը՝ պատերազմի ժամանակ գր-

---

[33] Էդուարդաս Մեժելայտիս. Մարդը։ Ռուսերենից թարգմանեց Պարույր Սևակ. Երևան. 1965, էջ 14—15։

րած «Ձայն հայրենականում»: Համեմատաբար ոչ մեծ ստեղծագործության մեջ քնարական եղանակով վերստեղծված են հայրենիքի և ժողովրդի հավաքական կերպարները, անցյալի հերոսական գոյամարտերն ու հայրենական պատերազմի շիկացած, անձնազոհությամբ ու հաղթանակի մեծ հավատով հագեցած մթնոլորտը: Էպիկական-սյուժետային պոեմի միջոցով անհնար կլիներ միանգամից ընդգրկել այդքան մեծ տարածություն և ժամանակ, այդքան բազմազան կենսական երևույթներ: Այնինչ քնարական ձևը հնարավորություն է տվել յուրովի գծագրելու հայ ժողովրդի ուղին դարերի փոթորիկների միջով, ցուցադրելու նրա կերտած մշակութային մեծ արժեքները, նրա մասնակցությունը հայրենական պատերազմին: Մեր առջև հիրավի էպիկական ճնարականություն է, որը բխում է արտահայտվող հույզերի և խոհերի համաժողովրդական բնույթից:

Իր ընդգրկման լայնությամբ պետք է առանձնացվի Հ. Շիրազի «Բիբլիականը»: Այն պատմում է մարդու դարավոր մաքառման, տառապանքների միջով դեպի մեծ կատարելություն և ստեղծագործական բարձունքների ձգտելու մասին՝ այս ամենը տրված հավաքական, սիմվոլիկ և այլաբանական պատկերներով: Մեր քնարական պոեմներից աչքի է ընկնում նաև Ս. Կապուտիկյանի «Մտորումներ ճանապարհի կեսին»: Զուտ լիրիկական բնույթի այդ գործը պոեմի ժանրին մերձենում է իր բովանդակության լայնությամբ, որն ընդգրկում է հայ ժողովրդի ճակատագիրը XX դարում՝ եղեռնի, հեղափոխության և սոցիալիստական վերածննության պատմական քառուղիներով անցած ճանապարհը: Եվ այս բոլորը դարձյալ բեկված քնարական հերոսի դրամատիկ, մարդասիրական ապրումների, խոհերի մեջ:

Պոեմի հետագա զարգացումը պետք է հենվի ժանրային ձևերի այն ամբողջ բազմազանության վրա, որը մշակվել է դասական և ժամանակակից գրականության մեջ: Ամեն անգամ նորոգվելով, այդ տեսակներից յուրաքանչյուրն ընդունակ է արտահայտելու կյանքի գեղագիտական հարստության այնպիսի կողմեր, որոնք կարող են անմատչելի մնալ պոեզիային, եթե անտեսվի ժանրային այդ ձևերից մեկն ու մեկը:

10

Յուրաքանչյուր ժանր ունի իր պոետիկայի որոշ ընդհանուր սկզբունքներն ու յուրահատկությունները: Դրանք բխում են ժան-

րի բովանդակությունից, այն հատուկ դերից, որ խաղում է նա կյանքի գեղագիտական յուրացման մեծ և բարդ պրոցեսում: Պոեմի բովանդակության յուրահատկությունը, ինչպես գիտենք, կայանում է, նախ և առաջ, ժողովրդի կյանքի հանգուցային հարցերն ընդգրկելու, ժամանակի մեծ խնդիրները փիլիսոփայորեն իմաստավորելու մեջ:

Այդ գծերի մասին վերջերս վառ և համոզիչ կերպով խոսեց լիտվացի բանաստեղծ Յուստինաս Մարցինկյավիչյուսը: Նրա դատողությունները բխում են սեփական ստեղծագործական աշխատանքի ընդհանրացումից. Մարցինկյավիչյուսը մի շարք ստվարածավալ պոեմների հեղինակ է (հատկապես պետք է նշել «Արյուն և մոխիր» էպիկական պոեմը և խոհական-փիլիսոփայական «Պատը»): Ահա մի քանի հատված բանաստեղծի «Պոեմի ճակատագիրը» զրույցից.

«Պոեմը չպետք է մոռանա իր կոչումն ու հնարավորությունները: Իսկ նրա հնարավորությունները, իրոք, մեծ են, քանի որ դա մի ժանր է, որը կարող է և պետք է օգտագործի գրականության բոլոր մյուս ժանրերի նվաճումներն ու հայտնագործությունները... Միայն ոչ մի դեպքում չպետք է, գիտակցաբար կամ անգիտակցաբար, ձգտի փոխարինել մյուս ժանրերին, մի բան, որ ավա՜ղ, երբեմն դեռ լինում է: Հենց այդպիսի դեպքերն էլ վարկաբեկում են պոեմը: Իրոք, ստեղծելով բնավորություններ, պոեմը յուրովի փոխակերպում է, արձակի փորձը, քնարերգության տրամադրային ապարատով նաև գրանցում է ակնթարթային բռնկումը, իսկ դրաման պոեմի մեջ հանդես է գալիս իբրև հավերժ առաջ շարժող սկզբունք: Նույնիսկ կրքոտ հրապարակախոսությունը պոեմին խորթ տարր չէ: Ես չգիտեմ մի ուրիշ այսքան համապարփակ ժանր: Դա մի ամբողջ սիմֆոնիկ նվագախումբ է և, իհարկե, նա չպետք է կատարի ջազային մանր գործեր:

Ուրեմն ո՞րն է պոեմի կոչումը: Պոեմի առջև ես որոշակի իմաստով ավելի մեծ խնդիրներ եմ դնում, քան գրականության մյուս ժանրերի: Ժամանակին փիլիսոփայությունը համարվում էր գիտությունների գիտություն: Ճիշտ այդպես էլ ես կուզեի պոեմը համարել բոլոր ժանրերի ժանր: Օգտվելով ողջ գրականության բազմակողմանի փորձից, պոեմն ասես ընդհանրացնում է հասարակական կյանքի և մարդու որոշակի էտապը, գտնելով հակասությունների և պայքարի տրագիզմը, նա ստեղծում է բնավորու-

թյուններ, որոնք պետք է լինեն ժամանակի և դարաշրջանի տիպեր...

Պոեմի ելակետը, իմ կարծիքով, պետք է լինեն ազգային փորձի ամենակարևոր, հանգուցային, ամենից ավելի բյուրեղացած, ամենաբարձր մոմենտները, որոնց մեջ ամենից վառ են դրսևորվում ժողովրդի ճակատագիրն ու նրա ապագան»[34]:

Մենք դիտմամբ այսքան մեծ մեջբերում կատարեցինք նաև այն պատճառով, որ ժամանակակից բանաստեղծի դատողությունները մեզ հիմք են տալիս ասելու. ավելի քան հարյուր տարի առաջ Բելինսկու կատարած տեսական ընդհանրացումները պոեմի «իդեալական, բանաստեղծական» բովանդակության մասին խորապես իրավացի են նաև մեր օրերի համար: Բովանդակության այդ գծերը իրենց անմիջական կնիքն են դնում նաև ժանրի պոետիկայի վրա:

Դիմենք, օրինակ, կոնֆլիկտի հարցին: Սովետական գրականության լավագույն պոեմները վառ արտահայտված միտում ունեն մասնավոր դեպքի կամ ավելի հաճախ սիմվոլիկ պատկերների միջոցով բացահայտելու դարաշրջանի սոցիալ-քաղաքական մեծ հակասությունները, գնահատելու դրանք պատմական առաջընթացի տեսանկյունից: Հին և նոր աշխարհների կոնֆլիկտը ուղղակի մտավ այդ պոեմների մեջ, դարձավ նրանց բազմազան պատկերների համախմբման հիմնական առանցքը: Ալեքսանդր Բլոկը դեռևս 1918 թ. իր նշանավոր պոեմում տասներկու կարմիր գվարդիականների երթի, նրանց խոհերի և արկածների միջոցով նկարագրեց հեղափոխական ժողովրդի ընդվզումը հին աշխարհի և հին բարոյականության դեմ: Կենցաղային պատկերից մինչև քաղաքական լոզունգը Բլոկի պոեմում մի քայլ է, նրանք միախառնված են, ինչպես որ իրականության մեջ էլ հեղափոխությունը ներխուժել էր կյանքի բոլոր ոլորտները: Պատմական վիթխարի կռիվը՝ հեղափոխական ուժերի և հին աշխարհի ընդհարումը ուղղակի մտավ Մայակովսկու պոեմների, Չարենցի «Ամբոխները խելագարված», «Ամենապոեմ», «Երգ ժողովրդի մասին» և այլ գործերի մեջ: Արձակ ժանրերի միջոցով հնարավոր չէր լինի միանգամից ներկայացնել այդ պատմական մեծ բախման այնպիսի հավաքական և կենտրոնացած, ճշգրիտ և միաժամանակ

---

34 *Юстинас Марцинкявичюс.* Судьбы поэмы. «Вопросы литературы», 1966, № 10, стр. 146—147.

ոգեշունչ պատկերը, ինչպիսին տրված է այդ պոեմներում: Վեպը կամ պատմվածքը ընդգծվում են այլ առանձնահատկություններով, նրանք շատ ավելի մեծ հնարավորություններ ունեն կերպարների և նրանց շրջապատող հանգամանքների կոնկրետ-տիպական բացահայտման, կենսական մանրամասների առավել ամբողջական պատկերման համար: Բայց խտացված, սեղմված պատկերներով դարաշրջանի մեծ կոնֆլիկտները մարմնավորելու իմաստով նրանք չեն կարող մրցել պոեմի հետ:

Բնավորությունների և սյուժեի բացահայտման մեջ ևս պոեմին խորթ են վիպական մանրամասներն ու լրիվության ձգտումը: Այդ առումով պոեմը չի կարող փոխարինել արձակ ժանրերին: Եվ չպետք է փորձի փոխարինել: Դա կհանգեցնի պոեմի բուն յուրահատկության վերացման: Ժամանակակից շատ պոեմների անհաջողության արմատը հենց դա է, երբ չափածո ձևով փորձում են ներկայացնել դեպքերի ու դեմքերի նույնքան մանրամասն պատմություն, ինչ անում են արձակ ժանրերը: Մինչդեռ պոեմում բնավորությունը կարող է մեկ-երկու գծով, մեկ կոնկրետ իրադրության մեջ բացահայտվել և ձեռք բերել նույնպիսի ազդեցիկ, համոզիչ ուժ, ինչպես և լայնածավալ վիպական կերպարը:

Համեմատենք այս տեսակետից սովետահայ գրականության երկու խոշորագույն դեմքերի միաժամանակ գրված երկերը, որոնց հիմքում դրված է նույն պատմական կերպարը: Խոսքը վերաբերում է Չարենցի «Դեպի լյառը Մասիս» պոեմին և Ակսել Բակունցի «Խաչատուր Աբովյան» անավարտ վեպին: Երկուսն էլ ձգտել են պատմական մեծ հեռանկարի մեջ բացահայտել հայ նոր գրականության հիմնադրի և հանճարեղ լուսավորչի կերպարն իր էական գծերով: Վիպասանը այդ խնդիրն իրագործել է Աբովյանի կյանքի հիմնական նշանաձողերին, նրա շրջապատի և ժամանակի ծավալուն, հանգամանալից, զարմանալիորեն դիպուկ մանրամասներով հագեցած պատկերումով: Դա մենք տեսնում ենք չընայած այն բանին, որ Բակունցի անզուգական վեպը, դժբախտաբար, մնացել է անավարտ, ընդգրկում է միայն Աբովյանի կյանքի դորպատյան շրջանը և առանձին դրվագներ դրան նախորդած և հաջորդած տարիներից: Չնայած նաև այն հանգամանքին, որ դա խստորեն էպիկական վեպ չէ, նրա մեջ մեծ տեղ է գրավում քնարական տարրը: Եվ, այնուամենայնիվ, կերպարի բացահայտման սկզբունքների առումով Բակունցի վեպն էապես տարբերվում է «Դեպի լյառը Մասիս» պոեմից: Վերջինս, Աբովյանի կեր-

պարի գաղափարական մեկնաբանման շատ ընդհանրություննե-րով հանդերձ, բոլորովին այլ կերպ է լուծում բնավորության կոնկ-րետ ցուցադրման խնդիրը, և դա կապված է նաև ընտրված ժան-րի հետ։ Զարյանցն իր պոեմում վերցրել է միայն մեկ դրվագ Ա-բովյանի կյանքից՝ նրա վերջին գիշերը անհայտանալուց առաջ։ Բայց այդ դրվագը նրա համար բավական է եղել արտակարգ կեն-դանի ու շոշափելի, պատմական և հոգեբանական միջավայրի բա-վականությամբ հագեցած կերպար ստեղծելու համար, որով-հետև զուգընթաց բացահայտվում են Աբովյանի տառապագին մտորումները իր կյանքի և գործի մասին, անցյալի լիրիկական վերհուշն ու տագնապալի խոհերն ապագայի վերաբերյալ։ Իսկ դա շատ ավելի տպավորիչ է, քան եթե բանաստեղծը փորձեր չափա-ծո վերապատմել շատ դրվագներ Աբովյանի կյանքից, դիմեր վի-պական մանրամասների։ Այդ դեպքում պոեմը կզրկվեր նաև այն բարձր սիմվոլիկ իմաստից, որ ունի հատկապես նրա ավարտը, երբ դեպի անհայտություն գնացող Աբովյանի կերպարը ձուլվում է հավերժական Արարատի պատկերին։

Ինքնատիպ գծեր ունի նաև սյուժեի ծավալումը պոեմի մեջ։ Ընդհանուր առմամբ այսօր էլ կենսունակ և արդյունավետ են սյուժեի կառուցման այն հիմնական եղանակները, որոնք հաս-տատվեցին ռոմանտիկական պոեմի մեջ։ Խոսքը վերաբերում է, ամենից առաջ, դեպքերի ընդհանուր շղթայից միայն մի քանի հիմնական օղակներ ընտրելու և պատկերելու, մնացածների մա-սին կամ լռելու, կամ միայն ակնարկով հասկանալի դարձնելու սկզբունքին։ Դա հանգեցնում է լիարյուն հակիրճության, հնարա-վորություն տալով նույնիսկ բազմաճյուղ սյուժեն տեղավորել հա-մեմատաբար փոքր ստեղծագործության սահմաններում։ Դա նաև մեծապես ակտիվացնում է ընթերցողի երևակայությունը, ստի-պելով մտովի կռահել և լրացնել այն, ինչ բանաստեղծն ուղղա-կի չի պատմել։ Այս դեպքում ևս պոեմի ժանրին անհարիր են բե-լետրիստական մանրամասները, սյուժեն իր բոլոր հիմնական փու-լերով ներկայացնելու ձգտումը։ Այն, ինչ վեպի մեջ միանգամայն օրինական է, պոեմում կարող է դառնալ ձանձրալի և վնասակար։

Այս կապակցությամբ մի ուրիշ համեմատություն թվում է տեղին ու պերճախոս։ Շիրվանզադեի «Նամուսի» և Թումանյանի «Անուշի» սյուժեները շատ կողմերով նման են. երկու դեպքում էլ պատանիների բուռն և անձնվեր սերը բախվում է նահապետա-կան կյանքի օրենքներին («նամուս», «ադաթ») և ավարտվում է

ոգևորությամբ։ Բայց համանման սյուժեների ծավալման եղանակները էապես տարբեր են, և դա բխում է, ամենից առաջ, վեպի և պոեմի ժանրային տարբերություններից։ Շիրվանզադեն մանրամասն ներկայացնում է գործողության ժամանակը, հանգամանքները, Սուսանի և Սեյրանի սիրո նախապատմությունը։ Մինչդեռ Թումանյանը մեկ միանգամից մտցնում է պատմության կենտրոնը, ոչինչ չասելով նախընթաց դեպքերի մասին։ Վիպասանը քայլ առ քայլ ներկայացնում է ողբերգական պատմության բոլոր քիչ թե շատ կարևոր դեպքերը, հաճախ մտնելով նաև կենցաղային մանրամասների մեջ։ Իսկ «Անուշում» նույնիսկ շատ հանգուցային դեպքեր հաճախ ուղղակի ոչ մի խոսքով չեն պատմվում, նրանց մասին միայն կողմնակի ակնարկներ կան (օրինակ, Սարոյի և Անուշի փախուստը գյուղից, Սարոյի սպանվելը, Անուշի ինքնասպանությունը և այլն)։

«Անուշի» և «Նամուսի» սյուժետային կազմում կա ևս մի տարբերություն, որը հիմք է տալիս խոսելու պոեմի ժանրային մի ուրիշ յուրահատկության մասին։ Դեպքերը «Նամուսի» մեջ զարգանում են խստորեն իրական հողի վրա, այսպես ասած «կյանքի ձևերով», չկա ոչ մի պայմանական, այլաբանական, նույնիսկ սուր չափազանցված պատկեր։ Մինչդեռ «Անուշի» մեջ այդպիսի պատկերները քիչ չեն. հիշենք հերոսների ճակատագիրը ազդող փերիներին պոեմի սկզբում, աստղերի մեջ հավերժացած դժբախտ սիրահարների պատկերը՝ վերջում, բնության անձնավորման բազմաթիվ տեսարանները և այլն։ Ավելորդ է նույնիսկ ասել, որ այս բոլոր պայմանական պատկերները որևէ չափով չեն հակասում պոեմի ռեալիզմին, այլ դառնում են նրա դրսևորման յուրօրինակ միջոց։ Բայց այն, ինչ պոեմի մեջ հնչում է միանգամայն բնական և իմաստալից, վեպի կամ վիպակի (ասենք, նույն «Նամուսի») մեջ կլիներ անբնական և տարօրինակ, կբերեր ոճական աններդաշնակություն։

Իրոք, պոեմի ժանրը շատ ավելի է հակված դեպի գեղարվեստական պայմանականությունը, ավելի ազատորեն է ներառնում չափազանցված, այլաբանական, նույնիսկ ֆանտաստիկ պատկերներ, ծառայեցնելով իրականության էական կողմերի բացահայտմանը։ Ժամանակին պոեմի այդ յուրահատկությունը նշել է Բելինսկին[35]։ Բացի «Անուշից», դրա օրինակներ կարելի է ցույց տալ

---

35 Տե՛ս *В. Г. Белинский*. Собр. соч. в 3-х томах, т 3, 1948, стр. 465—466.

բազմաթիվ ուրիշ պոեմներում։ Պուշկինի «Պղնձե հեծյալում», Պետրոս Մեծի արձանը Պետերբուրգի սալահատակների վրա հետապնդում է հոգեկան հավասարակշռությունը կորցրած հերոսին՝ Եվգենիին։ Չարենցի «Մահվան տեսիլ» պոեմում նկարագրված է բանաստեղծի շրջագայությունը Դանթեի ուղեկցությամբ «Մահվան և Սարսափի» անտառում, որը խորհրդանշում է հայ ժողովրդի մռայլոր անցյալի տառապանքն ու կորուստները։ Հայրենական պատերազմի ժամանակ գրած՝ Ն. Տիխոնովի «Կիրովը մեզ հետ է» պոեմում հեղափոխության տրիբունը շրջում է պաշարված Լենինգրադում, ոգեշնչում նրա պաշտպաններին, իսկ Տվարդովսկու «Վասիլի Տյորկինը» պարունակում է մի ամբողջ գլուխ («Մահը և մարտիկը»), ուր նկարագրված է ծանր վիրավորված հերոսի խոսակցությունը Մահվան հետ։

Այս բոլորը մի անգամ ևս խոսում են պոեմի գեղարվեստական հնարավորությունների լայնության, բազմազանության մասին։ Ձևերի այդ «ունիվերսալիզմը» դրսևորվել է ոչ միայն անցյալում՝ համաշխարհային պոեզիայի հոյակապ կոթողների մեջ, այլև ժանրի զարգացման ժամանակակից փուլում, երբ պոեմն առաջվա նման կրում է դարաշրջանի մեծ հարցերն ու ամենաբարդ երևույթները գեղարվեստորեն արտահայտելու դժվարին խնդիրը։

II. ԲԱԼԼԱԴԻ ԺԱՆՐԻ ՊԱՏՄԱԿԱՆ ՃԱԿԱՏԱԳԻՐԸ

1

Ժամանակակից պոեզիայի վիթխարի հոսանքում բալլադի ժանրը բավական համեստ տեղ է գրավում։ Ժանրային որոշակիությունից զուրկ բնարական անհամար բանաստեղծությունների և շարքերի, պոեմի զանազան տեսակների համեմատությամբ բալլադներ շատ ավելի հազվադեպ են երևում, իսկ հրատարակվող գործերը հաճախ միայն պայմանականորեն են կրում այդ անունը, չեն կապվում ժանրի կայուն ավանդույթների հետ։ Այս պայմաններում ոմանց մոտ նույնիսկ այն համոզումն է առաջանում, թե բալլադն առհասարակ իր դարն ապրած ժանրային ձև է։ Ի դեպ, այդ կարգի կարծիքներ արվել են նաև անցյալում[36], բայց

---

36 Յուրի Տինյանովը 1924 թ., վկայակոչելով Մայակովսկու պոեմի խոսքերը— «Немолод очень лад баллад» — ավելացնում էր. «Ավելի շուտ՝

բալլադի ժանրը ամեն անգամ ապացուցել է իր կենսունակությունը։ Նա նորից ու նորից վերակառուցվել է, մասնակցել գրականության կենդանի զարգացմանը։

Բայց կարելի է ասել ավելին։ Գրականության և ժողովրդական բանահյուսության պատմության մեջ եղել են այնպիսի շրջաններ, երբ բալլադային սյուժեյան դարձել է հատուկ ստեղծագործական հետաքրքրության առարկա, արտահայտել է գեղարվեստական զարգացման հանգուցային խնդիրները։ Այդպիսի տեղ է գրավում բալլադը միջին դարերում մի շարք եվրոպական ժողովուրդների, մասնավորապես անգլո-շոտլանդական և գերմանական բանահյուսության մեջ։ Քաղաքական և անձնական կյանքի կարևորագույն իրադարձությունները, մասնավորապես մոնղոլ-թաթարական լծի դեմ մղած պայքարի դրվագները ռուսական բանահյուսության մեջ, ժողովրդական բիլինաների և պատմական երգերի հետ միասին, իրենց ինքնատիպ արտահայտությունը գտան նաև բազմաթիվ բալլադային ստեղծագործություններում։ Սակայն բալլադների դերը մեծացավ հատկապես նոր ժամանակների գրականության մեջ։ XVIII դարի վերջին և մանավանդ XIX-ի սկզբին ռոմանտիկական գրական շարժման մեջ բալլադը դարձավ կենտրոնական նշանակություն ունեցող ժանրերից մեկը, արտահայտելով այդ ուղղության հասարակական և գեղագիտական ծրագրի էական կողմերը։ Ժողովրդական ավանդությունների, լեգենդների և զրույցների գեղարվեստական մշակման հիման վրա ձևավորվեց շատ լայն տարածում գտած այդ գրական ժանրի կերպարանքը՝ իր բովանդակության և պոետիկայի բոլոր կայուն գծերով։ Ամբողջ XIX դարի ընթացքում բալլադի ժանրը ակտիվորեն մասնակցում էր համաշխարհային գրական պրոցեսին, կարևոր դեր խաղալով հատկապես նոր ազգային գրականությունների ձևավորման, ժողովրդայնության սկզբունքի հաստատման, բանահյուսության հետ կապերի ամրապնդման գործում։ Վերջապես մեր դարում, խորհրդային պոեզիայի պատմության մեջ ևս, մանավանդ 20—30-ական թվականներին և Հայրենական պատերազմի տարիներին, մենք տեսնում ենք բալլադի ժանրի զգալի ակտիվացում՝ կապված նոր իրականության հերոսական կողմերի արտացոլման հետ։

տրդեն երկրորդ անգամ ձևրացավ։ Բալլադն իբրև ժանր ապառվեց երկու առբաց էլ պակաս ժամանակում» (Ю. Тынянов. Архаисты и новаторы. 1929, стр. 574)

Այսպիս, համաշխարհային ֆոլկլորի և պոեզիայի պատմության մեջ բալլադի ժանրը թողել է իր վառ գիծը, որն ամենևին էլ չի մարել նաև այսօր, ինչպես էլ առաջին հայացքից երկրորդական թվա նրա դերը ժամանակակից գրական պրոցեսում։ Եվ առանց վարանելու կարելի է ասել, որ բալլադի զարգացման պատմությունը ավարտված չէ։ Այդ ժանրն ունի գեղարվեստական արտացոլման պատմողական, քնարական և դրամատիկական եղանակներից ազատորեն օգտվելու, համեմատաբար փոքրածավալ չափածո ստեղծագործության միջոցով պատմության և ժողովրդի աշխարհզգացողության մեծ հարցերն արծարծելու այնպիսի լայն հնարավորություններ, որ պոեզիան չի կարող հրաժարվել նրանից։ Ահա թե ինչու բալլադի ժանրի անցած ուղու և առանձնահատկությունների, նրա վերելքների և վայրէջքների քննությունը ուսանելի է ոչ միայն պոեզիայի պատմության, այլև նրա այսօրվա վիճակի և հեռանկարների տեսակետից։

Կարելի՞ է խոսել բալլադի, իբրև թեմատիկ-կառուցվածքային քիչ թե շատ կայուն հատկանիշներ ունեցող միասնական ժանրի մասին։ Կարելի է, բայց ոչ թե «բալլադ» տերմինի ամբողջ պատմության նկատմամբ, այլ միայն ժամանակագրական որոշակի սահմաններում։ Բանն այն է, որ եվրոպական գրականության և ժողովրդական բանահյուսության պատմության տարբեր շրջաններում, սկսած միջին դարերից մինչև նոր ժամանակները, «բալլադ» անունով հրապարակ են եկել չափածո ստեղծագործության տարբեր ձևեր, որոնք փաստորեն պոեզիայի ինքնուրույն ժանրեր են ներկայացնում։ Իհարկե, պատմական ուշադիր հետազոտությամբ դժվար չէ բացահայտել այն ժառանգորդական կապերը, որոնցով այդ ժանրերը առնչվում են իրար հետ և որոնք իրավունք են տվել նրանց կրելու նույն անունը։ Բայց անցնելով երկրից երկիր, դարաշրջանից դարաշրջան, այդ ստեղծագործությունները երբեմն այնպիսի արմատական ձևափոխության են ենթարկվել, որ հիմք է տալիս խոսելու ըստ էության նոր բանաստեղծական ժանրի առաջացման մասին։

2

Բալլադի պատմության ակունքները մեզ տանում են դեպի եվրոպական միջնադարը, երբ Ֆրանսիայի հարավում՝ Պրովանսում, սկսած XII դարից, «բալլադ» անունով երևան են գալիս պա-

րի ուղեկցությամբ կատարվող քնարական բանաստեղծություններ: Ժանրի անվանումը ծագում էր ballar (ballare) բառից, որը պրովանսերեն և ժողովրդական լատիներեն (ինչպես նաև ռոմանական որոշ լեզուներում) նշանակում էր «պարել»: Բալլադը իրոք պարերգ էր, որը հորինվում էր Պրովանսի նշանավոր տրուբադուրների կողմից և կատարվում էր ժողովրդական տոների, հատկապես բնության վերածննդյանը նվիրված գարնանային ծիսակատարությունների ժամանակ: Այդ երգերի մեջ հաճախ հիմնական տեղ էր գրավում նաև սիրո, խանդի, կենցաղային որևէ դեպքի լուրջ կամ կատակախառն վերարտադրությունը, ընդ որում քնարական ընդհանուր մթնոլորտում սյուժեն զարգանում էր միայն աղոտ ակնարկների ձևով: Պրովանսական բալլադի կառուցվածքի մեջ կարևոր տեղ էր հատկացվում երգչախմբի կողմից կատարվող կրկներգին (ռեֆրեն), որն իմաստով և հանգով կապված էր երգի հիմնական տեքստի հետ, մեծացնում էր նրա քնարական հագեցվածությունը: Բալլադի բնորոշ գծերից էին հակիրճությունը (ընդամենը երկու-երեք տուն), դինամիկ ընթացքը[37]:

Պրովանսից բալլադի ձևն ու անվանումը անցան հարևան երկրները, և ընդսմին ժանրը բազմաթիվ փոփոխություններ կրեց: Այսպես, XIII—XIV դարերի իտալական պոեզիայում, ուր այլ բանաստեղծների հետ միասին բալլադներ էին գրել նաև Դանթեն ու Պետրարկան, չափածոյի այդ ձևն ինչ-որ չափով մոտենում է տաղային մի որոշ սպեցիֆիկ ձևի՝ կանցոնի հետ: Դրա հետևանքով բալլադն արդեն կորցնում է անմիջական կապը պարի հետ, հրաժարվում է կրկներգից և այլն[38]:

Առավել ևս մեծ փոփոխությունների ենթարկվեց բալլադը Ֆրանսիայի հյուսիսում, ուր այդ ժանրը լայնորեն տարածվում է XIV—XVI դարերում, դառնալով պալատական պոեզիայի սիրված ձևերից մեկը: Ի դեպ, շուտով բալլադի ձևն սկսում են օգտագործել նաև ֆեոդալիզմի դեմ ուղղված պլեբեյական օպոզիցիայի

---

37 Այս գրականագիտության մեջ միջնադարյան պոեզիայի այս և հարակից տեսակները առավել լրիվությամբ հետազոտված են ակադ. Վ. Ֆ. Շիշմարյովի հանրահայտ աշխատության մեջ. «Лирика и лирики позднего средневековья. Очерки по истории поэзии Франции и Прованса», Париж, 1911.

38 Պրոսպեր Մերիմեն իր «Կոլոմբա» վիպակում գրել է, որ Կորսիկա կղզում «բալլատա» անունով տարածված էին թաղման արարողության ժամանակ ժողովրդական երգիչների կողմից կատարվող ողբեր:

բանաստեղծները, և ժանրը ձեռք է բերում հասարակ-ժողովրդական, երգիծական կամ դիդակտիկ գծեր։ Դրա ամենից ցայտուն օրինակը XV դարի լեգենդար բանաստեղծ Ֆրանսուա Վիյոնի հայտնի բալլադներն են։ Ֆրանսիական գրական բալլադը հիմնականում քնարական բնույթի բանաստեղծություն էր՝ սիրո, կենցաղի, երգիծական կամ քաղաքական թեմաներով։ Նրա մեջ կա սյուժեն կամ առհասարակ բացակայում էր, կամ ներկայացվում միայն անորոշ ուրվագծերով։

Մյուս կողմից, հյուսիս-ֆրանսիական բալլադը խիստ կանոնիկ բանաստեղծական ձև էր, որն ուներ տան կառուցման, հանգավորման, տողերի քանակի և երկարության որոշակի օրենքներ։ Կային բալլադի մի քանի տեսակներ, որոնցից ամենատարածվածը 28 տողանի բանաստեղծությունն էր։ Այն բաղկացած էր երեք ութ տողանի տներից և վերջում՝ մի քառյակից (ուղերձ). սա մի դիմում էր այն անձին, որին նվիրվում էր բալլադը։ Բոլոր ութնյակները ոչ միայն ունեին հանգավորման նույն կարգը (առաջին տողը հանգավորվում էր 3-րդի հետ, 2-րդը՝ 4, 5 և 7-րդ տողերի, իսկ 6-րդը՝ 8-րդի հետ. ababbcbc), այլև օգտագործում էին միևնույն հանգային վերջավորությունները։ Իսկ բանաստեղծության եզրափակիչ քառյակը կրկնում էր ութնյակների երկրորդ կեսի հանգերն ու նրանց կարգը (bcbc)։ Վերջապես, բանաստեղծության բոլոր չորս տներն էլ ավարտվում էին միևնույն տողով։ Ահա Ֆ. Վիյոնի «Բալլադ անցած ժամանակների կանանց մասին» բանաստեղծությունը.

Ասացե՛ք, ո՞ւր է քնքուշ Ֆլորան,
Դուստրը Հռոմի՝ անգին մարգարիտ.
Ո՞ւր է Արխիպը, ո՞ւր է Տաիդան՝
Անմոռանալի քույրը ճշմարիտ.
Եվ ո՞ւր է Էխոն, որի սրտախինդ
Ձայնը խաղաղիկ ափերն էր հածում.
Ո՞ւր որոնեմ ես հիմա բոլորիդ.
Օ՜, ավա՜ղ, չկա՛ն, ինչպես հերվա ձյուն։

Ո՞ւր է այն ուշիմ, հեզ Հելոիզան,
Որին հանդգնեց սիրով մահառիթ
Ծեր Աբելարը սիրել անսահման,
Հուսկ հետո՝ հանգչեց հողում հոգս ու վիշտ.
Ո՞ւր է թագուհին և այն չարամիտ,

Որ Բուրիդանին, որպես հատուցում,
Ջրերին ի կուլ տվեց սառնասիրտ.
Օ՜, ավա՜ղ, չկա՜ն, ինչպես հերվա ձյուն։

Ո՞ւր է Բլանկան՝ սպիտակ շուշան,
Որին լսելիս՝ դյութվում էր հոգին.
Ո՞ւր են Ալիսը, Բեչեն և Բերտան՝
Երգման մեջ— ազնիվ, խոստման— ամրապինդ.
Ո՞ւր է Ժաննա դ'Արկն, այն կույսը վճիտ,
Որ խարույկ ելավ՝ հպարտ ու ցնծուն.
Տիրուհիներն այս ո՞ւր են տխրաուիթ.
Օ՜, ավա՜ղ, չկա՜ն, ինչպես հերվա ձյուն։

Մե՛ծ տիրակալ, մենք, սովոր հեզության՝
Օրեր ենք անցնում թախիծով լցուն.
Եվ կյանքում պիտի կրկնենք հավիտյան,—
Օ՜, ավա՜ղ, չկա՜ն, ինչպես հերվա ձյուն[39]*։*

Բալլադի կառուցման այս տեսակի հետ միասին կային նաև այլ ձևեր։ Օրինակ, բալլադի տները կարող էին ունենալ ոչ թե ութ, այլ տաս և ավելի տողեր. այդ դեպքում ուղերձն էլ համապատասխանաբար ունենում էր հինգ (կամ ավելի) տող։ Բալլադում երբեմն գործում էր նաև մեկ այլ սկզբունք. տան տողերի քանակը պետք է հավասար լիներ տողի մեջ եղած վանկերի թվին։

Բալլադի, իբրև բնարական բանաստեղծության, նշված ձևերը երբեմն-երբեմն գործածվել են նաև նոր ժամանակներում, բայց ընդհանուր առմամբ XVI դարից հետո նկատելի դեր չեն խաղացել ժանրի պատմության մեջ։ Բալլադի հետագա զարգացման գործում որոշիչ դեր ստանձնեց ժանրի այն տարատեսակը, որը միջնադարում լայն տարածում էր գտել անգլո-շոտլանդական և գերմանական ժողովրդական բանահյուսության մեջ, իսկ XVIII դարում հիմք դարձավ նաև գրական բալլադի առաջացման համար։

[39] «Հազար ու մի գիշեր»: Անթոլոգիա, հատ. 2, կազմեց և թարգմանեց Ս. Տարոնցի, Երևան, 1966, 175—176: Թարգմանիչը պահպանել է բալլադի հանգավորման բոլոր կանոնները, բացի ուղերձի առաջին և երրորդ տողերի հանգերից:

Երբ «բալլադ» տերմինը թափանցեց Բրիտանական կղզիներ[40], այն մի որոշ ժամանակ դեռ ըմբռնվում էր իր հյուսիս-ֆրանսիական տարբերակով՝ իբրև տաղաչափական խիստ կանոնների հետևող քնարական բանաստեղծություն։ Սակայն, ըստ երևույթին XV դարից, բալլադ անվանումը սկսեց կիրառվել մի ուրիշ՝ ֆոլկլորային ժանրի նկատմամբ, որով շատ հարուստ էր անգլո-շոտլանդական ժողովրդական բանահյուսությունը։ Դրանք մեծ մասամբ որոշակի սյուժե պարունակող չափածո պատմություններ էին՝ գրեթե միշտ քնարական ուժեղ շեշտերով հարստացված և հաճախ դրամատիկական ձևից օգտվող ոչ մեծածավալ ստեղծագործություններ։ Սրանով իսկ էական փոփոխություն մտավ բալլադի բնույթի, նրա մասին եղած պատկերացումների մեջ[41]։

Ճիշտ է, անգլիական և մյուս ժողովրդական բալլադների գրառման և հրատարակության գործն սկսվեց շատ ավելի ուշ՝ XVIII դարում, երբ սենտիմենտալիզմի, «փոթորկի և գրոհի» շարժման և մանավանդ ռոմանտիզմի ներկայացուցիչները ստեղծեցին ժողովրդական հնագույն պոեզիայի մասունքների մի իսկական պաշտամունք։ Բայց, թողնելով այդ հարցը հետագա շարադրանքին, պետք է ասել, որ արդեն XIII—XIV դարերից սկսած ֆոլկլորի այդ տեսակը խոր արմատներ է նետում, դառնում է ժողովրդի պատմության և աշխարհզգացողության բանաստեղծական վկայագիրը։ Նրա բացառիկ տարածվածության և բազմազանության մասին կարող է պատկերացում տալ թեկուզ հետևյալ փաստը. անգլո-շոտլանդական ժողովրդական բալլադների առավել լրիվ հավաքածուն, որը պարունակում է գրավոր և բանավոր աղբյուրներից քաղված բոլոր երկերն իրենց տարբերակներով և հրատարակվել է XIX դարի վերջին պրոֆ. Չայլդի կողմից, տասը հատորից բաղկացած[42]։

---

40 Կարծիք կա նաև, որ բալլադ տերմինը անգլերենում ինքնուրույն ծագում ունի։

41 Ռուս գրականագիտության մեջ անգլո-շոտլանդական ժողովրդական բալլադին նվիրված առավել արժեքավոր աշխատություններ են. *В. М. Жирмунский*, Английская народная баллада, «Северные записки», Петроград, 1916, № 10, стр. 91—99. *М. П. Алексеев*, Народные баллады Англии и Шотландии, «История английской литературы», т. I, выпуск первый, М.—Л., 1943, стр. 218—233. *Б. Г. Реизов*, Творчество Вальтера Скотта, М.—Л., 1965, стр. 22—48.

42 *F. J. Child*, The English and Scottish Popular Ballads, Boston and New-York, 1882–1898. Անգլիական ժողովրդական մի շարք բալլադների ռու-

Տարբեր ծագում ունեն այդ ստեղծագործությունները. այստեղ կան և՛ պատմական դեպքեր արտացոլող բալլադներ, և՛ միջազգային թափառիկ սյուժեներ, և՛ միջնադարյան ու անտիկ գրավոր աղբյուրների հիման վրա ստեղծված ավանդություններ ու լեգենդներ։ Ժողովրդական բալլադները տարածվում էին թափառիկ երգիչների (մինեստրելների) կողմից, որոնք տեքստն արտասանում էին համապատասխան եղանակի ուղեկցությամբ։ Շատ բալլադներ էլ պահպանվել են ժողովրդի շուրթերում, իսկ մյուսները՝ գրավոր աղբյուրներում՝ ենթարկված որոշ գրական մշակման։

Իրենց բովանդակությամբ անգլո-շոտլանդական բալլադները բաժանվում են երեք մեծ խմբի՝ սրանց բազմաթիվ ներքին ստորաբաժանումներով։

Հատկապես մեծաքանակ են եղել կենցաղային թեմաներով ստեղծված բալլադները։ Դրանց հիմնական նյութը սերն է, բայց ոչ թե, այսպես ասած, երջանիկ, հովվերգական դրսևորումներով, այլ մեծ մասամբ իր ճակատագրական, ողբերգական հետևանքներով, մութ գույներով։ Սիրո պատմությունը գրեթե միշտ ուղեկցվում է խանդի, վրեժի, սպանության, հանցանքի և պատժի դրվագներով։ Ահա ամենահայտնի բալլադներից մեկը, որը կրում է «Դուգլասների ողբերգությունը» վերնագիրը։ Սիրո ուժը մղում է նշանավոր Դուգլասի աղջկան (լեդի Մարգարիտ) գաղտնի փախչելու լորդ Վիլյամի հետ։ Չտանելով այդ ծանր վիրավորանքը, Դուգլասն իր երկու (ըստ այլ տարբերակների՝ յոթ) որդիների հետ հետապնդում է առևանգչին։ Կռվի ժամանակ Վիլյամն սպանում է իր հետապնդողներին, բայց նույն գիշեր ստացած ծանր վերքերից մահանում են և՛ ինքը, և՛ հարսնացուն։ Եվ միայն նրանց գերեզմանների վրա աճած ու իրար միացած թփերն են այժմ հիշեցնում դժբախտ սիրահարների պատմությունը...

Բալլադներում մեծ տեղ են գրավում ամուսինների ճակատագրական կրքերը, խանդն ու վրեժը, ծնողական չար վերաբերմունքի պատճառով սիրահար երիտասարդների բաժանումն ու կործանումը, անխուսափելի պատիժը հարազատների հանցավոր սիրո

ների թարգմանությունը տե՛ս Английские поэты в переводах и образцах, составил Н. В. Гербель, СПб., 1875. Из английских народных баллад, в переводах С. Маршака, «Северные записки», Петроград, 1916, № 10, стр. 100—109 *և այլ հրատարակություններում։*

(ինցեստ) համար։ Եվրոպական միջնադարյան պոեզիայի ոչ մի ուրիշ ժանրում, թերևս, ժողովրդի ներքին կյանքն ու կենցաղը, բարոյական հարաբերությունները այնպես լայն ու բազմակողմանի չեն արտացոլվել, ինչպես ժողովրդական բալլադներում։

Բալլադների մյուս տարածված թեման կազմել են ազգայինքաղաքական փոխհարաբերությունները։ Այստեղ արձագանք են գտել Անգլիայի նորմանդական նվաճման հիշողությունները, անգլո-ֆրանսիական Հարյուրամյա պատերազմի դեպքերը՝ իհարկե, ֆոլկլորային համապատասխան մեկնաբանությամբ և ձևափոխումներով, ցեղային խմբերի և ֆեոդալական տների արյունալի թշնամանքը։ Հատկապես խոշոր թիվ են կազմում Անգլիայի և Շոտլանդիայի միջև դարեր շարունակ տեղի ունեցած ընդհարումների մասին պատմող ստեղծագործությունները, որոնք գրականության պատմության մեջ հայտնի են «սահմանային բալլադներ» (border ballads) անունով։ Նրանց մեջ արտացոլվել են սահմանային շրջանում տեղի ունեցած փոխադարձ հարձակումները, ավարառությունները՝ իրենց ողբերգական հետևանքներով։ Համաշխարհային գրականության մեջ հայտնի է, օրինակ, «Չիվիոտյան բլուրների որսը», որը պատմում է երկու խիզախ ասպետների՝ անգլիացի լորդ Պերսիի և շոտլանդացի կոմս Դուգլասի մենամարտի և կործանման մասին։ Այդ բալլադը XVIII—XIX դարերում լայն արձագանք գտավ անգլիական և գերմանական գրականության մեջ։

Վերջապես, ժողովրդական բալլադներում լայնորեն արտացոլվել է նաև ներքնախավերի պայքարը ֆեոդալական ճնշման, թագավորական փշխանության և եկեղեցու ներկայացուցիչների դեմ՝ հանուն սոցիալական արդարության և հավասարության։ Հատկապես մեծ ժողովրդականություն են վայելել «ազնիվ ավազակ» Ռոբին Հուդի մասին հյուսված բալլադները, որոնց թիվը հասնում է մի քանի տասնյակի։ Դեռ XV—XVI դարերում փորձեր են արվում այդ երգերից լավագույնների սյուժետային միավորման և ամբողջացման, նրանց թատերականացման ուղղությամբ։ Աղքատների և որբերի պաշտպան Ռոբին Հուդը դառնում է յուրօրինակ ժողովրդական պաշտամունքի առարկա, դարնանային տոնակատարությունների հերոս։ Ֆեոդալների, շերիֆների և կրոնավորների շահամոլությանը, դաժանությանը և նենգությանը ժողովուրդը հակադրում է իր սիրելի հերոսի ճշմարտասեր, պարզ ու գեղեցիկ հոգին, անձնվիրությունը և հավատարմությու-

նը սիրո, բարեկամության և ընկերության մեջ: Շերվուդի անտառը, որտեղ իր ընկերների՝ ազատ նետաձիգների հետ բնակվում է խիզախ ու ճարպիկ Ռոբին Հուդը, արդարության և հավասարության աշխարհ է: Դա ժողովրդի իդեալն է, որն արտահայտվել է այդ յուրօրինակ «անտառային հովվերգության» ձևով[43]:

Մաքսիմ Գորկին, որի երևակայության վրա մանկության տարիներին մոգական ազդեցություն էր գործել այդ ազնիվ և հպարտ «պաշտպանական ավազակի» կերպարը (այդ մասին նա հետագայում պատմել է «Ինչպես սովորեցի գրել» հոդվածում, 1928), Ռոբին Հուդի բալլադների ռուսերեն թարգմանության առաջաբանում (1919) գրել է. «Ժողովրդական բալլադները Ռոբին Հուդին գծագրում են իբրև հարստահարիչ-նորմանների անխնա թշնամու, գյուղացիների սիրելու, աղքատների պաշտպանի, իբրև մի մարդու, որը մոտ է ամեն մեկին, ով նրա օգնության պետքն ունի: Եվ որպես շնորհակալություն դրա համար ժողովրդի բանաստեղծական զգացումը նրան, գուցե հասարակ ավազակին, դարձրել է գրեթե սրբի հավասար մի հերոս»[44]:

Անգլո-շոտլանդական բալլադներն ունեին իրենց գեղարվեստական ոճի և կառուցվածքի վառ արտահայտված առանձնահատկությունները: Դա հիմք է տվել հետազոտողներին՝ խոսելու հատուկ «բալլադային ոճի» կամ «բալլադային պոետիկայի» մասին, մանավանդ, որ հետագայում հենց այդ ստեղծագործությունները զգալի չափով պայմանավորեցին գրական բալլադի գեղարվեստական նկարագիրը:

Ժողովրդական բալլադները, ինչպես ասվեց, մեծ մասամբ որոշակի սյուժե ունեցող չափածո հանգավոր ստեղծագործություններ էին: Նրանց հիմքում դրված իրադարձությունները պարունակում էին ինչ-որ բացառիկ, իրենց հերոսականության և ողբերգականության մեջ ոչ սովորական բան, որը կարող էր բորբոքել ունկնդրի երևակայությունը: Շատ դեպքերում պատմությունը միախառնվում էր ֆանտաստիկ, հրաշապատում տարրը: Սակայն ժողովրդական բալլադները երբեք անխառն պատմողական (էպիկական) բնույթ չունեին. սյուժետային ընթացքը նրանց մեջ միշտ

43 Տե՛ս «Ռոբին Հուդ», անգլերենից թարգմանեց Խ. Դաշտենց, Երևան, 1945:

44 М. *Горький*. Несобранные литературно-критические статьи, М., 1941, стр. 307.

ենթարկվում էր քնարական տրամադրություն ստեղծելու խնդրին։ Ամբողջ պատմությունն աչքի էր ընկնում հուզական մեծ հագեցվածությամբ։ Քնարական տպավորությունն ուժեղանում էր նաև որոշ տների և արտահայտությունների պարբերական կրկնության (ռեֆրեն) շնորհիվ, որը կիրառվում էր շատ բալլադներում։ Մեծ դեր էր խաղում հերոսների խոսքը. բալլադը հաճախ զարգանում էր դերապանցապես երկախոսության ձևով, առանց դեպքերի և դեմքերի ուղղակի հեղինակային բնութագրման։ Այս հատկանիշը, ինչպես նաև բովանդակության լարված դրամատիզմը, գրականագիտությանը հիմք է տվել նկատելու, որ ժողովրդական բալլադներում զուգակցվում են ոչ միայն էպիկական և քնարական, այլև դրամատիկական տարրերը, այսինքն՝ գրական երեք սեռերի միջոցները։ Դեռևս Գյոթեն իր «Ծանոթագրություններ և դիտողություններ Արևմտա-արևելյան դիվանը լավ հասկանալու համար» հայտնի հոդվածում «բոլոր ժողովուրդների լավագույն բալլադները» համարում էր գրական սեռերի յուրատեսակ միաձուլման օրինակ։ Իսկ ակադ. Վ. Ժիրմունսկին անգլիական ժողովրդական բալլադների մասին գրել է.

«Բալլադն իր ձևով էպիկական ստեղծագործություն է՝ ուժեղ քնարական և դրամատիկական գունավորմամբ։ Պատմության էպիկական զարգացումը՝ փաստից փաստ, գործողությունից գործողություն, ժամանակի ամեն մի առանձին մոմենտում ծավալվում է թե՛ւ քնարական տրամադրություն, թե՛ւ դրամատիկական երկախոսություն։ Մեկ գեղարվեստական ձևի մեջ բանաստեղծական տեսակները միավորելու այսպիսի հնարավորությունը, ուր գերակշռում է տրամադրվածությունը, պատմության և երկախոսության քնարական գունավորումը, հրապուրում է բանաստեղծներին ռոմանտիզմի շրջանում, երբ սիրում էին խախտել բանաստեղծական տեսակների հստակ և բանական սահմանները՝ գրելով միշտ հօգուտ հուզական քնարականության»[45]։

Վերջապես, ժողովրդական բալլադներում որոշակիորեն դրսևորվեց ժանրի մի ուրիշ էական առանձնահատկություն ևս՝ շարադրանքի ֆրագմենտային, կտրատված բնույթը, անձանց, դեպքերի և միջավայրի կանխամտածված անորոշությունը։ Ժողովրդական երգիչները սիրում էին պատմությունն սկսել գործողության ամենալարված պահից և հետո էլ ներկայացնել միայն իրադար-

---

45 В. М. Жирмунский, նշված աշխատությունը, էջ 95։

ձուլթյան մի քանի օղակներ, շատ բան (այդ թվում նաև մի շարք կարևոր գծեր) առհասարակ չպատմել, թողնել, որ ունկնդիրը դա լրացնի իր երևակայության մեջ։ Հաճախ նույնիսկ գործողության բուն վախճանը ուղղակի չէր պատմվում, այլ պետք է կռահվեր որոշ ակնարկների հիման վրա։ Բնութագրելով Վալտեր Սկոտի հավաքած շոտլանդական բալլադները, Բ. Ռեիզովն այդ առթիվ գրում է. «Բալլադն սկսվում է ուղղակի գործից։ Մենք լսում ենք ինչ-որ մեկի խոսքը, թեև չգիտենք ով է խոսում. նրան պատասխանում է ինչ-որ մի ուրիշը, նույնքան անանուն։ Գործող անձինք գործում են առանց նախապատրաստման, և նրանց արարքների իմաստը պարզվում է միայն անուղղակի կամ բալլադի վերջում»[46]*։*

Անգլիական ժողովրդական բալլադը դարձավ յուրօրինակ ուղենիշ՝ այլ երկրների ֆոլկլորային համապատասխան ստեղծագործությունների ժանրային բնույթը որոշելու համար։ Բովանդակության և կառուցվածքի հարանման գծեր ունեցող երկերով շատ հարուստ էր հատկապես գերմանական ժողովրդական բանահյուսությունը, և այդ երկերը ևս էական դեր խաղացին գրական բալլադի պատմության մեջ[47]*։ Նույնը կարելի է ասել նաև սկանդինավյան ժողովուրդների ֆոլկլորի մասին։ Այդ ժողովրդական ստեղծագործությունների բովանդակության և պոետիկայի բազմաթիվ նմանությունները անգլիական բալլադների հետ ոչ միայն միջազգային փոխազդեցությունների արդյունք են, այլև ֆոլկլորային տիպաբանական ընդհանրության արտահայտություն։ Նման ընդհանրության հիման վրա բանագիտությունը շատ ժողովուրդների ֆոլկլորում հայտնաբերել է ոչ քիչ թվով չափածո ստեղծագործություններ, որոնք սկսեցին բալլադ կոչվել*[48]*։ Այդ ստեղծագործությունները դիտվում են իբրև կարևորագույն գեղարվեստական վավերաթղթեր, որոնց մեջ բանաստեղծական մեծ ուժով մարմնավորվել են իրականության ողբերգական հակասությունները, կյանքի և կենցաղի գծերը, բարոյական պատկերացումները։ Ժողովրդական ստեղծագործության ժանրերի համա-*

---

46 *Б. Г. Реизов, նշված աշխատությունը, էջ 40—41։*

47 *Տե՛ս* „Deutsche Balladen von Bürger bis Brecht", Berlin 1931. „Немецкие баллады", М., 1958. «Немецкие народные баллады». В переводах Л. Гинзбурга. М., 1959.

48 *Տե՛ս, օրինակ, Г. Каландадзе*, Грузинская народная баллада, Тбилиси, 1965.

կարգում բալլադը գրավում է միայն իրեն պատկանող անփոխարինելի տեղ[49]։ Ընդհանուրը այդ բոլոր ստեղծագործությունների համար այն է, որ դրանք ներկայացնում են մի անցումային ձև էպիկական և քնարական սեռերի միջև։ Այլ կերպ ասած՝ բոլոր ժողովուրդների մոտ բալլադը ֆաբուլային բանաստեղծություն է, որի բովանդակությունը բացահայտվում է քնարական և դրամատիկական միջոցների ակտիվ մասնակցությամբ։ Սակայն տարբեր ազգային միջավայրերում և պատմական հանգամանքներում բալլադը ձեռք է բերել նաև բովանդակության և կառուցվածքի այնպիսի նոր գծեր, որոնք անգլիական կամ գերմանական բալլադներում չկային։

Այս առումով հետաքրքիր և ինքնատիպ նյութ են տալիս ռուսական և առհասարակ սլավոնական ժողովրդական բալլադները։

Երկար ժամանակ ռուսական ժողովրդական բալլադի գոյությունը համարվել է վիճելի, մանավանդ, որ XIX դարի սկզբին ռուս իրականության մեջ ձևավորված գրական բալլադը (Ժուկովսկու, Պուշկինի, Լերմոնտովի և ուրիշների) սնվում էր ոչ թե ֆոլկլորի տվյալ ժանրից, այլ բանավոր հաղորդված կամ տարեգրություններում պահպանված արձակ ավանդություններից ու լեգենդներից։ Սակայն ռուսական և սլավոնական բոլոր մյուս ժողովուրդների բանահյուսության մեջ կային չափածո համեմատաբար ոչ մեծ ստեղծագործություններ, որոնք իրենց բովանդակության դրամատիզմով և ողբերգականությամբ, անսովոր, բայց և միաժամանակ խորապես տիպական սյուժեներով, շարադրանքի քնարականությամբ և հակիրճությամբ, ինչպես նաև մի շարք այլ հատկանիշներով ակամայից զուգահեռ էին առաջացնում անգլիական և գերմանական ժողովրդական բալլադների հետ։ XIX դա-

49 Ժողովրդական բալլադների բարձր գնահատականի մեջ որոշակի աններդաշնակություն է մտցնում բանագետ Կ. Դավլետովը։ Նշելով բալլադի բովանդակության մեծ մասամբ ծանր ողբերգական բնույթը, նա գտնում է, որ «այդ ձևի մեջ լցվել են ամենատգեղ և պղտոր գաղափարական և հուզական հոսանքներ», որ այստեղ «ռեակցիոն և հոռետեսական պլանը ոչնչով սահմանափակված չի եղել»։ Այս մռայլ բնորոշումների հիման վրա նա հանգում է այն եզրակացության, որ նույնիսկ ժողովրդական բալլադներից լավագույնները «բոլորովին չեն համապատասխանում ժամանակակից գեղագիտական և բարոյական չափանիշներին և մասսայականացման առարկա լինել չեն կարող» (*К. С. Давлетов*, Фольклор как вид искусства, „Наука", М., 1966, стр. 124)։ Բարեբախտաբար, ժողովրդական բանահյուսության և գրականության ողջ պատմությունը հերքում է այս գնահատականը։

րի ռուս բանագիտությունը դրանք սովորաբար անվանում էր «ստորին վիպական երգեր» (низшие эпические песни), ի տարբերություն ֆոլկլորի այնպիսի ժանրերի, ինչպիս բիլինան և պատմական երգը, որոնք կոչվում էին «բարձր վիպական երգեր» (высшие эпические песни)։ Նրանց տարբերությունը հանգում է հետևյալին։

Բիլինան արտացոլում էր համազգային կյանքի պատմա-քաղաքական անցուդարձեր՝ իրենց դյուցազնական, էպիկական մասշտաբներով, հերոսականի իդեալականացումով, իրականի և ֆանտաստիկ-հրաշապատումի օրգանական միաձուլմամբ։ Պատմական երգը միշտ վերջին հաշվով կապված է պատմության իրական դեպքերի և անձնավորությունների հետ, թեև դրանք անհրաժեշտաբար ենթարկվում են ֆոլկլորային չափազանցման ու ձևափոխությունների։ Իսկ «ստորին վիպական երգերի» նյութը եղել է գերազանցապես ընտանեկան-անձնական կյանքը՝ մարմնավորված դրամատիկ, ողբերգական սյուժեներում։ Նրանք պատմել են ավելի սովորական, հասարակ մարդկանց մասին, որոնք զերծ են դյուցազնական, հիպերբոլիկ գծերից։

Այդ երգերին ավելի ուշ, մանավանդ վերջին տասնամյակներում, կայուն կերպով ամրացավ բալլադ անվանումը[50]։ Ռուսական ժողովրդական բալլադները ստեղծվել ու տարածվել են հիմնականում XIV—XVII դարերում, թեև նրանց մեջ, բնականաբար, կարելի է գտնել և՛ ավելի վաղ, և՛ ավելի ուշ շրջանների հետքեր։ Կենցաղային թեմա ունեցող բալլադներում, որոնք ժանրի առավել բազմաքանակ խումբն են կազմում, լայնորեն արտացոլվել են ֆեոդալիզմի դարաշրջանի բարոյական հարաբերություններն ու ըմբռնումները։

---

50 Հրատարակվել է ռուսական ժողովրդական բալլադների երկու ժողովածու. *«Русская баллада»*. Предисловие, редакция и примечания В. И. Чернышева. Вступительная статья Н. П. Андреева. «Советский писатель», М.—Л., 1936. *«Народные баллады»*. Вступительная статья, подготовка текста и примечания Д. М. Балашова. Общая редакция А. М. Астаховой. «Советский писатель», М.—Л., 1963. Ժողովրդական բալլադների մասին գրված հետազոտություններից նշենք հետևյալները. *Н. И. Кравцов*, Славянская народная баллада. В книге «Из истории классовой борьбы и национально-освободительного движения в славянских странах». Ученые записки Института славяноведения т. XXVIII, М., «Наука», 1964, стр. 222—246. *Б. Н. Путилов*, Славянская историческая баллада, «Наука», М.—Л., 1965, *Д. М. Балашов*, История развития жанра русской баллады, Петрозаводск, 1966.

Սլավոնական ֆոլկլորում մեծ թիվ են կազմում նաև պատմական բալլադները, որոնք կապվում են գերազանցապես թուրքմոնղոլական տիրապետության և նրա դեմ մղած պայքարի շրջանի հետ։ Բայց այդ դարաշրջանն այստեղ ներկայանում է ոչ թե պատմական կոնկրետ անուններով և դեպքերով, այլ դարձյալ կենցաղային-բարոյական ողբերգական կոլիզիաների միջոցով։ Ամենից տարածված թեման գերի տարված և բռնի թուրքացված պատանու կամ աղջկա պատմությունն է՝ իր անհամար տարբերակներով ու ճյուղավորումներով։ Ողբերգական մեծ ուժով պատմված են գերության տառապանքների, փախուստի հաջող կամ անհաջող փորձերի, օտար երկնքի տակ հարազատների հանդիպման (որդին մոր հետ, քույրը եղբոր, կինը ամուսնու հետ և այլն) և դրա ողբերգական հետևանքների մասին։ Սլավոնական բոլոր ժողովուրդների մոտ նկատվող այդ ընդհանուր մոտիվները ոչ միայն ֆոլկլորային փոխանցման հետևանք էին, այլև, ամենից առաջ, կյանքի համանման պայմանների։ «Սլավոնական պատմա-երգային ֆոլկլորի բոլոր տեսակներից,— գրում է ժամանակակից հետազոտողը,— պատմական բալլադն աչքի է ընկնում ամենից մեծ դրամատիզմով։ Սյուժետային կոլիզիաներն այստեղ ծայր աստիճան լարված են ու սրված. հիմնական ուշադրությունը կենտրոնացված է այն կոնֆլիկտների և իրադրությունների վրա, որոնց մեջ բարեհաջող լուծումների հնարավորությունը, ըստ էության, բացառված է, և որոնք ավարտվում են ողբերգորեն»[51]։

Գիտնականները նշում են սլավոնական բալլադի տիպաբանական շատ ընդհանրություններ համաեվրոպական բալլադի հետ՝ ընտանեկան-անձնական սյուժեներ և նրանց լուսաբանման համապատասխան ասպեկտ, ողբերգական կոլորիտ, սեղմություն, դինամիզմ, երկխոսության և կրկնությունների առատություն և այլն։ Դրա հետ մեկտեղ սլավոնական բալլադն ունի իր յուրահատկությունները, որոնք բխում էին ժողովուրդների պատմական կյանքի բնույթից և ֆոլկլորային ժանրերի միջև, այսպես ասած, ֆունկցիաների նոր բաժանումից։ Ընդհանրացնելով այդ ուղղությամբ կատարված դիտողությունները, Ն. Ի. Կրավցովը գրում է. «Սլավոնական բալլադները տարբերվում են, օրինակ, անգլո-շոտլանդականներից նրանով, որ նրանց մեջ ավելի քիչ են արտահայտված հերոսական մոտիվները, քանի որ այդ մոտիվները ար-

---

51 Б. Н. Путилов, նշված աշխատությունը, էջ 29։

լավոնների մոտ բնորոշ առանձնահատկություններ էին ուրիշ ժանրերի, որոնց նմանը անգլո-շոտլանդական ֆոլկլորում չկար։ Ավելի քիչ են արտահայտված սոցիալական հակասությունները, որը բացատրվում է նրանով, որ սլավոնական ժողովուրդների պատմության մեջ կարևոր տեղ է գրավում օտարերկրյա արշավանքների դեմ մղած պայքարը... Ավելի քիչ են միջնադարյան միստիկայի մոտիվները, կրոնական մոտիվները և այդ պատճառով՝ խորհրդավորն ու առեղծվածայինը։ Ավելի քիչ են բնորոշ բանաստեղծական տների կայունությունն ու հանգը...»[52]։

Բալլադի, իբրև ֆոլկլորի ժանրի, ըմբռնումը ամուր կերպով մտել է սլավոնական բոլոր ժողովուրդների բանագիտության մեջ։ Ընդ որում տեքստերի նոր հրատարակություններն ու գիտական հետազոտությունները, որոնք հատկապես ծավալվել են վերջին տասնամյակներում, ավելի ու ավելի հստակորեն են բնորոշում բալլադի տեղը ֆոլկլորային ժանրերի համակարգում։

Բնականաբար հարց է ծագում. հայ ժողովրդական պոեզիայի բազմազան ստեղծագործությունների հոսանքում կա՞ն արդյոք այնպիսի երկեր, որոնք, ֆոլկլորային համապատասխան չափանիշներից ելնելով, հնարավոր լիներ անվանել բալլադներ։ Հայ բանագիտության մեջ, որքան մեզ հայտնի է, այս հարցը չի դրվել։ Ժողովրդական բանահյուսության ժանրերը բնորոշվում են ազգային շատ ավելի մեծ յուրահատկությամբ, քան գրական տեսակները։ Ամեն մի ժողովուրդ ունի ֆոլկլորային ժանրերի իր ազգային համակարգը, և որևէ ժանրային անվանման փոխանցումը մի ազգային միջավայրից մյուսը միշտ այս կամ այն չափով կապված է պայմանականության և նրա մեջ դրվող բովանդակության փոփոխությունների հետ։ Հայ ժողովրդական պոեզիան զարգացել է, մի կողմից, վիպական-դյուցազնական մեծ կտավների ձևով, հանգեցնելով մեր հերոսական էպոսի ամբողջական համակարգին և, մյուս կողմից, սիրո, աշխատանքի, պանդխտության, կենցաղային ծեսերին ձուլված քնարական բազմաթիվ երգերի ձևով։ Համեմատաբար շատ քիչ են պահպանվել միջին («անցումային») քնարա-վիպական գործեր, որպիսիք եվրոպական ֆոլկլորում այնքա՛ն շատ են և սովորաբար կոչվում

---

52 *Н. И. Кравцов.* *Նշված աշխատ., էջ 245։ Նույնը արտատպված է հետևյալ գրքում.* *Н. И. Кравцов*, Проблемы славянского фольклора, „Наука“, М. 1972, стр. 167—199.

են բալլադներ։ Այդպիսի մի քանի ստեղծագործություններ գրի են առնվել և հրատարակվել են XIX դարի վերջին և մեր դարի սկզբին՝ «Մոկաց Միրզա», «Լևոնի երգը», «Նարեկացի», «Կարոս խաչ», «Ասլան աղա» և այլն։ «Հայ վիպական բանահյուսություն» աշխատության մեջ Մ. Աբեղյանն այդ գործերը համախմբում է «Վիպական երգեր» ընդհանուր վերնագրի տակ, բայց բուն վերլուծության մեջ նշում է նրանց քնարական-վիպական բնույթը[53]։ Կարելի՞ է այդ հիման վրա խոսել հայ ժողովրդական բալլադի գոյության մասին,— այս հարցը դեռ հետագա ուսումնասիրություն պահանջող խնդիր է։

3

Գրական բալլադի ծագումը սերտորեն կապված էր XVIII դարի երկրորդ կեսի գեղարվեստական որոնումների հետ։ Այդ ժամանակ կլասիցիզմի հեղինակությունն արդեն լրջորեն սասանվել էր։ Սենտիմենտալիզմի և «փոթորկի ու գրոհի» շարժման և վերջապես դարավերջին ձևավորված ռոմանտիզմի գործիչները կլասիցիզմի սառը ռացիոնալիզմին հակադրեցին բուռն զգացմունքների և կրքերի պատկերման պահանջը, գեղեցիկի արտապատմական և վերացական իդեալին՝ գեղարվեստական պատկերի, ազգային բնավորության և տեղական կոլորիտի կոնկրետության սկզբունքը։ Անտիկ աշխարհի կլասիցիստական պաշտամունքը փոխարինվեց ազգային միջնադարի, ժողովրդական բանահյուսության սյուժեների և կերպարների լայն օգտագործումով։ Ճիշտ է, ֆոլկլորային ստեղծագործությունները միշտ չէ, որ ըմբռնվում և ներկայացվում էին իրենց պատմական և գեղարվեստական իրական բովանդակությամբ, հաճախ ուղղակի ենթարկվում էին սենտիմենտալիզմի և ռոմանտիզմի գաղափարական ու ոճական սկզբունքներին։ Բայց այս հանգամանքը (որը հետագայում պետք է վերանայվեր ռեալիզմի կողմից) բոլորովին չի արժեքազրկում այդ դպրոցների կատարած վիթխարի գործը ժողովրդական բանահյուսության հարստությունները գրականության մեջ ներգրավելու խնդրում։ Այստեղ նրանք հանդես եկան հայտնագործողի դերում։ Ֆոլկլորի հետ ունեցած բազմակողմանի կապը ռոմանտիզմը հռչակեց իբրև գրականության ժողովրդայնության հիմնա-

53 Տե՛ս Մ. Աբեղյան, Երկեր, հ. 1, Երևան, 1966, էջ 495, 500։

կան պայմաններից մեկը։ Բանահյուսության մեջ ռոմանտիկները տեսնում էին ազգության հոգևոր աշխարհի առավել լրիվ, անխարդախ հայելին։

Ժողովրդական բանահյուսության օգտագործումն ընդունեց տարբեր ձևեր։ Սկզբնապես մեծ տեղ էր գրավում այսպես կոչված գրական միստիֆիկացիան՝ ֆոլկլորային սկզբնաղբյուրների հետևողությամբ գրված երկն իբրև հեռավոր անցյալի ստեղծագործություն ներկայացնելու հնարանքը։ Թոմաս Չատտերտոնը, պատանի հասակում ինքնասպան եղած (1770) անգլիացի նշանավոր բանաստեղծը, իր գործերի մեծ մասը ներկայացրել է իբրև XIV դարի հնարածին երգիչ Ռոուլեյի ստեղծագործություն։ Շատ ավելի մեծ արձագանք գտան շոտլանդացի Ջեմս Մակֆերսոնի պոեմները («Ֆինգալ», «Տեմորա» և այլն, 1760—1765)։ Շոտլանդիայի և Իռլանդիայի հնագույն բնակիչների՝ կելտերի էպիկական ստեղծագործության պահպանված առանձին հատվածների հիման վրա Մակֆերսոնը ստեղծել էր ամբողջական երկեր, վերագրելով դրանք III դարի առասպելական բանաստեղծ և զորավար Օսիանին։ Իհարկե, այդ միստիֆիկացիան, որը կասկածներ հարուցեց դեռ իր հրապարակման շրջանում, պետք է վաղ թե ուշ բացահայտվեր (և այդպես էլ եղավ՝ XIX դարում վերջնականապես ապացուցվեց «Օսիանի պոեմների» հնարովի բնույթը). չնայած իր ամբողջ վարպետությանը, Մակֆերսոնը չէր կարողացել չարտահայտել իր ժամանակի՝ նախառոմանտիզմի շրջանի սենտիմենտալ-մելանխոլիկ տրամադրություններն ու ոճը։ Բայց դա չի ժխտում նրա խաղացած վիթխարի դերը ժողովրդական բանահյուսության և առհասարակ ազգային կուլտուրայի նկատմամբ գործուն հետաքրքրություն սնելու հարցում։ Օսիանի՝ «հյուսիսային Հոմերոսի» կերպարը շուտով դարձավ գրականության ժողովրդայնության և ազգային ինքնատիպության յուրօրինակ խորհրդանիշ։ «Օսիանիզմը» մեծ տարածում գտավ, ամենուրեք մղելով բանահյուսության հնագույն նմուշների հավաքման և ուսումնասիրության։

Իրոք, Մակֆերսոնի պոեմներից առաջ և մանավանդ նրանից հետո մեծ թափով ծավալվեց ֆոլկլորային նյութերի հրատարակման և օգտագործման աշխատանքը։ Եվ առաջին հերթին ուշադրություն գրավեցին հյուսիսային լեգենդներն ու ավանդությունները, միջնադարյան ասպետների, նրանց սիրո և արյունոտ արկածների, ամայի ամրոցների և ուրվականների մասին պատմող

բալլադները։ «Ավերակների պոեզիան», միջնադարի հրապուրանքը դարձավ եվրոպական գրականության ամենասիրված թեմաներից մեկը, անմիջաբար նախապատրաստելով ռոմանտիկական ուղղության ձևավորումը, որը պիտի ավարտվեր դարավերջին՝ ֆրանսիական հեղափոխության շրջանում։

Անգլո-շոտլանդական ժողովրդական բալլադների հավաքման և հրատարակման գործը սկսվել էր դեռևս XVIII դարի արշալույսին և շարունակվել հետագա տասնամյակներում։ Այդ աշխատանքների մանրամասն պատմությունը շարադրել է Վալտեր Սկոտը՝ 1830 թ. տպագրած «Ներածական դիտողություններ ժողովրդական պոեզիայի և բրիտանական (գերազանցապես շոտլանդական) բալլադների զանազան ժողովածուների մասին» աշխատության մեջ[54]։ Ըստ այդ հոդվածի՝ մեկ դարի ընթացքում լույս են տեսել ժողովրդական բալլադների ավելի քան քսան տարբեր ժողովածուներ։ Դրանց թվում բացառիկ կարևոր տեղ է գրավում և հատուկ ժողովրդականություն վաստակեց Թոմաս Պերսիի կազմած «Հին անգլիական պոեզիայի հուշարձաններ» եռահատոր ժողովածուն, որը լույս տեսավ 1765 թ.։ Առաջին հերթին հենց Պերսիի անվան հետ է կապվում անգլիական բալլադների սիստեմավորման և մասսայականացման գործը՝ ինչպես հայրենիքում, այնպես էլ Եվրոպայի մյուս երկրներում։ Պերսին իր ժողովածուի հիմքում դրել էր XVII դարում գրի առնված մի ձեռագիր, դրան ավելացնելով սեփական ջանքերով հավաքված բազմաթիվ երգեր։ Բանահավաքի գործն ամենուրեք նա աշխատում էր զուգակցել մշակող բանաստեղծի դերի հետ, մտցնելով բազմաթիվ հավելումներ և կրճատումներ։ Ժողովրդական երգի պարզ և դաժան ոճից նա հաճախ շեղվում է դեպի սենտիմենտալիզմի նրբագեղ գրելաձևը։ Մյուս կարևորագույն ժողովածուն հենց իր՝ Վալտեր Սկոտի կազմած եռահատոր հրատարակությունն է՝ «Շոտլանդական սահմանի երգերը» (1802—1803)։

Շուտով անգլիական բանահավաքների օրինակին հետևեցին ուրիշ երկրներում կազմված համանման ժողովածուներ։ Հատկապես մեծ դեր խաղաց Հերդերի «Ժողովուրդների ձայնը երգերում» նշանավոր անթոլոգիան (1778), որը առաջին ինտերնացիոնալ ժողովածուն էր ֆոլկլորի պատմության մեջ, ինչպես նաև բանահյուսության հարցերին նվիրված նրա հայտնի ուսումնասիրու-

---

54 *Вальтер Скотт*, Собрание сочинений в двадцати томах, т. 20, М.—Л., 1965, стр. 653—693.

թյունները։ Հերդերն առաջին անգամ հստակորեն ձևակերպեց այն դրույթը, որի համաձայն ժողովրդական երգերը ազգային ոգու և բնավորության, աշխարհընկալման և մտածողության եղանակի՝ արտահայտություններն են, և որ յուրաքանչյուր ազգային արվեստ կարող է գեղարվեստական մեծության հասնել միայն ժողովրդական պոեզիայի վրա հենվելու դեպքում։ Գերմանացի մեծ մտածողն առաջ քաշեց նաև արվեստի զարգացման պատմական օրինաչափության ըմբռնումը, դիտելով այն իբրև որոշակի պրոցես։

Ահա ֆոլկլորի նկատմամբ այսպիսի ընդհանուր հետաքրքրության պայմաններում ձևավորվեց եվրոպական գրական բալլադը։ XVIII դարի երկրորդ կեսին, առաջին հերթին գերմանական գրականության մեջ, բալլադն իր ժամանակակից ըմբռնմամբ թափանցեց նաև անհատական ստեղծագործության ոլորտը։ Եթե մինչ այդ գերմանացի բանաստեղծները բալլադ անունով հրապարակում էին երգիծական բովանդակության ոտանավորներ[55], ապա 70-ական թվականներին ժանրի բնույթն էապես փոխվեց։ Գոտֆրիդ Ավգուստ Բյուրգերի բալլադները, օրինակ, «Վայրի որսորդը», «Երգ ազնիվ մարդու մասին» և մանավանդ նրա հռչակավոր «Լենորան» (1773), որը կարճ ժամանակում շրջեց ամբողջ Եվրոպան, դարձավ բազմաթիվ թարգմանությունների և նմանությունների աղբյուր, սովորաբար համարվում են գրական բալլադի առաջին դասական նմուշները, որոնց շուտով պիտի հետևեր բալլադային պոեզիայի մի ամբողջ մեծ հոսանք։

Գերմանական պոեզիայում Բյուրգերի սկզբնավորած ժանրը դարձավ ամենաարդյունավետ բանաստեղծական գծերից մեկը։ Ռոմանտիզմի շրջանում՝ XVIII դարի վերջին և XIX դարի սկզբին բազմաթիվ բալլադներ ստեղծեցին Շուբարտը, Բրենտանոն, Շամիսոն, Ուլանդը, Լենաուն և շատ ուրիշներ։ Առանձնապես բարձրացավ գրական նոր ժանրի հեղինակությունն ու կշիռը գերմանացի խոշորագույն բանաստեղծների՝ Գյոթեի և Շիլլերի շնորհիվ, որոնք պոեզիան հարստացրին մի շարք դասական բալլադներով։ Գերմանական գրականության պատմության մեջ վառ հետք է թողել նրանց «բալլադային մրցությունը», որը տեղի ունեցավ Վեյմարում, 1797 թվականին։ Այդ ժամանակ, որը Գյոթեի և Շիլլերի ստեղծագործական կենսագրության մեջ հիշվում է իբրև «բալլադի տարի», նրանք գրեցին այդ ժանրի իրենց լավագույն եր-

---

55 Б. Г. Реизов, նշված աշխատությունը, էջ 16։

կերից շատերը։ Գյոթեն իր բալլադների նյութը հիմնականում քաղել է միջնադարյան ժողովրդական բանահյուսությունից («Անտառի արքան», «Աստված և Բայադերա», «Ձկնորս», «Երգիչը» և այլն)։ Շիլլերը միջնադարյան թեմաներից զատ բալլադի մեջ լայնորեն մտցրեց անտիկ աշխարհից եկող պատմական և դիցաբանական սյուժեներ, ընդլայնելով ժանրի գեղարվեստական շըրջանակները («Կասանդրա», «Իբիկոսի կռունկները», «Հերո և Լեանդր», «Երաշխիք», «Պոլիկրատեսի մատանին» և այլն)։ Հետագայում բալլադի ժանրին դիմեց նաև Հայնրիխ Հայնեն. միջնադարյան և անտիկ թեմաներով գրած նրա բալլադները հիմնականում հավաքված են «Ռոմանցերո» ժողովածուի առաջին գրքում («Պատմություններ»)։

Անգլիական պոեզիայում գրական բալլադի պատմության կարևոր նշանաձող դարձավ 1798 թ. լույս տեսած «Քնարական բալլադներ» գիրքը։ Նրա հեղինակներն էին այսպես կոչված «լըճային դպրոցի» երկու խոշորագույն բանաստեղծները՝ Վորդսվորտըն ու Կոլրիջը։ Այդ ժողովածուն, որը պարունակում էր բանաստեղծական տարբեր ժանրերի գործեր, դարձավ անգլիական պահպանողական ռոմանտիզմի յուրօրինակ մանիֆեստը, թեև նըրա հեղինակների ուղիները արդեն այն ժամանակ շատ կողմերով տարբեր էին. Կոլրիջը հակված էր դեպի ֆանտաստիկ և միստիկական սյուժեները, իսկ Վորդսվորտը գերադասում էր իրական կյանքի պատկերները։ Բալլադի ասպարեզում շատ է աշխատել նաև «լճային դպրոցի» մյուս հայտնի բանաստեղծը՝ Սաութին։ Վերջապես, գրական բալլադի սկզբնավորողների շարքում իր հատուկ տեղն ունի Վալտեր Սկոտը։ Իր գրական ուղին սկսելով Բյուրգերի և Գյոթեի բալլադների ազատ թարգմանությամբ, նա մի փոքր անց՝ «Շոտլանդական սահմանի երգերի» վերջին պրակում զետեղեց նաև իր ինքնուրույն բալլադները («Սմայլգոլմի ամրոցը», «Կրակի տիրակալը», «Գորշ վանականը» և այլն)։

Բայց և՛ Վալտեր Սկոտից, և՛ «լճային դպրոցի» ներկայացուցիչներից առաջ (80-ական թվականներին) բալլադի ստեղծման խնդիրն ինքնատիպ լուծում էր ստացել Շոտլանդիայի ժողովրդական բանաստեղծ Ռոբերտ Բյորնսի կողմից։ Բալլադատիպ սյուժետային բանաստեղծություններ են, օրինակ, նշանավոր «Ջոն Գարու հատիկը», «Զինվորի վերադարձը», «Ճանապարհի օթևանը», «Լորդ Գրեգորի» և այլ գործեր։ Նրանց մեջ ժողովրդայինն ու անհատականը միացել են այնպես, որ անհնար է որոշել ըր-

րանց սահմանները։ Ժողովրդական հյութեղ ոճով, կենդանությամբ, հումորով և իմաստությամբ, պայծառ ու առողջ աշխարհզգացողությամբ Բյորնսի այլ գործերը կարող են համարվել բալլադի ժանրի ռեալիստական իմաստավորման առաջին նմուշներ։

Պետք է ասել, սակայն, որ Բյորնսի բալլադներն իրենց ռեալիստական ոճով ու ոգով ընդհանուր առմամբ բնորոշ չէին ժանրի պատմության սկզբնական շրջանի համար, երբ նոր գրական տեսակը հիմնականում զարգանում էր ռոմանտիկական ուղղության ներսում, արտահայտելով նրա գեղարվեստական սկզբունքները։ Ռոմանտիզմի բանաստեղծները բալլադի մեջ ամենից առաջ տեսնում էին ժողովրդական ավանդության, լեգենդի գեղարվեստական մշակում։ Ֆոլկլորից քաղվում էին առավելապես խորհրդավոր, ֆանտաստիկ, ինչ-որ անսովոր, բացառիկ բան պարունակող սյուժեներ և մոտիվներ։ Բալլադներում ամենից հաճախ հանդիպող պատկերներից էին՝ ուրվականներ և հարություն առնող մեռելներ, խաչ և գերեզման, ավերված ամրոց և վանք, մութ անտառ, չարագուշակ լուսին և դժբախտություն ազդարարող թռչուններ։ Իզուր չէ, որ բալլադն այն ժամանակ անվանում էին «սարսափելի ժանր»։ Նշված պատկերների հետ բալլադի մեջ հաճախ թափանցում էր իռացիոնալիզմը, միստիկան։

Այդ հատկանիշներից շատերը կային արդեն գրական բալլադի առաջին դասական ստեղծագործության՝ Բյուրգերի «Լենորայի» մեջ։ Թեև այդ բալլադն իր որոշ գծերով կապվում էր XVIII դարի իրադարձությունների հետ (պրուսական Ֆրիդրիխ 2-րդ թագավորի և Յոթնամյա պատերազմի հիշատակությունը), բայց իր գեղարվեստական ներկայանակով այն հիշեցնում էր միջնադարյան մթնոլորտը, ըմբռնումները, ոգին։ Բալլադը վերարտադրում է միջնադարում շատ տարածված՝ հարություն առնող և հարսնացուին իր հետ գերեզման տանող երիտասարդի պատմությունը։ Լենորան պատերազմից վերադարձողների մեջ իզուր որոնում է իր փեսացուին՝ Վիլհելմին։ Բայց ահա թվում է, թե աստծուն ուղղած բողոքն ու խնդրանքը տեղ են հասել. գիշերով դարպասների մեջ երևում է Վիլհելմը և իր մոտ է կանչում աղջկան։ Նրանք միասին ձիու վրա սուրում են դեպի ինչ-որ հեռու տեղ, և Լենորան չի էլ կասկածում, որ դա Վիլհելմի ուրվականն է միայն, իսկ նրա խոստացած ամուսնական առագաստն ու տունը՝ գերեզմանի փոսն է, որտեղից մի պահ ելել է նա՝ արձագանքելով սիրած աղջկա կանչին։ Բալլադն ավարտվում է գերեզմանի մռայլ տեսարանով, որ

Վիլհելմն ու նրա ձին վայրկենապես դառնում են կմախքներ և իրենց հետ տանում սարսափից անշնչացած Լենորային: «Սարսափելի» բալլադի բոլոր միջոցները Բյուրգերն օգտագործել էր պատերազմի արհավիրքների դեմ ուղղված կրքոտ բողոք արտահայտելու համար:

Շատ բնորոշ օրինակ է նաև Վալտեր Սկոտի «Սմայլգոլմի ամրոց» (կամ «Սուրբ Ջոնի երեկոն») բալլադը, որը, Բելինսկու խոսքերով ասած, «բանաստեղծորեն բնորոշում է ֆեոդալական ժամանակների մռայլ և ոճիրներով ու հանցագործությամբ լեցուն կյանքը»: Ամբողջ բանաստեղծությունը պարուրված է խորհրդավորությամբ, իրական և հրաշապատում տարրերի տարօրինակ զուգորդումներով: Անգլո-շոտլանդական ընդհարումների ժամանակներին է վերաբերում բալլադի սյուժեն, որը, սակայն, բանաստեղծն է հորինել: Արշավանքի գնացած բարոնի, նրա կողմից դավաճանորեն սպանված ասպետ Ռիչարդի պատմությունը հետո շարունակվում է ֆանտաստիկ պլանով: Սպանված ասպետի ուրվականը գիշերով այցելում է բարոնի կնոջը, որին նա սիրում էր, բացում է նրան խորհրդավոր գաղտնիքը: Բալլադի վերջը մեզ անսպասելի կերպով տեղափոխում է միջնադարյան վանքերը, ուր իրարից հեռու, վանականի մռայլ կյանքով ապրում են Սմայլգոլմի բարոնն ու նրա կինը. մեկն ուզում է քավել իր գործած ոճիրը, մյուսը սգում է սիրելի ասպետի կորուստը:

Իհարկե, չպետք կարծել, թե եվրոպական բալլադը բոլոր դեպքերում պարունակում էր այսպիսի ֆանտաստիկ տարրեր: Հաճախ այն զարգանում է միանգամայն իրական ընթացքով: Օրինակ, Շիլլերը անտիկ-դիցաբանական սյուժեների օգտագործման հետ միասին գրում է նաև հանրահայտ «Ջրասույզը» կամ «Ձեռնոցը», որոնք որևէ ֆանտաստիկ բան չունեն: Բալլադներում նկատելի տեղ է գրավում սոցիալական պայքարի և վրեժի թեման (Ուլանդի «Երգչի անեծքը», Շամիսոյի մի շարք գործեր:

Գրական բալլադի ձևը, իբրև ժամանակի ոգին ու ճաշակներն արտահայտող բանաստեղծական տեսակ, բնականաբար, գերմանական և անգլիական պոեզիայից շուտով անցավ մյուս երկրների գրականությանը: Ընդսմին դժվար չէ նկատել մի որոշակի օրինաչափություն. գրեթե ամենուր բալլադի ժանրը ակտիվորեն մասնակցում է եվրոպական նոր գրականությունների ձևավորման պրոցեսին: Եվ դա հասկանալի է. յուրաքանչյուր ազգային միջավայրում բալլադն իր հետ բերում էր ժողովրդական պոե-

729—10

գիայի հարստությունները, մտցնում դրանք նոր գրական շարժման մեջ, մի խնդիր, որը ռոմանտիզմի դարաշրջանից սկսած դրվում էր ամենուրեք, որպես գրականության ժողովրդայնության և ազգային ինքնատիպության անհրաժեշտ պայմաններից մեկը։ Պահպանելով իր ժանրային ընդհանուր տիպաբանական մի քանի գծերը, բալլադն ամեն դեպքում լիցքվում էր կոնկրետ ազգային բովանդակությամբ, հենվում տվյալ ժողովրդի ֆոլկլորային կերպարների և սյուժեների, նրա գեղարվեստական մտածողության առանձնահատկությունների վրա։

Այդ երևույթի հետաքրքիր օրինակներ տալիս է XIX դարի ռուս գրականությունը։ Եթե մի կողմ թողնենք բալլադի ասպարեզում եղած նախնական փորձերը (օրինակ, Կարամզինի), ապա ռուս գրականության մեջ նոր ժանրի արմատավորման պատիվը, իհարկե, պատկանում է Ժուկովսկուն, որին ժամանակակիցները կատակով կոչում էին «բալլադնիկ»։ Ճիշտ է, Ժուկովսկու բալլադները, քիչ բացառությամբ, թարգմանական բնույթ ունեն. սկսած 1808 թ. կատարած Բյուրգերի «Լենորայի» թարգմանությունից («Լյուդմիլա» վերնագրով) նա իրար ետևից փոխադրում է գերմանացի և անգլիացի բանաստեղծների (Գյոթեի, Շիլլերի, Ուլանդի, Վալտեր Սկոտի, Սաութիի և ուրիշների) բազմաթիվ բալլադներ, որոնք նրա շնորհիվ դարձան ռուս գրականության սեփականություն։ Սակայն հայտնի է, որ Ժուկովսկու թարգմանությունները զգալի չափով ինքնուրույն գործեր են, նրանց մեջ շատ ուժեղ են արտահայտվել նրա անհատականությունը, աշխարհայացքն ու ոճը։ Դրա հետ միասին նա գրում է մի շարք ինքնուրույն բալլադներ՝ ռուսական, անտիկ և միջնադարյան թեմաներով («Սվետլանա», «Աքիլլես», «Էոլյան տավիղ» և այլն)։

Ռոմանտիկական բալլադը Ժուկովսկու պոեզիայի գլխավոր ժանրն էր։ Այստեղ հատուկ ուժով արտահայտվեց բանաստեղծի ձգտումը՝ կերտել պատրանքի մի աշխարհ, գեթ երևակայության մեջ հաղթահարել իրական աշխարհի ողբերգական հակասությունները։ Գերակշռող տրամադրությունը էլեգիկ տխրությունն է, կյանքին հակադրվող երազանքը։ Ամենուր տարածվում է մշուշային, խորհրդավոր մի մթնոլորտ։ Իզուր չէ, որ հայտնի գրականագետ Ս. Շևիրյովը Ժուկովսկու գործերի հիման վրա այսպես էր բնութագրում ռոմանտիկական բալլադի էությունը. «Նրա բովանդակությունը զգացմունքի օգնությամբ կյանքից վերցրած և երևակայության աշխարհը տեղափոխված դրամատիկական գործողու-

թյունն է... Նրա մեջ կարծես թե շողիանում է ողջ իրականությունը, և բուն գործողությունը մեզ ներկայանում է իբրև ոգու տեսիլք, իբրև ներքին խորհրդավոր աշխարհի երևույթ»[56]: Ժուկովսկու բալլադների սուբյեկտիվ-հուզական, ընդհանրացված-վերացական ոճը չէր կարող արտահայտել բնավորությունների, ազգային կյանքի և կենցաղի կոնկրետ գծերն ու յուրահատկությունները: Այդ պատճառով էլ, իրենց բոլոր գեղարվեստական արժանիքներով հանդերձ, նրա գործերը չլուծեցին ռուսական ազգային բալլադի ստեղծման խնդիրը: Այդ հարցը շատով դրվեց ռուս գրականության օրակարգում, որովհետև հասունանում էր այն համոզումը, որ հետագայում Բելինսկին իր առաջին իսկ հոդվածում՝ «Գրական երազանքներում» (1834) սեղմ ձևակերպեց այսպես. «Բալլադն առանց ժողովրդայնության կեղծ տեսակ է և հետաքրքրություն հարուցել չի կարող»:

Այս առումով հատկանշական է այն բանավեճը, որ դեռ 1816 թ. ծագեց ռուսական բալլադի զարգացման երկու ուղիների մասին՝ «գեղեցիկ-սենտիմենտա՞լ», թե՞ «հասարակ-ժողովրդական» ոճով ու թեմատիկայով: Հետաքրքիր է, որ երկրորդ ուղու պաշտպանությամբ մամուլում հանդես եկավ Գրիբոյեդովը: Սակայն ազգային բալլադի խնդիրը չլուծեցին ո՛չ Կատենինը՝ իր բալլադների գիտամամբ կոպտացված ոճերով և ոչ-խոր բովանդակությամբ, ո՛չ էլ դեկաբրիստ բանաստեղծները, որոնք ազգային-պատմական սյուժեները ամեն կերպ արդիականացնում էին, ուղղակի ենթարկելով իրենց քաղաքացիական պաթոսին:

Այդ խնդիրը լուծեց Պուշկինը: Ինչքան էլ թվով քիչ են նրա բալլադները, բայց նրանց վիճակված էր իրագործել իսկական ազգային ռուսական բալլադի ստեղծման պահանջը, նշել նրա թեմատիկան, ոճը, գեղարվեստական մեթոդը[57]: Պուշկինի բալլադները («Փեսացուն», «Օլեգի երգը», «Ջրահեղձը» և այլն) ուղղակի

---

[56] С. Шевырев, О значении Жуковского в русской жизни и поэзии, М., 1853, стр. 39.

[57] Պուշկինի բալլադների մասին տե՛ս Б. Томашевский, Пушкин, кн. 1, (1813—1824), М.—Л., 1956, стр. 543—548. А. Слонимский, Мастерство Пушкина, изд. 2-ое, М., 1963, стр. 158—164. Г. Гуковский, Пушкин и русские романтики, М., 1965, стр. 331—334. Д. Благой, Творческий путь Пушкина (1826—1830), М., 1967, стр. 529—532. Е. Тудоровская, Становление жанра народной баллады в творчестве А. С. Пушкина. «Русский фольклор». Материалы и исследования, VII, М.—Л., 1962, стр. 67—83.

հենվում են ռուսական ազգային լեգենդների, հեքիաթների և հավատալիքների վրա։ Նա պահպանում և ավելի էր ուժեղացնում ֆոլկլորում եղած՝ ազգային կյանքի ու կենցաղի, ժողովրդական մտածողության գծերը։ Մնալով հեքիաթային-ավանդական սյուժեի շրջանակում, ամենևին չհրաժարվելով նրա ֆանտաստիկ-պայմանական տարրերից, Պուշկինն ստեղծում է լիարյուն ազգային բնավորություններ, հարազատորեն ներկայացնում նրանց հոգեբանությունը, լեզուն, նույնիսկ կենցաղի մանրամասները։ Այսպես, «Ջրահեղձի» մեջ պատկերված գյուղացին ազգային-սոցիալական կոնկրետ միջավայրի մարդ է, իսկ ամեն տարի նրան այցելող խեղդվածի «սարսափելի» պատմությունը ոչ թե կտրում է մեզ ռեալ իրականությունից, այլ մտցնում է ժողովրդական հավատալիքների ոլորտը։ «Օլեգի երգը» ոչ միայն վերարտադրում է տարեգրություններում պահպանված լեգենդը հռչակավոր ռուս իշխանի և նրա ձիու մասին, այլև աչքի է ընկնում իսկական պատմական մտածողությամբ և անցյալի պատկերման գեղարվեստական կոնկրետությամբ։ Կիևյան Ռուսիայի միջավայրը, կուլտուրան, հարաբերությունները համեմատաբար փոքրածավալ ստեղծագործության մեջ գտել են իրենց ճշգրիտ, խոր արտացոլումը։ Այսպիսով, Պուշկինն իրագործեց բալլադի՝ իր ծագումով և տաբերքով «ռոմանտիկական ժանրի» ռեալիստական վերաիմաստավորման բարդ խնդիրը։ Նա ապացուցեց, որ բալլադը պարտադիր չէ, որ լինի ռոմանտիկական ստեղծագործություն, որ այն հաջողությամբ կարող է նաև ռեալիստական բովանդակություն արտահայտել։ Պուշկինից հետո այդ խնդիրը լուծելու էին նաև Շևչենկոն, Թումանյանը և ուրիշ բանաստեղծներ։

Բալլադի նշանակությունը ազգային գրականության զարգացման գործում երևում է նաև Ադամ Միցկևիչի օրինակով։ Նրա առաջին գիրքը («Բալլադներ և ռոմանսներ», 1822) գրեթե ամբողջովին բաղկացած էր լեհական, լիտվական, ուկրաինական ժողովրդական ավանդությունների, լեգենդների գեղարվեստական մշակումից[58]։ Միցկևիչի բալլադները եղան լեհ գրականության մեջ ռոմանտիզմի սկզբունքների յուրօրինակ մանիֆեստը։ Դրանք ներկայացնում են ժողովրդական երևակայության մի ամբողջ բազմատարր, գունագեղ, խորհրդավոր աշխարհ,— փերիներ և

---

58 *Տե՛ս* Ադամ Միցկևիչ, *Ընտիր երկեր, Երևան, 1955, էջ 111—194։* *Адам Мицкевич*, Баллады, перевод с польского, М., 1948.

ուրվականներ, մարդկանց հրաշապատում ձևափոխություններ, ահավոր պատիժ բարոյական հանցանքի համար: Միցկևիչը հաստատում է ժողովրդայնության նոր, ռոմանտիկական ըմբռնումը, մարդկային հույզի և խոհի իրավունքները՝ ի հակակշիռ կլասիցիզմի պաշտպանած ռացիոնալիզմի և գեղեցկության սալոնային իդեալի:

Սլավոնական աշխարհի մյուս խոշորագույն բանաստեղծը՝ Տարաս Շևչենկոն, հարազատ ժողովրդի ոգու և ձգտումների ըմբռնման ու արտացոլման ճանապարհին նույնպես պետք է դիմեր ազգային ավանդություններին և հավատալիքներին: Այսպես, նրա «Կոբզարի» մեջ մուտք գործեցին մի տասնյակից ավելի լիրո-էպիկական բանաստեղծություններ («Ջրահեղձ կինը», «Գամալեյա», «Ջրահարս», «Բուն», «Վանականը» և այլն), որոնք սկիզբ դրեցին ուկրաինական գրական բալլադին: Շևչենկոյի բալլադների բովանդակությունը, պատկերներն ու կառուցվածքը ուղղակի կապված էին ազգային ֆոլկլորի ավանդույթների հետ:

Նույնը կարելի է ասել շատ ուրիշ բանաստեղծների մասին: Հիշենք չեխ հայտնի բանաստեղծ Կարել Յարոմիր Էրբենին, որն իր բալլադների գիրքը հրապարակեց «Ծաղկեփունջ ժողովրդական ավանդություններից» վերնագրով (1853 թ.)[59]: Նույն ժամանակ՝ XIX դարի կեսերին կենցաղային և քաղաքական բալլադների մի ամբողջ գիրք գրեց հունգարացի բանաստեղծ, Պետեֆիի գրական և գաղափարական զինակից Յանոշ Արանը: Իր բալլադների առթիվ բանաստեղծը գրել է, որ ինքը «ձգտել է հետևել բալլադի ժողովրդական, իսկական ձևին... ի հակակշիռ մեր արհեստական, գերմանական եղանակով գրված բալլադների, որոնք հնչում են մերթ հուզական, մերթ դեկլարատիվ ձևով»[60]:

Այսպիսով, ժանրի բազմազան տեսակները դրսևորեցին ներքին որոշակի ընդհանրություն. սկզբնապես բալլադն ամենուրեք երևան եկավ իբրև ժողովրդական ավանդությունների և լեգենդների կամ նրանց հետևությամբ ստեղծված սյուժեների գեղարվեստական մշակման և իմաստավորման ձև: Նրա մեջ լայն ասպարեզ գտան ֆանտաստիկան, խորհրդավորությունը, իսկ սյուժեն և կերպարները բոլոր դեպքերում պարունակում էին ինչ-որ բացառիկ,

---

59 *Карел Яромир Эрбен*, Баллады, стихи, сказки, перевод с чешского, М., 1948.

60 *Янош Арань*, Баллады, пер. с венгерского, Будапешт, издательство Корвина, 1962, стр. 16—17.

անսովոր բան: Համենայն դեպս, բալլադային կերպարը իր այս կամ այն կողմով՝ հերոսականությամբ, ողբերգական ճակատագրով, խորհրդավորությամբ, զգացմունքների բացառիկ ուժով բարձրանում է կյանքի սովորականից, միջին մակարդակից, ձեռք է բերում ինչ-որ արտակարգ բան: Ժանրի այդ գծերը յուրովի շարունակվում են նաև նրա զարգացման հետագա փուլերում:

Գրականության մեջ էլ բալլադի ժանրը հիմնականում պահպանեց իր միջանկյալ՝ լիրիկո-էպիկական բնույթը, ազատորեն զուգակցելով վիպական պատմությունը և քնարական պոեզիայի բազմազան ձևերը: Բալլադի այդ յուրահատկությունը վաղուց արձանագրված է գրական գիտության մեջ: Այսպես, Հեգելը բալլադների և ռոմանսների մասին գրել է, որ նրանց բնույթը «ըստ բովանդակության մասամբ էպիկական է, իսկ ըստ մշակման մեծ մասամբ քնարական է: Այնպես որ այդ երգերը կարելի է վերագրել մերթ մեկ, մերթ մյուս ժանրին»[61]: Նշելով այդ ժանրերի պատմողական բնույթը, Հեգելը միաժամանակ ընդգծում էր, որ նրանց «հիմնական տոնը մնում է լիովին քնարական», քանի որ «ոչ թե բուն դեպքը, այլ նրա մեջ արտացոլվող հոգեկան վիճակն է կենտրոն կազմում»[62]: Բելինսկին էլ բալլադի համար բնորոշ էր համարում այն, որ «նրա մեջ գլխավորը ոչ թե իրադարձությունն է, այլ այն զգացողությունը, որ նա հարուցում է, այն խոհը, դեպի որը նա մղում է ընթերցողին»[63]:

Ժողովրդական բալլադներից գրականությանն անցան նաև բովանդակության դրամատիզմը, շարադրանքի լարվածությունը, դեպքի մասին հատվածաբար, կտրատված ձևով պատմելը, նրա մեջ «միայն ամենանշանավոր մոմենտներն առանձնացնելը»[64] և մյուսների մասին լռելը: Դրամատիկ գործողության առկայությունը և դիալոգների առատությունը (որոնց օգնությամբ հաճախ զարգանում է գործողությունը) բալլադին տալիս են դրամատիկական ստեղծագործության գծեր: Իզուր չէ, որ Գյոթեն Շիլլերի բալլադներն անվանել է «փոքրիկ բանաստեղծական դրամաներ»[65]: Մյուս կողմից, հետազոտողները որոշակի նմանություն են տեսել

---

61 *Гегель*, Сочинения, т. 14, 1958, стр. 273.

62 *Նույն տեղում, էջ 294, տե՛ս նաև էջ 295, 309—310:*

63 *В. Г. Белинский*, Собрание сочинений, т. 2, 1948, стр. 50.

64 *Гегель*, Сочинения, т. 14, стр. 295.

65 «Немецкие баллады», М., 1958, стр. 251.

նաև բալլադի և նովելի միջև։ Դրա համար հիմք է տալիս ոչ միայն հակիրճությունը, այլև, ամենից առաջ, շատ բալլադների համար բնորոշ հանկարծակի, «նովելային» վախճանը, որն անսպասելիորեն փոխում է մեր պատկերացումները գործողության և հերոսների մասին։ Այսպես, գերմանական բալլադի ժամանակակից հետազոտողները այն բնութագրում են իբրև «պատմողական բանաստեղծություն՝ ուժեղ դրամատիկ գործողությամբ, որը կարելի է անվանել նովելի ճնարական տարբերակը»[66]։

Ինչպես մի շարք ուրիշ գրական տեսակների, այնպես էլ բալլադի ասպարեզում, հայ գրականությունը համեմատաբար ուշ յուրացրեց ժանրի սկզբունքները։ Հայկական բալլադն ի վերջո բյուրեղացավ ժանրի համաեվրոպական կուլտուրայի և ազգային ֆոլկլորային ավանդությունների զուգակցումից։

Նկատելի է Աբովյանի որոշակի հետաքրքրությունը բալլադի ժանրի նկատմամբ։ Դորպատյան տարիներին նա գրաբար է թարգմանում մի շարք բալլադներ, որոնց թվում են Շիլլերի «Ասպետ Տոգենբուրգը», Գյոթեի «Անտառի արքան» («Էրլքենիգ»), Հեոլտեի «Ադելստան և Ռոզխեն», Կարամզինի «Ռաիսան»։ «Պարապ վախտի խաղալիք» գրքում նա օգտագործում է ոչ միայն այլաբանական սյուժեներ (այսինքն՝ առակներ բուն իմաստով), այլև ժողովրդական ավանդություններ, լեգենդներ, հեքիաթներ ու զրույցներ, հաճախ նրանց միջև ժանրային որևէ տարբերակում չըմտցնելով։ Այդ պատճառով էլ Աբովյանի ստեղծագործության մեջ բալլադի ժանրը դեռ հստակ ձևով հանդես չի գալիս։

Ժողովրդական ավանդությունները ազգային կյանքի ժամանակակից հրատապ հարցերին ծառայեցնելու ուղիով ընթացավ Ռ. Պատկանյանը։ Նրա կատարած մի քանի մշակումները («Դև Մրուս», «Մեծ», «Անտենը», «Ծաղկաձոր» և այլն) խոսում են ազգային բալլադ ստեղծելու որոշակի միտումի մասին (Պատկանյանը նույնիսկ փորձել է տառացի թարգմանել ժանրի անունը «պարերգություն» բառով)։ Սակայն այս դեպքում էս ժանրը դեռ հստակ նկարագիր չգտավ։ Իսկ Հովհ. Հովհաննիսյանի՝ հնագույն ազգային ավանդությունների վրա հենվող բանաստեղծություններում («Արտավազդ», «Վահագնի ծնունդը», «Լուսավորչի կանթեղը») բացակայում էր բալլադի հիմնական գծերից մեկը՝ սյուժե-

---

66 „Deutsche Balladen von Bürger bis Brecht", Verlag Neues Leben, Berlin, 1961, էջ 7 (ընդգծումն իմն է—Էդ. Ջ.)։

տային զարգացումը, և հիմնականը դառնում էին բնարական-հրապարակախոսական խոհրդածությունները:

Հայկական գրական բալլադի իսկական ստեղծողը Հովհաննես Թումանյանն է (թեև նա իր գործերը բալլադ չի կոչել): Իր ստեղծագործական կյանքի ամբողջ ընթացքում Թումանյանը մեծագույն ուշադրությամբ է վերաբերվել ժողովրդական բանահյուսության նմուշների, այդ թվում նաև ավանդությունների ու լեգենդների նկատմամբ: Դա կապված էր նրա այն համոզման հետ, թե «ամեն ազգի բանաստեղծություն ժողովրդական լեգենդաներով, ազգային ոգու ստեղծագործություններով է զորանում ու ինքնուրույնության կնիք առնում, հաստատվում, առաջ գալիս, որպես մի ամբողջ ժողովրդի խոսք և դրանով էլ դառնում պատկառելի»[67]: Այսպիսով, ֆոլկլորի վրա հենվելը Թումանյանը դիտում էր իբրև գրականության ազգային ոգու և ժողովրդայնության հաստատման հիմնական գործոններից մեկը: Ազգային և արևելյան ավանդությունների թումանյանական մշակումները դարձան հայկական գրական բալլադի դասական օրինակներ: Չէ՞ որ նրանց թվում են «Ախթամարն» ու «Անիծած հարսը», «Պողոս-Պետրոսն» ու «Աղջկա սիրտը», մանկական գրականության այնպիսի հոյակապ երկեր, ինչպես «Շունն ու Կատուն», «Անբախտ վաճառականները», «Չարի վերջը», «Հոկոն», վերջապես՝ հայ պոեզիայի այնպիսի փայլուն կոթողներ, ինչպես՝ «Փարվանան», «Մի կաթիլ մեղրը», «Աղավնու վանքը», «Թագավորն ու չարչին»... Գրելով այդ երկերը, Թումանյանը հաճախ չի հետևել եվրոպական դասական բալլադի սկզբունքներին, այլ ելել է, նախ և առաջ, ժողովրդական ստեղծագործության տարերքից (իզուր չէ, որ նա գրեթե բոլոր դեպքերում մատնանշել է իր այդ գործերի ժողովրդական աղբյուրը, կոչելով ժողովրդական կամ ազգային ավանդություն, առասպել, լեգենդ, զրույց կամ նույնիսկ հեքիաթ): Բայց ինչպես պոեմի ասպարեզում, այս դեպքում ևս դասական գրականության փորձը նրա համար որոշակի դեր խաղաց: Թումանյան-թարգմանչին զբաղեցրել են Ժուկովսկու «Արիոնը», Շիլլերի «Լողվոր» («Ջրասույզ») բալլադները: Առավել ևս նշանակալից փաստ է Պուշկինի լավագույն բալլադների՝ «Օլեգի երգի», «Ջրահեղձի» հիրավի համահանճար թարգմանությունը, որ Թումանյանը կատարեց իր ստեղծագործական բարձր կատարելության հասնելու նախօրյակին

---

67 Հովհ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 5, 1947, էջ 147:

(1899)։ Ամեն ինչից զատ, այդ թարգմանությունները խոսում են նաև ժանրի բնույթն ու առանձնահատկությունները խորապես ըմբռնելու մասին։ Թումանյանը, որը Պուշկինի բալլադների թարգմանության մեջ զարմանալի հարազատությամբ պահպանել է ազգային բնավորության, կենցաղի և լեզվի բնորոշ գծերը, իր սեփական բալլադներում ևս փայլուն կերպով լուծեց այդ խնդիրը Գեղարվեստական մի շարք պայմանականությունների՝ չափազանցության, ֆանտաստիկայի, հրաշապատում ձևափոխությունների միջոցով նա ներկայացնում է ազգային կյանքի և կենցաղի բացառիկ կենդանի, շոշափելի պատկերներ, իրական բնավորություններ, վերարտադրում պատմական կոլորիտը, հերոսների լեզուն և մտածողությունը։ Բալլադի ժանրը Թումանյանի ստեղծագործության մեջ սկզբից եվեթ ռեալիստական բնույթ ուներ։

Ժանրի գեղարվեստական կառուցվածքի իմաստով Թումանյանի բալլադներին ևս բնորոշ է պատմողական, քնարական և դրամատիկական տարրերի սերտ միահյուսումը։ Դեպքերի և վիճակների մասին հանգարտ, անշտապ պատմությունը զուգակցվում է զգացմունքային լարվածության հետ։ Հեղինակային, քնարական զեղումներ չկան, բայց հերոսների միջոցով բանաստեղծն արտահայտել է և՛ վարակիչ հուզականություն, և՛ խորիմաստ խոհեր մարդու և ժողովրդի ճակատագրի մասին։ Իսկ գործող անձանց խոսակցությունները, որոնք հաճախ գերակշիռ տեղ են գրավում (օրինակ, «մանկական բալլադներում», «Մի կաթիլ մեղրը», «Թագավորն ու չարչին» և այլ գործերում) ուժեղ դրամատիկական երանգ են տալիս բանաստեղծությանը։ Թումանյանի բալլադները ևս լիակատար իրավունքով կարելի է «փոքրիկ դրամաներ» կոչել։

Ժանրի այդ դասական կատարելությունը, որին հայկական բալլադը հասավ Թումանյանի շնորհիվ, բնորոշ է նաև Ավետիք Իսահակյանի՝ ժողովրդական ավանդությունների լավագույն մըշակումներին։ Խոսքը վերաբերում է, ամենից առաջ, սիրո ռոմանտիկ պաթոսով տոգորված «Հավերժական սերը», «Ասպետի սերը», հայրենասիրության և հումանիզմի, արդարության և ճշմարտության մեծ գաղափարներով ներշնչված «Ժողովրդի քնարը», «Հայրենի հողը» և ուրիշ բալլադների։ Ինչպես իր արձակ լեգենդներում, չափածոյի մեջ ևս Իսահակյանը լայնորեն օգտագործել է ոչ միայն հայկական, այլև ուրիշ ազգերի ավանդությունները, խորապես հայացքով նկատելով, բացելով և ավելի ընդգծելով նրանց մեջ ամփոփված գեղեցկությունները։

XIX դարի վերջին և XX դարի սկզբին, շատ ուրիշ գրական ժանրերի նման, բալլադը ևս էական փոփոխություններ կրեց: Իհարկե, պահպանվեց բալլադի, իբրև ժողովրդական ավանդության կամ պատմական եղելության գեղարվեստական մշակման սկզբունքը, որի լավագույն հաստատումը կարող է լինել հայ գրականության օրինակը. այդ շրջանում են գրվել Թումանյանի և Իսահակյանի բալլադները:

Սակայն դրա կողքին նորագույն գրական ուղղությունները, մասնավորապես սիմվոլիզմը, դիմեցին նաև ժանրի ուրիշ ձևերի, առաջ քաշելով տերմինի նոր ըմբռնումներ: Հետաքրքիր պատկեր են ներկայացնում, օրինակ, Վալերի Բրյուսովի բալլադները. այս դեպքում ևս նա ասես ձգտել է ընդգրկել և համադրել անցյալի գեղարվեստական որոնումների արդյունքները: Դարասկզբին գըրած բալլադներում (դրանք հիմնականում հավաքված են «Urbi et orbi» գրքի համապատասխան բաժնում) Բրյուսովը դիմում է գերազանցապես պատմական թեմաներին՝ անտիկ աշխարհից, հին արևելքից մինչև եվրոպական միջնադար: Սակայն այդ բալլադներում («Ծովի մոտ», «Ճամփորդ», «Սարուկը», «Ցանկապատ» և այլն) դժվար կլինի որոնել պատմական դարաշրջանի իրական գծեր: Այդ խնդիրը քիչ է զբաղեցրել բանաստեղծին: Ամենուր առաջին պլանի վրա է նրա եսը, նրա տրամադրությունն ու խոհը: Պատմական ֆոնը սոսկ պայմանական ձև է, որի միջոցով բանաստեղծն արտահայտում է իր կիրքն ու զգացմունքները, առաջին հերթին՝ սերը:

Մյուս կողմից, Բրյուսովը դիմում է նաև ֆրանսիական բալլադի կանոնիկ ձևին (28-տողանի), պահպանելով նրա տաղաչափական պահանջները. այդպես են գրված «Բալլադ սիրո և մահվան մասին», «Հիշողությունների բալլադ» և այլ բանաստեղծություններ:

Վերջապես, «Մարդկության երազները» գրքում, գեղարվեստական շատ ուրիշ ձևերի հետ միասին, Բրյուսովը վարպետորեն ընդօրինակում է նաև անգլիական և գերմանական ռոմանտիկական բալլադի թեմատիկան, ոճական առանձնահատկությունները («Արքա Արթուր», «Ասպետ Լանցելոտի մահը», «Բերտայի առևանգումը»):

Երկու դարերի սահմանագլխին շատ ավելի է տարածվում

բալլադի, այսպես ասած, փոխաբերական ըմբռնումը։ Բալլադ ասելով հաճախ սկսում են հասկանալ ոչ այնքան որոշակի գրական ժանր՝ իր նյութի և կառուցվածքի քիչ թե շատ կայուն գծերով, որքան առհասարակ բովանդակության դրամատիկ լարվածություն, ողբերգականություն, իրականության սովորական ընթացքին հակադրվող բացառիկ ինչ-որ բան[68]։ Այդ հատկանիշներն են հիմք տվել Օսկար Ուայլդին՝ ողբերգական մեծ լիցք ունեցող իր քնարական պոեմն անվանելու «Ռեդինգի բանտի բալլադը» (1898)։ Իսկ դարասկզբի ֆրանսիական նշանավոր բանաստեղծներից մեկը՝ սիմվոլիստ Պոլ Ֆորը չափից ավելի լայնացնում էր «բալլադ» տերմինի իմաստը. հետաքրքիր է, որ նրա բոլոր բանաստեղծական ժողովածուները, որոնց թիվն անցնում է քսանից և որոնց մեջ մտնում են ամենատարբեր տիպի երկեր՝ բանաստեղծությունից մինչև չափածո վեպ, հրատարակվել են «Ֆրանսիական բալլադներ» ընդհանուր վերնագրով։

Բալլադի ժանրի սիմվոլիստական իմաստավորման ցայտուն օրինակներ են Եղիշե Չարենցի վաղ շրջանի այն գործերը, որոնք նա 1922 թ. իր երկերի ժողովածուի առաջին հատորում զետեղել է իբրև բալլադներ։ Խոսքը վերաբերում է «Լիրիկական բալլադներ» և «Փողոցային պչրուհուն (յոթը բալլադ)» շարքերին։ Այդ շարքերից առաջինը գրված է 1915—1917 թթ., երկրորդը՝ 1920 թվականին։ Այստեղ զետեղված տասնյակից ավելի գործերը սուր կերպով տարբերվում են դասական բալլադի բովանդակության և կառուցվածքի սկզբունքներից և միայն պայմանականորեն կարող են դասվել այդ ժանրին։ Նրանց մեջ չկան ավանդական կամ քիչ թե շատ հստակորեն գծագրված որևէ այլ սյուժե, դեպքերի մասին առանձին ակնարկումները կորչում են քնարական բուռն մըտորումների, երազի ու վերհուշի խորհրդավոր մթնոլորտում։ Ճիշտ է, «Երեքը» բավական ծավալուն ստեղծագործության մեջ, ինչպես նաև «Հետերա-երազ»-ում, որը փաստորեն նախորդի շարունա-

---

[68] Այդ է, թերևս, պատճառն այն երևույթի, որ այդ ժամանակից սկսած բանաստեղծները դերադասում են իրենց երկերի բուն վերնագրում նշել բալլադ լինելու հանգամանքը («Բալլադ... մասին»)։ Այդ ավանդույթը, որը չկար XIX դարի գրականության մեջ, նպատակ ունի սկզբից ևեթ մատնանշելու ստեղծագործության «բալլադային» բովանդակությունը, համապատասխան ձևով տրամադրելու ընթերցողին։ Բալլադների վերնագրման այդ եղանակը տարածված է նաև մեր օրերում, այնինչ շատ հազվադեպ կարելի է հանդիպել, որ ստեղծագործության բուն վերնագրի մեջ մտնեին վեպ, նովել, պոեմ և ուրիշ ժանրային անվանումներ։

կությունը, էպիկոսն է, արտաքուստ կան ռոմանտիկական բալլադի որոշ հատկանիշներ՝ ինչ-որ հին դղյակ, այնտեղ ապրող «երազ-կին» և նրա երկրպագու ասպետներ։ Բայց այդ ամենը սկզբից ևեթ կորցնում են իրական գծերը, ներկայանում իբրև ոգու տե-սիլք, իբրև երազ ու ցնորք («Կինը դղյակում և՛ կար, և՛ չկար»).

Որպես մի հեքիաթ, որպես հինավուրց
Դարերում ապրած լեգենդի կտոր—
Կյանքը դղյակում դարձել էր անուրջ՝
Ապրեցին անձայն ու անցան մի օր։—

«Երեքը» իր բնույթով և կառուցվածքով փաստորեն քնարական պոեմ է (Չարենցն այն կոչել է «Պոեմ հավիտենական»)։ Իսկ «բալլադային տարրը» այստեղ, բանաստեղծի մտահղացմամբ, կապված է լարված ապրումների, ճակատագրական անխուսափե-լիությամբ հանդես եկող ողբերգական վախճանի հետ։ Բալլա-դային է «իրականության անէացումը», երբ երազայինը ոչ միայն հակադրվում, այլև կլանում է կյանքի իրական գծերը։ Դա, ինչ-պես գիտենք, ռոմանտիկական բալլադի բնորոշ հատկանիշներից մեկն էր։

Առհասարակ, երազայինի և իրականի հակադրությունը, նը-րանց անորսալի անցումներն ու տարօրինակ խաղերը այդ շըր-ջանի չարենցյան բալլադների ամենաբնորոշ հատկանիշներն են։ Ընդ որում բոլոր դեպքերում հաղթում է, գերազանցում է անի-րականը, երևակայականը, որը բանաստեղծի համար դառնում է մեծագույն սփոփիչ ուժ։

Ես պատ եմ ու գիտեմ, որ աշխարհում այս նսեմ
Ճշմարիտ է միայն այդ ամոքող սուտը լուսե,—

գրում էր Չարենցը «Վարսավիրի հմայքներ» բանաստեղծության մեջ։ Սիմվոլիստական այդ մտայնությունն ու պոետիկան տիրա-պետող են նաև «Հարդագողի ճամփորդները» բանաստեղծության մեջ, որը երիտասարդ Չարենցի լավագույն կերտվածքներից մեկն է և մտել է «լիրիկական» բալլադների շարքը։ «Մենք երազում ե-րազեցինք ու անցանք»,— բանաստեղծության այս եզրափակիչ բառերը խտացնում են նրա ամբողջ իմաստը, որը կայանում է «գորշ օրերի տաղտկությունը», անհրապույր իրականությունը հը-զոր երազանքի միջոցով հաղթահարելու և դեպի «կապուտաչյա երջանկության աստղեր» թևածելու մեջ։ Երազանքի և իրականու-

թյան հակադրությունը, «Հոգու հեռավոր դաշտերից անդին» թա-փանցելու ձգտումը ուղեկցում են բանաստեղծին և այն դեպքում, երբ նա դիմում է անտիկ ու հին արևելյան դիցաբանության կերպարներին, առանց, սակայն, կառչելու որևէ ավանդական սյուժեի և ամեն ինչ կառուցելով նորից քնարական ապրումի ու խոհի վրա («Եղերգը Սիդ», «Մարի, է՛դ թռչուն...»): Կամ՝ երբ բանաստեղծի հայացքին ներկայանում են «վառվող Ասպազայի» պատկերները, որոնք լի են ավերներով և մի նոր, անծանոթ աշխարհի կրքոտ սպասումով («Անկումների սարսափից», «Շամիրամ»): Իրականության ողբերգականության խոր զգացողությունը տիրապետում է նույնիսկ այն «բալլադներում», որոնք հյուսված են կյանքի նույն հեգնական ընկալման երանգներից («Խրախճանք», «Շան կարոններ», «Հայացքների թակարդում», «Խեղկատակ»):

Մենք համեմատաբար երկար կանգ առանք Չարենցի այս գործերի վրա, որովհետև նրանք կենդանի պատկերացում են տալիս գրական ժանրերի այն սուբյեկտիվ ըմբռնման ու վերափոխման մասին, որը հատկանշական էր սիմվոլիզմի համար: Ընդհանուր առմամբ, բալլադի պատմության սիմվոլիստական շրջանը բնորոշվում է ժանրի դասական ձևի շատ կողմերից հրաժարվելով և նորերի որոնմամբ, որը, սակայն, չհանգեցրեց որոշակի ժանրային սկզբունքների հաստատման:

Բալլադի իսկական վերածնունդը՝ ժանրի որակապես նոր տեսակի գոյացմամբ, տեղի ունեցավ հեղափոխության հաղթանակից հետո՝ 20-ական թթ. պոեզիայում: Սովետական բալլադի գաղափարական և գեղարվեստական նոր բնույթը սոցիալիստական ռեալիզմի գրականության նորարարական ոգու կենդանի վկայություններից մեկն է, ժանրի զարգացման մեջ ավանդականի և արդիականի միասնության վառ օրինակ: Բալլադի ժանրի վերածընության հիմքը հետհոկտեմբերյան առաջին տարիների հերոսական մթնոլորտն էր: Հեղափոխական պայքարի և քաղաքացիական կռիվների՝ անձնազոհությամբ, դաժանությամբ և ռոմանտիկ պաթոսով լեցուն իրադարձությունները բարեբեր հող հանդիսացան մի ժանրի համար, որը միշտ հատկանշվել է դեպի հերոսականը, անսովորը, հզորն ու բացառիկը ունեցած հակումով: Իհարկե, էապես փոխվեց այդ ամենի հասարակական և գեղարվեստական հիմքը. այժմ իր անսովոր գծերով ընթերցողի երևակայությունը բորբոքող դեպքը ոչ թե դրսևորվում էր ժողովրդական ավանդության ձևով, այլ բխում էր ժամանակակից կյանքի իրական հերոի-

կայից։ Բայց դա ամենևին չէր նշանակում բալլադի մեջ ինչ-որ «փաստագրական ռեալիզմի», չափածո ակնարկի կամ պատմըվածքի սկզբունքների հաստատում, որը հուղարկավորը կլիներ բալլադի, իբրև յուրահատուկ բանաստեղծական ժանրի, վերացման։ Մեր գրականության մեջ բալլադն այդ նոր հիմքի վրա պահպանեց իր ռոմանտիկ հագեցվածությունը, պայմանական, նույնիսկ ֆանտաստիկ գեղարվեստական ձևերի հակումը։ Այս առումով սովետական բալլադը և՛ նոր էր, և՛ կապված էր ժանրի հայտնի ավանդույթների հետ։ Հեղափոխական իրականության ազդեցության տակ բալլադի ժանրը, հիրավի, «ջահելացավ», եթե օգտագործենք Մայակովսկու արտահայտությունը «Այդ մասին» պոեմից (1923).

Немолод очень лад баллад,
но если слова болят,
и слова говорят про то, что болят,
молодеет и лад баллад.

Սովետական բալլադն սկզբնավորողների շարքում սովորաբար առաջինը հիշատակվում է Նիկոլայ Տիխոնովի անունը։ Նրա «Բրագա» գրքում (1923) հավաքված բալլադները («Պերեկոպ», «Բալլադ կապույտ ծրարի մասին», «Դասալիքը», «Բալլադ մեխերի մասին», «Երգ արձակուրդ գնացող զինվորի մասին» և այլն) անմիջապես ուշադրություն գրավեցին իբրև ժանրի նոր ըմբռնման օրինակներ և դարձան նրա հետագա զարգացման խթան։ Դրանք ներշնչված էին քաղաքացիական կռիվների հերոսական և դաժան իրադրությամբ, արտահայտում էին հեղափոխության մարտիկների խիզախությունը, հավատարմությունը իրենց պարտքին, կարգապահությունն ու ասկետիզմի հասնող անձնազոհությունը։ Բայց այդ բոլորն ավելի վերացական-ռոմանտիկ պլանով։ Տիխոնովի բալլադներում գրեթե չկան դարաշրջանի կոնկրետ-պատմական գըծեր և մանրամասներ։ Ռոմանտիկական աշխարհընկալումն ու ոճը, որոնք ուժեղ էին հատկապես նոր պոեզիայի ձևավորման շըրջանում, իրենց անմիջական կնիքն են դրել այդ բանաստեղծությունների վրա։

Տիխոնովի բալլադների գեղարվեստական կառուցվածքը բընորոշվում է բացառիկ սեղմությամբ, հակիրճությամբ։ Դեպքերն անմիջաբար հաջորդում են իրար, տեղ չթողնելով բնարական շեղումների կամ հոգեկան վիճակների նկարագրության համար. վեր-

չիններս ասես թաքնված են տողերի խորքում, սրընթաց իրար հեռևող բայական ձևերի արանքում։ Դա բերում է որոշ «չորություն», «կաշկանդվածություն», բայց և հնարավորություն է տալիս հաճախ ամեն մի տող կառուցելու իբրև ավարտված գործողության պատկեր կամ աֆորիզմ։ Հիշենք «Բալլադ մեխերի մասին» բանաստեղծության նշանավոր ավարտը.

Гвозди б делать из этих людей:
Крепче б не было в мире гвоздей.

Ամեն ինչ տիխոնովյան բալլադներում լարված է, ինչպես զսպանակ, դրամատիկ է, վառ և անսովոր, ռոմանտիկորեն սրբված և հիպերբոլիկ («Բայց մեռածները, նախքան ընկնելը, քայլ են անում առաջ»)։ Իսկ նրանց ավարտը սովորաբար «հարվածում է» էֆեկտիվ բովանդակությամբ, իմաստավորում ամբողջ բանաստեղծությունը մի նոր լույսով։ Այդ ընդգծված ռոմանտիկական վերացականությունն էր պատճառը, որ երբ շուտով բանաստեղծի առջև կանգնեց ավելի իրական և սովորական «հերոսի որոնման» խնդիրը, նա որոշեց «հրաժարվել» բալլադից (այդ ժանրին Տիխոնովը մեկ էլ դիմեց տարիներ անց՝ Հայրենական պատերազմի շրջանում, բայց զգալի չափով ուրիշ ոճական սկզբունքներով)։ «Երես առ երես» պոեմում (1924) նա այսպես էր բնութագրում սիրելի ժանրը, նրան «ուղեգիր տալով» դեպի ուրիշ բանաստեղծները.

Шеренги мертвых — быль бывалую,
Пакеты с доставкою на дом,
Коней и гвозди брал я
На твой прицел, баллада.
Баллада, скорость голая,
Романтики откос,
Я дал тебе поступь и рост,
Памятью имя выжег.
Ступай к другим, веселая,
Служи, как мне служила...

Իրոք, այդ ժամանակից սկսած, բալլադի ժանրը գեղարվեստական լայն շրջանառության մեջ է մտնում։ 1924 թ. Սերգեյ Եսենինը գրում է «Բալլադ քսանվեցի մասին», որի մեջ զոհված մարտիկները փառաբանվում են անկաշկանդ քնարական եղանա-

կով, զուգահեռաբար օգտագործելով հերոսների վերակենդանանալու ֆանտաստիկ մոտիվը: 20-ական թթ. բալլադներ են գրել նաև Է. Բագրիցկին, Ա. Բեզիմենսկին, Մ. Սվետլովը[69]:

Հատուկ պետք է խոսել Մայակովսկու բալլադների մասին, քանի որ դրանք ներկայացնում են ժանրի մի առանձին տարատեսակ: Եթե չհաշվենք «Այդ մասին» պոեմի առաջին գլուխը, որ բանաստեղծն Օսկար Ուայլդի հետևությամբ անվանել է «Ռեդինգի բանտի բալլադը», նրա մեջ դնելով այլ բովանդակություն՝ ողբերգական սիրո թեման, ապա Մայակովսկու բոլոր այն բանաստեղծությունները, որոնք ունեն «բալլադ» վերտառությունը, երգիծական բնույթի են[70]: Դրանք սոսկ բալլադի հերոսական, բանաստեղծական բովանդակության պարոդիան են, «շրջված բալլադներ», որոնց բնույթը կարելի է համարել հենց իբրև հակադրություն ժանրի մասին սովորական պատկերացումներին: Մայակովսկին ծաղրում է հեղափոխության թշնամիներին, նրանց քաղաքական ծրագրերի ձախողումը («Բալլադ մի արքայի և նմանապես մի լվի մասին», 1919, «Բալլադ քաջարի էմիլի մասին», 1922), մերկացնում բյուրոկրատիզմն ու անօրինականությունը («Բալլադ բյուրոկրատի և բանթղթակցի մասին», «Բալլադ համարյա թե փաստի մասին», 1928): Ի դեպ, երգիծական բալլադի գիծը մեր պոեզիայում շարունակվեց նաև հետագայում, մանավանդ Հայրենական պատերազմի տարիներին (օրինակ, Ս. Տարոնցու բալլադները), դառնալով թշնամու քաղաքական և բարոյական սնանկության մերկացման միջոց:

Վերադառնանք սովետական բալլադի հիմնական տարատեսակին՝ պայմանականորեն ասած, հերոսական բալլադին: Նրա նորարարական բնույթը թերևս ամենից ցայտուն կերպով երևում է Չարենցի այն բալլադների օրինակով, որ նա ստեղծեց ավելի ուշ՝

[69] Այդ և ուրիշ բանաստեղծների բալլադների մասին տե՛ս հետևյալ հոդվածը. А. П. Алексеева. Жанр баллады в советской поэзии 20-х годов. «Жанры советской литературы (вопросы теории и истории)». Горький, 1968, стр. 232—254.

[70] Չենք խոսում Մայակովսկու «Արտասովոր արկած» բանաստեղծության մասին (1920), որն իր ռոմանտիկ, հերոսական պաթոսով, ֆանտաստիկ չափազանցության և կենցաղային մանրամասների սերտ զուգակցմամբ սովորաբար բալլադ է համարվում: Բայց դա պայմանական վերագրում է. գաղափարի, պատկերի և կառուցվածքի բացառիկ ինքնատիպությամբ աչքի ընկնող իր այդ նշանավոր բանաստեղծությունը գրելիս Մայակովսկին որևէ ժանրային, այդ թվում և բալլադային, ավանդույթի չի հետևել:

20-ական թվականներին։ 1924 թ. նա գրեց «Բալլադ Վլադիմիր Իլյիչի, մուժիկի և մի զույգ կոշիկի մասին», իսկ 1927—28 թթ. իրար ետևից ստեղծվեցին «Բալլադ քսանվեցի մասին», «Բալլադ գնդապետ Տոմսոնի, կոմերիտ տղի ու գործադուլի մասին», «Իմ ընկեր Լիպոն (բալլադ մանկության, բախտախաղի, պայքարի և հերոսության մասին)» և «Բալլադ գեղջկական» բանաստեղծությունները, որոնք շուտով հավաքվեցին «Չորս բալլադ» գրքույկում (1929)։ Այս գործերում Չարենցը վճռականորեն հեռացավ իր վաղ շրջանի բալլադների ոճից։ Նա հրաժարվեց նաև դասական գրականության բալլադների սկզբունքներին հետևելու գայթակղությունից, թեև ժանրի պոետիկայի մի քանի գծեր ստեղծագործաբար ներդրեց իր երկերի մեջ։ Նա ստեղծեց բոլորովին նոր որակի բալլադներ, որոնք լիակատար իրավունքով կարող են կոչվել չարենցյան։

Ամենից առաջ, Չարենցը փոխեց ժանրի թեմատիկան։ Ոչ թե ժողովրդական ավանդությունը, այլ ժամանակակից իրականության հերոսական դրվագներն են նրա բալլադների հիմքը։ Բոլոր հինգ բալլադներն էլ նվիրված են քաղաքացիական կռիվների՝ սխրանքով և անձնազոհությամբ լի դեպքերի ու բնավորությունների պատկերմանը։ Այդ գործերն ընթերցողին մեկ տեղափոխում են հեղափոխության կենտրոնը՝ Կրեմլ, ուր աշխարհացունց դեպքերի կենտրոնում գծագրվում է դարաշրջանի մեծագույն մարդու՝ Լենինի զարմանալիորեն մարդկային ու իմաստուն կերպարը, մեկ բերում են հեղափոխական և աշխատանքային փառավոր ավանդների քաղաքը՝ Բաքու («Բալլադ քսանվեցի մասին», «Բալլադ գնդապետ Տոմսոնի, կոմերիտ տղի և գործադուլի մասին»), մեկ էլ գծագրում են քաղաքացիական կռիվների ու նոր կյանքի իրողությունները հայկական լեռնաշխարհում («Իմ ընկեր Լիպոն», «Բալլադ գեղջկական»)։ Եվ ամենուրեք, համեմատաբար փոքրածավալ այս ստեղծագործությունները աչքի են ընկնում իրենց ընդգրկումների հիրավի էպիկական լայնությամբ, դարաշրջանի մեծ բովանդակությունը բացահայտելու միտումով։ Իր առանձնասենյակում սիբիրցի մուժիկին ընդունող և զրուցող, նրա հոգսերով զբաղվող Լենինի պատմությունը ներկայացվում է իբրև ժողովրդի և առաջնորդի միասնության յուրօրինակ խորհրդանիշ։ Միջին ասիական անապատներում զոհված քսանվեց կոմիսարների և Հայաստանում քաղաքացիական կռիվների հերոս Լիպարիտ Մխչյանի կերպարները Չարենցի բալլադներում իսկական էպիկական հերոսության

729—11

կրողներ են: Նույնիսկ թշնամու զորքերին թռուցիկներ բաժանող հասարակ «կոմերիտ տղի» պատմությունը կամ գյուղական անցքերի մասին աղջիկների երգը տոգորված են պատմական մեծ դեպքերի նշանակալիությամբ ու թափով: Մասնավոր դեպքը կամ կերպարը միշտ ձեռք է բերում բացառիկ լայն հասարակական նշանակություն:

Հրաժարվելով դասական գրականության բալլադների ավանդական, լեգենդային թեմաներից և համապատասխան պատկերներից ու արտահայտչամիջոցներից, Չարենցը, սակայն, միայն մեծ արվեստագետին հատուկ ներքնատեսությամբ ու տակտով պահպանում է ժանրի պոետիկայի և կառուցվածքի մի քանի բնորոշ գծեր, որոնք և, ըստ էության, նրան հիմք են տվել այդ գործերը բալլադ կոչելու: Դա, ամենից առաջ, անսովորի, բացառիկի հակումն է, որը, ինչպես ասվեց արդեն, եղել է այս ժանրի ամենացայտուն կողմերից մեկը: Ամենից ավելի որոշակիորեն դա երևում է «Բալլադ քսանվեցի մասին» բանաստեղծության մեջ, որն ամբողջությամբ կառուցված է ֆանտաստիկ-պայմանական գեղարվեստական հնարանքի վրա. ամեն օր առավոտյան արթնացող քաղաքի մարդկային հոսանքի մեջ քայլում են նաև նրանք՝ Բաքվի քսանվեց կոմիսարները, դիտում են հարազատ քաղաքի աշխատանքային մեծ առօրյան, ոգևորում են մարդկանց ակտիվության և անձնազոհության պատգամներով: Մահացած հերոսների կենդանանալու ֆանտաստիկ պատմությունը այստեղ արտահայտում է խորապես ռեալիստական բովանդակություն՝ հեղափոխական պայքարի և սոցիալիստական շինարարության նպատակների միասնության միտքը:

Չարենցի մյուս բալլադներում թեև այդպիսի ֆանտաստիկա կամ պայմանականություն ուղղակիորեն չկա, բայց ամենուր իշխում է անսովորը սովորականի մեջ որոնելու և բացահայտելու միտումը: Մարդկության պատմության մեջ անսովոր մի բան չէ՞ այն, որ մեծ երկրի առաջնորդը կարող է ընդունել հասարակ մուժիկին, զրուցել նրա հետ, զբաղվել նրա առօրյա հոգսերով: Կամ այն, որ մանկության տարիներին «չարխ պտտեցնող» հասարակ տղան դառնում է ժողովրդական բանակի զորավար, գնդի զինկոմ: Կամ այն, վերջապես, որ քաղաքական մեծ դեպքերի հորձանուտն են ներգրավվել փոքրիկ տղան և հայ գեղջկուհին: Այս բոլորն անսովոր է կյանքի վերաբերյալ հին պատկերացումների տեսանկյունից, բայց դառնում է սովորական մի բան հեղափոխության դա-

յաշրջանում, մարդկային նոր հարաբերությունների ոլորտում Չարենցի բալլադներում հեքիաթն ու իրականությունը ասես միաձուլվում են, և այս է նրանց «բալլադային լիցքը»: Ահա թե ինչու, օրինակ, պատմելով բանվորական գործադուլի և կոմերիտ աղջկա այնքա՜ն իրապատում դեպքերը, Չարենցը նորից ու նորից դիմում է հայտնի կրկներգին.

Քաղա՛ք իմ, քաղա՛ք իմ, քաղա՛ք իմ— Բաքու,—
Որքա՜ն հեքիաթնե՜ր կան այս գորշ քաղաքում...

Բալլադային պոեզիայի մյուս բնորոշ գիծը, որ ամենուրեք երևում է նաև Չարենցի այս երկերում, դեպքերի հատուկ դինամիզմն է, սրընթաց տեմպը: Չարենցի գրչի տակ գործողությունների արագ ընթացքը զարմանալիորեն ներդաշնակում է քաղաքացիական կռիվների տագնապալի ու հերոսական, լարված, ամպրոպներով հղի մթնոլորտին: Սակայն Չարենցի բալլադներում հստակորեն գծագրված սյուժեները սովորաբար բավական հաճախ ենթարկվում են միջամտությունների, հարստացվում են հեղինակային խոհի և զգացմունքի առատ շիթերով: Հիշենք հեղինակային պատմությունները ու դիմումը նրա լենինյան բալլադի վերջում, մանկության սքանչելի վերհուշը «Իմ ընկեր Լիպոն» բալլադում, Կարմիր Կոմանդարի և նրա ընկերների խոսքերը՝ ուղղված Բաքվի պրոլետարիատին և այլն: Իսկ «Բալլադ գեղջկականը» ամբողջովին կառուցված է իբրև գյուղացի աղջիկների խոսքերը, հարց ու պատասխան, որն այնքա՜ն հարուստ է զգացմունքների անմիջական արտահայտությամբ: Այս դեպքում էլ Չարենցն օգտագործում էր ժանրի մի ուրիշ հնագույն ավանդը՝ նրա կապը ժողովրդական պարերգերի հետ:

20—30-ական թվականներին բալլադի ժանրին դիմում են նաև ուրիշ հայ բանաստեղծներ և առաջին հերթին նրանք, ովքեր ստեղծագործական սերտ կապերի մեջ էին Չարենցի հետ՝ Գ. Մահարին, Ս. Տարոնցին, Գ. Սարյանը, Վ. Նորենցը և ուրիշներ: Նրանց բալլադների մեծ մասի նյութը նույնպես հեղափոխական պայքարի և քաղաքացիական կռիվների հերոսական ու ողբերգական դրվագներն են: Ժամանակի մթնոլորտը լեցուն էր այդպիսի դրվագներով, և բանաստեղծները քաղում էին դրանք մոտիկ անցյալի պատմությունից կամ իրենք էին հորինում համանման դեպքեր: Այդ ժամանակի պոեզիայի մեջ նկատելի գիծ կազմող «բալլադային հոսանքից» հիշատակենք Մահարու «Երկու մանուկ են

նրանք...», «Բալլադ ոսկենու, դարբնի սև տղայի և նժույգ արևի մասին», «Բալլադ մի ռուս զինվորի մասին», Տարոնցու «Կինը», «Մայրը», «Փոքրիկ ռազմիկը», «Բալլադ չիբուխի մասին» և այլ գործեր։ Մի փոքր անց գեղարվեստորեն ավարտուն մի քանի բալլադներով հանդես եկավ Ս. Վահունին, որոնցից հատկապես մեկը՝ «Բալլադ պարտիզանի, նրա կնոջ և ձիու մասին», ուշադրության դրավեց իր բովանդակության ռոմանտիկ-բանաստեղծական մթնոլորտով, զուսպ տողերի մեջ թաքնված վարակիչ քնարականությամբ, դրամատիկ և սրընթաց գործողությամբ, հատու ռիթմերով։

Սակայն մեր բանաստեղծների «բալլադային հրապուրանքը» ավելի ևս ընդգծվեց Հայրենական պատերազմի տարիներին, երբ ողջ սովետական պոեզիայում բալլադը դարձավ ամենաակտիվ «գործող» ժանրերից մեկը։ Դրա պատճառը դժվար չէ բացատրել։ Հայրենասիրական խիզախությամբ հագեցած առօրյան առատ նյութ էր տալիս բալլադի համար։ Ճակատում և թիկունքում մարդկանց ամենօրյա, սովորական դարձած արարքների մեջ այնքա՜ն բանաստեղծական, գեղեցիկ ու վեհ բան կար, որ լավագույն կերպով կարող էր մարմնավորվել հենց բալլադային պատմության մեջ, ուր դեպքը հաղորդվում է քնարական առատ երանգներով, իսկ հաղորդակցությունը հենվում էպիկական որոշակի հիմքի վրա, ուր իրադարձությունը իր ամբողջ կենսական ճշմարտության մեջ կարող է լինել նաև «անսովոր», «անսպասելի», «հեքիաթային»։ Հայտնի են այդ տարիներին Տվարդովսկու, Սիմոնովի, Սուրկովի, Սելվինսկու, Անտոկոլսկու և ուրիշ ռուս բանաստեղծների գրած բալլադները։ Հայ բանաստեղծներից այդ ժանրին դիմեցին Գ. Էմին, Ս. Կապուտիկյանը, բայց բոլորից ավելի հաճախ՝ Գ. Սարյանն ու Ս. Տարոնցին։ Գեղամ Սարյանի բալլադները կազմում են պատերազմի շրջանի նրա ստեղծագործության հիմնական և լավագույն մասը և, առհասարակ, հայ գրականության մեջ այդ ժանրի պատմության ամենահետաքրքիր էջերից մեկը։ Հենց պատերազմի տարիներին էլ որոշակիորեն ձևավորվեցին սովետահայ բալլադի երկու հիմնական թեմատիկ ուղղությունները։

Առաջին ուղղությունը կազմում են ժամանակակից թեմաներով գրված բալլադները, որոնց պատմությունն սկսվում է Եղիշե Չարենցից։ Գ. Սարյանի այնպիսի գործեր, ինչպես «Լուսանկարը», «Բալլադ սիրո և հերոսության մասին», «Բարդիների պուրակում», «Երեք կոմբայնավար», «Հետախույզը», «Սոնա» և այլն, պատե-

բազմի ընձեռած կենսական նյութը ռեալիստորեն բանաստեղծացնելու, իրական, բայց և հեքիաթի նման գրավիչ ու գեղեցիկ սյուժեներ ստեղծելու օրինակներ են: Սարյանի բալլադներից շատերի մեջ հանդես են գալիս իրարից անբաժան երկու գիծ՝ սխրանքի, անձնազոհության պատմությունը օրգանապես միահյուսվում է անբիծ, գեղեցիկ սիրո պատմությանը: Մեկը լրացնում է մյուսին, կազմում է նրա շարունակությունը (իզուր չէ, որ իր բալլադների այդ մասը Սարյանը հավաքել է «Գիրք սիրո և հերոսության» ընդհանուր վերնագրի տակ):

Այդ առումով շատ բնորոշ գործ է «Լուսանկարը», որի մեջ այնքա՜ն բնականորեն զուգակցվում են ծաղկանոցում շրջող աղջիկը, նրա կարոտն ու սերը և, մյուս կողմից, ռազմի ահեղ տեսարանները, ուր հերոսանում է նրա սիրած տղան, դառնալով «հանգույց մի հասարակ հեռախոսի կտրած լարի վրա»: Նա զոհվում է «հայրենիքի համար, այս աղջկա համար»,— լուսանկարի ետևում գրած այս խոսքերը մարմնավորում են քաղաքացիական և անձնական զգացմունքների միասնությունը, այն միտքը, թե նույնիսկ արյունահեղ պատերազմը չի կարող խլացնել մարդկային սրտի իրավունքները, ամենանուրբ զգացմունքների ձայնը: Դա Սարյանի սկզբունքային դիրքորոշումն էր, որն առավել ուժով արտահայտվեց բալլադներում:

Ժամանակակից թեմայով բալլադի գիծը հետագա տարիներին հարստացավ մի շարք նոր գործերով, ինչպես Գ. Սահարու, Ս. Կապուտիկյանի և Վ. Դավթյանի մի շարք գործեր, Գ. Էմինի «Բալլադ ձկնորսի մասին», «Բալլադ կուսակցական անդամավճարի մասին», Հ. Հովհաննիսյանի «Բալլադ խաղաղության մասին» և այլ ստեղծագործություններ:

Իհարկե, դժվար է նշել ժամանակակից բալլադի կառուցվածքային կայուն և պարտադիր հատկանիշներ: Այստեղ կան և՛ կարճառոտ, «մինյատուր» բալլադներ, որոնք պարունակում են միայն դեպքերի սեղմ, «արձանագրական» հիշատակումը, և՛ «պոեմային» չափերի հասնող ծավալուն ստեղծագործություններ, որոնք լայնորեն օգտվում են նկարագրության, երկախոսության, հեղինակային շեղումների միջոցներից: Վերջին տեսակին են պատկանում, օրինակ, Ս. Մարշակի «Ժամանակակից բալլադներ» շարքի գործերը («Միստեր Տվիստեր», «Ռազմական փոստ», «Չեղած եղելություն», «Բալլադ երկու կղզիների մասին» և այլն): Նրանց համար բնորոշ են հանգիստ, անշտապ պատմելաձևը, ծավալուն

խոսակցությունն ու նկարագրությունը։ «Բալլադայինը» նրանց մեջ գոյանում է պատմության նյութը երգիծական երանգներից, իրականի և հեքիաթայինի միաձուլումից։ Դրա մեջ է նրանց հիմնական տարբերությունը չափածո պատմվածքից։

Մեր բալլադի երկրորդ հիմնական թեմատիկ ուղղությունը ժողովրդական ավանդությունների, լեգենդների գեղարվեստական մշակումն է, որով շարունակվում են ժանրի հին սկզբունքները։ Հատկանշական է, իհարկե, որ ընդսմին էապես փոխվում են ավանդության մշակման գաղափարական նպատակն ու մեկնաբանությունը։ Սովետահայ պոեզիայում այդ տիպի առանձին բալլադներ գրվել են դեռ 20—30-ական թվականներին։ Բավական է հիշատակել Ս. Տարոնցու բազմաթիվ փորձերը նրա «Սերունդների երգը», «Դարերի լեգենդը» ժողովածուներում։ Լեգենդների մշակումներ կային նաև Գ. Սարյանի «Միջօրե» գրքում, Հ. Շիրազի և ուրիշների մոտ։ Նախապատերազմյան շրջանում բանաստեղծները ավանդության մեջ ձգտում էին, ամենից առաջ, բացահայտել սոցիալական անարդարության և պայքարի մոտիվներ։

Սակայն սովետահայ բալլադի այս թեմատիկ գիծը ամբողջացավ միայն պատերազմի տարիներին, երբ ավանդությունների մշակումները ևս կատարվում էին ժամանակի շիկացած մթնոլորտի թելադրանքով։ Անցյալի հերոսական դրվագները, ավանդության մեջ պարփակված խոհական-փիլիսոփայական բովանդակությունը ուղղակի կամ անուղղակի կապվում էր պատերազմի առաջադրած քաղաքական և բարոյական հարցերի հետ։ Այս շարքին են պատկանում Ս. Վահունու «Զանգեզուրը», Ս. Տարոնցու՝ հայկական և միջազգային մոտիվներով գրած բազմաթիվ «ավանդավեպերը»։ Բայց ժանրի զարգացման այս գիծը ևս առավել խորությամբ և գեղարվեստական ուժով արտահայտեց Գ. Սարյանը։ 1944 թ. լույս տեսած նրա «Բալլադներ» գրքում մեզ արդեն ծանոթ ժամանակակից գործերի կողքին մեծ տեղ էին գրավում նաև պատմա-ավանդական սյուժեները։ Այդ և հետագա տարիներին են հրատարակվել «Դեպի կառափնարան», «Փառքի տաճարը», «Սայաթ-Նովա», «Դրաստամատը», «Փղոսկրյա գեղուհին», «Տղան և մահը», «Ջրահարսը» և մի շարք ուրիշ գործեր։ Սարյանի պոեզիային առհասարակ հատուկ նրբությունը, հուզական ջերմությունը սրանց մեջ զուգակցվում են հայ ժողովրդի պատմության հերոսական և ողբերգական դրվագների, կյանքի, սիրո ու մահվան, արվեստի և իրականության փոխհարաբերության

խոր ըմբռնումների հետ։ Իհարկե, կարելի է խոսել այն մասին, որ այդ գործերը հաճախ շեղվում են բալլադի ժանրային գծերից, ներառնելով չափածո մանրամասն պատմության կամ հեքիաթի հատկանիշներ։ Կարելի է նշել և այն, որ բանաստեղծը երբեմն տուրք է տվել հին գաղափարների, պատկերման հին եղանակների, միշտ չէ, որ կարողացել է նոր դիտակետից լուսաբանել ավանդությունների իմաստը։ Այդ մասին քննադատության մեջ շատ է խոսվել, արվել են արդարացի, իսկ ավելի հաճախ՝ անարդարացի դիտողություններ[71]։ Բայց, անկախ այդ բոլորից, անկասկած է, որ Սարյանի պատմա-ավանդական բալլադները սովետահայ պոեզիայի գեղեցիկ էջերի թվին են պատկանում։ Դրանց շնորհիվ է, որ ասենք «օրինականացավ» ժամանակակից հայ բալլադի մեջ ավանդական սյուժեների օգտագործման հնարավորությունը։

Իսկ, ինչքան էլ ճշմարիտ է, որ սովետական բալլադն իր նորարարական բնույթը հաստատեց ժամանակակից կյանքի հերոսական դրվագների պատկերումով, ինչքան էլ Չարենցի և Տիխոնովի սկսած գիծը մենք համարենք ժանրի հետագա զարգացման գլխավոր ուղին, չենք կարող նաև մոռանալ, որ դասական բալլադի ժանրը իր ծագումնաբանությամբ ու պատմությամբ կապված է եղել ամենից առաջ ավանդությունների գեղարվեստական մշակման և իմաստավորման հետ։ Այդ հանգամանքը չի կարող իր կնիքը չդնել նաև ժամանակակից բալլադի վրա։ Պահանջել, որ բալլադը լիովին հրաժարվի ավանդությունների մշակումից կամ պայմանական, սիմվոլիկ ու այլաբանական պատկերներից, կնշանակեր հաշվի չառնել ժանրի զարգացման ներքին օրինաչափությունները։ Բալլադային պատկերների այդ առանձնահատկությունները, ինչպես տեսանք, հանդես են գալիս նույնիսկ արդիական թեմաներով գրված երկերում, դառնալով բալլադը չափածո պատմվածքից տարբերակող հիմնական սահմանաբաժան գծերից մեկը։

5

Իբրև եզրափակում, խոսենք հենց այդ հարցի՝ բալլադի ժանրային սահմանների մասին։ Ժամանակակից գրականության մեջ

---

71 Գ. Սարյանի հիշյալ բալլադներին միակողմանի գնահատականներ է տվել նաև տողերիս հեղինակը՝ «Պոեմի ժանրը սովետահայ գրականության մեջ» գրքում (1955, էջ 281—283)։

բալլադի զարգացման դժվարություններից մեկը, ըստ երևույթին, այն է, որ երբեմն չափից ավելի անկայուն և անորոշ են դառնում նրա «դիմագծերը»։ Ժանրի հին ըմբռնումներն անտեսվում են, իսկ նոր չափանիշները հասկացվում են շատ սուբյեկտիվորեն։ Հազվադեպ չէ, որ բալլադը համարվում է պարզապես «փոքր պոեմ» և կամ, ընդհակառակը, պոեմները կոչվում են բալլադ (օրինակ, Գ. Սարյանը նախապատերազմյան շրջանի իր պոեմները՝ «Իրանի», «Գյուլնարա», «Պահակը», «Նախատինք» և այլն, իր նոր գրքերի մեջ տեղադրում է բալլադների բաժնում)։ Ավելի հաճախ բալլադ է համարվում որևէ չափածո պատմություն, բանաստեղծական մանրանկար և այլն։

Որքան էլ մենք դեմ լինենք «ժանրային խիստ կանոններ» սահմանելուն, չենք կարող նաև չընդունել, որ «կատարյալ ազատությունը» կանոններից նույնպես չի կարող նպաստել ժանրի զարգացմանը։ Թե որքան տարածված են այդպիսի մտայնությունները եվրոպական պոեզիայում, հատկապես բալլադի նկատմամբ, երևում է այն բանից, որ Ի. Բեխերը իր «Բանաստեղծական հավատամք» գրքում (1954) անհրաժեշտ համարեց հատուկ հանդես գալ ի պաշտպանություն բալլադի, իբրև բանաստեղծական ինքնուրույն ժանրի։ Նա գրել է.

«Բալլադը փոքրացած էպոս չէ, մինյատյուրային էպոս չէ, որի մեջ օգտագործվում են լիրիկայի միջոցները։ Այսպիսի սխալ պատկերացումը բխում է պոեզիայի նկատմամբ զուտ ֆորմալիստական հայացքից, որն ուշադրության է առնում միայն տաղաչափությունը։ Բալլադը լիովին ինքնուրույն բանաստեղծական ժանր է, որի մեջ ամփոփվում են առնվազն նույնքան դրամատիկական, որքան և էպիկական ու քնարական տարրեր։ Բալլադը պետքական է միայն որոշակի պատմական դեպքերի պատկերման համար։ Իր սեղմությամբ և կարճառոտությամբ բալլադը հակաէպիկական է և եթե օգտագործում է էպիկական տարրեր, ապա ոչ թե նրա համար, որ ազատություն տա նրանց, այլ որպեսզի ենթարկի իր սեփական բալլադային բնույթին։ Պատմական այն իրադարձությունը, որը պետքական է ժանրի մեջ պատկերելու համար, ինքը պետք է բալլադային սեղմություն ունենա, պետք է իրականության մեջ բալլադ լինի, որովհետև,— չի կարելի դա մոռանալ,— բոլոր ժանրերը օբյեկտիվ կատեգորիաներ են, այլ ոչ թե ըմահաճ, հնարովի սխեմաներ։ Ամեն ինչ չի կարելի պատկերել ուզածդ ժանրի մեջ,— արվեստագետն սկսում է խնդրի լու-

ծումը նրանից, որ իր թեմայի համար անհրաժեշտ ժանր է գտնում»[72]։

Ժանրի պատմությունը շարադրելիս մենք արդեն շատ ենք խոսել «բալլադային բովանդակության» և կառուցվածքի առանձնահատկությունների մասին (հերոսականի, անսովորի և ողբերգականի հակում, պայմանական և ֆանտաստիկ պատկերների ակտիվ դեր, սյուժեի ծավալում քնարական և դրամատիկական միջոցների օգնությամբ, գործողության լարվածություն, դինամիզմ, համեմատաբար փոքր ծավալ և այլն)։ Ժամանակի ընթացքում իրար են փոխարինել բալլադի մի շարք տեսակներ, բայց բովանդակության ու ձևի այդ մի քանի ընդհանուր գծերը (կամ գեթ նրանց մի մասը) հիմնականում պահպանվել են, դառնալով ժանրի զարգացման անընդհատության ապահովող գործոններ։

Այսօրվա գրականության մեջ բալլադի ժանրի համեմատաբար պակաս փնտրտությունը կարող է հիմք տալ խոսելու նրա ինչ-որ «ճգնաժամի» մասին[73]*։ Իրոք, բալլադի հիմնական թեմատիկ աղբյուրներից մեկը՝ ժողովրդական ավանդությունների մշակումը, կարող է շատ կողմերով արդեն սպառված թվալ։ Համենայն դեպս, այժմ դա այնպիսի գործոն դեր չի խաղում, ինչպես ռոմանտիզմի շրջանում կամ առհասարակ ամբողջ XIX դարի ընթացքում։ Մյուս կողմից, մեր կյանքում արտաքին սուր կոնֆլիկտների, պատերազմական իրադրության բացակայությունը նույնպես կարող է այն տպավորությունն ստեղծել, թե նեղացել են բալլադի հետագա զարգացման կենսական հիմքերը։*

Սակայն դա խաբուսիկ տպավորություն է միայն։ Կյանքի զարգացման հակասությունները փոխում են իրենց ձևերը, բայց չեն վերանում։ Անսպառ է կյանքի ռոմանտիկան՝ նորի, կատար-

---

72 *И. Бехер*, Любовь моя, поэзия. М., 1965, стр. 180.

73 *Վերջին տարիների ռուս գրականագիտության մեջ ժամանակակից բալլադի հարցերին նվիրված միակ ծավալուն հոդվածը, որքան մեզ հայտնի է, հետևյալն է.* *Вадим Назаренко*, Даешь балладу! «Молодая гвардия», 1972, № 6, стр 262—289. *Կանգ չառնելով այդ հոդվածի մյուս դրույթների վրա, նշենք, որ սխալ և մերժելի է հեղինակի առաջադրած բուն ըմբռնումը ժանրի մասին։ Բոլոր բանաստեղծությունները բաժանելով երկու մեծ խմբի՝ մենախոսություն և բալլադ, նա վերջինիս մեջ մտցնում է պատմողական, առհասարակ առարկայական բովանդակություն ունեցող ամեն մի գործ։ Այս դրույթը ոչ միայն հակասում է բալլադի ժանրի՝ պատմականորեն գոյացած ըմբռնմանը, այլև կարող է միայն շփոթություն մտցնել ժամանակակից պոեզիայի բազմազան ձևերը դասակարգելիս։*

յալի հավերժական ձգտումը։ Բնության ճանաչողության անընդհատ խորացումը մարդու հայացքի առջև բացում է նոր պարմանահրաշ հորիզոններ։ Այս բոլորը չի կարող չանել նաև բալլադային պոեզիայի հետագա զարգացումը։

Իհարկե, ոչ մի տեսություն ի վիճակի չէ ճշգրիտ սահմանելու, թե առաջիկայում ի՞նչ փոփոխություններ կկրի բալլադը (կամ որևէ այլ ժանր), ի՞նչ ուղիներով կընթանա նրա զարգացումը։ Վճռական խոսքը պատկանում է այսօրվա և ապագայի բանաստեղծներին, որոնք իրենց երկերով պետք է ցույց տան ժանրի զարգացման նոր ուղիներն ու հնարավորությունները։ Մի բան, սակայն, թվում է անվիճելի. բալլադի կյանքը շարունակվում է, այն կոչված է բացահայտելու, բանաստեղծական հրաշալի լույսով իմաստավորելու հավերժորեն շարժվող իրականության նորանոր կողմեր[74]։

---

74 Ավարտելուց առաջ նշենք, որ տողերիս հեղինակը, երկար ժամանակ զբաղվելով էպիկական պոեզիայի հարցերով, անցյալում հրապարակել է պոեմի և բալլադի տեսության, պատմության ու ժամանակակից վիճակին նվիրված մի շարք ուրիշ աշխատանքներ, որոնք կարող են հետաքրքրել այդ հարցերի մեջ խորանալ ցանկացող ընթերցողին։ Գրքեր. Պոեմի ժանրը սովետահայ գրականության մեջ, 1955։ Թումանյանի պոեմները, 1964։ Թումանյանի բալլադները, 1969։ Հոդվածներ. Բալլադի մասին և սովետահայ բալլադը. Երևանի համալսարանի «Ուսանողական գիտական աշխատություններ», № 5, 1949։ Ժանրի սպեցիֆիկաները, «Սովետական գրականություն», 1954, № 6։ Պոեզիայի ժանրային հարստության համար, «Գրական թերթ», 1958, № 43։ Ժամանակակից պոեմի ուղիները, հեղինակի «Աշխարհայացք և վարպետություն» գրքում, 1967։ Բանաստեղծական էպոսի նոր ուղիները, «Հոկտեմբերը և հայ գրականությունը» կոլեկտիվ ժողովածուի մեջ, 1967։ Դիդակտիկ պոեմները հայ գրականության մեջ, «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1968, № 1։ Նոր որոնումների ճանապարհին, «Սովետական գրականություն», 1972, №№ 6, 7։

ՅՈՒՐԻ ՓԱՆՅԱՆ

ՔՆԱՐԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ՆՐԱ ՏԵՍԱԿՆԵՐԸ

1

Քնարական պոեզիան (լիրիկա, քնարերգություն), ինչպես և նրա տեսական իմաստավորումը, զարգացման մեծ ու բարդ պատմություն ունեն։ Գրականության այս սեռը իր գոյության տարբեր շրջաններում այս կամ այն չափով բազմիցս գրավել է փիլիսոփաների, ինչպես նաև փրենց՝ բանաստեղծների ուշադրությունը, որոնք ձգտել են ավելի ու ավելի խոր և ճիշտ հասկանալ քնարերգության էությունը։ Նրանց աշխատանքներում և ասույթներում եղած շատ հետաքրքիր նյութը մեզ հնարավորություն է տալիս հիմնավորված պատկերացում կազմելու լիրիկայի ներքին օրենքների մասին։ Չի կարելի մոռացության տալ տեսական մտքի նախընթաց ձեռքբերումները և լիրիկայի սեռին վերագրել ինչ-որ բացարձակապես նոր հատկանիշներ։ Ավելի շուտ, պետք է խոսվի լիրիկայի որոշ հարցերի հետագա մշակման ու կոնկրետացման մասին։ Սրանց լուծման դժվարությունն այն է, որ քնարական պոեզիան հաճախ խոշոր և անսպասելի փոփոխություններ է կրել, իսկ դա անկասկած առաջ է քաշում գեղարվեստական երևույթների ավելի ու ավելի բարդացող աշխարհը թափանցելու առավել հարմար եղանակներ գտնելու խնդիրը, պահանջում է ուսումնասիրության առարկայի յուրահատկությունն արտացոլող տերմինաբանության զարգացում և կանոնավորում։

Քնարերգության տեսական մի շարք հարցերի գեթ համառոտ արծարծումը մեզ ստիպում է որոնել լիրիկայի սեռի և, առաջին հերթին նրա հիմնական «բջջի»՝ «պատկեր-ապրումի» հետազոտության առավել ճշգրիտ ուղիներ։

* * *

Լիրիկայի սկզբնական սահմանման հանդիպում ենք դեռ անտիկ փիլիսոփաների մոտ։ Այսպես, Արիստոտելը, ելնելով անտիկ գրականության մեջ լիրիկայի գրաված տեղից, այն քննում է որպես անցումային սեռ դրամայի և էպոսի միջև։ Ըստ Արիստոտելի, լիրիկական պոեզիայում, ի տարբերություն գրականության մյուս սեռերի, հեղինակը միշտ պետք է ներկա լինի, այսինքն նա լիրիկան սահմանում է որպես բնության «նմանվելու» այնպիսի եղանակ, երբ «նմանվողը մնում է իր ինքնության մեջ, չփոխելով իր դեմքը»[1]։

Հետևելով Արիստոտելին, տեսաբանների մեծամասնությունը լիրիկայի յուրահատկությունը բխեցնում էր լիրիկական ու էպիկական սեռերի հակադրումից։ Այս բանն իր ժամանակին առավել հստակությամբ արել է Հեգելը։ Նա գտնում էր, որ էպոսն իր առջև դնում է արտաքին գործոնի արտացոլման խնդիրը, և նրա նպատակն է՝ ունկնդիրների մոտ առաջացնել նույն այն զգացողությունները, ինչ կհարուցեր բուն փաստը։ Էպոսում, ասում է Հեգելը արվեստագետին «զրկվում է առարկայի ունկնդրելու անհրաժեշտությունը»։ Իսկ քնարական պոեզիայի նպատակն է արտահայտել բանաստեղծի ինտիմ զգացմունքները. այստեղ հեղինակը ձգտում է «արտահայտել իրեն» և «իր իսկ բացահայտման մեջ զգացմունք լսել»։ Ընդ որում Հեգելն ընդգծում է, որ լիրիկային խորթ չեն նյութական, «սուբստանցիոնալ» տարրերը, որոնք, սակայն, արժեքավոր են ոչ թե ինքնին, այլ ենթարկված են «սուբյեկտիվ աշխարհին»[2]։

Բելինսկին հիմնականում բաժանում էր Հեգելի տեսությունը գրական սեռերի մասին, բայց, ի տարբերություն նրա, լիրիկայի տեսական մշակման մեջ ավելի հենվում էր ժամանակակից պոետների ստեղծագործության և ոչ թե անտիկ արվեստի վրա։ Բելինսկին նույնպես գտնում է, որ «էպոսում սուբյեկտը կլանվում է առարկայի կողմից, մինչդեռ լիրիկայում նա ոչ միայն իր մեջ է տեղափոխում, տարրալուծում է առարկան, այն ողողում իրենով, այլև իր ներքին խորքերից պեղում-հանում է այն բոլոր զգացողությունները, որոնք նրա մեջ արթնացրել է հանդիպումը այդ առարկայի հետ»[3]։ Քնարական պոեզիայի տեսության հիմքում

---

1 *Аристотель*, Об искусстве поэзии, М., 1957, стр. 45.

2 *Гегель*, Сочинения, т. 14, М., 1958, стр. 291.

3 *В. Г. Белинский*, Собр. соч. в 3-х томах, т. 2, 1948, стр. 44.

Բելինսկին դնում է ժամանակակից լիրիկայի և հին ժողովուրդների լիրիկայի տարբերության գաղափարը։ Պաշտպանելով ժամանակակից լիրիկայի իրավունքը կենսական բովանդակության անսահմանափակ ազատության և լայնության հարցում, մի բան, որը, նրա կարծիքով, պակասում էր անտիկ և միջնադարյան լիրիկային, Բելինսկին գրում էր. «Ողջ ընդհանուրը, ողջ սուբստանցիոնալը, ամեն մի գաղափար, ամեն միտք... կարող են կազմել քնարական ստեղծագործության բովանդակությունը... Այն բոլորը, ինչ զբաղեցնում է, հուզում, ուրախացնում, տխրեցնում, հաճույք պատճառում, տանջում, հանգստացնում, տագնապ հարուցում, մի խոսքով այն բոլորը, ինչ կազմում է սուբյեկտի հոգևոր կյանքի բովանդակությունը, այն բոլորը, ինչ մտնում է նրա մեջ, առաջանում նրանում,— այս բոլորն ընդունվում է լիրիկայի կողմից, որպես նրա օրինական սեփականություն»[4]։ Ինչպես տեսնում ենք, այստեղ գնահատման չափանիշը տրվում է երկու ուղղությամբ. ա) ինչպիսին է լիրիկայի բովանդակությունը, բ) այդ բովանդակությունը արդյո՞ք դարձել է սուբյեկտի «հարազատ սեփականություն»։ Եթե բովանդակությունը չի վերածվում պաթոսի, ասում է քննադատը, ապա, որքան էլ այն վեհ լինի, լիրիկա չկա։

Լիրիկայում «սուբյեկտիվության» մոմենտը լարված ուշադրության առարկա դարձավ հոգեբանական դպրոցի ներկայացուցիչների համար։ Սակայն, միակողմանի զարգացնելով լիրիկայի մասին Հեգելի տեսությունը, նրանք փաստորեն գրականության այդ սեռը դուրս էին հանում խոսքի արվեստի սահմաններից և անհիմն կերպով այն շաղկապում էին երաժշտության հետ։ Ճիշտ է, հայտնի ռուս գիտնական Օվսյանիկո-Կուլիկովսկին գտնում էր, որ լիրիկան ունի իր «իդեալական նպատակները», և աշխատում էր պաշտպանել այն գռեհկացումից, երբ լիրիկան հանգեցվում է սոսկ մարդկային առօրյա զգացմունքների արտահայտության։ Սակայն, բացառիկ նշանակություն տալով հույզին, նա դրանով իսկ անտեսում էր լիրիկայի մյուս բաղադրամասերը։ Այստեղից էլ բխում է նրա այն տեսությունը, որի համաձայն գրական ստեղծագործությունը բաժանվում է երկու մասի՝ քնարական և պատկերային (էպոս, դրամա)։ Դրանով իսկ լիրիկան զրկվում էր պատկերավորությունից։

Լիրիկայի առանձնահատկությունը տեսնելով սոսկ էմոցիայի մեջ և ընդգծելով նրա բովանդակության անորոշությունը, հոգե-

---

4 Նույն տեղում, էջ 45։

բանական դպրոցի մի այլ ներկայացուցիչ՝ գերմանացի գիտնական Ռ. Մյուլլեր-Ֆրեյենֆելսը ուղղակի հայտարարում էր. «...Լիրիկայում հնարավոր է բառային պատկերներ ստեղծել՝ առանց որոշակի իմաստային բովանդակության»։ Եվ նա իր միտքը ավարտում էր Պ. Վեռլենի խոսքերով. «Երաժշտություն, ամենից առաջ, երաժշտություն —ահա իսկական քնարերգության նշանաբանը»[5]։

Այս նույն դիրքերում էր կանգնած իր ժամանակի բավական հայտնի գերմանական պոետիկայի հեղինակ Ռուդոլֆ Լեհմանը։ Նա գրում է. «...լիրիկայի էությունը արտաքին գծագրումների նսեմության, մշակվածության մեջ է։ Զգացմունքներն այստեղ ամեն ինչ են»[6]։

Ի. Գլիվենկոն՝ Օվսյանիկո-Կուլիկովսկու աշակերտներից մեկը, լիրիկայի էությունը տեսնում էր «ամենից առաջ ռիթմի մեջ», դրանով իսկ հող ստեղծելով լիրիկան ընդհանրապես չափածոյի հետ նույնացնելու համար[7]։ Լիրիկայի մեջ ռիթմի հարցին մեծ տեղ է հատկացված սիմվոլիստների, մանավանդ ռուսների (Անդրեյ Բելի, Վյաչ. Իվանով և ուրիշներ) տեսական աշխատություններում։ Հատկապես Անդրեյ Բելին ոտանավորի ուսումնասիրության վիճակագրական մեթոդների իր պրոպագանդով նշանակալի դեր խաղաց ռուս գրականագիտության մեջ «ֆորմալ մեթոդի» նախապատրաստման համար։ Սակայն բանաստեղծական պրակտիկայում սիմվոլիստները, այնուամենայնիվ, եռանդուն կերպով մարմնավորում էին հոգեբանական դպրոցի «հավատամքը»։

Ֆորմալիզմի կողմնակիցները ևս մեծ նշանակություն էին տալիս գրականության և մասնավորապես լիրիկայի սպեցիֆիկ տարրերի բացահայտմանը։ Նրանք գտնում էին, որ լիրիկայում այդ տարրը բանաստեղծական խոսքն է, որի համար գլխավորը ոչ թե իմաստն է, այլ նրա երաժշտական կեղևը։ Իրենց զեկուցացիաներում պայքարելով հոգեբանական դպրոցի տեսաբանների դեմ, նրանք ըստ էության շատ բանով կախում ունեին վերջիններից. նրանց տարբերությունը հիմնականում, կարելի է ասել, կրում էր արտաքին բնույթ։

---

5 *Р. Мюллер-Фрейенфельс.* Поэтика. Харьков, 1923, стр. 137.

6 *R. Lehman.* „Poetik". München, 1919, *էջ 127 (մեջբերումը հանված է հոդվածից՝ Б. А. Ларин,* О лирике, как разновидности художественной речи. Сб. «Русская речь», 1927, стр. 45).

7 *И. И. Гливенко.* Поэтическое изображение и реальная действительность. М., 1929, стр. 17.

Չնսեմացնելով հանդերձ հոգեբանական դպրոցի, սիմվոլիստների, ֆորմալիստների և այլ գիտնականների տեսական աշխատանքների նշանակությունը, գիտնականներ, որոնք քնարերգության առանձին կողմերի մասին մի շարք արժեքավոր դիտումներ մտցրին, մենք տեսնում ենք, որ լիրիկայի յուրահատկությունը բացահայտելիս նրանց հանդես բերած զուտ պոզիտիվիստական մոտեցումը՝ լիրիկայի արտաքին ձևական գծերին առաջնություն տալը, այդ գծերն ամեն կերպ միմյանցից առանձնացնելը չէին կարող հասցնել պրոբլեմի գիտական լուծման։

Ե՛վ ռիթմը, և՛ բանաստեղծական խոսքը, և՛ լիրիկայի մյուս գծերը (որոնց վրա կանգ կառնենք ստորև) կազմում են գրական այս սեռի կոնստրուկտիվ տարբերությունը էպոսից ու դրամայից։ Սակայն այս կոնստրուկտիվությունը պայմանավորվում է տվյալ սեռի բուն առանցքով։ Սա է հարցի մեթոդաբանական կողմը։ Ոչ թե «սուբյեկտիվության» հասկացության մասնատում, այլ նրա, որպես լիրիկայի առարկայի, հետագա կոնկրետացում,— այս է լիրիկայի յուրահատկության բացահայտման արդյունավետ ուղին։

* * *

Սովետական պոետիկայում լիրիկային, մեր կարծիքով, ավելի ընդունելի սահմանում է տվել Լ. Տիմոֆեևը. «Լիրիկան,— գրում է նա,— մի գրական սեռ է, որը բնորոշվում է գեղարվեստական պատկերի կառուցման հատուկ եղանակով, որն իրենից ներկայացնում է պատկեր-ապրում»[8]։ Լիրիկայի այսպիսի մեկնաբանությունը նախորդների հետ համեմատած ունի մի շարք առավելություններ և, ամենագլխավորը, այն ընդգրկում է քնարական պոեզիան տարբերակող սեռային առանձնահատկության բուն էությունը։ Ինչպես տեսնում ենք, շեշտը դրվում է գեղարվեստական պատկերի կառուցման վրա, որը բխում է իրականության արտացոլման որոշակի ձևից։ Եթե լիրիկայում թե՛ միտքը, թե՛ զգացմունքը մարմնավորված են ապրումն արտահայտող գեղարվեստական պատկերի մեջ, ապա էպոսում և դրամայում, որանց ողջ տարբերությամբ հանդերձ, պատկերի հիմքում ընկած է «մարդու բազմակողմանի պատկերումը իրականության մեջ»։

---

[8] Л. *Тимофеев.* Лирика, «Краткая литературная энциклопедия», т. 4, М., 1967, стр. 208.

էպոսում ու դրամայում ընթերցողի առջև ասես ամբողջ մի «աշխարհ» է բացվում, ուր ապրում, գործում, զրուցում են հերոսները, և գոյություն ունեն հերոսներին շրջապատող առարկաներ ու բնապատկերներ, մի բան, որ հեղինակային մտահղացմանը որոշակի տեսանելիություն է տալիս։

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

Այս բոլորին լիրիկան հասնում է իրականության ճանաչման իր հատուկ, միայն իրեն բնորոշ միջոցով։ Այդ իրականությունը, որպես կանոն, այստեղ կանգնում է մեր առջև անմիջականորեն՝ արտացոլված իր՝ հեղինակի մտքերի, զգացմունքների և ապրումների մեջ։ Այն կարծես անց է կացվում հեղինակի անհատականության միջով, արտահայտելով մարդու ներքնաշխարհը կոնկրետ անհատական ապրումի օգնությամբ։ Ու թեև հուզական ապրումը ողջ արվեստի անքակտելի աղբյուրն է, բայց այն լիրիկայում, նշված յուրահատկության պատճառով, արտահայտված է ավելի բացահայտ, շոշափելի ձևով, հանդիսանալով լիրիկայի բազան, մենք կասեինք, իրականության այս սեփ «էպիցենտրը», որտեղ զգացմունքների դիալեկտիկան հանդես է գալիս որպես կենսական երևույթների դիալեկտիկայի արտացոլում։ Միայն ապրումներ,— դրանք կարող են միանգամայն տարբեր լինել՝ կախված նրանց հարուցող կենսական պարագաներից,— և մնացած ամեն ինչ միայն ապրումների միջոցով,— այս է քնարերգության հիմնական սպեցիֆիկ գիծը։

Ահա Իսահակյանի բանաստեղծությունը, որը բաղկացած է ընդամենը հինգ տողից.

Անհայտ, անորոշ, անձև տենչերով
Զգտում է հոգիս հեռու, շատ հեռու.
Տխուր ու մռայլ, ինչպես մշուշ-ծով,

Խուլ հեծեծում է ափերի վրա
Եվ ինչպես երազ — և՛ կա, և՛ չկա...

Չնայած փոքր չափին ու սեղմությանը, սա միանգամայն ավարտուն, ամբողջական ստեղծագործություն է, ուր պոետը հաղորդում է իր հոգեկան վիճակը, միայնակության ճնշող զգացումի դեմ առաջացող ներքին ռեակցիան, հիասթափությունը շրջապատող իրականությունից: Բնավորության վիճակի պատկերումն այստեղ ի հայտ է գալիս կոնկրետ, անմիջական ապրումի մեջ, բայց այն միաժամանակ ընդհանրացված պատկերացում է տալիս բանաստեղծի ժամանակակից սերնդի ողբերգության մասին, որը մատնված էր հարկադրական անգործության: Ահա թե ինչու Իսահակյանի նույնիսկ այսպիսի զուտ «ինտիմ» բանաստեղծության մեջ քնարական ապրումը գերաճում է անձնական շրջանակից, դառնում է տիպական, հանրանշական տվյալ դարաշրջանի, տվյալ կոնկրետ միջավայրի համար: «Ինքնարտահայտությամբ» (մենք չենք վախենում այս բառն այստեղ գործածել, թեև շատ հետազոտողներ դեմ են եղել նրան, մոռանալով, որ առանց հեղինակի ինքնարտահայտման լիարժեք լիրիկա չի լինում) բանաստեղծը ձգտում է պատասխան «ինքնապրում» հարուցել ընթերցողի մոտ: Հենց սրա համար էլ քնարական ապրումը, որը մարմնավորված է այստեղ, առաջանում է ոչ թե բանաստեղծի կյանքի այս կամ այն փաստը նկարագրելու ցանկությունից, այլ ինչ-որ մեկին ինչ-որ բան ներշնչելու, «սիրտը բացելու», կիսվելու, արտահայտվելու պահանջից, ներքին անհրաժեշտությունից: Այս իմաստով հետաքրքիր է Ավ. Իսահակյանի ստեղծագործության մասին Դ. Դեմիրճյանի արտահայտած կարծիքը. «Նա (Իսահակյանը — Յու. Փ.) *գրում էր ոչ թե բանաստեղծություններ գրած լինելու համար, այլ իրեն տանջող մտքերին ու զգացմունքներին ելք որոնելու համար:* Պետք էր ազատվել ներքին ճնշումից. հոգեկան բեռից...»[9] (*ընդգծումը մերն է* — Յու. Փ.):

Ուշադրություն դարձնենք մեջբերման հատկապես երկրորդ մասին, որտեղ ընդգծվում է հեղինակի՝ նրան անհանգստացնող, տանջող վիճակից ազատվելու, ստեղծագործական վերակերտման ուղիով այդ վիճակը հաղթահարելու պարագան:

Խոսելով «պատկեր-ապրումի», քնարական բանաստեղծու-

9 Դ. Դեմիրճյան, *Երկերի ժողովածու, հ. 8, 1963, էջ 199:*

729—12

թյան այդ հիմքի մասին, չպետք է մոռանանք, որ «ապրումը» ոչ այլ ինչ է, քան մարդկային բնավորության վիճակ։ Սակայն միաժամանակ, ի տարբերություն ամենօրյա զգացմունքների և հույզերի (որոնց հետ հաճախ են այն նույնացնում, լիրիկական պոեզիան հանգեցնելով կենցաղային էմոցիաների ու զգացմունքների դրսևորման), «պատկեր-ապրումը» ներկայացնում է էսթետիկական և հոգեբանական բարդ պրոցես։ Անկասկած, տարրական զգացմունքները, էմոցիաները սկզբից ևեթ միշտ ուղեկցում են գեղարվեստական ստեղծագործության ակտին, բայց սոսկ ուղեկցում են, ասես նախապայման հանդիսանալով քնարական ապրումի՝ ստեղծագործական վերակերտման այդ պահի, այդ զգացմունքների յուրատեսակ «կատարսիսի» (մաքրման) համար (եթե կարելի է այստեղ օգտագործել արիստոտելյան տերմինը)[10]։ Այդ պահից էլ սկսում է բաբախել, ձևավորվել գեղարվեստական միտքը, ի վերջո փոխակերպվելով պատկեր-ապրումի։ Այս ամենը թույլ է տալիս ասելու, որ քնարական պոեզիայի հիմքը գեղարվեստական միտքն է՝ տրված անմիջական ապրումի ձևով, երբ այս երկու բաղադրամասերը՝ միտքն ու ապրումը, կապված են անխզելիորեն, անիմաստ են առանց մեկը մյուսի և ընկալվում են որպես ամբողջական մի բան։ Եվ բանաստեղծության վերլուծության դեպքում է միայն, որ քնարական ապրումի էությունը ավելի ցայտուն ցույց տալու համար մենք ստիպված ենք լինում դրանք արհեստականորեն բաժանել։

Այս առումով քննելով Հ. Թումանյանի «Հայոց վիշտը» բանաստեղծությունը, տեսնում ենք (ավելի ճիշտ կռահելով զգում), որ բանաստեղծության մեջ «պոռթկացող» ապրումը այստեղ ոչ թե ինչ-որ երկրորդական հավելված է, այլ անհրաժեշտ պայման, որը բխում է ներքին խորքերից, արտահայտելով հոգեկան խոյանքի թրթիռը, ժողովրդի ողբերգությամբ մտահոգված բանաստեղծի ներաշխարհը։ Գրված լինելով «սրտի արյունով», բանաստեղծությունը շոշափում է մարդու հոգու այնպիսի կողմեր, «ուղեղի այնպիսի անկյուններ» (Մայակովսկի), որոնց կարելի է հասնել միայն լիրիկական բանաստեղծությամբ։ Հուզականորեն լարված միտքը, որն այստեղ դրսևորվում է անմիջական ապրումի մեջ, միաժամանակ ողջ հայ ժողովրդի դառնաթախիծ հեծեծանքի արտահայտությունն է։ Այստեղից էլ քնարական ապրումի ընդ-

---

10 Ի դեպ, Արիստոտելն ապրումը անվանում էր տանջալից գործողություն։

հանրացված բնույթը։ Իր ծագումով լինելով անհատական, անկրկնելի, այդ ապրումը, մարմնավորվելով բանաստեղծության մեջ, գեղարվեստական վերակերտման օրենքին համապատասխան, դառնում է օբյեկտիվացված։

Այս դրույթը, բնականաբար, ուժ է ձեռք բերում միայն անհրաժեշտ պայմանով՝ եթե մեր առջև իրոք արվեստի ստեղծագործություն է, կեցության և ոչ թե կենցաղի լիրիկա, մեծ գաղափարների և զգացմունքների պոեզիա, այլ ոչ սրանց տպավորիչ իմիտացիա։ Խորհելով պոեզիայի էության մասին, Գյոթեն ընդգծում էր, որ քանի դեռ բանաստեղծն «արտահայտում է իր սակավաթիվ սուբյեկտիվ զգացողությունները, նրան դեռ չի կարելի պոետ անվանել, բայց երբ նա կարողանում է տիրապետել ողջ աշխարհին և նրա համար արտահայտություն գտնել՝ այդ ժամանակ նա պոետ է դառնում»[11]։

Այո՛, քնարական ապրումը անհատական է, անկրկնելի, բայց դա այնպիսի անկրկնելիություն է, որի մեջ շատերը պետք է ճանաչեն իրենց սեփական զգացմունքները և մտքերի արտահայտությունը։ Իր անձնական տպավորություններում կարողանալով գտնել հանրանշանակալիցը, բանաստեղծն ասես դառնում է արդիականության ոգու «խոսափողը»։

Լիրիկական ապրումի ընդհանուր նշանակությունն, անկասկած, ներառնում է նաև գաղափարական ուղղվածության հանգամանքը։ Պոետն իր ստեղծագործությունը կերտում է այս կամ այն հասարակական իդեալի լույսի տակ. դրա համար էլ, բնականաբար, քնարական ապրումը ևս միշտ կապվում է շրջապատող իրականության հետ բանաստեղծի ունեցած հարաբերությանը, մշտապես կրելով իր վրա երևույթների և իրադարձությունների նրա ինքնատիպ գնահատականը։ Այն բանից, թե որքանով է հեղափոխական բանաստեղծի աշխարհայացքը, շատ բանով կախված է և այն, թե կարո՞ղ է արդյոք պոետն իրեն ժամանակակից ընթերցողի հետ համակողմանի հոգեկան շփման մեջ մտնել։ «Նա է բանաստեղծ, ով ոգեշնչում է, անհամեմատ ավելի, քան նա, ով ինքըն է ոգեշնչված»,— մի առիթով նկատել է Պոլ Էլյուարը։ Այս սահմանումը տարողունակ է, հարուստ իմաստներով, քանի որ խոսքը արվեստի էության՝ ստեղծագործության և ընկալման այդ երկկողմանի ակտի մասին է։ Եվ որքան նշանակալից, մեծ է բա-

---

[11] *И. П. Эккерман*. Разговоры с Гете, М.—Л., 1934, стр. 291.

նատուեղծը, այնքան ավելի լայն ու խոր է կյանքի բովանդակության նրա ընդգրկումը, այնքան ավելի ուժեղ արձագանք է գտնում նրա պոեզիան ընթերցողների շրջանում:

Քնարական ապրումը քննելով տարբեր ասպեկտներով, տեսնում ենք, որ «ապրում» տերմինն ինքը, Հեգելի առաջ քաշած՝ որոշ չափով վերացական «սուբյեկտիվության» կատեգորիայի համեմատությամբ, իրենից ներկայացնում է լիրիկայի հիմքի առավել նուրբ հուզական համարժեքը: Պահպանելով իր մեջ անհատականության գիծը, «քնարական ապրումը» միաժամանակ մարմնավորում է գեղարվեստական մտքի ձևավորման եղանակը, ցույց է տալիս, որ գործ ունենք ամբողջական հոգևոր պրոցեսի հետ: Այդ հասկացության ներմուծումն ու հաստատումը մեր պոետիկայի մեջ ոչ թե առանձին գիտնականների քմահաճույքի հետևանք է, այլ «սուբյեկտիվության» հասկացության դիֆերենցացման, կոնկրետացման, ճշտման և վերաիմաստավորման արդյունք:

* * *

Գեղարվեստական գրականությունը ընդունակ է արտացոլելու մարդկային կյանքն ու շրջապատող իրականությունը իրենց ողջ բազմակերպությամբ: Սակայն գրականության և մասնավորապես լիրիկայի յուրաքանչյուր տեսակ, թեև անսպառ է իրականության բացահայտման եղանակների առումով, բայց անսահմանափակ չէ իր առարկայի մեջ, այլապես գրականության բաժանումը սեռերի՝ ավելորդ կլիներ: Լիրիկայի միջոցով կյանքի ճանաչողության առանձնահատկությունը հասկանալի դարձնելու նպատակով մենք տարբերում ենք նրա «պատկերման օբյեկտը» և «ճանաչողության առարկան», թեև նախօրոք պետք է վերապահություն անել, որ սրանց սահմանը ոչ թե տարածական, այլ տրամաբանական հասկացություն է:

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

Այսպիսի ատրիճանավորումը բխում է լիրիկայի շահերից, որովհետև այն գոյություն ունի ոչ թե որպես ներփակված ոլորտ, այլ գրականության մնացյալ սեռերի հետ փոխադարձ գործողության և փոխադարձ կապերի մեջ։ Իրոք, լիրիկական ստեղծագործությունը այնքան էլ հաճախ չի լինում «մաքուր լիրիկական», ինչպես Իսահակյանի վերը բերված ոտանավորը։ Լիրիկան սովորաբար իր ոճական հյուսվածքի մեջ ակտիվորեն ներքաշում է պատկերման էպիկական տարրերը, երբեմն հասնելով կոնկրետ մանրամասնումների։ Այս միտումը միշտ էլ զգացվել է և մանավանդ նոր, առավել ևս՝ ժամանակակից լիրիկայում, որը, այնուամենայնիվ, չի փոխում նրա սեռային յուրահատկությունը (այսպես կոչված «քնարերգության էպիկականացման» տեսությունը), ճիշտ այնպես, ինչպես հուզական տարրերի («լիրիզմի») առկայությունը էպոսում և դրամայում չի խախտում այդ սեռերի էությունը։

Այս տեսակետից կանգ առնենք Թումանյանի «Երկու սև ամպ» բանաստեղծության վրա։ Պատմականորեն պայմանավորված գաղափարա-էսթետիկական բովանդակությունը, որը դրված է բանաստեղծության հիմքում, հանրահայտ է, ուստի և պետք չկա այն վերլուծել այդ պլանով։ Մեր խնդիրն ուրիշ է՝ ցույց տալ քնարական ստեղծագործության առարկայի կոնկրետացումը։ Հարց է առաջանում, եթե «ապրումը ելակետային ատրիճան է լիրիկայում», ապա այս և նման բանաստեղծությունները, որոնց մեջ «հեղինակի կողմից», նրա քնարական «ես»-ի կողմից ուղղակի ոչ մի բառ չկա, որտեղ բացահայտորեն գերակշռում են երևույթի պատկերման մանրամասներն ու արտաքին տեսարանները, ի՞նչ իրավունքով են դասվում «մաքուր» քնարական սեռին։ Արդյոք մենք հակասության մեջ չե՞նք ընկնում, երբ տեսականորեն հաստատում ենք մի բան, իսկ գեղարվեստական ստեղծագործությունը, թվում է, մեզ հակառակն է թելադրում.

Վաղուց թողած բարձր ու կանաչ
Գահը իրենց հանգստության,
Երկու սև ամպ, հողմի առաջ
Գնում էին հալածական։

Հողմը սակայն չար հոսանքով
Բաժնել, ջոկել չէր կարենում
Ինչքան նրանց լայն երկնքով
Դեսուդեն էր քշում, տանում։

Ու անդադար գնում էին,
Քշված հողմի կատաղությամբ,
Իրար կպած ու միասին
Երկու սև ամպ, երկու սև ամպ...

Այս բանաստեղծության մեջ ուշադրություն է գրավում իրականում զգացվող, տեսանելի պատկերների յուրօրինակ պոետական շարժումը: Անտեղյակ ընթերցողին առաջին հայացքից նույնիսկ կարող է թվալ, թե պոետն իր ողջ ուշադրությունն ու գեղարվեստական միջոցները ուղղել է այն բանին, որպեսզի հնարավորին չափ ճշգրտորեն նկարագրի երկու ամպերի շարժման ընթացքը: Եթե այդպես ընկալենք ստեղծագործությունը, ապա մեր առջև ընդամենը «բնապատկերային ուրվագծման» մի տարբերակ է՝ բանաստեղծություն երկու ամպի մասին,— չէ՞ որ ինքը՝ հեղինակն էլ այդպես է վերնագրել: Ի դեպ, չի կարելի մոռանալ, որ բնության ամեն մի նկարագրություն բնարական չէ, եթե նույնիսկ այն չափածո է: Խոսքը այսպես կոչված «բնանկարային» պոեզիայի մասին է, որ հուզական մարդկային, սուբյեկտիվ էությունը երբեմն արտահայտվում է ոչ ավելի, քան մյուս՝ ոչ-բնարական ձևերում: Սա մի ավելորդ անգամ վկայում է, որ «Երկու սև ամպի» նման ստեղծագործությունների վերլուծությունը պետք է ավելի զգուշավոր, ուշադիր և նրբորեն:

Տվյալ բանաստեղծության սեռային յուրահատկությունը որոշելու համար (իսկ մեր առջև իրոք լիրիկական բանաստեղծություն է) մենք պետք է ըմբռնենք այդ բանաստեղծության կառուցման օրենքները, հասկանանք նրա մասերի հարաբերությունը և այս կամ այն միջոցի խաղացած դերը: Եվ այստեղ մենք չենք կարող շրջանցել բանաստեղծության «ճանաչողության առարկայի» խնդիրը:

Կոնկրետ ասած, Թումանյանի բանաստեղծության մեջ ի՞նչն է ծառայում որպես «ճանաչողության առարկա»: Ամպե՞րը, հո՞ղմը: Եթե այդպես է, ապա ուրեմն դրանց մեջ պետք է փնտրել ստեղծագործության իմաստային հյուսվածքն ու «թաքուն» խորությունը: Բայց այս հետևության արհեստականությունը շատ ակնհայտ է: Հիշենք Թումանյանի խոսքերը (ճիշտ է, ուրիշ առիթով ասված). «Այս այն ոտանավորներից է, որոնց մեկնությունը իրենից շատ ու շատ է երկար, որոնք կենսագրություն ունին, պատմություն ունին իրենց հետևը: Այսպիսի ոտանավորների տողերում

է. որ թաքնված է լինում բանաստեղծի հ ո գ ի ն (*ընդգծումը մերն է — Յու. Փ*)[12]:

Ահա թե որն է տվյալ ստեղծագործության կոնստրուկտիվ կենտրոնը... Ամբողջ ժամանակ մենք զգում ենք, որ հոգեկանը (ապրումը) ընթանում է «ներքուստ», որ ոչ թե արտաքին, այլ ներքին դրամատիզմն է կազմում նրա հիմքը: Առաջին պլանում պոետի վերաբերմունքն է, հույզը, միտքը, որքան էլ սրանք փակված են «արտացոլման օբյեկտով», որն այս դեպքում ոչ թե գործի բուն էությունն է, այլ «պոետի հոգին» հաղորդող հնարանք, ամբողջական «պատկեր-ապրում» ստեղծելու միջոց. ահա սրա վրա առաջին հերթին պետք է նետվեն հետազոտության ճառագայթները:

Սակայն գրական վերլուծության պրակտիկայում հազվադեպ չեն դեպքերը, երբ, չթափանցելով լիրիկական ստեղծագործության ամբողջության մեջ, բանաստեղծության առանձին արտահայտչական մանրամասնը բարձրացվում է մի ինչ-որ ինքնուրույն պատկերի աստիճանի, իսկ հետո էլ, առարկաների նմանությամբ, այն վերածում է այլաբանության: Նման ճակատագրից չի խուսափել և Թումանյանի «Երկու սև ամպը»: Ի՞նչ ենք տեսնում հետևյալ «պարզաբանումների» մեջ, եթե ոչ վերլուծության շեշտերի տեղաշարժ:

«Այս բանաստեղծության մեջ,— պնդում են ոմանք,— Թումանյանը հողմերի կողմից երկնքով մեկ հալածվող ամպերի պատկերով տվել է աշխարհով մեկ սփռված հայ ժողովրդի ճակատագրի գեղարվեստական ընդհանրացումը»: Ոմանք էլ, ընդհակառակը, գտնում են, թե ամպերի տակ հեղինակը «նկատի ունի մարդկային երկու ճակատագիր»:

Անշուշտ, սխալ կլիներ չտեսնել կյանքի երևույթների և բանաստեղծի ապրումների միջև եղած կապը: Ավելին, «Երկու սև ամպը» որպես գեղարվեստական միասնություն երևի գոյություն ունի մեկ պայմանով՝ եթե մենք գիտենք կյանքի այն իրադրությունը, որի մեջ ծնվել է այդ բանաստեղծությունը և որի մասին վկայում են Իսահակյանի հուշերը[13]: Եթե նույնիսկ լինենք բուն

---

12 Հ. Թումանյան. *Երկերի ժողովածու, հ. 5, 1945, էջ 273:*

13 *«1895 թվի ձմեռնամուտին Օհաննեսը եկավ Ալեքսանդրապոլում... Հայ կյանքը ալեկոծված էր արևմտահայերի ջարդերի սարսափելի լուրերով և ջարդերին ականատես, փախած հայ գաղթականների սրտակեղեք պատմություններով...*

տեքստից, այդ դժվար չէ նկատել, որ պոետի ստեղծագործական միտքը շարժման մեջ դնող խռովությունները տվյալ դեպքում պակաս զգալի են, քան, ասենք, նույն Թումանյանի «Հայոց վըշտում»[14]: Եվ, այնուամենայնիվ, այն պակաս չի ազդում ընթերցողի վրա, եթե նույնիսկ վերջինս ծանոթ է թարգմանությամբ և հայ իրականության մասին աղոտ պատկերացում ունի: Սա վկայում է լիրիկայի մեծագույն հնարավորությունների, քնարական ապրումի «մասշտաբայնության» մասին:

Հետևաբար, շատ հաճախ պարտադիր չէ իմանալ և փնտրել յուրաքանչյուր ոտանավորի հիմքում դրված փաստերը, իսկ երբեմն դա ուղղակի անհնար է: Քնարական ապրումի մեջ սովորաբար շատ ավելի լայն նշանակություն է դրված, քան կարող է տալ որևէ կոնկրետ փաստ: Սակայն հարցը միայն սա չէ: «Երկու սև ամպի» լիրիկական բնույթն ինքնին թույլ չի տալիս նման ենթադրումներ, որոնք կամա-ակամա կասկածի տակ դնեին տվյալ սեռին պատկանելու հանգամանքը: Հետևաբար, չի կարող աչքաթող արվել այն տրամադրությունը, որը շարժման մեջ է դընում ոտանավորը: Հենց այստեղ է բանաստեղծության վերլուծության մեկնակետը և ոչ թե «ամպերի», «հողմի», «դաշտի» և այլնի, զուգակցված ընկալման և վիճակագրության մեջ: Դրանք գեղարվեստական մանրամասներ են և որքան էլ որ երկակի ֆունկցիա են կատարում,— քանի որ արվեստում մանրամասնը միշտ «օբյեկտիվորեն սուբյեկտիվ» է, արտացոլելով այս կամ այն նյութական առարկան, այն իր վրա կրում է որոշակի «էքսպրեսիվ բեռ»,— դրանք արդեն ինքնուրույն պատկերային նշանակություն չունեն, այլ լրիվ ենթարկվում են անհատի (այսինքն՝ լիրիկայի մեջ գեղարվեստական ուսումնասիրության առանձնահատուկ առարկայի) ներքնաշխարհի բացահայտմանը:

Իրոք, Գյոթեն գրել է վարդի, Լերմոնտովը՝ կաղնու տերևի, Իսահակյանը՝ լացող ուռենու մասին: Սակայն սխալ կլիներ փընտրել «վարդի», «տերևի», «ուռենու» ինքնուրույն պատկերի առանձնահատկությունները, որովհետև «պատկերման օբյեկտի» իմաս-

---

Այդ օրերից մնում է ինձ մոտ մի թանկագին հիշատակ, մի թղթի կտոր՝ Օհաննեսի ձեռագիրը՝ «Երկու սև ամպ» բանաստեղծությունը, որ նոր էր գրել» (Ավ. Իսահակյան, Երկեր, հ. 4, Երևան, 1959, էջ 65—66):

[14] Սա չէ՞ արդյոք պատճառը, որ «Երկու սև ամպի» կենսական հիմքի հարցը տարաձայնությունների է առաջացրել ուսումնասիրողների մեջ:

տավորումը այս բանաստեղծություններում իրերի ռեալ դրությունից շատ է հեռացված։

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

* * *

Իրականությունը, որն արտացոլում է լիրիկան, այսինքն՝ նրա ստեղծագործության «առարկան», մենք պայմանականորեն բաժանեցինք «պատկերման օբյեկտի» և «ճանաչողության առարկայի»։ Բուն բանաստեղծության մեջ սրանք համապատասխանաբար մարմնավորվում են որպես «արտաքին» *և* «ներքին» *թեմաներ[15]։ Տեսական վերլուծության այս աստիճանում մենք անմիջականորեն գործ ունենք գեղարվեստական ստեղծագործության արդյունքի, բանաստեղծության մեջ ձևի և բովանդակության բազմորակ հարաբերության, փոխներթափանցման, փոխպայմանավորվածության բացահայտման հետ։*

Նպատակահարմա՞ր է արդյոք նման վերլուծական մոտեցումը լիրիկական բանաստեղծությանը։ Անկասկա՛ծ։

Եթե լիրիկական ստեղծագործության յուրահատկությունը բացահայտելիս մենք ելնում էինք պատկեր-ապրումի ամբողջա-

---

[15] Չխոսելով Ա. Ա. Պոտեբնյայի դասական աշխատությունների մասին, «արտաքին» և «ներքին» ձևի դրույթը սովետական գիտության զարգացման առաջին էտապներում պաշտպանել են Ռայնովը, Մալախովը, Մեդվեդևը, Իվան Վինոգրադովը, Գորնֆելդը և ուրիշներ։ Գրական ժանրերի նկատմամբ այս մեթոդը կիրառում է և Պոսպելովը։ Վերջապես, Կոժինովը և նրանից հետո Վ. Գուսևը վերջին ժամանակներս դնում են «ներքին» և «արտաքին» թեմաների կիրառման հարցը (և հենց լիրիկական սեռի նկատմամբ), որպես արվեստում «արտաքին—ներքին ձևերի» մասին ավելի ընդհանուր գաղափարի մասնավոր դեպք, ընդ որում, «թեմա» տերմինի մեջ դնելով ոչ այնքան տերմինաբանական, որքան պայմանական իմաստ։

կանության, համադրականության պատկերացումից, ապա սա չի նշանակում, թե առանձին բանաստեղծության կոնկրետ վերլուծության դեպքում կարելի է մոռացության մատնել նրա փակ դինամիկան. լիրիկական ներգործության «գործակիցը» կախված է ոչ միայն հուզական մտքի խորությունից, այլ նաև այդ մտքի խտացումից, այսինքն՝ բանաստեղծության բոլոր մանրամասների «շղթայակցման էֆեկտից», ուր յուրաքանչյուր գիծ, լինի դա արտահայտչական կամ պատկերավորման, օրգանապես փոխադրում է մեկը մյուսի վրա, ձեռք բերելով կշիռ ու նշանակություն, մի բան, որ նա չուներ առանձնացած վիճակում:

Յուրովի ճիշտ է Համո Սահյանը, երբ արվեստագետի դիրքերից հայտարարում է, թե «...իսկական բանաստեղծությունը չի տարրալուծվում, նա միակտուր է, միակուռ, ներդաշնակ... Բանաստեղծությունն ինքը մի ամբողջական պատկեր է, և ավելորդ պատկերները միայն ծանրավոր կարկատանների տպավորություն են թողնում»: Անկասկած, բանաստեղծն այստեղ նկատի ունի լիրիկական բանաստեղծության ստեղծման պրոցեսը: Այս կոչն արդարացի և անհրաժեշտ է արվեստագետի նկատմամբ, սակայն սխալ կլիներ նրա դիրքորոշումը շփոթել հետազոտողի դիրքորոշման հետ[16]:

Կարճ ասած, եզրակացությունն այս է:

Լիրիկական բանաստեղծության պատկերավոր նյութի ցանկացած ծավալ, ցանկացած բաղադրամաս իր մեջ կրում է ոչ միայն ինչ-որ արտաքին բան, այլ նաև ներքին էություն: Սովետական տեսաբանների կողմից հետաքրքիր ձևով վերաիմաստավորված՝ Պոտեբնյայի դրույթը «արտաքին—ներքին» ձևի մասին,— ինչպես հայտնի է Պոտեբնյան սահմանափակվում է սոսկ գեղարվեստական ձևի ոլորտով և առաջ չէր գնում,— տվյալ դեպքում ձեռք է բերում *ունիվերսալ կառուցվածքային սկզբունքի նշանակություն*[17]:

---

16 Համո Սահյան. *Տողը, բառը, տառը, «Գրական թերթ», № 13, 1969, 28 մարտի: Երբ հեղինակն անցնում է բանաստեղծության ստեղծման պրոցեսի կոնկրետ քննությանը հետազոտողի դիրքերից, նա տալիս է վառ օրինակներ այն բանի, որ առանց մանրամասն, տարրալուծման, այսինքն՝ առանց բաղադրիչ տարրերի գիտական վերլուծության, դժվար է ըմբռնել լիրիկական բանաստեղծության բարդությունները:*

17 *Հետաքրքիր է, որ դեռևս Հայկական Վերածնության մտածող Հովհան Որոտնեցին (1315—1386) Արիստոտելի «Կատեգորիաների» վերլուծության մեջ, խորհելով արվեստի սպեցիֆիկայի մասին, նույնպես օգտագործել է «արտաքին»*

Իսկ սա ինչ-որ չափով բանաստեղծության երերուն-լիրիկական նյութը փրկում է փլուզումից, օգնում է «կողքից» թափանցելու նրա գաղափարա-պատկերային միասնության ոլորտը, չխախտելով վերջինիս յուրահատկությունը:

Վերցնենք Տերյանի բանաստեղծությունը.

Որպես ծաղիկն է անխոս դունատվում
Ցուրտ շվաքի մեջ արևից հեռի,
Այնպես թող սերը մեռնի իմ սրտում,
Որ քաղցր կյանքիդ տխրանք չբերի...

Ես լուռ կթաղեմ իմ ցավը միակ,
Զվարթ կժպտամ բախտավորի պես,
Երբեք չեմ բանա սրտիս մութը փակ,
Երբեք չեմ հայտնի իմ տանջանքը քեզ.

Որ պայծառ ժպտաս կյանքի երեսին,
Որ ոչ մի տրտունջ սիրտըդ չհուզե,
Որ չըմտորես իմ ցավի մասին,
Որ քո թունավոր խոսքը չըկասե...

Այս բանաստեղծությունն ընթերցողների մեջ կա՞ մեկը, որը հանդիպած չլինի նկարագրված իրադրությանը, որին կամ սեփական փորձից ու կյանքի դեպքերից, կամ էլ համաշխարհային գրականության բազում նման օրինակներից ծանոթ չլինի նկարագրված հոգեկան վիճակը...

Հոգու խոյանք, իր պահանջներից հրաժարվելու պատրաստակամություն, սեփական զգացմունքներից վեր բարձրանալու և սիրեցյալին ուրիշի հետ երջանկություն ցանկանալու ուժ...

Այստեղ մենք, կարճ ասած, արձանագրում ենք տիպիկ, ընդհանուր, դեռևս «արտատերյանական» ապրումի ձևը, յուրատեսակ «իմաստային բովանդակություն, տառացի նշանակություն. այսինքն, որ ենթակա է շրջափոխության» (Լ. Կոլդուել)[18]:

և «ներքին» ձև հասկացությունները: «Ներքին» ձևի տակ նա նկատի ուներ էությունը, իսկ «արտաքինի» տակ այն, ինչ գտնվում է մակերեսում:

[18] Լիրիկական բանաստեղծության մեջ «իմաստային» և «փաստ» բովանդակության մասին տե՛ս անգլիական մարքսիստ-փիլիսոփա Կ. Կոլդուելի գիրքը «Иллюзия и действительность». М., 1969.

«Աստղը», բայց ոչ «բովանդակությունն ամբողջությամբ», որովհետև այն չի սպառում այս բանաստեղծության արտացոլած ողջ «տարածքը»... Մի խոսքով, մենք պատկերի ձևով, օրգանական ամբողջությունից առանձնացրինք նրա նախատիպ հանդիսացող «կորիզը», որն արդյունք է լիրիկական բանաստեղծության շրջանակներում «ճանաչողության առարկայի» իրականացման: Դա էլ կազմում է լիրիկական բանաստեղծության «ներքին» թեման:

Սակայն անցնելով բանաստեղծության «բնատային» հատանքի միջով ու թափանցելով նրա բովանդակային կառուցվածքի մեջ, մենք ասես թե ֆիզիկապես զգում ենք Տերյանի բանաստեղծական աշխարհը. կամացուկ տրտունջ, զսպվածություն և միաժամանակ կրքոտություն, ինչ-որ չմոռացվող թանկագին բանից բաժանվելու թախիծ: Անհամատեղելի կողմերի այդ միավորումը, որն արտահայտվում է կոնկրետ «սուբյեկտիվ» միտք-պատկերով, այսինքն՝ հեղինակային էսթետիկական ակտիվությամբ օժտված տրամով, կազմում է հենց բանաստեղծության լիրիկական բովանդակությունը. «ներքին թեման»՝ բազմապատկված հեղինակային սուբյեկտիվությամբ: Զատ լիրիկական բովանդակությունն ինքը անխզելիորեն կապված է ողջ պատկերային սիստեմի, ստեղծագործության գեղարվեստական կառուցվածքի ողջ համակարգի հետ և դրանից դուրս այն փաստորեն անիմաստ է:

Այս առնչով, այնուամենայնիվ, մենք հեռու ենք այն մտքից, թե բնարական բովանդակությունը, որպես ինչ-որ ամբողջական գեղարվեստական բան ըմբռնվում է սոսկ բնազդով: Միայն լիրիկական բանաստեղծության ամբողջականության ճիշտ ըմբռնումը կօգնի հարստացնելու մեր պատկերացումը այս կամ այն բանաստեղծության մասին՝ կոնկրետ-զգայական ընթերցողական ընկալման համեմատությամբ: Սրա համար էլ լիրիկական ստեղծագործության ուսումնասիրության պրոցեսում երևան են գալիս ավելի տարբերակված, ավելի կոնկրետ հասկացություն-տերմիններ, որոնց օգնությամբ մենք կկարողանանք որսալ բանաստեղծության կենդանի ամբողջականությունը:

Հաշվի առնելով «ներքին թեմայի» և «լիրիկական բովանդակության» սերտ առնչությունը, այսինքն ըմբռնելով լիրիկական տրամի օբյեկտիվ-սուբյեկտիվ բնույթը, անհրաժեշտ է անդրադառնալ քնարական հերոսի հարցին:

* * *

Քնարական հերոսի մասին վեճը, որը սկսվելով 1953 թ., բազմիցս բռնկվել է մեր թերթերի և ամսագրերի էջերում, վերջին հաշվով զուտ տերմինաբանական բնույթ չունի, ինչպես կարող է թըվալ առաջին հայացքից՝ ընդունե՞լ, թե՞ չընդունել տվյալ հասկացությունը, այլ շատ ավելի խոր է[19]։ Այս պրոբլեմի քննարկման ժամանակ ըստ էության առաջին պլան էր քաշվել քնարական պատկերի յուրահատկության հարցը, այսինքն՝ տիպականացման այն միջոցները, որոնք հատուկ են պոեզիային։

Հանրահայտ է, որ պոետն իր ստեղծագործություններում ոչ թե ուղղակի արձանագրում է սուբյեկտիվ տպավորությունները, այլ գեղարվեստորեն ընդհանրացնում է դրանք։ «Անձնական վշտի և հրճվանքի միջոցով ներկայացնել հավաքականը»— ահա թե ինչումն է կայանում, ըստ Ավ. Իսահակյանի, ճշմարիտ բանաստեղծի խնդիրը[20]։ Այս անվիճելի միտքը, սակայն, որն ուղղված է գռեհկաբանների դեմ (որոնք գտնում են, թե լիրիկական ստեղծագործության մեջ պոետը մեզ ներկայանում է սոսկ «իր ողջ կենսագրական խկությամբ»), որոշ մեկնաբանություն է պահանջում։ Ձևերի հարստությունը, որոնց մեջ արտահայտվում է լիրիկական ապրումը, հաճախ հանգեցնում է խառնաշփոթի, իսկ երբեմն էլ, կոնկրետ քննադատական վերլուծության դեպքում, քընարական հերոսի պրոբլեմի գռեհկացման։

«Քնարական հերոս» տերմինի կողմնակիցները (Լ. Գինզբուրգ, Լ. Տիմոֆեև, Էդ. Ջրբաշյան, Ա. Միխայլով և ուրիշներ) հիմնականում զբաղվում էին հենց այդ տենդենցի բացահայտմամբ։ Պետք է ասել, որ նրանց դատողությունների հիմքում դրված տարբերակված մոտեցումը քնարական հերոսի նկատմամբ անկասկած պարզաբանում, «բեռնաթափում է» այն ինչպես ավելորդ հեղինակային սուբյեկտիվությունից, այնպես էլ արտաքին չափազանց օբյեկտիվությունից։ Շեշտը դրվում է ոչ թե լիրիկական բանաստեղծության «ինքնակենսագրականության» և ոչ էլ նրա դիմազըրկ-

19 Մենք կանգ չենք առնի այս դիսկուսիայի վրա. բանի որ հայ գրականագիտության մեջ այն հանգամանորեն լուսաբանված է Էդ. Ջրբաշյանի «Քնարական հերոսի մասին» հոդվածում, ուր կոնկրետ նյութի վրա ցույց է տրվում այս ըմբռնման հակառակորդների պնդումների սխալ լինելը և հիմնավորվում է նրա անհրաժեշտությունը գրականագիտության մեջ (տե՛ս Էդ. Ջրբաշյան, Աշխարհայացք և վարպետություն, 1967, էջ 309—321)։

20 «Գրական թերթ», 1959, 42։

ման, այլ ապրումի՝ լիրիկայի բուն տարրի մեջ «սուբյեկտիվի» և «օբյեկտիվի» հարաբերության և բեկման մոմենտի վրա։ Ելնելով այն հանգամանքից, որ քնարական հերոսի հատկացությունը պայմանավորված է հենց լիրիկական արվեստի բնույթով, որը, ինչպես գրականության ամեն մի սեռ, ենթադրում է ընտրություն, հնարանք, ստեղծագործական երևակայություն, այս հատկացության կողմնակիցները հաշվի են առնում ապրումների այն նրբագույն կոմպլեքսը, որը լիրիկական հերոսի բնավորության դրսևորման ելակետային մոմենտն է։

Իսկ ինչպիսի՞ք են այդ լիրիկական բնավորության առանձնահատկությունները։

Ինչպես հիշում ենք, լիրիկական բանաստեղծությունը օբյեկտիվ պատճառներով «նկարում է» ոչ թե ավարտուն բնավորություն, այլ ավելի շուտ նրա «առանձին վիճակը»։ Եվ այս իմաստով, հետևելով այս կամ այն պոետի ստեղծագործության մեջ բնավորության զանազան դրսևորումներին, մեր առջև, վերջին հաշվով, ասես երևան է գալիս մարդու որոշակի մի տիպ՝ գծագրված բազմակողմանիորեն, ամբողջական ձևով։ Հետևաբար՝ քնարական հերոսը որոշակի գեղագիտական մարմնավորում է (գեղարվեստական կերպար), որը երբեք ամբողջությամբ և անպայմանորեն հավասար չէ իր նախատիպին։ Որպես որոշակի միասնություն, որպես առանձին ապրումների (վիճակների) ներքին համադրություն այդ բնավորությունը մեր պատկերացման մեջ առաջանում է պոետի մի շարք գործերի, ասենք բանաստեղծական ցիկլի հետ ծանոթանալուց հետո միայն։ Քնարական հերոսը կյանքի օբյեկտիվ պայմանների և բանաստեղծի սուբյեկտիվ ձգտումների բարդ, անկրկնելի փոխներգործության արդյունք է։

Որ անհատականը, անկրկնելին քնարական հերոսի մեջ իսկապես գալիս է ամենից առաջ բանաստեղծից, բավական ակընհայտ ճշմարտություն է։ Ծնվելով պոետի ոգեշնչված մտքից և տառապած հոգուց, լիրիկական բանաստեղծությունն իր վրա անկրկնելի անհատականության կնիք է կրում և դրա համար էլ ընդունակ է հրապուրելու և մեր մեջ էսթետիկական բավականություն հարուցելու. այն մեզ դարձնում է կերպարի զարգացման կամ կյանքի մասնակիցը։ Սակայն չպետք է մոռանալ, որ արտահայտելով անձնական «ես»-ը, լիրիկ բանաստեղծը երկար ու անզադրում փնտրում է նրան՝ ուսումնասիրելով և մերձենալով մարդկանց. նա ասես հորինում-լրացնում է անձնական ապրումնե-

րը և ապրումները ուրիշ մարդկանց։ Այդ ապրումները նրա համար սկզբունքորեն նույնպիսի օբյեկտ են, ինչպես, օրինակ, դեպքերը էպիկ բանաստեղծի համար։

Լիրիկական ստեղծագործության մեջ տիպականացման այդ սկզբունքը նկատի ունենալով է, որ Հեգելը գրել է. «Այս դեպքում պոետը հենց ինքն է և միաժամանակ ինքը չէ. նա մատուցում է ոչ թե իրեն, այլ ինչ-որ մի բան և ասես թե դերասան է, որին վիճակված է կատարել անվերջ դերեր. նա մերթ այստեղ է, մերթ այնտեղ, այստեղ նա ակնթարթորեն արձանագրում է տեսարանը, այնտեղ՝ խմբավորումը, բայց, ինչ էլ որ նա պատկերի, դրա հետ նա մշտապես կենդանի տեսքով միահյուսում է իր սեփական գեղարվեստական էությունը, այն, ինչ ինքը զգացել ու ապրել է»[21]։ Զգացմունքի այսպիսի յուրահատուկ գեղարվեստական «խաղը» բանաստեղծին թույլ է տալիս հաճախ լիրիկական ստեղծագործություն կերտել երևակայական ապրումի հիման վրա. վերջինս այնքան լրիվ է համակում նրան, որ պոետը մոռանում է երևակայության մասին և այն ապրում է իսկապես։

Մի խոսքով՝ լիրիկական բանաստեղծության «ինքնակենսագրության» սահմանը կախված է ապրումի հաղորդման ուղղությունից, նրա յուրահատկությունից և դրա համար էլ կարող է հույժ այլազան լինել՝ սկսած պոետի կյանքից վերցրած իրական կենսագրական փաստի և բանաստեղծության մեջ նկարագրվող երևույթի արտաքին տառացի համընկնումից մինչև հեղինակի «ես»-ի դարձյալ արտաքին բացակայությունը (Պուշկին, «Անչար», Թումանյան, «Երկու սև ամպ»...)։ Այստեղ կան բազմաթիվ միջանկյալ օղակներ. օրինակ, լիրիկական «ես»-ը կարող է օգտագործվել որպես փոխձևված ձև, երբ պոետի նկարագրածը չի համապատասխանում նրա անձնական վիճակին (Լերմոնտով, «Երազ», Իսահակյան, «Լեռների լանջում...», Տվարդովսկի, «Ես սպանված եմ Ռժևի մոտ...»)։

XX դարի սկզբի հայկական լիրիկայում Տերյանի կողքին հազիվ թե կարելի լինի գտնել մի ուրիշ պոետի, որի ստեղծագործությունն առաջին հայացքից այնքան ինքնակենսագրական լինի մինչև ամենափոքր կողմերը։ Բայց նույն ինքը Տերյանը 1907 թ. օգոստոսի 27-ին Օհանջանյանին ուղղած նամակում խոստովանել է. «...ես տենդենց ունեմ իմ ապրումները, իմ իդեալները,

---

21 Гегель. նշված երկ., էջ 298։

մի խոսքով՝ ցանկալին ներդնել այն կանանց մեջ, որոնցով հափշտակվում էի»[22]: Սակայն մեզ չի կարող չշփոթեցնել Տերյանի նամակի և նրա երկերի միջև եղած խզումը, քանի որ մեր առջև ոչ թե պոետի օրագիրն է, այլ գեղարվեստական ստեղծագործություն, որը բավարար չափով լրիվ և ճշմարտացի վերարտադրում է կենսական այն հարաբերությունները, որ մենք զգում ենք նրա տողերի ետևում: Եվ Տերյանին այս իմաստով բացառություն չէ: Ողջ համաշխարհային պոեզիայում ոչ առաջ և ոչ էլ այժմ պոետի անձնավորությունը, որպես այդպիսին, և այն, ինչ նա ասում է բանաստեղծության մեջ իր մասին կամ իր անունից, ամբողջությամբ չեն համընկել և չեն համընկնում:

Իմ ոտանավորներով՝ թեթև ու անհամեստ,
Անամոթ մի տղա կհամարեիք դուք ինձ.
Պոետի սիրտը պետք է լինի մաքուր,
Իսկ նրա երկերը կարող են այլ լինել...,—

գրել է հին Հռոմի բանաստեղծ Գայ Վալերի Կատուլը:

Հիշենք նաև, թե ինչպես էր Հայնեն առարկում իր լիրիկայի բովանդակությունը անձնական կենսագրության փաստերով բացատրելու փորձերին. «Ամենից շատ ինձ վիրավորում են իմ բանաստեղծությունների ոգին հեղինակի անձնական պատմությունից բխեցնելու փորձերը»[23]:

Նման խոստովանությունների ցուցակը կարելի է շարունակել երկար... Այս ամենը խոսում է այն մասին, որ քնարական պոեզիայում տիպականացումը շատ է դուրս գալիս բանաստեղծի անձնական աշխարհի շրջանակից և իր բեկումը գտնում է այն միասնական ֆոկուսի մեջ, որպիսին է քնարական հերոսը:

Ինքնին հասկանալի է, որ յուրաքանչյուր բանաստեղծ ունի իր քնարական հերոսը, որը միավորում է շատերի գծերը, առավել լրիվ և տպավորիչ ձևով արտահայտում դրանք: Քնարական հերոսի հասկացությունը պատմական բնույթ ունի, այն լիրիկայի զարգացումը կապում է գրական պրոցեսի ընդհանուր ընթացքի հետ:

---

22 Վ. Տերյան. *Երկերի ժողովածու*, հ. 3, 1963, էջ 179:

23 *Տե՛ս А. Горнфельд.* Как работали Гете, Шиллер, Гейне, М., 1933, стр. 83.

* * *

Մի կողմ թողնելով լիրիկական բանաստեղծության զուտ բովանդակային կողմը և բարձրացնելով նրա պատկերային կառուցվածքի հաջորդ աստիճանը, մենք մտնում ենք «արտաքին ընդունակության» ոլորտը (բուն ստեղծագործության մեջ արտահայտված «պատկեր օբյեկտը» —հոգեկան կամ արտաքին աշխարհը), որի տակ հասկանում ենք պատկերավորման (առարկայական) և արտահայտչական (հոգեբանական) մանրամասների սիստեմը: Այսպես, «անչարը», «անապատը», «գահը», «հողմը», «երկու սև ամպը» պատկերավորման մանրամասներ են, որոնք արտացոլում են առարկայական աշխարհը: Իսկ «հոգիս... հոգնած սուլվում», «անհայտ, անորոշ, անձև տենչեր», «...լուռ կթաղեմ իմ ցավը»— հոգեբանության, զգացմունքի մանրամասներ են:

Պարզունակությունից խուսափելու համար հարկ է մեկ անգամ ևս վերապահությամբ նշել, որ ինչպես արտահայտչական մանրամասները, որոնց լիրիկական բնույթն ինքնին հասկանալի է, այնպես էլ իրենց էպիկական «հանդգնությամբ» ընթերցողին «շվարեցնող» պատկերավորման մանրամասները ոչ միայն արտացոլում, այլև վերաբերմունք են արտահայտում իրականության հանդեպ, այսինքն նրանք ծառայում են «ճանաչողության առարկան» ըմբռնելուն, հաստատելով ինչ-որ «հետադարձ կապ»[24]:

Ավելին: Լիրիկայում, գեղարվեստական պատկերավորման հակիրճության[25] շնորհիվ, մի բան, որ դարձյալ բխում է քնարական սյուժեի յուրահատկությունից, նրա ինտենսիվությունից, հատկապես վառ է արտահայտվում յուրաքանչյուր մանրամասնի, նրա ներքին էներգիայի «կշիռը»: Յուրաքանչյուր բառ և նույնիսկ, առանց չափազանցության, յուրաքանչյուր մասնիկ այստեղ հանդես է գալիս «փոխադարձ օգնությամբ» (արտահայտության դույն և այնքան էլ հաջող չէ, բայց բավարար չափով տեսանելի է), անհրաժեշտ է ու հնարավոր: Նորից լսենք Համո Սահյանին.

«Տարիներ առաջ մի բանաստեղծության մեջ գրել էի այսպիսի մի տող.

---

24 Բնականաբար, այս դեպքում, ինչպես տեսնում ենք. լիրիկայում հատուկ հետաքրքրություն են ներկայացնում «Անչարը», «Երկու սև ամպը» տիպի բանաստեղծությունները, որոնք լեցուն են պատկերավորման մանրամասներով:

25 Այստեղ պետք է հասկանալ ոչ թե «նկարագրության համառոտությունը», այլ «վերակերտման հակիրճությունը» (այդ մասին տե՛ս Հեգելի մոտ՝ նշված երկ., էջ 309, Բելինսկու մոտ՝ Полное собр. соч., т. 5, стр. 50—51).

—Դու ինձ ներել չես կարող մեղքերիս համար[26]։

Հետագայում, երբ գիրք էի կազմում, կարդացի այդ տողը և զարմացա... Աստվա՜ծ իմ, ինչպիսի՜ տափակություն, ինչպիսի՜ պարզունակություն։ Արձանագրություն սովորական մի փաստի, որի համար ոչ միայն բողոքելու հիմք չկա, այլև հիշատակելն անգամ ավելորդ է։ Բողոք ներկայացնողն այստեղ ներկայանում է բավական թույլ ու միամիտ բնավորությամբ։ Հարկավոր էր ստանավորը թողնել մի կողմ։ Բայց հանկարծ հայտնվեց ինքը՝ Նորին մեծություն հայտնագործությունը... Վերցրի գրիչը և ոչ ավել, ոչ պակաս «ս» տառը դարձրի «դ»։ Տողն ստացավ այսպիսի կերպարանք.

—Դու ինձ ներել չես կարող մեղքերիդ համար...

Բոլորովին փոխվեց ամբողջ բանաստեղծության բովանդակությունը, փոխվեցին բնավորությունները։ Մեղադրվածը թոթափեց իր չգործած մեղքերը և միանգամայն արդարացի կերպով մեղադրվեց դիմացինին կրկնակի հանցանքի մեջ։ Դիմացինը դարձավ թույլ ու չար բնավորություն, իսկ ինքը՝ նախկին թույլը, որ իր վրա էր վերցնում ինչ-որ մեղքեր և ներում էր խնդրում բուն մեղավորից, հիմա ուժեղ բնավորություն է։ Այստեղ արդեն փաստի արձանագրություն չէ, այլ մի սուր և արտակարգ վիճակից ելք փնտրելու փորձ։

Այսպիսով, մի տառ լուսավորեց, սրեց, խորացրեց, տպավորիչ դարձրեց ամբողջ բանաստեղծության գաղափարը»[27]։

Հարցի յուրօրինակությունը մեզ հարկադրեց ընդարձակ մեջբերում անել, քանի որ տվյալ մանրամասնին Սահյանի տված լուսաբանությունը լավագույն ապացույցն է այն իրողության, թե բանաստեղծին ինչքան թանկ է նստում բառի նույնիսկ մեկ հատկությունն ի վնաս ամբողջի քամհարելը (չնայած այդ «հանկարծ»-ին, որ անկասկած բխում է ոչ միայն ոգևորության մոմենտից, այլև համառ, որակյալ աշխատանքից)։ Սա այն բարդ պարզությունն է, «որ ձեռք է բերվում դժվար վարժությամբ» (Չարենց՝ «Ընթերցող պոետին»)։

---

[26] Խոսքը Հ. Սահյանի «Ես քեզ ինչպե՞ս հասկանամ» բանաստեղծության մասին է։

[27] «Գրական թերթ», 1969. № 13։

Վերջապես, բանաստեղծության մանրամասներին անդրադառնալիս չի կարելի ինչ-որ չափով հաշվի չառնել, որ քնարերգությունը ամենից դժվար ընկալվում է հարազատ կլիմայից դուրս։ Այստեղից էլ ծագում են անհատական-հոգեբանական այն տատանումները, որոնք հատուկ են այս կամ այն ազգի, այս կամ այն շրջանի ընթերցողին, որի համար բանաստեղծության մեկ մանրամասնը նրա առանձին մի գիծը առաջ է բերում այնպիսի ասոցիացիաներ, որոնք մատչելի չեն այլազգի ընթերցողին։

Ես իմ անուշ Հայաստանի **արևահամ** *բառն եմ սիրում...*

Չխոսելով արդեն այն մասին, որ այս բանաստեղծությունը որակական միևնույն մակարդակով ամբողջությամբ անհնար է վերարտադրել մեկ ուրիշ լեզվով[28], կարո՞ղ ենք արդյոք ենթադրել, թե ռուս ընթերցողը կզգա բանաստեղծի խոսքի ողջ ապավորիչ ուժը, արժեքը, նրա ապրումների լուծությունը, առանց ճաշակելու «անուշ», «արևահամ» բառերի քաղցրությունն ու համը, որոնք հայի համար այս կոնտեքստում ոչ միայն հնչում են, այլև սակայծում, օժտված են բույրով ու «իրենց ջերմությամբ»։

Նման դատողություններ կարելի է անել նաև Համո Սահյանի բանաստեղծության մեջ բազմիցս կրկնվող «ախր» մանրամասնի վերաբերյալ.

Ախր ես փնչպե՞ս վեր կենամ գնամ,
Ախր ես ինչպե՞ս ուրիշ տեղ մնամ։

Ախր ուրիշ տեղ հայրեններ չկան,
Ախր ուրիշ տեղ հորովել չկա...

Եթե փորձենք զրկել տվյալ մանրամասնը նրա «մոլեկուլից» «ր»-ից (իսկ սա թարգմանության մեջ անխուսափելիորեն տեղի կունենա), ապա կզգանք, թե որքանով կթուլանա ընթերցողին քընարական լարվածությանը հաղորդակից դարձնող ողջ «ներվային հանգույցը»։

Լիրիկական բանաստեղծության մեջ պատկերավորման և արտահայտչական մանրամասների սերտ կապերը պայմանավորում

28 Բավական է բերել բանաստեղծության առաջին տողի ռուսերեն թարգմանությունները. „Язык Армении моей, его звучанье я люблю“ (Ի. Պոստուպալսկի), „Я солнцем вскормленный язык моей Армении люблю“ (Ա. Սահրադյան), „Моей Армении слова, что солнца пыл хранят, люблю!“ (Վ. Ռոգով)։

են խոսքի «դինամիկացիան»։ Հենց այստեղ էլ ի հայտ է գալիս քնարական ոտանավորի հնչյունային ձևավորման բովանդակալիությունը, նրա բանաստեղծական ոճաբանության բազմակերպությունը։ Իրավացի էր Հեգելը, երբ ասում էր, որ պոեզիան հաղթահարում է բառի աղքատությունը մասամբ շնորհիվ այն բանի, որ նրա մեջ երաժշտությունից ինչ-որ բան է պահպանվում։ Սակայն չպետք է մոռանալ, որ ոտանավորի երաժշտականությունը նրա սաստկացուցիչն է և ոչ թե ընթերցողի վրա ներգործելու աղբյուրը։ Պոետներից նա, ով անտեսել է այս ճշմարտությունը, միշտ էլ անհաջողության է մատնվել։

Լիրիկայի երաժշտական-ինտոնացիոն նկարագիրը, նրա դինամիկան շատ բանով կախված է նաև ռիթմից ու հանգից, սրանց ընդունակությունից՝ առաջ քաշելու բառի հուզական ողջ էներգիան.

Մոռանա՜լ, մոռանա՜լ ամեն ինչ,
Ամենին մոռանալ.
Զրկվել, չխորհել, չափսոսալ —
Հեռանա՜լ...

Տերյանի այս բանաստեղծության մեջ բառի իմաստի և հնչյունական կոլորիտի փոխներգործությունը հանդես է գալիս դիալեկտիկական միասնության մեջ, որը թելադրված է հեղինակի տըրամադրությամբ։ Ապրումի լարվածությունը, որն արտահայտվում է ինքնատիպ արագացված մղումով դեպի իր ավարտը, պըսակվում է «մոռանալ... հեռանալ» բառերով՝ սրանց բազմաստիճան կապերի, իմաստային փոփոխությունների, կրկնությունների և խաչաձևումների մեջ։ Այստեղ ծայր աստիճան պարզ հանգը նպաստում է քնարական ռիթմի ազդեցիկ ուժին, ռիթմն էլ իր կողմից ուժեղացնում է ոտանավորի երաժշտական ֆունկցիան, իսկ այդ երկուսի պատկերավոր համաձուլվածքն արտահայտում է բանաստեղծության բովանդակությունը։ Լինելով ամբողջական, տրամադրությամբ միասնական, ռիթմով, հանգով, տներով հըստակորեն կառուցված, տվյալ լիրիկական բանաստեղծությունը չի կարող չգրավել ընթերցողին։

2

Քնարերգության հիմնական սեռային գծերն իրենց դասական արտահայտությունն ստացել են անտիկ գրականության մեջ։ Հին

հունական գիտնականները դեռևս մ. թ. ա. III դ. կիրառության մեջ մտցրին լիրիկա տերմինը (այն առաջացել է Հունաստանում տարածված երաժշտական լարային գործիքի՝ լիրայի անունից)։

Սկզբնապես այսպես էր կոչվում երգերի այն տեսակը, որ երգիչները կատարում էին լարային գործիքի՝ քնարի կամ կիթառի նվագակցությամբ, հաճախ նաև պարի ուղեկցությամբ։ Հետևաբար, հույների մոտ լիրիկա հասկացության տակ ենթադրվում է խոսքի, երաժշտության, պարի միացումն ամենատարբեր կոմբինացիաներով։ Ավելի ուշ միայն այս տերմինն սկսեց նշանակել այն երևույթը, որին այժմ ամուր կապված է։ Այս բանին պետք է հատուկ ուշադրություն դարձնել նաև նրա համար, որ տվյալ տերմինի տակ մտցվող երևույթների սահմանագծման անորոշությունը մինչև այժմ էլ արտահայտվում է լիրիկայի, որպես պոեզիայի (գեղարվեստական գրականության) սեռերից մեկի, ծագման մասին կատարվող դատողություններում։

Շտապենք նկատել, որ «լիրիկա» իմաստով «պոեզիա» բառի կիրառման պրակտիկան այնպես է արմատավորվել, որ հաճախ, խոսելով գեղարվեստական գրականությանը նախորդած սինկրետիկ (չտարբերակված) պոեզիայի մասին, նկատի են ունենում հենց լիրիկան։

Պարզ է, որ այսպիսի մոտեցումը չի կարող ողջ լայնությամբ ու բարդությամբ ընդգրկել մի երևույթ, ինչպիսին է լիրիկայի սեռը։ Մարդկության հոգևոր զարգացումը, ժողովրդական կյանքի և այլնի պահանջմունքները նկատի չառնելով է միայն, որ կարելի է քմահաճորեն մեկնաբանել քնարական պոեզիայի սկզբնավորման և զարգացման պատմական օրինաչափությունը։ Մեր ժամանակ Ժան-Պոլ Ռիխտերի հետքերով կրկնել, թե իբր լիրիկան որպես գրական սեռ նախորդել է պոեզիայի բոլոր ձևերին[29] և սրանով իսկ կասկածի ենթարկել հեգելյան սիստեմատիկան (էպոս—լիրիկա—դրամա), մեզ թվում է սխալ։

Տվյալ դեպքում Հեգելն, այնուամենայնիվ, այնքան էլ վերացական չէ, ինչպես կամենում են ներկայացնել։ Օրինակ, խոսելով գեղարվեստական գրականության և, մասնավորապես, լիրի-

---

29 Տե՛ս, օրինակ, Ս. Կարապետյանի «Գիտական աշխարհայացքի ուղիներով» գրքի «Հին հունական լիրիկայի պատմության բնական ներածություն» գլխի «Լիրիկական պոեզիան որպես բանաստեղծական ստեղծագործության առաջին աստիճան» բաժինը (Երևան, 1969, էջ 319—331)։

կայի ակունքների մասին և ընդգծելով բանաստեղծական արվեստի «տարիքային առաջնությունը» արձակի համեմատությամբ,— Հեգելը ոչ պատահականորեն բերում է հետևյալ միտքը. «Երբ մարդն ինքը, կապված պրակտիկ գործունեության և կարիքի հետ... սկսում է հաղորդել իր մասին, խոսքն եթե երևան է գալիս ձևավորված արտահայտությունը, երևան է գալիս պոեզիային համահնչյուն ինչ-որ բան»[30]: Այս «ինչ-որ համահնչյուն»-ով Հեգելն ասես նախազգուշացնում է մեզ, թե հետագայում իրարից առանձնացած սեռերի սաղմերն իր մեջ համատեղող սինկրետիկ պոեզիայի առաջացման հարցը պետք չէ շփոթել կյանքի պահանջմունքների բացահայտման հարցի հետ, որին ի պատասխան ծնվեցին գեղարվեստական գրականության սեռերը:

Հարց է ծագում՝ իրավունք ունե՞նք արդյոք լիրիկական պոեզիան անվանել այն «ինչ-որ համահնչյունը», որը գերազանցապես «վոկալ» էր և ըստ որում խմբական՝ դիմախաղի, ժեստերի, պարի առատ տարրերով[31]:

Էռնստ Գրոսեն, օրինակ, հակառակն է ենթադրում. «Դրամատիկ ձևը,— գրում է նա,— մեծամասնության կողմից... համարվում է պոեզիայի ամենաերիտասարդ տեսակը. սակայն հայտնի իրավունքով կարելի է հաստատել... որ այն հին է բոլոր մնացյալ ձևերից: Դրամայի առանձնահատկությունն այն է, որ իրադարձությունը նրանում պատկերվում է միաժամանակ լեզվի և դիմախաղի օգնությամբ: Սակայն այս դեպքում գրեթե ամեն մի հնագույն պատմություն դրամա է, քանի որ պատմողը, չբավարարվելով պարզ, բառացի հաղորդումով, խոսքը միշտ աշխուժացնում է համապատասխան ինտոնացիաներով ու ժեստերով, այսինքն իրադարձությունը պատկերում է դրամատիկորեն»[32]:

Կասկածից դուրս է, որ հարցի այսպիսի դրվածքը չի շոշափում պրոբլեմի խնդրական կողմը, որովհետև չի կարելի բուն սեռային ձևերի բնությունը փոխարինել այդ ձևերի նկատմամբ արտաքին ֆենոմենների վերլուծությամբ:

---

30 *Гегель*. Նշված երկը, էջ 170:

31 Ասելով «վոկալ» և այլն, մենք այստեղ նկատի չունենք հույների մելիկական պոեզիան: Օրինակ՝ Պինդարոսի էպինիկիներում (օդաներում) արդեն երևան է գալիս պոետի անձնական աշխարհազգացողությունը, նրա սեփական վերաբերմունքը կյանքի արժեքներին, մի բան, որը մենք, բնականորեն, դեռևս չենք կարող նկատել սինկրետիկ պոեզիայում:

32 *Э. Гроссе*, Происхождение искусства, М., 1889, стр. 246

Զննելով «սինկրետիկ պոեզիայի» ծագման և զարգացման ուղիները (միանգամայն հնարավոր է, որ «լիրիկական սկզբունքը» նրա մեջ նախորդել է դրամատիկականին և էպիկականին, թեև հազիվ նպատակահարմար է առանձնացնել այս «սկզբունքները»), մենք գտնում ենք, որ Հեգելը բացարձակորեն իրավացի է ասելով, թե լիրիկայի առաջացումը, այս բառի լրիվ իմաստով, կապվում է այն մոմենտի հետ, «երբ անհատական «եսը» բաժանվում է ազգի և նրա վիճակների, մտքերի, գործողությունների ու ճակատագրերի սուբստանցիոնալ ամբողջականությունից... Դա ամբողջապես իրագործվում է ժողովրդի կյանքի ավելի ուշ շրջանում, երբ... հոգին մասամբ վերածվում է նաև ռեֆլեքսների և զգացմունքների սուբյեկտիվ հայեցողության՝ ինքնին իրական աշխարհի», երբ ամրապնդվում է «այդ աշխարհի ներկայությունն իր մեջ, իր անհատական, ներքին կյանքի վրա կենտրոնանալը»[33]։

Նույնիսկ Ա. Վեսելովսկին, որն ամբողջության մեջ չէր ընդունում հեգելյան սխեմատիկան, ստիպված էր նույնպես խոստովանել, որ լիրիկան հանդիսանում է ուշ շրջանների գրականության նվաճումը՝ կապված անհատի զարգացման հետ, երբ նա արդեն «ինքնադիտման կոչ է անում»։ Ըստ որում, անտարակույս ուշադրության է արժանի Վեսելովսկու միտքն այն մասին, թե պետք է զանազանել լիրիկական արտահայտության «արտաքին ձևերը», որոնք հատուկ են հնագույն պոեզիային, և լիրիկական պոեզիան որպես այդպիսին՝ նրա սեռային բովանդակությամբ[34]։

Ահա թե ինչու, ելնելով քնարերգության կոնկրետ ուսումնասիրությունից, մենք հազիվ թե իրավունք ունենք քնարական արտահայտության ամեն տիպի «արտաքին ձևերը»՝ ինչպես պաշտամունքային, ծիսական երգերը և հովվական երգերի նման ձևերը դասել լիրիկայի սեռին։ «Սա այսպես կոչված բնական պոեզիա է» և «իսկն ասած» այն «գտնվում է արվեստի ոլորտից դուրս»[35]։

Իհարկե, ասվածից սխալ կլիներ եզրակացնել, թե գրական այս կամ այն սեռի ծագումը, զարգացումն ու ծաղկումը բոլոր ժամանակներում և բոլոր ժողովուրդների մոտ, հատկապես այն ժողովուրդների մոտ, որոնք ձևավորվել են ավելի ուշ դարաշրջանում, ընթացել է հունական օրինակով։ «Այսպես օրինակ, անգլիա-

---

33 *Гегель*. Նշված երկը, էջ 232։

34 Տե՛ս *А. Н. Веселовский*. Историческая поэтика. Л. 1940, стр. 272

35 *В. Г. Белинский*. Собр. соч. в 3-х томах. 1948, т. 2, стр. 46—47.

ցիների մոտ,— գրում է Բելինսկին,— նախ զարգացել է դրաման հանձին Շեքսպիրի, և երկու դար հետո արդեն լիրիկական պոեզիան բարձրագույն ծաղկման է հասել հանձինս Բայրոնի, Թոմաս Մուրի, Վորդսվորտի և այլոց»[36]:

Սակայն սա արդեն հատուկ հարց է: Իսկ մենք ուզում էինք ընդգծել, որ լիրիկան, այս բառի լրիվ իմաստով, ձևավորվում է այն ժամանակ միայն, երբ որոշ կերպով զարգանում է ինքը՝ անհատը:

* * *

Անտիկ աշխարհի դասական լիրիկան առաջ է քաշել ժանրերի բավական ծավալուն սիստեմ, որը գիտության մեջ քաղաքացիության իրավունք է նվաճել մասամբ արդեն Ալեքսանդրյան դպրոցի գիտնականների մոտ: Մեր առջև խնդիր չդնելով տալ լիրիկայի բոլոր հիմնական ժանրերի բնութագիրը, համառոտակի շոշափենք մի քանիսը միայն՝ նրանցից առավել «կայունները»:

Քննվող շրջանի լիրիկայի ենթատեսակների համար (իսկ հույները, ինչպես հայտնի է, դասադասում էին դեկլամացիոն լիրիկա՝ էլեգիա, յամբ և մելոսյան-երգային լիրիկա) որպես «ձգողության կենտրոն» է ծառայել կատարման ձևը, բանաստեղծական չափը, ռիթմը, որոնք վերջին հաշվով հաճախ պայմանավորված էին քնարական տարրի ուղղվածությամբ: Օրինակ, յամբական չափով, որն ավելի մոտ էր սովորական խոսքին, գրվում էին բացառապես կատակային, ծաղրական, հեգնական բնույթի բանաստեղծություններ (այսպես կոչված յամբեր*): Անտիկ էլեգիայի համար ավանդական չափ է* էլեգիական դիստիխոսը *(դակտիլային հեքսամետրի զուգորդումը պենտամետրին). սրա հետ կապված էր անտիկ լիրիկայի ևս մի ժանրի՝* էպիգրամի *ճակատագիրը:*

Հունական դասական լիրիկայի ծաղկումը (VII—VI դդ. մ. թ. ա.) զուգադիպում է հին Հունաստանի պատմության բուռն շրջանին՝ տոհմատիրական հարաբերությունների խորտակման և ստրկատիրական պետության՝ պոլիսի առաջացման դարաշրջանին: Այս պայմաններում, աստիճանաբար ազատվելով համայնական աշխարհհայացքի կապանքներից, մարդն սկսում է իրեն գիտակցել որպես անհատ, որն անխուսափելիորեն իմաստավորում է նաև իր տեղը այդ ժամանակի հասարակական պայքարում: Տր-

---

36 *Նույն տեղում, էջ 11:*

վյալ հանգամանքը չէր կարող իր կնիքը չդնել պոետի ստեղծագործության վրա ընդհանրապես և մասնավորապես հունական լիրիկայի այնպիսի «օպերատիվ» ժանրի վրա, որպիսին էլեգիան (եղերերգություն) էր։

Գտնում են, թե այս ժանրի անվանումը ասիական ծագում ունի և նշանակում է «ողբ»։ Սակայն հին Հունաստանի սոցիալական ու գաղափարական սուր կոնֆլիկտների պայմաններում էլեգիան շուտ կորցրեց իր սկզբնական թախծալի տոնը և ընդունեց քնարական մտորումի բնույթ՝ շատ բազմազան բովանդակությամբ. ռազմա-հայրենասիրական, գնոմիական (խրատական), համաքաղաքացիական և այլն։

Այսպես, օրինակ, Տիրթեոսի էլեգիաները, որոնք թելադրված են հայրենիքի պաշտպանության ջերմ հոգածությամբ (դրանք երբեմն անվանվում են էմբատերիաներ) ունեն ակտիվ, հորդորական բնույթ։ Սպարտացի բանաստեղծը պարզ և անպաճույճ ձևով արտահայտում է ռազմիկ-հայրենասերի իր հոգին։ Նրա էլեգիաները կառուցվում են հիմնականում հետևյալ կերպ. սկզբում առաջ է քաշվում թեման, հետո հաջորդում է դրա պատկերավոր զարգացումը, և ամեն ինչ ավարտվում է բուռն կոչով, որի իմաստն է՝ հայրենիքի համար մեռնելը զինվորի բարձրագույն երջանկությունն է։

Ավելի պատմողական բնույթ է կրում հելլենիստական դարաշրջանի՝ քաղաքային կազմակերպության քայքայման շրջանի էլեգիան։ Հայրենասիրական պաթոսը բանաստեղծ-գիտնականի հետաքրքրություններից դուրս էր, ասենք այն չէր էլ համապատասխանի ժամանակի ոգուն։ Ալեքսանդրյան էլեգիկներից առավել մեծ փառքի հասավ Կալլիմաքոսը, որի մոտ, ինչպես և այդ ժամանակի բանաստեղծների մեծ մասի, տվյալ ժանրը դառնում է գերազանցապես տխուր բովանդակության և մտերիմ ինտոնացիաների արտահայտություն։

Ալեքսանդրյան էլեգիան համակրալից արձագանք է գտնում Հռոմում (I դ. մ. թ. ա.)։ Իր երևան գալու փաստով հռոմեական էլեգիան պարտական է հանրապետության փլուզման շրջանի հասարակական լճացմանը։ Ընդգծված անտարբերությամբ վերաբերվելով այն ամենի նկատմամբ, ինչ դուրս էր մասնավոր մարդու անձնական կյանքի շրջանակից, և ամբողջովին խորասուզվելով սիրային ապրումների ոլորտը, հռոմեական էլեգիկները ինքնատիպ բողոք էին արտահայտում Օգոստոսի ռեժիմի պաշտոնական գաղափարաբանության դեմ։

Սակայն հատկանշական է, որ եթե Ալեքսանդրյան դպրոցի բանաստեղծների էլեգիաները շրջանակված էին շինծու «գիտականությամբ», ապա հռոմեական բանաստեղծներն իրենց էլեգիաները զարդարում էին այլ պայմանականություններով, ասես թե նախօրոք «ծրագրելով» մի շարք նոր կայուն կաղապարներ, որոնցից դուրս նրանց էլեգիաներն անիմաստ են: Այս բանաստեղծությունների մշակման հատկանիշներն են՝ ողբատ սիրահարված պոետը, հարուստ մրցակիցը և շահամոլ սիրուհին: Բանաստեղծի սիրային գեղեցկուհիների համար (օրինակ՝ Տիբուլլոսի) որպես ֆոն ծառայում է մայրաքաղաքի իրարանցումից հեռու խաղաղ գյուղական կյանքը:

Այսուհանդերձ հռոմեական էլեգիան չի կարող մեզ չգրավել այն հոգեկից տոնով, որով նկարագրված են գյուղական բնությունը, գեղջկական կյանքը, այսինքն այն իրականությունը, որ միայն լրիվ կերպով կարող էր երևան գալ բանաստեղծի թեկուզ և «իդեալական», սակայն անկեղծ սերը, որն ընթերցողի առջև բացում է լարված զգացմունքների մինչ այդ անծանոթ ոլորտը: Հռոմեական էլեգիաների նշանակությունը կայանում է նրանում. որ սերը դնելով հասարակական այլ արժեքների կողքին, նրանք բացահայտեցին նոր վերաբերմունք սիրո նկատմամբ, հաստատեցին էլեգիայի իրավունքը սիրային քնարերգության մեջ:

Անտիկ էլեգիայի զարգացման օրինակով մենք կարող ենք համոզվել նրա զարմանալի տարբերության մասին հույների և հռոմեացիների մոտ: Անցնելով հելլենիստների «գիտականության» միջով, բայց կողմնորոշվելով դեպի նրանց «փոքր ժանրի» սկզբունքը, էլեգիան հռոմեացիների մոտ իր բնույթով դարձավ ավելի որոշակի, վերածվեց մի «ժանրային թաղանթի», որը երկար ծառայեց նոր ժամանակի պոետներին:

Եղերերգությունը քնարական պոեզիայի տարածված տեսակ դարձավ սենտիմենտալիստների մոտ: Թոմաս Գրեյին համաշխարհային ճանաչում բերեց նրա «Էլեգիա, գրված գյուղական գերեզմանոցում» բանաստեղծությունը (1750), որը բազմաթիվ նմանություններ ու թարգմանություններ հարուցեց գրեթե բոլոր եվրոպական լեզուներով: Գրեյը անգնահատելի ծառայություն մատուցեց անգլիական պոեզիային, նրա մեջ մտցնելով հասարակության անաշխատ դասերի դատապարտման թեման, թեկուզ և մեղմ, սենտիմենտալ ձևով: Հետագա դարաշրջաններում էլեգիան առաջվա պես կապված է ինչպես ինտիմ, այնպես էլ հա-

սարական տրամադրությունների հետ, անփոփոխ ձևով պահպանելով իր թախծայի, տխուր բնույթը։

Էլեգիայի ժանրին դիմել են Գյոթեն, Շիլլերը, Հայնեն, Մյուսսեն, Հյուգոն, Պուշկինը, Լերմոնտովը, Պեշիկթաշլյանը, Իսահակյանը, Տերյանը և ուրիշներ, որոնց բանաստեղծությունները համակված են խոր, փիլիսոփայական մտորումներով, անկեղծ, հուզառատ զգացմունքներով և ապրումներով։ Այսպիսին են, օրինակ, Պուշկինի «էլեգիան» („Безумных лет угасшее веселье...“), Լերմոնտովի «Տխուր է, արտում...», կամ Իսահակյանի «Օրերն հալվում են օրերի նման...», Տերյանի «Հատվածը», որոնք ներծծված են անցած օրերի թախիծով ու ծանր կանխազգացումներով։

Հետևելով էլեգիայի, որպես ժանրի զարգացմանը, մենք նկատում ենք բազմաթիվ հատկանիշներ, որոնցից մի քանիսը առավել կայուն են (հուզական տոնայնությունը), մյուսները՝ պակաս կայուն (սեփական բովանդակություն, տաղաչափական կառուցվածք և այլն)։ Իր զարգացման գրեթե ողջ ընթացքում էլեգիան եղել է խորհրդածող, թախծոտ ինտոնացիայով զունավորված մենախոսական տիպի քնարական բանաստեղծություն։ Եվ որքան էլ հոգեբանորեն բազմակերպ լինեն այդ ապրումները, մանավանդ քննադատական և սոցիալիստական ռեալիզմի լիրիկայում, ուր եղերերգության բովանդակությունը չի սպառվում սոսկ անձնական կորուստների մասին պատմելով (օրինակ, Նեկրասով՝ «Դոբրոլյուբովի հիշատակին», Սիմոնով՝ «Զոհվող աչքերը...», Գ. Սարյան՝ «Հոգնած նայում եմ ճամփաներին» և այլն), թախիծը այն գլխավոր, իշխող զգացումն է, որը բնութագրում է այս ժանրը։

Ալեքսանդրյան պոեզիայում էլեգիային սերտորեն հարում էր էպիգրամը։ Հետաքրքիր է նաև այս հնագույն ժանրի զարգացումը։ Ինքը՝ «էպիգրամ» բառը հունարեն նշանակում է «մակագրություն»։ Հին Հունաստանում այսպես էին կոչվում չափածո մակագրությունները, որոնք արվում էին մահարձանների (այս դեպքերում էպիգրամը համընկնում էր էպիտաֆիայի հետ), արձանի պատվանդանի, թասի, ամանեղենի կամ որևէ այլ առարկայի վրա, որն ընծայվում էր աստվածությանը։ Այս տեսակ էպիգրամի չգերազանցված վարպետ էր Սիմոնիդ Քիոսացին՝ նշանավոր երկտողի հեղինակը, ուր Թերմոպիլեի ճակատամարտում ընկածների անունից ասվում է.

Անցո՛րդ, գնա՛ և ասա՛ Լակեդեմոնի քաղաքացիներին,
Որ մենք հանգչում ենք այստեղ՝ հավատարիմ նրա
ավանդներին:

Մեր թվ. III դարում, Ալեքսանդրյան բանաստեղծական դըպրոցի ծաղկման շրջանում, վերջնականապես ձևավորվեց այսպես կոչված «անթոլոգիական էպիգրամի»՝ կարճ, ավելի հաճախ նըկարագրական կամ փիլիսոփայական բանաստեղծության ժանրը, որն արձանագրում է որևէ պահ, իրադրություն, տրամադրություն, իսկ երբեմն էլ իրենից ներկայացնում է սոսկ աֆորիզմ[37]: Այդ էպիգրամներում նշանակալից տեղ է գրավում սիրային թեմատիկան, մանավանդ Կալլիմաքոսի մոտ: Ավելի ուշ այս ժանրին անդրադարձան նաև հռոմեական բանաստեղծները: Կատուլի «Odi et amo» սիրային էպիգրամը, իր արտահայտչականությամբ, ապրումի խորությամբ, ինչպես նաև յուրաքանչյուր բառի ծանրակշռությամբ, դարձավ ժանրի տվյալ տարատեսակի իսկական տիպար:

Էպիգրամը, սակայն, այս բառի ժամանակակից ըմբռնմամբ, կարճ երգիծական բանաստեղծություն է՝ ուղղված որևէ անձի կամ հասարակական երևույթի դեմ: Ժանրի այդ տեսակը կայունացավ հռոմեական բանաստեղծների մոտ, դառնալով «հավերժական քաղաքի» սոցիալական հակադրությունները, կենցաղն ու բարքերը մերկացնելու անփոխարինելի զենք:

Էպիգրամի հենց այս ակտիվ հասարակական դերն էլ, ահա, պայմանավորեց ժանրի տարածումն ու զարգացումը XVII—XIX դդ. և պահպանեց այն որպես կենդանի երևույթ, ընդհուպ մինչև մեր օրերը:

Երգիծական էպիգրամի ժանրը լայն տարածում գտավ գերմանական գրականության մեջ, Լոգաուի (նա գրել է մինչև 3000 էպիգրամ), Լեսսինգի, Գյոթեի, Շիլլերի ստեղծագործություններում, ինչպես և ֆրանսիական ու ռուսական գրականության մեջ (Մարո, Վոլտեր, Պուշկին, Նեկրասով և ուրիշներ): XX դ. սկզբին էպիգրամը հաջողությամբ կիրառել է Դ. Բեդնին՝ ինքնակալական-բուրժուական Ռուսաստանի ներկայացուցիչներին դիմակազերծելու համար: Սովետական պոեզիայում էպիգրամը հաջողությամբ

37 Անթոլոգիական էպիգրամի օրինակ կարող են ծառայել Ե. Չարենցի «Դիստիքոսներ» շարքում ամփոփված երկտող բանաստեղծությունները:

մշակել են Մայակովսկին, Չարենցը, Մաքշակը: Մեր օրերում էպիգրամի ժանրին են դիմում Ս. Միխալկովը, Հ. Սահյանը, Ռ. Համզատովը և ուրիշներ:

Երգիծական էպիգրամի կառուցվածքի համար հատկանշական է, մանավանդ, թեմայի սրընթաց զարգացումն ու անսպասելի սուր վերջավորությունը, որն իր դիպուկությամբ, աֆորիզմային բնույթով պայմանավորում է բանաստեղծության իմաստը:

Ահա Համո Սահյանի էպիգրամներից մեկը՝ «Վիպասանը».

Թուղթը էժան է, համարյա ձրի,
Վեպերը թողած պատմվա՞ծք գրի:
Հատորն ավարտվեց և հաջորդ օրը
Կավարտի նաև երկրորդ հատորը:
Նա ծավալի մեջ միշտ նորարար է.
— Ի՜նչ քաղցր բան է այս հոնարարը...

Հաջորդ ժանրը, որին անհրաժեշտ է անդրադառնալ, օդան է (ներբող): Սրա համար հիմք են հանդիսացել մելոսյան (երգային) ֆոլկլորային սկզբնաղբյուրները: Հին Հունաստանում մելոսյան լիրիկայի ճանաչված վարպետ էր համարվում Պինդարոսը (V դ. մ. թ. ա.), որն իր ստեղծագործության մեջ մշակեց խմբերգային լիրիկայի գրեթե բոլոր տեսակները (պեաններ, դիֆիրամբներ, էպինիկներ և այլն): Պինդարոսի՝ սպորտային օլիմպիադաների հաղթողների պատվին գրված էպինիկները, միակը, ինչ հասել է մեզ այս բանաստեղծից, իրենց կառուցվածքով (տրիադային կառուցվածք, ААБ սխեմա) և պաթոսով որոշակի ազդեցություն են ունեցել XVI դ. ֆրանսիական վերածննդի ներկայացուցիչ Ռոնսարի «Օդաների» վրա: Հետևաբար, «օդա» տերմինը Պինդարոսի բանաստեղծությունների նկատմամբ օգտագործվում է խիստ պայմանականորեն, միայն իբրև տուրք ավանդական տերմինաբանությանը: Պինդարոսի օդաների յուրահատկությունն այն է, որ նրանք թեև գրված էին «այս աշխարհի ուժեղների» պատվերով, բայց իրենց էությամբ բարձր դասի փառաբանման շրջանակից շատ հեռու էին: «...Այս օդաները,— գրում է Ա. Լոսև,— չեն բովանդակում ոչ մի շողոքորթություն, նրանք գովերգում են մարտական և ոչ թե ֆիկտիվ հաղթողներին, իսկ սերը խաղերի ու պարգևատրումների նկատմամբ հույների մոտ համաժողովրդ-

դական զգացում էր»[38]։ Այստեղից էլ Պինդարոսի օդաների հսկա-յական մասսայականությունը հին հույների մոտ։

Ժամանակի ոգուն համապատասխանող ուրիշ երանգ ստացավ օդան հին Հռոմում, մասամբ Հորացիոսի մոտ (I դ. մ. թ. ա.)։ Հռոմեական օդաներում, որոնք պահպանում են պինդարոսյան օդաների հանդիսավոր ոճը, բայց հեռու էին նրա ժողովրդական բնույթից, Հորացիոսը հանդես է գալիս որպես Օգոստոսի քաղաքականության գաղափարախոս, ամեն կերպ գովաբանելով նրան։

Եվրոպական օդայի զարգացման պատմության մեջ էական մոմենտ կազմված է Ֆ. Մալերբի (1555—1628) ստեղծագործության հետ, որը կարևոր դեր խաղաց Ֆրանսիայում կլասիցիզմի մեթոդի հաստատման գործում։ Ի տարբերություն Ռոնսարի, որի օդաների թեմատիկան լեցուն էր անակրեոնյան մոտիվներով, Մալերբը հիմնականում մշակում էր հերոսական օդան՝ պատմական կամ ժամանակակից քաղաքական թեմայով, փառաբանելով բացարձակ միապետությունը, նրա համախոհներին և նրանց հաղթանակները։

Կլասիցիստների մոտ օդային ներկայացված պարտադիր պահանջներն էին՝ ստանավորի ռեգլամենտացիա (ընդհուպ մինչև տողանցների արգելում), ժողովրդական լեզվի տարրերի մերժում, տնային (ստրոֆիկ) կառուցման ճշգրտություն, ռիթմիկ կարգի մաքրություն և այլն։

Այս ժանրը Ֆրանսիայից անցավ բոլոր եվրոպական գրականություններին, ըստ որում իր լավագույն նմուշներով այն դուրս եկավ Բուալոյի կողմից «Բանաստեղծական արվեստ» և «Դատողություններ օդայի մասին» տեսական տրակտատներում օրինականացված նորմատիվ կանոնների սահմաններից։ Այսպես, Գերմանիայում արդեն Ֆ. Կլոպշտոկի մոտ (1724—1803) օդան հրաժարվում է տնային կառուցումից և ազատվում անտիկ քնարերգության պատկերներից։ Կլասիցիստական պոետիկային Ռուսաստանում զգալի հարված հասցվեց Դերժավինի կողմից, որն օդայի մեջ երգիծանքի տարրեր մտցրեց։ Օդաների ստեղծմանը հատկապես հաճախ դիմում էին հեղափոխական շարժման վերելքի տարիներին։ Ժողեֆի, Անդրե Շենյեի ստեղծագործության մեջ, ֆը-րանսիական հեղափոխության դարաշրջանում, իսկ Ռուսաստա-

---

38 Տե՛ս «Античная литература», под общей редакцией А. Тахо-Годи, М., 1963, стр. 63.

նում՝ դեկաբրիստ-բանաստեղծների և Պուշկինի մոտ մեծ տարածում գտավ քաղաքական օդան, որը գովերգում էր պայքարը բռնակալության դեմ, ազատասիրությունը (Պուշկինի «Ազատություն» օդան)։

Իր հետագա զարգացման մեջ կրելով լուրջ փոփոխություններ, օդան, այնուամենայնիվ, պահպանեց մի քանի իշխող հատկանիշներ, որոնք հնարավորություն են տալիս միևնույն ժանրին դասել ինչպես Ռոնսարի «անակրեոնյան» և Մալերբի «հերոսական», այնպես էլ Ռադիշչևի «քաղաքական» և Մայակովսկու, Չարենցի, Զաբոլոցկու, Կապուտիկյանի և այլոց «հայրենասիրական», «քաղաքացիական» օդաները։ Խոսքն, առաջին հերթին, «...հռետորական մոմենտի մասին է, որը որոշիչ, կոնստրուկտիվ է օդայի համար։ Ամենամեծ ներգործության և բառային զարգացման հռետորական սկզբունքները իրենց են ենթարկում ու վերաստեղծում են խոսքի բոլոր տարրերը։ Արտասանելիությունն ասես ոչ միայն տրված է, այլև որոշված է օդայում»[39]։

Բնականաբար, ժամանակակից «հայրենասիրական» և Բուալոյի դարաշրջանի «հերոսական» օդայի միջև հսկայական տարբերություն կա։ Առաջինին հատուկ չէ կլասիցիստական օդային բնորոշ շատախոսությունը, երկարաբանությունը, այն ազատ է ֆանտաստիկ չափազանցումներից, այլաբանությունից և այլն։ Սակայն բանաստեղծությունը «բարձր» դեկլամացիոն-հռետորական հիմքի վրա կառուցելու բուն սկզբունքը պահպանվում է։

Ահա Սիլվա Կապուտիկյանի մի բանաստեղծությունը.

Օ՜ր մայիսի, օ՜ր հաղթության,
Մարդկությունը հիշում է քեզ
Այնպես սիրով, կարոտակեզ,
Ինչպես տարեց զույգն է հաճախ մտաբերում
Հեռու օրը իր հարսանյաց...

Օ՜, առավո՜տ, որ բացվեցիր դեռ գիշերում
Մարդկանց հոգում և աչքերում հորդող լույսի՜ց.
Չտեսնված, չպատմըված և չգրված
Օ՜, ծնությո՜ւն...

. . . .

[39] Ю. Тынянов. Ода как ораторский жанр. «Архаисты и новаторы», *գրքում, Մ., 1929, էջ 69։*

Երկիրն երկնի հետ համբուրվեց հրթիռներով,
Կիսագունդը՝ կիսագնդի՝ օվկիանոսի շրթունքներով.
Համբուրվեցին բանակները բանակի հետ՝
Երկրների սահմանները՝ պարանի պես
Սապոգների հետ քարշ տալով ու խառնելով,
Համբուրվեցին քաղաքները քաղաքի հետ
Բոլո՞ր ռադիո ալիքներով,—
Փողոցները փողոցի հետ՝ հրապարակում՝
Շուրթերի պես իրար ձուլող
մարդկային հոծ հորձանքներով,—
Համբուրվեցին խռոված հայրս ու հարևան,
Օտար, ծանոթ ու անծանոթ,
Կին-տղամարդ, հեռու ու մոտ՝
Անձերն ու նյութը մոռացած,
Վայրկյանի մեջ անվի՛շտ, ներո՛ղ ու մե՞ծ դարձած,
Հոգիացա՞ծ, ոգիացա՞ծ,—
Օ՛ր սլացքի, օ՞ր վեհացման...

Բառային պատկերների ինքնատիպ շղթայակցումը, նրանց կապակցումը, այսինքն՝ իմաստով կամ հնչյունական առումով նըման կամ նույնական բառերի կրկնությունը և հարևանությունը, փոխաբերությունների, հնչյունային կրկնությունների և հռետորական խոսքի այլ հնարների առատությունը, որը հատուկ է ներբողական բանաստեղծություններին, մեզ լրիվ հիմք է տալիս Սիլվա Կապուտիկյանի այս բանաստեղծությունը դասելու օդայի ժանրին:

Անտիկ իրականության մեջ առաջացած մյուս քնարական ժանրերից կարելի է հիշատակել.

Իդիլիա *—հովվերգական պոեզիայի ժանր, որը պատկերում է մարդկանց խաղաղ, անվրդով կյանքը բնության գրկում: Իդիլիայի հիմնադիրը համարվում է հույն բանաստեղծ Թեոկրիտեսը: Թեմատիկ և կառուցվածքային մի շարք փոփոխություններ կրելով, հովվերգությունը հասնում է մինչև մեր դարի բանաստեղծները (Իսահակյանի «Ալագյազի մանիները», Վարուժանի «Հացին երգը»):*

Ուղերձ *— դիմումի ձևով գրված բանաստեղծություն, որը պարունակում է ցանկության, խնդրանքի և ուրիշ մոտիվներ: Իրենց բնույթով հարկ է տարբերել դիդակտիկ (էպիկական) և քնա-*

րական ուղերձները։ Այսպես, դիդակտիկ ուղերձներին են դասվում Հռոմեացի պոետ Հորացիոսի որոշ ստեղծագործություններ, որի անվան հետ է կապված այս ժանրի առաջացումը։ Օրինակ, նրա «Ուղերձ պիզոններին» («Պոեզիայի գիտություն») կամ թե Լոմոնոսովի ուղերձը Շուվալովին («Ապակու օգտակարության մասին») հագեցած են տեսական դրույթներով և բանավեճով տարբեր գիտական խնդիրների շուրջ։

Ուղերձը որպես քնարական ժանր տարածված էր նոր ժամանակի բանաստեղծների, մասնավորապես Ա. Պոպի, Շիլլերի, Պուշկինի և ուրիշների մոտ։

Ըստ թեմատիկ սկզբունքի տարբերվում են քնարական ուղերձի հետևյալ տարատեսակները՝ քաղաքական (Պուշկին՝ «Չաադաևին»), գրական-հրապարակախոսական (Չարենց՝ «Թուղթ Ակսել Բակունցին՝ գրված Լենինգրադից», «Թուղթ բանաստեղծ բարեկամիս՝ NN-ին, գրված Երևանից», Կ. Սիմոնով՝ «Բաց նամակ») և այլն։

* * *

Ինչպես ցույց է տալիս գրականության պատմությունը, եվրոպական լիրիկայի կայուն ժանրային ձևերի ստեղծման գործում որոշիչ դերը պատկանում է անտիկ գրականությանը։ Բնականաբար, լիրիկան հետագայում բազմիցս համալրվեց նորանոր ժանրերով։ Հատկապես այսպիսի ժանրային հորձանք նկատվեց միջնադարի հովվերգական և ասպետական լիրիկայում։ Ալբա, տենսոնա, պաստորել, սիրվենտա, կանսոնա, մադրիգալ, սերենա,— ահա այդ լիրիկայի ժանրերի ոչ լրիվ թվարկումը, ժանրեր, որոնք ընդհանուր առմամբ պակաս կենսունակ դուրս եկան և լայն տարածում չգտան նոր ժամանակի լիրիկայում։

Այնուամենայնիվ, լուսավորության դարաշրջանի սկզբին, չխոսելով արդեն ավելի ուշ դարաշրջանների մասին, ինչպես Արևելքի, այնպես էլ Արևմուտքի ազգային գրականությունների քնարական ժանրերը զարմացնում էին իրենց բազմաքանակությամբ և խայտաբղետությամբ, մի բան, որն անշուշտ դժվարացնում էր նրանց ժանրային դասակարգումն ու տեսական իմաստավորումը։ Լեհ պրոֆեսոր Ստեֆանիա Սկվարչինսկայայի դիպուկ բնորոշմամբ տեսաբանների փորձերը՝ ստեղծելու բոլոր ժամանակների լիրիկայի ժանրային համակարգը, «ինտեգրալ քաոսի պատկեր են առաջացնում»։ Եվ դա պատահական չէ։ Դա բացատրվում է ամե-

նից առաջ, նրանով, որ յուրաքանչյուր պատմական դարաշրջան լիրիկայի վրա դնում է իր անջնջելի կնիքը, ինչպես նաև լիրիկական բանաստեղծությունների բազմակերպությամբ, որոնք արտահայտում են զգացմունքների, տրամադրությունների, ապրումների ամենատարբեր երանգները։ Բացի սրանից, լիրիկայի ժանրերը հաճախ առաջացել ու անհետացել են իրենց ծնող դարաշրջանի հետ կամ այնքան են կերպափոխվել, որ սոսկ անվանումն է խոսում դրանց ժանրային հաջորդափոխության մասին։ Պատմական զարգացման ընթացքում որոշ լիրիկական ժանրերի մեջ առերևույթ դիտվել է կառուցվածքային հատկանիշների բյուրեղացման միտում (օրինակ, սոնետը), մյուսների մեջ, ընդհակառակը, ջնջվել են ձևի սկզբնական առանձնահատկությունները և տարածվել են հուզական-բովանդակային հատկանիշները (էլեգիան)։

Ավելին, որոշ քնարական ժանրեր ժամանակի ընթացքում բապահելով իրենց զուտ լիրիկական ֆունկցիան, հետզհետե անցել են լիրո-էպիկական սեռին (օրինակ, բալլադը), իսկ վերջին ժամանակներս ավելի ու ավելի հաճախ է խոսվում որոշ պոեմների՝ որպես քնարական պոեզիայի հատուկ ժանրի մասին։

Այս բոլորը խոսում է այն մասին, որ լիրիկայի ժանրային համակարգումը միասնական սկզբունքով տեսականորեն հիմնավորելը շատ ու շատ դժվար է։ Նույնիսկ կլասիցիստների նորմատիվ պոետիկան, որն աչքի էր ընկնում ժանրա-տիպաբանական բնութագրերի խստությամբ ու պարզորոշությամբ, ստիպված էր որոշ «զիջումներ» անել, երբ գործը վերաբերում էր լիրիկային, դրանով իսկ ճանաչելով որոշ «լիրիկական անկարգության» իրավունքը։ Որովհետև կլասիցիստները ժամանակի ընթացքում, այնուամենայնիվ, չկարողացան հաշվի չնստել այն հակասության հետ, որը ծագում էր մարդկային հոգեբանության բոլոր նրբագույն նյուանսների նկատմամբ լիրիկայի ձգման և սրան խանգարող կլասիցիստական կայուն կանոնների միջև։

Այս հակասությունը առավել զգալի դարձավ XVIII դ. վերջին և XIX-ի սկզբին, երբ լիրիկայի «անհատականացումը» նրա առջև բացեց անսպառ հնարավորություններ[40]։ Ուշագրավ է, որ

---

40 Ինչպես հայտնի է, օրենքով սահմանված, լիրիկան՝ ժանրերը, բացի օդայից և սատիրայից, կլասիցիստների մոտ հատկապես տարածված չէին։ Եվ սա հասկանալի է. կլասիցիզմի գեղագիտությունը առաջին պլան էր քաշում ոչ թե անհատականը, անձնականը, այլ որոշ ընդհանրացված, հասարակական մարդը, որոնք, բնականաբար, չէին կարող չազդարարել լիրիկայի «զարկի» վրա

Բելինսկին իր «Պոեզիայի բաժանումը սեռերի և տեսակների» հոդվածում, բնութագրելով լիրիկայի որոշ «քարացած» ժանրային ձևեր (էլեգիա, օդա, սոնետ և այլն), չկարողացավ որոշել այն բազմաթիվ բանաստեղծությունների «ժանրային մոդելը», որոնց «նույնիսկ դժվար է անվանել հատուկ անունով» և որոնք, նրա կարծիքով, կազմում են «բացառապես մեր ժամանակի լիրիկան»[41]։

Դրությունն իսկապես որ թվում էր պարադոքսային։ Մի կողմից ամեն մի բանաստեղծ, երբ ձեռնամուխ է լինում գրելու, միշտ էլ գրում է այս կամ այն ժանրով։ Բայց, մյուս կողմից՝ շատ լիրիկական ժանրեր, թվում է, ըստ կառուցվածքի այնքան անկայուն են դարձել, որ նրանց հնարավոր չէ ընդհանուր հայտարարի բերել։ Մի խոսքով, Հեգելի և Բելինսկու ժամանակներից լիրիկայի ժանրային տեսությունը շատ քիչ է առաջադիմել, փաստորեն վերածվելով «դպրոցական» պոետիկայի։

Այս առումով ավելի երջանիկ չեն նաև հետագա տասնամյակները, երբ, մասնավորապես, սովետական տեսական միտքը փորձում է հաղթահարել այս պրոբլեմը։ Այժմ մեր գրականագիտության մեջ լիրիկայի ժանրային դասակարգման հարցում կարելի է առանձնացնել երեք հիմնական տենդենց։

Այսպես, Վ. Սկվոզնիկովը, գտնելով, որ նոր պոեզիայում լիրիկական միտքը ձգտում է «սինթետիկ արտահայտության» և դրա համար էլ սկսում է «հակվել ոչ թե ժանրին», այլ «ստեղծագործական մեթոդին», հակամետ չէ ընդունելու լիրիկայում նոր ժանրային ձևերի առաջացման հնարավորությունը։ Ընդսմին, մերժելով լիրիկայի էվոլյուցիայի ուսումնասիրության նկատմամբ թեմատիկ մոտեցումը, նա այն որակում է որպես ֆորմալիզմ և այն էլ «ամենացածր կարգի»[42]։

Այլ տեսական դիրքերում է կանգնած Ի. Կուզմիչովը։ Նա պնդում է, որ կյանքի և նրա մասին պատկերացումների բարդացման հետ բարդանում, կերպարանափոխվում են նաև քնարական ժանրերը, որ «կենդանի գրական պրոցեսում տեղի է ունենում ժանրերի ոչ թե համադրություն, այլ «ստորաբաժանում»։ «Կարևոր է իմանալ այն ժանրային թեքումը, այն տեղաշարժը, որ տեղի է

---

41 В. Г. Белинский. Նշված երկը, էջ 18։

42 В. Д. Сквозников. Лирика («Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы», М., 1964, стр. 196, 208).

ունեցել լիրիկական ձևերում», իսկ դրա համար հարկավոր է պատմական, տիպաբանական առումով համեմատել սեռը սեռի, ժանրը «ժանրի, մի համակարգը մյուսի հետ և այլն»[43]։

Լիրիկայի դասակարգման հարցում ամենից «չափավոր», «կոմպրոմիսային» է այն կոնցեպցիան, որը սովորաբար վերագրվում է Լ. Տիմոֆեևին, թեև նա իր վերջին աշխատություններից մեկում այն բնութագրել է, որպես «քիչ արդյունավետ»[44]։ Այդ դասակարգումը ներկայումս մեզ մոտ լայն տարածում է գտել։ Նրա էությունը հետևյալն է. քանի որ անտիկ ժամանակներում, իսկ հետո կլասիցիզմի դարաշրջանում լիրիկական ժանրերը քիչ թե շատ որոշակիորեն տարբերակվում էին ինչպես ձևով ու բովանդակությամբ, այնպես էլ տան կառուցվածքով, ապա այդ դարաշրջանների լիրիկայի մասին խոսելիս ցանկալի է պահպանել ավանդական տերմինները (էլեգիա, օդա, սոնետ, գազել և այլն)։ Նոր դարաշրջանում (մոտավորապես XVIII դ. վերջից), լիրիկ բանաստեղծի ապրումների բարդացման հետ միասին բնարերգության սիստեմավորումն արդեն անց է կացվում թեմատիկ տարբերությունների հիման վրա (բնարական բանաստեղծություն՝ հայրենասիրական, քաղաքացիական, սիրային, խոհական-փիլիսոփայական, բնանկարային և այլն)։

Ինչպես տեսանք, բոլոր երեք կոնցեպցիաներն էլ այս կամ այն չափով բացառում են մեկը մյուսին, թեև առանձին-առանձին նրանք ճշմարիտ տարրեր պարունակում են։ Այսպես, Ի. Կուզմիչևի տեսակետը, անտարակույս, լիրիկայի ժանրային համակարգի վերականգնման համար որոշ հիմք է պարունակում (և ընդհանրապես ժանրի հասկացության համար, որը մեր օրերում ունի գոյության նույնպիսի օրինաչափ իրավունք, ինչպես մեթոդի, ոճի, բովանդակության և այլ հասկացությունները)։ Բայց այդ կոնցեպցիան կարելի է ընդունել մի էական ճշտումով։

---

[43] *И. Кузьмичев*, Судьба современных жанров, «Октябрь», 1965, № 7, стр. 211, 213.

[44] *Տե՛ս* «Краткая литературная энциклопедия», т. 4, 1967, стр. 211 (Л. Тимофеев «Лирика»)։ *Իր «Գրականության տեսության հիմունքներ» գրքի չորրորդ հրատարակության մեջ (1971), վերանայելով Պոսպելովի ձևակերպումը «բնարերգության մեջ ժանրի բացակայության (առարկայի)» մասին Լ. Տիմոֆեևն այդ միտքը համարում է շատ կտրուկ և գրում է, որ «լիրիկայի մեջ ես մենք կարող ենք գտնել տեսակների ձևափոխությունները»* (Л. И. Тимофеев, Основы теории литературы, изд. 4-ое, исправленное, М., 1971, стр. 380).

Կենդանի գրական պրոցեսում տեղի է ունենում քնարական ժանրերի ինչպես տարբաժանում, այնպես էլ համադրություն։ Դա մի միասնական ակտ է, շատ բանով նման իրեն՝ ռեալ կյանքին, որը խայտաբղետ է, դինամիկ և հակասական։ Տվյալ օրինաչափությունը լիրիկական ժանրերին ուղեկցել է նրանց առաջացման պահից և լիրիկայի գոյության երեքհազարամյա ընթացքում հաղվադեպ է հանդես եկել ավարտուն, պարզորոշ տեսքով. մշտապես գերիշխել է այս կամ այն տենդենցը։

Օրինակ, կարելի է նկատել, որ նոր դարաշրջանում ավելի շատ է տեղի ունենում լիրիկական ժանրերի համադրություն։ Այսպես, ուղերձը հաճախ օժտվում է էլեգիայի, իսկ օդան՝ երգիծական բանաստեղծության առանձնահատկություններով (Չարենցի «Դաշնակցականներին» սատիրական բանաստեղծությունն ունի «Ներբող քաղաքական» ենթավերնագիրը)։ Սակայն, այնուամենայնիվ, դժվար է ենթադրել, թե լիրիկան կկարողանա այսպես հեշտորեն հրաժարվել ժանրային ձևերից, թեկուզ հենց նրա համար, որ նրանց մի մասը հիմա էլ շարունակում է գոյություն ունենալ, թող որ փոփոխված տեսքով։ Մյուս կողմից, պետք է հաշվի առնել և այն, որ հաճախ լիրիկայի ժանրերը, որոնք թվում էր, թե կատարել-վերջացրել են իրենց գործը, շատ տարիներ անց դարձյալ ձեռք են բերում իրենց իրավունքները, ամեն անգամ հարստանալով նոր բովանդակությամբ։ Այսպես, սոնետն իշխել է, շեքսպիրյան դարաշրջանի եվրոպական պոեզիայում. հետո ետին պլան է մղվել օդայի կողմից և վերածնվել է XIX դարի ռոմանտիզմում։ Դարակեսին այն չքացել է և նորից երևան եկել գրեթե հարյուր տարի անց։

*Լիրիկայի ժանրային սիստեմը ոչ թե փլուզվում, այլ կերպարա-*նափոխվում է, *ամեն անգամ անցնելով համադրության և տարբաժանման միջով, ընդսմին համալրվելով նոր որակով։*

Ցավոք, այս պրոցեսի միասնությունը նրա բազմաշերտության մեջ երկար տարիների ընթացքում չի ստացել պետք եղած իմաստավորում մեր գրականագետների կողմից։ Նրանք մեծ մասամբ սահմանափակվել են սոսկ այսպես կոչված «անհատական» (Էլսբերգ), «համադրական» (Սկվոզնիկով), «արտաժանրային քնարական բանաստեղծության» (Լ. Գինզբուրգ) գոյության արձանագրումով, դրանով իսկ ինքնաբերաբար օրակարգից հանելով լիրիկայի ժանրային համակարգման խնդիրը։

Օրինաչա՞փ է արդյոք ընդհանրապես «անհատական ժանրի»

գաղափարը, որի համաձայն լիրիկայում կհայտնվեն այնքան ժանրային ձևեր, որքան որ լիրիկական բանաստեղծություն գոյություն ունի. իսկ դրանք թիվ չունեն: Խոսելով կոնկրետ լիրիկայի մասին և հաշվի առնելով նրա առանձնահատկությունը, անհնար է անցնել այն ակնհայտ փաստի կողքով, որ, իր ողջ «ամփոփվածությամբ» հանդերձ, ցանկացած քնարական բանաստեղծություն կրկնում է գեղարվեստական ստեղծագործության ինչ-ինչ օրինաչափությունները ընդհանրապես և մասնավորապես այն դարաշրջանինը, որի մեջ գրվել է այն: Ուստի անհրաժեշտ է, գեղարվեստական տեքստի անմիջական «անհատական» հետազոտումից հետո, անցնել այն համեմատաբար «կայուն» սկզբունքների բացահայտմանը, որոնք մասնակցում են ստեղծագործական պրոցեսի «ծրագրավորմանը»: Լիրիկայի ժանրային դասակարգման և սիստեմավորման պահանջը հրատապ է ինչպես տեսական առումով, այնպես էլ անմիջարար ստեղծագործական պրակտիկայի համար:

Սա, անշուշտ, հեշտ խնդիր չէ. պետք է հաշվի առնել, որ եթե անտիկ, միջնադարյան և կլասիցիզմի լիրիկայի ժանրային համակարգը ձևավորվել է մի քանի հազարամյակի ընթացքում, ապա ժամանակակից քնարերգության համակարգը դեռ հեռու է իր ավարտումից:

Հետո, քնարական ժանրերի տեսական իմաստավորումը միշտ էլ ուշացել է դրամատիկական կամ էպիկական ժանրերի յուրացումից: Անտիկ աշխարհում և կլասիցիզմի դարաշրջանում ամենաշատ ուշադրություն հատկացնում էին դրամայի ժանրերին: Այնուհետև, արձակի զարգացման հետ, տեսական միտքն առավելապես գրավեց էպոսը և, մասնավորապես, վեպը: Վերջին հարյուրամյակում լիրիկայի հարցերով զբաղված քննադատներն ու բանաստեղծները իրենց ուշադրությունը սևեռել են գերազանցապես պոեզիայի թեմատիկ բազմակերպության վրա: Իսկ տեսաբաններին ավելի շատ հետաքրքրել է լիրիկայի սեռային էության բացահայտումը, քնարական ժանրերի հարցի նկատմամբ նրանք մեծ մասամբ անտարբեր են մնացել:

Երջանիկ բացառություններ, անշուշտ, եղել են: Առաջին հերթին այստեղ պետք է առանձնացնել Վ. Բրյուսովին, որն իր մեջ զուգակցում էր բանաստեղծին, քննադատին ու գիտնականին: Արդեն իսկ Բրյուսովի այն միտքը, թե «բաժանումը «պոեզիայի» և «գեղարվեստական պրոզայի» ընդհանուր ոչինչ չունի «լիրիկայի»

և «ոչ լիրիկայի» բաժանման հետ», թե «ճշմարիտ լիրիկան միշտ էլ «պոեզիա» է, սակայն «պոեզիան» միայն լիրիկա չէ»[45], —այս միտքը խոսում է լիրիկայի սեռի գրականագիտական հետազոտության մեթոդաբանության նկատմամբ նրա բարձր նրբազգացության մասին՝ ի տարբերություն պոզիտիվիստների։ Բրյուսովը, սակայն, առանձնահատուկ նշանակություն էր տալիս լիրիկայի ժանրային ձևերին, մշտապես ընդգծելով նրանց բովանդակայինությունը։ «Սխալ է մտածել,— գրում էր նա,— որ այդ ձևերը սոսկ խաղալիք են, գլուխկոտրուկ զվարճալիք, տեխնիկական խնդիր բանաստեղծի համար։ Կարելի է ապացուցել, որ անհնարին է, օրինակ, ավելի կատարյալ ձևով դասավորել տասնչորս տողը, քան այդ արված է սոնետում, որ կա խոհերի ցիկլ, որն առավել համարժեք ձևով կարող է արտահայտվել սոսկ սեկստինայով, մի ուրիշը՝ սոսկ ռոնդոյով, թե փոքրիկ ճապոնական տանկան 31 վանկի իդեալական կիրառումն է և այլն։ Ուշադիր վերլուծությունը ցույց է տալիս այս կազմությունների ողջ նշանակությունը ոչ միայն բանաստեղծության արտաքին, այլ նաև նրա բովանդակության համար... Այն բանաստեղծը, որը կամենում է կատարելապես տիրապետել իր արվեստի տեխնիկային, պարտավոր է իմանալ այս ձևերի օրենքները, որոնք, անշուշտ, կամայականորեն չեն հաստատվել, այլ երկար փորձով հանվել են ամենանշանավոր նմուշներից։ Առավել տարածված ձևերին կարելի է ծանոթանալ և տեսականորեն... Սակայն դրանց սահմաններից դուրս մնում են դեռևս բազում ձևեր, որոնք ճանաչել կարելի է սոսկ ըստ նմուշների։ Այսպես, օրինակ, III–IV դարերի հռոմեական բանաստեղծներն այս առումով բավական շատ բան են արել, բայց նրանց աշխատանքը մինչև հիմա տեսականորեն ընդհանրացված չէ։ Նույնը վերաբերում է արաբ, պարսիկ, հին հայկական բանաստեղծների գտած շատ ձևերի։ Ուսումնասիրության և դիտումների բնագավառը այս առումով ևս շատ լայն է և շատ ժամանակ ու աշխատանք է պահանջում»[46]։

Հայտնի է Բրյուսովի իսկապես անձնվեր գործունեությունը ռուս գրականությանը մինչ այդ անծանոթ ժանրերի յուրացման գործում և այս առումով նրա «անուղղակի» ազդեցությունը Վ. Տերյանի վրա, որը հարստացրեց հայ լիրիկան նոր ժամանակի ռուս և արևմտաեվրոպական պոեզիայի ժանրային նվաճումներով։

45 *В. Брюсов*, Избранные сочинения, т. 2, М., 1955, стр. 544

46 Նույն տեղում, էջ 313։

ժամանակակից քնարերգության ժանրերի բացահայտումն ու դասակարգումը կապված է մի շարք լրացուցիչ դժվարությունների հետ։ Եթե անտիկ գրականության մեջ կամ կլասիցիզմի դարաշրջանում քնարական ժանրերը մեծ մասամբ սահմանազատվում են ինչպես թեմատիկ առանձնահատկություններով, այնպես էլ կառուցվածքի և նույնիսկ տաղաչափության (տողերի չափ, բանաստեղծական տան տեսակ և այլն) որոշ կայուն գծերով, ապա ժամանակակից լիրիկայում կառուցվածքային կանոնները վերանում են։ Էպիկական ժանրերի (պատմվածք, վիպակ, վեպ) տարբերակման մեջ կառուցվածքային-ծավալային տարբերությունները շարունակում են վճռական դեր խաղալ, այնինչ քնարական ստեղծագործության տեսակների միջև կառուցվածքային էական տարբերություններ չկան։

Մյուս կողմից, քնարական ապրումների և նրանց դրսևորման ձևերի գնալով մեծացող բազմազանությունը, որը նկատվում է XIX—XX դարերի գրականության մեջ, հնարավորություն չի տալիս քնարական ստեղծագործության վիթխարի հոսանքը պարփակել ավանդական ժանրերի համեմատաբար պարզ ստորաբաժանման մեջ (էլեգիա—թախծոտ բովանդակության բանաստեղծություն, օդա—հանդիսավոր, էպիգրամ—սուր երգիծական և այլն)։ Առաջանում են քնարական պատկեր-ապրումի բազմաթիվ միջանկյալ, անցումային ձևեր և բոլորովին նոր տեսակներ, որոնք չեն կարող տեղավորվել ավանդական ժանրերի սահմաններում։ Օրինակ, եթե մենք վերցնենք XX դարի խոշորագույն քնարերգակների՝ Իսահակյանի կամ Բլոկի, Տերյանի կամ Եսենինի, Մայակովսկու կամ Չարենցի բանաստեղծական ժառանգությունը և կամ եթե դիմենք ժամանակակից քնարերգության առավել բնորոշ դեմքերի՝ Գ. Սարյանի, Հ. Շիրազի, Պ. Սևակի, Հ. Սահյանի, Ե. Եվտուշենկոյի, Ռ. Համզատովի, Կ. Կուլիևի և մյուսների ստեղծագործությունը, ապա, իհարկե, այնտեղ կարող ենք գտնել որոշ քանակությամբ բանաստեղծություններ, որոնք իրենց բովանդակությամբ և կառուցվածքով կարող են դասվել ավանդական քնարական ժանրերին։ Եվ, այնուամենայնիվ, նրանց գործերի ճնշող մեծամասնությունը դուրս կմնա հայտնի ժանրային բաժանումներից։

Այդ պատճառով էլ հաճախ նկատվում է (մանավանդ կոնկրետ քնարական ստեղծագործությունների վերլուծության ժամանակ) լիրիկայի տեսակները թեմատիկ սկզբունքով սահմանազա-

տելու հակում։ Այդ սկզբունքի համաձայն տվյալ բանաստեղծի կամ նույնիսկ ամբողջ դարաշրջանի քնարերգությունը բաժանվում է ըստ հիմնական թեմաների (կամ մոտիվների)։ Այսպես, ամենից հաճախ առանձնացվում են քնարական պոեզիայի հետևյալ թեմատիկ խմբերը. ա) Քաղաքացիական և սոցիալական լիրիկա, որի մեջ արծարծվում են հասարակական կյանքի, հայրենիքի և ժողովրդի վիճակի էական հարցերը՝ բեկված քնարերգու անհատի հոգում։ բ) Խոհական-փիլիսոփայական լիրիկա, որի մեջ առաջին պլանի վրա են դրվում բանաստեղծի խորհրդածությունները կյանքի և մահվան, մարդու գոյության և կոչման ընդհանուր հարցերի մասին։ գ) Անհատական լիրիկա, որի կենտրոնում քնարական հերոսի ներաշխարհի բացահայտումն է իր ամենատարբեր դրություններով, ուրախ ու թախծոտ պահերով։ Անհատական լիրիկայի մեջ սովորաբար մտնում են բազմաթիվ ենթաթեմաներ, որոնցից կարևորագույնը սիրո մոտիվն է։ դ) Բնության լիրիկա, որտեղ պատկերման առարկան բնության այս կամ այն տեսարանն է, իհարկե, միշտ առնչված որևէ մարդկային տրամադրության, խոհի, ապրումի հետ։

Ինչպես գեղարվեստական երևույթների ամեն մի դասակարգում, քնարերգության թեմատիկ բաժանումը ևս պայմանականության զգալի տարրեր է պարունակում։ Չի կարելի չնշել, մանավանդ, որ հիշյալ թեմատիկ բաժինները երբեք չեն կարող հանդես գալ բացարձակորեն զտված ու առանձնացված վիճակում։ Այդ թեմաների փոխադարձ ներթափանցումները ոչ միայն հնարավոր են, այլև անխուսափելի ու անհրաժեշտ։ Նրանք փոխադարձաբար հարստացնում են իրար։ Քաղաքացիական լիրիկան միշտ տոգորված է բանաստեղծի անհատական հույզով և վերաբերմունքով, այլապես այն չի կարող պատասխան զգացմունք առաջացնել ընթերցողի մեջ։ Իր հերթին՝ ամեն մի անհատական լիրիկա ի վերջո ընդհանուր սոցիալական բովանդակություն է կրում։ Այս վերապահություններով հանդերձ, չի կարելի ժխտել թեմատիկ սկզբունքի ընձեռած որոշակի առավելությունները՝ ինչպես լիրիկայի բնույթի ու միտումների բացահայտման առումով, այնպես էլ քնարական երկերի վիթխարի բազմազանության մեջ կողմնորոշվելու համար։

Ըստ երևույթին, քնարերգության տեսակների մասին խոսելիս կարելի է և պետք է օգտվել ինչպես ժանրի հասկացությունից, այնպես էլ թեմատիկ բաժանումից։ Եվ այդ պատճառով էլ թեմա-

տիկ և ժանրային սկզբունքները չի կարելի շփոթել։ Պետք է հաշվի առնել, որ բանաստեղծության թեման և նրա ժանրը թեև հաճախ պատկերացվում են մեկ կատեգորիայի սահմաններում, բայց նրանք համանշանակ երևույթներ չեն։

Ժանրը բանաստեղծական արտահայտության որոշակի օրինաչափության ինչ-որ «շոշափելի» հատկացություն է, որի հետազոտությունը ստեղծագործության միջոցների (կոմպոզիցիա, ինտոնացիա, բառապաշար, դարձվածաբանություն և այլն) բացահայտմամբ և նրանց միջոցով մեզ մոտեցնում է երկի բուն «էպիցենտրին»։

Իսկ թեման, չնայած այն արտաքուստ նպաստում է լիրիկայի բովանդակային կողմի ուսումնասիրությանը, բայց ավելի շատ ցույց է տալիս բնարական բանաստեղծության «պատկերման օբյեկտը» («բնանկարային լիրիկա», «սիրո լիրիկա» և այլն)։

Մեզ թվում է, որ բնարական բանաստեղծության թեմայի և ժանրի միջև շեշտերի այսպիսի տարբերակումը, իր որոշ պայմանականությամբ հանդերձ, ուղղակի անհրաժեշտ է. կոնկրետ վերլուծությունների ընթացքում այն մոտեցնում է մեզ ստեղծագործության արմատական հիմքերին։

* * *

Բնարական ստեղծագործության ձևերի կապն ու պայմանավորվածությունը բովանդակությամբ երևում է արևելյան պոեզիայի այնպիսի մի «կայուն կառուցվածքի» օրինակով, որպիսին քառյակն է (ռուբային)[47]։ Այս կապակցությամբ մենք պետք է մի գրական-պատմական շեղում կատարենք, արծարծելով Թումանյանի քառյակների հետ առնչվող մի քանի հարցեր։

[47] Ռուբային (արաբերեն տառացի նշանակում է քառապատկված) մի շարք արևելյան գրականություններում ավանդական քառյակ է՝ կանոնիկ հանգավորմամբ։ Որպես բանաստեղծական տուն այն հաճախ օգտագործվում է գազելի սկզբում։ Բացի այդ, առանց հատուկ կանոնիկ հանգավորման, քառյակը, իսկ ավելի ճիշտ քառերգը, քառատողը, համաշխարհային պոեզիայում տան հիմնական ձևերից մեկն է, որով կառուցվում են ամենատարբեր ժանրերի բանաստեղծական ստեղծագործություններ։ Ուստի, շփոթից խուսափելու համար, հարկավոր է տարբերել քառատողը որպես տուն և քառյակը (ռուբային), որպես բնարական պոեզիայի յուրահատուկ ժանրերից մեկը, որն իր մեջ կրում է փիլիսոփայական ամփոփումներ։

Հասկանալի է Թումանյանի մտահոգությունն այն կապակցությամբ, որ ինչ-որ մեկը, չթափանցելով ռուբայի ժանրի էության մեջ, այն ընկալում է որպես սովորական քառատող. «պարզ տեսնում ես,— դժգոհում էր բանաստեղծը,— որ չի հասկանում ինչ բան է քառյակը»։

Սակայն սա հարցի միայն մի կողմն է։ Պակաս կարևոր չէ բացահայտել նույն Թումանյանի քառյակների «անկրկնելի կրկնելիությունը», քանի որ եթե հետևենք որոշ տեսաբանների կարծիքին, ապա լիրիկայի ավանդական ձևերը նոր ժամանակներում դարձել են սոսկ «գեղեցիկ զարդարանք», կորցնելով բանաստեղծական զենքի նախկին անհերքելի ուժը։

Իհարկե, ժանրի ոճավորման դեպքեր եղել են և կան նույնիսկ խոշորագույն բանաստեղծների գրական պրակտիկայում, սակայն դրանք չէ, որ որոշում են նրանց ստեղծագործական դեմքը։

Տեսնենք, արդյո՞ք հանուն էքսպերիմենտի է Թումանյանը դիմել արևելյան ռուբայի ժանրին։

Մի պահ տեղափոխվենք Եվրոպա։ 1814 թվական։ Հենց այս ժամանակ է Գյոթեն ծանոթանում XIV դ. պարսից բանաստեղծ Հաֆիզի «Դիվանի» («Երգերի ժողովածու») թարգմանությանը, որի պոեզիայում սեփական ստեղծագործական հանճարին մոտիկ շատ բան է գտնում։ Գյոթեն նույնիսկ ձեռնամուխ է լինում արևելյան լեզուների ուսումնասիրությանը, բազում գրքեր է կարդում Արևելքի մասին, հետաքրքրվում է նրա պատմությամբ, մշակույթով և այլն։ Միաժամանակ Գյոթեն սկսում է աշխատել բանաստեղծությունների մի շարքի վրա, որոնք հինգ տարի անց համախմբվում են մեկ գրքում՝ «Արևմտա-արևելյան դիվան» ընդհանուր վերնագրի տակ։

Կարող է թվալ, թե Գյոթեի արևելյան շարքի ստեղծման մոտիվներն ավելի քան պարզ են։ Սակայն դա այդպես չէ։ Իզուր չէ, որ Գյոթեն ընդգծել է, թե այս դեպքում ևս նա մնում է գերմանացի բանաստեղծ, քանի որ «գրում է գերմանական իրականության ծնունդ տված կրքերի ու մտքերի մասին»։

1814 թվական։ Հականապոլեոնյան պատերազմը հանգեցրեց ոչ միայն ֆրանսիական զորքերի դուրս մղմանը, այլև ռեակցիայի ուժերի հաղթանակին ողջ Եվրոպայում։ Այս հանգամանքը չէր կարող ցավի ու հիասթափության զգացում չհարուցել իր ժողովրդի հետ պարտության տարիներին տառապած ու հիմա սրատեսորեն մոտակա ազգային նոր ողբերգություն գուշակող վաթսունհինգամյա բանաստեղծ-մտածողի մեջ։

Եվրոպայի բոլոր բանակների կողմից առնակոխ արված Գերմանիայից, որտեղ դարձյալ հաղթանակում էին ռեակցիոն ուժերը, Գյոթեն իր հայացքն ուղղում է դեպի Արևելք, որպեսզի այնտեղ գտնի այն իմաստությունը, որն իր հայրենիքում չկար։

Արտաքին (Հաֆիզի «Դիվանի» հետ ծանոթանալը) և ներքին (գերմանական իրականության) գործոնների փոխազդեցությունը Գյոթեի գրչի տակ ձեռք է բերել սինխրոնության մոմենտ, որն անդրադարձել է նույնիսկ շարքի վերնագրի վրա՝ «Արևմտա-արևելյան դիվան»։

«Ուրիշի փորձն այստեղ յուրացվում է իր, այսպես ասած, թարմ ձևի մեջ,— գրում է բուլղար գիտնական, ակադ. Միխայիլ Առնաուդովը,— արդեն գեղարվեստական արժանիք ունեցող մըշակման մեջ։ Դրա համար նույնիսկ այն դեպքում, երբ բանաստեղծը հանճարեղ է, իր տեխնիկայի կամ իր հնարավորության մեջ նա կարող է փոխառության դիմել, ակամա ենթարկվելով ազգակից ստեղծագործական բնավորությունների ազդեցությանը։ Այստեղ մենք գործ ունենք ստեղծագործական ընթերցման, յուրացման հետ, որն իր ինաենախվությամբ և ուղղությամբ ունի ինքնուրույն արտադրանքի հատկություններ... Գյոթեն ջանք է թափում բանաստեղծական աշխատանքի միջոցով մերձենալու պարսից պոետին և այսպիսով անհաջողություններից հանգստություն գտնելու ստեղծագործական ինքնամոռացման և Արևելքի աշխարհայեցողության մեջ»[48]։

Север, Запад, Юг в развале,
Пали троны, царства пали.
На Восток отправься дальний,
Воздух пить патриархальный.

. . . .

Там, наставленный пророком,
Возвратись душой к истокам...
(Пер. В. Левика).

Այսպես է սկսվում «Արևմտա-արևելյան դիվանի» առաջին բանաստեղծությունը։

Իսկ ահա հարյուր և ավելի տարի անց մի ուրիշ երկրում, մի ուրիշ ազգային հանճարի կողմից գրված քառյակը, որը «հան-

---

[48] М. Арнаудов. Психология литературного творчества. М., 1970. стр. 153

դրդնում է» յուրացնել արևելյան իմաստունների (Ալիշեր Նավոյիի, Օմար Խայամի, Հաֆիզի և այլոց) «նահապետական» ժանրը, որը, ոմանց կարծիքով, «անշահութաբեր» պիտի լիներ փոթորկոտ XX դարում.

Արյունալի ալեոններով, աղմուկներով ահարկու,
Արևմուտքի քաղաքները մեքենայի և ոսկու
Իրենց հողու անապատից խուսափում են խուճապում
Դեպ Արևելքն աստվածային —հայրենիքը իմ հոգու...

Հազիվ թե Թումանյանը, անցնելով քառյակների, գիտակցաբար այստեղ «կողմնորոշվել է» դեպի Գյոթեի փորձը, սակայն զարմանալիորեն նման են երկու բանաստեղծներին իրենց շարքերն ստեղծելու մղած մոտիվները (ինչպես արտաքին, այնպես և ներքին):

Լիարյուն կերպով արտահայտել կյանքի հզորությունը, աշխարհի՝ համընդհանուր մրրիկով համակված լինելու գաղափարը և միաժամանակ չմնալ հայեցողի, անկիրք վերլուծողի դերում կարող էր միայն կյանքի փորձով իմաստնացած պոետը: Գյոթեն բանաստեղծական շարքին ձեռնամուխ եղավ իր վախճանից 17 տարի առաջ, Թումանյանը՝ յոթ (սակայն Գյոթեն ապրեց 82, իսկ Թումանյանը՝ 54 տարի):

Թումանյանը, ինչպես և Գյոթեն, այդ տարիներին հրապուրված էր արևելքով, և դա յուրօրինակ կերպով դրսևորվում էր նույնիսկ նրա կենցաղում (բնակարանի կահավորումը արևելյան եղանակով և այլն):

Բայց ղեկավար «դաշնակը», այն պոռթկումը, որը երկու բանաստեղծների ուշադրությունը դարձրել է դեպի Արևելք, մռայլ իրականությունն էր: Գյոթեի համար՝ ավերիչ պատերազմները, Գերմանիայի մասնատվածությունը մանր իշխանությունների, որոնք մնում էին ռեակցիայի պատվար: Թումանյանի համար... Ի դեպ, 1914 թվականը և, մասնավորապես, արևմտյան տերությունների միջև այսպես կոչված «հայկական հարցում», խոսում են իրենց մասին[49]:

---

49 Քառյակի ստեղծագործական պատմությունն ու գաղափարա-թեմատիկ վերլուծությունը մանրամասնորեն տրված են Լ. Հախվերդյանի «Թումանյանի աշխարհը» գրքում (Երևան, 1966): Դրանք բնորոշում են ինչպես հեղինակի ստեղծագործության զարգացման, այնպես էլ հայ պոեզիայի մեջ գոյության փիլիսոփայական իմաստավորման ավանդույթի տեսակետից, որը շարունակեց և խորացրեց Թումանյանը:

Բանաստեղծների «հեռակա անվանականչը» սրանով չի վերջանում։ Հետաքրքիր շատ բան կարելի է հայտնաբերել, օրինակ, հումանիստական ներթափանցման և գոյության հավերժական թեմաների յուրացման առումով ևս, թեմաներ, որոնք ամենաբարդ բարոյա-փիլիսոփայական բովանդակություն են կրում։

Բավական է հիշել Գյոթեի «Երանելի տառապանք» նշանավոր բանաստեղծությունը, որն ավարտվում է հայտնի քառատողով.

И пока ты не поймешь
Смерть для жизни новой,
Хмурым гостем ты живешь
На земле суровой.
(Пер. Н. Вильмонта).

Եվ Թումանյանի քառյակը.

Հե՜յ ագահ մարդ, հե՜յ անգոհ մարդ, միտքըդ երկար,
կյանքըդ կարճ,
Քանի՜ քանիսն անցան քեզ պես, քեզնից առաջ, քո առաջ.
Ի՞նչ են տարել նրանք կյանքից, թե ինչ տանես դու քեզ հետ,
Խաղաղ անցիր, ազատ անցիր երկու օրվան էս ճամփեն։

Ասվածից ակնհայտ է դառնում, որ, ինչպես Գյոթեի, այնպես էլ Թումանյանի համար իրականության իմաստավորման պատճառա-հետևանքային շղթան տվյալ դեպքում պայմանավորված է դարաշրջանի պահանջի և բանաստեղծների ձգտումների նմանությամբ։

Սակայն նմանությունը դեռևս նույնականություն չէ և տարօրինակ կլիներ այս ընդհանուր «իրադրությունների» որոնումը դարձնել ինքնանպատակ բան։ Նրանց ընթերցումը ուսանելի է արվեստում որոշակի միտումների օրինաչափ դրսևորման և, մասնավորապես, բանաստեղծների «արևելյան կողմնորոշումը» լուսաբանելու առումով։

Կարճ ասած, բոլոր այս որոնումներն անկասկած օգնում են տվյալ բանաստեղծական շարքերի ընկալմանը և դրանք հաշվի չառնել, ինչպես նաև՝ դրանով սահմանափակվել, չի կարելի, քանի որ կարելի է հեշտորեն նմանվել միամիտ-մեխանիկական հայացքի հետևորդներին, որոնք նման դեպքերում ձգտում են հեղինակների գեղարվեստական գիտակցության ամբողջ բարդու-

թյունը մեքենայորեն բխեցնել սոսկ դարաշրջանների նմանությունից։ Ուստի մենք ոչ մի րոպե չպետք է մոռանանք, որ հիշյալ երկերը կոնկրետ իրականության, որոշակի ազգային ավանդույթներ ունեցող գրական միջավայրի արդյունք են, որ նրանք, վերջապես, կապված են բանաստեղծի տաղանդի և «հոգևոր անհատականության» հետ։ Հետևաբար, կոնկրետ երկի գեղարվեստական յուրահատկության բացահայտումը, որը դուրս է հանվում իր դարաշրջանի և գրական զարգացման «կոնտեքստից» և կտրվում է արվեստագետի ստեղծագործությունից, չի կարող համարվել լրիվ և օբյեկտիվորեն նշանակալից։

Այս ճշմարտությունը վերաբերում է նաև քննվող շարքերի ժանրային որոշակիությունը պարզաբանելու խնդրին։ Նրանց ժանրային կառուցվածքը հնարավոր է բացատրել միայն ղեկավարվելով «կոմպլեքսային վերլուծության» սկզբունքով, այլապես մեր բոլոր փորձերը նախօրոք արդեն դատապարտված են անհաջողության։ Թեև այդ խնդիրը հազիվ թե իրագործելի է իր լրիվ ծավալով, այնուամենայնիվ պետք է ձգտել նրա լուծմանը, հակառակ դեպքում մենք մշտապես կմնայինք թեմատիկ վերլուծության «վերին շերտերում»։

Եվ այսպես, դիմելով մեր պոեմների՝ «փիլիսոփայական թեմայի» արտահայտման ստեղծագործական բնույթին, առաջին իսկ հայացքից ակնհայտ է դառնում, որ այդ «արտահայտությունն» ինքը անտարբեր չէ ժանրի հանդեպ, որով իրագործվել է այն։ Ակամա հարց է ծագում. ինչո՞ւ Գյոթեն, որն իր ստեղծագործությամբ այդպես «եռանդագին պրոպագանդում էր» լիրիկայի դասական ժանրերը (օդա, էլեգիա և այլն), այս անգամ սկզբունքորեն վճռեց բավարարվել առանց կանոնիկ «ժանրային կեղևի»։ Մինչդեռ թվում է, թե դիպվածը ամենահարմարն է։ Որտե՞ղ, եթե ոչ ղազելի կամ ռուբայաթի ժանրում նա կկարողանար, կոպիտ ասած, ցուցադրել իր բանաստեղծական վարպետությունը, մշակելով Հաֆիզի «արևելյան մոտիվները»։

Մյուս կողմից, տարօրինակ չէ՞ արդյոք, որ իր լիրիկայում «գիտակցաբար» կանոններից խուսափող Թումանյանը իր բանաստեղծների այս շարքը «ձուլում է» կանոնիկ ձևով։

Հարցն այնքան էլ ավելորդ չէ, ինչպես կարող է թվալ առաջին հայացքից։ Նրա լուծումը, որը կապված է ստեղծագործական պրոցեսը պայմանավորող բազմաթիվ «ուժային գծերի» բացահայտման հետ, մեզ մոտեցնում է ժանրի հիմնավորմանը յուրաքանչյուր կոնկրետ դեպքում։

Մենք արդեն խոսել ենք այդ բանաստեղծական շարքերի գրության «իրական բազայի» մասին։ Բանաստեղծական երկը, սակայն, «շրջապատված է» ոչ միայն օբյեկտիվ իրականությամբ, այն գտնվում է նաև որոշակի գրական շրջապատի մեջ, որի իմացությունը ոչ պակաս չափով է անհրաժեշտ ստեղծագործական պրոցեսի պարզաբանման համար։

Հիշենք, որ «Արևմտա-արևելյան դիվանի» մտահղացումը վերաբերում է այն շրջանին, երբ Գյոթեի մոտ, գերմանական գրականության մեջ ռոմանտիկական շարժման զարգացման կապակցությամբ, դարձյալ արտահայտվում է հետաքրքրությունը ժողովրդական երգի, ֆոլկլորի հանդեպ։ Ռոմանտիկական տարրերի այդ խորունկ դրսևորումը, անշուշտ, չէր կարող իր հետքը չթողնել շարքի ժանրային սպեցիֆիկայի վրա։ Սերտորեն կապված լինելով ազգային ավանդույթների հետ (շարքի տաղաչափությունը, հանգը, տունը հաճախ մոտ են գերմանական երգին կամ ժողովրդական ստանավորին), «Արևմտա-արևելյան դիվանի»՝ իրենց պարզությամբ ու անմիջականությամբ, իրենց խորունկ բովանդակությամբ հրաշալի բանաստեղծությունները նշանավորում են «ժանրային տեղաշարժի» բարդ ու հակասական պրոցեսը և սրա կողքին նոր ժանրային «շերտավորումների» գոյացումը, որոնք պայմանավորված էին XVIII դարի վերջի և XIX դարի սկզբի եվրոպական քնարերգության պատմական զարգացմամբ։

Տվյալ պրոցեսում անկասկած բավական կարևոր դեր է խաղում ստեղծագործական մեթոդը, այսինքն՝ արվեստում կյանքի արտացոլման սկզբունքը, որի միջոցով ժանրային ձևերը համապատասխանության են բերվում ժամանակի գեղագիտական պահանջների հետ։

Այնուամենայնիվ, ճշմարիտ այս մտքով պետք չէ չափից ավելի տարվել։ Պետք է ուշադրության դարձնել այն բանին, որ մեթոդի ներգործությունը ժանրի բնագավառում կատարվող տեղաշարժերի վրա ուղղագիծ չէ, այլ՝ «բազմաստիճան»։ Չէ՞ որ լիրիկայի ժանրային ոլորտում գլոբալ փոխակերպումները ծագում են շատ հազվադեպ՝ սովորաբար «բեկումնային» դարաշրջաններում և այն էլ ոչ միանվագ ակտի ձևով։ Համաշխարհային քնարական պոեզիայի այնպիսի դեմքերի երևան գալը, ինչպես Գյոթեն, Պուշկինը, Թումանյանը և կամ Ուիթմենը, Մայակովսկին, Չարենցը, որոնք իրենց ստեղծագործությամբ թռիչք են նշանավորել լիրիկայի ժանրային ոլորտում, նախապատրաստված էր նախորդների հարուստ փորձով։ Սակայն ուշագրավ է, որ այդպես չնշտա-

կիորեն փոխելով լիրիկայի «ժանրային մտածողության» բնույթը, այս բանաստեղծները չկարողացան լիովին հրաժարվել լիրիկայի «ավանդական» ձևերից։ Պուշկինի էլեգիաները, Չարենցի սոնետներն ու էպիգրամները, Մայակովսկու օդաները և այլն, վկայում են լիրիկական ժանրերի «կենտրոնախույս ուժի» մասին[50]։

Բնարերգության մեջ «ժանրային տեղաշարժերի» մասին բոլոր դատողությունները անիմաստ կլինեին, եթե նրանք չհենվեին արվեստի բնագավառում ավանդույթների և նորարարության դիալեկտիկայի վրա։

Առանձնահատուկ հետաքրքրություն և նշանակություն է ձեռք բերում քնարական ստեղծագործության բովանդակության ու ձևի պատճառա-հետևանքային կապը։ Նրանց հարաբերակցության դայթակղիչ ներդաշնակությունը, ինչպիսին այն հաճախ պատկերվում է որոշ տեսական աշխատանքներում,— նոր բովանդակությունը մշտապես պահանջում է արտահայտության նոր ձևեր,— ակնհայտորեն կարիք ունի լրացվելու այդ կատեգորիաների դինամիկության և փոխներգործության դրույթներով։ Համաշխարհային պոեզիայի փորձը մեզ համոզում է, որ «ավանդական» ժանրերն իրենց մեջ թաքցնում են ամենահարուստ արտահայտչական հնարավորություններ և բավական բարձր չափանիշ են տալիս այս կամ այն դարաշրջանում յուրաքանչյուր մասնավոր երկի, յուրաքանչյուր անհատական ստեղծագործության մեջ լիրիկական բանաստեղծության բովանդակության ու ձևի միասնությունը դրսևորելու համար։ Այդ միությունը, անկասկած, խախտվում է միջակ ստեղծագործություններում, որտեղ «ավանդական» ժանրային ձևը մեխանիկորեն կիրառվում է նոր բովանդակության նկատմամբ։ Բայց ո՞վ կարող է ժխտել, որ միջակ բանաստեղծների մոտ «նորարարական» ձևը դուրս չի գալիս էքսպերիմենտի շրջանակներից, դրսևորելով գեղարվեստական միության անկման նույն տենդենցը։

Այս կապակցությամբ կարելի է հասկանալ Վ. Մայակովսկուն, որը չէր ընդունում իրեն ժամանակակից «ոտանավորիչների» մոտ հղկած պոեզիայի «ամուր ձևերը», մասնավորապես հեգնում էր «հնգամյակը սոնետի մեջ խցկելու» նրանց փորձերը։

---

50 Չի պահանջվում երկար բացատրել, թե ժանրի «ավանդականությունը» պատմա-տիպաբանական հասկացություն է։ Նրա տակ պետք է հասկանալ ինչպես ձգտումը դեպի «տիպարը», այնպես էլ նրա հաղթահարումը, որն անխուսափելիորեն տեղի է ունենում իսկական պոետի ստեղծագործության մեջ։

Սակայն պե՞տք է արդյոք սրանից հապճեպ եզրակացություն անել, թե իբր սոնետը, որպես լիրիկայի ժանրային ձևերից մեկը, այլևս ի վիճակի չէ «ծառայելու» մեր դարի բանաստեղծական մտքին։

Ինչպես հայտնի է, Մայակովսկին մեզ չի թողել և ոչ մի սոնետ։ Սա, իհարկե, ուներ իր օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ պատճառները։ Եվ, այնուամենայնիվ, ոչ թե կանխակալ ժխտումը, այլ շատ «ավանդական» ժանրերի ստեղծագործական օգտագործումն է բնորոշ Մայակովսկու համար։

Որպես օրինակ վերցնենք նրա «Ձախ մարշը»։ Այն համադրելով հին հունական պոետ Տիրթեոսի մի բանաստեղծության հետ, ժամանակակից հետազոտողներից մեկը նկատում է. «...այն հզոր ժանրային ավանդույթը, առանց որով տոգորվելու, Մայակովսկու բանաստեղծությունը չէր հասնի այսպիսի ժողովրդական-վարակիչ, մասսաներին կազմակերպող ներգործության»։ Այստեղ ոչ մի չափազանցություն չկա։ Մայակովսկու ստեղծագործության մեջ օրգանապես, բնական ճանապարհով վերածնվել է բանաստեղծական «վիճակի» արտահայտման այն ձևը, գեղարվեստական մտքի այն յուրահատուկ կառուցվածքը, որը շրջանցելու դեպքում նա չէր կարող ստեղծել «XX դ. մարդկության և շատ ժողովուրդների ու լեզուների կյանքում ակտիվ պրակտիկ դեր խաղացած նման մի ստեղծագործություն»։

Մայակովսկու բանաստեղծության ժանրային կառուցվածքի «ավանդականությունը» առավել ակնհայտ կդառնա, եթե այն Տիրթեոսի էմբատերիայի հետ դնենք կողք-կողքի.

Մայակովսկի

Разворачивайтесь в марше!
Словесной не место кляузе.
Тише, ораторы!
Ваше
Слово,
товарищ маузер!
России не быть под Антантой...
В старое ль станем пялиться?

Տիրթեոս

Вперед, о сыны отцов,
граждан!
Щит левой рукой
выставляйте,
Копьем потрясайте отважно.

И жизни своей не щадите:
Ведь то не в обычаях Спарты.

(Пер. В. В. Латышева)

Այս համադրության մեջ կարևոր է տեսնել ոչ միայն բուն թեմատիկ համընկնումը, այլև մոտիվների և ինտոնացիաների կառուցվածքի, նրանց բնույթի և հաջորդականության հարաբերությունը, այսինքն՝ այն բոլորը, ինչ իր մեջ ներառնում է ժանրի, որպես բովանդակային ձևի, հասկացությունը[51]*։*

Իսկ ինչ վերաբերում է սոնետին, ապա իրականության յուրացման հարցում այս ժանրային ձևի «ակտուալությունը» հայտնաբերեցին այնպիսի բանաստեղծներ, ինչպես Չարենցը և առավել ևս Բեխերը։ Նրանց գրչի տակ սոնետը նորից դարձավ հոգեբանական բնույթի լայն ընդհանրացումների ձև։ Սոնետի հենց այս հատկությունները առանձնացնում էր առաջին հերթին ինքը՝ Բեխերը, երբ «Սոնետի փիլիսոփայությունը» տրակտատում փորձում էր ըմբռնել նրա էությունը։ Բեխերի հետազոտությունից բըխող կարևորագույն եզրակացություններից մեկը հետևյալն է. իսկական սոնետը ոչ այնքան բանաստեղծական ձև է (տասնչորս տող՝ հատուկ ձևով հանգավորված), այլ բանաստեղծական ժանր. որը վերցրել է այս ձևը, որպեսզի օգտագործի քնարական թեմայի՝ մտքի զարգացման դիալեկտիկայի վրա հիմնված տեսական դատողության ծավալման համար։

Ի տարբերություն «տասնչորստողանու»[52]*, սոնետը, Բեխերի կարծիքով, «հանդիսանում է պոեզիայի իսկական դիալեկտիկական տեսակ՝ վերին աստիճանի դրամատիկ... Այդ դրամատիկությունը բխում է այն բանից, որ նրա սխեման բովանդակալից բնույթ ունի, այսինքն. առաջին քառատողը որպես դրույթ, երկրորդը՝ որպես հակադրույթ, իսկ հաջորդող երկու եռատողերը՝ որպես համադրություն։ Դրույթը, հակադրույթը առաջին երկու քառատողերում և դրանց վերացումը երկու եռատող գրավող ավարտում ըրնութագրում են սոնետի մաքուր ձևը։ Սակայն այդ բովանդակային սխեման չի կարելի կիրառել «սխեմատիկորեն»,— դա սխտանդություն կլիներ և կհակասեր սոնետի շարժման ստեղծագործական օրենքին... Դրույթի և հակադրույթի հարաբերությունները բացառիկ բարդ են լինում և, հնարավոր է, առաջին հայացքից*

---

51 *Տե՛ս Г. Гачев*, Содержательность художественных форм, М., 1968, стр. 186—188.

52 *Սրա տակ Բեխերը հասկանում է լիրիկական բանաստեղծության այն տեսակը, որը փոխառնելով սոնետի արտաքին ձևը, ներքին անհրաժեշտություն չի դրսևորում՝ արտահայտվելու իրեն տողերի այդ քանակության մեջ։*

անկրկնելի, այնպես, ինչպես և երկու հակադրությունների վե-րացումը ավարտական մասում»[53]:

Լավագույն հաստատումը այս մտքի, որն ուղղված է սոնե-տում առկա «կոնստրուկտիվ հնար» անանց, հետևապես և պատ-մական տարբեր դարաշրջաններում նրա ձևը նույնական համա-րող[54] *տեսակետների դեմ, կարող է լինել իր՝ Բեխերի ստեղծա-գործությունը: Կշռադատելով նրա ողջ ստեղծածն այս ժանրում, զարմանում ես ոչ միայն նրա սոնետների թեմատիկ բազմազա-նությամբ (սիրային, քաղաքական, դիմանկարային սոնետ-ներ, սոնետներ քաղաքների մասին և այլն), այլև համոզվում ես, որ մեր առջև այնպիսի ստեղծագործության նմուշներ են, որտեղ հեղինակի բանաստեղծական միտքը, կախված նրա ուղղվածությունից, լիովին արտահայտվել է նրան համապատասխանող կառուցվածքա-յին ձևերում:*

Հայտնի է, որ դարեր շարունակ սոնետի համար բանաստեղ-ծական չափ է ծառայել հնգոտնյա, հազվադեպ՝ վեցոտնյա յամ-բը: Սակայն, հակառակ սովորության՝ սոնետների «Յոթ դամբա-նական» շարքը՝ նացիստ դահիճների ձեռքով զոհված յոթ նահա-տակների ողբերգական խմբային դիմանկարը, Բեխերը գրել է շեշտակի ու կարճ քայլերով, կանխամտածված պարզ ու չոր ո-ճով, մի բան, որը տվյալ դեպքում բնականորեն պատճառաբան-վում է խնդրի գեղարվեստական լուծմամբ: Նմանապես չի կարե-լի անցնել այն փաստի մոտով, որ սոնետի առավել ազատ տար-բերակին (երկու քառյակն առանց ընդհանուր հանգի ու երկու տեր-ցետ տարբեր հանգերով) Բեխերը դիմել է անձնական հիշողու-թյունների մթնոլորտով շնչող բանաստեղծություններում («Կա-ֆե», «Սիգարետներ» և այլն):

Մենք սահմանափակվեցինք միայն երկու օրինակով, ըստ ո-րում Բեխերի ստեղծագործության մեջ առավել «ծայրահեղներով»:

---

53 *И. Р Бехер*, Философия сонета, или маленькое наставление по сонету, «Вопросы литературы», 1965. № 10, стр. 194.

54 *Սոնետի նկատմամբ այսպիսի, որոշ չափով պարզեցված մոտեցում է նը-կատվում, օրինակ, Ս. Նարովչատովի* „Необычное литературоведение" *գրք-ում (Մ., 1970, էջ 292): Համակրանքով մեջբերելով Թեոֆիլ Գոտյեի բառերը՝ «Ինչ՞. նա, ով չի ուզում ենթարկվել կանոններին, ընտրում է շղթաներ չհան-դուրժող խիստ ձևը», հեղինակը գտնում է, որ Պետրարկայի, Շեքսպիրի և Պուշկի-նի սոնետների միջև, բացի ձևից, ոչինչ ընդհանուր չկա, մոռանալով թեկուզ այն, որ Շեքսպիրը սոնետներ է գրել երեք քառատողի և եզրափակող երկտողի ձևով:*

Սակայն նույնիսկ ամենաբծախնդիր վերլուծությունը չի կարող Բեխերի այս սոնետներում բովանդակության ու ձևի գեղարվեստական միասնության խախտում արձանագրել, քանի որ այս բոլոր «կոնստրուկտիվ վարիացիաները», բոլոր արտահայտչամիջոցները բանաստեղծի քմահաճույքը չեն, այլ ներթափանցված են միասնական ամբողջին՝ իրենց բովանդակային կողմով նրանք յուրովի խտացնում են սոնետի ներքին ձևը, պահպանելով նրա «ժանրային կարգապահությունը»:

Ռուբային հաճախ անվանում են «արևելքի սոնետ»: Եվ այս պատկերավոր համեմատության մեջ, անշուշտ, ճշմարտության մաս կա: Օրինակ, ռուբային սոնետին է մոտենում թեմատիկ կարգի առանձնահատկություններով, որոնք արտահայտվում են փիլիսոփայական խոհեր հաղորդելու վաղեմի ունակությամբ: Բացի սրանից, նրանց համար ընդհանուր է ամբողջի բաղկացուցիչ մասերի միջև «պարտականությունների» բաժանման սկզբունքը:

«Ռուբայիի առաջին երկու տողը, որպես կանոն, համարվում է նախադրյալ, էքսպոզիցիա, իսկ հեղինակի հիմնական միտքը, նրա փիլիսոփայական պատգամը ամփոփվում է երրորդ և չորրորդ տողերում»[55]*: Բայց այս մի քանի զուգադիպումները մեզ ամենևին չպետք է ապակողմնորոշեն և մղեն այն մտքին, թե ռուբային ընդամենը «փոքրացված սոնետ է»: Այս ժանրերի տարբեր ֆակտուրան, նրանց յուրօրինակ «ցայտունությունը», որն արտացոլվում է ժանրային ձևի մեջ, դարձյալ գոյություն ունեն ոչ թե ինքնին, այլ բխում են այն յուրահատուկ բովանդակությունից, որն իր մեջ կրում է տվյալ բանաստեղծական ժանրերից ամեն մեկը...*

Բարձրացնելով Թումանյանի ստեղծագործական ժառանգության «վարագույրը», գալիս ենք այն եզրակացության, որ 10-ական թվականների կեսերից ռուբային նրա համար դարձավ իրականության գեղարվեստական ընկալման բնորոշ ձևերից մեկը: Բանաստեղծը մտածում է կյանքում գլխավորի մասին, հանրագումարի է բերում իր հսկայական փորձը: Սա այնպիսի բանաստեղծական տրամադրություն է, երբ հեղինակային մտքի թանձր, միաձույլ պոռթկումը անպայման պահանջում է արտահայտության ավելի «խտացված» ձևեր: Միտք-ապրումի ծայրահեղ սինթետիկությունը ասես ինքն է ցանկանում մտնել այս արտաքնապես

55 *М. Османов, Р. Алиев,* Омар Хаям (*Տե՛ս* Омар Хаям. Рубаи *գրքում,* М., 1955, *էջ 4*):

պարզ, բայց փակվում այնքան բարդ ու բազմակերպ ժանրային ձևի մեջ։

Անկասկած, քանի որ Թումանյանի քառյակները հանդիսանում են «մի մեծ անհատի որոշակի ապրումների ամբողջական արտահայտություն» (Լ. Հախվերդյան), դրանք պետք է ընկալել ոչ թե պարզապես իբրև առանձին արտահայտությունների գումար, այլ որպես միասնական, ամբողջական օրգանիզմ, որն օժտված է բազմիմաստ բովանդակությամբ, ունենալով, սակայն, հիմնական. ընկալվող առանցք, ուղղվածություն։ Սրա հետ միասին, Թումանյանի՝ «առիթով» գրված քառյակները, յուրաքանչյուրն առանձին վերցրած, իր հերթին «կենդանի օրգանիզմ» է, որն ունի պատկերային համակարգի իր փակ դինամիկան։ Բանաստեղծի միտքը բյուրեղանում է, կոնկրետ իմաստ և ուրվագիծ է ձեռք բերում՝ կախված ոչ միայն այն բանից, թե ինչպիսի բովանդակային շեշտ է դնում հեղինակը առանձին բանաստեղծության ընդհանուր հյուսվածքի մեջ, այլև նրանից, թե նա ինչ կերպ է ընդգծում այդ հյուսվածքի յուրաքանչյուր «բջիջը»՝ ռուբայի ժանրի ինվարիանտ[56]ցանցին համապատասխան։

Ձևի ու համաչափության զգացումը, որը հնարավորություն է տալիս նվազագույն «բառային մակերեսի» վրա հաղորդելու առավելագույն պատկերային ինֆորմացիա, երբեք չի դավաճանում բանաստեղծին։ Եվ այն անբռնազբոսիկությունը, որով Թումանյանը խստորեն սահմանափակում է իրեն բառերի գործածության մեջ, ստիպում են անվերապահորեն հավատալ, որ դա նրա համար իրեն և իր ժամանակը ամենից ավելի օրգանապես արտահայտելու միջոց է։

Ինչքան մահ կա իմ սրտում,	*Քանի՜ մահ կա իմ սրտում,*
Թափուր գահ կա իմ սրտում.	*Թափուր գահ կա իմ սրտում.*
Չէ՞ դու էլ ես անցավոր.—	*Չէ՞ դու էլ ես մահացու.*
Անքուն ահ կա իմ սրտում։	*Մահի ահ կա իմ սրտում։*

Մենք բերեցինք Թումանյանի քառյակներից մեկի առաջին և վերջնական տարբերակները։ Ըստ էության ի՞նչ է փոխել բանա-

---

56 *Ինվարիանտը (ֆր.* invariant—*տառացի՝ չփոփոխվող) արտահայտություն է, որ անփոփոխ է մնում այդ արտահայտության հետ կապված որոշակի փոխակերպումների դեպքում։*

տանդծը։ Ընդամենը երեք բառ («ինչքան»—«քանի», «անցավոր» —«մահացու», «անքուն»—«մահի»)։

Բայց եթե առաջին տողում եղած փոփոխությունը, պայմանականորեն ասած, թելադրված էր սոսկ բառային նյութի բանաստեղծական տնտեսման չգրված օրենքով, ապա երրորդ և մանավանդ չորրորդ տողերում դրան է գումարվում նաև բանաստեղծական մտքի վերջնական իրավիճակը ավելի ցայտուն, ավելի պարզորոշ դարձնելու անհրաժեշտությունը։

Այստեղ կա քիչ նկատելի մի նրբություն ևս։ Թվում է, այս բանաստեղծությունը կառուցելով (aaba)[57] սխեմայով և ռեդիֆով, Թումանյանը ձևական կողմից քառյակի չորրորդ տողի մեջ պետք է «ներմուծեր» «մահի ահ» բառակապակցությունը, քանի որ «մահացու» և «մահի» բառերի հարևանությունը, առաջին հայացքից, կարող էր թուլացնել իմաստային առումով ամենից կարևոր երրորդ, չհանգավորված տողը։ (Համենայն դեպս, aaba սխեմայով հանգավորման սկզբունքի բովանդակայնությունը միշտ ընկալվում է այս իմաստով. երրորդ տողն ըստ ամենայնի հակադրվում է հանգավորված տողերին, այսպիսով արվեստագետին տալով լրացուցիչ արտահայտչամիջոց)։ Բայց այստեղ ևս արդարացված է այս «տակտիկական քայլը»։ Թումանյանը ակնառու կերպով ցուցադրում է, թե ինչպես բառային ծավալի փոքրացումից մեծանում է ողջ քառյակի արտահայտչականությունը, և թե ընդամենը ինչպիսի հսկայական նշանակություն է ձեռք բերում «մահ», «մահացու», «մահի» բառերի հենց միաժամանակյա, իմաստային, փոխադարձ ներգործության մոմենտը, որն ասես մտքի շղթայական ռեակցիա և ընդհանրապես ամբողջի նոր որակ է ստեղծում։

Ավելի լավ միջոցներ չունենալով, ստեղծագործական պրոցեսի այս կարևոր կողմը հասկանալու համար մենք ստիպված եղանք

[57] Նկատված է, որ Թումանյանն իր քառյակներում ճնշող մեծամասնությամբ կիրառել է հանգավորման դասական ձևը (aaba)՝ ռեդիֆով կամ առանց դրա. հազվադեպ՝ կից հանգը. (aabb) և ավելի հազվադեպ նույնահանգը (aaaa) (տե՛ս, օրինակ, «Թումանյան. Ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ» ժողովածուն, Երևան, 1950, հ. 2, էջ 65—66, Էդ. Ջրբաշյանի «Թումանյանի վարպետության հարցերից» հոդվածը)։ Այս էական մոմենտի վրա կանգ առնելու հնարավորություն չունենք, քանի որ այն կարիք ունի յուրաքանչյուր առանձին քառյակի «փակ մեխանիկայի» ծավալուն հիմնավորման ու պարզաբանման։ Մի բան, սակայն, ակնհայտ է. հանգավորման այս կամ այն սկզբունքի հաստատումը կարելի է արտածել՝ միայն ձևի ու բովանդակության փոխներգործության հանգույցներից ելնելով։

խոսել գրեթե ամբողջովին «փոխաբերություններով»։ Այնուամենայնիվ, այսպիսի ձևական վերլուծությունը կարևոր է, եթե այն վերջին հաշվով օգնում է որսալու տվյալ կոնկրետ ստեղծագործության բովանդակության ու ձևի գեղարվեստական միասնության էությունը։

* * *

Այսպիսով, մեր աշխատանքի առաջին գլխում, դիմելով բանաստեղծության առանձին կողմերին, մասերի բաժանելով այն՝ հանուն նրանց հետագա համադրության, մենք աշխատեցինք ամենից առաջ ըմբռնել պատկեր-տրոպի՝ քնարական բանաստեղծության բոլոր տարրերի համախմբման ու կապի մեխանիզմի էությունը։ Երկրորդ գլխում, տալով որոշ քնարական ժանրերի համառոտ բնութագիրը, հնարավորության սահմաններում ձգտեցինք ցույց տալ, որ լիրիկական բանաստեղծության ժանրային կառուցվածքը կախված է ստեղծագործության ոգուց, այն կենսական ու հուզական նախադրյալներից, որոնք կողմնորոշում են բանաստեղծին դեպի արտահայտման որոշակի ձև։ Եվ հնարավոր չէ լրջորեն վերլուծել քնարական բանաստեղծությունը, եթե հատուկ, մասնագիտական ուսումնասիրության չենթարկվի գրական պրոցեսի կարևորագույն օղակներից մեկը, որպիսին ժանրն է։

ՀԱԿՈԲ ՄԱՐԳԱՐՅԱՆ

Վ Ե Պ

Վեպը ժամանակակից գրականության ամենատարողունակ ժանրն է։ Իրականության գեղարվեստական արտացոլման լայնության, ընդգրկվող կյանքի խոր ու բազմակողմանի իմաստավորման, ընթերցողի վրա ազդելու գեղագիտական բազմահնչյունության առումով ժամանակակից գրականության մեջ վեպի հետ ոչ մի այլ ժանր չի կարող մրցել։ Վեպը հավասարապես ընդունակ է արտացոլելու կյանքի առօրեականն ու արտակարգը, հերոսականն ու ողբերգականը, վեհն ու կոմիկականը, արկածայինն ու ֆանտաստիկը։ Վեպին հավասարապես մատչելի է թե՛ անցյալի, թե՛ ներկայի, թե՛ ապագայի պատկերումը։ Արտացոլվող իրականության օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ բնույթի բոլոր երևույթները զարգացման մեջ պատկերելու իր կարողությամբ վեպը ժամանակակից գրականության ամենապատմական ժանրն է։ Թեմատիկ ընդգրկման իր գրեթե անսահմանափակ հնարավորությունների շնորհիվ բավարարելով տարբեր բնույթի ընթերցողների գեղարվեստական պահանջները, վեպը արդի գեղարվեստական գրականության ամենամեծ ժողովրդականություն վայելող ժանրերից է։ Վեպը իրականության գեղարվեստական ճանաչողության հզորագույն միջոցներից մեկն է։

1

Վեպը, որպես ինքնուրույն ժանր, անցել է ձևավորման ու զարգացման երկարատև ու բարդ ուղի։ Վիպական ստեղծագործության առաջին նմուշներին մենք հանդիպում ենք դեռևս ուշ շրջանի հին հունական ու հռոմեական գրականության մեջ։ Վե-

ղի զարգացումը, սակայն, հասարակական ու գեղարվեստական գործոնների հետևանքով, հետագա դարաշրջաններում ընթացել է անհամաչափ։

Միևնույն գրականության պատմության տարբեր փուլերում ժանրի զարգացումն ընթացել է ոչ միայն անհամաչափ, այլև ներքնապես հակասական։ Կոչված լինելով տալու տվյալ ժամանակաշրջանի գեղարվեստական ծավալուն արտացոլումը, անհատի ու հասարակության փոխհարաբերության բացատրության հարցում ամեն անգամ ուղղակի թե անուղղակի կրելով տվյալ շրջանի տիրապետող գաղափարախոսության ազդեցությունը, վեպը իր ներքին կառուցվածքով ու շոշափած խնդիրներով այնպիսի մեծ վերափոխումներ է ապրել, որ հաճախ հետնորդ սերնդի գրողների ու քննադատների մոտ այն թյուր կարծիքն է գոյացել, թե իսկական վեպը սոսկ իրենց ժամանակաշրջանի նվաճումն է։

Վեպը ներքին բարդ կառուցվածք ունեցող մի ամբողջական սիստեմ է, որ մշտական շփման մեջ լինելով հարատևորեն շարժման մեջ գտնվող իր արտացոլման օբյեկտի հետ ու կրելով դրա ներգործությունը, ինքը ևս գտնվում է անընդհատ շարժման ու զարգացման ընթացքում։ Հենց այդ պատճառով վեպի համառոտ ու, առավել ևս, բոլոր ժամանակների համար ընդունելի կարճ բնորոշում տալ անհնարին է։ Եվ իրականում ինչի՞ հիման վրա կարելի է տալ վեպի համառոտ բնորոշումը։ Բնորոշման զուտ թեմատիկ սկզբունքն անիրական է, քանի որ վեպի թեմատիկ ընդգրկման սահմանները գրեթե անսահմանափակ են։ Բնորոշման զուտ կառուցվածքային սկզբունքն անիմաստ է, քանի որ վեպի կառուցման ձևերը նրա էության արագ փոփոխվող առանձնահատկություններից են։ Վեպի ստրուկտուրան անընդհատ փոփոխման է ենթարկվում նույնիսկ գրականության զարգացման նույն փուլի ներսում։

Վեպի թե՛ թեմատիկ, թե՛ կառուցվածքային հատկանիշները, որոնցից վեպը, որպես ինքնուրույն ժանր, իհարկե, զուրկ չէ, ոչ թե բացարձակապես կայուն, այլ պատմականորեն հարաբերական հատկանիշներ են։ Ուստի սխալ է վեպի պատմականորեն դրսևորված որևէ տեսակի հատկանիշների բացարձակացումն ու բարձրացումը ժանրային չափանիշի աստիճանի։ Այո՛, Սերվանտեսի «Դոն Կիխոտը», Ֆր. Ռաբլեի «Գարգանտյուա ու Պանտագրյուելը», Բալզակի «Հայր Գորիոն», Լ. Տոլստոյի «Աննա Կարենինան», Թ. Մաննի «Դոկտոր Ֆաուստուսը» Մ. Շոլոխովի «Խաղաղ Դոնը»,

Դ. Դեմիրճյանի «Վարդանանքը» վիպական ստեղծագործության գլուխգործոցներ են, բայց դրանցից և ոչ մեկը չի կարող ժանրային բացարձակ չափանիշի դեր ստանձնել ոչ միայն այլ ժամանակաշրջանների, այլ նաև իրենց ստեղծման շրջանի համար։ Դա այդպես է, որովհետև մի բան է գեղարվեստական կատարելության չափանիշը, մի այլ բան՝ ժանրային չափանիշը։ Գրականության պատմությունը և մասնավորապես վեպի պատմությունն անհերքելիորեն վկայում են, որ ամեն անգամ, երբ այդ երկու տարբեր չափանիշները շփոթվել են իրար հետ և որպես ժանրի բնորոշման չափանիշ բացարձակացվել են մեկ կամ նույն բնույթի մի շարք վեպերի հատկանիշներ, վեպի ժանրային սահմաններից դուրս են մնացել կամ դուրս են հայտարարվել վեպի ոչ միայն բազմաթիվ ենթատեսակներ, այլ նույնիսկ ամբողջ ժամանակաշրջանների (օրինակ՝ անտիկ շրջանի, Արևելքի, նախավերածննդյան շրջանի) վիպական ստեղծագործությունները։

Ինքնին հասկանալի է, որ վերոհիշյալ մոտեցումը ոչ մի դեպքում չի բացառում այն անհերքելի ճշմարտությունը, որ վեպը պատմականորեն կայուն իր գեղարվեստական ամբողջությունն ունեցող մի կոնկրետ ժանր է։ Վիպական հատկանիշների պատմական հարաբերականությունը ոչ մի դեպքում ռելյատիվիստական բնույթի մեկնությունների հիմք չի կարող հանդիսանալ, քանի որ խոսքը ոչ թե վեպի՝ որպես ինքնուրույն ժանրի, պատմականորեն կայուն առանձնահատկությունների ժխտմանն է վերաբերում, այլ դրանց զարգացող, ուստի և ուսումնասիրման պատմա-տեսական մոտեցում պահանջող էությանը։

Վերոհիշյալ տեսակետը, միաժամանակ, ոչ մի դեպքում չի նսեմացնում վեպին տրված մեծ գեղագետների, քննադատների ու գրողների բնորոշումները, քանի որ կրելով հանդերձ պատմականության անխուսափելի կնիքը, դրանք իրենց մեջ, անկասկած, պարունակում են նաև բոլոր ժամանակների վեպերի համար հատուկ ժանրային կայուն առանձնահատկությունների բացահայտումներ։

Վեպին տրված առաջին ամբողջական բնորոշումներից մեկը պատկանում է Հեգելին։ Հեգելը իր ժամանակի վեպը բնորոշել է որպես «բուրժուական էպոպեա»։ «Վեպը, արդիական նշանակությամբ, ենթադրում է պրոզայիկ ձևով կարգավորված իրականություն, որի հողի վրա նա նորից, որքան դա հնարավոր է տվյալ նախադրյալների պայմաններում, իր շրջանակում վերականգնում

է պոեզիայի կերպված խոսվածքը՝ ինչպես իրադարձությունների կենդանության, այնպես էլ անհատների ու նրանց ճակատագրերի հարաբերությամբ»[1]:

Բելինսկին ևս բազմիցս անդրադարձել է վեպին։ Վեպի բր-ջազման հարցում, սկզբնական շրջանում, նա, անկասկած, հետևելով Հեգելին, գրել է. «Վեպը մեր ժամանակի էպոպեան է։ Վեպում կան էպոսի բոլոր սեռային ու էական հատկանիշները, միայն այն տարբերությամբ, որ վեպում իշխում են այլ տարրեր ու այլ կոլորիտ»[2]:

Ռուսաստանում իշխող հասարակական-քաղաքական իրադրությունը, սակայն, հետագայում Բելինսկուն ստիպեց ավելի կոնկրետ մոտեցում հանդես բերել վեպի նկատմամբ, բացահայտել նրա ճանաչողական մեծ ուժը. «Ժամանակակից վեպի խնդիրը իրականության վերարտադրումն է նրա ճշմարտության ողջ մերկությամբ։ Այդ պատճառով միանգամայն բնական է, որ մյուս բոլոր գրական սեռերի նկատմամբ վեպը գրավեց համընդհանուր ուշադրությունը։ Նրա մեջ հասարակությունը տեսնում է իր հայելին և դրա միջոցով ծանոթանում է ինքն իր հետ, կատարում է ինքնագիտակցման մեծ գործողությունը»[3]:

Հայ իրականության մեջ վեպի առաջին բնորոշումներից մեկին հանդիպում ենք էդ. Հյուրմյուզյանի մոտ։ Պատասխանելով «Ի՞նչ է վիպասանությունը» հարցին, նա գրում է. «Այդ խին գեղարվեստական քերթվածն՝ յաճախագոյն արձակ բանիւ յօրինեալ, և սահմանի՝ պատմութիւն առ ի հրահանգս բարուց կենցեղայ։ Քանզի ընդ սա և ընդ գեղարվեստական վէպս գրելի, նոյն դանդաղանութիւն է որ ինչ ընդ ողբերգութիւն և ընդ կատակերգութիւն»[4]:

Դ. Դեմիրճյանը գտնելով, որ «վեպի գրականագիտական սահմանումը շատ էլ խստականոն գործ չէ, քանի որ վեպը ինքը շատ էլ «կանոնների» և «սկզբունքների» մեջ կաշկանդված գրական մի տեսակ չէ», այնուամենայնիվ, տալիս է վեպի իր ըմբռնումը, որը իր շատ կողմերով խիստ արդիական է, քանի որ հենվում է ժամանակակից վիպասանության փորձի վրա։ «Վեպը պատկե-

---

[1] *Гегель*, Лекции по эстетике. Соч., т. XIV, Соцэкгиз, М., 1958, стр. 273.

[2] *В. Г. Белинский*, Полн. собр. соч., т. V, Изд-во АН СССР, М., 1954, стр. 39.

[3] *В. Г. Белинский*, Полн. собр. соч., т. X, М., 1956, стр. 106—107.

[4] Էդուարդ Հյուրմյուզյան, *Առձեռն բանաստեղծութիւն, Վենետիկ, Սուրբ Ղազար, 1839, էջ 136:*

յացնում է կյանքը իր ծավալուն և խոր բազմազանությամբ,— գրում է նա։ —Վեպի մեջ նկարագրված կյանքը մի որևէ էպիզոդ չէ։ Լավ չէ, երբ վեպի մեջ փոխվում, զարգանում են միայն դեպքերը, պետք է նաև մարդիկ փոխվեն։ Ավելի լավ է, երբ մարդիկ իրենք են ստեղծում դեպքեր, իրենք են փոխում դրանք և իրենք էլ դրա հետևանքով փոխվում են։ Վեպը, այսպիսով, իր հերոսների զարգացման, այսինքն նրանց գործերի ծավալման և հոգեկան աշխարհի փոխման «պատմությունն է»... Վեպը կյանքի պրոցեսի սինթետիկ պատկերումն է իր բազմազանության և զարգացման մեջ»[5]։

Անգլիացի մարքսիստ գրականագետ Ռալֆ Ֆոքսը գրել է «Վեպը գործ ունի անհատի հետ։ Դա անհատի՝ հասարակության, բնության հետ ունեցած պայքարի էպիկական պոեմն է, որը կարող էր զարգանալ միայն այն հասարակությունում, ուր մարդու ու հասարակության միջև հավասարակշռությունը կորսված է, ուր մարդը պատերազմական վիճակի մեջ է իր նմանների կամ բնության հետ»[6]։

Վերոհիշյալ բնորոշումներին կարելի է ավելացնել նաև խնդիրը, սակայն, այն է, որ գտնվի վիպական ժանրի ուսումնասիրման մի այնպիսի մոտեցում, մեկնաբանման մի այնպիսի եղանակ, որը ընդունակ լինի ընդգրկելու ու բացահայտելու վեպի զարգացման ոչ թե մի առանձին փուլի կամ մի առանձին ենթատեսակի, այլ պատմականորեն զարգացող բոլոր տեսակների ու ենթատեսակների գլխավոր էությունը, այն հատկանիշները, որոնք կայուն են բոլոր ժամանակների վեպերի համար։

Եթե որևէ կոնկրետ ժամանակաշրջանի վեպի ուսումնասիրման համար առայժմ ամենաարդյունավետ մեթոդը թեմատիկ-կառուցվածքայինն է, ապա առհասարակ վեպի ժանրային՝ բոլոր ժամանակների համար կայուն հատկանիշների բացահայտման եղանակը, ըստ երևույթին, առայժմ կարող է լինել գրականության պատմության մեջ այդ ժանրի գրաված տեղի ու դերի, նրա հասարակական-գեղարվեստական նշանակության, ընթերցողների վրա սույն այդ ժանրին հատուկ ներգործության առանձնահատկությունների հաշվառումը։ Վերոհիշյալ մոտեցումը թույլ կտա բացահայտելու ոչ միայն վիպական ժանրի մնայունն ու անցո-

5 «Գրական թերթ», 1952, № 30։

6 *Ральф Фокс*, Роман и народ. Гослитиздат, М. 1960. стр. 81–82.

վեպը, կայունն ու փոփոխվողը, ընդհանուրն ու մասնավորը, այլ նաև բացատրելու ընդհանուրի, առանձնահատուկի ու մասնավորի դիալեկտիկական միասնությունն ու հակասությունը, քանի որ ընդհանուրը սոսկ այնքանով է ընդհանուր, որ ունի առարկայական իր մասնավոր արտահայտությունները, որոնք իրենց սպեցիֆիկ կոնկրետ դրսևորումներով՝ պահպանելով հանդերձ կապը ընդհանուրի հետ, ժանրի առանձին արտահայտությունները լինելով, միշտ ավելի հարուստ են ընդհանուր հասկացությունից։ Այլ խոսքով ասած, վերոհիշյալ մոտեցումը մեզ թույլ կտա պատմական տարբեր ժամանակաշրջանների արդյունք հանդիսացող, թեմատիկ-կառուցվածքային տարբեր որակներ ունեցող, գրական տարբեր մեթոդներով, տարբեր խառնվածք ունեցող գրողների կողմից ստեղծված վեպերի բոլոր տեսակներն ու ենթատեսակները դիտարկել ու քննարկել որպես նույն ժանրին պատկանող գեղարվեստական կոնկրետ դրսևորումներ։ Երբ խոսք է լինում գործող, զարգացման ընթացքի մեջ գտնվող ժանրի տեսական բացահայտման մասին, կարևորը առաջին հերթին ոչ թե նրա փոփոխվող մեկ կամ մի քանի առանձնահատկությունների ուսումնասիրումն է, այլ ժանրի բուն էության բացահայտումը։

Արդ, ի՞նչ է իրենից ներկայացնում վեպը, և ո՞րն է նրա ժանրային բուն էությունը։

Վեպի ծագումն ու ձևավորումը ենթադրում է հասարակական ու գեղարվեստական մի շարք գործոնների դիալեկտիկական փոխներգործությունը, որի շնորհիվ արվեստում կյանքի է կոչվել գեղարվեստական ստեղծագործության կառուցելու մի նոր սկըզբունք, մի նոր ստրուկտուրա։ Շնորհիվ այն բանի, որ այդ ստրուկտուրան ունի իրականությունը գեղարվեստորեն արտացոլելու և իմաստավորելու միայն իրեն բնորոշ մի շարք կայուն առանձնահատկություններ, այն ձեռք է բերում անհատի վրա անկրկնելի, միայն իրեն հատուկ ներգործելու ունակություն և ժամանակի ընթացքում՝ ընթերցողների մի հոծ բազմություն, որոնք ցանկանում են կյանքը վերապրել, գեղարվեստորեն ընկալել՝ հատկապես վեպի ընձեռած միջոցներով։ Վիպական ժանրի այս երեք գլխավոր առանձնահատկությունները (նոր ստրուկտուրա, անհատի վրա ազդելու անկրկնելի, միայն իրեն հատուկ կերպ, ընթերցողի պահանջը՝ հենց այդ միջոցով ընկալելու կյանքը) հանդես են գալիս ոչ թե իրարից անջատ, այլ միաժամանակ, փոխներգործելով միմյանց վրա։

Վեպի, որպես ինքնուրույն ժանրի, անհրաժեշտությունը զգացվել է դեռևս ուշ շրջանի անտիկ իրականության մեջ. երբ հասարակական հարաբերությունների զարգացման հետևանքով կոլեկտիվից իրեն արդեն ազատ զգացող անհատը, որ այլևս դադարել էր հավատալ դիցաբանական բացատրություններին, ցանկացավ իր նոր վիճակի ծավալուն ու ամբողջական իմաստավորումը ստանալ գեղարվեստից: Հենց այդ պահանջն էլ հանդիսացավ այն հիմքը, որը ծնունդ տվեց վիպական ստեղծագործության առաջին բողբոջներին: Պատահական չէ, որ հետագայում, երբ վեպի ժանրը արդեն զարգացման բավականաչափ ուղի էր անցել և լիովին դրսևորել իրականության ընդգրկման ու իմաստավորման իր անգերազանցելի ունակությունները, Ֆիլդինգը, ապա Շելլինգն ու Հեգելը, ինչպես նաև Բելինսկին, անմիջական կապ տեսան էպոսի ու վեպի միջև, վեպը հայտարարելով նոր ժամանակի էպոս

Իր «Թոմ Ջոնսի պատմությունը» երկհատորանոց վեպում, բազում անգամ շարադրելով ռեալիստական վեպի իր սկզբունքները և վեպի պատմականությունը, իրականության արտացոլման օբյեկտիվությունը կապելով Հոմերոսի անվան հետ, Ֆիլդինգը նշում է, որ իր երկի նման վեպերը «կարելի է դիտել որպես մեկ կողմից ստեղծված մի մեծ աշխարհ»[7]:

Շելլինգը վիպական բովանդակության համընդհանրությունն ու օբյեկտիվացումը անմիջականորեն կապելով էպոսի հետ, միաժամանակ նկատի առնելով, որ վեպը էպոսի համեմատությամբ իր տարածքով ավելի մասնավոր է ու սահմանափակ և իր ներամփոփ զարգացմամբ մոտենում է դրամային, գրում է. «Այդ տեսակետից վեպը հնարավոր է բնութագրել նաև որպես էպոսի ու դրամայի միացություն՝ այն իմաստով, որ նա իր մեջ միավորում է այդ երկու ժանրերի առանձնահատկությունները»[8]:

Հեգելը վեպը որակելով որպես ժամանակակից էպոս, նշում է, որ իրականության վիպական պատկերումն էլ «էպոսի նման պահանջում է աշխարհի ու կյանքի հայեցման լրիվություն...»[9]:

Ինչպես տեսնում ենք, անկախ մոտեցման տարբերություններից, ընդգծվում է վեպի կարևորագույն առանձնահատկություն-

---

[7] *Генри Фильдинг.* История Тома Джонса Найденыша, т. 2. изд-во «Известия», М., 1960, стр. 9.

[8] *Ф. В. Шеллинг,* Философия искусства, М., изд-во «Мысль», 1966, стр. 380.

[9] *Гегель,* Лекции по эстетике, Соч., т. XIV, М., Соцэкгиз, 1958, стр. 273—274.

ներից մեկը՝ վեպը նոր ժամանակաշրջանի գրականության այն ժանրն է, որ էպոսի նման ընդունակ է կյանքը ընդգրկել ամենալայն չափումներով: *Բացի վերոհիշյալից, վեպը էպոսի հետ, անկասկած, ունի նաև շփման այլ կետեր: Բայց և այնպես, վեպը էպոսի ոչ ուղղակի շարունակությունն է և ոչ էլ նրա քայքայման արդյունքը:*

Ժամանակին ռուս քննադատ Կ. Ս. Ակսակովը այն կարծիքն էր հայտնել, որ հին էպոսը անցնելով Արևմուտք, իբր թե աստիճանաբար սկսել է մանրանալ, փոքրանալ, աննշան դառնալ, իր բարձրությունից իջել է վեպի աստիճանի, ի վերջո հանձին ֆրանսիական վիպակի՝ հասնելով իր անկման ցածրագույն աստիճանին: Եվ ահա, այսպիսի պայմաններում լույս է տեսնում Գոգոլի «Մեռած հոգիները», որի շնորհիվ հին էպոսը կրկին վերածնվում է իր ողջ խորությամբ ու պարզ վեհությամբ: Կ. Ս. Ակսակովը, այսպիսով, ոչ միայն հավասարության նշան էր դնում վեպի ու էպոսի միջև, այլև նոր ժամանակաշրջանի եվրոպական վեպն ու վիպակը դիտում որպես էպոսի քայքայման արդյունք: Բելինսկին, որ դեռևս իր «Պոեզիայի բաժանումը սեռերի և տեսակների» ուսումնասիրության մեջ վեպը դիտարկում էր որպես նոր կյանքի էպոս, երկու անգամ հանդես գալով Ակսակովի դեմ, բացահայտում է նրա տեսակետների անհիմնությունը:

«Հին հունական էպոսը,— գրում է Բելինսկին,— կարող էր գոյություն ունենալ միայն հին հույների համար՝ որպես նրանց *կյանքի արտահայտություն,* նրանց *բովանդակությամբ ու* նրանց *ձևով: Նոր կյանքի համար կարիք չկար այն վերածնելու, քանի որ նոր ժամանակաշրջանը ունի իր կյանքը, իր բովանդակությունն ու իր ձևը, ուստի նաև՝ իր էպոսը: Նոր կյանքի էպոսը հանդես եկավ առավելապես* վեպում, *որի գլխավոր տարբերությունը հին հունական էպոսից, բացի քրիստոնեական ու նոր կյանքի այլ տարրերից, հանդիսանում է նաև* կյանքի պրոզաիզմը, *որը մուտք է գործել նրա բովանդակության մեջ և խորթ էր հին հունական էպոսին: Հենց այդ պատճառով վեպը բոլորովին էլ հին էպոսի աղավաղումը չէ, այլ նոր կյանքի էպոսն է...»*[10]:

«Հայացք 1847 թ. ռուս գրականության վրա» աշխատությունում կրկին ու կրկին անդրադառնալով վեպին, Բելինսկին գրում

---

[10] *В. Г. Белинский,* Полн. собр. соч., т. VI, стр. 414.

է. «Սա պոեզիայի ամենալայն ու համապարփակ սեռն է, որի մեջ տաղանդը իրեն զգում է անսահմանորեն ազատ»[11]*։*

Ինչպես տեսնում ենք, «վեպը նոր ժամանակների էպոսն է» ըմբռնումը ոչ մի կապ չունի ոչ միայն էպոսի ու վեպի նույնացման, այլ նաև վեպի առաջացումը էպոսի քայքայման հետ կապելու միտումների հետ։ Ընդհակառակը, այդ ըմբռնումը ընդգծում է վեպի մեծությունը, քանի որ դրանով վեպը անմիջական շփման մեջ է դրվում հին հունական հանճարի ամենափայլուն արտահայտության հետ։ Վեպը նոր կյանքի ծնունդն է, միանգամայն նոր ժանր, որը ոչ թե ուղղակի, այլ կենսական ու գեղարվեստական հանգամանքների բերումով նոր իրականության արտացոլման ու իմաստավորման գործում կիրառեց մի շարք միջոցներ, ձեռք բերեց մի շարք հատկանիշներ, որոնք հատուկ էին նաև էպոսին։ Եթե դիցաբանությունը ոչ միայն հին էպոսի զինանոցն էր, այլ նաև նրա բուն հիմքը, բուն տարերքը, որի հետևանքով էպոսը իրականության գեղագիտական նախնական՝ հետագա զարգացումների համար անկրկնելի ընկալումներից մեկն էր, ապա վեպի տարերքը արդեն ժողովրդական նախնական երևակայությամբ չմիջնորդավորված իրականությունն է, անհատականության թագավորությունը, որը իր կնիքն է դրել ոչ միայն նրա բովանդակության վրա, այլ նաև ձևի՝ որպես միանգամայն գիտակցված անհատական ստեղծագործության։

Վերոհիշյալ առումով ժամանակակից դիցաբանական վեպը կամ վեպ-առասպելը *(օրինակ՝ Թ. Մաննի «Հովսեփը և նրա եղբայրները», Ջ. Ապդայկի «Կենտավրոսը») նույնպես ոչ մի ուղղակի առնչություն չունի հին էպոսի հետ։ Եթե հին էպոսում, դիցաբանական հին առասպելներում միֆը հանդես էր գալիս որպես բնական իրավիճակ, որպես գեղարվեստական բնական մտածողություն, որի օգնությամբ ձգտում էին բացահայտել մարդու և աշխարհի գաղտնիքները, ապա ժամանակակից գրողների համար առասպելական կերպարներն ու միջավայրը հիմնականում սիմվոլներ են, որոնց օգնությամբ նրանք լուծում են միանգամայն արդիական խնդիրներ։*

Եվ այսպես, վեպի առաջին և գլխավոր առանձնահատկությունը, որը նրան մերձեցնում է էպոսին և հիմք տալիս այն համարելու նոր քաղաքակրթության էպոսը, կյանքի լայն ընդգրկման կարողությունն ու կոչումն է։ Եվ իսկապես, ժամանակա-

---

[11] *В. Г. Белинский,* Полн. собр. соч., т. X, стр. 315.

729—16

կից գրականության մեջ և ոչ մի ժանր այդ ուղղությամբ չի կարող մրցել վեպի հետ։ Հենց իր ծավալով իսկ, երբեմն բազմահատոր, վեպը հնարավորություն է ընձեռում իրականությունն ընդգրկել ամենալայն չափումներով, խորքով ու տարածությամբ, այն պատկերել ու իմաստավորել բազմաշերտ ու բազմապլանային առումով, առաջադրել ու հիմնավորել գեղարվեստական այնպիսի կոնցեպցիաներ, որոնք անհնարին է իրագործել գրական այլ ժանրերով։

Վեպի ծավալային գործոնը, իհարկե, նրա կարևոր առանձնահատկություններից է, քանի որ այն ընդլայնում է նրա հնարավորությունները, բայց դրանից բոլորովին էլ չի բխում, թե վեպը անպայման պետք է ծավալով մեծ լինի։ Համենայն դեպս, վեպի ճանաչողական ու գեղարվեստական արժեքը պայմանավորված չէ ծավալով։ Համաշխարհային գրականության պատմությունը հարուստ է խիստ արժեքավոր թե՛ մեծածավալ, թե՛ փոքրածավալ վեպերով։ Մեծածավալ վեպեր են, վեպ-էպոպեաներ՝ Լ. Տոլստոյի «Պատերազմ և խաղաղություն», Ռ. Ռոլանի «Ժան Քրիստոֆը», Մ. Գորկու «Կլիմ Սամգինի կյանքը», Մ. Շոլոխովի «Խաղաղ Դոնը», Դ. Դեմիրճյանի «Վարդանանքը», բոլորն էլ վիպական ստեղծագործության գլուխգործոցներ։ Սակայն վիպական ստեղծագործության նշանավոր գործեր են նաև նույն Ռ. Ռոլանի միջին, սովորական ծավալի «Կոլա Բրյունյոնը», Բալզակի «Հայր Գորիոն», Շիրվանզադեի «Քաոսը», Ֆ. Ս. Ֆիցջերալդի «Մեծ Գեթսբին», Հեմինգուեյի «Ում համար են ղողանջում զանգերը» վեպերը։ Բայց սակ ծավալի փոքրության պատճառով բոլորովին էլ պակաս արժեքավոր չեն, ասենք, Բենժամեն Կոնստանի «Ադոլֆ», Տ. Զյուկյարյանի «Վանքը», Հեմինգուեյի «Ծերունին ու ծովը», Չ. Այթմատովի «Սպիտակ շոգենավը» վեպերն ու վիպակները[12]։

12 Արտասահմանյան գրականագիտությունը, սովորաբար, վեպի և վիպակի միջև տարբերություն չի դնում։ Ժամանակակից գեղարվեստական արձակը այնտեղ ստորաբաժանվում է հիմնականում երկու ժանրերի՝ վեպի և նովելի։ Սովետական գրականության տեսության ձեռնարկներում ևս գրական ընդունվածության ավանդույթների շարունակումով այդ տարբերությունը նշվում է։ Բելինսկին բնորոշելով վիպակը գրել է. «Վիպակը նույն վեպն է, միայն ավելի փոքր ծավալով, որը պայմանավորված է բովանդակության էությամբ ու ծավալով» (В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. V, стр. 42). Սովորաբար նշվում է, որ պատմվածքը կառուցվում է մի միջադեպի կամ մի քանի միջադեպերի հարակցությամբ, իսկ վիպակը՝ հերոսների կյանքի մի շարք միջադեպեր միավորող մեկ եղելության հիման վրա։ Այսինքն այն, որ վիպակը, ի տարբերություն վե-

Իրականում, վիպական ստեղծագործության ոչ մի ենթատեսակ, այդ թվում նաև վեպ-էպոպեան, վեպ-տետրալոգիան (Թ. Մանի «Հովսեփը և նրա եղբայրները»), վեպ-տրիլոգիան (Ա. Տոլստոյի «Տառապանքի ուղիներով»), վեպերի ցիկլեր (Բալզակի «Մարդկային կատակերգություն», Զոլայի «Ռուգոն-Մակարներ», Գոլսուորսիի «Սագա Ֆորսայտների մասին»), ի վիճակի չէ հասնելու էպոսի համապարփակ ընդգրկմանը։ Էպոսի համեմատությամբ առանձին վեպի ընդգրկման սահմանները անհամեմատ նեղ են, քանի որ վեպի խնդիրը ոչ թե ողջ իրականության, այլ նրա մի մասնավոր հատվածի ընդգրկումն ու գեղարվեստական բացահայտումն է։ Բայց քանի որ, ի տարբերություն հունական քաղաքակրթության, նոր կյանքն իր տնտեսական, հասարակական-քաղաքական ու գաղափարական բովանդակությամբ անհամեմատ հարուստ է, ուստի վեպի հնարավորությունները, փաստորեն, անսահման են։

Եթե հին հունական կյանքի համեմատական սահմանափակության պատճառով այդ կյանքի ողջ էությունը հնարավոր էր արտացոլել մի էպոսում՝ «Իլիականում», նույն պատճառով հայերի մոտ՝ «Սասունցի Դավթում», ապա նոր կյանքի անհամեմատ մեծ հարստությունը վեպը զրկում է այդ հնարավորությունից։ Դա ոչ թե վեպի թուլությունն է, այլ՝ ուժը, քանի որ եթե որպես անվերադարձ գնացած կյանքի անկրկնելի հանճարեղ արտահայտություն էպոսը գերազանցում է առանձին վերցրած ամեն մի վեպի, վեպը իր կողմից գերազանցում է էպոսին իր պատմագեղարվեստական կրկնելիությամբ։ Որպես իրականության գեղարվեստական անհատական իմաստավորման արտահայտություն՝ վեպը ենթադրում է նույն իրականության արտացոլումը տարբեր վիպասանների կողմից։ Իսկ քանի որ նոր կյանքի ամեն մի ժա-

---

պի, տալիս է հերոսի կամ հերոսների ոչ թե ողջ կյանքը, այլ միայն մի հատվածը, մի եղելությունը։ Գրականության պատմությունից հայտնի են բազմաթիվ վեպեր, որոնք նույնպես տալիս են հերոսի ոչ թե ողջ կյանքը, այլ միայն մի հատվածը՝ դրանով բացահայտելով հերոսի կյանքի ողջ իմաստը։ Նույնը, սակայն, ի վիճակի է իրագործելու նաև վիպակը։ Հեմինգուեյի «Ծերունին ու ծովը» վիպակում հիմնականում նկարագրվում է մի եղելություն, ծանոթանում ենք ծերունի Սանտյագոյի կյանքի մի հատվածին, որը, սակայն, լուսաբանում է նրա ողջ կյանքը, բացահայտում վիպական մի ամբողջական կոնցեպցիա։ Նշանակում է՝ տվյալ դեպքում կարևորը ոչ թե ծավալն է, այլ վեպի ու վիպակի կառուցվածքային ազգակցությունը, որի շնորհիվ դրանց տարբերությունը ոչ միշտ է որ հնարավոր է գիտականորեն հիմնավորել։

մանրակրկտված, ամեն մի բնապատկեր, ամեն մի դրվագ ենթարկվում է անհատական վիպական արտացոլման գաղափարական-գեղարվեստական ու ոճական ամենաբազմազան արտահայտությունների, ուստի վեպի հնարավորությունները պատմական առումով՝ գեթ տեսանելի ապագայում, անսպառ են։ Դա է վկայում համաշխարհային վիպագրության պատմությունը։

Վեպի մի այլ գլխավոր առանձնահատկությունը, ըստ էության՝ ամենագլխավոր առանձնահատկությունը, որը նրան անմիջականորեն միաձուլում է էպոսին, դա վեպի կողմից կյանքի ընկալման, խտացման ու ներկայացման օբյեկտիվ ձևն է, օբյեկտիվացված բովանդակությունն է։ Ճիշտ է, ժամանակային առումով էպոսի ու վեպի բովանդակությունները տարբեր են։ Ինչպես Մ. Բախտինն է նշել դեռևս 1938 թ. կարդացած իր մի զեկուցման մեջ, հին էպոսի առարկան «ազգային էպիկական անցյալն» է, որը արդիականությունից, այսինքն՝ նրա հեղինակից, կատարողից ու լսողներից բաժանված է «բացարձակ էպիկական դիստանցիայով»[13]։ Իսկ «վեպը ձևավորվել է հենց էպիկական դիստանցիայի խորտակման ընթացքում», երբ գեղարվեստական պատկերման օբյեկտը աստիճանաբար դարձել է ժամանակակից անավարտ իրականությունը։ «Վեպը հենց սկզբից կառուցվել է ոչ թե բացարձակ անցյալի հեռավոր պատկերի, այլ այդ անավարտ արդիականության հետ անմիջական շփման» պայմաններում[14]։

Վերոհիշյալ տարբերությամբ հանդերձ, որպես էպիկական սեռի ամենակարևոր առանձնահատկություն, վիպական բովանդակությունը ընթերցողին ներկայանում է օբյեկտիվացված ձեվով։ Եվ դա անկախ բոլոր ժամանակային տարբերություններից, անկախ այն բանից, թե ինչ ժամանակի՝ անցյալի, ներկայի թե ապագայի կյանքն է պատկերացվում, անկախ բոլոր պատմելաձևերից՝ անկախ այն բանից, թե պատումը իրագործվում է [illegible] հեղինակի կողմից, նրա ակտիվ միջամտությա՞մբ, թե՞ իսպառ բացակայությամբ, վեպի հերոսի, առաջին դեմքով պատմող անձնավորի՞, թե՞ նամականիի ձևով։

Մուրացանի «Գևորգ Մարզպետունի» պատմավեպում պատ-

---

[13] *М. Бахтин,* Эпос и роман. «Вопросы литературы», 1970, № 1, стр. 102.

[14] *Նույն տեղում, էջ 121։*

ցոլված են հայ ժողովրդի X դարի կյանքի դեպքերը, Ա. Տոլստոյի «Պետրոս Առաջինը» պատմավեպի հիմքում դրված են Ռուսաստանի հասարակական-քաղաքական կյանքի XVII դարի վերջի ու XVIII դարի սկզբի իրական հակասությունները, Սենկևիչի «Խաչակիրները» պատմավեպը վերարտադրում է XV դարի սկզբում լեհ ժողովրդի ազատագրական պայքարը ընդդեմ տևտոնների: Վերոհիշյալ բոլոր գործերում և, առհասարակ, բոլոր պատմավեպերում, պատկերված իրականությունը հասկանալի պատճառներով ընթերցողի համար հանդես է գալիս օբյեկտիվացված կերպով, քանի որ այդ բոլորը տեղի է ունեցել հեռավոր կամ մոտիկ անցյալում, բայց բոլոր դեպքերում՝ անցյալում:

Ֆլոբերը «Տիկին Բովարի» վեպում գեղարվեստական մեծ տաղանդով արտացոլել է իր ժամանակակից՝ XIX դարի ֆրանսիական կյանքը. Գր. Գրինը իր «Խաղաղ ամերիկացին» վեպում Հարավային Վիետնամում տեղի ունեցող ժամանակակից քաղաքական իրադրություններին է անդրադառնում՝ բացահայտելով Արևմուտքի մտավորականության տարբերակված դիրքորոշումը այս դեպքերի նկատմամբ, Շոլոխովը «Հերկած խոպան» վեպում նկարագրում է սովետական գյուղի կոլեկտիվացումը 30-ական թվականներին: Բայց այս, ինչպես նաև մեր դարաշրջանի կյանքը պատկերող բոլոր վեպերի բովանդակությունը ոչ միայն հեռավոր սերնդի, այլ հենց ժամանակակից ընթերցողների կողմից դիտարկվել ու դիտարկվում է որպես օբյեկտիվացված իրականություն:

Այդպես են ընկալվում ընթերցողների կողմից նաև վեպ-ուտոպիաները, ինչպես նաև գիտաֆանտաստիկ վեպերը՝ անկախ այն բանից, որ այստեղ արտացոլման օբյեկտը ոչ անցյալն է, ոչ էլ ներկան, այլ ներկայով բեկված մոտիկ կամ հեռավոր ապագան:

Վեպը ընթերցողի նկատմամբ իր բովանդակության օբյեկտիվ բնույթը պահպանում է ոչ միայն տարբեր ժամանակների՝ անցյալի, ներկայի ու ապագայի պատկերման դեպքերում, այլ նաև վիպական բոլոր պատմելաձևերի ժամանակ:

Ապուլեյի «Ոսկե էշը» վեպի (II դար) բովանդակությունը շարադրված է առաջին դեմքով: Առաջին դեմքի պատմելաձևով են գրված նաև Պետրոնիուսի «Սատիրիկոն» (I դար) ու Ախիլ Տատիի «Լևկիպպե ու Կլիտոֆոնտ» (II դար) վեպերը: Առաջին դեմքով է պատմում իր «Թոմ Ջոնսի պատմությունը» վեպը (XVIII դար) նաև Ֆիլդինգը, ինչպես նաև XX դարի բազմաթիվ վիպասաններ.

Դոստոևսկու «Ոճիր և պատիժ», Ստենդալի «Կարմիրն ու սևը», Բալզակի «Խորտակված պատրանքներ», «Էժենի Գրանդե» վեպերի բովանդակությունը, ընդհակառակը, տրված է երրորդ դեմքով. այս վեպերում հեղինակները ուղղակիորեն հանդես չեն գալիս: Ջեկ Լոնդոնի «Երկաթե կրունկը» վեպում բովանդակությունը ներկայացվում է երկի հերոսուհու՝ Ավիս Էվերգարդի հուշերի ձևով: Գյոթեի «Երիտասարդ Վերթերի տառապանքները», Ռուսոյի «Նոր Էլոիզը», Սրբուհի Տյուսաբի «Մայտա», Երվանդ Օտյանի «Վաճառականի մը նամակները» վեպերը գրված են նամականիի ձևով, իսկ Տ. Չյոկուրյանի «Վանքը»՝ օրագրության ձևով:

Վերոհիշյալ բոլոր վեպերում, սակայն, անկախ պատմելաձևի տարբերություններից, վիպական բովանդակությունն ընթերցողին ներկայանում են օբյեկտիվացված ձևով: Ընթերցողը հաղորդվում է հերոսների ճակատագրով, սրտատրոփ հետևում է վեպի ընթացքին, բայց այդ բոլորով հանդերձ վիպական իրականությունը երբեք չի նույնանում բուն իրականության հետ: Ընթերցողի համար դա, վերջին հաշվով, իր ես-ից, իր կամքից, իրենից դուրս գտնվող մի օբյեկտիվ գեղարվեստական իրականություն է մնում:

Վեպի հենց այս առանձնահատկությունը՝ իրականության գեղարվեստական ծավալուն, բազմակողմանի, բազմաշերտ պատկեր լինելն է, որ նրան ապահովում է ընթերցողների միլիոնավոր բազմություն: Վեպը ժամանակակից գրականության այն ժանրն է, որը կյանքի իրական պատկերների ձևով, բուն իրականությանը զուգահեռ կերտում է մի «երկրորդ իրականություն», ուր ամեն ինչ ընթանում է այնպես, ինչպես բուն իրականությունում:

Ի տարբերություն լիրիկայի, ուր հիմնականը ինքնարտահայտման անկեղծության չափն է, ի տարբերություն դրամայի, ուր հանդիսատեսը անմիջականորեն ականատես է լինում գործողություններին, վեպում հիմնականը բնավորությունների ու հանգամանքների օբյեկտիվության չափանիշն է: Այս բոլորը, իհարկե, չի նշանակում, որ վեպի ստեղծագործման ընթացքում երևակայությունը, ինտուիցիան, ոգեորությունը դեր չեն խաղում. խաղում են և ոչ պակաս, քան մյուս ժանրերում, բայց ժանրային նրբին տարերքի ուժով նույնիսկ ինքնակենսագրական վեպի բովանդակությունը, որտեղ թվում է թե պետք է իշխի անձնականը, մասնավորը, ընթերցողին ներկայանում է որպես կյանքի

համընդհանուր արտահայտություն, որպես հասարակական մեծ նշանակություն ունեցող օբյեկտիվացված փորձություն, որ ընթերցողը ուսանելի շատ բան կգտնի իր համար: Բնարական ստեղծագործության զգացմունքայնությունը անմիջական կապ ունի բառերի հետ, բառակապակցությունների հետ և միայն դրանց շնորհիվ ու դրանց օգնությամբ՝ իրականության հետ: «...Արձակում զգացմունքային բեռնավորումը կրում են ոչ թե բառերը, այլ բառերի միջոցով պատկերված իրականության շարժվող հոսանքը... Վեպերը բառերով չեն գրվում. դրանք ստեղծվում են. պատկերների, գործողությունների, նյութի, կերպարների օգնությամբ: Վեպի չափազանցված ոճավորումը թերություն է, քանի որ այն ընթերցողի ուշադրությունը շեղելով առարկաներից ու մարդկանցից, կենտրոնացնում է բառերի վրա...»[15]:

Վեպի ժանրային այս առանձնահատկությունը իր կողմից պայմանավորում է մի շարք հատկանիշներ, որոնք կային և բոլոր ժամանակների վեպերի համար: Ինքնին հասկանալի է, որ վեպը իրականության օբյեկտիվացված պատկերման իր կարողությունը առաջին հերթին ձեռք է բերում կերպարների, նկարագրվող իրադարձությունների, հանգամանքների յուրահատուկ ներկայացման ու զարգացման շնորհիվ:

Վեպը սյուժետային երկ է: Ավելին, վեպը այն ժանրն է, որը գրական մյուս բոլոր ժանրերի համեմատությամբ ի վիճակի է ապահովելու սյուժեի ամենաբազմակողմանի դրսևորումը: Ի տարբերություն մյուս ժանրերի, վիպական սյուժեի ընթացքը համեմատաբար ավելի հանդարտ է: Վեպի ոչ միայն գլխավոր, այլ նաև այն նախապատրաստող կամ զուգակցող երկրորդական կարևոր գործողությունները սովորաբար ներկայացվում են լինելիության ընթացքում: Եվ քանի որ վեպում հերոսները, գործողությունները ու իրադարձությունները և առհասարակ ողջ բովանդակությունը հանդես են բերվում կյանքի հետ ունեցած կապի հավանականության սկզբունքով, ապա բնականաբար ենթադրվում է նաև բազմաբնույթ մանրամասնությունների օգտագործում, որոնց օգնությամբ վիպական գեղարվեստական պատկերը օժտվում է տեսանելի կոնկրետությամբ, որը միանգամայն պարտադիր է վեպի համար: Իզուր չէ, որ XX դարի ամենատաղանդավոր վիպասաններից մեկը՝ Թ. Մաննը, իր «Վեպի արվեստը» զեկուցման մեջ

15 *Кристофер Кодуэлл*, Иллюзия и действительность «Прогресс», М., 1969, стр. 260.

վեպին հատուկ է համարում «տիտանական մինիատյուրիզմը». Թվում է, նշում է նա, թե վեպը «դիվահարված է մանրամասնություններով, կարծես թե դա է դրա միակ նպատակը, բայց միաժամանակ նա իր տեսադաշտից ոչ մի վայրկյան բաց չի թողնում ամբողջը...»[16]:

Վիպական սյուժեի էությունը կենսական տարբեր հանգամանքների մեջ ապրող ու գործող հերոսների զարգացման պատմությունն է[17]: Առանց հերոսի, նրա գործողությունների, նրա ապրումների ու բախումների, շրջապատի, հասարակության հետ ունեցած փոխհարաբերությունների՝ դժվար է պատկերացնել վեպի գոյությունը: Համենայն դեպս՝ վեպի զարգացման պատմությունը դա է վկայում:

Ակտիվ գործունեության սկզբունքը, անկասկած, վիպական հերոսի գլխավոր առանձնահատկություններից մեկն է: Իզուր չէ, որ վեպերը շատ հաճախ հիշվում են իրենց հերոսների վառ արտահայտված անհատականությամբ: «Բնավորության առեղծումը գրականության մեջ» հոդվածում Ջ. Գոլսուորսին գրում է. «Անցյալ ժամանակների հազվադեպ վեպերը, որոնք մինչև այժմ մենք վերընթերցում ենք հաճույքով՝ համարյա միշտ այն վեպերն են, որոնց մեջ ամենաքիչը գոնե մի բնավորություն վերապրել է իր դարաշրջանը»[18]: Եվ իսկապես այդպես է: Սերվանտեսի գլուխգործոցի էությունը մենք շատ հաճախ ընդհանրացնում ենք նրա տխրակերպ ասպետի՝ Դոն Կիխոտի կերպարում: Ռոբինզոն Կրուզո, Ռաստինյակ, Անդրեյ Բոլկոնսկի, Բազարով, Իվան Կարամազով, Աղասի, Սամվել և բազմաթիվ գրական այլ հերոսներ մեզ անմիջապես հիշեցնում են Դ. Դեֆոյի, Բալզակի, Լ. Տոլստոյի, Տուրգենևի, Դոստոևսկու, Աբովյանի, Րաֆֆու համապատասխան վեպերը:

Եթե վիպական սյուժեն վիպասանի կոնցեպցիայի գեղարվեստական մարմնավորումն է, ապա հերոսը այդ կոնցեպցիայի կրողն ու իրականացնողն է: Հենց այդ պատճառով էլ վեպի հե-

---

16 *Т. Манн*, Собрание сочинений в десяти томах, т. 10, М., Гослитиздат, 1961, стр. 279.

17 Կ. Ֆեդինը սեղմ, բայց չափազանց դիպուկ է բնորոշել սյուժեի ու կոմպոզիցիայի էությունը. «Կոմպոզիցիան թեմայի զարգացման տրամաբանությունն է (այնպես, ինչպես սյուժեն՝ կերպարի զարգացման տրամաբանությունը)». տե՛ս *К. Федин*, Писатель. Искусство. Время, М., 1957, стр. 381:

18 «Иностранная литература», 1962, № 7, стр. 195.

րոսը ի բնե օժտված է ներքին ակտիվության մեծ ուժով: Վեպը մարդու անհատականության, նրա անվերջ նախաձեռնության, անսպառ ձգտումների ու հնարավորությունների գեղարվեստական դրսևորման թագավորությունն է: Իզուր չէ ասված, որ վեպը մասնավոր կյանքի էպոսն է: Եթե հին էպոսում դյուցազնի ու կոլեկտիվի միջև գերակշռում էր «ներդաշնակ միասնությունը», ապա «նոր ժամանակի վեպում հերոսի ամեն մի ազատ քայլը նրան կոնֆլիկտի մեջ է դնում միջավայրի հետ, իսկ նրա կրքոտ ու հետևողական ազատ ինքնադրսևորումը նրան երբեմն դուրս է դնում պաշտոնական հասարակությունից»[19]:

Մասնավոր կյանքի էպոս լինելու հանգամանքը պայմանավորում է վիպական հերոսի՝ անընդհատ շարժման, փոփոխման, բախման մեջ գտնվելը: Վիպական հերոսի ակտիվության ներքին զսպանակը նրա անբավարարությունն է իր վիճակից, իր դիրքից, իր մարդկային հնարավորությունների ոչ լրիվ դրսևորումից: «Վեպի հիմնական ներքին թեմաներից մեկը,— գրում է Մ. Բախտինը,— հանդիսանում է հերոսի ճակատագրի ու նրա դիրքի անհամապատասխանության թեման: Մարդը կամ ավելի մեծ է իր ճակատագրից, կամ ավելի փոքր իր մարդկայնությունից: Նա չի կարող մինչև վերջ ամբողջությամբ դառնալ պաշտոնյա, կալվածատեր, առևտրական, փեսացու, խանդող, հայր և այլն... Նրա մեջ միշտ մնում են չիրացված հնարավորություններ ու անիրագործելի պահանջներ»[20]:

Վեպի հերոսը իր մարդկային ամբողջականության իմաստով միշտ մնում է անավարտ, լրիվ չի դրսևորում իր մարդկային բոլոր հնարավորությունները: Դա հիմք է ընձեռում հերոսի ոչ միայն տարբեր, իրականում անսպառ իրավիճակների ստեղծման, այլ նաև հերոսի կերտման ու մեկնաբանման գաղափարական-գեղարվեստական տարբեր կոնցեպցիաների համար: Շնորհիվ իր սյուժեի պատմողականության, համեմատաբար հանդարտ ընթացքին ու բազմապլանայնության, ժամանակի ու տարածության մեծ ընդգրկման, վեպը ընդունակ է մարդու գեղարվեստական տարբեր ըմբռնումներն ու մեկնաբանումները տալ պլաստիկ, բուն իրականության ընթացքի ու պատկերների տեսքով, որը մեծապես ընդլայնում է վեպի ներգործման շրջանակները:

---

[19] Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., «Наука», 1964, стр. 85

[20] *М. Бахтин,* Эпос и роман, «Вопросы литературы», 1970, № 1, стр. 119.

Վեպը գրականության այն ժանրն է, որ անսպառ հնարավորություններ է տալիս մարդու գեղարվեստական տարբեր կոնցեպցիաների մարմնավորման համար։ Ամեն մի դարաշրջան, գրական ամեն մի ուղղություն առաջադրում է մարդու իր ըմբռնումը, որը իր արտացոլումն է գտնում նաև վեպում։ Մարդու, գրական հերոսի մեկնաբանությունն ու գեղարվեստական մարմնավորման որպիսությունը այլ է ոչ միայն տարբեր դարաշրջաններում ու գրական ուղղություններում, այլ նաև վեպի տարբեր ենթատեսակներում։ Կասկածից վեր է, որ գրական հերոսը այլ կերպ է կերտվում և իմաստավորվում ոչ միայն սենտիմենտալիզմի, ռոմանտիզմի, քննադատական ռեալիզմի, նատուրալիզմի, սոցիալիստական ռեալիզմի գրական ուղղություններում, այլ նաև վեպի սոցիալական, երգիծական, արկածային, գիտաֆանտաստիկ և այլ ենթատեսակներում։ Բայց անկախ այս բոլորից՝ վեպը միշտ և ամենուրեք կերտել է իր հերոսին։ Միայն մեր դարաշրջանում է, որ գեղարվեստական մի քանի հոսանքներ ազդարարեցին հերոսի վախճանը։ Հերոսի վտարումը վեպից, վեպի ապահերոսացումը կործանարար է վեպի բուն իսկ գոյության համար։ Մարդու, հերոսի փոխարեն «նոր վեպում» կամ «հակավեպում» սկսում են իշխել առարկաները։ Իսկ՝ հերոսը, որ դեռ մի կերպ քարշ է տալիս իր գոյությունը, լրիվ առարկայացվում է, կորցնում իր մարդկային անհատականությունը։ Իր գործունեությամբ, իր ձգտումներով ու բախումներով, հաղթանակներով ու անկումներով վեպական կոնֆլիկտը առաջ մղող ակտիվ հերոսը վերածվում է սոսկ ուսումնասիրման ու մեկնաբանման օբյեկտի, պատմության կերտող ակտիվ անհատի փոխարեն՝ բացատրման ենթակա առարկայի, որին հեղինակը ամեն կերպ նսեմացնում ու ստորացնում է։ «Բնավորությունների վեպը ամբողջությամբ պատկանում է անցյալին»,— ազդարարում է «նոր վեպի» կարկառուն ներկայացուցիչ Ռոբ-Գրիեն։ «Միայն հոմո աբսուրդուսը կարող է լինել գրականության նոր հրովարտակաբերը»,— հայտարարում է «հակավեպի» վիպասանուհի Նատալի Սարրոտը։

Բնավորության ապահերոսացումը, նրա ակտիվ գործելակերպի ժխտումն ու բացասումը վեպը դատապարտում են հոգեվարքային գոյության, քանի որ այդ բոլորը բացասաբար է ազդում վեպի ֆաբուլայի, սյուժեի, կոմպոզիցիայի և գաղափարական նըպատակասլացության վրա։ Պասիվ, անգործունյա հերոսը, հրաժարվելով կյանքի վրա ներազդելուց, ապրելով ամեն ինչից կտըր-

ված, բավարարվում է սոսկ իր Ես-ի քչփորումով։ Ճիշտ է, նա դեռևս շարունակում է գոյություն ունենալ տարածության մեջ, բայց շրջապատի հետ նրա ունեցած ամենասովորական կապը այժմ դառնում է իր «գիտակցության հոսքում» այդ շրջապատից ստացած տպավորությունների, վերհուշերի, ապրումների կամավորական վերարտադրումը։ Այս բոլորի պատճառով վեպը զրկվում է իր պատմողական ու նկարագրական, արտահայտչական ու գործողական տարրերի ներդաշնակ միասնությունից։ Վեպն սկսում է կորցնել կյանքի վրա ներազդելու իր մեծ ընդունակությունը։ Ֆաբուլան, սյուժեն սկսում են աստիճանաբար խամրել, զրկվել իրենց ներքին դինամիկայից, և առհասարակ խիստ կերպով թուլանում է վեպի գեղագիտական հնչեղությունը, քանի որ իսկական հերոսի դուրս մղումով՝ վեպից դուրս են մղվում նաև այդ հերոսին գեղագիտական իմաստավորում հաղորդող ողբերգականն ու վեհը, դրամատիկականն ու կոմիկականը, գեղեցիկն ու հերոսականը։ Անգործունյա, անբան կյանքով ապրող անհատի նկատմամբ լավագույն դեպքում մնում է սոսկ խղճահարությունը, որը, ինչ խոսք, էսթետիկական կատեգորիա չէ և չի կարող բացահայտել մի այնպիսի ծավալուն ժանրի բովանդակությունը, ինչպիսին վեպի բովանդակությունն է։

Միանգամայն ճիշտ է Ի. Բեխերը, երբ գրում է. «Ով կարծում է, թե կարելի է հրաժարվել ֆաբուլայից կամ մտածում է յոլա գնալ առանց հերոսի, հերոսներին պատկերելով en masse ու հենց դրանով իսկ բացառելով նրանց, նա հրաժարվում է այն բանից, որ իր ստեղծագործության մեջ ցույց տա մարդու զարգացման ընթացքը, մարդկային կոնֆլիկտները, ուստի հրաժարվում է նաև մարդկանց վրա ներգործելուց»[21]։ Իսկ վեպը վեպ է դառնում հենց վերոհիշյալ գործոնների շնորհիվ։

Ինքնին հասկանալի է, որ հերոսների զարգացման պատմությունը, այդ զարգացման ներքին տրամաբանությունը արձակի ամենածավալուն ժանրում՝ վեպում, երբեք ինքնանպատակ չեն կարող լինել։ Կա մի ուժ, սյուժետային մի ներքին տարերք, առանց որի վիպական հերոսների զարգացման տրամաբանությունը փաստորեն անհնարին է։ Սյուժեի այդ ներքին տարերքը նրա կոնֆլիկտայնությունն է։

Առանց կոնֆլիկտի վեպ չկա։ Վեպը իր պատմական զարգացման տարբեր փուլերում՝ հասարակական-քաղաքական տարբեր

21 *И. Бехер,* Любовь моя, поэзия, М., 1965, стр. 391.

հանգամանքների թելադրանքով, փոխել է իր կոնֆլիկտայնության գաղափարական-գեղարվեստական բովանդակությունը, բայց երբեք չի զրկվել և չի կարող զրկվել դրանից։ Եվ դա հատուկ է բոլոր ժողովուրդների վեպերին, զարգացման առաջին փուլից, օրինակ, Լոնգի «Դաֆնիսն ու Քլոյան» վեպից՝ մինչև մեր օրերի վեպերը. հատուկ է վեպի բոլոր ենթատեսակներին՝ սոցիալական, հոգեբանական, պատմական, արկածային, ֆանտաստիկ, երգիծական, սիրային և այլն։ Պայմանավորված վիպական սյուժեի ու կոմպոզիցիայի առանձնահատկությամբ, վեպն այն ժանրն է, որն ի վիճակի է արտահայտելու կոնֆլիկտի ամենախոր ու ամենաբազմակողմանի գեղարվեստական մարմնավորումը։

Վեպի այդ սպեցիֆիկան, վերջին հաշվով, կոչված է հիմնավորելու, գեղարվեստորեն համոզիչ դարձնելու վիպական կոնֆլիկտի ձևավորումը, զարգացումն ու լուծումը։ Վեպը վեպ դարձնողը ոչ թե հերոսների բազմաքանակությունն է, գործողությունների ընդգրկման տարածական ու ժամանակային լայնությունն ու խորությունը, այլ կյանքի նորովի, խոր, կոնցեպտուալ իմաստավորումը, որը իրականացվում, լուսարձակվում է վեպի կոնֆլիկտում։

Կոմպոզիցիան վեպի ամենակարևոր բովանդակային ձևերից է, որի կոչումն է իրականացնել վեպի բոլոր մասերի, նրա բոլոր բովանդակային ու ձևային կողմերի ու առանձնահատկությունների միասնությունը՝ կյանքի կոչելով կենդանի, իր ներքին կյանքով, իր ներքին օրինաչափություններով ապրող վիպական մի ամբողջություն։ Կոմպոզիցիան սոսկ վեպի սյուժեն, հերոսները, հեղինակային խոսքը, բնանկարները ի մի հավաքող, կազմակերպող ձևական, տեխնիկական հնարք չէ, այլ խորապես կապված ու պայմանավորված է վեպի գաղափարական մտահղացման ու նպատակասլացության հետ։ Կոմպոզիցիայում, անկասկած, կան տարրեր, որոնք գալիս են արտացոլվող օբյեկտից, պատկերվող իրականությունից, բայց նրանում գերակշռողը ստեղծագործական, կոնստրուկտիվ սկզբունքն է, որով նա անմիջականորեն կապվում է վիպական կոնցեպցիայի հետ։ Հենց այդ պատճառով էլ կոմպոզիցիան մի ինչ-որ քարացած, մեկընդմիշտ տրված համաձուլվածք չէ, այլ դինամիկ ստրուկտուրա, այսինքն ժամանակի ընթացքում փոփոխվող կառուցվածք։

Վեպի կոմպոզիցիան, այսպիսով, ոչ թե փակ, ավարտված, քարացած մի սխեմ է, մի պատրաստի կաղապար, որը կարելի

է, «լցնել» կերպարներով, գործողություններով, գաղափարներով ու վեպ «սարքել», այլ անընդհատ շարժվող, զարգացման, փոխներգործության մեջ գտնվող բովանդակալից ձևի մի ամբողջություն, որը, սակայն, մյուս բոլոր գրական ժանրերի կոմպոզիցիաների նմանությամբ ունի իր հարաբերական կայունությունը։ Որպես զարգացող, անընդհատ շարժման, լինելության մեջ գտնըվող սիստեմ, վեպի կոմպոզիցիան անընդհատ հարստանում է, ոչ թե բարդանում կամ պարզվում, այլ՝ հարստանում։ Այդ իմաստով վեպի կոմպոզիցիան գեղարվեստական ամենաճկուն, ամենատարողունակ, ամենահարուստ ստրուկտուրաներից է, որը ընդունակ է վեպի հիմնական առանձնահատկությունների համաձայն մարմնավորելու իրականում անթվարկելիորեն անսահման գեղարվեստական կոնցեպցիոն մտահղացումներ։ Վիպական կոմպոզիցիայի «կառուցողական» պլաստիկան չափազանց հարուստ է։ Այն հավասարապես «իրեն լավ է զգում» և՛ այն դեպքում, երբ կոչված է մարմնավորելու հարուստ փաստարկությունների ու գործողությունների վրա հենված գեղարվեստական մտահղացումներ, և՛ այն դեպքում՝ երբ շեշտը դրվում է հերոսների ներաշխարհի, նրանց ապրումների վրա։

Վիպական կոմպոզիցիայի հարուստ հնարավորությունները պայմանավորող կարևոր գործոններից մեկը, անկասկած, այդ կոմպոզիցիայի կողմից ժամանակի ճկուն օգտագործումն է։ Ժամանակը կոմպոզիցիայի կարևորագույն բաղադրիչներից է։ Եվ դա միանգամայն օրինաչափ է, քանի որ, ինչպես տեսանք, «կոմպոզիցիան թեմայի զարգացման տրամաբանությունն է», իսկ վեպի թեման այլ կերպ չի կարող զարգանալ, քան ժամանակի մեջ։

Գեղարվեստական ժամանակը անմիջական կապ ունի իրականության օբյեկտիվ ժամանակի հետ և այդ ժամանակի նման օբյեկտիվ է, բայց դա, այնուամենայնիվ, բուն իրականության օբյեկտիվ ժամանակը չէ։ Գեղարվեստական ժամանակը օբյեկտիվ ժամանակի սուբյեկտիվ պատկերն է, ստեղծագործողի բովով անցած, նրա գեղարվեստական մտահղացումներին ենթարկված ժամանակն է։ Հենց այդ պատճառով էլ վեպում իրականության ու գեղարվեստական ժամանակի նույնացումը հնարավոր չէ։

Տ. Մոսիկյան ժամանակի պրոբլեմին նվիրված իր մի հոդվածում մեջ է բերում Էլզա Տրիոլեի «Մեծ Երբեքը» գրքից վիպական ժամանակի մասին վիպասանուհու հետևյալ դատողությունը. «Ժամանակի չափումը միշտ ստեղծագործական երևույթ

է. երբ սպասում ես սիրածդ մարդուն՝ ժամը երկար է տևում, և ընդհակառակը, նույն ժամը կարճ է՝ եթե քեզ միայն այդ ժամն է մնում ապրելու համար։ Մարդու կողմից հնարված բոլոր չափումները կեցության սահմանում ենթակա են տատանումների։ Վերցրեք վեպը. այսքան կամ այնքան էջեր, ընթերցման այսքան կամ այնքան ժամեր, և դուք կլանվում եք մի «դայջեսթ» նվիրված մի հարյուրամյա պատերազմի, մի մարդասպանության կամ ճանապարհորդության»։ Համաձայնվելով վերահիշյալի հետ, գտնելով, որ ռեալ դեպքերը վեպում տրվում են համակենտրոնացված, «բարձրացված լարվածությամբ», Մոտիլևան ընդհանրացնում է. «Վեպը իրականության պատճեն չէ, և վիպական ժամանակը չի կարող և չպետք է համընկնի ռեալ ժամանակի հետ»[22]։

Եվ իսկապես, ինչպես վիպական իրականությունը երբեք չի նույնանում և չի կարելի նույնացնել ռեալ իրականությանը, այնպես էլ նրա ժամանակը չի նույնանում և չի կարելի նույնացնել իրական ժամանակի հետ։ Գերմանացի գրող Լեոնհարդ Ֆրանկը «Ձախ կողմում, որտեղ սիրտն է» ինքնակենսագրական վեպում իրավացիորեն նշում է, որ երկու հոգու տասը րոպեի խոսակցությունը միանգամայն ճիշտ տալու համար անհրաժեշտ է 200—300 էջ, ուստի վիպասանի համար ընտրությունը, խտացումը, կարևորի առանձնացումը անհերքելի անհրաժեշտություն է։ Միայն դրա շնորհիվ է, որ մենք հնարավորություն ունենք, օրինակ, Դեմիրճյանի «Վարդանանքի» ընթերցմամբ (ազատ պայմաններում՝ երկու-երեք օրում) գեղարվեստորեն «ականատես լինելու» դարաշրջանային մի մեծ իրադրության։

Կլասիկ վեպում ժամանակի գեղարվեստական ֆունկցիայի վրա սովորաբար հատուկ ուշադրություն չէին դարձնում։ Վիպական գործողությունները, սյուժեի զարգացումը՝ էքսպոզիցիա, հանգույց, գործողության զարգացում, կուլմինացիա, լուծում, ընթանում է օբյեկտիվ ժամանակում, մեծ մասամբ պատճառա-հետևանքային շղթայի ձևով։ Սյուժեի բաղադրամասերի տեղափոխումները, էքսպոզիցիայի «լուծումը» մյուս մասերում, կոնֆլիկտի լուծման տեղափոխումը հանգույցից առաջ այնքան էլ հազվադեպ երևույթներ չեն կլասիկ վեպերում, բայց այդ բոլորը չեն խախտում ժամանակի կայուն ռիթմը։ Կլասիկ վեպը կյանքի

---

[22] *Т. Мотылева*. Время—реальное и романическое, «Вопросы литературы», 1966, № 6, стр. 112.

բազմազանությունը, նրա հարստությունը, կյանքի տարբեր ըմ-
բռնումներն ու ճշմարտությունները սովորաբար բացահայտում է
սյուժեի օժանդակ գծերով, այսինքն՝ ոչ թե ժամանակի խորաց-
ման, այլ նույն ժամանակի տարածականության ավելացման հաշ-
վին։ Սյուժետային տարբեր գծերի գործողությունները որոշ ժա-
մանակ սովորաբար ընթանում են զուգահեռ, աստիճանաբար
զուգորդվում, ապա միահյուսվում։ Բոլոր դեպքերում, սակայն,
կլասիկ վեպում ժամանակի ըմբռնումը բացարձակորեն օբյեկտիվ
է։ Եվ այլ կերպ չի կարող լինել, քանի որ վիպական բոլոր գոր-
ծողությունները, հերոսների ու իրադարձությունների ընթացքը,
նրանց զարգացումն ու վերափոխումը տեղի են ունենում ժամա-
նակի մեջ։ Ժամանակի ընթացքը վեպում կարող է լինել հաջոր-
դական, ընդհատ, ավելի ուշ կատարվածը նախորդի ավելի վաղ
կատարվածին, ընթանա որպես երկու տարբեր ժամանակների
զուգահեռ կամ զուգորդում, բայց նրա ներկայությունը վեպում
միանգամայն պարտադիր է։ Ժամանակային կայուն չափանիշի
շնորհիվ վեպի բազմաթիվ ենթատեքստները օժտվում են խոր
պատմականությամբ։ Ժամանակի վտարումը վեպից, փաստորեն,
ոչ միայն վեպի ճանաչողական ֆունկցիայի ժխտումն է, այլ առ-
հասարակ վեպի ժխտումը, քայքայումը։

Այլ է դրությունը ժամանակակից վեպում։ Դեռևս դարասկզբ-
ից վեպի կոմպոզիցիան, ժամանակի պրոբլեմը և առհասարակ
վիպական պոետիկայի ձևական կողմերը դարձան մոդեռնիստա-
կան վիպագրության ու քննադատության հիմնական խնդիրներից
մեկը։ Մարսել Պրուստի «Կորված ժամանակի որոնումներում»
վեպերի ցիկլում, Ջ. Ջոյսի «Ուլիս» վեպում, ապա նաև մոդեռ-
նիստական մի շարք այլ վեպերում, ժամանակի գեղարվեստա-
կան իմաստավորումը ընթացավ այլ ուղղությամբ։ Մոդեռնիստա-
կան վիպագրությունն ու քննադատությունը հրաժարվեցին ոչ մի-
այն իրական ու գեղարվեստական ժամանակների նույնացումից,
որը միանգամայն հասկանալի է, այլ փորձեցին առհասարակ ժխ-
տել այդ երկու ժամանակների, մասնավորապես գեղարվեստական
ժամանակի պայմանավորվածությունը իրական ժամանակով։ Գե-
ղարվեստական ժամանակը բացարձակացվեց ու հայտարարվեց
կատարելապես ինքնաբավ, ինքնայր իրականություն։ Պրուստի
հերոսը ի վիճակի չէ մարդկայնորեն ինքնահաստատվելու բուն ի-
րականությունում, օբյեկտիվ ժամանակում, նրան մնում է գե-
ղարվեստական ժամանակը, որը, ըստ հեղինակի, ավելի հարուստ

է, քան իրականը։ Մարդը իր կորցրած ժամանակը գտնում, վերադարձնում է (ցիկլի վերջին երկու մասերը կրում են «Գտնված ժամանակը» վերնագիրը) հիշողության մեջ և արվեստում։ Ջոյսի «Ուլիսը» մի վեպ-պարոդիա է, որի գաղափարական իմաստը վերջին հաշվով նույնն է. մարդը մանրացել, չքացել, անկացել է. նա այլևս անելու ոչինչ չունի իրականության մեջ։ Ոդիսևսի նման հերոսներին այժմ փոխարինում են Լեոպոլդ Բլումի նման քաղքենի պաշտոնյաներ, Ոդիսևսին հավատարմորեն սպասող Պենելոպային՝ Մերիոն Բլումի նման ընկած կանայք։ Վիպելու ձևը ընթանում է հերոսների «գիտակցության հոսքի» ձևով։ Դա մտքի անընդհատ հոսքն է, որ գոյանում է հերոսների հոգում, և որը հեղինակի կողմից թղթին է հանձնվում ոչ թե «ռացիոնալ տրամաբանության» օրենքների համաձայն, այլ «այն հաջորդականությամբ, որով նրանք գոյանում են»[23], այսինքն՝ քաոսային ձևով։ Ըստ որում, շատ հաճախ գիտակցության այդ հոսքը ոչ մի անմիջական կապ չունի հերոսի կոնկրետ միջավայրի հետ։

Մոդեռնիստական վեպի այս ուղղությունը, որին պատկանում են, բացի Պրուստից ու Ջոյսից, նաև Վիրջինիա Վուլֆը, Դորոթի Ռիչարդսոնը և ուրիշներ, ավելի նոր ժամանակներում՝ նաև «նոր վեպի» հեղինակները՝ Ալեն Ռոբ-Գրիե, Միշել Բյուտոր, Կլոդ Սիմոն, Նատալի Սարրոտ և այլք, վեպի ոճական ու ստրուկտուրային միջոցները դարձնում են ինքնանպատակ։ Այդ բոլորը ծառայեցվում է ոչ թե վեպի կողմից իրականության արտացոլման հնարավորությունների ընդլայնմանը, այլ իրականության ռեալ հակասություններից խուսափելու, գեղարվեստական մի ինքնաբավ աշխարհ ստեղծելու միջոց։ Պատահական չէ, որ գերմանացի մարքսիստ գրականագետ Ռոբերտ Վեյմանը վեպի հետ կատարվող վերահիշյալ փորձերի էությունը համարում է այն, որ դրանք «հասցնում են մի կատեգորիայի կորստյան, որը մենք կանվանեինք վեպի կենսական միջուկը՝ ժամանակի արտացոլման կատեգորիան»[24]։ Իսկ ժամանակի վտարումը վեպից, վերջին հաշվով, ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ վեպի խորտակում։

Եթե մոդեռնիստական ուղղությունները ձգտում են ժամանակակից վեպի զարգացումը տանել կլասիկ վեպին հակադրվելու

23 *Տե՛ս Т. Мотылева*, Внутренний монолог и «поток сознания», «Вопросы литературы», 1965, № 1, стр. 181.

24 *Роберт Вейман*, «Новая критика» и развитие буржуазного литературоведения, перевод с немецкого, М., «Прогресс», 1965, стр. 377.

ճանապարհով, ապա սոցիալիստական ռեալիզմի, ինչպես նաև Արևմուտքում հարատևող քննադատական ռեալիզմի մեթոդով ստեղծագործող վիպասանները, ընդհակառակը, ընթանում են կլասիկ վեպի ավանդույթների զարգացման ու հարստացման ճանապարհով։

Ժամանակի կատեգորիան, օրինակ, այդ ուղղությունների պատկանող գրողների մոտ ոչ միայն դուրս չմղվեց վեպից. այլ, ընդհակառակը, վեպի ժամանակային չափումները հարստացվեցին։ Թ. Մաննի մի շարք վեպերը, մասնավորապես «Կախարդական լեռը», «Դոկտոր Ֆաուստուսը», ժամանակակից վեպում ժամանակի տաղանդավոր օգտագործման օրինակներ են. ընդ որում, միանգամայն դրական՝ վեպերի գեղարվեստական ճանաչողական ֆունկցիաների բարձրացման նպատակով։ «Կախարդական լեռը» վեպին նվիրված իր ելույթում վիպասանը ինքը նշում է, որ այն վեպ է երկակիորեն ըմբռնված ժամանակի մասին. մի կողմից կոնկրետ դարաշրջանի՝ Առաջին համաշխարհային պատերազմին նախորդող ժամանակաշրջանի. որը վեպին հաղորդում է պատմականության դրոշմ, և մյուս կողմից բուն ժամանակի մասին, որպես այդպիսին. «ընդ որում, այդ թեման տրվում է ոչ միայն գրքի հերոսի փորձի միջոցով, այլ նաև վեպի բուն հյուսվածքում, դրա միջոցով»[25]։ «Դոկտոր Ֆաուստուսի պատմությունը։ Վեպ մի վեպի մասին» ընդարձակ գործում, բացատրելով թե ինչու Ադրիան Լևերկյունի պատմությունը պատմում է ոչ թե ինքը՝ հեղինակը, այլ պրոֆեսոր Ցեյտբլոմը, Մանը գրում է. «Պատմողի կերպարը մտցնելու իմ գլխավոր նպատակը պատումը ժամանակային երկակի պլանով տանելու հնարավորության ստեղծումն էր, որի պայմաններում գործողությունները, որոնք գրողին ցնցում են բուն գրելու մոմենտում. պոլիֆոնիկ կերպով միահյուսվում են այն գործողություններին, որոնց մասին նա գրում է»[26]։ Ցեյտբլոմի՝ Ադրիան Լևերկյունի կյանքը պատմող կերպարի օգնությամբ, հեղինակը մի որոշակի դիստանցիա է ստեղծում իր և նրա միջև, հետևապես նաև Լևերկյունի նկատմամբ և առհասարակ վեպում նկարագրված կյանքի նկատմամբ։ Ստացվում է ժամանակային մի պոլիֆոնիզմ, որը էականորեն հարստացնում է վեպի բովանդակությունը։

Մոդեռնիստական վեպի շատ հեղինակներ պնդում են, որ կր-

---

25 *Т. Манн*, Собрание сочинений в десяти томах, т. 10, стр. 165.

26 Նույն տեղում, էջ 219։

լասիկ վեպին իրենք հակադրվում են, նրա հետ իրենց կապերը խզում են գլխավորապես իբր թե այն պատճառով, որ այն ընթերցողին ներշնչում է ընդամենը մի ճշմարտություն, հեղինակային ճշմարտությունը, սոսկ հեղինակի տեսակետը: Հեղինակը, ասում են նրանք, կլասիկ վեպում հանդես է գալիս որպես ամեն ինչ իմացող, ամեն ինչ տնօրինող դեմիուրգ, այնինչ նրա իմացած ու ստեղծած աշխարհը սուբյեկտիվ է: Մոռացություն է արվում, որ ռեալիստական վեպը, մասնավորապես մեծ ռեալիստների գործերը, գրեթե միշտ, այս կամ այն չափով եղել են բազմահնչուն: Մ. Բախտինը տարբերակում է երկու տեսակ վեպի գոյությունը՝ միահնչուն ու բազմահնչուն: Միահնչուն վեպի մեջ, ըստ նրա, գերակշռում է հեղինակի կազմակերպող գիտակցությունը, գաղափարական մի ձայն, որը լուսարձակում է ամեն ինչ՝ դեպքերը, կերպարները, գաղափարները, կոնֆլիկտի լուծումը և այլն: Դոստոևսկու ստեղծած պոլիֆոնիկ վեպի էությունը, ընդհակառակը, այն է, որ նրա ստեղծագործություններում հանդես եկող բազմաթիվ բնավորություններն ու ճակատագրերը ենթարկվում են ոչ թե մի միասնական հեղինակային գիտակցության, այլ «իրավահավասար, իրենց աշխարհներն ունեցող գիտակցությունների բազմություն են զուգակցում այստեղ՝ պահպանելով որոշ դեպքերի միասնության մեջ իրենց ինքնուրույնությունը»[27]: Պոլիֆոնիկ վեպի առանձնահատկությունը այն է, որ այդ վեպում առկա են ինքնուրույն, չմիաձուլվող ձայների ու գիտակցությունների բազմազանություն ու բազմահնչունություն: Դոստոևսկու հերոսը ազատ է ու ինքնուրույն, նա երբեք չի ենթարկվում կանխակալ դրույթների, ձգտում է մինչև վերջը ազատորեն ինքնահաստատվել: Դոստոևսկու բոլոր հերոսները, հատկապես նրա հասուն շրջանի ստեղծագործություններում, «կենդանի կերպով զգում են իրենց ներքին անավարտվածությունը, իրենց կարողությունը ինչ-որ ձևով ներքուստ գերաճելու և անճիշտ դարձնելու իրենց առարկայացնող ու քարացնող ամեն մի բնորոշում: Քանի մարդը դեռ կենդանի է, նա ապրում է այն ըմբռնումով, որ դեռ ավարտված չէ և դեռ չի ասել իր վերջին խոսքը»[28]:

Վեպի պոլիֆոնիզմի, նրա կոմպոզիցիայի և առհասարակ նրա ողջ էության հետ սերտորեն առնչվում է նաև վեպի ավարտվածության ու անավարտվածության խնդիրը: Որոշ մասնագետներ,

---

[27] М. *Бахтин*, Проблемы поэтики Достоевского, М., 1963, стр. 7.

[28] Նույն տեղում, էջ 78:

նկատի առնելով այն հանգամանքը, որ վեպի կոչումը անավարտ, անընդհատ լինելիության մեջ գտնվող իրականության արտացոլումն է, գտնում են, որ վեպի ժանրին ի սկզբանե հատուկ է անավարտությունը։ Ըստ որում, իրականության արտացոլման անսպառ հնարավորություններից բխող ժանրային անավարտությունը շատ հաճախ շփոթվում է ու նույնացվում կոնկրետ վեպի կոմպոզիցիոն ավարտվածության խնդրի հետ։

Հայտնի է, որ XVIII դարի անգլիացի գրող Լորենս Ստեռնի երկու վեպերն էլ՝ «Տրիստրամ Շենդի ջենտլմենի կյանքը և կարծիքները», «Սենտիմենտալ ճանապարհորդություն Ֆրանսիայում և Իտալիայում», վիպական ավարտ չունեն։ Առաջին վեպը «վերջանում» է «Սպիտակ ցուլի» մասին չպատմված պատմությամբ, իսկ երկրորդ վեպը նույնիսկ շարահյուսորեն ավարտված չէ։ Հեղինակի մոտ սա հատուկ ըմբռնում է, որը բխում է նկարագրվող իրականության նկատմամբ ունեցած նրա սկեպտիկ վերաբերմունքից, որի պատճառով նա գիտակցորեն անավարտ է թողնում իր վեպերը։ «Վեպի ինչպես ֆաբուլան, այնպես էլ կոմպոզիցիան,— գրում է Ստեռնի վեպերը ուսումնասիրող գրականագետը,— ենթարկված են շենդիզմի սկզբունքին, դրանք ծառայում են որպես աշխարհում բանական սկզբունքների գոյության նկատմամբ կորսված հավատի ցուցանիշ, որպես ակնառու ցուցադրում տեսության ու պրակտիկայի միջև գոյություն ունեցող անհաշտ հակասությունների»[29]*։*

Ամեն մի վեպ, իր շոշափած պրոբլեմատիկայի սահմաններում, իր կոնֆլիկտի լուծման տեսակետից, անկասկած. մի ամբողջական ու ավարտված ստեղծագործություն է։ Իրենց ավարտվածությունն ունեն նաև այն վեպերը, որոնց գեղարվեստական իրականությունը շարունակում է բաց մնալ նույնիսկ տվյալ վեպերի կոնֆլիկտների լուծումից հետո։ Այդպիսի վեպերից են, օրինակ, Դոստոևսկու «Ոճիր և պատիժը», Շիրվանզադեի «Քաոսը»։ Դատապարտումից հետո, աքսորավայրում, ավելի բացահայտ է դառնում, որ Ռասկոլնիկովը դեռևս ընդունակ է վերափոխվելու։ Դոստոևսկին իր վեպը վերջացնում է հետևյալ նախադասությամբ. «Այդ կարող էր մի նոր վեպի թեմա լինել, իսկ մեր ներկա վեպը ավարտված է»։ Նույնը «Քաոս» վեպում. կարևոր է

---

29 *М. Л. Тронская,* Романы Л. Стерна, «Литература и эстетика», Сборник статей, Л., изд-во Ленинградского университета, 1960, стр. 32.

մի նոր վեպ գրել նվիրված, օրինակ, Միքայելի հետագա կյանքին, բայց դա արդեն մի նոր վեպի թեմա է, իսկ «Քաոսի» թեման, նրա հիմնական կոնֆլիկտը տվյալ վեպում արդեն լուծված է։

Վեպի ժանրային կարևոր առանձնահատկություններից մեկն էլ, անկասկած, վիպական սեղմագործության գեղագիտական բազմահնչեղությունն է։ Վեպը համապարփակ ընդունակ է կյանքը ընկել ու իմաստավորել թե՛ ողբերգականի ու կոմիկականի, թե՛ դրամատիկականի ու վեհի, թե՛ խոհականի ու քնարականի, հերոսականի ու ֆանտաստիկի և առհասարակ գեղագիտական ու էթիկական գրեթե բոլոր հնչեղություններով։

Ժամանակակից վեպը մի ժանր է, որ այժմ ավելի, քան երբեք, հարստացել է նոր արտահայտչամիջոցներով, իրականությունը արտացոլելու միանգամայն ճկուն կառուցվածքով։ Նա ժամանակակից գրականության ամենամոնումենտալ ժանրն է։ Նրա մոնումենտալությունը, սակայն, ոչ թե ծավալային հատկանիշ է, այլ հանդես է գալիս իրականությունը գեղարվեստորեն իմաստավորելու նրա անսահմանորեն մեծ կարողության մեջ։

2

Վեպի ժանրային հատկանիշների ուսումնասիրումը ինքնին ենթադրում է այդ ժանրի ծագման պրոբլեմի պարզաբանումը, քանի որ առանց այդ խնդրի գիտական լուսաբանման՝ անհնարին է ճիշտ պատկերացում կազմել նրա հետագա զարգացման առանձնահատկությունների մասին։ Վերոհիշյալ առումով վեպի ծագման պրոբլեմը ոչ թե մասնագիտական նեղ հետաքրքրության, այլ պատմա-գեղարվեստական ու տեսական կարևոր նշանակություն ունեցող մի խնդիր է, որի գեթ մասնակի լուսաբանումը կօգնի բացահայտելու ոչ միայն վեպի ժանրային հատկանիշների նախնական էությունը դեռևս նրա ծագման ժամանակաշրջանում, այլև ելակետ կհանդիսանա այդ հատկանիշների հետագա զարգացումը ճիշտ ըմբռնելու համար։

Վեպի դեռևս առաջին տեսաբաններից մեկը՝ Պ. Գյուեն, 1670 թ. լույս տեսած Մարի Մադլեն Դե Լաֆայետի «Զաիդա» վեպում՝ որպես ներածություն զետեղված «Վեպի ծագման մասին» իր ուսումնասիրությունում, գտնում էր, որ վեպը սկզբում ծագել է Արևելքում, ապա անցել հույներին։ Որպես ժանրի առաջին ամբողջական նմուշներ, նա նշում է հին հունական վեպերը։

1814 թ. լույս տեսած Ջ. Դենլոպի «Բելետրիստիկայի պատմությունը» աշխատությունում պաշտպանվում է նույն տեսակետը։

Հին հունական վեպի ծագման ու նրա առանձնահատկություններին նվիրված մի ամբողջական ուսումնասիրություն է 1876 թ. Լայպցիգում լույս տեսած գերմանացի բանասեր Էրվին Ռոդեի «Հունական վեպը և նրա ակունքները» աշխատությունը։ Մերժելով վեպի արևելյան ծագման տեսակետը, Ռոդեն այն ամբողջությամբ պայմանավորում է հին Հունաստանի հասարակական ու մշակութային կյանքով։

Վեպի ծագումը հին հունական գրականության հետ են կապում, այս կամ այն վերապահումով, այս կամ այն առանձնահատկության ընդգծումով, նաև մի շարք այլ բանասերներ։

«Հունական վեպերը նոր գրականության մեջ» աշխատությունում Ա. Կիրպիչնիկովը մեզ հասած հին հունական վեպերից իսկական վեպեր է համարում լոկ սիրային, այսպես կոչված «էրոտիկ» վեպերը։ Փորձելով բացահայտել կլասիկ շրջանի հին հունական գրականության ու մեր թվարկության սկզբում ստեղծված հունական վեպերի տարբերությունները, նա գրում է. «Պատմական հին պոեզիայի ձևը չափածո է, այստեղ՝ արձակ, այնտեղ սեղմություն և ուժ, այստեղ՝ բազմաբառություն. գործողության վայրը այնտեղ երկինքն է կամ հրապարակը, այստեղ՝ ընտանիքը, հերոսները այնտեղ բարձր են մահկանացուներից, այստեղ՝ ամբոխից են վերցված, սերը այնտեղ վերջին դերն է խաղում, այստեղ՝ առաջին, այնտեղ կինը ստրկուհի է, այստեղ՝ գործողության կենտրոնը»[30]։ Կիրպիչնիկովը գտնում է, որ «հին հունական վեպերի սկզբնավորումը պետք է որոնել ճանապարհորդությունների հնարովի նկարագրություններում՝ միավորված նոր կատակերգության սիրային ինտրիգայի հետ»[31]։

Ա. Ն. Վեսելովսկին իր «Հունական վեպը» ուսումնասիրությունում (1876), «Վեպի պատմությո՞ւն, թե՞ տեսություն» հոդվածում (1886) կատարում է մի շարք հետաքրքիր ընդհանրացումներ։ Վեսելովսկին ձգտում է վեպի ծագումը հիմնավորել նաև հասարակական գործոններով։ Վեպի ծագման հասարակական արմատները նա կապում է հունական հասարակության մեջ անձի առանձնացման երևույթի հետ։ Հին հունական վեպերը դիտելով

30 *А. Кирпичников*, Греческие романы в новой литературе, Харьков, 1876, стр. 19.

31 Նույն տեղում, էջ 28։

որպես վիպական ժանրի առաջին նմուշներ, Վեսելովսկին նշում է, որ այդ վեպերի «էական շահագրգռությունը սպառվում է անձնական զգացմունքներով. նրանց պոետիկան իրագործվում է արձակով, ըստ որում, այն շատ քիչ ընդհանուր բան ունի ավանդությամբ ժառանգված պոետական ձևերի հետ. ավանդությունը այստեղ իր տեղը զիջել է անձնական հնարանքին»[32]*:*

«Վեպի ձևաբանությունը» ուսումնասիրությունում Կ. Տիանդերը ևս վեպի ծագումը կապում է հին հունական գրականության հետ: «Վեպի նախնական շրջանը վերաբերում է մեր թվարկության առաջին դարերին և հանդիսանում է հելլենիստական մշակույթի արգասիքը»[32ա]*: Իսկ «Վեպի տեսությունը» գրքում Բ. Գրիֆցովը հատուկ գլուխ է նվիրում հին հունական վեպին: Մեզ հասած այդ վեպերից նա բարձր է գնահատում միայն Լոնգի «Դաֆնիս ու Խլոյա» վեպը: Ընդունելով հանդերձ վեպի ծագման, ձևավորման ու զարգացման պատմական պայմանավորվածությունը, Գրիֆցովը, այնուամենայնիվ, հին հունական վեպերին երբեմն մոտենում է արդի վեպի չափանիշներով:*

Բոլոր նրանք, ովքեր ընդունել են հին հունական վեպի գոյությունը, ձգտել են բացահայտել այն ազդակները, որը հիմք է հանդիսացել ժանրի ձևավորման համար: Գյուեն, որպես վեպի ձևավորման հիմք, նշել է միլետյան պատմվածքը, այլ հեղինակներ՝ պատմագրությունը, Ռոդեն՝ հելլենիստական շրջանի սիրային պոեզիան, ճանապարհորդական նկարագրությունները ու ճարտասանությունը: Վեպի ծագման գործում նա ժխտում է նովելի ամեն մի ազդեցություն: Կիրպիչնիկովը, ինչպես տեսանք, վեպի ձևավորման հիմնական ազդակը կապում է նոր, այսպես կոչված՝ ատտիկյան կատակերգության հետ, իսկ մի շարք այլ հեղինակներ այդ գործում ընդգծում են տեղական լեգենդների ու ավանդությունների վճռական դերը:

Ֆր. Նիցշեն վեպի ծագումը կապում է նոր տիպի մարդու. «տեսականորեն մտածող մարդու» տիպի հետ, որպիսին նա համարում է Սոկրատին: Հենց այդ պատճառով էլ նա վեպի ծագումն ու զարգացումը կապում է Պլատոնի սոկրատյան զրույցների շարքի հետ: «Պլատոնը հաջորդ բոլոր դարաշրջաններին ավելի ար-

---

32 *А. Н. Веселовский*. Избранные статьи, Л., 1939, стр. 25.

32а «Вопросы теории и психологии творчества», т. II, вып. I, СПб., 1909, стр. 176.

վեպի նոր ձևի՝ վեպի նմուշը, որը կարելի է անվանել եզոպո-սյան առակի անսահման բարձրացումը, որի մեջ պոեզիան դիա-լեկտիկական փիլիսոփայության նկատմամբ ապրում է նույնպի-սի ենթարկվածության պայմաններում, ինչ երկար դարեր ապրել է փիլիսոփայությունը աստվածաբանության հարաբերությամբ»[33]:

Բ. Գրիֆցովը գտնում է, որ հին հունական վեպը, որպես հել-լենիստական ժամանակաշրջանի արդյունք, իր ժանրային ստրուկ-տուրայի հիմնական առանցքը վերցրել է ոչ թե կլասիկ ժամանա-կաշրջանում գոյություն ունեցող էպիկական սխեմից, լիրիկայից, դրամայից կամ նովելից, այլ ճարտասանությունից: Ըստ որում, ոչ թե առհասարակ ճարտասանությունից, այլ նրա զարգացման այն փուլից, երբ կորցնելով իրավական ու քաղաքական իր հրա-տապ նշանակությունը, ճարտասանությունը դառնում է բարդ պա-տահարների, ներքին հակասությունների, անլուծելի բախումների (կոնտրովերսիաների) բացահայտման միջոց: Ճարտասանությու-նից «վեպը վերցրել է կոնտրովերսիոն հիմնական կոնցեպցիան, այլ խոսքով՝ իր բուն էությունը»[34], իր կոնֆլիկտայնության տարրերը:

Վեպի ծագման ու ձևավորման գործում ճարտասանության դերը ընդգծում է նաև Վ. Շկլովսկին: «Տղթայակցման օրենքնե-րը» իր ուսումնասիրությունների շարքում խոսելով հին հունա-կան վեպի մասին, նա առանձնացնում է «Արձակ, ճարտասանու-թյուն ու սեր», «Ճարտասանություն, դատարան, արձակ» ենթա-գլուխները, որտեղ օրինակներով ցույց է տալիս ճարտասանու-թյան դերը վեպի ծագման գործում: «Ճարտասանի վերլուծությու-նը դատարանական է: Ճարտասանական վերլուծությունը դառ-նում է վիպական վերլուծության հիմքը: Վեպերում վերլուծությու-նը իրագործվում է որպես դատավարություն՝ ապացույցների հը-րապարակումով ու բանավեճով»[35]: «Ճարտասանությունը սնուցա-նեց վեպին, ինչպես այծը՝ Դաֆնիսին»[36]:

Մ. Բախտինը վեպի ծագման ու ձևավորման գործում հատ-կապես ընդգծում է այսպես կոչված մենիպպյան սատիրայի դե-րը: Սկզբում սոկրատյան երկախոսություններում, ապա մենիպ-պյան սատիրայում, ձևավորվում է նոր, կենդանի, սրամիտ ու

---

33 *Фридрих Ницше,* Полн. собр. соч., т. I, «Рождение трагедии». «Московское книгоиздательство», 1912, стр. 104.

34 *Б. А. Грифцов,* Теория романа, М., 1927, стр. 35.

35 *В. Шкловский,* Повести о прозе, т. I, М., 1966, стр. 74.

36 *Նույն տեղում, էջ 77:*

բազմազան մարդու կերպարը, որը արդեն գրեթե պատրաստի միջակային կերպար է. «Որ մենիպպյան սատիրան կարող է աճել և դառնալ մեծ կտավ՝ ընդունակ տալու սոցիալապես բազմակերպ ու հակասական ժամանակակից կյանքի ճշմարտացի արտացոլումը՝ դրա վկայությունը Պետրոնիուսի «Սատիրիկոնն» է»[37]:

Ինչպես հին, այնպես էլ նոր ժամանակներում բազմաթիվ մասնագետներ վեպի ծագումը կապել են մի միասնական թեմա, միասնական հերոս կամ հեղինակի տեսանկյունով միակցված նովելային շարքերի հետ: Եվ իսկապես, մեզ հասած հին հունական ու հռոմեական վեպերի մեծամասնության կառուցվածքը նովելային է: Նովելները այդ վեպերում հանդես են գալիս թե՛ ագուցված, թե՛ շարված մեկը մյուսի ետևից, ընդ որում՝ շատ հաճախ հենց այդ բոլորի օրգանական միասնությունից է, որ ծագում է վիպական բուն գործողությունը: Վեպի նովելային կառուցվածքի այդ առանձնահատկությունը անհետ չկորավ, այլ պահպանվեց նաև հետագայում, օրինակ, ասպետական վեպում, Վերածնության շրջանի մի շարք վեպերում և ընդհուպ մեր օրերում: Հայ գրականության մեջ դրա փայլուն օրինակներից մեկը Հ. Պարոնյանի «Մեծապատիվ մուրացկաններն» է:

Այս բոլորով հանդերձ հազիվ թե կարելի է ասել, որ վեպի ծագման, նրա կառուցվածքի հիմնական առանցքի ձևավորման խնդիրները վերջնականապես պարզաբանված են: Ուսումնասիրությունները այդ ուղղությամբ շարունակվում են թե՛ մեզ մոտ, թե՛ արտասահմանում[38]: Եվ առհասարակ, հազիվ թե երբևէ հնարավոր լինի մաթեմատիկական ճշտությամբ պարզել, թե արդեն գոյություն ունեցող գրական ո՞ր ժանրը, գեղարվեստական ո՞ր ստրուկտուրան է հիմք ծառայել վեպի ծագման ու ձևավորման համար: Ըստ երևույթին, նշված բոլոր գործոնները՝ սոկրատյան երկխոսությունները, մենիպպյան սատիրան, սատիրկյան կատակերգության մոտիվները, ներքին միասնությամբ օժտված պատմվածքների շարքերը, ճարտասանությունը, ալեքսանդրյան անձնական բնարերգությունը, Արևելքի գրականության ազդեցությունը, Ալեքսանդր Մակեդոնացու նվաճումներով պայմանավոր-

---

37 *М. Бахтин*, Эпос и роман, «Вопросы литературы», 1970, № 1, стр. 112.

38 *Այդ մասին տե՛ս* «Античный роман», М.: «Наука». *1969 թվականին լույս տեսած կոլեկտիվ մենագրության առաջին և վերջին հոդվածները, էջ 7—31 և 365—402:*

ված արկածային ճանապարհորդությունների նկարագրությունները այս կամ այն չափով նպաստել են վիպական ստրուկտուրայի ձևավորման գործին։ Բոլոր դեպքերում, սակայն, նկատի պիտի ունենալ մի կարևոր հանգամանք։ Վեպի ծագումն ու զարգացումը առաջին հերթին պայմանավորված է եղել հելլենիստական շրջանում տեղի ունեցող հասարակական-քաղաքական կյանքի փոփոխությամբ, մարդկային անհատի նոր իրավիճակով, ուստի նաև մարդու այդ նոր իրավիճակի գեղարվեստական ամբողջական իմաստավորման անհրաժեշտությամբ։ Ինչ վերաբերում է կառուցողական-գեղարվեստական վերոհիշյալ գործոններին, ապա դրանցից մեկը կամ մի քանիսը նպաստել, լիցքավորել են նոր կազմավորվող վիպական ստրուկտուրայի ձևավորումը, որը ոչ թե արդեն գոյություն ունեցող ստրուկտուրաների պարզ համադրում է, այլ փր որակական որոշակիություն ունեցող գեղարվեստական միանգամայն նոր ստրուկտուրա է։

Կան, սակայն, մասնագետներ, որոնք առհասարակ ժխտում են հին հունական ու հռոմեական վեպի գոյությունը և մեզ հասած այդ ստեղծագործությունները վիպական ժանրի գործեր չեն համարում։

Վ. Կոժինովը, օրինակ, «Վեպի ծագումը» արժեքավոր գրքում գտնում է, որ «Վեպը՝ այժմ էլ զարգացող այս ժանրը, ինքնուրույնաբար ծնվել է միայն Վերածննդի դարաշրջանի վերջում»[39]։ Նա պաշտպանում է այն կարծիքը, որ հին հունական ու հռոմեական վեպերը անկրկնելիորեն ինքնուրույն ժանրի արտահայտություններ են, որոնք ոչ մի ժանրային առնչություն չունեն Վերածննդի ու հետագա դարաշրջանների իսկական, արդիական վեպերի հետ։ Մեր կարծիքով, առկա է որոշակի հակասություն։ Մի կողմից՝ Կոժինովը միանգամայն իրավացիորեն նախազգուշացնում է, որ վեպի ժանրը ուսումնասիրելիս այն չպետք է կապել նրա զարգացման այս կամ այն փուլում պատմականորեն դրսևորված որևէ կոնկրետ բովանդակության հետ, մյուս կողմից՝ հենց ինքը Վերածննդի դարաշրջանի վերջում ձևավորված վեպի մի կոնկրետ ձևը դարձնելով չափանիշ, մերժում է նախորդ վեպերի գոյությունը։

Մոտավորապես նույնպիսի տեսակետ է պաշտպանում նաև բուլղար գրականագետ Տոնչո Ժեչևը իր «Վեպի ծագումն ու զարգա-

39 *В. Кожинов.* Происхождение романа, М., 1963, стр. 42.

դան» հոդվածում։ «Անտիկ շրջանն ու միջնադարը վեպ չունեին։ «Հին հունական վեպ», «հռոմեական վեպ», «միջնադարի վեպ» հասկացությունները,— գրում է Ժիչեր,— նոր վեպի հետ ունեն այնքան ընդհանրություն, որքան աթենացիների ու առաջին՝ քրիստոնյաների կյանքը՝ Վերածննդից հետո Եվրոպայի կյանքի հետ»[40]։

Միթե ինքնին հասկանալի չէ՞, որ հելլենիստական ժամանակաշրջանի մարդու կյանքը իր հասարակական բովանդակությամբ էականորեն պետք է տարբեր լիներ Վերածննդի՝ ավելի քան հազար տարի հետո, նոր հասարակարգի պայմաններում գոյություն ունեցող մարդկանց մասնավոր կյանքի հասարակական բովանդակությունից։

Լոնգի «Դափնիսն ու Քլոյան», Ապուլեյի «Ոսկե էշը», Պետրոնիուսի «Սատիրիկոն» վեպերում արտացոլված է մարդկանց մասնավոր կյանքի այն ոլորտությունը, ինչ հատուկ էր այդ ժամանակաշրջանի մարդկանց։ Կարևորն այն է, որ այդ գործերում եվրոպական գրականության մեջ առաջին անգամ փորձ էր արվում մարդու մասնավոր կյանքը գեղարվեստորեն իմաստավորելու հենց նոր ձևավորվող վիպական կառուցվածքով։

Իսկ ի՞նչ է հասել մեզ ուշ շրջանի հին հունական ու հռոմեական գրականության ժառանգությունից, որն այժմ բնութագրվում է մի ընդհանուր՝ անտիկ շրջանի վեպ հասկացությամբ։

Հին հունական գրականությունից մեզ են հասել մի շարք ամբողջական վեպեր, ինչպես, օրինակ, Խարիտոնի «Խերեայի ու Կալլիրոյի սիրո պատմությունը», Քսենոֆոնտ Եփեսացու «Գաբրոկոմի ու Անտիայի պատմությունը», Աքիլ Տատիի «Լևկիպեն ու Կլիտոֆոնտը», Լոնգի «Դափնիսն ու Քլոյան», Հելիոդորի «Եթովպիկան», Ֆիլոստրատոսի «Ապոլոն Տիանացու կյանքը», անհայտ հեղինակի «Տիրոսի Ապոլոն թագավորի պատմությունը», Կալիսթենեսին վերագրվող «Ալեքսանդրի վեպը»։ Բացի վերոհիշյալից, մեզ են հասել առանձին տասը այլ վեպերի մագաղաթյա պատառիկներ, իսկ մի շարք այլ, մեզ չհասած վեպերի (ինչպես, օրինակ՝ Անտոնիոս Դիոգենեսի «Թուլեի այն կողմում տեսած անհավատալի արկածները», Յամբլիխի «Բաբելոնյան պատմությունը») մասին կարելի է գաղափար կազմել Բյուզանդիայի IX դարի անվանի գիտնական, պատրիարք Փոթի կողմից կատարված ու նրա

[40] «Вопросы болгарской и чехословацкой литературы», М., 1962, стр. 10.

«Միրիոբիբլիոնում» պահպանված ընդարձակ համառոտագրություններից:

Հին հռոմեական վիպագրությունից մեզ են հասել Պետրոնիուսի «Սատիրիկոնը» (ոչ ամբողջությամբ) և Ապուլեյի «Մետամորֆոզներ կամ Ոսկե էշը» վեպերը:

Վերոհիշյալ գրեթե բոլոր վեպերը գրված են հելլենիզմի ժամանակաշրջանում, մ. թ. ա. I դարից մինչև մ. թ. IV դարը ընկած ժամանակաշրջանում:

Եթե մի պահ վերանանք մեզ հասած վեպերի կոնկրետ բովանդակություններից, ապա դժվար չի լինի նկատել, որ նրանց միջև կան էական նմանություններ: Հեշտությամբ կարելի է կազմել այդ վեպերի ֆաբուլաների միասնական մոդելը, որը մոտավորապես հետևյալն է:

Երկու երիտասարդներ, ըստ որում՝ սովորաբար անսովոր գեղեցկությամբ, հանդիպում և սիրում են իրար: Հաջորդում է մի այնպիսի երևույթ, որի պատճառով նրանք երկար ժամանակ բաժանվում են իրարից, տանջվում, ընկնում գերության մեջ, թափառում են երկրից երկիր, ենթարկվում այլևայլ փորձանքների, բայց ի վերջո նորից գտնում են իրար և ամուսնանում: Երջանիկ ավարտը օրենք է:

Այդպես է ընթանում, օրինակ, Խարիտոնի «Խերեյի ու Կալիրոյի սիրո պատմությունը» վեպի ֆաբուլան: Կալիրոյը և Խերեյը ամուսնանում են: Կալիրոյի դժգոհ փեսացուները զրպարտում են նրան: Խանդի ուժեղ նոպայում Խերեյը հարվածում ու սպանում է կնոջը: Ավազակ Ֆերոնը մի խմբի հետ կողոպտում է դամբարանը, ուր թաղված է Կալիրոյը: Պարզվում է, որ հարվածը մահացու չի եղել, Կալիրոյը կենդանանում է: Ավազակները նրան վաճառում են Միլետում: Իմանալով կնոջ անմեղությունը և վերահիշյալ դեպքը, Խերեյը սկսում է փնտրել նրան: Նրան ևս գերում են: Անվերջ հալածանքներ, փորձանքներ, նույնիսկ պատերազմներ, բայց ի վերջո նրանք իրար գտնում են ու վերադառնում հայրենիք: Ըստ որում, հեղինակը չի ծածկում երջանիկ ավարտի իր նպատակադրումը. «Եվ մտածում եմ ես, որ այս պատմության եզրափակիչ մասը ընթերցողներին հաճելի կլինի, քանի որ այն ազատելու է նրանց նախորդ մասերում նկարագրված դեպքերի մռայլությունից»[41]:

[41] *Харитон*, Повесть о любви Херея и Каллирои, М.—Л., изд-во АН СССР, 1954, стр. 142—143.

Վիպական գործողությունները ընդգրկում են մեծ ժամանակահատված և տարածություն։ Սկսվելով Սիրակուզայում, գործողությունները անընդհատ տեղափոխվում են Միլետ, ապա Սիրիա, Եգիպտոս, Բաբելոն։ Գործողության զարգացման ընթացքում ընդգրկվում են նորանոր հերոսներ։ Սկզբում Գերմոկրատն է, Կալլիրոյը, Խերեյը։ Ապա Թերոնը, Լեոնը, Դիոնիսը, Պլանգոնան, Պոլիհարմը և ուրիշներ։ Ընդգրկված են տարբեր խավի մարդիկ՝ պալատականներ, իշխանավորներ, ստրուկներ, ավազակներ, պարզ քաղաքացիներ, թագավորներ։ Հնարովի դեպքերն ու կերպարները շաղկապվում են իրական դեպքերի ու կերպարների հետ։ Վեպում կան երկու պատմական դեմքեր՝ Գերմոկրատը ու Արտաքսերքսեսը։ Հեղինակը համակրանքով է նկարագրում նույնիսկ ստրուկներին, չի իդեալականացնում իշխանավորներին։ Միակ պաշտամունքը գեղեցկությունն է, սերը, հավատարմությունը։

Ֆաբուլային նույն մոդելով է գրված ոչ միայն Աքիլ Տատիի «Լևկիպեն ու Կլիտոֆոնտը» վեպը, այլ նաև Լոնգի «Դաֆնիսն ու Խլոյան» հովվերգական վեպը։ Եվ չնայած որ Ապուլեյի «Ոսկե էշը» վեպի ֆաբուլայում կոմպոզիցիոն գործոնը բավական տեղ է գրավում, այնուամենայնիվ, այդ բոլոր վեպերն էլ, այս կամ այն չափով, արտացոլում են իրենց ծնունդ տվող ժամանակաշրջանների իրական հակասությունները։

Լոնգի «Դաֆնիսն ու Խլոյան» վեպում համանուն հերոսները տարված են հովվերգական սիրով, բայց այդ հովվերգությունը շատ հաճախ ընդհատվում է իրական կյանքի կայծակնային որոտումներով, որի արտահայտություններն են պատերազմը, հափշտակումները, գյուղացիների ըմբոստացումը զվարճացող երիտասարդների դեմ, նյութական անհավասարությունը, հարուստների կամայականությունները։ Քաղաքից մարդ է գալիս ու Լամոնին հայտնում, որ տերը գալու է իր այգիները տեսնելու։ Վատություն անելու նպատակով Լամպիսը տրորում է ծաղիկները։ Իսկ դա բավական է, որ Լամոնը վախենա, թե տեսնելով տրորված ծաղիկները՝ տերը հրամայելու է «առաջին իսկ ծառից կախելու իրեն՝ ծերուկին»[42]։

Ապուլեյի վեպում հերոսը ժամանակավորապես ուզում է թռչունի վերափոխվել, բայց սխալ քսուկ օգտագործելու պատճա-

---

[42] *Лонг*, Дафнис и Хлоя, М., 1964, стр. 143.

ռով էշի է կերպարանափոխվում: Եվ նա մտածում է. «Եվ ես, չնայած անչափ զայրացած էի Ֆոտիդայի թույլ տված սխալի համար, որ ինձ թռչունի փոխարեն կերպարանափոխեց էշի, իմ դառնակսկիծ վերափոխությունում մխիթարվում էի միայն այն բանով, որ շնորհիվ մեծ ականջներիս ամեն ինչ հիանալիորեն լսում էի նույնիսկ այն ժամանակ, երբ բավական հեռու էին ինձնից խոսում»[13]: Եվ իսկապես, գեղարվեստական այս հնարանքը Լուցիին հնարավորություն է տալիս տեսնելու, լսելու ու նկարագրելու ժամանակակից կյանքի այլևայլ կողմեր, ոչ միայն արիստոկրատական վերնախավի, հարուստ վաշխառուների, ավազակների, այլ նաև հասարակ գյուղացիների, փայտահատների, ստրուկների կյանքը:

Պետրոնիուսի «Սատիրիկոն» վեպից մեզ հասել են սոսկ պատառիկներ, բայց դրանց ընթերցումն իսկ վկայում է, որ հեղինակը իր վեպում ձգտել է վերարտադրել ժամանակակից կյանքի սոցիալական հակասությունները: Իր ճշմարտացի նկարագրությամբ առանձնապես ցնցող է «Տրիմալխիոնի խնջույքի» տեսարանը, մի բավական ընդարձակ ամբողջական հատված, որ մնացել է վեպից. Հեղինակը պատկերվող իրականության նկատմամբ իր վերաբերմունքը արտահայտում է երգիծանքով:

Եվ այսպես, մեզ հասած վերոհիշյալ գործերը, որոնք այժմ բնութագրվում են մի ընդհանուր՝ անտիկ շրջանի վեպ հասկացությամբ, եվրոպական գրականության մեջ առաջին արձակ, ծավալուն, լրիվ գեղարվեստական գործերն են, որ էպոսից հետո իրականության միանգամայն նոր պայմաններում, կյանքն ընդգրկել ու արտացոլել են հնարավոր լայնությամբ ու խորությամբ:

Այդ վեպերը ձևավորվել, լույս աշխարհ են եկել անտիկ շրջանի կյանքի քայքայման, նոր իրականության, մարդկային նոր հարաբերությունների, նոր իդեալների ձևավորման ժամանակաշրջանում: Հենց այդ պատճառով էլ, այդ ստեղծագործությունների տարերքը, ի տարբերություն էպոսի, ոչ թե պետական, համաժողովրդական ոլորտն է, այլ մարդկանց անհատական կյանքի, անձնական երջանկության, անձնական ձգտումների ոլորտը: Ճիշտ է, ոչ միշտ է, որ այդ վեպերում անձնականը, անհատականը ներկայացվում է որպես ընդհանուրի արտահայտություն, ոչ միշտ է, որ դրանց հեղինակները կարողանում են մասնավորի օգ-

---

[13] *Апулей*, Апология или речь в защиту самого себя от обвинения в магии. Метаморфозы в XI книгах. Флориды. М., изд-во АН СССР, 1960, стр. 254.

նությամբ բացահայտել, ուշադրությունը կենտրոնացնել մեր պատկերացմամբ՝ տվյալ ժամանակաշրջանի ամենահիմնական խնդիրների վրա, բայց չպետք է մոռանալ, որ դրանք վիպական առաջին ստեղծագործություններն էին, որ իրենց ողջ էությամբ ձգտում էին դինամիկ, լինելիության ընթացքում գտնվող արդիականության գեղարվեստական ամբողջական ընկալմանը։ Այդ պատճառով էլ իրականն ու հեքիաթայինը, տրամաբանականն ու ֆանտաստիկը, ճշմարիտն ու կախարդականը այդ վեպերում շատ հաճախ հանդես են գալիս միաձույլ, այնպես, ինչպես եղել է տվյալ շրջանի բուն իրականության ու հասարակական գիտակցության մեջ։

Անտիկ վեպի ֆաբուլային մոդելը շատ բան է հուշում։ Այդ մոդելը իր կոնֆլիկտային տարերքով, հերոսների ու իրականության սուր բախումներով, անձնական երջանկության հասնելու ճանապարհին անասելի զրկանքների, տառապանքների, հալածանքների անվերջ շղթայով, սոցիալ-տնտեսական բևեռացմամբ պայմանավորված հասարակական տարբեր խավերի կյանքի լայն ընդգրկումով և, ի վերջո, իր երջանիկ ավարտով, արդեն ինքնին խոսում է վիպական մի ամբողջական կոնցեպցիայի առկայության մասին։ Վիպական այդ կոնցեպցիան գուցե այժմ միակողմանի, անբավարար է թվում, բայց դա գոյացել է երկու հազար տարի առաջ և, ըստ էության, եղել է այն կոնցեպցիան, ինչ տվյալ իրականությունը ընդունակ էր առաջադրելու ու գեղարվեստորեն իրագործելու։ Հասարակական նոր պայմաններում, երբ հինը դեռ ամբողջությամբ իր դիրքերը չէր զիջել, երբ նորը դեռևս ընդամենը իր առաջին քայլերն էր կատարում, դա նոր մարդու ինքնադրսևորման, ինքնահաստատման այն միակ ամբողջական վիպական կոնցեպցիան էր, ինչ ընդունակ էր առաջադրելու գեղարվեստական նոր ձևավորվող մտածողությունը։

Իր առաջին իսկ քայլերից վեպը հանդես եկավ որպես ծավալուն, կոնֆլիկտային ներքին տարերքով օժտված արձակ ստեղծագործություն։ Իր գոյացման առաջին իսկ շրջանից՝ չնայած իր անհատական ընթերցման ու ընկալման բնույթին, վեպը կողմնորոշվեց դեպի մասսայական ընթերցողը։ Իր առաջին իսկ արտահայտություններով, իրականության արտացոլման դեմոկրատական իր ուղղվածությամբ, ժողովրդական հասարակ խավերի մարդկանց նկատմամբ ցուցաբերած իր համակրանքով, վեպը խորտակիչ հարված հասցրեց արվեստի էլիտային ըմբռնումներին։ Իր ներքին անհանգիստ տարերքով նա չենթարկվեց գոյա-

թյուն ունեցող արվեստի և ոչ մի կանխորոշող դասակարգման կանոնների: Գուցե հենց այդ պատճառով էլ նա երկար ժամանակ ապրեց «ապօրինի» կյանքով՝ դուրս մնալով արվեստը խիստ կանոնների ենթարկող, ժանրային ներդաշնակ համակարգություններ սահմանող պոետիկաներից[44]:

Արևելքի հին գրականություններում վիպական ժանրի ստեղծագործությունների գոյության հարցը մինչև այժմ, որպես առանձին պրոբլեմ, չի ուսումնասիրված: Տնտեսական ու հասարակական-քաղաքական յուրահատուկ զարգացման պատճառով անտիկ շրջանի Արևելքում հասարակական գիտակցությունը ավելի դանդաղ էր ազատագրվում կրոնա-միֆոլոգիական պատկերացումներից, քան հին Հունաստանում ու Հռոմում: Այդ երևույթը, անկասկած, այնքան էլ նպաստավոր հող չէր ստեղծում վեպի ձևավորման համար: Այդուամենայնիվ, հին հնդկական գրականության մասնագետները, բացի Դանդինի «Տասը պատանիների արկածները» վեպից, նշում են նաև երկու այլ հեղինակների՝ Բանայի ու Սուբանդխուի «Կադամբարի» ու «Վասավադատտա» վեպերի գոյությունը, բոլորն էլ գրված սանսկրիտով[45]:

Դանդինի «Տասը պատանիների արկածները» վեպը, օրինակ, եթե այս դեպքում էլ մի պահ վերանանք նրա կոնկրետ բովանդակությունից (հեղինակը ապրել ու ստեղծագործել է VI—VII դարերում), ձևայնորեն իր մոդելով այնքան էլ չի տարբերվում մեզ արդեն հայտնի հին հունական վեպերից: Այստեղ էլ իրականն ու ֆանտաստիկը հանդես են գալիս միաձույլ: Այստեղ էլ

---

44 Հին հունական գրականությունը ծանոթ չէր վեպ տերմինը: Այդ ստեղծագործությունները հույները կոչում էին տարբեր անուններով, մերթ՝ պատմություն, մերթ՝ «պատմվող դրամա» և այլն: Միջնադարում վեպ էին կոչվում այն ստեղծագործությունները, որոնք լատիներենից թարգմանվում կամ ուղղակի գըրվում էին ռոմանական որևէ լեզվով, այստեղից էլ ռոման անվանումը: Որպես որոշակի կոնկրետ ժանրի, հատկապես վիպական ժանրի ստեղծագործության անվանում, վեպ տերմինը սկսել է գործածվել XV դարից: Այսպիսով, վեպը որ ժանրային միասնական անվանումը ստացել է իր իրական պատմության ձևավորումից շատ ավելի ուշ: Այս երևույթը, իհարկե, չի կարող հիմք ծառայել նրա իրական պատմությունը ժխտելու համար, քանի որ առարկայի պատմությունը չի կարելի փոխարինել այն բնորոշող տերմինի պատմությամբ. տերմինի պատմությունը ոչ միշտ է, որ համընկնում է առարկայի պատմությանը: Հիմնականը առարկայի պատմությունն է և ոչ թե տերմինի:

45 Տե՛ս *В. Б. Никитина, Е. В. Паевская, Л. Д. Позднеева, Д. Г. Редер*, Литература древнего Востока, М., изд-во Московского университета, 1962, стр. 267—272; «История индийских литератур», под редакцией д-ра Нагендры, перевод с английского, М., «Прогресс», 1964, стр. 463.

արկածների անվերջ շարան, որոնց ընթացքում՝ հանուն անձնական բարեկեցության, հերոսները ոչնչի առաջ կանգ չեն առնում։ Սերը այստեղ էլ մեծ դեր է խաղում։ Ինչպես կյանքի մյուս, այնպես էլ սիրո բնագավառում միանգամից չէ, որ հերոսները հասնում են հաջողության։ Վեպի հիմնական գաղափարը անձնական սիրո, անձնական երջանկության ու բարեկեցության կենսահաստատումն է։ Հերոսուհիներից մեկը այն միտքն է արտահայտում, որ «շահն ու հաճույքը վնաս չեն կարող հասցնել ճշմարտության հայեցողությամբ պաշտպանվող առաքինությանը»[46]։ Անձնական օգուտն ու հաճույքը հակառակ չեն առաքինությանը։ Եվ էլի երջանիկ ավարտ, անձնական, անհատական տարերքի հաղթանակ։ Նույնպիսի մոդելով է կառուցված նաև Սուբանդհուի «Վասավադատտա» վեպը։

Արևելքի մյուս գրականություններում վեպը ավելի ուշ է ձևավորվում, վաղ կամ ուշ միջնադարում, որոշ երկրներում՝ նույնիսկ XIX և XX դարերում։

Հայ հին գրականությունը ևս չունեցավ իր վեպի[47] ժանրը։ Եվ դա, ըստ երևույթին, մի քանի պատճառներով։ Հայ գրերի գյուտը և գեղարվեստական ինքնուրույն գրավոր գրականության սաղմումը կատարվեց քաղաքական այնպիսի պայմաններում, որ բոլորովին էլ նպաստավոր չէին վեպի զարգացման համար։ Պետական ինքնուրույնության կորուստը բացասաբար ազդեց երկրի արտադրողական ուժերի, ուստի նաև ողջ հասարակության վրա։ Տնտեսական ու քաղաքական աննպաստ պայմանների պատճառով հայ ժողովուրդը հնարավորություն չունեցավ կատարելապես դրսևորելու իր կարողությունները։ Հայ մարդու անհատական դրսևորման, բազմակողմանի ինքնահաստատման հասարակական ուղիները սահմանափակ էին։

Վերոհիշյալ պայմաններում, ինքնին հասկանալի է, որ վեպի ծագումը անհնարին էր։ Բացակայում էին ոչ միայն այդ ժանրի ծագման ու զարգացման հասարակական նախադրյալները,

---

[46] *Дандин*, Похождения десяти юношей (Древне-индийский роман). Перевел с санскрита с введением и примечаниями проф. П. Г. Гиттер, Харьков, 1928, стр. 57.

[47] Վեպ տերմինը հայ բանասիրության մեջ օգտագործվել է հիմնականում որպես էպոսի, էպիկականի համանիշ։ Շփոթությունից խուսափելու նպատակով Մ. Աբեղյանը այն օգտագործել է «Ավանդական վեպ» ձևով, ի տարբերություն տերմինի այժմյան իմաստի։

այլ նաև գեղարվեստական պահանջը։ Դրա փոխարեն բուռն զարգացում ապրեց հայ պատմագրությունը։ Փավստոս Բուզանդի, Մովսես Խորենացու, Եղիշեի, Ղազար Փարպեցու և մեր մյուս պատմիչների գործերը փաստորեն միաժամանակ իրագործում էին երկակի՝ թե՛ գիտական, թե՛ գեղարվեստական ֆունկցիաներ։ Որպես հայ ժողովրդի պատմություններ՝ լրիվ պաշտպանելով իրենց գիտական մեծ նշանակությունը, այդ երկերը՝ տոգորված պետականության վերականգնման ու ազգային ինքնուրույնության պահպանման վեհ ձգտումով, օժտված գեղարվեստական հզոր ներգործման կարողությամբ, այն «պատմավեպերն» էին, որ երկար դարեր բավարարել են մեր ժողովրդի «վիպական պահանջները»։ Նույնիսկ մի այնպիսի փաստ, ինչպիսին Հովհան Մամիկոնյանի «Տարոնի պատմության» հետ կապված կեղծիքն է[48], անուղղակիորեն վկայում է, որ «պատմավիպագրությունը» եղել է ժողովրդի վիպական պահանջների բավարարման գրեթե միակ հնարավոր ուղին։ IX, գուցե և X դարում ապրող հեղինակը իրեն ներկայացնում է որպես VII դարի հեղինակ և, ի միջի այլոց, Գայլ Վահանի արկածալից կյանքը ներկայացնում է գունագեղ այնպիսի մանրամասներով, որոնք լիովին բավարար են պատմական գունազարդումով մի ասպետական վեպ ստեղծելու համար։

Հասարակական պահանջների վերոհիշյալ ուղղվածությամբ պիտի բացատրել, ըստ երևույթին, նաև այն, որ հին հունական աշխարհիկ հարուստ գրականության միակ երկը, որ դեռևս V դարում թարգմանվեց հայերեն, Ալեքսանդր Մակեդոնացուն նվիրված հին հունական վեպն էր (հայերենում՝ «Պատմութիւն վարուց Աղեքսանդրի»)[49]։

Ինչ վերաբերում է վեպի զարգացման համաշխարհային ընդհանուր օրինաչափություններին, ապա անհրաժեշտ է ասել, որ վեպի անընդհատ զարգացում գոյություն չի ունեցել։ «Վեպը անընդհատ պատմություն չունի,— գրում է Գրիֆցովը։ —Նա ծաղկել է մի քանի անգամ, բայց միշտ առանձնացված, տեղայնացված»[50]։ Հին հունական վեպի անմիջական ազդեցության որոշ գծեր նկատելի են սոսկ բյուզանդական վեպի վրա, այն էլ ոչ տևական ու վճռական։

---

48 Տե՛ս Մանուկ Աբեղյան, Երկեր, հ. Ա, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1966, էջ 188։

49 Մանուկ Աբեղյան, Երկեր, հ. Գ, 1968, էջ 123։

50 *Б. А. Грифцов*, Теория романа, стр. 18.

Վեպը չափազանց զգայուն է իրեն ծնունդ տվող ու սնուցող հասարակական ու մշակութային պայմանների նկատմամբ։ Նա կաշկանդումներ չի սիրում։ Ըստ երևույթին, հենց այդ պատճառով էր, քրիստոնեությունը պետական կրոն հռչակվելուց գրեթե անմիջապես հետո, անտիկ շրջանի վեպը դադարեցրեց իր գոյությունը, մոտավորապես մի հազարամյակ հետո հանդես գալու համար արդեն նոր՝ ասպետական վեպի կերպարանքով։

3

Եվրոպական գրականության մեջ վեպի զարգացման երկրորդ շրջանը կապված է ասպետական վեպի հետ։ Ասպետական վեպի առաջին նմուշներին մենք հանդիպում ենք դեռևս XII—XIII դարերում։ Վեպի այս տեսակը բուռն զարգացում ապրեց նաև հետագա, հատկապես XIV—XVI դարերում։ Ասպետական վեպերը, ի տարբերություն հին հունական վեպերի, գրվում ու տարածվում էին թե՛ արձակ, թե՛ չափածո ձևով։

Նոր ժամանակներում, երբ ռեալիստական վեպը մեծ զարգացում ստացավ, որոշ մասնագետների մոտ արհամարհական վերաբերմունք մշակվեց ասպետական վեպերի նկատմամբ։ Այդ վեպերը սովորաբար ներկայացվում են որպես միջնադարյան ասպետների սիրային արկածների անիմաստ, ցուցադրական պատմություններ, զուրկ ճանաչողական ու գեղարվեստական որևէ արժեքից, որպես սոսկ ժամանցի համար նախատեսված ստեղծագործություններ։ Իրականությունը, սակայն, այն է, որ անտիկ շրջանի վեպից հետո, նրանից միանգամայն անկախ, նոր ժամանակներում առաջին անգամ հենց ասպետական վեպում էր, որ բարձրացվեց մարդու անձնական երջանկության, անձնական նախաձեռնության և առհասարակ մարդու ազատության հարցը։

Միջնադարյան ասպետական վեպի խոշոր վարպետներից է XII դարի ֆրանսիացի գրող Կրետյեն Դը Տրուան, որի գրչին են պատկանում ժամանակին մեծ ժողովրդականություն վայելող «Էրեկը ու Էնիդան», «Կլիժեսը», «Իվեն», «Լանսելոտ», «Պարսևալ» ասպետական վեպերը։ Կրետյեն Դը Տրուայի ժառանգությանը նվիրված իր մեծարժեք ուսումնասիրության [illegible]կը վերնագրելով՝ «Հնարավոր է, որ դա ինչ-որ մեկին դուր չգա, բայց սկզբնական շրջանում վեպը նվիրված է եղել երջանկության, այլ ոչ թե սուրբ Գրաալի որոնմանը», ֆրանսիացի կոմ-

նիստ գրող ու գրականագետ Պ. Դեկսը գրում է. «Վերևում ասվածը օգնում է հասկանալ ոչ միայն «Էրեկ ու Էնիդա» վեպը, այլ նաև Կրետյեն Դե Տրուայի ստեղծագործական ժառանգության հիմնական էությունը։ Այստեղ չկան ոչ ճակատագրեր և ոչ էլ հակաճակատագրեր, այլ պատկերված են երջանկություն որոնող տղամարդիկ ու կանայք, որոնք բախվում են իրականության առաջադիմությունից գոյացած ռեալ դժվարությունների հետ։ Այո՛, մեր առաջին վեպերը նկարագրել են երջանկության որոնումը։ Կարելի է այդ մասին ափսոսալ կամ ուրախանալ, բայց բնագրերը համառ են և չեն ենթարկվում այն պահանջներին, ենթադրություններին ու ցանկություններին, որոնք մենք՝ XX դարի մարդիկս, արտահայտում ենք նրանց առթիվ»[51]։

Ասպետական լավագույն վեպերից է նաև «Տրիստան և Իզոլդա» ստեղծագործությունը, որը առաջին անգամ գեղարվեստական ձևավորում է ստացել Ֆրանսիայում, XII դարում. ապա տարածվել ամբողջ Եվրոպայով մեկ[52]։

Ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ ասպետական լավագույն վեպերը իրենց սուր ծայրով ուղղված են եղել տիրապետող ֆեոդալական և կրոնական կաշկանդումների դեմ։ Կրետյեն Դե Տրուայի «Էրեկ և Էնիդա» վեպի համանուն հերոսները, փաստորեն, հասել են երջանկության, երջանկություն որոնելու կարիք չունեն, քանի որ ամուսնացել ու իրենց չափազանց երջանիկ են զգում։ Բայց հենց այդ երջանկությունն է, որ դժգոհություն է առաջացնում Էրեկի վասալների մոտ։ Նրանք դժգոհ են, ամեն բոպե պատրաստ են ըմբոստանալու, քանի որ ամուսնության պատճառով Էրեկը անտեսում է նրանց շահերը, մոռացել է իր փոխադարձ պարտականությունները նրանց նկատմամբ։ Եվ իրենց երջանկությունը պահպանելու համար Էրեկը ու Էնիդան ստիպված են ենթարկվելու։ Ֆեոդալական երկաթյա պայմանականությունները մամլակի նման ճնշում են մարդու անհատականությունը։

Մոտավորապես նույնպիսին է իրավիճակը նաև «Տրիստան և Իզոլդա» վեպում։ Տրիստանը սիրում է Իզոլդային և սիրվում

---

51 *П. Декс*, Семь веков романа, перевод с французского, М., изд. иностр. лит., 1962, стр. 80.

52 *«Տրիստան և Իզոլդա» վեպի առաջին բնագիրը մեզ չի հասել։ Տարբեր մշակումների պահպանված հատվածներից ֆրանսիական միջնադարյան գրականության հմուտ մասնագետ Ժոզեֆ Բեդյեն XX դարի սկզբում ամբողջությամբ վերականգնել է վեպը։ Տե՛ս Ж. Бедье,* Роман о Тристане и Изольде, М., 1955.

նրա կողմից, բայց նրանք երջանիկ չեն, քանի որ բարոնների, ֆեոդալական միջնադարի թելադրանքով Իզոլդան դառնում է ոչ թե Տրիստանի, այլ արդեն իր տարիքն առած թագավոր Մարկի կինը։ Մարկը պատրաստ է հրաժարվել Իզոլդային զիջել Տրիստանին, որը իր ամենամոտիկ ազգականն ու սիրելին է, բայց նա վախենում է իր բարոնների, ֆեոդալական միջնադարի ավատատիրությունից, ու նրանց թելադրանքով պատրաստ է խարույկին հանձնել Իզոլդային։ Ինչպես տեսնում ենք, այստեղ ևս կարևորը ոչ այնքան անհատական բնույթի հակասություններն են, այլ տիրապետող ֆեոդալական հարաբերությունների, կրոնական դոգմաների թշնամությունը մարդ արարածի երջանկության նկատմամբ։

Հետագա դարերում ևս, ինչպես առաջ, ասպետական վեպը մեծ տարածում ստացավ ամբողջ Եվրոպայում[53]։ Ժանրի այդպիսի տարածումն ու մասսայականացումը հետագայում, բուռն երևույթին, բացասաբար է ազդել նրա ճանաչողական ու գեղարվեստական արժանիքների վրա, որի պատճառով մի շարք հեղինակներ ձգտել են սահմանազատվել այդ բնույթի գործերից։

Կարևորը, սակայն, տվյալ դեպքում այն է, որ ասպետական վեպը իրագործեց մշակութային մի մեծ միսիա. սեր պատվաստելով դեպի աշխարհիկ գեղարվեստական գրականություն, նա մեծապես ընդլայնեց միջնադարյան Եվրոպայի ընթերցողների շրջանակները։ Ասպետական վեպը, փաստորեն, այն առաջին ջահակիրներից էր, որ փարատելով միջնադարյան խավարը՝ ազդարարեց նոր կյանքի արշալույսի ցոլքերը։ Ասպետական վեպը ժողովրդական զանգվածների աշխարհիկ ձգտումների առաջին մեծ իրագործումներից մեկն էր։ Վերոհիշյալ իմաստով, թեև ոչ ուղղակիորեն, գեթ անուղղակի կերպով, ասպետական վեպը նախապատրաստեց նոր՝ վերածննդի վեպի առաջացումը։

«Ասպետական վեպերը,— փաստացիորեն նշում է Շկլովսկին, —Սերվանտեսի համար միայն բանավեճի առարկա չէին. դրանք

---

53 Հատկանշական է նշել, որ այդ շրջանի ասպետական սիրավեպերից մեկը՝ «Փարեզի և Վիեննայի պատմությունը» Հովհաննես Տերզնցու կողմից թարգմանվել կամ հայերեն է փոխադրվել-վերամշակվել դեռևս 15[illegible] թ.։ 1871 թ. այդ նույն վեպը Երեմիա Չելեպի Քյոմուրճյանի կողմից փոխադրվել է հայատառ-թուրքերենի։ Տե՛ս «Պատմութիւն Փարեզի և Վիեննայի. Պատմութիւն Վիեննեի քաղաքին», աշխատասիրությամբ Կ. Ա. Մելիք-Օհանջանյանի, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1966։

այն գրքերն էին, որոնցից նա շատ բան վերցրեց իր ստեղծագործական քուրան. նա, ըստ էության, ցանկանում էր ոչ այնքան ոչընչացնել, որքան վերափոխել ասպետական վեպը:

Բայց այնպես, ինչպես Կոլումբոսը՝ երազելով գտնել Հնդկաստան տանող կարճ ճանապարհը, դրա փոխարեն հայտնագործեց նոր Աշխարհը, այնպես էլ Սերվանտեսըասպետական վեպը վերափոխելու փոխարեն ստեղծեց նոր վեպը»[54]:

Վերածննդի ժամանակաշրջանի վեպի ձևավորման գործում, բացի հասարակական-քաղաքական պայմաններից, վճռական դեր է խաղացել գեղարվեստական երկու երևույթ՝ վերածննդի նովելը և դեռևս շարունակվող ասպետական վեպը:

Նովելի զարգացումը վերածննդի դարաշրջանում մեծ թափ ստացավ ամբողջ Եվրոպայում՝ Իտալիայում, Ֆրանսիայում, Անգլիայում: Այդ դարաշրջանի արձակում առաջինը հենց նովելի ժանրում էր, որ ձևավորվեց մարդու նոր կոնցեպցիան: Մարդը իր ճակատագրի ստեղծողն ու տնօրինողն է, մարդու ճակատագիրը ոչ թե ի վերուստ է տրված, այլ պայմանավորված է կյանքի իրական հանգամանքներով, դրականորեն կամ բացասականորեն գնահատվող կյանքի իրադրություններով: Պատահականությունը մարդու կյանքում մեծ դեր է խաղում, կյանքը պատահականությունների մի անսպառ օվկիանոս է, ուստի նա պետք է ձգտի տնօրինել, իրեն ենթարկել այն, ազատորեն «լողալ» պատահականությունների այդ օվկիանոսում: Վերածննդյան մարդու այս նոր տեսակետը գալիս է փշրելու մարդու նախաձեռնությունը կաշկանդող գոգմատիկ ըմբռնումները, դրանց փոխարեն առաջադրելով ստեղծագործական ակտիվ գործունեության սկզբունքը:

Իսկ ակտիվ գործունեության սկզբունքը ենթադրում էր ոչ միայն նովելի, մարդու հետ պատահած մի պատահարի նկարագրումը, այլ նաև կյանքի, մարդու պատմության ավելի մեծ ժամանակահատվածների ընդգրկումն ու իմաստավորումը՝ վիպական նկարագրումը, վեպի ստեղծումը:

Հազիվ թե պատահականություն պետք է համարել այն երևույթը, որ տվյալ ժամանակաշրջանի մի շարք հեղինակներ հանդես եկան նովելների ժողովածուներով. Բոկկաչչոն՝ «Դեկամերոնով», Չոսերը՝ «Քենտերբերյան պատմվածքներով», Մարգարիտ Նավարացին՝ «Հեպտամերոնով» և այլն: Նույն սկզբունքով կազմվեցին մի շարք ժողովրդական գրքեր, ինչպես օրինակ, Տիլ Ուլենշպի-

[54] *Виктор Шкловский,* Повести о прозе, т. I, стр. 160.

ցելի արկածների նկարագրությանը նվիրված գիրքը Գերմանիա-յում: «Դեկամերոնի» մտահղացումը իր ներքին էությամբ յուրա-հատուկ կերպով վիպական է: Այս գրքի բուն հերոսները ոչ թե նովելների պատմողներն են (յոթ կանայք և երեք տղամարդիկ), այլ պատմվող նովելների գործող հերոսները: Հարյուր ինքնու-րույն, իրար հետ արտաքին կապ չունեցող նովելներ, որոնք, սա-կայն, տարբեր կողմերով, տարբեր գծերով ու բնավորություննե-րով տալիս են կյանքի մի ամբողջական պատկեր:

Վերահիշյալ երևույթը վերածննդյան վեպի աղբյուրի մի ակն է, իսկ մյուս ակը, ինչպես ասվեց, դեռևս իր գոյությունը պահ-պանող ասպետական վեպն էր: Սակայն այդ ժամանակաշրջանի ասպետական վեպը իր բուն էությամբ արդեն բոլորովին տարբեր էր XII—XIII դարերի ասպետական վեպից: Եթե նախորդ դարե-րի ասպետական վեպերում իշխում էր «մաքուր» արիությունը, սիրային վերաբերմունքը դեպի կինը, շրջապատը, իշխում էր ա-ռաքինությունն ու նրբանկատությունը, ապա նոր շրջանի վեպում, ընդհակառակը, կյանքը ներկայացվում էր «շուռ» եկած վիճա-կում: Այս նոր վեպի հերոսը ոչ թե ասպետն է, այլ սովորական մահկանացուն, կյանքից արտաքսված թափառականը, որը ոչնչի առաջ կանգ չի առնում: Նախորդ շրջանի ասպետական վեպը փաս-տորեն վերափոխվել էր վերածննդյան շրջանի արկածային վեպի, պլուտովյան վեպի (плутовской роман), որը հայերենում գրեթե անթարգմանելի է, որովհետև «խաբեբայապատում վեպ» անվա-նը չի վերարտադրում վեպի այդ տեսակի բուն էությունը: Այդ վե-պի հերոսները սովորական մարդիկ են, ստորին խավերի ներկա-յացուցիչներ, բայց իրենց ինչ-ինչ գծերով ոչ սովորական սրիկա-ներ, ավազակներ, խաբեբաներ ու խարդախներ: Պաշտոնական մարմինները նրանց վտարել են կյանքից, հալածում են նրանց, և ապրելու համար նրանք ստիպված են կ՛ խորամանկել, կ՛ գողա-թյուն կատարել, ծեծել և ծեծվել, բայց իրենց ներքին էությամբ մարդ մնալ: Պատահական չէ, որ Ֆր. Կևեդոյի[55] պլուտովյան վե-պի հերոսը՝ Պաբլոսը, որը կյանքում տեղ չունենալու պատճառով թափառական կյանք է վարում, գողանում, խաբում, բանտարկ-վում է, զզվանքով է լսում հորեղբոր՝ դահիճ Ռամպլոնի առաջար-կը: Ռամպլոնը նրան առաջարկում է փող, հովանավորություն, ապահովություն, բայց Պաբլոսը թողնում հեռանում է. նա զգում

---

[55] *Франсиско де Кеведо-и-Вильегас,* История жизни пройдохи по имени дон Паблос. М.—Л., Гослитиздат, 1950.

է, որ ինքը իր վիճակով ավելի բարձր է, քան իրեն ճապաղորդ «Հավատարիմ ծառա» հորջորջող այդ ննեղ դաշինքը։

Բացի նովելներից ու պաստորալյան վեպերից՝ Վերածննդի ժամանակաշրջանը տվեց նաև Բոկկաչչոյի «Ֆիամետտա» հոգեբանական վեպը, որը, սակայն, փաստորեն մնաց որպես առանձին կղզյակ Վերածննդի ալեկոծ ծովում։ Վերածննդի վեպը բնութագրվեց այլ՝ կյանքի ամբողջականության ընդգրկման ճանապարհով։

Վերածննդյան դարաշրջանի խոր, բազմակողմանի, ամբողջական ընդգրկումն ու իմաստավորումը մենք գտնում ենք երկու մեծ հսկաների՝ Ֆրանսուա Ռաբլեի «Գարգանտյուա ու Պանտագրյուել» և Միգել դե Սերվանտես Սաավեդրայի «Դոն Կիխոտ» անմահ վեպերում։

Ռաբլեի վեպը վերածննդյան դարաշրջանի խոշոր առաջին մեծ վեպն է, որի մեջ հեղինակը արտացոլել է իր ժամանակաշրջանի հասարակական, տնտեսական, քաղաքական ու մշակութային կյանքը ամբողջությամբ վերցրած, իր ներքին դինամիկայով, հակասականությամբ։ Եվ ոչ միայն իրական պատկերը, այլ նաև կյանքի ցանկալի ընթացքի ժամանակակիցների պատկերացումները։ Իր վեպի վրա Ռաբլեն աշխատել է ավելի քան քսան տարի 1532 թ. մինչև իր կյանքի վերջին օրերը՝ 1553 թ.։

Ռաբլեի վեպը սովորական վեպ չէ, դա վերածննդյան դարաշրջանի մարդկանց, նրանց ըմբռնումների, ձգտումների, ուժեղ ու թույլ կողմերի, այդ դարաշրջանի հակոտնյա գաղափարախոսությունների գեղարվեստական կենդանի հանրագիտարանն է։ Վեպի բուն տարերքը ժողովրդական կենդանի, խորիմաստ, լայնախոհ ծիծաղից բխող երգիծանքն է։ Ժամանակակից կյանքի բոլոր բնագավառները՝ ֆեոդալական տնտեսաձև, կրոն, դաստիարակություն, գիտություն, իշխանություն, բանակը, մարդկային իրավիճակ, հասարակության ու մարդկության ապագան՝ ամեն ինչ անցնում է Ռաբլեի վերածննդյան համապարփակ, ամեն ինչ քննող, ամեն ինչ կասկածի ենթարկող, ամեն ինչ «մաքրող» երգիծանքի բովով, գնահատվում կամ ժխտվում նրա կողմից։ Ռաբլեի երգիծանքը վերածննդյան երգիծանք է և այդ իմաստով իր համապարփակությամբ, իր օգտագործած միջոցների անսպառ հարստությամբ ու նպատակասլացությամբ կտրականապես տարբերվում է հաջորդ դարաշրջանների երգիծանքից[56]։ Բայց դա, ա-

56 Ժողովրդական բանավոր ստեղծագործություններից, ժողովրդական կառնավալային տոնախմբություններից ու մշակութային գրավոր աղբյուրներից եկող վե-

նուամենայնիվ, անատամ, ամեն ինչ ներող, ամեն ինչ «շոյող» երգիծանք չէ։ Ռաբլեն իր ժամանակի ամենազարգացած անձնավորություններից մեկն էր, և նրա վեպում իր արտահայտությունն է գտել Վերածննդի ոչ միայն կենսահաստատող, այլ նաև ժխտողական տարրը։ Տելեմյան մենաստանի (Ռաբլեի ուտոպիկ, երջանիկ հասարակության) մուտքի վրա մեծ տառերով գրված արձանագրությունում մանրամասնորեն թվարկված են մարդկային այն տիպերը, որոնց մուտքը մենաստան արգելված է։ Այսպես հասարակությունում տեղ չունեցողների ցուցակում երկերեսանիներից, խելագարներից, կույր մարդկանցից բացի, առաջին հերթին հիշատակվում են պատրաստի ուտողները, կեղծ բարեպաշտները, դահիճները, «խելագար մոլուցքով միլիոններ դիզող կաշառակերները», խաբեբա դատավորները և այլն[57]։ Ռաբլեի երգիծանքի կենսահաստատ տարրերը բխում է պատմության, մարդկության ապագայի նկատմամբ նրա ունեցած վերին աստիճանի լավատեսական ըմբռնումից։

Եթե Ռաբլեի վեպում, չնայած արդեն իրեն զգացնել տալող կասկածամտություն, այնուամենայնիվ, իշխում է վերածննդյան բուն ոգին, լավատեսությունը մարդու ուժերի, հնարավորությունների նկատմամբ, ապա Սերվանտեսի մոտ այդ հավատը արդեն զգալապես մթագնված է։ Սերվանտեսի վեպը Վերածննդի ուշ շրջանի արտահայտություն է, երբ վերածննդյան գաղափարները արդեն սկսել էին հօդս ցնդել։

Լ. Պինսկին, խոսելով Սերվանտեսի արվեստի առանձնահատկությունների մասին, նշում է, որ նա եվրոպական նոր շրջանի գրականության մեջ առաջինն էր, որ իր վեպի համար վերցրեց ոչ թե արդեն պատրաստի գոյություն ունեցող որևէ ֆաբուլա, այլ ստեղծեց իր ինքնուրույն սյուժեն։ Նախորդ շրջանի գրականության մեջ իշխում էր արդեն հայտնի ֆաբուլայի վրա հիմնված սյուժեն. Սերվանտեսի սյուժեի հիմքում, ընդհակառակը, իշխում է իրադրությունը։ Թե՛ ֆաբուլան, թե՛ հերոսը, թե՛ առհասարակ սյուժեն ամբողջությամբ վերցրած՝ գեղարվեստական ինքնուրույն

ղի երգիծանքի ու առհասարակ գեղարվեստական առանձնահատկությունները բնորոշող սկզբունքների մասին տե՛ս Մ. Բախտինի հետաքրքիր ուսումնասիրությունը. *М. Бахтин*, Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса, М., 1965.

[57] *Франсуа Рабле*, Гаргантюа и Пантагрюэль, перевод с французского Н. Любимова, М., 1961, стр. 146—148.

մտահղացման արդյունք են: «Դոնկիխոտյան իրադրության էությունը,— գրում է Պինսկին,— ակտիվ *բնավորության պատկերումն է, որը չհաշտվելով կենսական պայմանների ողորմելիության հետ՝ ոգևորված մարդու բարձր կոչմանը, նրա արժանապատվությանը վայել կյանքի պատկերացումներով, բողոքում է դրանց դեմ»*[58]:

Եվ իսկապես, Դոն Կիխոտի ու Սանչո Պանսայի գրեթե բոլոր արկածային իրադրությունները հիմնված են այդ հակասության՝ կյանքի ռեալ, բայց անընդունելի գորշ իրավիճակների ու Դոն Կիխոտի «խելագարությամբ» պայմանավորված՝ դրանց մերժման, մարդկայնացման ասպետական հնարանքների վրա: Կյանքը անվերադարձորեն փոխվել է, ամեն տեղ իշխում է շահը. կյանքի պրոզաիզմը, հասարակ ժողովրդի ճնշումը, ասպետականությունը վաղուց չքացել է, բայց Դոն Կիխոտը այդ բոլորի հետ չի հաշտվում: Եվ ոչ միայն նա. այդ բոլորի հետ չի հաշտվում նաև Սանչոն՝ ժողովրդի բուն ներկայացուցիչը: Սերվանտեսը այնպես է ներկայացնում, որ թեև իր հերոսը այդ բոլորը ժխտում է իր դարն ապրած ասպետականության գրքերից, բայց իրականում իրար լրացնող Դոն Կիխոտն ու Սանչոն նոր ժամանակի հերոսներ մարդկային նոր իդեալների արտահայտիչներ են:

Սերվանտեսի վեպը ոչ միայն իր հումանիստական բովանդակությամբ, այլ նաև իր ժանրային առանձնահատկություններով նորարարական մի մեծ հայտնագործություն էր: Իր վեպի հիմքում դնելով իրական իրադրության ու հերոսի հակադրության սկզբունքը, Սերվանտեսը ստեղծեց վեպի կերտման մի մոդել, որը մեծապես նպաստեց, կանխորոշեց ու պայմանավորեց վիպագրության հետագա ողջ ընթացքը: Վեպը իրականության ոչ պատճենն է, ոչ էլ երևակայության մաքուր խաղ, այլ իրականության գեղարվեստական արտացոլումը: Մտնելով տպարան ու տեսնելով իր վեպի տպագրումը, Դոն Կիխոտը մտորում է. «Հնարովի պատմությունները միայն այն ժամանակ լավ ու դրավիչ են, երբ մոտենում են ճշմարտությանը կամ ճշմարտանմանությանը, իսկ այն պատմությունները, որոնց հիմքում դրված են իրական եղելություններ. միայն այն ժամանակ են լավ, երբ ճշմարիտ են»[59]:

---

58 *Л. Пинский*, Реализм эпохи Возрождения, М., 1961. стр. 308—309.

59 *Мигель де Сервантес Сааведра*. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский, часть вторая, М., 1970. стр. 466.

Սերվանտեսի «Դոն Կիխոտ» վեպից հետո սկսվում է վեպի զարգացման նոր շրջանը։ Բայց նախքան դրան անցնելը, անհրաժեշտ է հիշատակել նույն ժամանակաշրջանի վեպի մի այլ մեծ արտահայտության՝ Գրիմմելսհաուզենի «Սիմպլիցիսսիմուս» (1669)։ Իր վեպում Գրիմմելսհաուզենը նկարագրում է երեսնամյա պատերազմի (որի մասնակիցն է եղել նաև ինքը) կործանարար ազդեցությունը ժողովրդի, անտեսության, մշակույթի և առհասարակ մարդու վրա։ Բարոկկո ոճով գրված այս վեպը կյանքի ընդգրկումով, մարդկային իրավիճակների բացահայտումով, դարաշրջանի հասարակական-քաղաքական երևույթների նկատմամբ ունեցած վերաբերմունքով շատ կողմերով համահունչ է Վերածննդի գաղափարախոսությանը։ Սա, փաստորեն, գերմանական Վերածննդի ուշ շրջանի գեղարվեստական մի մեծ երևույթ է։ Վեպի հերոսը՝ Սիմպլիցիսսիմուսը գտնվում է անվերջ հալածանքների, անպատվությունների, անարդարությունների մթնոլորտում։ Չնայած իր ակտիվ բնավորությանը, նա չի կարողանում մազաչափ իսկ փոխել հանգամանքները։ Դրանք հանդես են գալիս որպես ամենակուլ մի տարերք, որ սրբում, ջնջում, ստորացնում է ամեն մի մարդկայնություն։ Զզված այս բոլորից, զզված վերնախավի դավերից և անվերջ հալածանքից ու կարիքից, Սիմպլիցիսսիմուսը առանձնանում է մի հեռավոր կղզում, այնտեղ ապրելու ու աշխատելու համար (Դեֆոյի Ռոբինզոնից հիսուն տարի առաջ)։ Երբ հոլանդացի նավապետը նրան հորդորում է վերադառնալ, Սիմպլիցիսսիմուսը դառնությամբ պատասխանում է. «Աստված իմ, ո՞ւր եք ուզում ինձ տանել։ Այստեղ խաղաղություն է, այնտեղ պատերազմ. այստեղ ես ազատ եմ գոռոզությունից, ժլատությունից, կատաղությունից, նախանձից, խանդից, երկերեսանությունից, խաբեությունից... Երբ ես դեռ Եվրոպայում էի ապրում, այնտեղ ամենուր (ի դառնություն ինձ՝ ես դա պետք է վկայեմ քրիստոնյաների համար) պատերազմ էր. հրդեհ, մարդասպանություն, թալան, ավազակություն, կանանց ու աղջիկների անպատվություն...»[60]։

Հումանիստական աշխարհհայացքի ճգնաժամը Շեքսպիրից և Սերվանտեսից հետո կյանքի կոչեց իրականությունից մի յուրահատուկ կերպով փախուստ տվող գրականության՝ հովվերգության,

[60] *Ганс Якоб Кристоф Гриммельсгаузен*, Симплициссимус, Л., «Наука». 1967. стр. 440.

այդ թվում նաև հովվերգական վեպին, ապա նաև այսպես կոչված՝ պիկարեսկ գրականության ու վեպին։ Դա այնքան էլ տարօրինակ չէ, քանի որ վերածննդյան գաղափարախոսության ճգնաժամը արդեն ինքնին ենթադրում էր հայացքների երկու ուղղվածություն՝ առաջընթաց կամ ետընթաց։ Հազիվ թե պատահական պետք համարել այն, որ մենամարտում պարտվելով Սամսոն Կարասկոյի կողմից, վերադառնալով գյուղ, Դոն Կիխոտը որոշում է հովիվ դառնալ և ազատ բնության մեջ հովվերգական կյանք վարել։ Նա նույնիսկ որոշում է հովվերգական խմբի կազմը և անունները. ինքը, Դոն Կիխոտը՝ Կիխոտիզ, Սանչո Պանսան՝ Պանսինո, Սամսոն Կարասկոն՝ Կարասկոն, քահանան՝ Պրեսվիտերիանբրո (2-րդ գիրք, 73-րդ գլուխ)։ Կյանքը խորտակեց Դոն Կիխոտի ասպետական ձգտումները, նա նույնիսկ ժամանակավորապես ցած դրեց։ Ուրեմն ի՞նչ... Նոր պայմաններին նա չի կարող, չի ցանկանում ենթարկվել, մնում է կամ մահանալ, կամ հովվերգության հանձնվել։ Ուրեմն հովվերգություն, խումբը պատրաստ է... Սակայն Սերվանտեսը իր իսկական անունը կրկին վերադարձած Դոն Կիխոտին՝ Ալոնսո Կիխանոյին, ավելի պատվաբեր վախճան է բնտրում՝ մահ։ Մահանում է, սակայն, ոչ թե Դոն Կիխոտը, այլ Ալոնսո Կիխանոն։ Դոն Կիխոտը ծնեց ազատության նոր գաղափարը, այլանդակ նոր բարքերի դեմ պայքարելու գաղափարը, ուստի նա անմահ է, կա և կապրի։

Գրիմմելսհաուզենը, սակայն, ինչպես տեսանք, այլ լուծում տվեց իր վեպին. իր հերոսին բնակեցրեց մի հեռավոր կղզում։ Սիմպլիցիսսիմուսի արարքը միայն արտաքին ձևով է հիշեցնում Ռոբինզոնին. նրա որոշման էությունը հեռու է Ռոբինզոնի որոշման էությունից. դա ավելի շուտ հովվերգություն է, կրավորական բողոք, կյանքից փախուստ։

Տասնյոթերորդ դարը, սակայն, միայն հովվերգության, նրբաճաշակ գրականության դար չէր։ Այդ դարի առաջին երկու տասնամյակներում դեռ շարունակում էին ստեղծագործել Վերածննդի երկու խոշոր տիտանները՝ Շեքսպիրն ու Սերվանտեսը։ Այդ նույն դարում մեծ զարգացում ապրեց պլուտովյան վեպը, որը, ինչպես տեսանք, անողոքաբար արտահայտում էր ժողովրդական զանգվածների տարերային պայքարը։ Այդ նույն դարում ապրում ու ստեղծագործում էին մեծ բանաստեղծներ ու դրամատուրգներ։ Այդ նույն դարում լույս տեսավ Մ. Մ. դե Լաֆայետի՝ վեպի նոր տրամադրական կանխորոշող «Կլեյան իշխանուհին» հոգեբանական վեպը։ Լուսավորական կլասիցիզմի գիրքերից Ֆենելոնը գրեց իր «Տե-

լեմարի արկածները» վեպը։ Վեպի զարգացման տեսակետից, անկասկած, կարևոր է նաև այն, որ շնորհիվ տպագրության հնարավորությունների ընդլայնման, հենց այս՝ XVI—XVII դարերում, մեծ մասսայականացում են ստանում անտիկ շրջանի վեպերը։ XVI դարում, օրինակ, միայն Հելիոդորի «Եթովպիկան» տարբեր լեզուներով ունենում է 35 հրատարակություն, XVII դարում՝ 28 հրատարակություն[61]։

Այս բոլոր գործոնները միասին վերցրած և առաջին հերթին մարդկային բանականության, հասարակական մտքի նոր վերելքը կանխորոշեցին ու պայմանավորեցին նաև վեպի նոր փուլի՝ լուսավորական վեպի զարգացումը։

Լուսավորական վեպը բարդ ու հակասական երևույթ է։ Նրա էությունը բնորոշելու համար սովորաբար անմիջական կապ են ընտեսնում լուսավորական աշխարհայացքի, այդ շարժման քաղաքական ու փիլիսոփայական հիմնական դրույթների ու լուսավորական համարվող վեպի միջև։ Բայց շատ հաճախ այդ կապը խախտվում է։ Եթե նույնիսկ հաշվի առնենք, ասենք, մի կողմից անգլիական, մյուս կողմից ֆրանսիական լուսավորական վեպերի միջև եղած՝ ազգային առանձնահատկություններով պայմանավորված տարբերությունների հետ, այդ դեպքում իսկ հազիվ թե օրինական է նույն սկզբունքներով, գաղափարական նույն ելակետներով գնահատել, ասենք, Դ. Դեֆոյի «Ռոբինզոն Կրուզոն» և Լ. Ստեռնի վեպերը, կամ Ս. Ռիչարդսոնի և Գ. Ֆիլդինգի վեպերը։ XVIII դարի վիպասաններին իրար կապող օղակը, անկասկած, պիտի փնտրել ոչ այնքան բոլորի համար պարտադիր ինչ-որ անխախտ կանոնների, որքան իրականության կողմից թելադրված գրական մեթոդի մեջ։ Իսկ այդ մեթոդը, XVIII դարի ռեալիստական մեթոդը, որը իր ծագումով իսկ կոչված էր հաղթահարելու կլասիցիզմի սահմանափակությունները, եթե ոչ միանշանակության ու ամբողջականության, գեթ իրականության մեջ խորանալու, նոր ճշմարտություններ բացահայտելու իմաստով, մի մեծ առաջընթաց էր նաև վերածննդյան շրջանի վեպի համեմատությամբ։

Փաստորեն առաջին անգամ լինելով, անցնելով, ինչպես տեսանք, զարգացման զգալի ուղի, վեպը ձեռք բերեց ժանրային կառուցվածքի մի որակական կայունություն, որն արդեն ինքնին են-

---

[61] См. *Гелиодор*, Эфиопика, М., 1965. *А. Егунов*, «Эфиопика» Гелиодора (Вступительная статья), стр. 29—30.

թաղրում ու թելադրում էր իրականության արտացոլման մի որոշակի մոդել։ Հենց դրա՝ ժանրային կառուցվածքի որակական կայունացման, յուրահատուկ «կարծրացման» շնորհիվ, վեպը սկսեց ապրել ոչ միայն իր ներքին կյանքով, իր ներքին դինամիկայով ու օրինաչափություններով, այլ նաև սկսեց չենթարկվել. որոշակի ինքնուրույնություն ցուցաբերել հեղինակային մտահղացումների նկատմամբ։

XVIII դարում վեպի այդ առանձնահատկությունը ավելի ընդգծվեց։ Դիդրոն, ինչպես հայտնի է, առաջ քաշեց «Բնությունը արվեստի հիմնական մոդելն է» սկզբունքը։ Գրականությունից նա պահանջում էր կյանքի, իրականության, բնության ճշմարտացի վերարտադրում։ Իսկ կյանքի ճշմարտությունը այն ժամանակ. առաջին հերթին, ոչ այլ ինչ էր, եթե ոչ ավատական ու բուրժուական հակասությունների խիստ բևեռացումը, ավատականության պատմական դատապարտվածությունը, վերելք ապրող, պատմականորեն գնալով առաջադեմ դասակարգի իշխանության գլուխ անցնելու «բանական» ու «բնական» իրավունքը։ Իշխանության ձգտող բուրժուազիայի ու նոր-նոր զարգացող դասակարգի միջև հակասությունների սաղմնային վիճակում գտնվելու պատճառով բուրժուազիայի առաջադեմ գաղափարախոսները դեռևս չէին վախենում առաջ քաշել գրականության ու արվեստի ռեալիզմի ու ժողովրդայնության սկզբունքը։ Ինչպես Վ. Ի. Լենինն է նշում. նրանք դեռևս անկեղծորեն հավատում էին ընդհանուր բարեկեցության հնարավորությանը։

Դարաշրջանի սոցիալ-քաղաքական ու գաղափարական տվյալ ելակետը նպաստավոր հող ստեղծեց վիպագրության զարգացման համար։ Վիպագրության զարգացումը մեծ թափ ստացավ հատկապես Անգլիայում ու Ֆրանսիայում, պակաս չափով՝ Գերմանիայում և համարյա բոլորովին չզարգացավ Իտալիայում։

Դ. Դեֆոյի «Ռոբինզոն Կրուզոն», անկասկած, պատկանում է այն վեպերի թվին, որոնք ամենից ցայտուն արտահայտեցին դարաշրջանի սոցիալ-քաղաքական ու գաղափարական վերոհիշյալ ելակետով պայմանավորված գրականության էությունը։ Նոր երկրների, կյանքի նոր ընկալումների նվաճում։ Մարդու ակտիվության, հաստատակամության, հետևողականության, նախաձեռնության, ուժի բացահայտ գովերգում։ Ի հակադրություն ազնվականության, արտոնյալ խավերի ժառանգականորեն ապահովվող բարեկեցության՝ աշխատանքը որպես հարստության ու բա-

բերախտության հիմնական աղբյուր: Անմարդաբնակ կղզում Ռոբինզոնի գործունեությունը՝ որպես մարդկության զարգացման միակ բնական, բանական ու բարոյական մոդել:

Բայց այս բոլորով հանդերձ՝ լուսավորական դարաշրջանի վեպը, ինչպես ասվեց, գեղարվեստական բարդ երևույթ է: Այն երբեք ամբողջությամբ հնարավոր չէ նույնացնել ու բացատրել՝ ելնելով սոսկ լուսավորական գաղափարախոսության մի քանի, թեկուզ և հիմնական դրույթներից[62]: Եվ այդ բարդությունը պայմանավորված է թե՛ դարաշրջանի բարդությամբ, թե՛ նույն ժամանակաշրջանի ռեալիստական վեպի ձևը բերած ստրուկտուրայի ներքին էությամբ:

Կերպարի անհատականացման ուժեղացումը, ոչ միայն մարդու ու միջավայրի բախումով, այլ նաև բնավորության բարոյական, հոգեկան ներքին գործոններով պայմանավորված կոնֆլիկտի ընթացքը վիպական գործողություններին հաղորդում են ներքին բարդ դինամիկա: Կոնֆլիկտային իրադրությունների դրամատիզմի աճումը, որը տվյալ դարաշրջանի վեպի հիմնական առանձնահատկություններից մեկն է, վիպական գործողություններին, բնավորությունների զարգացմանը և առհասարակ վիպական ողջ բովանդակությանը հաղորդում են հարաբերական ինքնուրույնություն: Վիպական բովանդակության հարաբերական այդ ինքնուրույնության գլխավոր էությունն այն է, որ վեպը շատ հաճախ սկսում է չենթարկվել հեղինակին, սկսում է դուրս գալ հեղինակի անմիջական մտահղացման սահմաններից, նույնիսկ ասել այնպիսի բաներ, կատարել այնպիսի ընդհանրացումներ, որ գուցե հեղինակի մտքովն էլ չեն անցել:

Դեռևս 1936 թ. խոսելով Ա. Պրևոյի «Մանոն Լեսկոյի» մեծ ժողովրդայնության պատճառների մասին, Վ. Գրիբը գրել է.

---

62 Արդյոք դա չէ՞ պատճառը, որ XVIII դարի գրականության պատմության մի շարք ձեռնարկներում ոչ մի խոսք չկա Ա. Պրևոյի «Մանոն Լեսկո» (1731) վեպի մասին: Արդյոք այդ նույն պատճառով չէ՞, որ Ա. Ելիստրատովան «Լուսավորական դարաշրջանի անգլիական վեպը» աշխատության մեջ գտնում է, որ Սվիֆթի ոչ միայն «Հեքիաթ տակառի մասին» սատիրական պամֆլետը, այլ նաև «Գուլիվերի ճանապարհորդությունները» վեպ չեն: «Դրանք վիպական ժանրի գործեր համարելը նույնքան սխալ կլինի, որքան, ասենք, Սալտիկով-Շչեդրինի «Մի քաղաքի պատմությունը» վեպ համարելը» (А. А. Елистратова. Английский роман эпохи Просвещения. М., «Наука», 1966, стр. 63). Իրականում, սակայն, թե՛ Սվիֆթի «Գուլիվերի ճանապարհորդությունները», թե՛ Սալտիկով-Շչեդրինի «Մի քաղաքի պատմությունը» վեպեր են, սատիրական վեպեր:

«Խնդիրը այն է, որ «Մանոն Լեսկոյի» օբյեկտիվ բովանդակությունը մեծապես տարբերվում է այն բարոյախոսությունից, որը Պրեվոն ցանկացել է բխեցնել իր վեպից: Գեղարվեստական խորությունների իսկական իմաստը հեղինակային մեկնաբանություններից ավելի խոր դուրս եկավ: Պրեվոյի մոտ գործող անձերի ու բնավորությունների պատկերումը հակասության մեջ է մտնում նրա նպատակների հետ»[63]: Իսկ Պ. Դեկսը նշում է. «Չի կարելի, իհարկե, մտածել, թե մեր Պրևոն իբր թե գիտեր, ինչ է ստեղծում»[64]:

Գեղարվեստական բովանդակության այդ հարաբերական ինքնուրույնությունը XVIII դարի ռեալիստական վիպագրության կարևոր նվաճումներից էր, որը այս կամ այն չափով առկա է այդ դարի գրեթե բոլոր խոշոր վիպասանների, այդ թվում նույնիսկ Դ. Դեֆոյի մոտ: Չնայած բուրժուազիայի առաջադիմության, նոր հակասությունների սաղմնային վիճակին, դեռևս չզգալով բուրժուազիայի պատմական դատապարտվածությունը, ղեկավարվելով համընդհանուր բարեկեցության հնարավորության խաբուսիկ գաղափարներով, ռեալիստ վիպասանները օբյեկտիվորեն շատ դառն ճշմարտություններ ասացին նաև բուրժուազիայի ու բուրժուական հարաբերությունների հասցեին: Դա, առհասարակ, դարաշրջանի գրականության և մասնավորապես ռեալիստական վիպագրության խոշոր նվաճումն էր: Եվ այդ գործում վիպագրությունը արվեստի ու գրականության մյուս տեսակների համեմատությամբ, անկասկած, ընթանում էր ավանգարդում:

4

Ռեալիստական վիպագրության ստրուկտուրայի մեջ թաքնըված այդ պայթուցիկ առանձնահատկությունը իր ամբողջ ուժով ու կարողությամբ, իհարկե, դրսևորվեց XIX դարի վիպագրության մեջ: Դա վիպագրության զարգացման պատմության ամենափայլուն դարաշրջաններից է:

XIX դարի վիպագրության զարգացման գլխավոր առանձնահատկություններից մեկը այն է, որ, ի տարբերություն նախորդ ժամանակաշրջանի, վեպը մեծապես ընդլայնեց իր զարգացման ազգային սահմանները: Եթե XVIII դարում վեպի կլասիկ երկրը-

---

63 *В. Р. Гриб*, Аббат Прево и его «Манон Леско», в кн.: «*В. Р. Гриб*, Избранные работы», М., 1956, стр. 277.

64 *П. Декс*, Семь веков романа, стр. 223.

ներ էին հանդիսանում բառիս բուն իմաստով, փաստորեն, միայն Անգլիան ու Ֆրանսիան, ապա XIX դարում այդ երկրների կողքին իր ողջ հասակով մեկ կանգնեց Ռուսաստանը։ Սակայն՝ ֆրանսիական, ռուսական և անգլիական խոր մեծ, կլասիկ վիպագրության հետ միաժամանակ, վեպը դարձավ ոչ միայն համաեվրոպական, այլ նաև համաշխարհային գրականության երևույթ։ Վեպի զարգացումը լայն թափ ստացավ ոչ միայն Եվրոպայում, այլ նաև Ասիայում, հնդկական, չինական, ճապոնական գրականություններում, ԱՄՆ-ում, Լատինական Ամերիկայի երկըրներում։ Ազգային շատ գրականություններում (այդ թվում նաև հայ գրականության մեջ) որպես ինքնուրույն ժանր վեպը ծագել ու ձևավորվել հենց այս դարում։

Վեպի այդպիսի մեծ զարգացումը և տիրապետող ժանր դառնալը պայմանավորված էր հասարակական հարաբերությունների հետագա զարգացմամբ։ XIX դարը այդ տեսակետից էականորեն տարբերվում էր նախորդ դարաշրջանից։ Արտադրողական ուժերի աննախադեպ արագ զարգացումը, հասարակական բարիքի բացահայտ, արդեն բոլորին տեսանելի, անարդար բաժանումը, ժողովրդական զանգվածների հետագա աղքատացումը, պետական նոր ապարատի անսքող բռնությունները առաջ բերեցին համընդհանուր դժգոհության մթնոլորտ։

Ավելին, պարզվեց, որ տեղի ունեցած պատմական հեղաշրջման շնորհիվ վատացել էր ոչ միայն ժողովրդական մասսաների, այլև առհասարակ մարդու վիճակը։ Նախորդ դարաշրջանի վիպագրության մեջ մարդու նախաձեռնության, գործարարության, համընդհանուր բարեկեցություն ստեղծելու միտումով մարդու անհատականության, դժվարությունները հաղթահարելու նրա անսպառ հնարավորությունների գովերգումը, փաստորեն, առաջ էր բերել ուղիղ հակառակ արդյունքներ։ Ոչ միայն համընդհանուր բարեկեցություն չէր ստեղծվել, այլ հասարակական նոր հարաբերությունների պայմաններում մարդու անհատականությունը, գործարարությունը, նախաձեռնությունը և առհասարակ մարդկային բոլոր բարեմասնությունները ստացել էին ընդգծվածորեն անհատական, էգոիստական, շահամոլական բնույթ։ Ամեն ինչ դարձել էր առուծախի առարկա՝ մամուլ, դատարան, գաղափար, ընտանիք, սեր, պատվախնդրություն։ Որպես այդ բոլորի հետևանք, մարդկային անհատականությունը բարոյական տեսակետից ոչ միայն չէր բարձրացել ու վեհացել, այլ, ընդհակառակը, մեծապես աղճատվել էր։ Դա ուղիղ համեմատական էր հասարակական խավերի

գրված գրքին. որքան բարձր էր գիրքը, այնքան բարձր էր նաև բարոյական այլասերումը:

Բուրժուական գաղափարախոսության նկատմամբ ձևավորվեց համընդհանուր հիասթափության մթնոլորտ: Մի ամբողջ դարաշրջան տևած մարդկային «բանականության» ու «բնականության» գովերգումը, փաստորեն, ծառայել էր սոսկ մի դասակարգի՝ բուրժուազիայի տիրապետության հաստատմանը: Շահագործման մի ձևը փոխարինվել էր շահագործման մի այլ՝ ավելի համապարփակ ու ոչ պակաս այլանդակ ձևով: Բուրժուական նախաձեռնության և գործարարության գովերգումը այլևս անհնարին դարձավ:

Այդ բոլորն առաջ բերեց ոչ միայն հիասթափություն, այլ նաև այդ բոլորին հակադրվելու ձգտում: Գրականության բնագավառում այդ հակադրության առաջին համապարփակ արտահայտությունը ռոմանտիզմն էր: Ինչպես արվեստի ու գրականության այլ ձևերում, վիպագրության բնագավառում ևս ռոմանտիզմն առաջադրեց վեպի նոր մոդել, որը էականորեն տարբերվում էր լուսավորական ռեալիզմի վեպից:

Իր ճանաչողական մեծ նշանակությամբ հանդերձ լուսավորական վեպում գերիշխող ռացիոնալիզմը, կերպարի ու միջավայրի փոխհարաբերության մեխանիկական բացատրությունը նրա կառուցվածքին հաղորդում էին կաշկանդվածության որոշակի արտահայտություններ: Այդ վեպը իր ուժը գրսևորեց առավելապես անշարժ ճշմարտություններ բացահայտելու ու մարմնավորելու գործում:

Ի տարբերություն ռացիոնալիստական կաշկանդվածության, ի տարբերություն ստատիկ պատմողականության ու ճշմարտության, ռոմանտիկները վիպական բովանդակությանը հաղորդեցին պատմական հեռանկարի զգացողություն: Դժգոհ տիրապետող իրականությունից՝ ռոմանտիկները դրան հակադրեցին մարդու ազատության իդեալը: Վեպի հիմնական նպատակը, ըստ ռոմանտիկների, ոչ թե ստատիկ ճշմարտության բացահայտումն է, որից նրանք դժգոհ էին, այլ նոր ճշմարտության որոնումը, նոր ճշմարտության ինքնահաստատման հնարավորությունների պատկերումը: Հենց այդ պատճառով իրականության ու իդեալի բացահայտ հակադրումը ռոմանտիկական վեպի կարևորագույն առանձնահատկություններից մեկն է: Հազիվ թե պատահական պիտի համարել այն երևույթը, որ Շելլինգը վեպի իր տեսությունը կառուցում էր գրեթե ամբողջությամբ հենվելով Սեր-

վանկանի վեպի վրա, որտեղ, ինչպես տեսանք, իրականության ու իդեալի հակադրությունը ստացել էր բացարձակ արտահայտություն:

«Վեպը պետք է լինի աշխարհի հայելին, առնվազն իր դարի հայելին»[65], ուստի առանց իրականության պատկերների նրա գոյությունն անհնարին է: Բայց վեպի նպատակը իրականության առօրեականության պատկերումը չէ: «Վեպը պետք է լինի մարդկային գործունեության ու կյանքի ընդհանուր ընթացքի հայելին, ուստի նա չի կարող բարքերի մասնավոր պատկերը դառնալ»[66]: Առօրեական իրականությունը վեպում պետք է վերարտադրվի հիմնականում հեգնանքի կամ որևէ հակադրման առարկա դառնալու նպատակադրումով: Այստեղից էլ գրոտեսկի ու հեգնանքի մեծ դերը ռոմանտիկական վեպի պոետիկայում:

Նշանակում է, ռոմանտիկական վեպի հիմքը ոչ թե փաստն է իրականությունից, այլ այդ իրականության լուսարձակումը իդեալի բարձունքից: Կարևորը ոչ այնքան այն է, ինչ արդեն կա, առկա է, այլ այն, ինչ հնարավոր է որ լինի: «Արդիականության միջոցով,— նշում էր Ֆր. Շլեգելը,— արվեստագետները անցյալի կյանքը միաձուլում են ապագա կյանքին»[67]: Այստեղից էլ ռոմանտիկական վեպի ընդգծված պատմականությունը, ոչ թե բարացած, ստատիկ իրականության պատկերումը, այլ անընդհատ շարժման, լինելիության ընթացքում, հայացքը դեպի ապագան ուղղած իրականության պատկերումը: Ճիշտ է, նոր իրականության, հասարակական նոր հարաբերությունների նկատմամբ տածած ատելությունը ոչ բոլոր ռոմանտիկների մոտ ստանում էր անցյալի, ներկայի ու ապագայի միաձուլման այն միտումը, որի մասին խոսում էր Ֆրիդրիխ Շլեգելը: Որոշ ռոմանտիկներ իրենց հայացքը երբեմն չափից ավելի ուղղում էին ոչ այնքան ապագային, որքան անցյալին՝ նրա մեջ փնտրելով փրկության խարիսխ: Այդպես է վարվում, օրինակ, Շատոբրիանը իր «Աթալա» ու «Ռենե» վիպակներում՝ փորձելով քրիստոնեության գաղափարախոսությունը ներկայացնել որպես փրկության համընդհանուր դեղամիջոց: Ռոմանտիզմի վիպագրության մեջ, սակայն, այդ գիծը որևէ տարածում չստացավ:

---

65 *Ф. В. Шеллинг*, Философия искусства, стр. 382.

66 *Նույն տեղում, էջ 385:*

67 «Литературная теория немецкого романтизма». Документы под редакцией Н. Я. Берковского, Л., 1934, стр. 170.

Ռոմանտիզմի վիպագրությունը, ընդհակառակը, ընթացավ գրականության հետագա ժողովրդականացման ու ժողովրդայնացման հունով։ Ռոմանտիկական վեպի ժողովրդականացման պատճառներից մեկն էլ, անկասկած, բխում էր նրա բովանդակության գեղարվեստական բազմահնչունությունից։ Հակում դրսևորելով դեպի ժողովրդական զանգվածների կյանքի պատկերումը, ձգտելով ցույց տալ երևույթի արտաքինի և նրա ներքին էության հակասությունը, հասարակ մարդու ներքին վեհությունը, ռոմանտիկները մեծապես բազմապատկեցին վեպի գեղագիտական հնչեղությունը։ Վեպ մուտք գործեցին և յուրահատուկ միաձուլմամբ ապրեցին ոչ միայն կյանքի դրամատիզմն ու առօրեականությունը, այլ նաև վեհն ու այլանդակը, հերոսականն ու կոմիկականը, գեղեցիկն ու տգեղը։ Եվ այդ բոլորը վիպագրության ժողովրդայնացման մի հիմնական միտումով՝ ժողովուրդը իր էությամբ, իր ներքին աշխարհով բարոյապես շատ ավելի բարձր է, վեհ ու գեղեցիկ, քան նրա կեղեքիչները։ Ճիշտ է, այս բոլորը իրագործվում էր ոչ այնքան իրականության բուն օրինաչափությունների բացահայտման ու սոցիալական պատճառաբանված քննադատության՝ որքան բարոյականության ոլորտում։ Բայց այդ բոլորը ոչ միայն չխանգարեց, այլ, ընդհակառակը, էլ ավելի նպաստեց ռոմանտիկական վեպի տարածմանը։

Ռոմանտիկական վեպը իր վերոհիշյալ հատկանիշներով ստացավ ընդգծված ազատասիրական բնույթ։ Դրա փայլուն արտահայտությունները անգլիական գրականության մեջ Վ. Սկոտի պատմավեպերն են՝ «Այվենգոն», «Ռոբ Ռոյը», ֆրանսիական գրականության մեջ՝ Վ. Հյուգոյի «Փարիզի աստվածամոր տաճարը», «Թշվառները» լայնակտավ վեպերը, Պրոսպեր Մերիմեի «Կարլոս IX ժամանակաշրջանի խրոնիկան» պատմավեպը, Ժ. Ստալի «Դելֆինա» և «Կորիննա», Ժ. Սանդի «Ինդիանա» և «Կոնսուելո», Էժ. Սյուի ժամանակին մեծ տարածում ստացած սոցիալական վեպերը, ամերիկյան գրականության մեջ՝ Ֆենիմոր Կուպերի «Պիոներներ», «Վերջին մոհիկանը», «Տափաստան», «Հետախույզ», «Գազանորս» վեպերը, Բիչեր-Ստոուի «Քեռի Թոմասի տնակը» վեպը, հայ գրականության մեջ Րաֆֆու «Սամվել», Մուրացանի «Գևորգ Մարզպետունի» պատմավեպերը և համաշխարհային գրականության՝ ռոմանտիզմի մեթոդով գրված բազմաթիվ այլ վեպեր։

Ռոմանտիկները ստեղծեցին ժամանակակից պատմավեպը։

Բացի պատմավեպից նրանք մեծ հաջողությամբ մշակեցին ժամանակակից կյանքը արտացոլող սոցիալական վեպը: Վ. Հյուգոյի «Թշվառները», փաստորեն, առաջին վեպ-էպոպեան է եվրոպական գրականության մեջ: Նրանք նոր տեսք ու նոր բովանդակություն հաղորդեցին նաև արկածային վեպին: Բացի վեպի վերոհիշյալ հիմնական ձևերից, ռոմանտիկները ստեղծեցին նաև ժամանակակից գիտաֆանտաստիկ վեպի առաջին նմուշներից մեկը: Դա ամերիկյան գրող Հերման Մելվիլի «Մոբի Դիկ կամ Սպիտակ Կետ» վեպն է (1851): Իր փիլիսոփայական ուղղվածությամբ վեպի այդ ձևին է հարում նաև Մերի Շելլիի ավելի վաղ՝ 1818 թ. գրված «Ֆրանկենշտեյնը կամ ժամանակակից Պրոմեթևսը» վեպը: Երկու վեպերում էլ, առաջադիմության դիրքերից, քննության է առնվում համաշխարհային Չարիքը խորհրդանշող, բայց իրականում նոր ժամանակաշրջանի չարիքը հանդիսացող երևույթների հաղթահարումը:

Ռոմանտիկական վիպագրությունը իր ուժեղ, մարդու անհատականությունը, նրա ազատությունը ընդգծող առանձնահատկությունների հետ միասին, հենց որպես դրանց արդյունք, ուներ նաև մի կարևոր թուլություն՝ մարդու անհատական կամքից կախում չունեցող հասարակական անողոք օրինաչափությունները անտեսելու միտումը: Բախումների լուծումը բարոյական ոլորտում կոնֆլիկտների լուծման խաբուսիկ ձև էր: Շատով պարզվեց, որ ռոմանտիկական վեպի մոդելի և իրականության զարգացման օրինաչափությունների միջև ահագին անդունդ կա:

Նորից հնչեց ռեալիստական վիպագրության ուժգին ձայնը: XIX դարի 30—40-ական թվականներին իր ձևավորումն ստացած քննադատական ռեալիզմի մեթոդով ստեղծվող վիպագրությունը, սակայն, լուսավորական վիպագրության ավանդույթների պարզ վերականգնումը չէր: Այն մեծապես օգտվեց նաև ռոմանտիկական վիպագրության ավանդույթներից:

XIX դարի ռեալիստական վիպագրության հիմնական պաթոսը նրա սոցիալական ուղղվածությունն է, հասարակության սոցիալական բուն էությունը, հակասությունները, շահագործումը, մարդու ու միջավայրի իրական փոխհարաբերությունը ծածկող ու աղավաղող վարագույրների բացումը: Վիպագրության պատմության երկարատև ընթացքում դեռ երբեք այդպիսի դաժան ճշմարտություններ չէին ասվել, ինչ ասաց XIX դարի ռեալիստական վիպագրությունը բուրժուական հասարակարգի հասցեին:

Ռեալիստական վեպը օժտվեց խոր պատմականությամբ։ Պատահական չէր ո՛չ Թիերրիի և ո՛չ էլ առավել ևս Բալզակի մեծ հետաքրքրությունը պատմության խնդիրների և մանավանդ Վ. Սկոտի պատմավեպերի նկատմամբ։ Հայտնի է, որ առաջինը Վ. Սկոտն էր, որ իր պատմավեպերում վերարտադրեց պատմության իսկական շարժիչ ուժերը՝ դասակարգային հակամարտությունները, ժողովրդի վճռական դերը պատմության մեջ։ Դա իրոք գեղարվեստական մեծ հայտնագործություն էր, որ մեծապես ազդեց ոչ միայն գեղարվեստի, այլ նաև պատմագրության վրա։ Ի տարբերություն Վ. Սկոտի, Բալզակը փորձեց իրեն նվիրել ժամանակակից հասարակության ներքին հակասությունների ու օրինաչափությունների գեղարվեստական բացահայտմանը։ «Մարդկային կատակերգության» առաջաբանում բնորոշելով իր խնդիրը, Բալզակը գրում էր. «Որպես պատմության կերտող պետք է հանդես գար ֆրանսիական հասարակությունը, ինձ մնում էր միայն դառնալ նրա քարտուղարը»[68]։

Ի հակադրություն և ի լրացումն ռոմանտիկական վիպագրության, պաշտպանելով այդ վիպագրության գլխավոր նվաճումներից մեկը՝ հերոսի կոնկրետ պատմական բնավորությունն ու նրա հոգեկան անսահման դրսևորումների բացահայտումը, ռեալիստական վիպագրությունը այդ բոլորը օժտեց սոցիալ-դասակարգային կոնկրետ բովանդակությամբ, մեծապես բարձրացրեց վեպի ճանաչողական հնարավորությունները։ Հերոսի բնավորության սոցիալ-դասակարգային պայմանավորվածության բացահայտումը XIX դարի ռեալիստական վեպի գլխավոր նվաճումներից է։ Վեպի հերոսն ու հանգամանքները օժտվեցին սոցիալ-դասակարգային կոնկրետ բովանդակությամբ։ Ռեալիստ վիպասանի համար մարդն ու հանգամանքները դադարեցին վերդասակարգային երևույթներ (առհասարակ մարդ, առհասարակ հանգամանք) լինելուց։ Մարդու հոգեբանությունը, նրա մտածելակերպն ու գործելակերպը ազատվեցին իրենց խորհրդապաշտական շղարշից, ստացան սոցիալ-դասակարգային կոնկրետ բովանդակություն ու բացատրություն։

Ստենդալի համար «Կարմիրն ու սևը» վեպի հերոս Ժյուլիեն Սորելը ոչ թե առհասարակ մի երիտասարդ է, որ ձգտում է վեր

68 История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли, т. III, М., «Искусство», 1967, стр. 614.

բարձրանալ, այլ պլեբեյական ծագում ունեցող երիտասարդ է։ Նա գործում է, ոչ թե առհասարակ որևէ ժամանակաշրջանում, այլ Թերմիդորյան ժամանակաշրջանում, երբ հասարակ ծագում ունեցող մարդկանց նկատմամբ վերականգնվել էր արիստոկրատական արհամարհանքը։ Վեպի բոլոր հերոսները, միջավայրն ու բոլոր գործողությունները՝ Ժյուլիենի սերը, կրակոցը, բանտարկումն ու դատապարտումը ունեն սոցիալ-դասակարգային կոնկրետ բովանդակություն։ Նույնը Բալզակի մոտ։ Նրա «Հայր Գորիո», «Խորտակված պատրանքներ», «Էժենի Գրանդե», «Գյուղացիները» և այլ վեպերում արտացոլված իրականությունը շնչում է կոնկրետ պատմականությամբ, հերոսները սոցիալ-դասակարգային կոնկրետ պատկանելիություն ունեցող բնավորություններ են։ Նույնը Գ. Ֆլոբերի «Տիկին Բովարի», Չ. Դիկկենսի «Դոմբին և որդին», Վ. Թեկկերեյի «Ունայնության տոնավաճառ» վեպերում։

XIX դարի քննադատական ռեալիզմի բոլոր մեծ ներկայացուցիչների վեպերի կոնֆլիկտը օժտված է սոցիալ-դասակարգային խոր պատմականությամբ։ Հենց այդ պատճառով էլ այդ վեպերի հերոսները, լինելով սոցիալ-դասակարգային կոնկրետ բովանդակություն ունեցող անհատականություններ, գործելով նույնպիսի բովանդակություն ունեցող կոնկրետ հանգամանքներում, իրենց կարող էին դրսևորել հատկապես այդպես, այլ ոչ թե այլ կերպ, միայն սոցիալապես պատճառաբանված կերպով։ Ֆ. Էնգելսը, անկասկած, այդ նկատի ուներ, երբ Մ. Հարկնեսին ուղղված նամակում գրում էր. «Իմ կարծիքով, ռեալիզմը ենթադրում է, բացի մանրամասնությունների ճշմարտացիությունից, տիպական բնավորությունները տիպական հանգամանքների մեջ վերարտադրելու ճշմարտացիություն»[69]։

Վիպական կոնֆլիկտի, հերոսների, հանգամանքների սոցիալական այդ պատճառաբանվածության շնորհիվ ռեալիստական վեպը կրկին վերականգնեց իր բովանդակությամբ հեղինակի մտահղացումից, նրա նպատակադրումից ավելի շատ բան ասելու իր կարողությունը։ Եվ քննադատությունը կրկին իր ուշադրությունը կենտրոնացրեց այդ հարցի վրա։ «Կարևոր է ոչ այնքան այն, ինչ ցանկացել է ասել հեղինակը,— գրում է Դոբրոլյուբովը,— որքան այն, ինչ ասել է նա, թեկուզ և առանց դիտավորության, պարզապես որպես կյանքի փաստերի ճշմարտացի վերարտադրման

---

69 «Կ. Մարքսը և Ֆ. Էնգելսը արվեստի մասին», հ. 1, Երևան, 1963, էջ 8։

հնարավոր»[70]: XIX դարի ռեալիստ վիպասաններից գրեթե ոչ մեկը հիմնովին չէր ժխտում բուրժուական հասարակարգը, բայց նըրանց ստեղծած վիպագրության բովանդակությունը օբյեկտիվորեն ի վերջո դրան էր հանգեցնում: Հազիվ թե պատահական պիտի համարել այն հանգամանքը, որ աշխարհայացքի ու մեթոդի հակասության խնդիրը առաջին հերթին ծագեց հատկապես ռեալիստ վիպագրության երկու մեծ հսկաների՝ Բալզակի ու Լ. Տոլստոյի ստեղծագործության առթիվ: Անկախ այդ հարցի օրինականությունից, անկախ աշխարհայացքի ու մեթոդի բացահայտ հակադրումից կամ բացահայտ նույնացումից, որը նույնպես սըխալ է, ռեալիստական վեպի ստրուկտուրան, անկասկած, ունի ռեալիստական մի ներքին «բանականություն», մի ներքին օրինաչափություն, որի խախտումը անթույլատրելի է համարվել ամեն մի մեծ ռեալիստ գրողի կողմից: Այսպիսի ըմբռնումը ոչ մի կերպ չի կարող նսեմացնել վիպասանի աշխարհայացքի դերը: Սակայն աշխարհայացքն էլ, վերջին հաշվով, մեկ անգամ ընդմիշտ տրված մեծություն չէ. իրականության գեղարվեստական ուսումնասիրումն ու մարմնավորումը, հատկապես այնպիսի մի ժանրում, ինչպիսին վեպն է, կարող է էական փոփոխություններ մտցնել գրողի աշխարհայացքում:

XIX դարի ռեալիստական վիպագրության մեջ ինքնուրույն խոսք ասացին և այն զարգացման մի նոր մակարդակի բարձրացրին ռուս մեծ վիպասաններ Լ. Տոլստոյն ու Ֆ. Դոստոևսկին, Ն. Գոգոլն ու Ի. Տուրգենևը:

Ռուսաստանի հասարակական-քաղաքական կյանքի հակասական, անհամաչափ զարգացման նման անհամաչափ է ընթացել նաև ռուսական վեպի զարգացումը: Եթե XVIII դարի ռուսական վեպը՝ Չուլկովի, Լևշինի, Իզմայլովի, ապա նաև Կարամզինի վեպերը դեռևս զգալիորեն ետ էին մնում համաշխարհային վիպագրության ընդհանուր մակարդակից, ապա XIX դարում դրությունը հիմնովին փոխվեց: Պուշկինի «Եվգենի Օնեգին» չափածո վեպը, Լերմոնտովի «Մեր ժամանակի հերոսը», Գոգոլի «Մեռած հոգիները» իրենց ճանաչողական-գեղարվեստական առանձնահատկություններով ռուսական վեպը միանգամից բարձրացրին զարգացման մի նոր մակարդակի: Դեռևս այդ ստեղծագործու-

---

70 *Н. А. Добролюбов.* Полное собрание сочинений, т. II, М., Гослитиздат, 1935, стр. 207.

թյուններով ռուսական վեպը հանդես եկավ ոչ միայն որպես եվրոպական վիպագրության արժանի մասնակիցը, այլ նաև վիպագրության բնագավառում նոր խոսք ասելու ընդգծված միտումով[71]:

Ի տարբերություն եվրոպական վիպագրության, XIX դարի ռուս վիպագրությունը, ոչ էական բացառություններով, միանգամից ընթացավ քննադատական ռեալիզմի հունով: Հենց դա էլ, ըստ երևույթին, մեծապես պայմանավորեց այդ վիպագրության գլխավոր առանձնահատկություններից մեկը՝ նրա համազգային բնույթը: XIX դարի ռուսական վեպը իր մեջ համադրում էր, իհարկե, ոչ թե գրական տարբեր մեթոդներ, ոչ թե ռոմանտիզմն ու ռեալիզմը, այլ կյանքի գեղարվեստական բազմակողմանի արտացոլման միտումն ու անհրաժեշտությունը:

XIX դարի ռուս վիպագրության էական առանձնահատկություններից մեկն այն է, որ իրականության զգաստ, անխնա, անողոք քննադատությունը զուգակցվում էր նույնքան կրքոտ, ռուսական կյանքի, ռուս ժողովրդի կեցությունից բխող իրական ելքի որոնման հետ: Տոլստոյը, Դոստոևսկին, Տուրգենևը իրենց վեպերում ձգտում էին համադրաբար ներկայացնել ոչ միայն կյանքի մութ, ստվերոտ, այլանդակ կողմերը, այլ նաև՝ այդ բոլորը հաղթահարելու իրական, ոչ երևակայական, ոչ ռոմանտիկական ուղիները: Գաղափարական ու գեղարվեստական էական տարբերություններով հանդերձ, Տոլստոյը, Դոստոևսկին, Տուրգենևը, Գոգոլը, Գոնչարովը, Սալտիկով-Շչեդրինը ճշմարտության կրքոտ որոնողներ, կյանքի ակտիվ վերափոխման կողմնակիցներ էին:

Տոլստոյի «Պատերազմ ու խաղաղությունը», «Աննա Կարենինան», «Հարությունը», Դոստոևսկու «Կարամազով եղբայրները», «Ոճիր ու պատիժը», «Ապուշը» համաշխարհային գրականության բարձրագույն նվաճումներից են: Դրանով է պայմանավորվում այն երևույթը, որ XIX դարի վերջի և XX դարի ամեն մի մեծ վիպասան, ամեն մի մեծ գրող այս կամ այն չափով կրել է այդ երկու հսկաների ստեղծագործության ազդեցությունը: Դրանով են պայմանավորված Ա. Ֆրանսի, Ռ. Ռոլանի, Թ. և Հ. Մանն եղբայրների, Դրայզերի, Վ. Սարոյանի և բազմաթիվ այլ գրողների հիացական արտահայտություններն ու խոր հարգանքը, ակնածանքը Տոլստոյի ու Դոստոևսկու վիթխարի տաղանդի նկատմամբ:

---

71 *Ռուսական վեպի ընդարձակ պատմությունը տե՛ս* История русского романа. тт. I—II. М.—Л., «Наука», 1962—1964.

Իր «Դարի ակնարկ» գրքում խոսելով Արևմուտքի առաջադեմ գրողների վրա ռուս վիպագրության և մանավանդ Տոլստոյի ու Դոստոևսկու վեպերի ազդեցության մասին, Հ. Մաննը գրել է. «Այդ վեպերը՝ Պուշկինից մինչև Գորկի, օղակ առ օղակ անթերիորեն միաձուլված մի շղթայում մեզ սովորեցրել են ավելի խոր ճանաչելու մարդուն՝ նրա թուլությունները, նրա անհավոր ուժը, նրա չիրագործված կոչումը. այդ վեպերը ընկալվում էին որպես ուսանելի խրատներ»[72]։ Իսկ Ֆրանսուա Մորիակը գրել է. «Մենք բոլորս, կամ գրեթե բոլորս, մեր մեջ կրում ենք Դոստոևսկու խոր ազդեցությունը։ Նա, ով լրջորեն ունկնդրել է Դոստոևսկու դասը, այլևս չի կարող սահմանափակվել ֆրանսիական հոգեբանական վեպի ֆորմուլաներով, որտեղ մարդկային էությունը ինչ-որ չափով գծագրված, կարգավորված է այնպես, ինչպես բնությունը Վերսալում։ Այս խոսքերը չպետք է ըմբռնել որպես քննադատություն. ես պաշտում եմ և՛ Վերսալը, և՛ «Կլևյան իշխանուհին», և՛ «Ադոլֆը»։ Բայց մենք չէինք կարող անուշադրության մատնել այն դասը, որ գալիս էր մյուս կողմից»[73]։

Հայ ինքնուրույն վեպի ծագումն ու ձևավորումը, ապա նաև բուռն զարգացումը, ինչպես բազմաթիվ այլ ժողովուրդների մոտ, այնպես էլ մեզ մոտ տեղի ունեցավ XIX դարում։ Եթե մինչև XIX դարի 30-ական թվականները դեռևս ուժի մեջ էին ազգային ինքնուրույն վեպ ստեղծելու հասարակական-քաղաքական ու մշակութային արգելակող հանգամանքները, ապա տվյալ ժամանակաշրջանի վերջում աստիճանաբար ստեղծվեցին ավելի նպաստավոր պայմաններ։ Ինքնուրույն վեպ ստեղծելու երկունքի ցավերը գըրեթե ուղղակիորեն ուղեկցվում էին մեր ժողովրդի ազգային զարթոնքի, սոցիալ-տնտեսական կյանքի ու հասարակական գիտակցության արդիականացման ցավերին։ Հասարակական գիտակցությունը աստիճանաբար ազատագրվում էր իր կապանքներից։ Մի կողմից՝ ազատագրական պայքարի, ժողովրդի ազատասիրական ձգտումների, մյուս կողմից՝ տեղի ունեցող սոցիալ-տնտեսական փոփոխությունների հետևանքով հասարակության դասակարգային շերտավորման ուժեղացումն ու պարզեցումը նպաստավոր հող էին նախապատրաստում ազգային վիպագրության ձևավորման համար։

---

72 Տե՛ս *Т. Л. Мотылева.* Достоевский и мировая литература. Сборник «Творчество Ф. М. Достоевского», М., Изд-во АН СССР. 1959, стр. 21.

73 Նույն տեղում, էջ 41։

Վերոհիշյալ գործերի ազդեցության ներքո դեռևս նախքան ինքնուրույն վեպի ստեղծումը՝ հայ ընթերցող հասարակության մեջ մեծ հետաքրքրություն էր ծագել դեպի վեպը։ 1793 թ. Երևանցի Մարգար Խոճենցը Նոր-Նախիջևանում հրատարակում է Ֆենելոնի «Տելեմակի արկածները» վեպը, որը քիչ անց՝ 1826 թ. կրկին լույս է տեսնում Մ. Ջախջախյանի, ապա 1850 թ.՝ Եղ. Հյուրմյուզյանի թարգմանությամբ։ Այդ նույն ժամանակաշրջանում հայ թարգմանական վիպագրությունը հարստանում է Էժեն Սյուի «Թափառական հրեա» վեպով, Դ. Դեֆոյի «Ռոբինզոն Կրուզո», Բիչեր-Ստոուի «Քեռի Թոմասի տնակը», Բեռնարդեն դը Սեն-Պիերի «Պոլ ու Վիրգինիա», Օլիվեր Գոլդսմիթի «Վեյկֆիլդյան քահանան» մեծարժեք վեպերով։ Մամուլում հատվածներ են տպագրվում Ա. Լեսաժի «Ժիլ Բլազի պատմությունը» վեպից, տարբեր առիթներով հիշատակվում են այդ վիպասանների, այդ թվում նաև Սերվանտեսի ու Բալզակի ստեղծագործությունները[74]։ Անկախ թարգմանչի անձնական նկատառումներից, անկախ ժամանակակից մամուլում երբեմն տեղ գտած անճիշտ գնահատումներից, վերոհիշյալ վեպերի թարգմանությունը մշակութային կարևոր իրադարձություն է եղել մեր ժողովրդի կյանքում։

Թարգմանական վիպագրությանը զուգահեռ՝ առաջին փորձերն են արվում նաև ինքնուրույն վիպագրություն ստեղծելու ուղղությամբ։ 1851—1854 թվականների ընթացքում Վիեննայում լույս են տեսնում Կ. Սիպիլյանի «Տրդատա առանձնանալը, վերջին օրերն ու մեռնիլը», Ս. Բոռնյանի «Արտաշիսյան Արտավազդա բարքն ու փախչիլը», նույն հեղինակի «Արկածք Վարդանա Մամիկոնենո»՝ պատմավեպ ստեղծելու միտումով գրված վեպերը։ «Արկածք Վարդանա» երկով պատմավեպ ստեղծելու փորձ է կատարում նաև Գ. Պատկանյանը։ Տվյալ ժամանակաշրջանի ինքնուրույն վիպագրության ամենաուշագրավ գործերից մեկը, անկասկած, 1846 թ. Կալկաթայում լույս տեսած Ռ. Ավետումյանի «Արամայիս» վիպակն է, ուր իրենց բավականին ճշմարտացի արտացոլումն են գտել հնդկահայ գաղութի, հնդկահայ վաճառականի ձգտումները։

Հայ վիպագրությունը և առհասարակ հայ նոր գրականությունը գաղափարական ու գեղարվեստական միանգամայն նոր բովանդա-

---

74 Այդ ժամանակաշրջանի թարգմանական գրականության մասին տվյալների մանրամասները տե՛ս «Հայ նոր գրականության պատմություն», հ. Ա, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1962, էջ 31—39։

կությունն ազդարարող ստեղծագործությունը, սակայն, հանդիսացավ Խ. Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպը: Հայ գրականության առաջին վեպը լինելով հանդերձ, իր տեսակի մեջ «Վերքը» մի կատարյալ ստեղծագործություն է:

Աբովյանը իր երկը հղացել է որպես էպիկական լայն կտավ, որպես մի վեպ, ուր իրար ժամադրավայր են տալիս մեր ժողովրդի ներկան, անցյալն ու ապագան, մեր ժողովրդի սոցիալական, քաղաքական, տնտեսական ու հոգեկան կյանքի ըմբռնումներն ու ձգտումները: «Վերք Հայաստանին» այդ առումով մեր ժողովրդի XIX դարի ամենակատարյալ ու ամբողջական հանրագիտարանն է:

«Վերք Հայաստանի» վեպը ոչ միայն հասարակական-քաղաքական, այլ նաև XIX դարի մեր ողջ գրականության էսթետիկական ամենախորհիմաստ ու համապարփակ մանիֆեստն է: Աբովյանի վեպը իր գաղափարական բովանդակությամբ, կյանքի ընդգրկած շերտերի հարստությամբ, իրականության ու մարդու փոխհարաբերության և առհասարակ հայ մարդու՝ պատմության, արդիականության, ժողովրդի նկատմամբ ունեցած նոր վերաբերմունքի առաջադրումով, մեծապես կանխորոշեց հայ վիպագրության հետագա ուղին:

Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպում կային մեր ժողովրդի իրականության գեղարվեստական ընդգրկման այն բոլոր հնարավոր շերտերը, կյանքի ընդգրկման բնագավառները, որոնցով կարող էր ընթանալ և իրոք ընթացավ հայ վիպագրությունը: Մի կողմից՝ դա սոցիալական իրականության արտացոլումն էր գյուղի և քաղաքի կյանքի ընդգրկման ճյուղավորումներով, մյուս կողմից՝ հայ ժողովրդի ճակատագրի ավելի լայն արտացոլման միտումը, որը ընթացավ պատմավեպի ու քաղաքական վեպի զարգացման հունով: Հայ վիպագրության զարգացման այս հիմնական ուղիները, իհարկե, իրարից ոչ միայն անջրպետված չէին, այլ, ընդհակառակը, կոչված էին լրացնելու իրար, ընդլայնելու ու ամբողջացնելու հայ վիպագրության ընդգրկման սահմանները: Դրանով, անկասկած, պիտի բացատրել այն երևույթը, որ շատ հաճախ նույն հեղինակը, օրինակ, Րաֆֆին, միաժամանակ հանդես էր գալիս թե՛ պատմավեպերով, թե՛ սոցիալական ու քաղաքական վեպերով: Նույնը Մուրացանը՝ պատմական ու սոցիալական վեպերով: Այն խնդիրը, ինչ Աբովյանը արտացոլելով մեր ժողովրդի կյանքի մի այնպիսի բարձրակետային երևույթ՝ Արև-

վելյան Հայաստանի ազատագրումը, իրագործեց մի վեպով, այժմ ամբողջ XIX դարի հայ վիպագրությունը, հասարակական ու քաղաքական կյանքի նոր պայմաններում, պետք է իրագործեր սոցիալական, պատմական, քաղաքական վիպագրության բազմաթիվ դրսևորումներով: Վերոհիշյալ առումով «Վերք Հայաստանի» վեպը, փաստորեն, XIX դարի գրեթե մեր ամբողջ վիպագրության մի յուրահատուկ մոդելն է:

XIX դարի մեր վիպագրության արտացոլման հիմնական օրենքներից մեկը գյուղական ու գավառական փոքր քաղաքի կյանքն էր: Դա միանգամայն օրինաչափ երևույթ էր մեր վիպագրության համար նախ այն պատճառով, որ դա մեր ժողովրդի ճնշող մեծամասնության կյանքի արտացոլումն էր հանդիսանում և երկրորդ՝ այն, որ պատմական տվյալ ժամանակաշրջանում կյանքի սոցիալ-դասակարգային հակասությունները այստեղ դեռևս ավելի խոր, ավելի բյուրեղացած էին արտահայտվում, քան քաղաքում, ուստի ավելի հարմար էին վիպական լայն ընդգրկման ու իմաստավորման համար: Դրա փայլուն արտահայտությունը առաջին հերթին Պ. Պռոշյանի «Հացի խնդիր», «Բողե», «Ցեցեր» վեպերն են: Այդ վեպերի սուր կոնֆլիկտայնությունը, վիպական բացահայտ բախումները, արտացոլված կյանքի ընդգծված բևեռացումը իրենց խոր էությամբ միանգամայն ճշմարտացի էին վերարտադրում տվյալ ժամանակաշրջանի հայ գյուղի պատկերը: Անկախ ժամանակով ու հայ վիպագրության զարգացման տվյալ փուլով պայմանավորված գեղարվեստական առանձին թերություններից, Պռոշյանը իր այդ վեպերով իրեն դրսևորեց որպես XIX դարի հայ սոցիալական վիպագրության ամենատաղանդավոր, սոցիալական վեպի իր մոդելը առաջադրող նորարար հեղինակներից մեկը: Պռոշյանի այդ վեպերից առաջ, ինչպես նաև հետո, գրեթե ոչ մի հայ վիպասան գյուղական կյանքի գեղարվեստական արտացոլման գործում չհասավ նրա խորությանը: Դրա պատճառը, բաց երևույթին, գյուղի ու քաղաքի հակասության սուրն էր, որի պայմաններում հակում դրսևորվեց գյուղի հակասությունների խորացումը բացատրել քաղաքի ճնշումով, իսկ դրանց վերացումը հնարավոր համարվեց կապել սուբյեկտիվ գործոնների հետ: Բացի այդ, անկախ այն պնդումներից, որ իբր XIX դարի հայ գրականությունը և մասնավորապես վիպագրությունը հիմնականում ընթացել է գյուղական կյանքի արտացոլման հունով, իրական պատկերը բոլորովին այլ է: Այդ թեմային, բացի Պռոշյանից, վե-

պերով անդրադարձել են, փաստորեն, միայն Ազայանն («Երկու քույր») ու Մուրացանը («Նոյի ագռավը», «Առաքյալը») և մի քանի երկրորդական հեղինակներ։

Վիպագրության կողմից սոցիալական իրականության արտացոլման մյուս հիմնական, բնագավառը քաղաքի կյանքի ընդգրկումն է։ Անկախ վերը հիշատակված պնդումներից՝ XIX դարի հայ վիպագրության մի շարք նշանավոր գործեր՝ Շիրվանզադեի «Քաոսը», «Արսեն Դիմաքսյանը», «Արամբին», Նար-Դոսի «Պայքարը», «Մահը», Հ. Պարոնյանի «Մեծապատիվ մուրացկանները», Տ. Կամսարականի «Վարժապետին աղջիկը», Ե. Օտյանի «Վաճառականի մը նամակները», «Ընտանիք. պատիվ, բարոյական», «Թաղականին կնիկը» և այլն, Երուխանի «Ամիրային աղջիկը», «Հարազատ որդին», Ս. Տյուսաբի «Մայտա», «Սիրանույշ», «Արաքսիա կամ վարժուհին» և այլ հեղինակների մի շարք վեպեր արտացոլում են XIX դարի քաղաքային կյանքը։ Այդ վեպերի թեմատիկ ընդգրկումների սահմանները բավականին ընդարձակ են, առկա է քաղաքային կյանքի լայն ընդգրկումը՝ բուրժուական ու ամիրայական միջավայրի կյանքն ու բարքերը, աշխատավոր ժողովրդի կյանքը քաղաքական տարբեր հոսանքների պայքարը, մտավորականության տարբեր շերտերի ըմբռնումներն ու իրավիճակը, կնոջ հարցը, ընտանիքի, սիրո և իրականության բազմաթիվ այլ բնագավառների արտացոլումը։ Փաստորեն, եթե մի պահ վերանանք վիպասանների անձնական տաղանդով, նրանց սոցիալական, գաղափարական, գեղարվեստական տարբեր ըմբռնումներով ու դավանանքներով պայմանավորված՝ վերոհիշյալ խնդիրների լուծման տարբերություններից, ապա կարելի է ասել, որ XIX դարի մեր քաղաքային կյանքի և ո՛չ մի կարևոր բնագավառ դուրս չի մնացել մեր վիպասանության տեսադաշտից։ Շիրվանզադեի «Քաոսը», Նար-Դոսի «Պայքարը», Տ. Կամսարականի «Վարժապետին աղջիկը», Ե. Օտյանի «Վաճառականի մը նամակները», Երուխանի «Ամիրային աղջիկը» այնպիսի վեպեր են, որ կարող են պատիվ բերել ամեն մի ազգային գրականության։

Երբ ժամանակակից սոցիալական կյանքի արտացոլման ճանապարհին հայ վիպագրությունը մշակեց ու զարգացման որոշակի մակարդակի բարձրացրեց հիմնականում սոցիալ-հոգեբանական («Քաոս», «Պայքար», «Մահը», «Վարժապետին աղջիկը»), երգիծական («Մեծապատիվ մուրացկաններ», «Վաճառականի մը նամակները», «Ընտանիք, պատիվ, բարոյական»), սոցիալական

(«Հացի խնդիր», «Ցեցեր», «Մինն՝ այսպես, մյուսն՝ այնպես») վեպի տեսակները, ապա հայ ժողովրդի ճակատագրի ավելի լայն, հեռանկարային ընդգրկման միտումը կյանքի կոչեց պատմավեպն ու քաղաքական վեպը:

Քաղաքական վեպի առաջացման ու լայն տարածման գլխավոր պատճառը, անկասկած, բխում էր հայ ժողովրդի քաղաքական իրավիճակից՝ ինքնուրույն պետականության բացակայությունից, այն վերականգնելու և մանավանդ արևմտահայությունը թուրքական լծից ազատագրելու ձգտումից: Հենց այդ պատճառով քաղաքական վեպն ստացավ ընդգծված ազատագրական բնույթ: Քաղաքական վեպի առաջին արտահայտություններից են Ա. Հայկունու «Էլիզա», Մ. Մամուրյանի «Սև լեռին մարդը», Ս. Տեր-Սարգսենցի «Շահենն ի Սիպիր» վեպերը, բայց վեպի այդ տեսակը իր բարձրակետին հասավ Րաֆֆու «Խենթ» ու «Կայծեր» ծրագրային-քաղաքական վեպերում: XX դարի սկզբին, գլխավորապես նախքան սովետահայ գրականության սկզբնավորումը, քաղաքական վեպը՝ հանձին Օտյանի «Ընկեր Փանջունին» ու Տ. Չյոկյուրյանի «Հերոսը» վեպերի, ստացավ նաև ընդգծված ներքաղաքական երգիծանքի բնույթ:

Ժողովրդի ճակատագրի ավելի լայն ընդգրկման, նրա անցյալը ներկայի միջոցով ապագային կամրջելու ազատագրական գլխավոր դիրքորոշումը կյանքի կոչեց XIX դարի հայ վիպագրության ամենահայտնի արտահայտություններից մեկը հանդիսացող՝ Րաֆֆու, Մուրացանի, Ծերենցի պատմավեպերը: Րաֆֆու «Սամվել», Մուրացանի «Գևորգ Մարզպետունի», Ծերենցի «Երկունք Թ դարու» պատմավեպերը ոչ միայն հայ, այլ նաև XIX դարի համաշխարհային պատմավիպագրության լավագույն նվաճումների շարքին են պատկանում: Եթե ժամանակակից կյանքը արտացոլող վեպում գրական տիպը ակտիվ, գործունյա, ոչ միայն շրջապատի ազդեցությունը կրող, այլ նաև շրջապատի վրա ազդող, այն «մարդկայնացնող» հերոսի ստեղծումը տվյալ ժամանակաշրջանի ռեալիստական վեպում գրեթե անհնարին էր, ապա քաղաքական վեպում և հատկապես պատմավեպում հայ հեղինակները այդ խնդրին տվին փայլուն լուծում:

Սկիզբ առնելով Աբովյանի վեպով, զարգանալով թե՛ ռոմանտիկական, թե՛ ռեալիստական գրական ուղղությունների հունով, հայ կյանքի ընդգրկման լայնությամբ, հասարակությանը հուզող կարևոր խնդիրներին պատասխանելու իր դրսևորած ընդունակու-

թյամբ, իր կոնկրետ մակարդակով, գեղարվեստական բազմահնչեղությամբ ու վեպի մշակված ենթատեսակներով՝ XIX դարի հայ վիպագրությունը տվյալ ժամանակաշրջանի ազգային զարգացած վիպագրություն ունեցող գրականությունների թվին է պատկանում:

XIX դարի վերջում ու XX դարի սկզբում որոշակի անկում է նկատվում եվրոպական վիպագրության մեջ: Հրաժարվելով ռեալիստական մեծ, սոցիալական խոր ընդհանրացումներից, բավականին լայն տարածում ստացավ նատուրալիստական վիպագրությունը: Եվրոպական առաջադեմ մտավորականության գաղափարական հիասթափությունը, ուժեղացող անհատապաշտությունը. մյուս կողմից՝ բնական գիտությունների արագ աճը հիմք հանդիսացան, որպեսզի պոզիտիվիզմի առաջ դռները լայնորեն բացեն նաև հասարակական գիտությունները, այդ թվում նաև գրականագիտությունն ու արվեստաբանությունը: Մասնավորապես վիպագրության բնագավառում այդ գաղափարների տարածմանը նպաստում էր նաև Զոլայի մեծ հեղինակությունը: Որպես վիպասան լինելով հզոր տաղանդ, տեսության բնագավառում Զոլան դավանում էր միանգամայն սխալ տեսակետներ: Նա ինքը չէր թաքցնում, որ նատուրալիստական վեպը անմիջական կապ ունի պոզիտիվիզմի հետ: 1881 թ. գրած իր «Հյուգո և Լիտրե» հոդվածում Զոլան անվերապահորեն հայտարարում էր նատուրալիստական վեպի լիակատար կախվածությունը պոզիտիվիզմից: «Պոզիտիվիստական մեթոդը կամաց-կամաց գրավեց մարդկային գործունեության բոլոր բնագավառները: Գրականության մեջ այն ստեղծեց նատուրալիզմը»[75],— գրում է Զոլան իր այդ հոդվածում:

Իր «Փորձառական վեպ» աշխատությունում խոսելով այն մասին, որ փորձառական մեթոդը ներթափանցել է ժամանակակից բոլոր գիտությունների բնագավառը, Զոլան գրում է. «Ես իմ հերթին պիտի ձգտեմ ապացուցել, որ եթե փորձառական մեթոդի օգնությամբ մենք հանգում ենք ֆիզիկական կյանքի ճանաչմանը, ապա նույն մեթոդը մեզ պետք է հանգեցնի նաև կրքերի ու անհատի կյանքի ճանաչմանը: Խնդիրը միայն նույն ճանապարհի տարբեր աստիճաններն են՝ քիմիայից դեպի ֆիզիոլոգիան, ֆիզիոլոգիայից դեպի անտրոպոլոգիան և սոցիոլոգիան: Ամենավեր-

[75] Литературные манифесты французских реалистов. Л., 1935. ծանոթագրությունների բաժին, էջ 182:

ջում դանվում է փորձառական վեպը»[76]: Ըստ Զոլայի՝ «նույն պատճառականությունը ղեկավարում է թե քարի կտորին, թե մարդու ուղեղը»: Այստեղից և այն, որ «ժառանգականությունը մեծ դեր է խաղում մարդու մտքերի ու կրքերի արտահայտություններում»[77]:

Հասարակական երևույթների սոցիալական արմատների բացահայտումն ու գեղարվեստական մարմնավորումը ժառանգականությամբ փոխարինելու նատուրալիստական պրակտիկան բացասաբար ազդեց վիպագրության զարգացման ընթացքի վրա: Մարդը, փաստորեն, անզոր էր հռչակվում, քանի որ չարիքի արմատները ի բնե են տրված, ուրեմն և անհաղթահարելի են: Այդ առումով, անկասկած, իրավացի էր Նար-Դոսը, երբ գրում էր.

«Իրավ է, գրականությունը կյանքի հայելին է, բայց միմիայն գրանով չի սահմանափակվում նրա դերը. նա կյանքի դպրոցն էլ է: Հայելու մեջ ցույց ես տալիս ինձ, որ ճակատիս մուր է քսված, բայց միջոց էլ սովորեցրու, ախր, այդ մուրը սրբելու: Բավական չէ, որ գրականությունը ցույց տա միայն այն, ինչ որ կա կյանքի մեջ. պետք է նա ցույց տա և այն, ինչ որ չկա և ինչ որ ցանկալի է, որ լինի: Գեղարվեստից, մանավանդ, այդ ավելի պահանջելի է, քանի որ գեղարվեստն ավելի, քան միտքի և արվեստի ուրիշ արտահայտություններ, ընդունակ է ազդելու մտքերի և սրտերի վրա: Ռուգոն Մակարի ամբողջ սերնդի պատմությունը կարդալիս ես հոգով և մարմնով հիվանդ եմ զգում ինձ, այնքան հիվանդ, որ սեփական անձս ու կյանքս մի անտանելի պատիժ է թվում ինձ»[78]:

Այսպիսին էր վիպագրության վիճակը XIX դարի վերջին:

5

XX դարասկզբում վիպագրության զարգացումը ընթանում էր յուրահատուկ պայմաններում: Նկատելի էր էպիկական լայն ընդգրկումների, խոր ընդհանրացումների պակասը: Է՛լ ավելի ակնառու դրսևորվեց գրական, կենսահաստատման սկզբունքի բացակայությունը: Անցյալի վիպագրության կողմից իրականության

---

76 Э. *Зола*, Экспериментальный роман. Полное собрание сочинений Эмиля Зола. т. XLVII, Киев, 1904, стр. 110.

77 Նույն տեղում, էջ 119, 121:

78 «Գրական ժառանգություն», գիրք 1, Երևան, 1961, էջ 180:

լույն, համապարփակ, պատմական ներքին հեռանկարով օժտված արտացոլման փոխարեն այժմ սկսում էր գերիշխող դառնալ մանրաթեմայնությունը, անվստահությունը մարդու, պատմության, առաջադիմության նկատմամբ։ Վիպագրության պարզացման այս մասնակի ճգնաժամը, սակայն, վերջին հաշվով ոչ այլ ինչ էր, եթե ոչ բուրժուական հասարակարգի սոցիալ-քաղաքական ու բարոյական խոր ճգնաժամի մի յուրահատուկ արտահայտությունը։

Բուրժուական հասարակարգի ճգնաժամը իր արտահայտությունը գտավ հասարակական գիտակցության գրեթե բոլոր ձևերում՝ փիլիսոփայության, սոցիոլոգիայի, պատմության, էսթետիկայի և հասկանալի է՝ արվեստի ու գրականության մեջ։ Բուրժուազիայի տեսաբանները ազդարարեցին արվեստի ու գրականության վերջը, դրանցով զբաղվելու անիմաստությունը։ Իր «Եվրոպայի մայրամուտը» գրքում Օ. Շպենգլերը ուղղակիորեն ներշնչում էր. «Եթե այս գրքի ազդեցության ներքո նոր սերնդի մարդիկ լիրիկայի փոխարեն սկսեն զբաղվել տեխնիկայով, գեղանկարչության փոխարեն՝ ծովագնացությամբ, ճանաչողության տեսության փոխարեն՝ քաղաքականությամբ, նրանք կվարվեն հենց այնպես, ինչպես ես եմ ցանկանում, և ոչ մի ավելի լավ բան նրանց չի կարելի ցանկալ»[79]։

Բուրժուական բարոյականության, բուրժուական արժեքների անկումն ու կործանումը ներկայացվում էր որպես համամարդկային արժեքների կորուստ, բուրժուական հասարակարգի ու մշակույթի ճգնաժամը՝ որպես մարդկության ու համամարդկային մշակույթի ճգնաժամ։

Այսպիսի պայմաններում ուժեղ հարձակում սկսվեց նաև վիպագրության դեմ։ Դեռևս դարասկզբին, նույնիսկ ավելի վաղ. սկսեցին խոսել վիպագրության մայրամուտի, վեպի, որպես առանձին ժանրի, սպառման, կործանման մասին։ Գտնելով որ արվեստի ու գրականության բուն թագավորությունը ինտուիցիայի, ենթագիտակցության բնագավառն է, Բ. Կրոչեն մերժեց ոչ միայն արվեստի բաժանումը սեռերի ու տեսակների, այլ նաև առանձին դպրոցների գոյությունը, էսթետիկական կատեգորիաների գոյությունը։ «Արվեստը որպես արվեստ պետք է անկախ լինի թե օգ-

---

79 *Освальд Шпенглер*. Закат Европы. т. I. М.—П., Изд-во. Л. Д. Френкель, 1923, стр. 42.

տակարության, թե բարոյականության կախումից, այսինքն կամ-քի ամեն մի ձևից»[80],— գրում է նա։

Առաջ անցնելով նշենք, որ հեղափոխությունից հետո նկատ-վեց մի այլ ծայրահեղություն։ Եթե արտասահմանյան ուսումնա-սիրություններում ամեն կերպ ձգտում էր նկատվում շրջանցել, մերժել վեպի ճանաչողական ֆունկցիան, շեշտը դնել նրա ձևա-բանական կողմերի ուսումնասիրության վրա, ապա մեզ մոտ ան-գի ունեցավ այլ ծայրահեղություն։ Ծայրահեղության սահմանի հասցնելով ժանրերի սոցիալ-դասակարգային պայմանավորվա-ծության մոմենտը, մի շարք հեղինակներ (Ֆրիչե, Ցեյտլին և ու-րիշներ) բուրժուական համարեցին այն բոլոր ժանրերը, այդ թը-վում նաև վեպը, որոնք մեծ ծաղկման էին հասել բուրժուազիայի տիրապետության շրջանում։ Այսպիսի պայմաններում, այս կամ այն պատճառաբանվածությամբ, ազդարարվում էր վեպի մահը։ Որպես «ծայրահեղ հեղափոխականներ» ֆուտուրիստները մերժում էին վեպը, քանի որ այն, ըստ նրանց, բուրժուական հնարամտու-թյուն էր։ Արվեստի ձախ ճակատի (Լեֆ) տեսաբանները ազդարա-րում էին «գրական մեծ ձևերի քայքայումը»։ Բ. Էյխենբաումը իր «Ժանրի որոնումներում» հոդվածում ազդարարում էր ոչ միայն վե-պի, այլև առհասարակ արձակի քայքայումը։ «Հերթական շրջադար-ձը,— գրում է նա,— այժմ մեզ տանում է վեպի ու նովելի հին ձևերից դեպի խրոնիկան, հիշողությունը, առանձին էսքիզը, դեպի նամակը»[81]։

«Վեպի վերջը» իր հոդվածում ելնելով այն տեսակետից, որ «վեպի չափանիշը մարդկային կենսագրությունն է կամ կենսա-գրությունների սիստեմը», Օ. Մանդելշտամը գտնում էր, թե քա-նի որ ժամանակակից իրականությունում անհատի դերն ու նշա-նակությունը անկում են ապրում, ուստի անկում պետք է ապրի նաև վեպը։ Բացարձակացնելով մարդու անհատականության անկ-ման մոմենտը, նա գրում էր. «Վեպի հետագա ճակատագիրը լի-նելու է ոչ այլ ինչ, եթե ոչ անհատական կենսագրությունների փոշիացման, մանրացման պատմությունը. նույնիսկ ավելին՝ քան

---

80 *Бенедетто Кроче*, Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика, ч. I, М., Издание М. и С. Сабашниковых, 1920, стр. 132.

81 *Б. Эйхенбаум*, В поисках жанра, «Русский современник», 1924, № 3, стр. 231.

մանրացման՝ կենսագրությունների կատաստրոֆիկ կործանման պատմությունը»[82]։

Վիպագրությունը, սակայն, ոչ միայն վերջ չգտավ, ոչ միայն չդարձավ սոսկ ժամանցի արտահայտություն, այլ հարստանալով հումանիստական նոր գաղափարներով, ժամանակի կողմից նրա առաջ դրված նոր խնդիրներով, որոշ ժամանակ անց ապրեց զարգացման բուռն վերելք։ Եվ առհասարակ հազիվ թե օրինական է, ի պատիվ մի քանի երրորդական-չորրորդական գրողների, XIX դարի վերջի և XX դարասկզբի վիպագրությունը ամբողջությամբ անկումային հայտարարելը։ Դեռևս շարունակում էր ապրել ու ստեղծագործել, իր հոյակապ վեպերով համաշխարհային վիպագրության վրա ներգործել Լ. Տոլստոյը։ Սոցիալական մեծ ընդհանրացում ունեցող նրա «Հարություն» վեպը լույս տեսավ 1899 թ.։ Այդ նույն ժամանակաշրջանում գրականություն մուտք գործեց Մ. Գորկին։ XIX դարի վերջին և XX դարի սկզբին Ֆրանսիայում ստեղծագործում էին Ա. Ֆրանսն ու Ռ. Ռոլանը։ Հաջորդաբար լույս տեսան Ա. Ֆրանսի «Կարմիր շուշան» (1894), «Պինգվինների կղզին» (1908), «Աստվածները ծարավի են» (1912) վեպերը։ Ռոլանը հանդես եկավ իր «Ժան Քրիստոֆ» (1902—1912), «Կոլա Բրյունյոն» (1913) վեպերով։ Այդ նույն ժամանակ Գերմանիայում արդեն ստեղծագործում էր Թ. Մանը, ԱՄՆ-ում՝ Ջ. Լոնդոնը, որի լավագույն վեպը՝ «Մարտին Իդենը» լույս տեսավ 1909 թ.։

Ճշմարտությունն այն է, որ վիպագրությունը տառապում էր երկունքի ցավերով։ Վիպագրությունը պետք է դուրս գար այն փակուղուց, ուր նրան հասցրել էր նատուրալիստական վիպագրությունը։ Անհրաժեշտ էր մշակել վիպագրության և իրականության, գրական հերոսի և միջավայրի նոր կոնցեպցիա, նոր վերաբերմունք։ Սոցիալ-քաղաքական նոր իրադրության, ռեակցիայի, պատերազմի նախապատրաստման ու ծավալման պայմաններում վիպագրության հին կոնցեպցիան՝ մարդու նկատմամբ շրջապատող հանգամանքների ամենազորության տեսակետը, այլևս ոչ մի կերպ չէր բավարարում։ Տեղի ունեցած Հոկտեմբերյան սոցիալիստական մեծ հեղափոխությունը է՛լ ավելի պարզեցրեց, է՛լ ավելի բյուրեղացրեց ու բևեռացրեց հնի ու նորի, առաջադիմության ու հետադիմության պայքարը։ Շահագործվող դասակարգը, ճնշված ու ստրկացված բոլոր ժողովուրդները, առաջադեմ մտավորականու-

---

[82] О. *Мандельштам*, О поэзии. Сборник статей. Л., «Academia», 1928, стр. 55.

թյունը սաստցան սոցիալական և ազգային-ազատագրական պայքար մղելու հստակ նպատակներ ու լայն հեռանկարներ: Երկրորդ համաշխարհային պատերազմում ֆաշիզմի պարտությունը, գաղութատիրական սիստեմի քայքայումը և տասնյակ ժողովուրդների կողմից ազգային ինքնուրույնության ձեռք բերումը էլ ավելի ուժեղացրին վերահիշյալ պրոցեսը:

Այդ բոլորը աննախադեպորեն նպաստավոր պայմաններ ստեղծեցին վիպագրության զարգացման ու ծավալման համար: Վիպագրությունը դարձավ XX դարի գրականության տիրապետող ժանրը: Գրեթե բոլոր ազգային գրականությունները հարստացան վեպի ժանրով: Արևելքի (այդ թվում՝ նաև սովետական Արևելքի) ու Աֆրիկայի մի շարք ժողովուրդների գրականություններ ժողովրդական ստեղծագործությունից միանգամից անցում կատարեցին դեպի վիպագրությունը: Այժմ արդեն վիպագրության գոյությունը, վիպագրության մակարդակն ու զարգացումը սկսեց դիտվել որպես տվյալ ազգային գրականության արժեքավորման չափանիշ, որպես տվյալ ժողովրդի քաղաքական ու մշակութային ընդհանուր զարգացման արտահայտություն:

XX դարի վիպագրությունը մեծապես ընդլայնեց իրականության ընդգրկման իր թեմատիկ սահմանները: XX դարի բարդ իրականության գրեթե ամեն մի ընդգրկուն ու կարևոր երևույթ՝ սոցիալական, քաղաքական, տնտեսական, ազգային-ազատագրական, փիլիսոփայական, բարոյական, գիտական, գիտատեխնիկական, ժողովրդի անցյալ, մարդկության ապագա, պատերազմ և այլն,— իրենց արտացոլումը գտան վիպագրության մեջ: Վեպը իր ճկուն կառուցվածքով յուրաքանչյուր ազգային գրականությանը լայն հնարավորություններ ընձեռեց անդրադառնալ այն խնդիրներին, որոնք ամենից կարևորն ու հրատապն էին թվում տվյալ գրականության համար: Եթե Արևմուտքի զարգացած մի շարք երկրներում վիպագրությունը մարմնավորում էր դասակարգային խիստ բևեռացումով, տիրապետող հասարակարգի թշնամությամբ պայմանավորված մարդու օտարումը հասարակությունից, նրա ստեղծագործական հնարավորությունների խիստ սահմանափակումը, մարդու դեգրադացիան, ապա սոցիալիստական երկրների վիպագրությունը, ընդհակառակը, շեշտը դնում էր հասարակական նոր հարաբերությունների, նոր մարդու ձևավորման խնդիրների վրա: Այդ նույն ժամանակ Ասիայի, Լատինական Ամերիկայի, Աֆրիկայի երիտասարդ գրականություններում վիպագրությունը արտացո-

լում էր սոցիալական ու ազգային ճնշումից ազատվելու ձգտումը ազատագրական պայքարի պաթոսը:

Վիպագրության ու քաղաքականության կապը, փոխպայմանավորվածությունը թերևս ոչ մի ժամանակ այնպես ընդգծված, բացահայտ չի արտահայտվել, ինչպես մեր ժամանակ՝ XX դարում: Այդ երևույթը իր արտահայտությունն է գտնում վիպագրության ոչ միայն սոցիալական բովանդակության (այդ տեսակետից XIX դարի վեպը ևս իր խոր էությամբ մեծապես քաղաքական էր), ոչ միայն քաղաքական վեպի, որպես առանձին ենթատեսակի լայն զարգացման, և առհասարակ վեպի մի առանձին վերցրած առանձնահատկության մեջ, այլ ժամանակակից վիպագրության ողջ էության, նրա զարգացման ու դրսևորման բոլոր առանձնահատկություններում:

Եվ դա միանգամայն օրինաչափ է, քանի որ XX դարի վիպագրությունը գեղարվեստական-գաղափարական առումով մի միասնական երևույթ չէ[83]: Ժամանակակից վիպագրության հոսանքները իրարից տարբերվում են ոչ միայն ոճական, գեղարվեստական մարմնավորման առանձին սկզբունքներով, այլ իրենց արմատական գեղարվեստական-գաղափարական ուղղվածությամբ

XX դարի վիպագրության գեղարվեստական-գաղափարական այդ տարբեր ուղղվածությունը իր արտահայտությունն է գտնում ժամանակակից գեղարվեստական երեք գլխավոր հոսանքների՝ սոցիալիստական ռեալիզմի, քննադատական ռեալիզմի ու մոդեռնիստական ուղղությունների վիպագրություններում: Ժամանակակից վիպագրությունը զարգանում է հիմնականում այդ երեք հոսանքների հունով: Սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդով վեպեր են ստեղծվում ոչ միայն ՍՍՀՄ-ում, ոչ միայն սոցիալիստական մյուս երկրներում, այլև Արևմուտքում:

Սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդով ստեղծված մեծ վիպագրության՝ Մ. Գորկու, Մ. Շոլոխովի, Լ. Լեոնովի, Կ. Ֆեդինի, Ա. Զեգերսի, Լ. Արագոնի, Ա. Ստիլի վիպագրության կողքին, մեծ վերելք ապրեց նաև քննադատական ռեալիզմի հունով ընթացող Ու. Ֆոլկների, Է. Հեմինգուեյի, Թ. Մանի, Հ. Բյոլի, Ֆր. Մորիակի, Լ. Ֆեյխտվանգերի, Գր. Գրինի և բազմաթիվ այլ գրողների վիպագրությունը: Սխալ կլինի ժխտել նաև մոդեռնիստական վիպագրության տարածման փաստը: Առանց Ջ. Ջոյսի «Ուլիս», Մ.

83 XX դարի վեպի մասին տե՛ս *В. Днепров*, Черты романа XX века. М.— Л., 1965.

Պրուստի «Կորսված ժամանակի որոնումներում», Օ. Հաքսլիի «Կոնտրապունկտ», Կաֆկայի «Դատավարություն» վեպերի, առանց էկզիստենցիալիստական ու «նոր վեպի» վիպագրության՝ ժամանակակից վիպագրության պատկերը լրիվ չի կարելի համարել:

Սոցիալիստական ռեալիզմի, քննադատական ռեալիզմի և մոդեռնիստական վիպագրությունների միջև գոյություն ունեցող տարբերությունները էական, գեղարվեստական-գաղափարական բնույթի տարբերություններ են: Էականն այստեղ ոչ այնքան վիպերու ձևն է, վեպի տարբեր բնույթի կոմպոզիցիաների օգտագործումը, «գիտակցության հոսքի» առկայությունը կամ բացակայությունը, այլ վիպական երեք տարբեր ամբողջական կոնցեպցիաների առկայությունը: Վիպագրության պատմությունը վկայում է, որ «գիտակցության հոսքը», ներքին մենախոսությունը մոդեռնիստական վիպագրության մենաշնորհը չէ, որ այն միանգամայն դրական առումով կարելի է օգտագործել ոչ միայն քննադատական ռեալիզմի, այլև սոցիալիստական ռեալիզմի վիպագրության մեջ: «Գիտակցության հոսքի» լայն, բայց որոշ միանգամայն դրական օգտագործումը առկա է, օրինակ, Ջ. Ջոյսի հայրենակից, կոմունիստ գրող Շոն Օ'Կեյսիի «Ես բախում եմ դուռը» ինքնակենսագրական էպոպեայում, Ա. Զեգերսի «Յոթերորդ խաչը» վեպում և այլ վիպասանների գործերում:

Վերը հիշատակված վիպական կոնցեպցիաները իրարից տարբերվում են առաջին հերթին և գլխավորապես գրողի, նրա ստեղծած վիպական բովանդակության ու հերոսի՝ իրականության, աշխարհի նկատմամբ ունեցած գեղարվեստական-գաղափարական տարբեր դիրքորոշումներով: Իսկ այդ դիրքորոշումները իսկապես էականորեն տարբեր են վերոհիշյալ երեք կոնցեպցիաներում: Իրականում մենք գործ ունենք երեք միանգամայն տարբեր, ինքնուրույն, բայց էության՝ իրար հակադիր վիպական կոնցեպցիաների հետ:

Այդ կոնցեպցիաների էությունը ամենից ակնառու դրսևորվում է վիպական հերոսի կերտման, նրա բացատրման, իրականության հետ նրա ունեցած փոխհարաբերության այն մոդելում, որ առաջադրում են վիպական վերոհիշյալ կոնցեպցիաները:

Սոցիալիստական ռեալիզմի վիպագրության կոնցեպցիային հատուկ է դրականի հաստատումը: Այդ կոնցեպցիան ներքուստ լուսարձակված է իրականության, աշխարհի, պատմական հեռանկարի նկատմամբ վստահության, լավատեսության ոգով:

Հերոսը ոչ միայն միջավայրի արդյունքն է, ոչ միայն կրում է դրա ազդեցությունը, այլև մեծապես ազդում, վերափոխում, մարդկայնացնում է այդ միջավայրը: Նա հանդես է գալիս ոչ միայն որպես մարդկային, սոցիալիստական արդար սկզբունքների, ըմբռնումների, ճշմարտությունների կրող, այլ նաև ակտիվորեն պայքարում է այդ բոլորը կյանքում հաստատելու համար:

Մարդու մեկնաբանման այսպիսի մոտեցումը, առաջընթացն արգելակող, այն կասեցնող հանգամանքների և ուժերի դեմ ակտիվորեն պայքարող հերոսի կոնցեպցիան անսպառ հնարավորություններ է բացում վիպագրության առաջ: Այդ կոնցեպցիան արտացոլում է ոչ միայն սոցիալիստական իրականության խոր էությունը, այլ նաև ժամանակակից մարդկության բուն շահերը: Վիպագրության պատմության մեջ առաջին անգամ պատմական հեռանկարի լավատեսական ըմբռնումը ստանում է իր կայուն հիմքը, իր սոցիալական պատճառաբանվածությունը: Գեղարվեստական հերոսի դրական գործունեության ոլորտներն անսահման են. ընդգրկում են տնտեսական, քաղաքական, գաղափարական, միջազգային, ընտանեկան և առհասարակ ժամանակակից հասարակական կյանքի բոլոր բնագավառները: Սա ենթադրում է ոչ միայն հերոսականի, այլ նաև դրամատիկականի, ողբերգականի լայն մուտքը վիպագրություն: Նոր հասարակարգը ավտոմատիկ կերպով չի կարող ապահովել մարդու երջանկությունը: Այստեղ ևս հնարավոր են անկումներ, դրամատիկական սուր բախումներ. անձնական դժբախտություններ ու ողբերգություններ. կյանքից հետ մնալու դառնություններ, հասարակական դիրքի չարաշահումներից, պաշտոնականությունների կատարման ընթացքում թույլ արված սխալներից բխող կոնֆլիկտներ:

Հասարակական-քաղաքական ելակետային այդ գործոններն էլ ապահովեցին սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդով ստեղծվող վիպագրության մեծ զարգացումը: Գեղարվեստական-գաղափարական նոր եղանակով գրված առաջին վեպը՝ Գորկու «Մայրը», լույս տեսավ դեռևս հեղափոխությունից առաջ: Հանձին մոր՝ Նիլովնայի, Պավել Վլասովի ու նրա ընկերների մղած պայքարի, Գորկու վեպը ստացավ ընդգծված նորարարական բնույթ: Վեպ մուտք գործեց ոչ միայն հասարակության վերափոխման, ոչ միայն հեղափոխության անհրաժեշտության հարցը, ոչ միայն նոր հերոսը, որ կոչված էր իրագործելու այն, այլ նաև բուն պայքարը իր լինելության ընթացքում: Գորկին իր վեպի կոնֆլիկտի

հիմքում դրեց ոչ թե հերոսների նեղ անձնական շահերն ու կրքերը, այլ դասակարգային անհաշտ հակամարտությամբ պայմանավորված երկու տարբեր սոցիալ-քաղաքական ըմբռնումների, երկու միանգամայն տարբեր աշխարհայացքների պայքարը։ Առաջին անգամ հերոսը վեպում հանդես էր գալիս ոչ միայն որպես սոցիալիստական գաղափարների արտահայտիչը, այլև սոցիալիզմի գործը, հին հասարակարգի խորտակումն ու նորի կառուցումը որպես իր հասարակական ու անձնական ամենակենսական պարտականության գիտակցողի և իրագործողի դերում։ Դա նրանց մարդկային ինքնադրսևորման բուն տարերքն է, որի գեղարվեստական բացահայտումով Գորկին ցույց տվեց ոչ միայն նոր մարդու ձևավորումը, որ տեղի էր ունենում բուն կյանքում, այլ նաև նրա օրինական մուտքը վիպագրություն։ Հենց դա էլ կանխորոշեց «Մայրը» վեպի գեղարվեստական մեծ ներգործությունը հետագա ողջ վիպագրության վրա։

Սովետական վեպը իր զարգացման առաջին իսկ փուլում ըստացավ ընդգծված քաղաքական բնույթ։ Միտում դրսևորվեց կյանքըն ընդգրկել էպիկական մեծ լայնությամբ ու խորությամբ, հասարակության սոցիալ-քաղաքական, տնտեսական ու գաղափարական ներքին հակասությունների բացահայտման ու զարգացման հունով։ Գորկու «Արտամոնովների գործը» վեպում Արտամոնովների գերդաստանի պատմությամբ փաստորեն տրվում էր ռուս կապիտալիզմի գեղարվեստական ողջ պատմությունը, նրա գրեթե առաջին քայլերից մինչև անփառունակ անկումը։ Ավելի խոր ընդգրկում ուներ Գորկու «Կլիմ Սամգինի կյանքը» վեպ-էպոպեան։ Վեպում գեղարվեստական մեծ վարպետությամբ բացահայտվում է ռուսական կյանքի մի ամբողջ դարաշրջանի ժողովրդի այլևայլ դասակարգերի ու խավերի՝ բանվոր դասակարգի, մտավորականության, էմիգրացիայի մղած քաղաքական ու գաղափարական պայքարը, ռուսական առաջին և երկրորդ հեղափոխությունների անցուդարձերը, բուն սոցիալիստական հեղափոխության նախապատրաստման և իրականացման հասարակական ներքին օրինաչափությունները։

Տվյալ ժամանակաշրջանում ստեղծված գրեթե բոլոր մնայուն վեպերը՝ Մ. Շոլոխովի «Խաղաղ Դոն» վեպ-էպոպեան, Ա. Տոլստոյի «Տառապանքի ուղիներով» տրիլոգիան («Քույրերը», «Տասնութ թիվը», «Մռայլ առավոտ»), Ա. Սերաֆիմովիչի «Երկաթե հեղեղ», Դ. Ֆուրմանովի «Չապաև», Ա. Ֆադեևի «Ջախջախում»

և այլն, այս կամ այն տեսակետից անդրադառնում են հին կյանքի, հին գաղափարների խորտակմանը, գեղարվեստական մեծ տաղանդով արտացոլում քաղաքացիական պատերազմի ընթացքը, ժողովրդի այլևայլ խավերի, ժողովրդական բուն զանգվածների ընդվզումը, նորի կենսահաստատման պատմական անհրաժեշտությունը: Հատկապես «Խաղաղ Դոն», «Տառապանքի ուղիներով», «Չապաև» վեպերը նշանավոր են ոչ միայն իրենց արտացոլած իրականության կարևորությամբ, այլև իրենց գեղարվեստական մեծ, անկրկնելի կատարելությամբ: Ըստ էության, այդ վեպերով համաշխարհային վիպագրության պատմությունը թևակոխեց զարգացման մի նոր փուլ: Սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդով ստեղծվող առաջին իսկ վեպերն ապացուցեցին նրա անվիճելի կարողությունը՝ համաշխարհային վիպագրությունը հարստացնելու գեղարվեստական անկրկնելի արժեքներով:

Զարգացման հաջորդ փուլում սովետական վեպը հարստացավ նոր կյանքի կերտումը, քաղաքում ու գյուղում սոցիալիստական շինարարությունը արտացոլող մի շարք արժեքավոր վեպերով: Այդ վեպերի շարքում, անկասկած, նշանավոր են Մ. Շոլոխովի «Հերկած խոպան», Մ. Շահինյանի «Հիդրոցենտրալ», Ֆ. Գլադկովի «Ցեմենտ», Յու. Կրիմովի «Տանկեր «Դերբենտ», Բ. Գորբատովի «Դոնբաս» և մի շարք այլ վեպեր:

Սովետական վեպը, բացի հիշատակված երկերից, իր զարգացման ընթացքում տվեց այնպիսի նշանավոր գործեր, ինչպիսիք են Ն. Օստրովսկու «Ինչպես էր կոփվում պողպատը», Ա. Ֆադեևի «Երիտասարդ գվարդիա», Ի. Էրենբուրգի «Փարիզի անկումը», Ի. Իլֆի և Ե. Պետրովի «Տասներկու աթոռ» և «Ոսկե հորթը», Լ. Լեոնովի, Կ. Ֆեդինի, Կ. Սիմոնովի և մի շարք այլ տաղանդավոր արձակագիրների վիպական ստեղծագործությունները[84]:

Սովետական վեպը լայն զարգացում ապրեց ոչ միայն ռուս, այլ նաև բոլոր ազգային գրականություններում:

Սովետահայ վիպագրության առաջին արտահայտություններից մեկը Ե. Չարենցի «Երկիր Նաիրի» մեծատաղանդ վեպն է: Սխալ կլինի «Երկիր Նաիրին» որակել սոսկ որպես երգիծական վեպ, քանի որ երգիծականի կողքին և զուգահեռ որպես դրա արդյունք առկա է նաև մի խոր անհանգստացնող ողբերգականու-

---

84 *Սովետական վեպի մասին մանրամասն տե՛ս* История русского советского романа, тт. I—II. М.—Л., «Наука», 1965; М. М. *Кузнецов*, Советский роман. Очерки. М., Изд-во АН СССР, 1963.

թյուն։ «Երկիր Նաիրին» Խ. Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» նըման, խնդրի, պատմական այլ պայմաններում, սակայն նաև գաղափարական այլ նպատակայնությամբ. իր մեջ համադրում է վեպի մի քանի ենթատեսակների՝ երգիծական, քաղաքական, սոցիալական, պատմական վեպերի հատկանիշներ։ Որպես այդպիսին՝ նա մի անկրկնելի ստեղծագործություն է և իր ժանրային առանձնահատկություններով «Վերք Հայաստանիի» նման հակում է դրսևորում իրականությունը ընդգրկելու որպես էպոպեա։ Իր վեպում Չարենցը, փաստորեն, դնում էր մեր ամբողջ ժողովրդի լինել-չլինելու հարցը, ցույց տալիս ազգայնական կուսակցությունների գաղափարախոսության ու քաղաքական գործելակերպի ներքին սնանկությունը, անհեթեթ վնասակարությունը մեր ժողովրդի ներկայի ու ապագայի համար։ Միաժամանակ Չարենցի վեպը տոգորված է մեր ժողովրդի ապագայի նկատմամբ լավատեսական մի ուժեղ լուսարձակումով, որ բխում է ժողովրդի, նրա ուժի ու կարողության նկատմամբ հեղինակի ունեցած անսասան գիտակցությունից։

Ա. Բակունցի «Խաչատուր Աբովյան» կիսավարտ վեպը սովետահայ պատմա-կենսագրական առաջին վեպը լինելով հանդերձ, նոր ուղիներ նշեց սովետահայ պատմավիպասանության զարգացման գործում։ Ազգային պատմության, մշակույթի, ակտիվ հերոսի հարցերը վեպի գրված հատվածներում ստացան նոր իմաստավորում։

Սովետական վեպի զարգացման ընդհանուր միտումների համաձայն՝ սովետահայ վեպը ևս անդրադարձավ նոր կյանքի, նոր հերոսի կերտման խնդիրներին։ Դ. Դեմիրճյանի, Ստ. Զորյանի, Վ. Թոթովենցի, Զ. Եսայանի, Մ. Արազու մի շարք վիպակներն ու վեպերը նշանակալից դեր խաղացին ժամանակակից կյանքի արտացոլման գործում։ Հավատարիմ մնալով վիպելու ռեալիստական ավանդույթներին՝ Ն. Զարյանը «Հացավան» վեպում արտացոլեց սովետահայ գյուղի սոցիալական նոր բախումները, որ գոյացել էին երեսնական թվականներին։

Ստ. Զորյանի «Մի կյանքի պատմություն», Դ. Մահարու «Մանկություն», «Պատանեկություն», «Երիտասարդության սեմին», Վ. Թոթովենցի «Կյանքը հին հռոմեական ճանապարհի վրա» մեր գրականությունը հարստացրին ինքնակենսագրական վեպի մնայուն արժեքներով։

Հայրենական պատերազմի տարիներին հայ վիպագրության

ամենամեծ նվաճումը եղավ Դ. Դեմիրճյանի «Վարդանանք» և Ստ. Զորյանի «Պապ թագավոր» պատմավեպերի ստեղծումը։ Ետպատերազմյան տարիներին սովետահայ վիպագրությունը համալրվեց տաղանդավոր մի շարք նոր հեղինակներով[85]։

Ժամանակակից հայ վիպագրության մի ինքնուրույն ճյուղ է հանդիսանում հիմնականում քննադատական ռեալիզմի հունով ընթացող սփյուռքահայ վիպագրությունը։ Շահան Շահնուրը, Վազգեն Շուշանյանը, Կոստան Զարյանը, Հակոբ Օշականը, Համաստեղը, Զարեհ Որբունին, Պետրոս Զարոյանը, Հրաչ Զարդարյանը, Անդրանիկ Ծառուկյանը, Արմեն Դարյանը և ուրիշներ սփյուռքահայ գրականության զարգացման տարբեր փուլերում ստեղծել են մնայուն մի շարք վիպական ստեղծագործություններ, որոնք արտացոլում են սփյուռքահայության կյանքը և դրանով իսկ ամբողջացնում ժամանակակից հայ վիպագրության ընդհանուր պատկերը։

XX դարի քննադատական ռեալիզմի վիպագրությունը XIX դարի ռեալիստական վիպագրության հասարակ վերականգնումը չէ։ Այնպես, ինչպես XIX դարի վիպագրության համեմատությամբ XVIII դարի վիպագրությունը թվում էր սոսկ ճշմարտությունների գրականություն, այնպես էլ այժմ արդի վիպագրության համեմատությամբ՝ նախորդ դարի վիպագրությունն է սոսկ թվում։ Եվ դրա մեջ, անկասկած, որոշ ճշմարտություն կա։ Թե՛ այժմյան, թե՛ նախորդ ռեալիստական վիպագրության սնող աղբյուրը նույն բուրժուական հասարակարգն է, բայց զարգացման միանգամայն տարբեր փուլերում։ Իր ողջ հակասականությամբ հանդերձ XIX դարի հասարակարգը դեռևս բավականաչափ կայուն էր։ Դրությունը այժմ միանգամայն տարբեր է։ Բուրժուական ամեն մի զարգացած երկրում գոյացել են ուժեր, որոնք ոչ միայն արմատապես ժխտում են տվյալ հասարակարգը, այլ նաև ընդունակ են նոր հասարակարգ կառուցելու։ Բացի այդ, ժամանակակից հասարակությունը սոցիալ-քաղաքական առումով միատարր չէ, աշխարհը բաժանված է երկու խոշոր հակադիր ճամբարների։ Մի այլ կարևոր գործոն, որ նույնպես իր կնիքն է դնում այդ երկրների վիպագրության վրա, ժամանակակից գիտատեխնիկական հեղափոխությունն է, որի շնորհիվ սոցիալ-քաղա-

85 Սովետահայ վեպի մասին տե՛ս Զ. Գուկասյան. *Ժամանակակից սովետահայ վեպը (1953—1963)*, Երևան, 1964։ Ս. Արզումանյան. *Սովետահայ վեպը*. Երևան, 1967։ Վ. Նալբանդյան. *Գրողը և պատմությունը*, Երևան, 1970։

բական հակասությունները կարող են արտահայտվել ոչ թե առանձին պետությունների ու դասակարգերի կործանման ու տապալման, այլ ամբողջ ժողովուրդների, մայրցամաքների, մշակույթների կատարյալ ավերման, մարդկության ողջ առաջընթացի կասեցման ձևով:

Այդպիսի պայմաններում հանձին XX դարի մեծատաղանդ ռեալիստ վիպասանների՝ ժամանակակից վիպագրությունը օժտվեց հումանիստական մեծ ներշնչանքով, մարդկության ապագայի նկատմամբ խոր հոգատարությամբ ներծծված հոյակապ ստեղծագործություններով: Ռեալիստական վեպի դասիկական ընդհանուր սկզբունքները գրեթե նույնն են, բայց մարդու ու մարդկայնության, ներսի ու միջավայրի փոխհարաբերության նախորդ չափումներին, անկասկած, ավելացան նոր չափումներ: Եթե XIX դարի ռեալիստական վեպի առանցքը մարդու և հասարակարգի բախումն էր, այդ բախման սոցիալ-բարոյական այլևայլ ասպեկտների բացահայտումը, մարդու և միջավայրի սոցիալական դետերմինիզմի ռեալիստական ընդգծումը, ապա արդի ռեալիստական վիպագրությունը, չհրաժարվելով այդ բոլորից, դրանց ավելացրեց նաև ավելի համընդհանուր, մարդկության հավերժության, կեցության ընդհանուր խնդրադրման, հասարակական առաջադիմության չափումները: Ապրելու, հարատևելու համար մարդը պետք է պայքարի, պետք է դիմագրավի, ընդդիմանա նույնիսկ այն ժամանակ, երբ հույս չունի հաղթելու: Հեմինգուեյի հերոսը՝ ծերունի Սանտյագոն, մեն-մենակ բաց օվկիանոսում պայքարելով բնության տարերքի, իր որսած ձկան վրա հարձակվող շնաձկների հետ, մտորում է.

«—Բայց մարդը նրա համար չէ ստեղծված, որ պարտություններ կրի,— ասաց նա: —Մարդուն կարելի է ոչնչացնել, բայց չի կարելի հաղթել»[86]:

Մարդու կոչումը ոչ թե ենթարկվելն է, այլ դիմագրելը, պայքարելը, միջավայրին, հանգամանքներին, չար ուժերին, մարդուն ստորացնող կարգադրություններին չենթարկվելը: Յուրաքանչյուր մարդ իր արարքների, իր վարքագծի, իր կեցվածքի համար պատասխանատու է իր խղճի, իր մարդկային արժանապատվության, պատմության առաջ: Ահա այս բոլորի պատճառով, անկախ հա-

---

86 Էռնեստ Հեմինգուեյ, *Ծերունին և ծովը, Երևան, Հայպետհրատ, 1957, էջ 101—102 (ընդգծումն իմն է— Հ. Մ.):*

սարակական հատուկ հեռանկարների բացակայությունից, է. Հեմինգուեյի, Թ. Մանի, Ս. Ցվեյգի, Հ. Լաքսնեսի ստեղծագործությունները համահնչուն են ժամանակակից առաջադեմ մարդկության գաղափարներին։

Ժամանակակից մոդեռնիստական վիպագրությունը, ունենալով հանդերձ ընդհանուր մի շարք հատկանիշներ, անցել է զարգացման մի քանի փուլեր, ընդգրկել է տարբեր տաղանդի, հասարակական-քաղաքական տարբեր դիրքորոշում ունեցող մի շարք ստեղծագործողների, որի պատճառով ստեղծված վիպական արժեքների էությունը երբեմն խիստ անհամաչափ է, ոչ ենթակա կտրուկ բնորոշումների։

Մոդեռնիստական վիպագրության տարբեր ուղղությունները իրար միացնող, իրար կապակցող ամենաընդհանուր հատկանիշը, ըստ երևույթին, կերպարի կերտման, իրականության հետ նրա փոխհարաբերության այն ընդհանուր մոդելն է, որը այս կամ այն չափով հատուկ է բոլոր մոդեռնիստ վիպասաններին։ Այդ մոդելի գլխավոր, էական բովանդակությունը կայանում է այն տեսակետում, որ ժամանակակից մարդը կատարյալ օտարման մեջ է հասարակությունից, որ հասարակությունը վերին աստիճանի թշնամաբար է տրամադրված մարդու նկատմամբ, որի պայմաններում մարդը կատարելապես զուրկ է դրական ինքնադրսևորման, ինքնահաստատման ամեն մի հնարավորությունից։ Մարդու օտարումը բուրժուական հասարակարգում իրական երևույթ է։ Ի տարբերություն, սակայն, ռեալիստ վիպասանների, որոնք նույնպես տեսնում ու արտացոլում են մարդու օտարումը ժամանակակից հասարակարգում, մոդեռնիստ վիպասանները մարդու այդ օտարման մարմնավորումը հասցնում են ծայրահեղ աստիճանի, ընդհուպ մարդու կատարյալ աղճատման, կործանման աստիճանի։ Հենց դրա պատճառով այդ վիպագրությունը, փաստորեն, զրկվում է հերոսից։ Միջավայրի, իրականության հետ ակտիվ փոխհարաբերությունների մեջ գտնվող հերոսի փոխարեն, այդ վիպագրության հերոսը ծայրահեղորեն պասիվ է, ոչինչ չի անում, իրականության վրա ներազդելու ոչ մի փորձ չի կատարում, նրա լինելիության միակ ձևը կրավորական գոյության շարունակումն է։ Այս բոլորի շնորհիվ վիպական գործողությունների ոլորտը խիստ սահմանափակվում է, կոնֆլիկտը զրկվում է ներքին դինամիկայից, հերոսի ապրումները, վիպական «գործողությունները» տեղափոխվում են գիտակցության ոլորտը, արտահայտվում են հերոսների «գիտակցության հոսքում», ներքին մենախոսություններում։

Ինչպես տեսանք, այդ երևույթը սկսվել էր դեռևս Մ. Պրուստի և Ջ. Ջոյսի վեպերում: Ֆ. Կաֆկայի մոտ հերոսը արդեն լրիվ դեֆորմացիայի է հասնում, նա նույնիսկ ինքնություն, ազգանուն չունի: Հազիվ թե ճիշտ լինի ասել, որ այս բոլորը նկարագրված է մարդու ոչնչացումը գովերգելու, պոետականացնելու նպատակով: Ընդհակառակը՝ ցավի զգացում կա. անուղղակի կերպով առկա է նաև բռնակալության դատապարտումը, բայց եթե չկա, չկա լույսի այն շողը, որ լուսարձակի, հույս ներշնչի մարդուն: Այդպիսի պայմաններում բուրժուական հասարակարգի ժխտումը, մարդու օտարման դատապարտումը անխուսափելիորեն վերածվում է այդ նույն հասարակարգի, մարդու օտարման անուղղակի հավերժացման, քանի որ ոչ ոք, բացի հենց իրենից՝ մարդուց, ի վիճակի չէ իրեն ազատագրելու:

Մարդու օտարումը հասարակությունից մի նոր որակ է ստանում էկզիստենցիալիստական վեպում: Օտարման հասարակական-քաղաքական արմատները նույնն են՝ բուրժուական հասարակարգը, բուրժուական հարաբերությունները: Բայց չնայած սոցիալ-քաղաքական ու փիլիսոփայական այդ ընդհանրություններին, էկզիստենցիալիստական վեպի զարգացումը ազգային տարբեր գրականություններում՝ ֆրանսիական, ամերիկյան, ճապոնական, ունի նաև էական տարբերություններ: Ֆրանսիական էկզիստենցիալիստական վիպագրությունը չհրաժարվելով, չխզելով հանդերձ իր կապերը էկզիստենցիալիստական փիլիսոփայությունից, այնուամենայնիվ ունի նաև ընդգծված քաղաքական, հակաֆաշիստական պաթոս: Դրա վկայությունը մեծ մասսայականություն վայելող Ա. Կամյուի վիպագրությունն է: Եթե «Օտարականը» (1942) վեպում մեծ վարպետությամբ բացահայտված է մարդու օտարման ողջ էությունը, նրա սոցիալ-քաղաքական մեխանիզմը, ապա «Ժանտախտ» (1947) վեպում՝ այդ բոլորին դիմագրելու անհրաժեշտությունը: Այդ դիմադրության սաղմերը, իհարկե, կան է նաև «Օտարականում», բայց թե՛ Մերսոյի, թե՛ «Ժանտախտի» հերոսների դիմադրությունը յուրահատուկ դիմադրություն է. դա վերջնական հաղթանակի, չարը վերջնական պարտության մատնելու անկարելիության գիտակցությունից եկող դիմադրություն է: Դա «հերոսական հոռետեսությամբ» օժտված դիմադրության ձև է: Մերսոն չի ցանկանում ենթարկվել ոչ ոքի. նա գտնում է, որ իրեն ցանկանում են ստորացնել, բայց պատրաստ է իր մահով իսկ պաշտպանել իր ազատությունը: «Ապրել եմ այս-

պես և ոչ թե այնպես, թեև այնպես էլ կարող էր ապրել»[87],— մըտորում է Մերսոն իր կյանքի վերջին ժամերին։ «Ժանտախտ» վեպում մի շարք հերոսներ՝ Ռիյեն, Տարրուն, Ռամբերը, Գրանը, Օտոնը, Պանլուն դիմադրում, պայքարում են ժանտախտի դեմ, որը խորհրդանշում է թե՛ բուն ժանտախտը, թե՛ ֆաշիստների կողմից Ֆրանսիայի օկուպացումը, թե՛ փիլիսոփայական առումով՝ մարդկության վրա կախված կյանքի անիմաստությունը, մահվան, չարի մշտական սպառնալիքը։ Հերոսական դիմադրության շնորհիվ ժանտախտը տեղի է տալիս, պարտվում է։ Ժողովուրդը ուրախության, տոնախմբության մեջ է։ Ի մի բերելով մի տարվա փորձության արդյունքները, Ռիյեն ընդհանրացնում է. «Ավելի մեծ հիմքեր կան հիանալ մարդկանցով, քան արհամարհել նրանց»։ «Բայց դրա հետ միասին նա հասկանում էր, որ այս խրոնիկան չի կարող վերջնական հաղթանակի պատմություն դառնալ»[88], քանի որ չարիքի, ժանտախտի մանրէները երբեք չեն մեռնում, երբեք լրիվ չեն անհետանում և բացառված չէ, որ գա մի օր, երբ կրկին արթնացնելով մկներին՝ ժանտախտը նրանց ուղարկի մի երջանիկ քաղաքի փողոցներում սատկելու, քաղաքը կրկին ժանտախտի ճիրաններին հանձնելու...

Մարդու օտարացման, մարդու անզորության, մարդու կողմից մարդկայնորեն ինքնահաստատվելու անհնարինության, նրա վրա շրջապատի, առարկաների, իրերի նյութի ճնշման ըմբռնումն է, ինչպես տեսանք, կազմում նաև «նոր վեպի» էական հատկանիշներից մեկը։

Ժամանակակից վիպագրության զարգացման բարդ առանձնահատկությունների այս ամենաթռուցիկ ակնարկն իսկ անուղղակիորեն բացահայտում է վեպի ներկայի ու ապագայի հարցի շուրջ ծավալված դիսկուսիաների բուն էությունը։ Խնդիրը ոչ թե առհասարակ վեպի մահացումն է, նրա անհետացումը, այլ նրա հասարակական ֆունկցիայի, գեղարվեստական, գաղափարական ուղղվածության էությունը։ XX դարի վեպը, նրա տարբեր արտահայտությունները, ինչ խոսք, էականորեն տարբերվում են XIX դարի ռեալիստական վեպից, տարբերվում են թե՛ հերոսի կերտման, թե՛ հերոսի ու իրականության փոխհարաբերության բացա-

---

87 Ալբեր Կամյու. *Օտարականը*, «Սովետական գրականություն», 1971, № 10, էջ 91։

88 *Альбер Камю*, Избранное. М., «Прогресс», 1969, стр. 377—378.

հայտման, թե՛ կոմպոզիցիայի ավելի մեծ ճկունությամբ, և այդ բոլորը միանգամայն օրինական է։ Բայց այդ բոլոր տարբերությունները չեն խորտակում, չպետք է խորտակեն վեպի գեղարվեստական հիմնական էությունը՝ իրականության գեղարվեստական ճանաչման հասարակական ֆունկցիան։ Վեպը XX դարում էլ պետք է շարունակի մարդկանց սոցիալական ղարթների, նրանց հասարակական պատասխանատվության, ժամանակակից մարդկության առաջ կանգնած ամենաբարդ խնդիրների ճանաչման ու վերափոխման կարևորագույն զենքերից մեկը լինել։

XX դարի վեպը իր կարևորագույն ուղղություններով ընթանում է հենց այդ ուղղությամբ։ Սնանկ դուրս եկան վեպի մահվաման բոլոր տեսությունները։ Կինոն, հեռուստացույցը ոչ միայն բացասաբար չազդեցին, վերջ չտվին վիպագրությանը, այլև իրենք մեծապես օգտվեցին նրանից։ Պատահական չէ, որ կլասիկ վեպերի էկրանացումը մեծապես նպաստեց կինոարվեստի սեփական առանձնահատկությունների մշակմանն ու հարստացմանը։

Վեպի այսպիսի մեծ տարածումն ու ազդեցությունը առիթ ծառայեց, որ մի շարք մասնագետներ հանգեն դառն այն գաղափարով, որ վեպը ոչ թե առանձին ժանր է, այլ էպոսի, լիրիկայի ու դրամայի կողքին ու նրանց իրավահավասար մի ինքնուրույն սեռ։ Վ. Դնեպրովը, օրինակ, ելնելով այն հանգամանքից, որ վեպում, բացի էպիկականությունից, մուտք են գործել իրականության գեղարվեստական արտացոլման նաև դրամատիկական ու քնարական առանձնահատկությունները, իրականության գեղագիտական իմաստավորման տարբեր հնչեղությունները, գտնում է, որ հենց դրանով, դեռևս XIX դարում, առանձին ժանրից վեպը վերածվել է գրական առանձին սեռի։ Որպես իր տեսակետի հիմք, նա վկայակոչում է վեպի տարբեր ենթատեսակների առկայությունը։ «Վեպի սինթետիկ տեսությունը,— գրում է Դնեպրովը,— հնարավորություն է տալիս ըմբռնել ու բացատրել գոյություն ունեցող նրա ժանրային տեսակները։ Վեպի ժանրերը իրարից առաջին հերթին տարբերվում են դրանով, թե ինչ սկզբունք՝ էպիկականը, դրամատիկականը, թե՛ քնարականն է տիրապետում նրանց գեղարվեստական կառուցումներում»[89]։

Վ. Դնեպրովից շատ առաջ այսպիսի տեսակետ պաշտպանել է նաև Կ. Տիանգերը իր «Վեպի ձևաբանությունը» աշխատությու-

---

[89] *В. Днепров*. Проблемы реализма. Л., 1961, стр. 141.

նում: Շարադրելով իր տեսակետը, նա ընդհանրացնում է. «Եթե դա այդպես է, ապա պարզ է, որ վեպը ոչ թե էպիկական պոեզիայի մի տարատեսակն է, այլ պոեզիայի ինքնուրույն սեռ»[90]:

Վեպը որպես առանձին սեռ և նրա ենթատեսակները որպես առանձին ժանրեր դիտելու տեսակետը, սակայն, անհիմն է: Վեպի միակ ենթատեսակը, որ ունի իր գեղագիտական կայուն ինքնությունը, Երգիծական վեպն է: Մյուս բոլոր ենթատեսակներում հավասարապես կարող են հանդես գալ ու միաժամանակ մարմնավորվել գեղագիտական տարբեր կատեգորիաներ, տարբեր հնչեղություններ: Վեպի ենթատեսակները՝ սոցիալ-հոգեբանական, պատմական, վեպ-էպոպեա, արկածային, գիտաֆանտաստիկ, փիլիսոփայական և այլն, իրարից տարբերվում են ոչ այնքան իրենց գեղագիտական հնչեղությամբ, դրամատիկականությամբ կամ քնարականությամբ, այլ գերազանցապես թեմատիկ ընդգրկման առանձնահատկություններով: Վեպի նույն ենթատեսակը՝ պատմավեպը, կարող է հանդես գալ այլևայլ հնչեղություններով՝ հերոսական, ողբերգական, դրամատիկական, քնարական և այլն: Նույնը նաև վեպի ամեն մի այլ ենթատեսակ: Կոմպոզիցիոն հատկանիշը ևս ենթատեսակների կայուն բաժանման հիմք չի կարող ծառայել, քանի որ կառուցվածքի նույն մոդելով կարելի է գրել թե պատմավեպ, թե ժամանակակից կյանքը արտացոլող սոցիալ-հոգեբանական վեպ: Մնում է, ինչպես ասացինք, ենթատեսակների թեմատիկ բաժանման սկզբունքը, որը նույնպես պայմանական է, ոչ բացարձակ:

Ժամանակակից վիպագրության ամենատարածված ենթատեսակներից մեկը սոցիալ-հոգեբանական վեպն է: Ինքնին հասկանալի է, որ ժամանակակից վիպագրության ամեն մի ենթատեսակ այս կամ այն չափով սոցիալական է, ու որոշ առումով հոգեբանական: Եթե XIX դարի վիպագրության մեջ նշվում էր թե սոցիալական, թե հոգեբանական վեպերի առանձին գոյությունը, ապա ժամանակակից վեպում այդ առանձնացումը հազիվ թե օրինական է:

Սոցիալ-հոգեբանական վեպի ընդգրկման սահմանները շատ ընդարձակ են: Վեպի այս ենթատեսակին են վերաբերում թե այսպես կոչված ընտանեկան վեպերը (Ա. Տրուայայի «Էգլետյերների ընտանիքը»), թե սոցիալական ավելի ընդգծված բովանդակու-

90 *К. Тиандер*, Морфология романа. Вопросы теории и психологии творчества, т. II, выпуск I, С.-Петербург, Изд. А. С. Суворина, 1909, стр. 255.

թյուն ունեցող Ս. Ֆիցջերալդի «Մեծ Գեթսբին», թե սիրային, ՝թե մի ժամանակ մեզ մոտ լայն տարածում ստացած այսպես կոչված «արտադրական» վեպերը: Ըստ էության այս ենթատեսակին են պատկանում Մ. Շոլոխովի «Հերկած խոպան», Ֆ. Գլադկովի «Ցեմենտ», Ն. Զարյանի «Հացավան», Ստ. Զորյանի «Սպիտակ քաղաք» վեպերը: Սոցիալ-հոգեբանական վեպի ընդգրկման տարածքը ժամանակակից կյանքի այլևայլ կողմերի, արդիականության խնդիրների ընդգրկումն է: Սոցիալ-հոգեբանական վեպի սահմանների այսպիսի լայնությունը պատճառաբանված է նրանով, որ արդիական կյանքի գեղարվեստական արտացոլումը ենթադրում է երևույթների սոցիալական արմատների, սոցիալ-հոգեբանական գործոնների պլաստիկ վերարտադրում: Նկարագրվող երևույթի սոցիալական ներքին օրինաչափությունների բացահայտման ձգտումը իր կնիքն է դնում թե՛ հերոսների զարգացման, թե՛ կոնֆլիկտի ընթացքի ու բացահայտման վրա: Հերոսի վարքագիծը այստեղ հանդես է գալիս սոցիալական խիստ պատճառաբանվածությամբ:

Պատմավեպի թեմատիկ ընդգրկման սահմանները ավելի որոշակի են: Կլասիկ պատմավեպը ենթադրում է անցյալի կյանքի, անցյալ պատմական իրադարձությունների ու պատմական հերոսների գործունեության արտացոլում: Անկախ այն հանգամանքից, թե նկարագրվող դեպքերը երբ են եղել, ավելի հեռավոր թե մոտիկ անցյալում, ընթերցողի համար այն պետք է ներկայանա իր ավարտվածությամբ ու պատմական հեռանկարով: Պատմավեպում բոլոր հերոսները իրական անձնավորություններ չեն կարող լինել: Իրական, պատմական անձնավորությունների կողքին գրողը իր երևակայության ուժով ստեղծում է նաև ոչ պատմական հերոսներ, որոնք, սակայն, պետք է մտածեն, գործեն ելնելով նկարագրվող ժամանակաշրջանի սոցիալ-հոգեբանական մթնոլորտից:

Պատմավեպի էական առանձնահատկություններից մեկը պատմական օբյեկտիվ ժամանակի առկայությունն է: Այդ ժամանակի սոցիալ-դասակարգային ու սոցիալ-հոգեբանության առկայության դեպքում մենք կարող ենք պատմավեպ անվանել նույնիսկ իրական պատմական հերոսի բացակայության դեպքում: Պատմական անցյալի գեղարվեստական արտացոլումը արդիականության խնդիրներից խուսափելու վկայություն չէ: Շատ հաճախ պատմությունը լայն հնարավորություններ է ընձեռում գեղարվեստական մեծ ճշմարտությամբ արծարծելու արդիականության ամենահրատապ խնդիրները: Հենց այդ պատճառով պատմավեպում պատմական օբյեկտիվ

ժամանակի կողքին օրինական կերպով տեղ է գրավում հեղինակի՝ արդիականության ժամանակը։ Պատմավեպը պատմական իրադարձությունների գեղարվեստական պատկերազարդումը չէ։ Նա առաջին հերթին իր ինքնուրույն գեղարվեստական կոնցեպցիան ունեցող ստեղծագործություն է, ուր հավասարապես դեր ունեն թե պատմական օբյեկտիվ գործոնները (նկարագրվող պատմական ժամանակը), թե հեղինակային գեղարվեստական նպատակադրումը (արդիականության ժամանակը)։ Պատմավեպը այդ երկու ժամանակների գեղարվեստական յուրահատուկ միաձուլման արդյունք է, ուր հավասարապես օբյեկտիվ են թե պատմական, թե արդիական ժամանակները։ Պատմավեպում օբյեկտիվ, պատմական ժամանակը գլխավորապես կապված է թեմայի ու սյուժեի հետ, իսկ արդիական, հեղինակային ժամանակը՝ ստեղծագործության գաղափարական նպատակասլացության, գեղարվեստական միտումնավորության, սիմվոլիկայի հետ։

XX դարի վիպագրության մեջ պատմավեպը մեծ զարգացում ապրեց։ Պատմավեպերով հանդես եկան Ս. Ցվեյգը, Լ. Ֆեյխտվանգերը, Բ. Ֆրանկը, Թ. Մաննը, Ա. Տոլստոյը, Դ. Դեմիրճյանը, Ստ. Զորյանը և ուրիշներ[91]*։*

XX դարում մեծ զարգացում ապրեց նաև կենսագրական վեպը, որը որոշ հեղինակներ դիտում են որպես պատմավեպի մասնավոր արտահայտություն։ Այս վեպերի գլխավոր հերոսը անպայման որևէ պատմական անձնավորություն է՝ գրող, արվեստագետ, պետական գործիչ։ Վեպի այդ ենթատեսակին են պատկանում, օրինակ Յ. Տինյանովի «Կյուխլյա», «Պուշկին», Ա. Բակունցի «Խաչատուր Աբովյան», Ստ. Զորյանի «Մի կյանքի պատմություն», Բ. Ֆրանկի «Սերվանտես», Ի. Ստոունի «Կյանքի ծարավը» ու «Տառապանքներ և ուրախություններ»՝ Վան-Գոգի և Միքելանջելոյի կյանքերը վերարտադրող վեպերը։ Վեպի նույն ենթատեսակին են հարում նաև Ա. Մորուայի «Պրոմեթեւս, կամ Բալզակի կյանքը», «Երեք Դյումաներ», Ստ. Ցվեյգի «Բալզակ» և այլ հեղինակների գործեր։ Անվանի արվեստագետների, գրողների, պատմական գործիչների կենսագրությունների այս վիպականացումը, ըստ երևույթին անմիջական կապ ունի նաև փաստագրական զարգացման հետ։ Հնարված, մտացածին սյուժեների փոխարեն ընթերցողներին դրա-

---

91 *Սովետական պատմավեպի գեղարվեստական-գաղափարական առանձնահատկությունների մասին տե՛ս* С. М. Петров, Советский исторический роман, М., 1958

Մենք արդեն խոսել ենք այդ բանաստեղծական շարքերի գըրույթյան «իրական քաղաքի» մասին։ Բանաստեղծական երկը, սակայն, «շրջապատված է» ոչ միայն օբյեկտիվ իրականությամբ, այն գտնվում է նաև որոշակի գրական շրջապատի մեջ, որի իմացությունը ոչ պակաս չափով է անհրաժեշտ ստեղծագործական պրոցեսի պարզաբանման համար։

Հիշենք, որ «Արևմտա-արևելյան դիվանի» մտահղացումը վերաբերում է այն շրջանին, երբ Գյոթեի մոտ, գերմանական գրականության մեջ ռոմանտիկական շարժման զարգացման կապակցությամբ, դարձյալ արտահայտվում է հետաքրքրությունը ժողովրդական երգի, ֆոլկլորի հանդեպ։ Ռոմանտիկական տարերքի այդ խորունկ դրսևորումը, անշուշտ, չէր կարող իր հետքը չթողնել շարքի ժանրային սպեցիֆիկայի վրա։ Սերտորեն կապված լինելով ազգային ավանդույթների հետ (շարքի տաղաչափությունը, հանգը, տունը հաճախ մոտ են գերմանական երգին կամ ժողովրդական ոտանավորին), «Արևմտա-արևելյան դիվանի»՝ իրենց պարզությամբ ու անմիջականությամբ, իրենց խորունկ բովանդակությամբ հրաշալի բանաստեղծությունները նշանավորում են «ժանրային տեղաշարժի» բարդ ու հակասական պրոցեսը և դրա կողքին նոր ժանրային «շերտավորումների» գոյացումը, որոնք պայմանավորված էին XVIII դարի վերջի և XIX դարի սկզբի եվրոպական քնարերգության պատմական զարգացմամբ։

Տվյալ պրոցեսում անկասկած բավական կարևոր դեր է խաղում ստեղծագործական մեթոդը, այսինքն՝ արվեստում կյանքի արտացոլման սկզբունքը, որի միջոցով ժանրային ձևերը համապատասխանության են բերվում ժամանակի գեղագիտական պահանջների հետ։

Այնուամենայնիվ, ճշմարիտ այս մտքով պետք չէ չափից ավելի տարվել։ Պետք է ուշադրություն դարձնել այն բանին, որ մեթոդի ներգործությունը ժանրի բնագավառում կատարվող տեղաշարժերի վրա ուղղակի չէ, այլ՝ «բազմաստիճան»։ Չէ՞ որ լիրիկայի ժանրային ոլորտում զգալի փոփոխությունները ծագում են շատ հազվադեպ՝ սովորաբար «բեկումնային» դարաշրջաններում և այն էլ ոչ միանվագ ակտի ձևով։ Համաշխարհային քնարական պոեզիայի այնպիսի դեմքերի երևան գալը, ինչպես Գյոթեն, Պուշկինը, Թումանյանը և կամ Ուիթմենը, Մայակովսկին, Չարենցը, որոնք իրենց ստեղծագործությամբ թռիչք են նշանավորել լիրիկայի ժանրային ոլորտում, նախապատրաստված էր նախորդների հարուստ փորձով։ Սակայն ուշադրավ է, որ այդպես շեշտա-

էր նրա գլխին... Վարդանը զգում էր, որ պետք է գործի անցնել»[93]:

Այս բոլորով հանդերձ անհրաժեշտ է նշել, որ վեպ-էպոպեան էպոս չի դառնում, քանի որ նրա հիմքում թե՛ որպես հնարավորություն, թե՛ որպես առանձին արտահայտություն դրված է անհատի ու հասարակության, անհատի ու կոլեկտիվի հակադրությունը. վեպ-էպոպեան իր էությամբ մոտ է էպոսին, բայց էպոս չէ:

Երգիծական վեպը ժամանակակից վիպագրության այն ձևերից է, որը գեղագիտական հնչեղության տեսակետից ամենամիատարրն է: Եթե վիպագրության մյուս ձևերում միաժամանակ կարող են հանդես գալ գեղագիտական մի քանի հնչեղություններ, ապա երգիծական վեպում գերիշխողը երգիծանքն է: Արտացոլվող ողջ իրականությունը ընդգրկվում, իմաստավորվում է երգիծական այս կամ այն հնչեղությամբ, մեղմ երգիծանքի, հումորի կամ սատիրայի միջոցով: Այդ տեսակետից դասական երգիծական վեպեր են ոչ միայն վերը հիշատակված Սվիֆթի ու Սալտիկով-Շչեդրինի, այլ նաև Հ. Պարոնյանի «Մեծապատիվ մուրացկաններ», Ե. Օտյանի մի շարք վեպերը, Ի. Իլֆի և Ե. Պետրովի «Տասներկու աթոռ», «Ոսկե հորթը», Վ. Թոթովենցի «Դոքտոր Բուրբոնյան», Ն. Զարյանի «Պարոն Պետրոսը և իր նախարարները» և այլն: Սակայն երգիծական վեպերի կողքին իրականության երգիծական հնչեղությունը լայն մուտք է գործել նաև վեպի մյուս ենթատեսակներում, որպես օժանդակ, լրացուցիչ հնչեղություն:

Ժամանակակից վիպագրության մեջ լայն տարածում է ստացել նաև քաղաքական վեպը: Քաղաքական վեպում վերարտադրվում են ժամանակակից իրականության քաղաքական անցուդարձերը, պետությունների դիվանագիտական հարաբերությունները, քաղաքական տարբեր կուսակցությունների, խմբավորումների, հայացքների, սխեմաների բախումները: Իրենց խոր էությամբ վեպի այս ձևին են հարում պատերազմի, պատերազմական գործողությունների, պատերազմական իրավիճակի արտացոլմանը նվիրված վեպերը: Քաղաքական սուր թեմատիկայով վեպեր են լույս տեսնում ոչ միայն մեզ մոտ (Դ. Ֆուրմանովի «Չապաև», Ն. Օստրովսկու «Ինչպես էր կոփվում պողպատը», Ա. Ֆադեևի «Երիտասարդ գվարդիա», Ի. Էրենբուրգի «Փարիզի անկումը»), այլև արտասահմանում: Գ. Գրինի, Ջ. Օլդրիջի քաղաքական վեպերի կողքին, սակայն, արտասահմանյան գրականությունը ողողված է նաև

---

93 Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ. 3, Երևան, Հայպետհրատ, 1956, էջ 160:

քաղաքական այնպիսի վեպերով, որ բացահայտորեն գովերգվում են պատերազմները, նվաճողական քաղաքականությունը:

Արդի վիպագրության ամենատարածված ձևերից մեկը նաև դետեկտիվ վեպն է: Կան հեղինակներ, որոնք իրենց ամբողջապես նվիրել են դետեկտիվ վեպին (Կոնան-Դոյլ, Ագաթա Քրիստի, Ժորժ Սիմենոն և ուրիշներ): Վեպի այս ենթատեսակին են հարում, փաստորեն, բոլոր կրիմինալ, արկածային[94], ինչպես նաև այսպես կոչված «լրտեսական վեպերը»: Վեպի այս ձևի լայն տարածման պատճառներից մեկը, անկասկած, սյուժեի, կոնֆլիկտի հետաքրքրականությունն է, գործողությունների թեթև, արագ, բայց միաժամանակ հոգեբանական մեծ լիցքավորում ունեցող զարգացումը: Սկզբում հանդես գալով որպես սովորական ժամանցի արտահայտություն, դետեկտիվ վեպն իր համեմատաբար ազատ կառուցվածքով հնարավորություն ունեց շոշափելու նաև սոցիալ-քաղաքական բնույթի ավելի կարևոր խնդիրներ: Հենց այդ պատճառով էլ վիպելու այդ ձևը այժմ մուտք է գործել նաև «լուրջ» գրականություն. այդ ձևը, օրինակ, մեծ վարպետությամբ օգտագործել են Գր. Գրինը, Չ. Սնոուն և այլ հեղինակներ: Մեզ մոտ Մ. Շահինյանը՝ իր «Մես Մենդ» վեպում:

Գիտատեխնիկական հեղափոխությունը լայն հնարավորություններ ընձեռեց նաև գիտաֆանտաստիկ վեպի ծավալման ու զարգացման համար: Սովորաբար վեպի այս ենթատեսակի զարգացումը կապում են Ժյուլ Վեռնի անվան հետ: Սակայն ժամանակակից գիտաֆանտաստիկ վեպը լուծում է շատ ավելի կարևոր խնդիրներ, քան XIX դարում: Հ. Ուելսի, Ռեյ Բրեդբերիի, Ստանիսլավ Լեմի, Ի. Եֆրեմովի, Ա. Բելյաևի, Ա. և Բ. Ստրուգացկի եղբայրների, Ա. Ազիմովի, Արթուր Կլարկի, Կլիֆորդ Սայմակի վեպերի հիմքում ընկած է մտատանջությունը մարդու և առհասարակ մարդկության ապագայի նկատմամբ: Գլխավոր հերոսը նրանց վեպերում ոչ թե տեխնիկան է, ոչ թե գիտական հայտնագործումն է ինքնին, այլ մարդը, մարդու էությունը: Ի՞նչ ուղղությամբ է մարդը օգտագործելու գիտական այն մեծ հայտնագործությունները, որոնք կարող են մեծ բարիքի, բայց միաժամանակ մեծ, աննախադեպ աղետների հիմք հանդիսանալ: Գիտաֆանտաստիկ վեպում մոտիկ կամ հեռավոր ապագայի ֆոնի վրա

[94] Արկածային վեպ հասկացությունը, իհարկե, ավելի լայն է և ընդգրկում է բազմաբնույթ թեմաների՝ սյուժեի արկածային ընթացք ունեցող վեպեր:

լուծվում են արդիականության կարևոր խնդիրներ։ Վիպելու ազատ ձևը, ժամանակի ու տարածության մեծ ընդգրկումը հնարավորություն են տալիս կատարելու մեծ ընդհանրացումներ։

Ժամանակակից վեպի ինքնուրույն ենթատեսակներից է նաև այսպես կոչված դիցաբանական վեպը։ Դիցաբանական վեպը, ինչպես ասվեց, ոչ մի անմիջական առնչություն չունի հին դիցաբանության հետ։ Դիցաբանական ֆաբուլայի կամ նրա առանձին շերտերի հիման վրա այդ վեպերի հեղինակները լուծում են միանգամայն արդիական խնդիրներ։ Վեպի այս ենթատեսակի գլխավոր առանձնահատկությունն այն է, որ դիցաբանականի, միֆականի օգնությամբ հեղինակը ձգտում է լուծել ժամանակակից իրականության ամենաընդհանուր փիլիսոփայական, կեցության իմաստավորության կամ անիմաստության պրոբլեմները։ Այդ առումով են գրված թե՛ Թ. Մաննի «Հովսեփը և նրա եղբայրները», թե՛ Ջ. Ապդայկի «Կենտավրոս» վեպերը։ Միֆը ինքնին կարող է ծառայել թե՛ առաջադիմական, թե՛ հետադիմական գաղափարների մարմնավորմանը։ Կարևորը հեղինակային կոնցեպցիան է։ Վեպի այս ենթատեսակին, ինչպես ասվեց, պատկանում է նաև Հ. Մելվիլի «Մոբի Դիկ» վեպը։ Հեմինգուեյը իր «Ծերունին և ծովը» գրելիս, անկասկած, նկատի է ունեցել նաև Մելվիլի վեպը։ Վիպելու դիցաբանական մոմենտներ առկա են Ֆոլքների, Լաքսնեսի, Համսունի, Ֆեյխտվանգերի, Պիրանդելլոյի արվեստում։

XX դարի վիպագրության պատկերը, ինչ խոսք, շատ ավելի բարդ է, հարուստ ու բազմազան, քան այն, ինչ ասվեց տվյալ համառոտ ակնարկում։ XX դարի վիպագրության մասին պետք է դատել ոչ թե այն չափանիշով, թե ինչ չի տվել նա XIX դարի վիպագրության՝ Բալզակի, Տոլստոյի, Դոստոևսկու, Զոլայի մեծատաղանդ իրագործումների համեմատությամբ, այլ մեր դարի գեղարվեստական-գաղափարական պահանջների, խնդիրների իրագործման տեսակետով։ Այդպիսի մոտեցման դեպքում դժվար կլինի մատնանշել կյանքի մի բնագավառ, կենսական մի կարևոր պրոբլեմ, որն իր արտացոլումն ու գեղարվեստական իմաստավորումը գտած չլինի ժամանակակից վիպագրության մեջ։ XX դարի վիպագրության մեջ իր գեղարվեստական արտացոլումն ու իմաստավորումն են գտել թե՛ ժողովրդական մասսաների հեղափոխական պայքարը, թե՛ նոր կյանքի շինարարությունը, թե՛ նոր մարդու ձևավորումը, թե՛ հին կյանքի հետագա քայքայումն ու մարդու օտարումը, ժողովուրդների ազատագրումը։

Մեր խոսքը եզրափակենք ժամանակակից վեպի մեծատաղանդ ներկայացուցիչ Թ. Մաննի՝ վեպի հասցեին ասված այն ջատագովությամբ, որ նա արտահայտել է 1939 թ. Պրինստոնի համալսարանի ուսանողության առաջ կարդացած «Վեպի արվեստը» դասախոսության մեջ.

«Այն հզոր ու վեհապանծ ոգի է, համապարփակ, հարուստ, ինչպես բուն կյանքը, անսահման ինչպես միապաղաղ շաչող ծովը, միաժամանակ հոյակապ ու սառույց, երգեցիկ ու խոհեմ. նա չի կարող բավարարվել եզակի մանրամասնով, առանձին միջադեպով, նրան անհրաժեշտ է ամբողջականը, ողջ աշխարհը նրա անսահման դրվագներով ու մանրամասնություններով, և նա ինքնամոռացությամբ կանգնում է դրանց վրա, կարծես տվյալ միջադեպն ու մանրամասն դրվագն է նրա համար հատկապես կարևոր։ Նրան անծանոթ է շտապողականությունը, նրա առաջ անսահման ժամանակն է, նա դանդաղության, սպասողության, համբերատարության ոգի է, որը սիրով ջերմացած լինելու պատճառով ուրախություն է տալիս, նա հմայիչ ձանձրույթի ոգի է։ Նա հազիվ թե ի վիճակի է սկսելու այլ կերպ, քան բոլոր երևույթների նախահիմքից, իսկ ավարտը առհասարակ անծանոթ է նրան, քանզի նրա մասին է ասել պոետը՝ «Քո մեծությունը կայանում է այն բանում, որ ավարտել դու չես կարող»[95]։

---

[95] *Томас Манн,* Собр. сочинений, т. 10, М., 1961, стр. 276—277.

ՀԱՍՄԻԿ ՄԱՐԳՈՒՆԻ

ՆՈՎԵԼ ԵՎ ՊԱՏՄՎԱԾՔ

I ԺԱՆՐԻ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

«Մեր ժամանակներում ինքը Յուվենալն էլ ոչ թե սատիրաներ, այլ պատմվածքներ կգրեր, որովհետև եթե կան ժամանակի գաղափարներ, ապա կան նաև ժամանակի ձևեր»[1]։

Նովելը և պատմվածքը հանդիսանում են առավել տարածված ու «շարժուն» ձևերից մեկը, որոնք մեր օրերում էլ չեն սպառել իրենց ներքին հնարավորությունները։ Ունենալով ամենահին ակունքներ, զարգացման հսկայական պատմություն, այս ժանրը շարունակում է իր գոյությունը որպես «ժամանակի հիմնական ձևերից» մեկը, որն զգալի չափով որոշում է նաև ժամանակակից գրականության դեմքը։

Նրա զարգացման արդի փուլը բնորոշվում է դասական ժառանգության ինքնատիպ յուրացումով, դարաշրջանի, կյանքի, մարդու բացահայտման գաղափարական-գեղարվեստական նոր որոնումներով, թեմատիկ և ներժանրային բազմազանությամբ, նրանում տարբեր ոճական միտումների առկայությամբ։ Ջանալով հասկանալ ու ընդգրկել նովելի ժամանակակից վիճակի ողջ խայտաբղետությունը, մենք կանգնում ենք նրա պոետիկայի, գեղագիտության և ժանրն ստեղծող հիմնական գործոնների բացահայտման անհրաժեշտության առջև։

Դարաշրջանն, անպայման, այն ամենաէական գործոնն է, որն առաջ է բերում այս կամ այն ժանրի գոյացման անհրաժեշտությունը։ Ժանրի պատմական պայմանավորվածությունն են մատ-

[1] *В. Г. Белинский*, Полное собр. соч., т. I. М., 1953, стр. 276.

նանշում Բելինսկու վերոհիշյալ խոսքերը։ Դիտելով ժանրի «թըռիչքների» և «անկումների» պատկերը, մենք, իսկապես, գտնում ենք որոշակի օրինաչափություն։ Այսպես, եթե փորձենք առանձնացնել նովելի զարգացման դասական նշանաձողերը (Վերածնության շրջանի նովելը, XIX դարի գերմանական և ամերիկյան ռոմանտիկական նովելը, XIX-ի վերջի և XX-ի սկզբի նովելը համարյա բոլոր երկրներում), ապա կարելի է նկատել, որ այն գրեթե միշտ պատմության անցումային ժամանակաշրջաններում է հասել իր գագաթնակետին, երբ կյանքի հին ձևերն արդեն սպառել են իրենց, իսկ նորերը դեռ չեն ճշտել իրենց հեռանկարային զարգացումը։ Սուր փոփոխությունների դարաշրջանում վեպի ժանրով անհնարին է հաղորդել և՛ անձնական բնույթի պրոբլեմները, և արագ փոփոխվող իրականությունը։ Այս իմաստով նովելն ու պատմըվածքը ավելի մեծ հնարավորություններ ունեն արձագանքելու կյանքի նվազագույն փոփոխություններին, արտասովորի մեջ որսալու նորը և գնահատելու այն։ Այն զարգանում է որպես պատմողական մեծ ձևերի խտացում, կենտրոնացված ձևով արտահայտելով ժամանակաշրջանի էական պրոբլեմները։ Ամեն անգամ դարաշրջանն է պայմանավորում ժանրի բնույթը։

Դարաշրջանից բացի, կարելի է խոսել նաև ժանրի փոխակերպման ուրիշ էական հիմքերի, օրինակ՝ ազգի գեղարվեստական մտածողության բնորոշ գծերի մասին, որոնք պայմանավորում են հակումը դեպի այս կամ այն ժանրը, դեպի արվեստի այս կամ այն սեռը, տեսակը։ Այս պրոբլեմը, անշուշտ, շատ բարդ է և պահանջում է ազգային հոգեբանության ու էսթետիկայի խոր ուսումնասիրություն։ Բայց անվիճելի է, որ ազգային գիտակցության յուրահատկություններն են որոշում ժանրի ձևը։ Ավելին, ազգային ինքնատիպությունը երբեմն արտահայտվում է հենց ժանրային կառուցվածքով։ Այսպես, Ֆրանսիան՝ դեպի ձևն ու ոճը ունեցած իր սիրով (որպես ձևի ու բովանդակության ներդաշնակության սկզբունքի) ավելի հակված է «ավարտուն» նովելին, քան պատմվածքին։ Մտածողության հայկական «մինիատյուրիզմը» միշտ արտահայտվել է փոքր ժանրում՝ քնարական բանաստեղծության կամ պատմվածք, ընդ որում վերջինիս մեջ հաճախ գերակշռել է քնարական հոսանքը։ Իսկ, օրինակ, ռուս գրականության ձգտումը՝ որևէ մասնավոր իրադրության մեջ գտնել «ընդհանուր փրկիչ գաղափար», «ելք բոլորի համար», պայմանավորել է ռուսական պատմվածքի ինքնատիպությունը՝ նրա էպիկականու-

թյունը, որը խախտում է ավանդական նովելի ժանրային սխեմաները և պատմվածքը մոտեցնում վիպակին, «ֆիզիոլոգիական ակնարկին»։ Մշակվեց «մարդու ճակատագրեր» պատմվածքի տեսակը, երբ բնավորությունները չեն բացահայտվում միայն մեկ կոնֆլիկտի մեջ, այլ անհատի զարգացման ուղիները նշվում են նրա մի ամբողջ շարք էական դրսևորումներում։ Սա կամ «մարդու կյանքն» է, կամ նրա ինչ-որ նշանակալի շրջանը։ Այսպիսին է պատմվածքի ժանրի «ռուսական տարբերակը»։ Այս հատկությունները, իհարկե, չի կարելի բացարձակացնել, որովհետև ազգային ժանրային ձևերում ևս միշտ տեղի են ունենում շարժումներ և վերափոխություններ։

Վերջապես, ժանրի ընտրությունը որոշվում է նաև գրողի տաղանդի անհատական առանձնահատկություններով, կապվում է անհատի մտածողության գեղարվեստական յուրահատկությունների հետ։ Այսինքն՝ ժանրը գիտակցաբար է ընտրվում գրողի կողմից իբրև արտահայտման ձև կամ միջոց։ Ավելի պարզ ասած, կան պատմվածքի և նովելի ժանրին հակված գրողներ և գրողներ՝ հակված վեպին։ Այսպես, Մոպասանը, Չեխովը և Զոհրապը իրենց կատարելապես գտել են հենց նովելի ժանրում, վերջինը նույնիսկ բացառապես, որովհետև վեպ գրելու նրա բոլոր փորձերը անհաջող են եղել։

Ժանրային որևէ ձև բնութագրելիս հաճախ դժվար է լինում տալ նրա հստակ և միանշանակ տեսական սահմանումը, որն ընդգրկեր այդ երևույթն իր ամբողջությամբ ու բազմազանությամբ։ Եվ դա բնական է, որովհետև ժանրը, որը կյանքի է կոչված տվյալ իրականության էական կողմերն արտահայտելու ընդունակությամբ, իր գեղագիտական չափանիշներով ամեն անգամ պայմանավորվում է «աշխարհի տվյալ, կոնկրետ իրավիճակով» (Հեգել)։ Այս փոփոխությունների շնորհիվ գեղագիտության մեջ համապատասխանաբար փոխվում են նրա շատ սահմանումների և իմաստը, և՛ բնույթը։ Այդ փոփոխության պատճառները բազմազան են. դա ոչ միայն դարաշրջանն է իր բովանդակությամբ, այլև նրա ընդհանուր ոճի փոփոխությունները, տեղաշարժերը այլ ժանրերի ոճերում, նույնիսկ արվեստի՝ միմյանց վրա ազդող սեռերում ու տեսակներում և, վերջապես, տարբեր մեթոդների, ուղղությունների, ազգային և անհատական ոճերի հետ կապված փոփոխությունները։

Պատմվածքի և նովելի կապակցությամբ սա բարդանում է

նաև նրանց հատուկ փոփոխությամբ՝ կապված նրանց մեծ օպերատիվության և «շարժունության» հետ։ Պատմվածքն ու նովելը՝ ավելի, քան մյուս ժանրերը, որոշվելով «տվյալ իրավիճակով», միաժամանակ ունեն իրենց սեփական ներքին մեխանիզմը, ենթարկվում են իրենց վաղ արտահայտված «ինքնավար ձևերի» օրենքներին։ Եվ հազիվ թե կարելի է հասկանալ այս ժանրի էությունը, անտեսելով նրան հատուկ այս ավարտունությունը։ Թերևս հենց բովանդակության այդ փոփոխուն բնույթն է պատճառը, որ նովելը ձգտում է կայուն և ավարտուն ձևերի, որ նրա մեջ այնքան կարևոր և էական են սյուժեի ու կոմպոզիցիայի առանձնահատկությունները։ Պատահական չէ, որ գեղարվեստության մեջ նովելը միշտ դիտվել է իբրև զուտ սյուժետային ստեղծագործություն, որի էական խնդիրներից մեկը համարվել է կյանքից քաղված ֆաբուլան մշակելն ու բանաստեղծական սյուժեի վերածելը։ Այս կապակցությամբ ուզում ենք հիշել ճապոնական գրող Կոբո Աբեի նուրբ դիտողությունները, որոնք հենց երևան են հանում այն էական հատկությունը, ավելի ճիշտ, հիմնական հակասությունը, որ ընկած է այս ժանրի հիմքում։ Մի կողմից, նովելն ընդունակ է արագ հասունանալու, արտացոլելով բուռն կերպով փոփոխվող իրականությունը, նրան հատուկ է զարմանալի հրատապություն, որը հնարավորություն է տալիս արագորեն հաղթահարելու արդեն ընդունված ձևերը։ Մյուս կողմից, նա օժտված է շատ արագորեն ավարտուն կերպարանք ընդունելու հատկությամբ։ Աբեն սա բացատրում է նովելի մեջ երկու հակադիր՝ «քանդող» և «ստեղծող» հատկությունների զուգակցումով[2]։

Որո՞նք են, սակայն, այն քիչ թե շատ կայուն հատկությունները, որ բնութագրում են այս ժանրը և թույլ են տալիս մանր էպիկական արձակի բազում երևույթներից առանձնացնել նովելի ու պատմվածքի միասնական ու ինքնուրույն հասկացությունը։ «Համառոտ գրական հանրագիտարանում» նովելը սահմանվում է «որպես գրական ժանր, էպիկական պատմության ոչ մեծածավալ ձև, որը համադրվում է պատմվածքի հետ»[3]։ Հենց այստեղ նշենք, որ Նոր հանրագիտարանի էական արժանիքը կայանում է նրանում, որ այս զուգակցումը չի բացառում ժանրի այս երկու տիպաբա-

---

2 *Տե՛ս* «Иностранная литература», 1965, № 8, статья Кобо Абе и Кендзабуро Оэ «Об искусстве рассказа».

3 «Краткая литературная энциклопедия», т. 5, М., 1968, стр. 306.

նական տարատեսակների ինքնուրույն պրոբլեմատիկան։ Զուգադրելով նրանց ըստ ծավալի, նշվում են միաժամանակ նրանց պատմական զարգացման ընթացքում հանդես եկած մի շարք կառուցվածքային էական տարբերությունները[4]։ Բայց նախքան այդ տարբերություններին անցնելը, նշենք այն ընդհանուր հատկությունները, որ նովելն ու պատմվածքը առանձնացնում են ինչպես իրենց նախնական նմուշներից (առակ և անեկդոտ), այնպես էլ մեծ պատմողական ձևերից (վիպակ և վեպ)։

Ամենաընդհանուր բնորոշումը, որ տեղ է գտել նաև հին «Գրական հանրագիտարանում», նովելի ու պատմվածքի, որպես ոչ մեծ արձակ ստեղծագործության, սահմանումն է, մի երկի, որ «ինչ-որ կոնֆլիկտի արտացոլման միջոցով, որը օբյեկտիվորեն տեղի ունեցող իրադարձություն է, բացահայտվում է հասարակական հարաբերությունների որևէ կողմի էությունը»[5]։ Փոքր պատմողական ձևի ըմբռնումը դեռ ըստ էության ցույց է տալիս միայն նրա արտաքին ձևի հատկությունը և երևան չի հանում նրա մեջ ամփոփված ամբողջ իմաստը։ Բացի դրանից, այս ձևը բնորոշ է նաև մանըր էպիկական արձակի մյուս նմուշներին՝ առակ, անեկդոտ, և ղըլություն, բնանկար, ուրվանկարում, դիմանկար և այլն։ Ուրեմն, փոքր չափն ինքնին դեռ չի կարող բնորոշել նովելն ու պատմվածքը և պետք է զուգակցվի բովանդակության ու ձևի նաև այլ հատկանիշների հետ։ Այստեղ արդեն իրավունքների մեջ է մտնում վերոհիշյալ բանաձևի երկրորդ մասը։

Պատմվածքի և նովելի համառոտ լինելը, բնական է, բխում է հենց ժանրից։ Պատմվածքը համառոտ է, քանի որ այն սահմանափակվում է միայն մեկ իրադարձության և մեկ կոնֆլիկտի նկարագրությամբ։ Այս տեսակետից ոչ մի նշանակություն չունի այն հանգամանքը, թե քանի էջ է պատմվածքը։ Կարող են լինել և լինում են նաև համեմատաբար երկար պատմվածքներ, բայց նրանք էլ պահպանում են այս ժանրի բնորոշ գծերը, հիմնվելով մեկ իրադարձության վրա։

Հենց այն պատճառով, որ պատմվածքում կամ նովելում նկարագրվող իրադարձությունը միայն մեկն է, գործողության ժա-

---

[4] Պատմվածքի և նովելային տենդենցների սահմանազատման հարցը՝ XX դարի ռուսական արձակի հիման վրա, լավորեն արծարծված է հետևյալ գրքում. «Русский советский рассказ» (Очерки истории жанра), М., изд. «Наука», 1970.

[5] «Литературная энциклопедия», М., 1934, т. 8, стр. 127.

մանյակն էլ կարճ է և խտացված։ Դա գրողից պահանջում է իրադարձության և գործողության մեջ հիմնականը գտնելու հատուկ ընդունակություն։ Գործողության արտացոլման այս լակոնիկ ուժի, իրադարձությունը «մաքուր տեսքով» արտացոլելու ընդունակության մեջ է պատմվածքը էպիկական մակարդակի հասցնելու հնարավորության գաղտնիքը։ Պատմվածքի այս առանձնահատկությունը այն դարձնում է մեծ կարևորությունների ժանր, նրան տալով որոշակի առավելություններ։ Դեռ Թ. Մաննը նշել է այս հատկությունը Չեխովի մի քանի պատմվածքներում. «Հանճարեղության շնորհիվ ինչպիսի՜ ներքին ընդարձակություն կարող են ունենալ համառոտությունը, սեղմությունը. մեծագույն հիացմունքի արժանի ինչպիսի՜ կարճառոտությամբ է այս փոքրիկ գործն ընդգրկում ողջ կյանքը, հասնելով էպիկական վեհության, որն ընդունակ է իր ուժով նույնիսկ գերազանցելու մեծ, վիթխարի երկի գեղարվեստական ներգործությունը, վիթխարի երկ, որն անխուսափելիորեն երբեմն խեղդվում է, մեր մեջ առաջացնելով հարգալից ձանձրույթ»[6]։

Պատմվածքի և նովելի գործողությունը պայմանավորվում է, անխուսափելիորեն նրա հետ կապված թեմայով և միշտ պետք է գրողի կողմից կարգավորվի այնպես, որ չընդլայնվի, չտարածվի, այլ խստորեն մնա իր շրջանակում։ Այստեղ է, գուցե, վիպասանի և պատմվածքի կամ նովելի հեղինակի արմատական տարբերությունը, որովհետև առաջինը որքան էլ իրեն թույլ է տալիս հետևելու իրադարձություններին ու գործող անձանց, նրանց «ինքնազարգացման» հնարավորություն է տալիս, մինչդեռ երկրորդը ավելի «հրամայում է նրանց»։

Գործողությունը պետք է ազատորեն ընթանա որոշված հունով և, չկորցնելով թեմայի առաջադրած ռիթմը, ուղղվի դեպի որոշակի նպատակ։ Գործողության և սրա անընդհատ զարգացման առկայությունը պարտադիր են պատմվածքի համար, անկախ այն բանից, թե ինչ բնույթ պիտի կրի նա՝ օբյեկտի՞վ, թե՞ սուբյեկտիվ, արտաքի՞ն, թե՞ ներքի՞ն, ֆիզիկակա՞ն, թե՞ հոգեբանական։ Ուրեմն, ինչպես ճիշտ նկատել է Խուան Բոշը, «պատմվածքի էությունը, այն լինի դրամատիկական, թե ողբերգական, կոմիկական, սոցիալական, լիրիկական և այլն, գործողության մեջ է»[7]։

---

6 *Т. Манн*, Собрание сочинений, т. 10, М., 1961, стр. 515.

7 «Иностранная литература», 1965, № 8, стр. 232.

Այստեղից բխում է և մյուս անհրաժեշտ օրենքը՝ պատմվածքում և նովելում պետք է գործածվեն գործողությունը արտահայտելու համար անհրաժեշտ բառեր միայն։ Յուրաքանչյուր ոչ պետքական բառ թուլացնում է պատմվածքի դինամիզմը։ Եվ այսպես, պատմվածքի ու նովելի հիմքում հենց գործողությունն է ընկած՝ իր անկրկնելի հնարավորություններով։

Բայց եթե այս հիմնական «կորիզում» նովելն ու պատմվածքը համադրվում են, ապա հենց ձևով, կառուցվածքի առանձնահատկություններով, պատկերավորությամբ, սյուժեով, խոսքով նրանք շատ բաներում տարբերվում են։ Ժանրի այս երկու տարատեսակների միջև եղած սահմանը, սրանց հատուկ պատմական ճակատագրով, միանգամայն իրական է։ Ճիշտ է, այս սահմանազատումը ներկայումս կարող է թվալ զուտ տեսական. եթե ժանրային այս տարատեսակների ծագման շրջանում նրանց միջև կային պարզորոշ տարբերություններ, ապա հետագայում դրանք ջնջվեցին։ Եվ «մաքուր բնեռների» փոխարեն սկսեցին երևան գալ տարբեր միջանկյալ տիպեր։ Նրանց միջև եղած սահմանները դարձան շատ երերուն և անորոշ։ Եվ այդ հանգամանքը հաճախ խանգարել է պատմվածքի ու նովելի առանձնացմանն ու սահմանազատմանը։

Նրանց տարբերությունների բացահայտման հարցը գրականագիտության մեջ լայնորեն չի դրվել և կամ հանգեցվել է սոսկ տերմինաբանական տարբերության։ Այսպես, Տոմաշևսկին գրել է. «Նովելն ու պատմվածքը հոմանիշներ են, պատմվածքը նովելի ռուսական տերմինն է»[8]։

Նման մտքեր դեռ հիմա էլ հանդիպում ենք։ Գրող Ս. Անտոնովը նույնպես դրանք համարում է տարբեր ծագում ունեցող հոմանիշ բառեր[9]։ Սրանցից յուրաքանչյուրի մեջ, ինչպես և ազգային մյուս տերմիններում, կա այդ հասկացության ինչ-որ կողմն ընդգծող որևէ նրբերանգ։ Այսպես, ռուսական «рассказ» տերմինի մեջ թաքնված է պատմողի անձնավորության ստուգաբանական նշանակությունը, որը կարևոր էր ռուսական պատմվածքի սկզբնավորման ժամանակ։ «Նովել» բառում պարզորեն երևում է «նոր» իմաստը (ֆրանսիական nouvelle—նորություն), այս ժանրի բնորոշ հատկություններից մեկը՝ նորը կյանքում պատկերելու հա-

---

8 *Б. Томашевский*, Теория литературы, М., 1931, стр. 91.
9 *Տե՛ս С. Антонов*, Я читаю рассказ, М., «Знание», 1966.

կումը։ Գերմանական erzählung-ի er նախածանցն ընդգծում է, որ իրադարձությունների շղթան պիտի ավարտված լինի. ամերիկյան «short-story»-ում նշվում է հենց նրա արտաքին ձևի յուրահատկությունը՝ կարճ չափը և այլն։

Իհարկե, եղել են դարաշրջաններ, երբ գոյություն է ունեցել կարճ պատմվածքի միայն մեկ տարատեսակ (իտալական կամ հայկական վերածնության նովելը, որ պատմականորեն ծագել էր տարբեր կարճ պատմությունների ոչ-լրիվ զարգացած ձևերից)։ Բայց, հետևելով ժանրի զարգացման ընթացքին, մենք հանդիպում ենք նրա սահմանների ընդլայնման և տեսակների տարբերակման, որը տեղի է ունեցել գրեթե բոլոր գրականություններում։ Ժանրի պատմական ճակատագիրը ցույց է տալիս, թե ինչպես արդեն քննադատական ռեալիզմին անցնելու ժամանակ ժանրային այս երկու տարատեսակների հակադրության հնարավորություն է առաջանում։ Պատահական չէ, որ հատկապես XIX դարում է իմաստավորվում նովելի ձևը, որն ընդհանրացնում էր վերածնության և ռոմանտիզմի շրջանի փորձը։ Գերմանացի գեղագետների՝ Գյոթեի, Էկկերմանի, Շպիլհագենի բոլոր դիտողությունները վերաբերում են հենց նովելի տիպաբանական տարատեսակին և ոչ պատմվածքին։ Այդ դիտողությունների իմաստն այն է, որ նովելին պիտի հատուկ լինի «նորի», «ոչ առօրեականի» տարրը (Գյոթե)։ Նովելը ոչ այլ ինչ է, քան «կատարված անսովոր մի դեպք» (Էկկերման)։ Շլեգելը գրում է նովելի մեջ առկա «պատրաստի բնավորության» մասին։ Արվում են նույնիսկ նովելային կոմպոզիցիաների նորմատիվ բնորոշումների փորձեր. ոչ շատ գործող անձինք, լավ մտածված ֆաբուլա, անակնկալ վախճան և այլն։ Այս բնորոշումները զարգացվել են գերմանացի ռոմանտիկների (Տիկ, Շլեգել), գերմանացի և ռուս ֆորմալիստների կողմից։ Ծագելով այն ժամանակ, երբ ժանրն արդեն ուներ իր կայուն ավանդույթները, նրանք շատ ճիշտ ըմբռնեցին նովելի հիմնական «ներվը»։

Այժմ էլ մենք հակված ենք մտածելու, որ նովելը պատմվածքի ժանրի ամենավառ տիպաբանական տարատեսակներից մեկն է, որ մյուսներից ավելի է մոտ կանգնած վերածնության նովելի կառուցվածքին։ Նոր նովելում ևս մենք գտնում ենք նույն այդ միասնական կառուցվածքային սկզբունքները։ Այն իրենից ներկայացնում է ոչ մեծ, շատ հագեցած, խնայողաբար պատմված պատմություն՝ պարզորոշ ֆաբուլայով, արագ զարգացող գործողությամբ, կտրուկ շրջադարձերով ու անսպասելի լուծումով։ Այն

ծայրաստիճան ժլատ է արտացոլում «հերոսի հոգին», «զգացմունքի մանրամասները»։ Նրանում մարդկային բնավորության բացահայտման սկզբունքն այն է, որ կերպարը հաճախ ինչ-որ չափով «չկռահված» է մնում։ Յուրաքանչյուր նոր դրություն ասես բացում է բնավորության ևս մեկ կողմը։ Դրա համար էլ այստեղ միշտ հնարավոր են անակնկալները։ «Հոգու էությունը» հաճախ երևան է գալիս հենց արտասովոր, ոչ առօրեական իրադրության մեջ։ Դրա համար էլ անակնկալ ճանաչումը դառնում է նովելի սյուժետային նյութը։

Դիտելով նովելի զարգացման պատկերը, կարելի է նկատել, որ նրա կառուցման վերոհիշյալ ձևը քննադատական ռեալիզմի հաստատման հետ դրեթե անհետանում է։ Նովելին խորթ է որևէ անշարժություն, իսկ քննադատական ռեալիզմն իր հետ բերեց նաև ծավալուն նկարագրականություն։ Հին նովելը դուրս է մղվում «ֆիզիոլոգիական ակնարկի» կողմից, որը տարբեր ձևերով ծագում է, դրեթե բոլոր գրականությունների մեջ՝ կարճ պատմվածքի զանազան տարբերակների հետ։ XIX դարում որոշակի հիմք է ծագում նովելը հակադրելու խիստ կառուցվածք չունեցող, ավելի ազատ և ծավալուն կոմպոզիցիայով կարճ պատմվածքին։ Վերջինիս պոետիկայում նկատելի է սովորականի գերադասումը արտասովորին, սյուժեի խիստ եզրագծումների, անսպասելի շրջադարձերի, «փակ» վերջավորությունների բացակայությունը։

Տիպաբանական այս տարբերակները կարելի է գտնել դրեթե յուրաքանչյուր ազգային գրականության մեջ (հայերի մոտ, օրինակ՝ վաղ վերածնության նովելային ձևերը, որ կրում էին ամենատարբեր անուններ՝ առակ, զրույց, նոր գրականության մեջ՝ պատմվածք ու նորավեպ)։ Նույնիսկ Ամերիկայում, «short-story»-ի (որը ամենամոտն է «մաքուր նովել» հասկացությանը) դասական երկրում, նկատելի է ժանրի պատմական այս փոխակերպումը, անցումը խնամքով մշակված սյուժետային ինտրիգից XX դարի նովելին, որը կորցնում է իր ավանդական նշանները, զարգանալով, մի կողմից՝ իբրև հոգեբանական պատմվածք-էտյուդ (Անդերսոն, Հեմինգուեյ, Ֆոլկներ), մյուս կողմից՝ իբրև պարզ սյուժետային, ակնարկին մոտիկ պատմվածք կամ հասարակ «pictures»-ներ («պատկերներ»), «sc-enes»-ներ («տեսարաններ»)։ Վերջիններում, ի տարբերություն ամերիկյան նովելին խիստ բնորոշ «short-story»-ի (Էդգար Պո, Բրետ-Հարտ, Օ՛Հենրի), շեշտը դրվում է ոչ թե գործողության զարգացման, այլ տեղի բնորոշ

մթնոլորտի, դեպքերի, սրանց էական հատկությունների, ոգու, գույների վերարտադրության վրա։ Այստեղ առկա է նովելին բոլորովին ոչ հատուկ մանրամասն նկարագրությունը։ «Ո՞վ չգիտե,— գրել է Շ. Անդերսոնը,— թե կյանքը սյուժեով պատմվածքներից չի բաղկացած. և այնուամենայնիվ, ամերիկյան պատմվածքի ավանդույթները գրեթե ամբողջովին հիմնվում էին սյուժեի վրա։ Մարդկային բնությունը, նրա տարօրինակությունները, կենդանի կյանքի տրագիզմն ու կոմիզմը զոհաբերվում էին սյուժեին»[10]։

Այս շարժումը «մաքուր նովելից» դեպի ժանրի նոր ձևերը փաստորեն պայմանավորված էր ամերիկյան գրականության՝ դեպի ռեալիզմը կատարած շրջադարձով։ XIX դարի ամերիկյան կյանքը, որ այնքան բարեբեր է «short-story»-ի զարգացման համար, վերջապես հող ստեղծեց ռուսական տիպի ռեալիստական պատմվածքի զարգացման համար։

Նման երևույթներ տեղի ունեցան նաև XIX դարի հայկական նովելում։ Արևելահայ գրականության մեջ ռուսական ռեալիստական պատմվածքի ուժեղ ազդեցությունը պայմանավորեց հենց «պատմվածքի» կյանքը։ Մինչդեռ XIX դարի վերջի արևմտահայ արձակը, իր վրա կրելով ֆրանսիական նովելի ազդեցությունը (մասնավորապես Մոպասանի), տվեց «մաքուր նովելի» դասական նմուշներ։

Նախկին «մաքուր նովելի» նման ձևերը սկսեցին երևան գալ հենց XIX դարի վերջից։ Եվ այս վերադարձը կատարվում է ինչպես ոճավորման ձևերում, այնպես էլ պատմության հոգեբանական պլանի խորացման ճանապարհով։

Նովելիզմի սկզբունքների մասին կարելի է խոսել նաև XX դարի ստեղծագործությունների նկատմամբ, թեկուզ նրա բոլոր ավանդական գծերի ուժեղ փոխակերպման դեպքում։ Հոգեբանական, փիլիսոփայական, իմպրեսիոնիստական նովել և այլ տերմինները, որ հարմարեցված են ժամանակակից նովելիստիկայի երևույթներին, արդեն խոսում են նրա ունեցած արմատական նոր գծերի մասին։ Բոլոր այս պրոցեսները ծնում են նոր տեսական իմաստավորումների անհրաժեշտություն, որովհետև անցյալի թեկուզ և շատ արժեքավոր դատողությունները անբավարար են ժամանակակից նովելի ձևերի լայն պատկերը սահմանելու համար։

---

10 «Американская новелла XIX века», М., ГИХЛ, 1958, стр. 30—31.

Եվ այսպես, պատմվածքի և նովելի ժանրը, ինչպես և որևէ այլ ժանր, իրենից ներկայացնում է գեղարվեստական կառուցվածքի որոշակի տիպ՝ միայն իրեն հատուկ առանձնահատկություններով։ Այնուամենայնիվ, ժանրի, նրա պոետիկայի այս շատ թե քիչ «կանոնիկ» սկզբունքները պատմական զարգացման ընթացքում փոխակերպվում են։ Ուստի ժամանակակից նովելի և պատմվածքի պոետիկայի ուսումնասիրման խնդիրը իր մեջ է առնում և՛ տեսական, և՛ պատմական պրոբլեմատիկան։ Այն կայանում է ոչ միայն ժանրի հատկությունների, նրա հիմնական օրենքի սահմանման, այլև այն օրինաչափությունների բացահայտման մեջ, որոնք որոշում են ժանրի ներկա վիճակը։ Միայն տեսական-պատմական եղանակը մեզ թույլ կտա թափանցել ինչպես ժանրի «կորիզի», այնպես էլ նրա ամենատարբեր ձևերի ու տեսակների մեջ[11]։

Ժանրային ձևի բովանդակալիցությունը ավելի բացահայտորեն է դրսևորվում ժանրի վաղ ձևերում, երբ ձևը ավելի է համապատասխանում բովանդակությանը, բխում է նրանից և իր մեջ դեռ կրում է բովանդակության անմիջական իմաստը։ Այդ պատճառով էլ ժանրի ակունքների ուսումնասիրությունը օգնում է երևան հանելու տվյալ ձևն առաջ բերող հիմնական բովանդակային տարրերը և հասկանալու նրա ինչպես հետագա փոխակերպումները, այնպես էլ ժամանակակից վիճակը։

II ԺԱՆՐԻ ԾԱԳՈՒՄՆ ՈՒ ԶԱՐԳԱՑՈՒՄԸ

1

Նովելի ժանրի ծագման հարցում ժամանակակից գրականագիտության մեջ կարծես թե չկան լուրջ տարաձայնություններ։ Եվրոպայի և Արևելքի բոլոր երկրներում նովելի գրական պատմության սկիզբը համարվում է Վերածնության դարաշրջանը։ Այնուամենայնիվ, գոյություն ունեն և բազմաթիվ վկայություններ ժանրի ավելի վաղ առաջացման մասին՝ հունական նովել, հին արև-

[11] Ժանրի պատմության առավել լրիվ պատկերը տրվում է արդեն հիշատակված «Русский советский рассказ» կոլեկտիվ աշխատության մեջ (1970), որտեղ ռուսական պատմվածքի անցած ուղու քննության հետ միասին մի շարք արժեքավոր դիտողություններ են արվում նաև ժանրի տեսության վերաբերյալ։

վեպյան առակների, հեքիաթների, նովելների ժողովածուներ[12]։ Դեռ չենք խոսում Աստվածաշնչի մասին, ուր կարելի է գտնել շատ ժանրերի, այդ թվում և նովելի սաղմերը։

Հայերի մոտ դեռ հեթանոսական ժամանակներից պահպանվել են առակներ, հեքիաթներ, անեկդոտներ, կենդանական վեպ և բարոյախոսական, երգիծական պատմություններ։ Ժանրային առումով դեռևս շատ դժվար է նրանց միջև որոշակի սահման անցկացնել։ Ընդհանուր կողմնորոշումը դեպի մասնավոր կյանքի առօրյա դեպքերը, ինչպես և արձակ շարադրանքը, այս ժանրերը կառուցվածքային իմաստով մոտեցնում է իրար։ Սրանք բոլորը ծագել են որպես բացառապես ֆաբուլային ժանրեր, որոնք իսկական իմաստով սյուժե չունեն։ Դեպքերի շղթա է, որը կարելի է ազատորեն վերապատմել։ Շարադրանքի սեղմությունը (որը թույլ չի տալիս մանրամասն բնութագրերի և պատմողական բնույթի այլ տարրերի ներմուծում), հանդիպման մոտիվների օգտագործումը, սրամիտ պատասխանները, երկխոսության կենդանի ձևը հատկանշական են, օրինակ, և՛ առակի, և՛ նովելի համար։ Եվ միայն այլաբանական բնույթն է, որ սուր ձևով առանձնացնում է առակը հարակից մյուս ժանրերից։

Իսկ անեկդոտը, փաստորեն, հանդես է գալիս որպես նրա «կոնստրուկտիվ նախատիպ», բանավոր հաղորդման վրա հիմնըված յուրատեսակ սեղմ տարբերակ։ Ինչպես և վաղ նովելներում, հիմնական բովանդակությունը նրանում արտահայտվում է հերոսների գործողությունների, վարքագծի, ակտիվ արտահայտությունների մեջ՝ վերջում սատիրական կամ հումորային սրումով։ Հենց նովելի վաղ ձևերին կարելի է վերագրել շլեգելյան բնորոշումը, որ նովելը կապում է հետաքրքրական դեպքերի դեռևս գրի չառնված հաղորդման հետ. «Նովելը դեռ անծանոթ պատմություն է, որը հետաքրքիր է միայն ինքնին և հիմք է տալիս հեգնանքի համար հենց երևան գալու ժամանակ»[13]։ Վաղ իտալական նովելը տատանվում է հասարակ անեկդոտի և ավելի զարգացած ձևերի միջև։

Նովելին մոտենում է նաև հեքիաթը, մանավանդ՝ կենցաղայինը, ուր ներքին կյանքը արտահայտվում է հենց իրադար-

[12] Սրանց մասին գրառումներ հանդիպում ենք հին պատմիչների մոտ (Հերոդոտ, Բուզանդ և այլն)։ Պատմություններն իրենք լցված են նովելային բնույթի դրվագներով։

[13] «Литературная энциклопедия», т. 8, М., 1934, стр. 115.

ձուլյաններում, առանց խորանալու հերոսների արտաքին կամ ներքին բնութագրման մեջ։ Հեքիաթի ամենագլխավոր առանձնահատկությունը, որ նրան մոտեցնում է նովելին և, ընդհակառակը, կտրականապես տարբերակում մյուս վաղ ձևերից, այն է, որ հեքիաթը չի հավակնում այլ նշանակության, նրա սյուժեն ինքնուրույն իմաստ պարունակող զուտ գեղարվեստական գործողություն է։ Սեփական գեղարվեստական իմաստի ազատումը բարոյական, փիլիսոփայական և կրոնական համադրություններից հանդիսանում է սկիզբ առնող նովելի կարևորագույն հատկություններից մեկը, որն իր մեջ ներառնում և օգտագործում է առակների, հեքիաթների, անեկդոտների ողջ բազմազան ֆաբուլային նյութը։

Բացի սրանից, նովելն ունի նաև իր գրական ակունքները։ Սրան է վերաբերում խրատական գրականությունը, որ ներկայացված է քարոզներով, բարոյախոսական պատմվածքներով, որոնցից հետագայում սյուժե են քաղել Վերածնության շատ նովելիստներ («Հռոմեական արարքներ», Հայերի մոտ՝ «Հարանց վարքը», «Հայելի վարուց»)։ Եվ, վերջապես, գրական արձակի ձևավորման գործում հայտնի է ճարտասանության դերը, որը տարածված էր ինչպես հին Հունաստանում, Հռոմում, Ռուսաստանում, այնպես էլ Հայաստանում[14]։

Այս ամբողջ պատմողական գրականության մեջ, որը կազմում է ժանրի «նախապատմությունը», նկատելի է նոր գեղարվեստականության գոյացման կենդանի ընթացքը, որը Վերածնության զարաշրջանում երևան է գալիս իր ողջ խորությամբ։ Պատմականորեն ծագած կոմիկական զրույցի, բառախաղի վրա հենվող պարզագույն պատմություններից մինչև ավելի զարգացած սյուժեները, որոնց մեջ ծիծաղն արդեն ունի որոշակի ուղղվածություն, ամենատարբեր ձևի ու բովանդակության, մասամբ զվարճալի, մասամբ երգիծական այս անեկդոտ-պատմությունները, դարերի ընթացքում ապրելով ժողովրդի մեջ, սկսում են յուրացվել ու ստանալ գրական ձևավորում։

Հայկական միջնադարյան «մանրապատումը» մեզ տալիս է այս կարգի շատ օրինակներ, որոնք իրենց բնույթով համապատասխանում են նովելի եվրոպական ծագումնաբանական ակունք-

---

14 Ճարտասանական արձակի՝ գեղարվեստական պատմվածքի փոխարկվելու մասին շատ հետաքրքիր դիտողություններ կան Վ. Շկլովսկու մոտ (տե՛ս *В. Шкловский*, Художественная проза. Размышления и разборы. М., 1961).

ներին (ֆացետիա, ֆաբլո, շվանկ և այլն)։ Այստեղ է և՛ ուրախ սրամիտ անեկդոտը, և՛ զվարճալի էրոտիկ պատմությունը, որ երևան է հանում ամուսինների խաբվածությունը, և՛ երգիծական հեքիաթը, առակը, որ փայլուն ձևով ծաղրում են վանականներին ու ճգնավորներին («Գող քահանա և այրի», «Քահանան ու շունը»), և՛ ժողովրդի կենցաղի ու բարքերի զանազան պատկերները, նրա ընտանեկան և հասարակական հարաբերությունները («Հարսը, կեսուրն ու կեսրայրը», «Աղքատն ու Աստվածաշունչը», «Այրին ու իշխանը»)։ Սրանց պոետիկան տրամագծորեն հակադիր է միջնադարյան հիմնական գրականության պոետիկային։ Ողջամտության հաղթանակը, հաջողության պաշտամունքը, առօրյա կյանքը, հաճախ նույնիսկ նրա ամենացածր և այլանդակ դրսևորումներն արտացոլելու հակումը, գույների ու կերպարների խայտը,— այն բոլորը, ինչ խեղդվում էր ասքետական և կղերական գրականության մեջ,— այստեղ դուրս է պոռթկում հանդուգն անկեղծությամբ։ Թեմատիկորեն սրանցից շատերը կարծես դեռ մոտենում են հարակից ժանրերին՝ առակ, անեկդոտ և այլն։ Բայց այստեղ էլ ձևափոխություն է տեղի ունենում, որը էական դեր է խաղում ժանրային նոր տարրերի երևան գալու համար։ Վերցնենք «Աբեղա, որ խաբաւ զկահն» պատմությունը։ Արդեն սա չի կարելի ուղղագծորեն համարել երգիծանք վանականի մասին, թեև հեգնոտ ծաղրի մոմենտն անպայման առկա է (վանականին ճաշելու չթողնելով, ազգականները ձեռք են առնում նրան, ակնարկելով վերջինիս հոգևոր աստիճանն ու ուխտը)։ Մյուս կողմից՝ պատմվածքը ցավակցություն է հարուցում հենց վանականի հանդեպ, որը գեթ մեկ ակնթարթ ուզում էր դուրս գալ իր պատյանից, հասարակ մահկանացու դառնալ։ Համակրելի է և այն հնարամտությունը, որ նա հանդես է բերում հավն ուտելու համար. «Թևավոր ոչ է միս, զի Թռչունք և ձկունք զմի ունին սկիզբն»[15]։ Պատմվածքի վերջավորությունը, ճիշտ է, դեռ կրում է խրատական իմաստ, որը բնութագրական է առակի համար։ Վանականի այս ցանկությունը ուղղվում է հենց իր՝ վանականի դեմ. «Եվ իբրև վաստակեալն հավն բերեին առաջի նորա, կտրեաց զանդամն, էդ ի բերան և սկսաւ ուտել, բայց ոչ կլանել կարաց և ոչ յետս դարձուցանել և այսպէս դառն մահուամբ մեռաւ...»[16]։ Հնարավոր է, որ

---

15 «Էջեր հայ միջնադարյան արձակից», 1957, էջ 23։
16 Նույն տեղում։

տիպիկ միջնադարյան այս պատմությունը գրված է հենց այս վերջավորության համար։ Սակայն մենք պարզորեն տեսնում ենք, թե ինչպես կորչում է նրա բարոյախոսական նշանակությունը՝ երևան հանելով պատմվածքի բուն գեղարվեստական իմաստը։ Հաստատվում է մարդկային ցանկությունների արժեքը, դասային շարքից դուրս գալու, միջնադարյան դիմակը իրենից դեն նետելու նրա բնական պահանջը։

Այս կարգի խրատական մոմենտներ առկա են նաև Վ. Այգեկցու, Մ. Գոշի մշակած առակատիպ պատմվածքների մեջ։ Բայց հաճախ բարոյախոսական այս հետևությունները, որ արտացոլում են հեղինակների եկեղեցական մտածելակերպը, ուղղակիորեն հակասում են ժողովրդական ոգուն և պատմվածքի բովանդակությանը։ Նրանց առկայությունը, ճիշտ է, դեռևս ստեղծում է որոշ աններդաշնակություն առակի հին ձևի և գեղարվեստական նոր իմաստի միջև։ Նոր բովանդակությունը չի կարող ողջ լրիվությամբ հանդես գալ ավանդական ֆաբուլաների հիման վրա։ Այստեղից է գալիս գեղարվեստական էության և նրա պատկերային իրագործման որոշ անհամապատասխանությունը[17]։

Երբեմն հենց այս անհամապատասխանությունը օգտագործվում է որպես շատ սրամիտ դիմակազերծող հնար։ Այսպես, «Վարդանի առակների ժողովածուի» նովելներից մեկը ժողովրդական զանգվածների անտարբերությունը դեպի եկեղեցին երևան է հանում հենց աղոթքի տեքստի և աղքատ ծերունու առօրյա հոգսերի հակադրության ճանապարհով, հակադրություն, որը բացահայտորեն հանդես է գալիս հենց պատմվածքի գեղարվեստական հյուսվածքի մեջ («Աղոթողն ու էշը»). «Կայր ծերացեալ այր մի հիւանդագոյն և ունէր էշ մի. և ոչ կարէր յեկեղեցի գալ. զի ծեր և տկար էր. և օր մի ել և նստաւ վերայ իշոյն և եկն յեկեղեցի սակս աղօթելոյ և կապեաց զէշն 'ի դուռն եկեղեցուն և եմուտ ի ներս և բացեալ զգլուխն իւր սկսաւ աղօթել և ասել. «Հայր որ յերկինս, սուրբ եղիցի ան... էշն չի յարձակի երթայ։ Եկեսցէ արք... մարդ չառնէ զէշն և երթայ։ Եղիցին կամք քո որպէս յերկինս և յեր-

---

17 Այս հնարը շատ հետաքրքիր ձևով է օգտագործել Բոկկաչչոն։ Նրա շատ կրոնական նովելներ հաճախ լուծվում են նրանց անհամապատասխան ոճերով։ Եվ հակառակը, անպիտանի մասին պատմությունը (օրինակ՝ Սեր Չապպելետտոյի, որը մահվանից առաջ խաբում է մարդկանց) պիտի արվի սրբերի վարքագրության ձևով։ Սա թարմացնում էր նովելի իմաստի ու ձևի տարբերությունը և առավել կտրուկ էր բացահայտում առարկայի մեջ եղած հակասությունը։

կիրս… մարդ այլ չկա իշույն պահապան։ Զհաց մեր հանապազօր տուր մեզ այ… հակիլյն վերայ իշույն է, թե՞ չէ։ Թող մեզ զպարտիս մեր, որպէս և մեք թող… փալանն այլ նոր է՝ դեռ եմ առեր, չի տանեն»[18]։

Այսպես թե այնպես ողջ պատմողական մանրապատումը, թեկուզ ոչ բավականաչափ խոր և ուժեղ, այլ ուրախ ծիծաղի ձևով, այնուամենայնիվ, արդեն հակադրվում է ֆեոդալական գրականությանը։ Եվ եթե այն ազատենք կրոնական շերտավորումից. կմնան փոքրիկ «էպոսներ», որ սիրում էր միջնադարյան ռամիկը։ Նրանց նորարարական իմաստը մասնավոր անհատական կյանքի, վերջինիս առօրեական կողմերի պոեզիայի բացահայտման մեջ է։

Իսկ միջնադարյան նովելի այնպիսի նմուշներում, ինչպիսիք են՝ «Կնամոլ Դերենը» և «Ուրախ ու հյուրասեր Դերենը» (Շապուհ Բագրատունու գրքում) արդեն միանգամայն որոշակիորեն հնչում է Վերածնության պաթոսը, որ նրանց մոտեցնում է «Դեկամերոնի» նովելներին. անհատի իրավունքների գիտակցումը հանդես է գալիս դասայինի, պաշտոնական-պետականի հետ սուր կոնֆլիկտի մեջ և այստեղ հաղթում է «ինչպես կուզեմ» ապրելու ցանկությունը և ոչ թե «ինչպես պետք է»։ Կյանքի այս կրքոտ ծարավի մեջ հանվում են բոլոր տիտղոսները, տեղի է ունենում կաշկանդված գիտակցության բռնկում, մարդիկ սկսում են ավելի ազատ վարվել մտածողության հին սխեմի հետ։

Այնուամենայնիվ, ինչո՞ւ է այս նոր բովանդակությունը մարմնավորվում հենց նովելի մեջ։ Անհատի մասնավոր կյանքը Վերածնության վաղ շրջանում դեռևս ինքնամփոփ է ու սահմանափակ և հասարակական աշխարհի հետ ուղղակի փոխհարաբերություն չունի։ Միևնույն ժամանակ այն մի այնպիսի հատուկ ոլորտ չէ, որը հակադրված է բուն հասարակական կյանքին (դա նկատելի է դառնալու ուշ Վերածնության ժամանակ)։ Հերոսի և հասարակության միջև բարդ դրամատիկական կոնֆլիկտների համար չըկան օբյեկտիվ պայմաններ։ Այսինքն, փաստորեն, մասնավոր կյանքը դեռ չի վերածվում մարդկային ճակատագրի, այլ հանդես է գալիս սոսկ որպես շեղում ֆեոդալական նորմաներից։ Նոր կենսաձևը դրա համար էլ դեռևս ներկայանում է առանձին երևույթների մեջ, որոնք երևան են հանում նոր գիտակցության ծիլերը, որպես զարմանալի պարադոքսներ միջնադարյան ընդհանուր ֆոնի վրա։

---

[18] «Сборник притч Вардана», ч. I, СПб., 1899, стр. 244—245.

Առանձին փաստերի, անսպասելի դեպքերի, պատահական, վառ իրադարձությունների, վիճակների պատկերումը ծնում է հատկապես նովելի փոքրիկ ժանրը, որը դեռևս ընդունակ չէ ընդգրկել կյանքի լայն նյութ։ Դրա համար էլ նովելի կոլիզիաները ունենում են, ինչպես ճիշտ նկատել է Լ. Պինսկին, «նոր աշխարհի առանձին կղզյակների և միջնադարի հիմնական ցանցվածքի, ազատ և ավանդական ըմբռնումների անհամապատասխանության կոմիկական սրություն։ Արտասովոր, պարադոքսային դեպքի այս սրության ու նորության, զուտ արտաքին խոչընդոտների հետ ոչ բարդ կոլիզիայի վրա է կառուցված Վերածնության նովելի սրամիտ փոքր ձևը»[19]։

Վաղ հայկական նովելը ևս հանդես է գալիս որպես «դեպք»։ Սրանով իսկ նշվում է ծնվող ժանրի ուրույն հատկություններից մեկը՝ արտացոլվող դեպքերի պատահականությունը, բացառիկությունը։ Իսկ մասնավոր կյանքի տարրերը, սովորականը և առօրյան նովելի սյուժեին հաղորդում են հավաստիություն։ Ասես անհետանում են կյանքի ու արվեստի սահմանները։ Վաղ նովելների սյուժեները միջնադարյան բարքերի ու կենցաղի կենդանի հոսանքից քաղված դրվագներ, կտորներ են[20]։ Նոր ժանրի պոետիկայի մինչև անգամ արտաքին հնարները՝ բանավոր ձևի հակումը, բառախաղը, սրամտությունը, հին լեզվից հրաժարվելը (անցումը գրաբարից աշխարհաբարին) ասես նշանավորում են բովանդակության այդ գծերը, որոնք կենցաղի գեղարվեստական յուրացման համար նոր աղբյուր են դառնում։

Սակայն այդ նոր էպոսը ներկայանում է որպես սկզբունքորեն նոր երևույթ ոչ միայն և նույնիսկ ոչ այնքան նրանով, որ նրա առարկան մասնավոր կյանքն է։ Գլխավորը այն է, որ այդ մասնավոր կյանքը սկսում է արտացոլվել բուն էպիկական ձևի մեջ, ներառնելով գեղագիտական ողջ բազմակողմանիությունը՝ դրամատիկից մինչև սատիրա։ Այսպես, «Դեկամերոնի» մեջ կան,

---

19 *Л. Е. Пинский,* Реализм эпохи Возрождения. М., ГИХЛ, 1961, стр. 11.

20 *Հենց վաղ նովելի կապակցությամբ հարկավոր է դառնում նաև բուն տերմինի առաջացումը (իտալական «nuova»-ից՝ «նորություն») և այս հասկացության հետագա մեկնաբանությունները՝ հանրագիտական բառարաններում («նովելը որպես պատմություն հավաստի մասին»— „Websters universal Dictionary"-ում, փոքրիկ նորություն գերմ. „Lexikon"-ում. հայկական բառարաններում տերմինի նույն բացատրությունն է որպես «նորօրինակ», «առարինակ», «նորավեպ»)։*

մի կողմից՝ հերոսականի ու ողբերգականի և, մյուս կողմից՝ «ստորի», կոմիկականի բազմաթիվ դրսևորումներ: Իսկ ընդհանուր առմամբ ստեղծագործությունը ներկայանում է որպես բազմերանգ, բայց ամբողջական հյուսվածք: Սա է հենց, որ ըստ Վ. Կոժինովի ճիշտ դիտողության, զանազանում է նովելային էպոսը «մենիպի» ժանրից: Վերջինիս մեջ այս բազմազան տենդենցներն ու գծերը մասնատված են և միահյուսվում են միայն ազատ խաղի մեջ համադրվելով: «Նովելիստական էպոսում առաջին անգամ կրկին վերածնվում է, իհարկե, նոր ձևի մեջ, այն լիակատարությունն ու բազմակողմանիությունը, որոնք հատուկ էին ժողովրդական էպոսին»[21]:

Ազգային որոշ տարբերություններով համանման պրոցեսներ տեղի են ունենում Վերածնության շրջանի բոլոր գրականություններում, բայց նովելի դասական նմուշը երևան է գալիս Իտալիայում՝ հանձին «Դեկամերոնի»:

Բոկկաչչիոն ստեղծեց նովելի մի քանի տիպ և, հին սովորության համաձայն, դասեց առակների, պատմությունների շարքը: Բայց մշակելով ֆաբլիոների, անտիկ և արևելյան առակների, միջնադարյան քրոնիկոնների, հեքիաթների, նովելների, անեկդոտների սյուժեները, նա շատ ազատորեն է օգտվում այդ նյութերից. Ընդունելով նրանց անեկդոտիկ ֆաբուլան, կենցաղային տարրը, կենսական անմիջականությունը, նրանցում իշխող դեմոկրատական ոգին, Բոկկաչչիոն իր մարդասիրական նոր աշխարհընկալման ուժով բացարձակապես փոխակերպում և վերաիմաստավորում է հին նյութը: Այդ պատճառով անիմաստ են նրա մոտ թափառող սյուժեներ որոնելու բոլոր փորձերը, քանի որ «փոխառման տեսությունն» ընդունակ չէ բացահայտելու այն որակական թռիչքը, որը կատարվեց Բոկկաչչիոյի ստեղծագործության մեջ: «Դեկամերոնը» փայլուն ձևով ցուցադրեց նոր ժանրի՝ իրականության էական կողմերն ընդգրկելու և բացահայտելու մեծ հնարավորությունները: Այն հետագայում հիմք դարձավ յուրատեսակ «նովելային կանոնի» ստեղծման համար: Այսպես, Պաուլ Գեյզեն իր «Falkentehorie»-ում, ելնելով Բոկկաչչիոյի՝ Բազեի մասին հայտնի նովելից, գալիս է այն եզրակացության, որ այդ ժանրի համար պարտադիր են՝ գործողության միասնությունը, իրադրության սրությունը, ավարտման հստակությունը և այլն: Բոկկա-

[21] Տե՛ս «Теория литературы», т. 2, М., 1964, стр. 101.

շեխոյի ազդեցությունը հսկայական էր ոչ միայն Իտալիայում (ուր նրանից հետո նովելն անցավ երկդարյա զարգացման ուղի՝ ստեղծելով մի ամբողջ դպրոց), այլև Վերածնության շրջանի մյուս գրականությունների մեջ։

Նովելի հետագա ճակատագիրը գրեթե բոլոր երկրներում միակերպ է ընթանում։ Հաջորդ դարաշրջանների բովանդակությունը, ներառյալ մինչև XIX դարը, բացառում է գրականության այս գծի խորացման որևէ հնարավորություն։ Կլասիցիզմն իր պոետիկայի նորմատիվությամբ բոլորովին չի մշակում այս ժանրը։ Նրա մեջ չէր տեղավորվի նովելի կենսասիրական ոգին, նրա դեմոկրատական բովանդակությունը՝ կյանքի առօրյա բախումներով։

Հայաստանում, հատկապես XIV դարից սկսած և մինչև XVIII դարը, նովելի ժանրը մնում է սոսկ որպես ֆոլկլորի ժառանգություն կամ գոյատևում ձեռագիր անհեղինակ ժողովածուների մեջ, որոնք ավանդաբար երբեմն կոչվել են Սյգեկյցու անունով («Վարդանագրքեր»)։ Ամբողջ այդ նյութը մինչև XIX դարը քիչ է մշակվում։

Այսպիսով, ֆոլկլորի մեջ ու հնագույն գրականության մանր պատմողական նմուշներում «սաղմնային», փակ վիճակում արդեն առկա է ժանրի հիմնական բովանդակությունը և այս հիմքի վրա նշմարվում է նոր ձևը իր առանձնահատկություններով։ Նովելի, որպես ինքնուրույն գրական ժանրի, մշակումը կապվում է Վերածնության դարաշրջանի սոցիալական և հոգևոր կյանքի առանձնահատկությունների հետ։ Այդ դարաշրջանը պայմանավորեց ժանրի ծաղկումը, ձևավորեց նրա հիմնական գծերը։ Հետագայում ժանրը իր բնույթով փոխակերպվում է, բարդանում, կատարելագործվում, բայց Վերածնության շրջանում ձևավորված գծերը օգնում են պահպանելու նովելի ժանրային որոշակիությունը։

2

Նովելը վերածնվում է ռոմանտիզմի գրականության մեջ, որն իր գեղագիտական կողմով ուղղված էր կլասիցիզմի պոետիկայի դեմ։ Սա կապվում է և՛ Վերածնության գրական ժառանգության նկատմամբ առանձին ուշադրության, և՛ նովելի դասական նմուշներ տված (Հոֆման, Տիկ և այլք) գերմանական ռոմանտիզմի տեսության հետ։ «Իենյան ռոմանտիկները» ձգտում էին հասկանալ և վերախմաստավորել «փոքր ժանրի» բնույթը, որը շատ

բարերի ձև էր նրանց գեղագիտական պրակտիկայի համար։ Նովելիստ Լյուդվիգ Տիկին նույնիսկ անվանում էին «դպրոցի տեսական պոստուլատներն իրագործող»։ Զարգացնելով XVII—XVIII դդ. գերմանական գեղագիտության տեսությունը, նրանք դեպի անսովորը, բացառիկը ունեցած իրենց հետաքրքրությամբ ձևակերպում են ռոմանտիկական նովելի կանոնները («նկարագրության վառ ձևի» անհրաժեշտություն, «նկարագրվող դեպքերի» զարմանալիություն, եղակիություն, «շրջադարձային մոմենտ» —Տիկ): Նովելի ժանրը, որը թույլ է տալիս օգտվել բացառիկ սյուժեներից, շատ հմտորեն օգտագործվում է ռոմանտիզմի մեջ։ Ռոմանտիկական պոետիկայի շատ գծեր հեշտությամբ յուրացվում են նովելի կողմից։ Այն նորից է վերածնվում (իհարկե, նոր որակով) գաղափարական բեկման շրջանում, երբ կյանքն ասես տրրոհվում է մանր տարրերի, որոնք պահանջում են ինքնուրույն իմաստավորում գեղարվեստական նոր մեթոդի կողմից։ Միաժամանակ գերմանական նովելիստները հագեցնում են նովելը խորունկ իմաստով, նրանում բախելով առօրյա պրոզայիկ իրականությունն ու կյանքի ողբերգականությունը։ Անհավանականը դառնում է սովորականի ու տիպականի նշան, մանրն ու դռեհիկը բացահայտվում են որպես զարհուրելի ու խորհրդավոր (Կլեյստի նովելիստիկան)։ Կարելի է ասել, որ նովելն ընդհուպ մինչև այդ ժամանակ դեռ խուսափում է որևէ պսիխոլոգիզմից, հոգեբանությունը հաղորդելով առարկայացած՝ գործողության և արարքների միջոցով, կամ իրար հակադրելով սոսկ ավելի ընդհանուր վիճակներ (վախ, ուրախություն, զարմանք)։ Նրան օտար էին «փիլիսոփայությունը», հեղինակի ուղղակի միջամտությունը և առհասարակ պրոբլեմայնության որևէ բացահայտ հավակնություն։

Հայկական ռոմանտիկական նովելը, այս ընդհանուր առանձնահատկությունների կողքին, ունի նաև էական տարբերություններ։ Բարձր քաղաքացիական կիրքը, միտումնավորությունը անդրադարձան ժանրի կառուցվածքային գծերի վրա հեղինակի քնարական «ես»-ի դերը, որը իր հերոսների հետ միասին վերապրում է դեպքի և իրականության ողբերգական հակասությունը, քնարական և հրապարակախոսական բաղում շեղումների առկայությունը և այլն)[22]։ Աբովյանի նովելները, օրինակ, կառուցված են բա-

22 Տե՛ս Ս. Սարինյան, *Հայկական ռոմանտիզմ*, Երևան, 1966։

ցատապես այս փոխադարձ ազդումների վրա («Թուրքի աղջիկը», «Առաջին սեր»), որից դուրս ինքը՝ նովելի դիպվածայնությունը կորցնում է իր նշանակությունը: Իսկ հայկական ռոմանտիզմի դասական ներկայացուցչի՝ Րաֆֆու մոտ, առկա են ռոմանտիկական կառուցվածքի հիմնական սկզբունքները (հակադրություն, կերպարային համակարգի հիպերբոլիկություն, կենցաղագրության խառնում գրոտեսկին, բացառիկ իրադրությունների գերակշռություն), բայց բացակայում են միստիկական վերացականությունը, ճակատագրի գաղափարը, հոգևոր և իրական պլանների մասյլ միահյուսումը, որոնք բնորոշ էին, մասնավորապես, գերմանական նովելին: Սիմվոլիկան Րաֆֆու մոտ, կապվելով ազգի կոնկրետ իղձերի հետ, կերպարներին ու իրադրություններին հաղորդում է սոցիալական որոշակիություն և կոնկրետություն («Անբախտ Հախիսիմեն», «Մի օրավար հող»): Եթե գերմանական նովելներում դարաշրջանի պրոբլեմները ներկայացված են ֆոլկլորային երևակայությամբ, գերմանական ժողովրդական հեքիաթի աշխարհը ռոմանտիկորեն փոխակերպելու միջոցով («դյութված անտառի» պայմանական աշխարհը Տիկի մոտ), ապա Րաֆֆին միշտ ակնհայտորեն հենվում է իրական հիմքի վրա (նույնիսկ իրենց նյութով այնպիսի էկզոտիկ շարքում, ինչպիսիք են պարսկական պատմվածքները):

Հետաքրքիր է նաև համեմատել հայկական ռոմանտիկական նովելը ամերիկյանի հետ, որը միանգամայն այլ պատկեր ու կառուցվածք ունի: XIX դարի ամերիկյան կյանքի պայմանները բարենպաստ հող են ստեղծում այս ժանրի ուժեղ զարգացման համար (նովելը նույնիսկ կոչվում է «ազգային ժանր»): Որոշ էկզոտիկ յուրահատկությունը՝ «ոսկու տենդը», եվրոպացիների կողմից երկրի յուրացումը, կյանքի տենդագին ընթացքը հասարակության մեջ ծնում են անձի անհամար սուր բախումներ: Արկածախնդրություններն ու ոճրագործությունները, առաջին բիզնեսմենների «վերելքներն» ու «անկումները» դիտվում էին որպես «դիպվածի խաղ», պայմանավորելով ամերիկացու յուրահատուկ գիտակցությունը, նրա համառ «ամերիկյան կենսաձևի» բացառիկ զարգացման նկատմամբ: Քաղաքակիրթ մարդու՝ բնության հետ ունեցած պայքարն ու բախումները զրկված էին որևէ տրագիզմից ու միստիցիզմից: Այս իրադրությունն, ընդհակառակը, ընկալվում էր կոմիկորեն, հիմք դառնալով ինչպես «ամերիկյան հումորի», այնպես էլ հատուկ՝ „happy end“ (երջանիկ վերջ) ունեցող ռոմանտիկական „short-story“-ի համար:

3

ժանրի զարգացման նոր փուլը, նրա արմատական շրջադարձը, որով, ի դեպ, սկսվում է նովելի պատմությունը բառի ժամանակակից իմաստով, կապված է ռեալիստական մեթոդի զարգացման հետ։ Հատկանշական է, որ ինչպես հայ, այնպես էլ ռուս և եվրոպական գրականության մեջ ռեալիզմի հաստատումը համապատասխանում է գրականության շարժմանը չափածոյից դեպի արձակ. արձակը դարձավ կյանքի «պրոզան» պոետականացնելու, «իդեալական պոեզիայից» «ռեալ պոեզիային», կյանքի, իրականության պոեզիային անցնելու ամենահարմար ձևը։ Եվ խորապես ճիշտ էր Բելինսկին, երբ XIX դարի 30-ական թվականներին ռուսական գրականության մեջ պատմողական ժանրերի՝ պատմվածքի, վիպակի և վեպի աննախընթաց զարգացումը կապում էր քննադատական ռեալիզմին անցնելու հետ։

Բարդ ու հակասական իրականությունն արտացոլելու, նրա բոլոր անկյունները թափանցելու ձգման մեջ ժանրը սուր ձևով «ապահերոսականանում» է իր նյութով, թեմայով, սյուժեներով։ Մարդու և կյանքի վերարտադրությունը պատմականորեն կոնկրետանում է, արտացոլման առարկա են դառնում ամենատարբեր դասերի կյանքը, իրականության հետ մարդու ունեցած բազմակերպ ու կոնկրետ կապերը, նրա առօրյա կենսաձևը։

Բայց այդ բոլորը նոր արվեստում միջնադարյան նովելի համեմատությամբ հանդես է գալիս միանգամայն այլ որակով։ Կապիտալիզմի զարգացման հետևանքով երևան եկած հակասությունները բացահայտում են կյանքի պայմանների հետ մարդու ունեցած կապերի բարդ բնույթը։ Նա կապված է միջավայրին և միաժամանակ խորթացած է նրանից ու չի կարող, ինչպես հնում, գեթ կարճ ժամանակով իրեն կտրված զգալ շրջապատող աշխարհից։ Այդպիսին է տիպական կոլիզիան, որ արտացոլվում է նոր նովելում։ Այստեղից էլ քննադատական պաթոսը, սյուժեների զարգացման մեջ նոր տենդենցները, որոնք հիմնված են տիպական բնավորությունների ու հանգամանքների օբյեկտիվ փոխհարաբերությունն արտահայտող բախումների վրա։ Ռեալիզմը, իր պոետիկայի սկզբունքներին, իր վերլուծական և հետազոտական բնույթին համաձայն, արմատապես փոխում է հին նովելի կառուցվածքը, ծնելով նրանից բոլորովին տարբեր նոր պատմվածքի տիպաբանական տարատեսակը։

Վերցնենք, օրինակ, ֆրանսիական ռեալիզմի դասական ներկայացուցչի՝ Բալզակի պատմվածքները՝ բազմաթիվ փիլիսոփայական շեղումներով, երբեմն նույնիսկ ուղղակի սոցիալական, տնտեսագիտական և այլ էքսկուրսներով, որ նրա պատմվածքը հաճախ մոտեցնում են «ֆիզիոլոգիաներին»։ Կամ եթե համեմատենք Պուշկինի պատմվածքները Գոգոլի պատմվածքների հետ, կնկատենք հետևյալ բացահայտ տարբերությունը։ Պուշկինի «Բելկինի պատմվածքները» աչքի են ընկնում արտասովոր, երբեմն պարադոքսալ ֆաբուլային շրջադարձերով, չնախատեսված հանգույցներով, իսկ Գոգոլի մոտ գտնում ենք ռեալիստական կերպարին հատկանշական մանրամասն, ակներևորեն բացահայտ հեղինակային նկարագրություն («Նևայի պողոտայի» սկիզբը կամ հետադարձ պատկերներով հարուստ «Դիմանկարը»)։ Ճիշտ է, Պուշկինի մոտ ևս այս հնարներն արդեն այլ նպատակներ են հետապնդում, քան ռոմանտիկական էսթետիկայում։ «Բնականության», այսինքն՝ իրականության արտացոլման մեջ ավելի մեծ համապատասխանության հասնելու համար պետք էր ազատվել սովորույթ դարձած գրական սխեմաներից ու շաբլոններից, պետք էր հաղթահարել կարծրացած գրական մտածողությունը, ինչ-որ ձևով ապացուցել, որ իրական կյանքը անչափելիորեն շատ ավելի լեցուն է, հարուստ, բազմակերպ՝ մերթ պարզ, մերթ հույժ բարդ, ավելի անհավանական, «ռոմանտիկ» է նրա մասին մինչև իսկ ամենառոմանտիկ պատկերացումից։

Այս նույն ռեալիստական նպատակադրմանն են ենթարկվում նաև Գոգոլի պատմվածքների ռոմանտիկական տարրերը։ Այստեղ ֆանտաստիկ եղանակը, գռեհիկ կենցաղային երևույթների ցուցադրումն իրենց տրագիկոմիկ անհեթեթության մեջ, երևակայության միջոցով քաղքենիական գոյության սովորական հիմքերի տեղաշարժումը չեն խախտում իրական աշխարհը կամ, ինչպես Հոֆմանի մոտ, ցուցադրում նրա երերունությունը, այլ ամբողջությամբ պահպանում են երգիծական ուղղվածությունը։ Ռոմանտիկական հեգնանքն ու երևակայությունը, բազում գրատեսակային-պայմանական հնարները սոսկ նպաստում են միայն հաղթահարելու «ֆիզիոլոգիզմը», կենցաղային նկարագրությունը, բացահայտելու երևույթի էությունը։

Ռեալիստական մեթոդի ձևավորման պրոցեսը հայերի մոտ ևս իր շատ կողմերով կապված էր հատկապես արձակի մանր ժանրերի առաջացման հետ (քանի որ վեպը իր զարգացման մեջ խիստ

ուշացավ), ըստ որում դա շատ դանդաղ էր ընթանում: Եթե ռուսական արձակում պայմանական գրական շրջանակը ձերբազատվեց դեռ XIX դարի սկզբին (Պուշկինի կողմից իրագործված՝ պատմըվածքի նյութի ու առարկայի «դեմոկրատացում» և ընդարձակում), դրանով իսկ հարուստ հիմքեր ստեղծելով ռեալիզմի զարգացման համար (Գոգոլ, Տուրգենև, Տոլստոյ), ապա հայերի մոտ արտահայտվեց ռեալիստական ավանդույթների բացակայությունը: Ճիշտ է, Աբովյանից հետո արդեն գեղարվեստական մտածողության մեջ հակում է նկատվում դեպի իրականության ռեալիստական արտացոլումը: Հսկայական առաջընթաց է տեղի ունենում նաև մամուլում լայնորեն տարածված այսպես կոչված փոքր պատմողական «մանրավեպ» կամ «սրտավեպ» ժանրում: Եվ եթե XIX դարի սկզբին նրանց պոետիկան որոշակիորեն կապված էր ռոմանտիզմի հետ, իսկ կերպարները ենթարկվում էին ինչ-որ բարոյախոսական և քաղաքացիական գաղափարների ցուցադրման, ապա 50—60-ական թվականներին նրանք փոխարինվում են առօրյա դեպքերի, դրվագների, իրական մարդկանց, նոր հերոսների դիմանկարների նկարագրությամբ, կենցաղային պատկերներով: Սա, ընականաբար. ժանրի մեջ առաջ է բերում լեզվական և ոճական փոփոխություններ, ձևավորվում են նոր տեսակներ՝ ֆելիետոն, զըրույց, ակնարկ, կենցաղային և ազգագրական ուրվագծումներ, որ ավելի ու ավելի են մոտենում սոցիալական պատմվածքի նոր ձևերին:

Այսպես, Ռ. Պատկանյանը, որն իր արձակում մնում է դեռ ռոմանտիկական համակարգի շրջանակներում, իր նորնախիջևանյան պատմվածքների շարքում տալիս է դրամատիկ պատկերների ճշմարտացի ուրվագծումների առաջին նմուշները, բնավորությունների հոգեբանական բացահայտման փորձեր է անում: Պատկանյանի նպատակն էր ազգագրական և գրեթե սղագրական ճշգրտությամբ վերարտադրել եղելությունը, մարդկային հարաբերությունները («Ձախու», «Փորսուղին Ակոպը»): Սրանց սյուժեների հավաստիությունը վկայում է ժանրի դեմոկրատացման և օբյեկտիվացման մասին: Պատկանյանի «ռեալիզմը» արտահայտվում է առայժմ այնքանով միայն, որքանով նա դեռ երևան չի հանում իր գրելաձևը: Ընդհանուր ռոմանտիկական մեթոդի մեջ ռեալիստական տարրերի այսպիսի առկայությունը հատկապես բնորոշ է «ուշացած գրականությունների» համար, որոնց մեջ նկատելի է գեղարվեստական մեթոդների ոչ-համաչափ զարգացումը:

Արձակ ժանրերի գերիշխանությունը, որոնց «ձևն ու պայմանները շատ հարմար են հասարակական կյանքի հետ ունեցած հարաբերության մեջ մարդու բանաստեղծական պատկերման համար» (Բելինսկի), հասցնում է ռեալիզմի վերջնական հաղթանակին։ Մեզանում այդ ճանապարհին նոր խոշոր նվաճում էր Սունդուկյանի «Վարինկի վեչերը», որը ռեալիզմի ուժով հավասարը չունի 70-ական թվականների հայ նովելագրության մեջ։ Հայկական արձակի այս գլուխգործոցում ինքնատիպորեն զուգորդվում են էպիկական, քնարա-հրապարակախոսական, դրամատիկական, երգիծական տարրերը, այսինքն՝ հայկական նովելի հետագա զարգացման տարբեր ոճական ուղղությունների բոլոր հիմնական գծերը։ Բացի դրանից, մենք այստեղ առաջին անգամ հանդիպում ենք պատմըվածքի ռեալիստական կառուցվածքի վարպետությանը, որի մեջ կենցաղագրությունը շատ հաջողությամբ կապակցվում է հոգեբանական արվեստին, իսկ կյանքի հասարակ փաստը, մարմնավորվելով սյուժետային հարուստ հյուսվածքով, այս պարզ պատմությունը բարձրացնում է սոցիալական դրամայի աստիճանի։ Այս ամենը XIX դարի վերջում և XX դարի սկզբում հասնելու էր նոր որակի։

Բայց նախքան ժանրի պատմության մեջ որակական այդ թըռիչքի բնութագրմանն անցնելը, մի քանի խոսք էլ ասենք Հ. Պարոնյանի նովելի մասին, որը նոր զարաշրջան բացեց արևմտահայ արձակի պատմության մեջ։ Նրա ռեալիստական երգիծական նովելը միանգամայն առանձնահատուկ է իր կառուցվածքով ու բընույթով, նման չէ տվյալ շրջանի մյուս նովելներին ու պատմվածքներին։ Պարոնյանի ընտրած հատուկ տեսանկյունը՝ սյուժեի մեջ «իդեալականի» և «ռեալականի» փոխհարաբերության նոր սկըզբունքը, գեղարվեստական ակնարկի, նովելի և երկխոսության տարրերի զուգակցումը բխում են ինչպես երգիծանքի առանձնահատկություններից, այնպես էլ գրողի անհատական ոճից։ Իրադրությունների և կերպարների հիպերբոլիզմն ու կոմիզմը, խոսքի ալոգիզմը, այս ձևերում ամփոփված արտասովոր բովանդակությունը իրականության երևույթներին հաղորդում էին որոշակի պարզաբանություն։ Սա անհրաժեշտ էր իրականության ռեալիստական վերարտադրության համար։ Պարոնյանի ողջ էսթետիկան և գեղարվեստական պրակտիկան հին, ռոմանտիկական պոետիկայի սկզբունքների բացահայտ ու ինքնատիպ մերժումն է, նախկին գեղարվեստական արժեքների վերագնահատումը, որով նա հայկա-

729—23

կան նովելագրության մեջ ևս ստեղծում է նոր, հարուստ երգիծաբանական ավանդույթներ։

4

XIX դարի վերջին և XX դարի սկզբին, հին ավանդույթների սուր ճգնաժամի ժամանակ, նորից առաջին պլան են քաշվում հրապարակախոսության ձևերն ու հարուստ պատմվածքն ու նովելը։ Կյանքը գեղարվեստագետին ներկայանում է անծանոթ և չիմաստավորված ձևերի այնպիսի բազմազանությամբ, որ նրա ընդհանուր պատկերն ստեղծելու խնդիրը դժվար իրագործելի է թվում։ Վերջանում է ռուսական, ֆրանսիական, անգլիական վեպերի զարգացման փառահեղ դարը։ Շչեդրինի խոսքերով՝ «բելետրիստիկան ձեռք է բերում, այսպես ասած, արձանագրական բնույթ, իրեն նվիրում է կյանքի մանրամասնությունների մշակմանը, համառորեն որսում է նրա հատվածները, բեկորներն ու տարրերը»[23]*։*

Նովելի ժանրը հանդես է գալիս որպես «ժամանակի ձև», որը կոչված էր արտացոլելու դարաշրջանի էության հակասական, մասնատված բնույթը, մասնավոր իրադարձությունների բազմաթիվ օրինակների վրա ցույց տալու աններդաշնակ աշխարհում երջանկության և ներդաշնակության որոնելու անիմաստությունը (Չեխովի ստեղծագործությունը)։

Հայաստանում ևս հող է ստեղծվում ռեալիզմի զարգացման համար։ Ինչպես Արևելյան, այնպես էլ Արևմտյան Հայաստանի կյանքում կատարված սոցիալական խոր փոփոխությունները. «քանդման» և «վերածնման» նույն պրոցեսները սուր կերպով մերկացնում են ազգի կյանքում և գիտակցության մեջ եղած հակասությունները, ուժգնորեն արտահայտվում են նրա հոգևոր կյանքում, պայմանավորելով քննադատական և հեգնական պաթոսի ուժեղացումը գրականության մեջ։ Արևելահայ և արևմտահայ 80-ականները հանդես են գալիս «վաղվա գրականության» նշանաբանով, գեղարվեստական և քաղաքացիական մշակված ծրագրով։ Ճշմարիտ ազգային գրականություն ստեղծելու պահանջների մեջ խոշոր դեր է խաղում այդ տարիների մամուլը, որն օգտվում է պատմվածքի մատչելի և «թեթև» ձևից՝ այդ գաղա-

---

23 *Н. Щедрин (М. Е. Салтыков)*, Полное собрание соч., т. 6, М., 1941, стр. 198

փորների պրոպագանդման հարցում: Այսպիսով, ժանրի կատարելագործումը կապվում էր նոր ռեալիստական մեթոդի հաստատման հետ: Խրոնիկան, երգիծական ֆելիետոնը, պամֆլետը, նովելն ու պատմվածքը լցնում են «Մեղու Հայաստանի», «Մշակի», «Մասիսի» էջերը: Այս շրջանի հայ գրականության մեջ ակնհայտ են նովելի հրապարակախոսական արմատները[24]:

Ընդհանուր տենդենցներն ու օրինաչափությունները նոր ռեալիստական արվեստի զարգացման մեջ բեկվում են տարբեր ձևերով և դարաշրջանի դասական նովելիստների անհատական ստեղծագործություններում (Նար-Դոս, Շիրվանզադե, Զոհրապ, Բաշալյան, Երուխան և ուրիշներ): Արդեն հասուն և կատարյալ ձևեր ընդունած ժանրի զարգացման մեջ ընդհանրապես շարժում է նկատվում դեպի տարբեր անհատական ոճերի ավելի մեծ բազմակերպություն:

Նար-Դոսի նովելներն, օրինակ, հիմնականում աչքի են ընկնում պատկերվող կոնֆլիկտների սովորականությամբ և պարզությամբ: Նրանցում արտաքին ֆաբուլային սրվածություն չկա. Կյանքը պատկերվում է ոչ թե արտակարգ հակադիր պարագաների, այլ իր առօրեականության մեջ («Մեր թաղը»):

Այս շարքի գրեթե բոլոր պատմվածքները ներկայացնում են «կյանքի բնական զարգացումը»: Նրանց սյուժեները հիմնվում են. քաղաքի ծայրամասի մարդկանց կյանքի աղքատության, սահմանափակության պատկերման վրա: Նրանք զբաղված են ամենօրյա հոգսերով, ապրում են խեղճ, անուրախ կյանքով, հիվանդանում են, հարբում, մեռնում: Անբովանդակ է հենց ինքը՝ կյանքը. զուրկ խոշոր, վառ իրադարձություններից: Այստեղ հազվադեպ են անսովոր դեպքերը՝ եթե միայն հարբած ամուսինը չսպանի կնոջը («Հոպոպ»), կամ ծեծելով մահվան դուռը չհասցնեն խեղճ

---

24 Արևմտահայ մամուլում նովելի ժանրի շուրջը լայն բանավեճ է ծավալվում («նորավեպին շուրջը»): Ճիշտ է, այն կրում է բացառապես տերմինաբանական բնույթ: Քննարկվում են «նորավեպ» տերմինի ստուգաբանական արմատները, նրա համապատասխանությունը նույն ժանրի նմուշներին: Սրանք ֆրանսիական «nouvelle» տերմինի տալիս օրինական թարգմանության արդյունքներ էին: Մյուս՝ «վեպիկ», «վիպակ» տերմինների կիրառման համեմատությամբ սա ավելի կենսունակ դուրս եկավ և 1884 թ. արդեն հաստատվեց, մտնելով բառարանները: «Նորավեպ կնշանակե նոր վեպ, որ կարճ վեպերու համար կգործածվի, բայց որ ինծի conte-ներուն վերանորոգված արդի ձևը նշանակելով՝ նորության իմաստի երանգն ալ կհայտնե, ինչպես արդեն իր սովորական լուր, նորալուր նշանակությունը...» («Մասիս», 1901, № 17):

դարին («Ինչպես բժշկեցին»)։ Մեծ ողբերգություններ են անցնում մի կտոր շաքարի, հացի կամ ահավոր տգիտության պատճառով։ Նար-Դոսը շատ հազվադեպ է խտացնում գույները նույնիսկ ամենաբացառիկ պատկերների նկարագրության ժամանակ, օրինակ, երբ մայրը հուսալքության պահին խեղդում է նորածին երեխային («Սպանմունքին»)։

Զգալի չափով այլ է Շիրվանզադեի նովելը։ Նրա պատմվածքներում մենք տեսնում ենք սոցիալական և հոգևոր անկման պատկերումը կյանքի արմատների անմիջական հիմնավորումով, որ համապատասխանում են սոցիալական պայմաններին։ Մարդկանց ողբերգական զառվածություն և նրանց օտարացման վերջնական հետևանքի միտքը Շիրվանզադեի մոտ առավել բաց է, ուղիղ։ Այստեղից էլ սյուժեների «գործունեությունը», նրանց մեջ ֆաբուլայնության տիրապետումը, որն ուժեղացնում է սյուժետային կառուցվածքի բոլոր տարրերի դերը՝ հանգույցի, գործողության զարգացման, գագաթնակետի և այլնի։

Ինքնատիպ են Զոհրապի գեղարվեստական կոնֆլիկտները։ Նրան չեն հետաքրքրում «մեծ» պրոբլեմները։ Նա զբաղված է «աննշան», բայց յուրահատուկ փաստերի որոնումներով, պատմում է, առօրինակ, արտասովոր պատմություններ։ Սակայն, Զաբուղյի ճակատագրերը համանուն նովելներում բացառիկ են, հերոսների հոգեբանական շարժումները՝ զարմանալի, նրանց շրջապատող հանգամանքները՝ յուրօրինակ։

Զոհրապը սուր ձևով զգացել է նովելի սպեցիֆիկան։ Նա, թերևս, միակն է հայ նովելիստներից, որ սպառել է այս ձևը՝ իր դասական արտահայտությամբ։ Նրա նովելները բովանդակության ու ձևի միասնության օրինակ են, միասնություն, որն ստեղծում է պատմելու արտասովոր նուրբ և թափանցիկ ոճ։

Ոճի պրոբլեմն ընդհանրապես սերտորեն կապվում է ժանրի հարցերի հետ։ Կոմպոզիցիայի սկզբունքները նկատելիորեն փոխվում են ոչ միայն տարբեր մեթոդների, այլև առանձին անհատական ոճերի մեջ։ Բայց այս պրոբլեմը հատուկ նշանակություն է ստանում հատկապես դարավերջի գրականության մեջ, մանավանդ ֆրանսիացիների մոտ (Ֆլոբեր, Մոպասան), երբ ոճն սկսում է ընկալվել ոչ թե որպես ուղղակի մտքի արտահայտման եղանակ, այլ որպես բովանդակության ու ձևի ներդաշնակության սկզբունք։ Ոճն ամեն ինչ է, դա առարկայի, բովանդակության արտահայտման որակն է, որ արդեն արտահայտվել է առարկայա-

կան ձևի մեջ, դա բովանդակության՝ ձևի փոխակերպվելու օրինաչափությունն է։

Արևմտահայ արձակագիրները հիանում են ֆրանսիական արձակի պարզ, իրականությունը ճիշտ արտացոլող ոճով, յուրացնում են կոմպոզիցիայի վարպետությունը, գրելաձևի սեղմությունը, նրանց գրեթե գեղապաշտական հետաքրքրությունը ստեղծագործության ներդաշնակության, ամբողջականության, համաչափության նկատմամբ։

Այս սկզբունքներն ավելի օրգանական արտահայտություն են գտնում նովելի ավարտուն ձևի մեջ, որն ապրում է ասես իր «երկրորդ ծնունդը»։ Նովելի «մաքուր ձևը» Զոհրապի մոտ հանդես է գալիս իր բոլոր նշաններով՝ սյուժեի նորությամբ, կարուկ «ուրվագծով», գործողության բուռն զարգացմամբ, սուր և անսպասելի վերջավորություններով։ Վերցնենք «Բեֆարիկը», որ դասական նովելի նմուշ է։ Մարիամի ողբերգական և անձնվեր սիրո պատմությունն արվում է սեղմ ձևով։ Սերը նոր է ծաղկել նրա հոգում, և ահա իրադարձությունների սրընթաց զարգացմամբ հասցնում է ողբերգական վախճանի, որը վրա է հասնում բնական լարվածությամբ։ Գործողության սեղմությունը չի վնասում նովելի բովանդակությանն ու գեղարվեստական ավարտունությանը և չի խախտում գործողության բնական զարգացումը։ Այն ենթադրում է գործածվող միջոցների հատուկ արտահայտչականություն. Մարիամի անցյալ կյանքը Զոհրապը տալիս է մի քանի գծով, իսկ սիրո պատմությունը՝ միայն նրա ճգնաժամային պահերին (սիրո ծնունդը, տիրոջ զայրույթը, Մարիամի խելահեղ արարքը, հիվանդությունն ու մահը)։ Այսպիսի անսովոր ռակուրսի մեջ հերոսի բնավորությունը չի ծավալվում, այլ հառնում է խտացված տեսքով, որոշակի անկյան տակ։ Նովելի սեղմությունն առաջանում է նաև շրջապատի մանրամասների ժլատության ու սրության շնորհիվ (Մարիամի հագուստի և տիրոջ սենյակի նկարագրությունը)։ Բոլոր բաղադրամասերը խմբավորված են մեկ ֆաբուլայի շուրջ։ Ընտրված է վառ դեպք։ Իրավարություններն ու հանգամանքները ընթերցողին հրամցված են անկրկնելի կողմով։ Եվ տիպականությունը Զոհրապի մոտ երևան է գալիս ոչ թե ամենօրյա կրկնության, այլ երևույթի ընդհանրացած անկրկնելիության մեջ։ Սյուժետային «պատահականության», եզակիության և սոցիալ-տիպական համադրության այսպիսի հյուսվածքների մեջ է Զոհրապի ռեալիստական նովելի գաղտնիքը. միշտ առկա է արտասովորը, վա-

որ, և եթե այն ոչ միշտ է արտահայտվում նյութի, ֆաբուլայի մեջ, ապա գոնե դրանց մարմնավորման, ոճի մեջ է։ Նրա նովելը որպես «նորություն», նույնիսկ դուրս գալով սովորական օբյեկտից, միշտ ինչ-որ նոր բան է մտցնում կերպարի սովորական ընթացքի և պատկերվող օբյեկտի սովորական ընկալման մեջ։ Ցանկացյալ նովելներում մշտապես հնչում է նաև հեղինակի ձայնը։ Դրանք շատ «սուբյեկտիվ» են, և պատմության մեջ հեղինակի անմիջական մասնակցությունը, նրա «ապրումներն» անպայման ենթադրում են ինքնատիպ վերջաբանների ու նախաբանների առկայությունը։

Նար-Դոսի համար, հակառակը, հատկանշական է, անկողմնակալ, օբյեկտիվ պատմելաձևը։ Միտումը թաքնված է խորունկ, ընթերցելիս մնում է միայն հեղինակային ներքին ինտոնացիայի զգացողությունը։ Սա քննադատական ռեալիզմի ներսում արտահայտում էր նոր տենդենց, հանդիսանալով իրականության հետ գեղարվեստագետի՝ երբեմն ավելի խոր կապերի վկայություն։ Առօրեականության, «առանց իրադարձությունների պատմությունների» միապաղաղության ետևում երևում է մարդկային մեծ կյանքի կարևորությունը, նշանակալիությունը, և փաստորեն վերանայվում են ժանրի, ոճի, իրադարձության, հերոսի հին հացությունները։

Նկարագրության կենտրոնում են ոչ այնքան իրենք՝ փաստերը, իրողությունները, որքան այս բոլորի արտացոլումը մարդկանց ներքին կյանքում, գիտակցության մեջ։ Ծանրության կենտրոնը ներքնաշխարհի վերլուծության վրա փոխադրելու մեջ են հոգեբանական նովելի սաղմերը։ Շատ հատկանշական է Նար-Դոսի «Հոգուն վրա հասավ» պատմվածքը, որը կառուցված է հերոսի հոգեկան դրության նկարագրության վրա։ Նար-Դոսը բացում է նրա ապրումների բոլոր ծալքերը, ցույց տալով, թե ինչպես խղճի կիրքը դառնում է նրա հակասական տրամադրությունների առարկան։ Այդ կերպ է պայմանավորվում նրա ողջ գոյությունը, միայն նա է ստեղծում հերոսի ապրումների խորունկ խաղը՝ մերթ հուզում, մերթ ուրախություն, մերթ չարություն։ Նրա ներքնաշխարհի բացահայտմանն են ուղղված ոճի բոլոր դրվագները, օրինակ՝ ոչ մեծ ներածությունը, որ բնանկարային նկարագրություն է. «Ձմեռնամուտ օրերից մեկն էր։ Մութը դեռ բոլորովին չէր կոխել երկիրը։ Երկինքը պղտոր էր գարնան ջրի պես։ Կատաղի քամին վժժալով ներս էր սպրդնում փողոցի մի բերանից, թացնում էր ա-

ռաջին պատահած մարդու գզակը, լիզում էր գետնից աղբն ու փոշին, ծեծում էր դռներն ու պատուհանները, բարձրացնում պտտովի էր տալիս մանրավաճառի խանութի ճակատից կախված ցուցանակը ու կորչում փողոցի մյուս բերանից: Փողոցի անկյունում արդեն վառված լապտերը, հողմածեծ, ծռել էր գլուխը ու նայում էր շուրջը կեղտոտ ապակիների միջից...»[25]: Սա ստեղծում է երևութության ու անիրականության մթնոլորտ, որը թանձրանում է «անհույս ու աննպատակ տուն գնացող» Դավթի նկարագրությամբ: Կատաղած տարերքի քաոսում բացահայտվում է նրա բնավորությունը: Այս նկարագրությունը առաջ է բերում հակասությունների, զգացմունքների, հարաբերությունների խառնաշփոթի զգացողություն: Ասես կյանքն էլ դուրս է եկել հունից: Ամեն ինչ օրորվում է, ծովում, «ստվերները խառնում ու դողում են», իսկ քամին փչում է, կտրում, խճճում, սպառնում պոկել ամուր ու հաստատուն թվացող ամեն բան: Տուն գնաց և Դավթի կյանքը: Ինչ-որ մեկի կամքը մխրճել նրան կյանքի ջրապտույտի մեջ, և նրա փոքրիկ աշխարհը ի վիճակի չէ տոկալու կյանքի փոխակերպումներին: Նա կտրված է աշխարհից, մարդկանցից, իրական մարդկային կապերը փոխարինվել են «դուքանի» բաժակակիցների դատարկ, կեղծ ու խաբուսիկ ընկերակցությամբ: Նովելն ամբողջությամբ կենտրոնացած է մեծ աշխարհից կտրված մի անկյան նկարագրության վրա: Ինչպես այս շարքի նովելների մեծ մասը, այն «ֆաբուլային» չէ: Թաղի տխուր մարդիկ ոչնչի ընդունակ չեն: Նար-Դոսի նովելների հոգեբանական սյուժեի մեջ սա հանգեցնում է բնավորությունների և իրադարձությունների հարաբերության կտրուկ փոփոխության: Հոգեբանական բովանդակությունը հանդես է գալիս որպես սոցիալական կոնֆլիկտների խորունկ ու ինքնատիպ բեկում, որ ընդլայնում է քննադատական ռեալիզմի նկարագրական և վերլուծական հնարավորությունները: Խոր հետաքրքրությունն արտաքին աշխարհի հանդեպ, հերոսների «ներսի» մեջ սուզվելը, մարդկային հոգեբանության հակասությունների անխնա վերլուծությունը,— ահա, թերևս, ռեալիզմի այն նոր հատկությունները, որ զանազանում են նրան 50—70-ական թվականների ռեալիզմից: Այս տենդենցի զարգացմանը օժանդակել է արևելահայ արձակի վրա ռուսական գրականության ազդեցությունը:

---

25 Նար-Դոս. Երկերի ժողովածու, հ. 1. 1968, էջ 67:

Դարավերջին հայկական նովելում ինքնատիպ «չեխովյան ոճ» է հաստատվում: «Փոքր մարդու» ճակատագրի պատկերումը իր կյանքի ամենօրյա ցնցող ողբերգությամբ ստեղծում է «տրամադրության նովելի» նոր տիպիկա, երբ սյուժետային պատկերը թուլացած է, և պատմվածքը հագեցած է կենցաղային ու հոգեբանական թանձր կոլորիտով: Հոգեկան կյանքի աստիճանական զարգացումը սյուժետային շարժման աղբյուր է դառնում: Հերոսների բախումը ձևավորում են արդեն ոչ թե արտաքին, այլ ներքին կոնֆլիկտները. հոգեկան վիճակները որոշում են հանգույցը, զարգացման ընթացքը և լուծումը: Հոգեբանական ռեալիզմի մեջ արդեն նովելային կառուցվածքի խիստ սկզբունքներից ոչինչ չի մնում: Հաստատվում է նոր օրինաչափություն՝ հեռացում ներդաշնակ սյուժեով ավանդական նովելից: Այն մի տեսակ դադարում է տեսանելի լինելուց, ծավալվում է, ավելի ներքին մանրամասների մեջ և, այսպիսով, վերանում է սյուժեն՝ բառի ավանդական իմաստով:

Ժանրը կարծես բացվում է, կորցնելով իր էական հատկություններից մեկը՝ «փակված» ձևը: Ձևն ասես ճեղքվում է, և կտրվածքի տեղում պատկերացվում է կենդանի իրականության ընձյուղը, ստեղծելով ուժգին զգացողություն, թե պատմվածքը ավարտված է, սակայն նրանում պատկերված իրական կյանքը շարունակվում է:

Այս իմաստով արտասովոր է Նար-Դոսի շատ նովելների ավարտը: Մեռնում է Սաքուլը: Ծանր ու չարագուշակ լռություն է տիրում սենյակում և դրսում: Այդ լռությունը խանգարում է խառ թութ ծախող մի կինտո, որը թաբախը գլխին և կշեռքն ուսին՝ անցնում է դռան մոտով և իր առողջ թոքերի ամբողջ թափով աղաղակում. «Թութա՜, թութա՜, ախպեր թութա՜»: Նա մի րոպե կանգ է առնում բաց դռան առջև, նայում է ներս, իր թավ ձայնով հարցնում. «Խառ թութ չեք ուզո՞ւմ» և, տեսնելով, որ պատասխան չի ստանում, շարունակում է իր ճանապարհը...

Այս դրվագը տրված է կողմնակիորեն, և թվում է, թե նովելում պատկերվածի հետ ոչ մի կապ չունի: Բայց կյանքի շունչը մեկ րոպե խուժում է սենյակ. վանում է մեռնող Սաքուլի գլխին հածող մահվան ուրվականը: Եվ երբ փողոցում մարում է վաճառողի կանչը, առաջվանից ավելի ծանր ու չարագուշակ է դառնում լռությունը: Մեռնում է Սաքուլը: «Իսկ փոքրիկ աղջիկը շարունակում է մատները շարժել լուսամուտի ապակիների վրա, որ

բոնի ճանճերը և, նմանեցնելով կիտայի կանչին, մեքենայաբար, կանչում է կամացուկ. «Թո՛ւթա, թութա՛, ախառի թութա՛»։ Նովելի այս անավարտությունը խոր իմաստ ունի։ Նույնը նաև «Նեղ օրերից մեկը» նովելում, ուր սյուժեի անավարտ լինելը գաղափարական խոր դեր է խաղում. Պատրիկյանի՝ փող ճարելու զուր ձգտումը և այն, որ ընթերցողը նրանից բաժանվում է անելանելի մոմենտին այն զգացումով, թե վաղը ևս հերոսին սպասում է նույնը, բացահայտում են պատմվածքի բուն իմաստը՝ հայ մըտավորականության կյանքի անորոշությունը[26]։

Դեռևս Բելինսկին գրել է այս երևույթի մասին, թեև վեպի կապակցությամբ. «Կան վեպեր, որոնց իմաստը հենց այն է, որ նրանց մեջ վերջ չկա, որովհետև իրականության մեջ էլ լինում են իրադարձություններ առանց լուծման, գոյություններ առանց նըպատակի, անորոշ էակներ»[27]։

Այսպիսով, անավարտ լուծումները հատկանշական են նոր նովելի համար, քանի որ չկա մասնավոր նպատակ, իսկ առանձին ճակատագրերի սկիզբն ու վախճանը խեղդվում են կյանքի հոսանքի ընդհանուր շարժման մեջ (տե՛ս Նար-Դոսի նովելների ֆինալները՝ «Հոգուն վրա հասավ», «Ինչպես բժշկեցին», «Սաքույն ուխտ գնաց», որոնց, ինչպես և չեխովյան պատմվածքներին, հատուկ է «առանց լուծման ավարտը»)։ Այնուամենայնիվ, այս արտաքին կառուցվածքային անավարտությունը ավելի է ընդգծում իմաստի, թեմայի ավարտվածությունը, գեղարվեստական ամբողջականությունը։

5

Չեխովյան գիծը ավելի հստակորեն է դիտվում դարասկզբի գրական արձակում, որ շարունակում ու խորացնում է դասական ռեալիստական նովելի ավանդույթները։ Ստ. Զորյանի վաղ շըրջանի ստեղծագործությունը դրա վառ վկայությունն է։ Արդեն XIX դարի վերջում հայկական նովելում սկսված «հոգեբանական գիծը» նրա մոտ ստանում է ավելի խորունկ մարմնավորում («Տըխուր մարդիկ» շարքը)։ Հիմնականը կյանքի կողմից ճնշված ու ստորացած, որևէ մեծ գաղափարից ու նպատակից զրկված «փո-

26 Տե՛ս էդ. Ջրբաշյան, *Գրականության տեսություն*, 1972, էջ 224։

27 *В. Г. Белинский*, Собрание сочинений в трех томах, т. 3, М., 1948, стр. 533.

քըր մարդկանց» աշխարհի գեղարվեստական հայտնագործումն է։ Սրանք խուլ քաղաքի խղճուկ ու աղքատ բնակիչներն են, որ ապրում են գորշ, տաղտկալի կյանքով, հայկական «Ակակի Ակակիևիչներ», աղքատ ուսանողներ, թշվառ հաշվապահներ, ծխական դպրոցի ուսուցիչներ... Այս «աղջամուղջային աշխարհի» կենցաղագրությունն էլ կազմում է այդ պատմվածքների թեմատիկան։ Նրանց հիմքում ընկած են կյանքի աննշան, սովորական դրվագներ. ծերունի Պողոսը՝ գորշ ու խղճուկ, քարշ է տալիս տրտում օրերը, ուրախությունը կիսելով ծեր կատվի հետ («Բարեկամներ»), Կարապետը հանդես է գալիս մի նոր Ունտեր-Պրիշիբեևի, «կարգուկանոնի» սիրահարի, փոքրիկ բռնակալի դերում («Ջերմաչափ»), փալասների առևտրով զբաղված՝ Անտոնը փող է կուտակում («Ժամկոչ Անտոնը»)։ Հասարակ և հաճախ ծիծաղելի պատմություններ են այս շարքի շատ նովելների հիմքում («Շարարամանը», «Վճռական մարդը»)։ Այդ աշխարհը նկարագրելիս Զորյանը չի մտնում հերոսների բնավորությունները կամ ճակատագրերը երևան հանող և ո՛չ մի հոգեբանական մանրամասնի մեջ։ Նրան, օրինակ, բոլորովին չի հետաքրքրում, թե ինչո՞ւ է բանտարկված «Շարարամանը» նովելի հերոսը, ինչպիսի՞ն են ուսանողի և վաճառականի փոխհարաբերությունները։ Եվ պատմում է ասես թե միայն ծիծաղ հարուցող դեպքեր։ Արշամի կերպարն ու նրա հետ կապված ողջ պատմությունը ևս ամբողջովին անեկդոտային են։ Եվ սկզբում ուշադրությունն ուղղվում է այս անեկդոտային կողմի վրա, «արտաքին սյուժեի» վրա։ Բայց աստիճանաբար, ժլատությամբ մեջտեղ բերված կերպարների՝ պատահական թվացող մանրամասների օգնությամբ ծավալվում է իրականության տիպական պատկերը։ Պարզվում է, որ անեկդոտիկ ու առօրեական սյուժեները ընդունակ են երևան հանելու իրականության էական կողմերը։ Կոմիկականը երկրորդ պլան է մղվում, բացելով երկրորդը, խորքում եղածը, որ թաքնված է ենթատեքստում։ Իսկ հումորը երանգավորում է ողբերգականը՝ մերթ հակադրության ձևով, մերթ անուղղակիորեն, սրանով իսկ երևան հանելով կոմիկական սյուժեների ողբերգական էությունը։

Բնական ֆաբուլան, բնավորությունների ու հանգամանքների մեծ հիմնավորվածությունը, հոգեբանական պատկերի նրբությունը, սյուժեներում դրամատիզմի և լիրիկայի, կոմիկական ու հումորական մոտիվների և ողբերգականի ներդաշնակ միաձուլումը, պատմելու օբյեկտիվությունը՝ զորյանական նովելի այս առանձնահատկությունները «գորշ սյուժեներին» անսպասելի պայծառու-

թյուն ու թարմություն են հաղորդում։ Ըստ էության խորապես ողբերգական պատմվածքների այս պարզությունից բխում է ինչ-որ հատուկ, կենտրոնացված ուժ, որը թաքնված է ենթատեքստում, ծածկված է «ստորջրյա հոսանքում»։ Գորշ, տաղտկալի կյանքի տրագիկոմիկական նկարագրության մեջ ոչ թե փաստերի անտարբեր թվարկում է, այլ իրականության հակասությունների բացահայտում «ներսից»։

Դարաշրջանի սոցիալական հարցերի սուր գնահատականն արտահայտվել է նաև Դ. Դեմիրճյանի վաղ շրջանի ստեղծագործության մեջ։ Դեմիրճյանը, ասես ի հակադրություն Զորյանի, նովելին վերադարձնում է ֆաբուլայնությունը և այն հագեցնում է, նոր բովանդակությամբ։ Նրա սյուժեների քննադատական ոգին, նրանց սուր կոնֆլիկտայնությունը և դրամատիզմը հանդիսացան այն բեկման անհրաժեշտ նախադրյալները, որ տեղի էր ունենալու ավելի ուշ, նրա հետհոկտեմբերյան ստեղծագործության մեջ («Մերկե»)։

XX դարի գրականությունը ճանապարհ է հարթում նաև մոդեռնիստական գրականության տարբեր հոսանքներում։ Մոդեռնիզմն ամբողջությամբ ավելի լրիվ արտահայտվեց պոեզիայում։ Բայց արձակում ևս կարելի է հանդիպել այդ երևույթներին։ Թերթերի էջերը լցնում են հոգեբանական բազում էտյուդներ, իմպրեսիոնիստական էսքիզներ, դեկադենտական պատմվածքներ, որոնցում դարաշրջանի գլխավոր պրոբլեմն ստանում է այլափոխված արտացոլում։ Լինելով կյանքի ոչ մեծ հատվածների, լարված հոգեբանական վիճակների սեղմ վերարտադրումը հիվանդագին չափով սուբյեկտիվ, նրանք երբեմն քայքայման են հասցնում նովելի ձևը։

Արձակագիրների մեջ առանձնանում է նաև նատուրալիստների դպրոցը, որոնք ընդունակ չլինելով տեսնել զարգացման նոր տենդենցները, գեղարվեստական վերլուծությունը փոխարինեցին փաստերի ֆետիշացումով։ Այնուամենայնիվ, հարկ է նշել, որ դեկադանսը Հայաստանում կոնկրետ քաղաքական պրոբլեմատիկայի առկայության պատճառով չունեցավ ռուսական դեկադանսի անհատապաշտական պաթոսն ու բնույթը։ Սրա վառ վկայությունը Ավ. Ահարոնյանի ստեղծագործությունն է, որի պեսիմիզմը անմիջականորեն կապվում էր ազգի ազատագրման պատրանքների ու հույսերի խորտակման հետ։

Իմպրեսիոնիզմի գրական եղանակն արտահայտվել է Մ. Ման-

վեպյանի նովելներում, ուր միահյուսվել են շատ բարդ աշխարհընկալումներ և տրամադրություններ։ Նրբին ապրումների դինամիկայի սեղմ վերարտադրումը, մանրամասն նկարագրությունը արտահայտիչ մանրամասնով փոխարինելու ձգտումը, փաստի հոգեբանական նշանակության ընդգծումը, կյանքի կամերային վերարտադրումը Մանվելյանի լիրիկո-հոգեբանական մանրանկարի հիմքն են դառնում, զարգացնելով և հարստացնելով հոգեբանական նովելի նվաճումները («էսքիզներ» ժողովածուն)։

Իրենց ստեղծագործական ուղին դարասկզբին սկսած բոլոր այս արձակագիրները, հարստանալով հեղափոխության փորձով, հետագայում գեղարվեստական լուրջ զարգացում ապրեցին։

Հենց դարաշրջանի բնույթը՝ շատ պատրանքների ձախողումով, կյանքի հին ձևերի անտանելիության սուր զգացումով հասցրեց, մյուս կողմից, հերոսական, ոգևորող արվեստի պահանջին։ Սա պայմանավորեց ռեալիզմի և ռոմանտիզմի ինքնատիպ համադրությունը՝ վերջինիս հատուկ ձևերով՝ երևակայություն, այլաբանություն, սիմվոլիկա։

Ի հակակշիռ XIX դարի ռեալիզմի «սովորական պատմությունների», Գորկու վաղ շրջանի ստեղծագործության մեջ մշակվում են լեգենդների, հեքիաթների արտասովոր սյուժեներ։ Ահա դրանց ոճաբանական զինանոցը՝ ֆոլկլորային հիմքով թափանցիկ սիմվոլիկա, պատկերավոր միջոցների չափազանցվածություն և հուզական լարվածություն, խտացված հակադիր կերպարների պաթոս։

Այս որոնումների ոլորտում ձևավորվեց նաև հայկական նեոռոմանտիզմը (Արազու վաղ շրջանի լիրո-այլաբանական նովելը կամ վերացական-սիմվոլիկ պատկերը, Վ. Փափազյանի՝ հրապարակախոսական, ակնարկային, հեքիաթային և սիմվոլիկ տարբերով ներծծված նովելի ազատ ձևը)։

Այս ուղու վրա պետք է որոնել նաև Ավ. Իսահակյանի վաղ շրջանի լիրո-փիլիսոփայական նովելների ինքնատիպության բանալին։ Քնարական լարը շատ ուժեղ է Իսահակյանի արձակում՝ ինչպես լեգենդներում ու հեքիաթներում, այնպես էլ նովելներում ու պատմվածքներում։ Եվ այդ լարը, Իսահակյանին հատուկ փիլիսոփայական բովանդակության հետ, պայմանավորում է ոչ միայն գաղափարական կողմը, այլև թափանցում է նրա նովելների սյուժեի, թեմայի ու գեղարվեստական կառուցվածքի մեջ։ Այդ նովելների սյուժեները ներկայացնում են կյանքի ու մահվան, սի-

րո ու ատելության, չարի ու բարու մասին հեղինակի փիլիսոփայական մտքերի սիմվոլիկ արտահայտություններ: Հեղինակի հուզաշատ ձայնը, նրա ցավը, կարեկցանքը կամ ատելությունը վառ ձևով արտահայտվել են քնարական նախաբաններում կամ վերջաբաններում, հեղինակային շեղումներում, հիշողություններում, բնանկարային պատկերներում:

Հայ դասական արձակի նվաճումների համադրությունն ու նրա հետագա զարգացման նոր ուղիների հայտնագործումը առավել կատարյալ և խոր արտահայտվեց Թումանյանի ստեղծագործության մեջ: «Ժողովրդական աշխարհի» թումանյանական հայտնագործումը բեկման սկիզբ հանդիսացավ հայկական արձակի զարգացման մեջ և կայուն արտահայտվեց նաև նովելի ժանրում, պայմանավորելով XX դարի արվեստի համար նույնպես միանշանակ հատկանշական էպիկական կառուցվածքը: Ժողովրդայնությունը թափանցել է գրողի ոչ միայն մտածողության և աշխարհայացքի մեջ, այլև դարձել է ստեղծագործության «միսն ու արյունը»: Ժողովրդական ոգու խորքերի հենց այս բազմակողմանի ու կենդանի բացահայտման հետ են կապվում Թումանյանի ստեղծագործությունների բովանդակությունն ու թեմատիկան, ողջ պատկերային համակարգը: Ի հակադրություն ռոմանտիկական արձակի սուբյեկտիվ-քնարական պլանի, հեղինակի և պատկերվող իրականության միջև առաջանում է կապի նոր սկզբունք: Պատմողը ոչ միայն անջատվում է հեղինակից, այլև հեղինակն ասես բոլորովին և ամբողջությամբ տարվում է փակագծերի ներս ու առաջանում է պատմող-գրողի կերպարը, որն ասես միայն «գրի է առնում» կյանքի պատմությունները: Ստեղծվում է պատմության դրամատիկական օբյեկտիվության պատրանք («Մերոնք» շարքը): Նկարագրվող կոնֆլիկտների դրամատիզմի կողքին դիտվում են արտացոլված աշխարհի խոր ամբողջականությունն ու օբյեկտիվությունը, ուր կարծես թե չքանում են բոլոր հակասությունները, ներդաշնակություն հաղորդելով այդ կյանքին: Ժողովրդական աշխարհի բանաստեղծականացումը արտահայտում է ժողովրդական մասսաների դերի մեծացման օբյեկտիվ միտումը, նշանավորելով անցումը էպիկական ռեալիզմին:

Էպիկական հարստությունը, որի տարրերը կարելի է գտնել Աբովյանի, Աղայանի, Պռոշյանի մոտ, ասես սպառվել էր Շիրվանզադեի և Նար-Դոսի վերլուծական ռեալիզմի մեջ: Թումանյանը նորից առաջ քաշեց այս սկզբունքը, հող ստեղծելով Դե-

միրճյանի, Բակունցի, Զորյանի՝ ժողովրդի աշխարհզգացողության առողջ տարրերով հագեցած, էպիկական մեծ ընդգրկում ունեցող արվեստի համար։ Այսպիսով, Թումանյանի տրադիցիաները ա-մենակենսունակն էին ժամանակակից հայ արձակի զարգացման մեջ։

Այս տենդենցը առավել կատարյալ և խոր մարմնավորում է ստանում դարաշրջանի խոշորագույն նովելիստ Ակսել Բակունցի ստեղծագործության մեջ։ Նոր պրոբլեմատիկան և նոր գրական հոսքը, կապվելով ազգի պատմական զարգացման առանձնահատկությունների և ազգային գրականության դասական ավանդույթների հետ, ավանդական ազգային գյուղական թեմաների լուսաբանման մեջ մտցնում են միանգամայն այլ գծեր ու սկզբունքներ։ Բակունցը բոլոր նախկին «գյուղագիրներին» հակադրվում է ինչպես իր ռեալիզմի բնույթով, այնպես էլ ժողովրդայնության նոր որակով։ Նոր պատմական մտածողության շնորհիվ նույն աշխարհը, արտացոլման նույն առարկան կենցաղային ազգագրական ավելացումների մակարդակից Բակունցը բարձրացնում է մինչև գյուղի կյանքի գեղարվեստորեն կատարյալ պատկերը («Ալպիական մանուշակ»)։ Ժողովրդականության այս հասկացությամբ (ոչ միայն նյութով, ձևով ու լեզվով, այլև գաղափարով) Բակունցը, Թումանյանի նման, ժողովուրդ հասկացության մեջ ներդնում է ինչպես էպիկական, այնպես էլ խորապես գեղագիտական բովանդակություն։

Ժողովրդական կյանքի էպիկական արտացոլումը պայմանավորում է նրա վարպետության ուղղությունն ու բնույթը։ Բակունցը հետաքրքրվում է և ժանրի հարցերով՝ կոչ է անում թարմացնել այն, հաղթահարել XIX, նույնիսկ XX դարում մշակված ձևերի ազդեցությունը և, ժողովրդականի իր հասկացողությանը համապատասխան, կոչ է անում վերադառնալ դեպի ժողովրդական ըստեղծագործության սկզբնաղբյուրների իսկական նոր արմատները։ Բակունցը հնարավոր է համարում նաև դիմել գրականության հնագույն աղբյուրներին, զարգացնել պատմական քրոնիկոնի ժանրը, օգտագործել նրա էպիկական կառուցվածքը։

Բակունցի էպիզմը հանդես է գալիս ամենից առաջ մարդու, որպես ժողովրդի ազգային գիտակցության կրողի, բացահայտման նոր սկզբունքների մեջ։ Սրա տարրերը կարելի է գտնել արդեն «Մթնաձորյան» շարքում, բայց այդ տենդենցը հատկապես երևում է «Նամակ ռուսաց թագավորին», «Ծիրանի փողը», «Լառ-

Մարգար», «Սպիտակ ձին» և այլ պատմվածքներում, ուր յուրաքանչյուր կոնկրետ ճակատագիր իր մեջ ամփոփում է ավելի լայն իմաստ, իսկ իրադրությունները այնպես խոր են իմաստավորվում, որ բարձրանում են ոչ միայն դարաշրջանի պրոբլեմատիկայի աստիճանին, այլև ազգային կենցաղի ուղիների բացահայտմանն ընդհանրապես։ Դրա համար էլ պատմվածքն իրենից ներկայացնում է ավելի լայն և ընդհանրացնող պատկեր, քան «կյանքի տվյալ կտորը»։ Այս իմաստով հատկանշական են Բակունցի գրեթե բոլոր ներածությունները, որ արտացոլում են մարդկային ճակատագրի հետագա ծավալման մթնոլորտ, միջավայր (այսպիսին էին նույնիսկ «Մրոցի», «Սարու»-ի նախաբանները, ուր այդ աշխարհի կոլորիտը, կենցաղն ու բարքերը նկարվում են ազգագրական ուրվագծումների պես)։ Բակունցի մոտ հետագայում ևս դժվար կլինի գտնել որևէ շեղում նրա արտացոլած ազգագրական աշխարհի հավատարմությունից, էպիկական ժանրին հատուկ շռայլ հիպերբոլիզացիա։ Չկան նաև պատերազմի, հեղափոխության էպիկական լայն նկարագրություններ։ Սակայն անգամ մանրանկարի մեջ միշտ առկա է ինքնատիպ էպիկական կերպարների միջոցով ազգային կյանքի ճիշտ բացահայտումը (Լառ-Մարգար, Հաղոն, Արթին պապը, Աթո ապերը)։ Սա ծնում է բակունցյան նովելների ոճաբանությունը, զրույցի, ավանդության ձևը, որն օրգանապես արտահայտում է աշխարհի ու ժողովրդի ճակատագիրը հենց նույն ժողովրդի ընկալման մեջ։ Քաղաքակրթության, «երկաթե դարի» հետ ողբերգական բախման մեջ կյանքի նահապետական ձևերի ոչնչացման թեման, ընդհանրապես, էպիկական ինտոնացիաների կողքին ծնում է նաև դրամատիկական բախումներ, որոնց բացահայտման մեջ Բակունցի մոտ գնալով ավելի ու ավելի է ուժեղանում սոցիալական, հոգեբանական շեշտը։ Որպես արդյունք ստացվում է սոցիալ-հոգեբանական դրամայի և պատմողական էպիկայի յուրահատուկ ձուլվածք։ Եվ, վերջապես, նրա պոետական անհատականության կնիքը բոլոր այս պատկերներին հաղորդում է ընդհանուր ռոմանտիկական և քնարական շունչ։ Քնարականությունը բխում է, ամենից առաջ, ժողովրդական կյանքի, նրա առօրեական երևույթների բանաստեղծական նկարագրությունից, որ հարուցում է պատմության հուզական ոճ ու երանգ։ Քնարականությունը զգացվում է ինչպես ընդհանուր բանաստեղծական շնչի կամ էլ ուղղակիորեն՝ բազմաթիվ քնարական նախաբանների ու վերջաբանների մեջ, այնպես էլ ակնհայտորեն երևում

է գեղարվեստական լեզվի ու ոճի բազմազան հնարանքների օգտագործման մեջ (ոչ միայն առանձին բառերի, այլև նախադասությունների ինվերսիա, այս կամ այն տարրի սիմվոլացնող և հիմնականում խոսքի հուզական ներգործությունն ընդգծող բնութագրական բառերի տարբերակների կրկնություն, անցյալի մասին ներկա ժամանակով պատմելու եղանակ, հիշողություններ, Հեռահայեցություններ, որոնք կառուցվածքային նորատիպներից բացի միշտ իրենց մեջ թաքցնում են քնարական մոմենտ, առեղծելով ջերմության ու անմիջականության մթնոլորտ գրողի և ընթերցողի միջև)։ Քնարականությունն արտացոլվում է Բակունցի պատմվածքների բուն կառուցվածքում՝ վերանում է սուր սյուժետայնությունը, որովհետև նրանք հիմնվում են տրամադրության, ներքին կոնցեպցիայի վրա («Խոնարհ աղջիկը», «Լառ-Մարգար», «Միրհավ»)։

Արձակի քնարական շունչը շատ բանով կապվում է նաև բնության թեմայի հետ, որը Բակունցի մոտ միշտ բարդ գեղագիտական դեր է խաղում, օրգանապես ձուլվելով ոչ միայն երկի կոնցեպցիային, այլև ձեռք բերելով ոճի, գրական ձևի նշանակություն։

Այսպիսով, բակունցյան պատմվածքի տարերքը կազմում է ժողովրդա-էպիկական, քնարական և դրամատիկական հիմունքների ինքնատիպ ձուլվածքը, որոնք պայմանավորում են կառուցվածքի և ոճի առանձնահատկությունները, սյուժեի և կերպարի ներդաշնակություն, մանրամասների համապատասխանություն, ավարտուն կոմպոզիցիա, ժողովրդական բառի, ձևերի ու երանգների օգտագործման վարպետություն, գույների հարստություն ու բազմազանություն՝ ակվարելից, կենցաղագրությունից մինչև էպիկական չափազանցում։ Բակունցի պատմվածքները վառ վկայություններն են այն հարստացումների, որ ժանրի զարգացման մեջ բերում են ոչ միայն գեղարվեստական մեթոդները, այլև առանձին անհատական ոճերը։

Արդեն դարասկզբին ու 20-ական թվականներին սոցիալիստական արվեստի ծննդյան հենց սկզբին ստեղծվում են այնպիսի խոշոր անհատական ոճեր (Բակունց, Դեմիրճյան, Զորյան), որոնց մեջ նկատվում են սովետահայ պատմվածքի զարգացման հիմնական տենդենցները, հանդես են գալիս նրա գրեթե բոլոր տեսակներն ու տարակերպությունները։

Ավարտելով ժանրի զարգացման բնութագիրը, նշենք և մեկ, գուցե 20-ական թվականներին նկատվող տենդենց, որը հատուկ

է ժամանակակից արվեստին ընդհանրապես։ Դա գեղարվեստական արձակի մեջ ակնարկային և փաստագրական սկզբունքի լայն ներթափանցումն է։ Ակնարկի և պատմվածքի սահմանը դառնում է անորսալի՝ հրապարակախոսությունը միացվում է քնարականությանը, խախտելով ժանրի մասին սովորական պատկերացումը և ստեղծելով կիսաակնարկային, կիսագեղարվեստական բնույթի նորանոր տեսակներ (Դեմիրճյանի, Զորյանի, Բակունցի, Գորկու և Պաուստովսկու ակնարկ-պատմվածքները)։ Լինում են շըրջաններ, երբ, ինչպես նշվում է այս ժանրին նվիրված հատուկ պատմա-տեսական աշխատության մեջ, «պատմվածքը կորցնում է իր կառուցվածքի խիստ որոշակիությունը և զանգվածաբար վերափոխվում է ակնարկային ժանրի ավելի ամորֆ համակարգի... Որոշակի ժամանակաշրջաններում ժանրը տատանվում է սուր կերպով արտահայտված նովելայնությունից դեպի ակնարկային նկարագրություն և հակառակը»[28]:

Այս երևույթը բնորոշ է հատկապես ժամանակակից գրականության համար[29]:

III ԺԱՆՐԻ ԶԱՐԳԱՑՄԱՆ ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՑ ՓՈՒԼԸ

1

XX դարի արվեստի նորարարական բնույթը որոշվում է, ամենից առաջ, հեղափոխությամբ, նրա երկու՝ ստեղծարար և կործանարար կողմերով։ Կործանումն այստեղ նշանակում է ոչ թե պարզապես հին աշխարհի խորտակում. խոսքը գաղափարական, հոգեբանական, էսթետիկական վերակառուցման մասին է։ Համաշխարհային-պատմական ցնցումների, լարված ու բարդ իրադարձությունների պայմաններում գեղարվեստագետների առջև ծառանում է գործունեության անհրաժեշտության, դարաշրջանի ընդհանուր պայքարին մասնակցելու կամ չմասնակցելու հարցը, կյանքի նոր բովանդակությունն ու նոր ձևերն ընդունելու, կամ էլ նըրանց հակադրվելու, նրանցից «պատսպարվելու և պաշտպանվե-

---

28 «Русский советский рассказ». (Очерки истории жанра), Л., 1970, стр. 733.

29 *Այս պրոբլեմն ավելի հանգամանորեն քննվում է ակնարկին նվիրված գըլխում։*

յու» ձգտումը։ Այսպես թե այնպես, արվեստը «ներծծված է» հեղափոխությամբ, և սրանով են պայմանավորվում նրա զարգացման հետագա ուղիները։

Այս պրոցեսում նովելն ու պատմվածքը դարձյալ հանդես են գալիս որպես հասարակական կյանքի երևույթների հետ «փոքր ժանրի» ունեցած կենդանի և ամուր կապի օրինակ։ Ժամանակակից դարաշրջանին հատուկ բարդության և դինամիզմի մեջ, երբ, իսկապես, հարկ է լինում շատ բան «որսալ թռիչքի ժամանակ», նովելը «որսում է» դրանք և ամփոփում իր նեղ շրջանակներում, շատ ճկուն ձևով արտացոլելով կյանքի անընդհատ փոփոխվող բովանդակությունը, ընդունելով նորանոր «կերպարանքներ» ու ձևեր և բեկվելով զանազան ազգային և անհատական ոճերի մեջ։ Ժանրի վերելքն ու վայրէջքները, նրա հասարակական և գեղարվեստական նշանակության խորացումը անմիջականորեն կապվում են դարաշրջանի գեղագիտական որոնումների հետ։

Դարի գրական պատկերը աչքի է ընկնում անսովոր խայտաբղետությամբ, տարբեր դպրոցների և ուղղությունների պայքարով, որն արտացոլվում է նաև ժանրերի մեջ, հարուցելով բազմազան ոճական տենդենցներ։ Այստեղ են և՛ մոդեռնիստական գրականության տարբեր հոսանքները, որոնք առնչվում են դարի մոդայիկ աշխարհզգացողություններին ու փիլիսոփայական ուղղություններին (հիշենք, օրինակ, էկզիստենցիալիստական պատմվածքը), և՛ էսթետացող ու ֆորմալիստական դպրոցները Մյուս կողմից, նկատելի է պատմական նոր պայմաններում քննադատական ռեալիզմի դերի աճը, նրա մեջ սոցիալական, փիլիսոփայական, երգիծական ուղղությունների զարգացումը։ Որպես նոր ռեալիստական նովելի հատկանշական գիծ, հանդես է գալիս նրա ինտելեկտուալիզմը, որը ենթադրում է ոչ միայն բնավորությունների, իրադարձությունների, այլև փիլիսոփայական, սոցիալական սիստեմների բախումներ գիտակցության մեջ։ Սրա հետ է կապվում նաև գրոտեսկի, հեգնանքի, պարոդիայի դերի ուժեղացումը ժամանակակից նովելում։

Քննադատական ռեալիզմի հետագա զարգացումը հատկապես սուր ձևեր է ընդունում Ռուսաստանում, չնայած դեկադենտության ուժեղ ազդեցությանը։ Տեղի են ունենում ռեալիստական կերպարի հետագա վերափոխումներ, մարդու հոգեկան կյանքը բազմազան ձևերով ու տեսակներով պատկերելու նոր մեթոդների հայտնագործում. բարդ ուղիներով խաչաձևվում են ռեալիզմը ռոման-

տիզմի հետ (Կորոլենկոյի պատմվածքները), լարված պսիխոլոգիզմը՝ կենցաղային հյութեղ նկարագրության հետ (Կուպրին). քնարական-իմպրեսիոնիստական ինտոնացիաները՝ խիստ և սըրված ռեալիստական պատկերների հետ (Բունինի պատմվածքները), և, վերջապես, ուժեղ հակում է նկատվում դեպի էքսպրեսիվությունը, սրված սիմվոլիկան և պայմանականությունը՝ Լ. Անդրեևի ընդհանուր ռեալիստական ոճում:

Ռեալիզմի հումանիստական տարրերը նոր իմաստավորում են գտնում ամերիկյան գրականության մեջ, որի հարուստ ավանդույթները և նոր փայլուն անունները՝ Ֆոլկներ, Կոլդուել, Անդերսոն, մանավանդ՝ Հեմինգուեյ, մեծ ազդեցություն գործեցին համաշխարհային նովելի զարգացման վրա: Հեմինգուեյը պատմվածքի հատուկ խտացման հասնում է ինչպես գեղարվեստական միջոցների ծայրահեղ խնայողության հաշվին, այնպես էլ հեռանկարի լայնացման ու խորացման, բազմանյութ և բազմիմաստ պատկերման ճանապարհով: Նրա նովելներում կարևոր է ամեն բան՝ սկսած վերնագրից և վերջացրած ամփոփող ֆրազով, որովհետև նրա մոտ ամեն բան երկիմաստ է, ենթատեքստային: Այս նույն խնդրին են ենթարկված նաև հեղինակի ու պատմողի դիրքերի, պատմության եղանակի և նրա նյութի անհամապատասխանությունը, էպիզոդիկ կերպարների մեկնաբանությունների և պատկերվածի իրական իմաստի հակասությունները, հաճախակի հանդես եկող կրկնությունները, մի խոսքով՝ այն ամենը, ինչ կառուցվում է հեգնանքի վրա, որը միշտ աններդաշնակություն է բացահայտում և միշտ «ենթատեքստային» է: Ինչպես նկատված է, Հեմինգուեյը «կարողացավ միասնության մեջ ձուլել քնարական և էպիկական արձակի լավագույն հատկությունների մի շարք: Նրա արձակում հանդիպում և օրգանապես ձուլվում են երկու տենդենց՝ աշխարհը սուբյեկտիվացնելու և այն օբյեկտիվացնելու տենդենցները...»[30]: Հենց այս անքակտելի համադրումն էլ ստեղծում է նրա արձակի ոճի անկրկնելի ինքնատիպությունն ու հմայքը, որը նրան էապես զանազանում է XIX դարի և՛ էպիկական, և՛ քնարական արձակից: Սրանում է նրա՝ ժամանակակից նովելի զարգացման վրա թողած հսկայական ազդեցության պատճառը:

Մարդու և հասարակության պրոբլեմը, որը պահանջում է

---

[30] *И. Финкельштаин*, Книга рассказов Хемингуэя «В наше время», «Ученые записки Горьковского Института иностранных языков», вып. 23, 1963, стр. 175.

մարդկային գոյության ողբերգությունը լուծելու նոր ասպեկտներ, չի կարող գտնել ճշմարիտ լուծում՝ չնայած աշխարհի երերունությունը, աղետավորությունը սուր ձևով զգացած շատ գեղարվեստագետների ուժին ու տաղանդին։ Մնում է միայն բավարարություն գտնել ժամանակակից աշխարհի մեջ՝ այդ իսկ աշխարհից խորթացած մարդու կատարյալ հուսահատության, անօգնականության տաղանդավոր նկարագրությամբ (Կաֆկայի նովելների պատրանքային աշխարհը)։ Անշուշտ, սա չի վերաբերում առանձին հեղինակների ստեղծագործությանը, որոնք ուժ գտան դուրս գալու իրենց ուղղության շրջանակներից (ռեալիստական և մոդեռնիստական տենդենցների պայքարը Ֆոլքների մոտ, Հակսլիի, Գրինի, Հեմինգուեյի էվոլյուցիան դեպի հստակ սոցիալական պրոբլեմատիկան)։

2

Հասարակական խոշոր տեղաշարժերով, հակասություններով, ճգնաժամերով, պատերազմներով նշանավորված ժամանակակից իրականության բարդ պատկերը և փրկության ուղիների որոնումները շատ գեղարվեստագետների մղեցին դեպի դարասկզբին ծընունդ առած սոցիալիստական ռեալիզմի արվեստը։

Այդ արվեստն ուներ կյանքի գեղագիտական իմաստավորման նոր միջոցներ ու ձևեր. «Սովետական իրականությունը իր հետ բերեց նոր մարդկային փոխհարաբերություններ, նոր պրոբլեմներ. նոր բովանդակությունը,— գրում է Զորյանը,— հրամայաբար պահանջում էր և նոր ձև, նոր ոճ, անգամ լեզվական նոր ֆակտուրա...»[31]։ Այս նոր ոճի, նոր ձևի որոնումների մեջ, նոր հերոսի մասին ծավալված վեճի մեջ էլ տեղի է ունենում սովետահայ արձակի զարգացումը։

Սովետահայ արձակի պատմությունն սկսվում է հենց փոքր ձևերից՝ պատմվածք, նովել, մանրապատում, որոնք վառ ձևով ցուցադրում են դարաշրջանի լարված ու բարդ, հակասություններով հարուստ ոգին։ Բովանդակության, թեմատիկայի, ընդհանուր տրամադրության, պաթոսի և աշխարհզգացողության փոփոխությունները արմատական փոփոխություններ են հարուցում նաև ժանրի կառուցվածքի մեջ։

---

31 Ստ. Զորյան, Երկեր, հ. 10, Հայպետհրատ, 1964, էջ 546։

Սիմվոլիկ-այլաբանական եղանակը Արալին փոխարինում է հստակ սոցիալական շեշտով, նոր կերպարները ձեռք են բերում սոցիալականորեն կոնկրետ, անհատականացված բնույթ, իսկ գործողությունները նոր պատմվածքների մեջ ծավալվում են հասարակական լայն ֆոնի վրա։ Փոխվում է նաև Զորյանի նովելի ընդհանուր հնչեղությունը, ոճը և կառուցվածքը. փոխվում են իրենք՝ հերոսները, լայնանում է իրականության հետ շփվելու նրանց ոլորտը, կոնֆլիկտների ու սյուժեների մեջ ներառնելով ավելի շատ դրամատուրգիական տարրեր և դրանով իսկ պատկերվող աշխարհը զրկելով նեղ հոգեբանական բնույթից։ Ուժեղանում է Դեմիրճյանի պատմվածքների ընդհանուր քննադատական պաթոսը. նրանցում քննվում են նոր գիտակցության արթնացման արդեն ոչ միայն հոգեբանական, այլև հասարակական-պատմական արմատները։ Մեծ զարգացում է ապրում հայ արձակի համար ավանդական «փոքր մարդու» թեման։ Նոր պատմական պայմաններում, բնականորեն, սա իր հետ բերում է և՛ նոր հնչեղություն, և հումանիզմի նոր ձևեր, հետևաբար նաև լուսաբանման նոր ինտոնացիաներ։

Նոր գաղափարա-գեղարվեստական պահանջներին համապատասխան ինքնատիպորեն յուրացնելով դասական ժառանգությունը, ժանրը էապես հարստանում է, բացելով նորանոր հնարավորություններ։ Սոցիալիստական ռեալիզմի ընդհանուր տենդենցներն ու սկզբունքները առանձին անհատական ոճերում բեկվում են տարբեր ձևերով։

Քննարկենք հայկական նովելի ու պատմվածքի հիմնական հոսանքները, տեսակներն ու ենթատեսակները, որոնք բնորոշ են նրա զարգացման ներկա փուլի համար։

3

Իր ոճաբանությամբ բոլոր մյուս ժանրային տարատեսակներից առավել որոշակիորեն առանձնանում է պատմական նովելը, որը միանգամայն հատկանշական է հայկական արձակին։ Բացի դրանից, սա հենց այն ոլորտն է, ուր վառ ձևով հանդես են գալիս ժողովրդի պատմության ու նրա մշակույթի առանձնահատկություններով պայմանավորված ազգային ոճական սկզբունքները։ Սա, Ս. Աղաբաբյանի ճիշտ դիտողությամբ, «հրաշունչ ոճաբանություն է, բնական պաթետիկա, զգացմունքների կուտակում, արևելցիո-

րեն բոցկլտացող խոսքեր. պատումի վեհություն, ազգային տեսիլներ ու մարգարեություններ և էլի ուրիշ տարրեր...»[32]։

Այս բնագավառի ամենախոշոր նվաճումը, անշուշտ, Դեմիրճյանի «Գիրք ծաղկանցն» է, որը և գրեց այդ ժանրի հիմքերը։ Դեմիրճյանի նովելն, այնուամենայնիվ, պատմական է այս բառի ՚ոչ սովորական իմաստով, քանի որ և՛ կերպարները, և՛ իրադարձությունները այստեղ ավելի շատ ծառայում են որպես սիմվոլներ. Սա ավելի շատ ժողովրդի պատմության ընդհանրացումն է, նրա գոյության բարձր ստեղծագործական ոգին պահպանող հերոսական ջանքերի հիմնը։ Գաղափարական մտահղացումը (մշակույթի ստեղծողը ժողովուրդն է), ընդհանուր փիլիսոփայական պաթոսը (հին գրքի պատկերը սիմվոլացնում է արվեստի անմահության փիլիսոփայական միտքը) միավորում են կառուցվածքով կերտված այս գործը (պատմությունը ներկայացված է որպես նովելների մի շարք) մի ամբողջության մեջ։ Արտասովոր է պատմվածքի կառուցվածքը, խորապես քնարական է նրա ընդհանուր շունչը (հայրենի բնության հնչյուններից ու գույներից հայկական միջնադարյան երգի ծնունդ առնելու բանաստեղծական պրոցեսն արտահայտող հեքիաթային խոհերը, բնությամբ զմայլված Ջրվարթի՝ այդ երգն ստեղծողի կերպարը)։ Զուգահեռաբար զարգանում է սյուժեն. նովելում ցույց են տրված իրական փոխհարաբերությունները՝ Վերածնության մտայնության կրողների բախումը եկեղեցու տգետ ու ֆանատիկ ներկայացուցիչների հետ, վարպետորեն է տրված խոր միջնադարի մթնոլորտը, ստեղծված են հոգեբանական բովանդակությամբ հագեցված կերպարներ, որոնք արտացոլում են պատմական այդ դարաշրջանի ոգին։ Այնուամենայնիվ, ո՛չ ռեալիստական պատմելաձևը, ո՛չ էլ նովելում կենցաղագրական ու ազգագրական եղանակների որոշակի օգտագործումը չեն փոխում նրա քնարական-փիլիսոփայական կառուցվածքը։

«Գիրք ծաղկանցի» ոճական ավանդույթները շարունակվում են Վ. Խեչումյանի «Ջվարթնոց» նովելների գրքում։ Սրանց հիմքում արդեն ընկած են պատմական փաստաթղթերի միանգամայն իրական սեղմ վկայություններ, որոնք գրողի առջև բացում են ժողովրդի «գոյության» բարդ աշխարհը, հայկական Վերածնության

---

32 Ս. Աղաբաբյան, *Ժամանակակից արձակի պրոբլեմների մասին, «Սովետական գրականություն», 1967, № 1, էջ 126։*

հոգևոր արժեքներ, կենցաղի ու բարքերի, մշակույթի ու լեզվի պատկերները։ Այս նովելները հիմնականում քնարական-դրամատիկական բնույթի են՝ սուր հոգեբանական բախումներով, հակասական իրադրություններով և պարագաներով, որ հատկանշական են նովելի ժանրին։ Այս պոետիկայի համաձայն են կառուցված նաև բնավորությունները՝ կերպարի մեջ առանձնացվում է կոնֆլիկտի էությունն արտահայտող մեկ իշխող գիծ։

Բայց եթե կառուցվածքով, իրենց «նովելիզմով» այս գործերը զանազանվում են դեմիրճյանական «Գրքից», ապա ընդհանուր քնարական-փիլիսոփայական պաթոսի մեջ սերտորեն շաղկապվում են։ Այստեղ նույն ոճաբանությունն է՝ քնարական հիշողություններ, հերոսների միջոցով անցյալի դրամատիկ դեպքերի վերարտադրում, միջնադարյան բնապատկերի առատ նկարագրություններ, ժողովրդի գոյության պատմական ապրելքի ներքին օրենքները բացահայտող էպիկական կտորներ։

Նման շարք է ստեղծում նաև Ս. Խանզադյանը «Վարք հարանց»-ում։ Այս նովելները մերձենում են պատմականին, քանի որ նրանց հիմքում ընկած են պատմական զրույցներ։ Շարքում չկա միասնական սյուժե. դրվագները, Մաշտոցի դարաշրջանի դեպքերը միահյուսվում են նրա կերպարով և կոչված են բացահայտելու նրա գործունեության իմաստը։ Ինչպես և Խեչումյանի նովելներում, այստեղ ևս էպիկական շունչ կա՝ ավանդությունների և զրույցների միջից հառնում է հին պատմության, նրա մարդկանց, հեթանոսական բարքերի ու պաշտամունքների պատկերը։ Սրանցում ևս քնարական նովելի կառուցման նույն սկզբունքներն են (անցյալի և ներկայի ձայնակցում, բանաստեղծական կրկնություններ, հիշողություններ, վերջաբաններ, ուր և հիմնականում տեղի է ունենում դարերի այդ միացումը)։

Վերջապես, այս թեման մշակել է նաև Խ. Գյուլնազարյանը, որն այն լուսաբանելիս ի հայտ է բերում դարաշրջանի միջնադարյան կենցաղի ու բարքերի հրաշալի իմացություն։ Վերոհիշյալ հեղինակներին Գյուլնազարյանը մերձենում է ինչպես թեմայով ու աշխարհայեցողությամբ, այնպես էլ կոմպոզիցիայով ու ոճաբանությամբ։ Այստեղ էլ հանդես է գալիս սիրո դրաման ու ողբերգությունը, ընդվզումը միջնադարյան օրենքների դեմ։ Գյուլնազարյանի պատմվածքները ևս համակված են քնարական շնչով, որն արտահայտում է հեղինակի սերը դեպի հասարակ մարդիկ։ Բայց միշտ առկա է նաև սոցիալական տարրը, որը կոչված է խորացնելու այդ դրամատիկ պատմությունների իմաստը։

Ինչպես տեսնում ենք, չնայած այս ժանրում կան ոճական շատ միասնական սկզբունքներ, բայց դա չի խանգարում հեղինակներին յուրովի մեկնաբանելու միջնադարյան սյուժեները։ Եթե Դեմիրճյանն ընդգծում է ժողովրդի գոյության ու փիլիսոփայության ոլորտը, իսկ Խեչումյանը, վերականգնելով հայկական ձեռագրերի, գրությունների և մանրանկարչության փաստերը, ներկայացնում է հայկական Վերածնության հոգեբանական զարթոնքի ընթացքը, ապա Խ. Գյուլնազարյանն իր ուշադրությունը կենտրոնացնում է միջնադարի սոցիալական բովանդակության վրա։ Այսպես թե այնպես, չնայած առանձին թերություններին[33] (ոճավորման որոշ տարրեր՝ Վ. Խեչումյանի մոտ, հեթանոսական աշխարհի «սոցիալական հարաբերությունների որոշ մոդեռնացում»՝ Խ. Գյուլնազարյանի մոտ), նրանց մեջ գտնված են պատմական նովելի կառուցվածքի և ոճաբանության ճիշտ ուղիները։

Հայկական արձակում ակտիվորեն զարգանում է նաև երգիծական նովելը։ Այս բանին մեծապես նպաստում են Պատկանյանի, Պարոնյանի, Սունդուկյանի, Օտյանի հարուստ ավանդույթները։ Երգիծական նովելը ներկայացված է Դ. Դեմիրճյանի, Վ. Թոթովենցի, Լեռ-Կամսարի, Մ. Դարբինյանի, Ս. Խանզադյանի և այլոց անուններով։ Երգիծական պատմվածքների մեջ, մանավանդ նրա զարգացման վաղ էտապում (20-ական թվականներին), նկատելի են որոշակի խաչաձևումներ այդ տարիներին տարածված ֆելիետոնային գրելաձևի հետ։ Այդ թվականների մամուլը լեցուն է առակներով, պարոդիաներով, ֆելիետոններով, բեմականացված անեկդոտներով։ Քաղաքական սրությամբ, ընթերցողին ուղղակիորեն դիմելով, բառի դիպուկությամբ ու պատկերավորությամբ այս ժանրային ձևերը միավորվում էին օրգանական ամբողջության մեջ, ստեղծելով ինքնատիպ ոճաբանություն (Լեռ-Կամսարի, Մ. Դարբինյանի ստեղծագործությունները)։

Այսպիսին է նաև Վահան Թոթովենցի գեղարվեստական հրապարակախոսությունը։ Նրա «Ամերիկա» շարքի պատմվածքները ներկայացնում են նովելի ժանրային համակարգի մեջ հրապարակախոսության ներթափանցման օրինակ, որը խախտում էր այս ժանրի մասին մինչ այդ եղած պատկերացումը։ Սրանցում

---

33 Այս մասին ճիշտ դիտողություններ կան Ս. Աղաբաբյանի «Պատմվածքի ճանապարհը» հոդվածում (տե՛ս հեղինակի «Գրականություն և արդիականություն» ժողովածու, 1965)։

այումն, որպես այդպիսին, չկա, իսկ եթե հանդես էլ գալիս է որևէ իրադրություն կամ գործողություն, ապա այն ամբողջապես ենթարկվում է ամերիկյան կենսաձևի նկատմամբ արտահայտվող երգիծանքի խնդիրներին։ Հերոսները զրկված են կոնկրետ գծերից և ավելի շատ սիմվոլներ են ներկայացնում։ Գեղարվեստական հրապարակախոսության կառուցման սկզբունքներին համապատասխան նախաբաններում, վերջաբաններում, շեղումներում բացահայտորեն հանդես է գալիս հեղինակի խոսքը (Ազատության արձանի կամ ռասսայական վարկաբեկման մասին հեգնական դատողությունները «Մեյրի Ընդըրվուդ» պատմվածքում)։ Վերջիններս երբեմն չեն կապվում հիմնական կոնֆլիկտների, նույնիսկ գլխավոր գաղափարի հետ, այլ առաջանում են զուգահեռաբար, ասոցիացիաների ձևով (սեփական կյանք ունեցող իրերի մասին դատողությունները նույն «Մեյրի Ընդըրվուդում»)։

Գեղարվեստական երգիծանքը ներկայացված է Դեմիրճյանի «Անցյալի ուրվականներ» պատմվածաշարում, Արազու «Անցորդներում», Խանզադյանի մոտ։ Բացահայտ երգիծական գործերից բացի կարելի է խոսել նաև երգիծական տարրերի առկայության մասին առանձին հեղինակների ստեղծագործության մեջ։ Այսպես, վերոհիշյալ շարքերում մեր առջև ավելի շատ սոցիալ-հոգեբանական նովելներ են, բայց, իհարկե, «անցյալի», «անցորդների» թեման վճռվում է երգիծական միտումով։ Հոգեբանական և փիլիսոփայական շատ պրոբլեմներ երգիծական լուծում են գտնում Դեմիրճյանի պատմվածքներում։ Նույնիսկ ամենադրամատիկ նովելներում էլ մենք հանդիպում ենք կոմիկական իրադրություններ, երանգավորումներ, չափազանցումներ և բառախաղեր։ Ինքը՝ Դեմիրճյանը, ասես արդարացնելով իր պատմվածքների մեջ երգիծական տարրի առկայությունը, գրել է. «Չեմ կամենում պարադոքսներ ասել, բայց կոմիկական տարրը ամենազոր միջոցն է՝ ազատվելու սենտիմենտալիզմից, ռոմանտիզմից, իմպրեսիոնիզմից և ամեն տեսակ «իզմ»-երից։ Սակայն կպատահի կոմիկական տարրի ներկայությամբ ռեալիզմից շատ հեռանալ։ Կոմիկականը զսպում է...»[34]։

Այս տարրերի առկայության մասին կարելի է խոսել նաև Բակունցի «Պրովինցիայի մայրամուտը» պատմվածքի կապակցությամբ, թեև նրա մոտ հնի խորտակման և նոր աշխարհի վերածըն-

---

34 Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ. 6, 1958, էջ 640։

ման թեման ավելի շուտ փիլիսոփայական լուսաբանում է ստացել։

Ժամանակակից գրականության մեջ շարունակում է զարգանալ նաև «սյուժետավոր պատմության» կամ նովելի ավանդական տեսակը, բայց իր պրոբլեմային իմաստով նշանակալիորեն խորացված։ Ժամանակակից պատմվածքը ավելի հաճախ է դիմում «մասնավոր երևույթների» և «պատահական» դրվագների վերագնահատմանը (նովելի ավանդական հատկությունը), ձգտելով նրանցում խոր օրինաչափություններ բացահայտել։

Սյուժետավոր կառուցվածքի, հակադիր բնավորությունների ու իրադարձությունների «ինքնաշարժման» հատուկ հակում է ցուցաբերում Մ. Արմենը։ Այս հակումը գալիս է դեռ նրա գրական անցյալից և շարունակում մինչև «Պատվիրեցին հանձնել Ձեզ» ժողովածուն։ Հեղինակի նկարագրած ճամբարային կյանքը լի է արտասովոր երևույթներով։ Այսինքն՝ նա լի է նովելային սյուժեներով և հիմք է տալիս հենց այդ ժանրի համար։ Արմենն օգտվում է ժանրի նաև այլ պոետական հնարներից, տալով մարդկային ճակատագրերի և բնավորությունների «կուլմինացիաներ», դիմելով անսպասելի վերջավորությունների («Իմ տասը»)։ Այն դեպքերում, երբ Արմենը գտնում է ճիշտ «շղթայակցությունները», կատարում է փաստերի խիստ ընտրություն, սյուժեն ուղղվում է իր հիմնական նպատակին («Նամակ», «Հին տարվա գիշերը» և այլն)։ «Սյուժեների բացարձակացման» դեպքում (իսկ այդ վտանգը խիստ ուժեղ է ժանրի տվյալ տարատեսակի համար) արվեստագետի ուշադրությունն ուղղվում է երկրորդական մանրամասների, վիճակների ու իրադրությունների վրա, որոնք չեն բարձրանում մինչև «ճամբարային ողբերգության» սոցիալ-հոգեբանական արմատների ու պատճառների բացահայտումը («Տ. Պ. Ծիրինա», «Կոպեկը», «Բուշնակը» և այլն)։

Ժանրի այս տարատեսակին կարելի է դասել նաև արկածային պատմվածքը։ Օրինակ կարող են ծառայել Վ. Անանյանի որսորդական նովելները, որոնց մեջ ազգագրական և իմացական գծերին միանում են արկածային ժանրի առանձնահատկությունները՝ դեպի սուր սյուժեն ունեցած նրա հակումը։

Որպես «սյուժետային պատմությանը» հակադիր տենդենց հանդես է գալիս նովելի այն տեսակը, որի մեջ նկարագրության կենտրոնում դրված է «բնավորությունների գաղափարը»։ Այս տեսակի հիմքում, որ պայմանականորեն կարելի է դրամատիկա-

կան անվանել, ընկած է արդեն ձևավորված բնավորության վերակառուցումը, բեկումը, նրա էական հատկությունների անսպասելի փոփոխությունը։ Սյուժեն հասցվում է հատուկ խտացվածության, որի շնորհիվ ամենից կարևորը դառնում է բեկման արդյունքը։ Բնավորությունների և կոնֆլիկտների այսպիսի լուծումներ կան Ս. Խանզադյանի, Ա. Ավագյանի, Վ. Պետրոսյանի և այլոց մոտ։ Այնուամենայնիվ, նկատենք, որ այս տարատեսակն իր մեջ ընդգրկում է ամենաբազմազան ձևի ու բովանդակության նովելներ։ Նրանց հիմքում կարող են լինել և՛ սոցիալ-հոգեբանական դրամաներ, և՛ ուղղակի կենցաղային կոնֆլիկտներ։ Նրանք կարող են կառուցվել նովելային արտասովոր փաստի վրա կամ նովել-դիմանկարի, լիրիկական հերոսի ապրումների, հիշողությունների վերարտադրման ձևով, կամ, վերջապես, նույնիսկ որպես անսյուժե սիմվոլիկ պատկեր-իրադրություն (Խանզադյանի «Հորովելը»)։ Բայց միշտ ինքը՝ կոնֆլիկտը, դրամատիկ բնույթ է կրում, և պատմվածքների կենտրոնում ոչ թե իրադարձություններ են, այլ բնավորություններ, այն էլ սրանց երևան գալու ամենավառ մոմենտին (Ս. Խանզադյանի «Կորած արահետներ» շարքը, Վ. Պետրոսյանի «Պատմվածք մարդու մասին»)։ Ի դեպ, այս տիպի նովելներում հաճախ կենտրոն է դառնում բարոյական պաթոսը, որի պատճառով հոգեբանական ընդհանրացումներից վերացական բարոյախոսության անցնելու վտանգ է առաջանում։

Ժամանակակից պատմվածքի մի այլ հոսանքում, որը հիմնականում կապված է երիտասարդների որոնումների հետ, ընդհակառակը, նկատելի է դրամատիզմի բացակայություն և հոգեբանական ենթատեքստի դերի ուժեղացում։ Այս հոսանքն իր հիմքում կապվում է ընդհանրապես քնարական արձակի հետ, որը շատ տարասեռ է ինչպես ժանրային իմաստով (այստեղ կարելի է դասել և՛ պարզ քնարական էտյուդները, ուրվագծումները, մինիատյուրներն ու քնարական-հոգեբանական պատմվածքները, և՛ նույնիսկ «խոստովանության վիպակը» և այլն), այնպես էլ անհատական ստեղծագործական իրագործման մեջ։ Սա մեկն է այն ուղիներից, որով զարգանում է «ազատ պատմությունը» և առավել վառ ձևով արտահայտվում հենց փոքր էպիկական ժանրում. Այստեղ նյութի լայն ընդգրկումը, սյուժետային ազատությունը և ֆաբուլային սեղմությունը որոնումների համար լայն ճանապարհ են բացում։

Ազատ պատմության զարգացումը նկատվեց, ինչպես նշե-

ցինք, դեռ անցյալ դարի վերջին, բայց առավել ինտենսիվ և որոշակի այս պրոցեսն սկսվեց ժամանակակից պատմվածքում։ Դա կապվում է հատկապես քնարականության ակտիվ ներթափանցման հետ, որը բացատրվում է պատկերվող աշխարհի հանդեպ հուզական վերաբերմունքի խորացմամբ։ Քնարականությունը, թուլացնելով ֆաբուլան, իր հետ նովելի կառուցման նոր ձևեր է բերում։ Ռուսական սովետական արձակում այս հոսանքը վառ կերպով արտահայտված է Պաուստովսկու ստեղծագործության մեջ, ուր ֆաբուլան, տարրերի տրամաբանական փոխադարձ կապը հաճախ վերանում է։ Աշխարհը դառնում է բեմ, ուր գրողը քնարական մեկնաբանի դեր է խաղում։ Կյանքը արտացոլվում է որպես ամբողջությունից տրոհվող օղակներ, որ կարելի է համախմբել ասոցիատիվ կապերով, այսինքն՝ իրականությունն արտացոլվում է հեղինակի քնարական պատկերացումների և ընկալումների պրիզմայի միջով։

Սովետահայ քնարական արձակի սկզբնավորողը եղավ Գուրգեն Մահարին։ Նրա նովելների ազատ ձևը «նորմատիվ ոճաբանության» ոչ մի կանոնի չի ենթարկվում։ Նա գրում է սահուն, թեթև, թվում է՝ շատ հասարակ, անփույթ, մտահղացումն արտահայտելու համար ամեն անգամ օգտագործելով նորանոր ոճական միջոցներ ու հնարներ, երբեմն խախտելով պատմվածքի ավանդական հատկանիշները։ Այդպիսի ազատ կառուցման հատկանշական օրինակ են հանդիսանում նրա վաղ պատմվածքները, որոնցում ոճական անցումներ կան էպիկական պատմողական ոճից մերթ դրամատիկական կոնֆլիկտայնության, մերթ հոգեբանական պատմվածքին հատուկ ներքին մենախոսություններին, մերթ էլ հուշագրական ոճին, օրագրային գրառումներին։ Ոճի և ձևի հետ այս «ազատ» վարվեցողությունը Մահարին պահպանում է նաև հետագա տարիներին։ Այսպես, «Կարմիր կակաչներ» նովելը կառուցված է անցած պատմության հիշողության վրա, անցյալն ու ներկան ապագայի հետ առնչելով, այն լցուն է քնարական շեղումներով, ընթերցողին ուղղված դիմումներով։ Հենց ներածության մեջ պատմվածքի ժանրի ու նրա հնարավորությունների մասին արվում են ազատ մտորումներ, որոնք պարոդիայի ձևով են հանդես գալիս պատմության ընթացքում և վերջաբանում։ Այնպես, որ երբեմն դժվար է որոշել, թե պատմվածքի ժանրային ո՞ր տեսակն է նախընտրում Մահարին։ Բայց ամբողջության մեջ նա իրական աշխարհն անց է կացնում անձնական ընկալումների մի-

ջով, հուզական երանգավորում է տալիս նրան։ Նրա նովելներում շարժումն աչքի է ընկնում ոչ թե բնավորությունների և իրադարձությունների զարգացումով, այլ հեղինակային զգացումի արտահայտման աստիճանով։ Սրա ցայտուն օրինակ է հանդիսանում «Հին այգու պատմությունը» նովելը, որն այլաբանորեն պատկերում է հին հարաբերությունների վախճանն ու նորերի երևան գալը։

Քնարական նովելը հիմնական ոլորտ է նաև Ռ. Արամյանի, Խ. Գյուլնազարյանի և այլոց համար, որոնք իրենց գեղարվեստական աշխարհը կառուցում են տրամադրության, ապրումների վրա։ Այդպիսին է Արամյանի գրեթե բոլոր շարքերի բնույթն ու պաթոսը՝ և՛ «Չթամբած ձիերինը», որ տալիս է ռեալիստական սյուժեների շարք, և՛ Կոմիտասի մասին դրամատիկական նովելներինը, և՛ նույնիսկ «Անտառի հովիտ» հոգեբանական նովելինը։ Տրամադրությունը, ինչպես ճիշտ նկատել է Ս. Աղաբաբյանը Ռ. Արամյանի նովելների վերլուծության կապակցությամբ, հանդես է գալիս ոչ թե պարզապես որպես արտահայտչամիջոց, այլև որպես «հեղինակի ստեղծագործության ամուր շաղախը, այն դիտման կետը, որից նա յուրովի է տեսնում աշխարհը և յուրովի բացատրում կյանքի առանձին արտահայտությունները...»[35]։

Դրա հետևանքով աշխարհն ու իրականությունը ինքնատիպորեն են «երանգավորվում», իսկ կյանքի իրադարձությունները, նրա առանձին բեկորները, կտորները, պատկերները, իրողությունները տրվում են այս կամ այն բանաստեղծական միտքը կամ լեյտմոտիվը խորհրդանշող պայմանական փոխհարաբերությունների մեջ։

Քնարական նովելի ոճաբանության մեջ հատուկ դեր են խաղում այլաբանական տարրերը, որոնք ուժեղացնում են մտքի զգացմունքային հնչեղությունը (արևի կերպարը— «Աղջիկը, որն ուզում էր արևածաղկի նման ապրել»), հիմնական լեյտմոտիվի պոետական կրկնությունները («Գայլեր չկան» պատմվածքի սկիզբն ու վերջը) և, վերջապես, բազմաթիվ քնարական մտորումները, շեղումները, հեղինակի հիշողությունները, որն ակտիվորեն առկա է և պայմանական փոխհարաբերությունների միջոցով արտահայտում է աշխարհի մասին իր սեփական հայացքները («Փոքրերի մասին մեծերի համար» շարքում)։

Պատահական չէ, որ քնարական նովելը ոճաբանորեն շատ

---

35 Ս. Աղաբաբյան. Գրականություն և արդիականություն, 1965, էջ 112։

հաճախ մոտենում է **արձակ բանաստեղծությանը** (այս տենդենցը շատ ուժեղ է արդեն Իսահակյանի քնարա-փիլիսոփայական նովելներում):

Այս ժանրի դասական նմուշը Դեմիրճյանի «Զարգայն» է: Կերպարներն այստեղ այլաբանական են (քարավանը՝ մարդկային պատմության ընթացքը, ուղտը՝ ժողովրդի ճակատագիրը): Ամենն շարժվում է սևև քարավանի տակտով, իսկ զարթող անձանց (վաճառականի, փիլիսոփայի, գյուղացու) խաչաձև երկխոսության մեջ ծագում և զարգանում է ժողովուրդների պատմական ճակատագրի փիլիսոփայությունը: Ժողովրդի, նրա տոկունության ու համբերության փառաբանումն ավարտվում է դրամատիկ հանգույցով՝ ժողովրդի ցասումով, որն այլաբանորեն արված է վրիժառու ուղտի կերպարում: Դեմիրճյանն այստեղ հանդես է գալիս որպես այս ժանրի առաջին սկզբնավորողներից մեկը, արտացոլելով նրա ոճական առանձնահատկությունները. հատակ ռիթմ, քընարականություն, կրկնողություն, պատկերի պայմանականություն, հուզական հագեցվածություն:

«Կարավանը ռիթմ է տալիս անապատին: Ուղտերի բեռնած սապատները ալիք-ալիք՝ մակույկներ են ելնում-իջնում: Իսկ ճանապարհորդները հոգնել են, հարբել են անապատից:

Առջևում նստած է՝ ուղտ-պարապլուխը հպարտագլուխ, վեհ: Քայլ է առնում զարիվ-զարիվ, վրան մատաղահաս նինգիր, վրան բռժոժ ու զանգ՝ նաղան, ճաճան, զանգ-զրանգ: Հետևից ուղտերը համաված-համաված, լեռնաշղթա: Մեղկ ձայն է տալիս զանգը զանգին: Խոր հեռ է դարձնում զանգին զանգը: Ու ճոճվում են...»[56]:

Ժանրի քնարական հոսանքում ինքնատիպ տեղ են գրավում **նովել-մանրապատումները**: Նրանք կային դեռ դասականների՝ Դեմիրճյանի, Զորյանի մոտ և շարունակում են զարգանալ Մահարու, Ռ. Արամյանի, Հուրունցի և այլոց մոտ:

Զորյանի մանրապատումները հիմնականում սիմվոլիկ-այլաբանական բնույթի են (օրինակ, «Զրույց գեղեցիկի մասին»): Հեքիաթային սյուժեները կոչված են ցուցադրելու արվեստի մասին հեղինակի գաղափարները: Այդ երկերն ավելի կենտրոնացված ձևով արտահայտում են նրա գրելաձևը՝ քնարականորեն մեղմ, նրբագեղորեն պարզ, անկեղծ և ցուցադրում են սեղմ, համաչափ կոմպոզիցիայի նրա արվեստը:

56 Դ. Դեմիրճյան, Երկեր, հ. 1, 1946, էջ 307:

Դեմիրճյանի մանրապատումներն ավելի «ռեալիստական» են։ Նրանք հաճախ ներկայացնում են կենցաղի, կյանքի առանձին հավաստի կտորներ («Կինտոն», «Կոշկակարը», «Պառավը» և այլն)։ Այս գործերն իրենց պոետիկայով կանգնած են ասես թե ուրվագծումների, պատկերների, տեսարանների և նովելիստական դրվագների սահմանագծում։

«Աշխույժ փողոցը լիքն է երեխաների կանչերով, տրամվայի զնգոցներով և անլսելի, անորոշ մարդկային խոսակցության սիմֆոնիայով...

Գարուն է։

Մի ուրախ պառավ նստել է դռան առջև քարին և գիրկն առել մի փոքրիկ երեխա։ Թոռն է անշուշտ։ Փոքրիկը ձեռները պարզում է, որ բռնի... ծառը, շենքերը, աշխարհը... Ու ժպտում է։ Ժպտում է և պառավը։ Նա երկու ձեռքերի մատները հագցրել է իրար՝ պինդ բռնել է խաղացող երեխային։ Չլինի թե ընկնի։ Ու կպել է նրան։ Ինձ թվում է նա էլ կառչել է երեխային... չլինի թե ինքը ընկնի անէության մեջ...

Ու փարված կյանքին դեռ ժպտում է նա...»[37]։

Այստեղ ևս կերպարներն ու դեպքերը կոնկրետ չեն, այլ ալեգորիկ են, կրում են այս ժանրին հատկանշական որևէ ընդհանրացնող-փիլիսոփայական կամ կենսական իմաստ։ Այլաբանությունը մերթ թաքնված է, մերթ ուղղակիորեն արտահայտվում է քնարական ամփոփումներում։ Այս պատկերները նովելին մոտենում են ձևի կարճությամբ, «ծանրության կենտրոնի» առկայությամբ և անսպասելի վերջավորություններով։

Արվեստի՝ դեպի իրականությունն ունեցած գեղագիտական վերաբերմունքի հարցերին է նվիրված Գ. Մահարու «Հոկտեմբերյան էսքիզներ» մանրապատումների շարքը։ Այստեղ նույն այլաբանական կերպարներն ու սիմվոլներն են, որ բացահայտում են արվեստի մասին հեղինակային կոնցեպցիան («Օրորոցային երգ» նովելը)։ Դրանք հիմնականում քնարական բնույթի են, կառուցված հեղինակի՝ դեպի ընթերցողն ուղղված պոետական հղումների, առանձին պատկերների, նախադասությունների կրկնության վրա։ Եվ եթե նույնիսկ նրանք վերարտադրում են առանձին «նովելային իրադրություններ» («Հոպոպի արցունքները»), ամբողջության մեջ նրանք ունեն քնարական-դրամատիկ բնույթ և տարնչ-

37 Դ. Դեմիրճյան. Երկեր, 1946, էջ 307։

վում են արձակ բանաստեղծության պոետիկայի հետ (մանավանդ «Հոկտեմբերյան էսքիզները», ուր փոքր ձևի մեջ բացահայտվում են իրականության բարդ հակասությունները): Այս իմաստով բացառություն են կազմում հումորեսկները, որոնք տարբերվում են թեմայով ու պաթոսով, թեև ամբողջության մեջ հարում են նույն մանրապատումի ժանրին («Լռության ձայնը» շարքը):

Քնարական նույն պատմելաձևը հատուկ է նաև Ռ. Արամյանի, Լ. Հուրունցի մանրապատումներին: Ռ. Արամյանի «Պատմվածքներ՝ գրված լուսանցքներում» շարքը պարունակում է համառոտ ուրվագծումներ, որոնց հիմքում որևէ իրադրություն է՝ կյանքի հատված, տրամադրություն կամ ապրում և դարձյալ արձակ բանաստեղծություն հիշեցնող քնարական պատկերներ («Սարյակներ», «Քե՞զ, իմ սիրելի» և այլն): Բայց նրանց պոետիկայում միշտ այնպես թե այնպես ներկա է ինչ-որ այլաբանական կամ բարոյախոսական իմաստ, չխոսելով արդեն ոչ մեծ առակատիպ պատմությունների մասին, որ ներկայացնում են սյուժետային տեսարաններ՝ վերջում առաջադրվող գաղափարի շեշտումով («Նկարիչն ու երեխաները», «Դանակներ», «Գազարներ»):

Բազմակողմանի ու քնարական է Լ. Հուրունցի մանրապատումը: Հագեցած ֆոլկլորով, ժողովրդական հումորի տարրերով, այն գունեղ է և նկարագեղ: Մյուս կողմից, այն օժտված է Հուրունցին հատուկ կրքոտ հրապարակախոսական գծերով («Իմ օջախի քարերը» ժողովածուն):

Եվ այսպես, այն փաստը, որ արձակի մեջ է մտնում մարդկային զգացմունքների ու խոհերի հարուստ աշխարհը, խոսում է ժամանակակից նովելի մեջ հուզական, քնարական գծի ուժեղանալու մասին:

Ժամանակակից քնարական արձակի մյուս ուղղության մեջ նկատվում է անհատի փորձն ընդհանրացնելու ձգտում: Ավելի երիտասարդների մոտ սա հաճախ ինքնաճանաչման ձև է, անձնական ապրումները համախմբելու, կապակցելու փորձ: Այստեղ են հենց ժամանակակից «խոստովանության արձակի» և նոր հոգեբանական պատմվածքի ակունքները (ռուսական արձակում այս տենդենցը ներկայացնում են՝ Կազակովը, Նագիբինը, Ակսյոնովը, Սեմյոնովը, Նոսովը, Լիխոնոսովը, Բիտովը, հայկականում՝ Պ. Զեյթունցյանը, Ն. Ադալյանը և ուրիշներ): «Անֆաբուլա» պատմությունը հին ավանդույթ ունի (ռուսական արձակում այն ընթանում է «ֆիզիոլոգիական ակնարկից» դեպի Չեխով և

Բունին, հայկականում՝ Նար-Դոսից մինչև Զարյան): Այս ավանդույթի հիմքում ընկած է գրական այնպիսի ձև գտնելու ձգտումը, որն օգնի արտացոլելու մարդկանց՝ «իրադարձություններից դուրս վարքը»: Այսպիսի պատմության են դիմում ժամանակակից շատ երիտասարդ արձակագիրներ:

Ա. Բիտովի մոտ, օրինակ, սա օգնում է ցուցադրելու պասիվ վարքագծի անանկությունը, անձի համար խորտակիչ լինելը և այստեղից հանգելու անհատական կյանքի ամուր և իմաստավորված հիմքերի անհրաժեշտության գաղափարին: Դա արվում է ինքնահաստատման ուղիներ որոնող քնարական հերոսի հոգեբանության լարված ու նուրբ պատկերումով:

Հերոսների հոգեկան աշխարհի, հազիվ որսալի հոգեբանական շարժումների հանդեպ սրված ուշադրությունը առկա է նաև Պ. Զեյթունցյանի նովելներում: Դրանք ֆաբուլայից դուրս պատմություններ են՝ առանց որևէ սյուժետային քայլի: Տրվում է ինչ-որ անշարժ, բայց սուր նովելային իրադրություն: «Յուրաքանչյուր տասից մեկը» նովելում մարդիկ կենաց-մահու սահմանում են. յուրաքանչյուր տասից մեկին կախաղան է սպասում: Բայց ավանդական նովելին հատուկ այս սուր իրադրությունը իմաստավորվում է նրանով, որ գլխավոր է դառնում հոգեբանական վերաբերմունքը այս իրադրության հանդեպ: Կյանքի վճռական պահին «տասից յուրաքանչյուրի» մոտ տեղի է ունենում արժեքների վերագնահատում: Նրանց կոնկրետ հոգեբանական շարժման մեջ երևան է գալիս բնավորության՝ յուրաքանչյուր կերպարի լեյտմոտիվը կազմող մեկ կողմը: Նովելը կառուցված է մահվան լարված սպասումի և «տասից յուրաքանչյուրի»՝ սրա հանդեպ ունեցած վերաբերմունքի ռիթմիկ կրկնությունների վրա: Այսպես, բնավորություններն անշարժ են նաև «Փարիզի համար» նովելում: Պատկերված են պատերազմական օրերի Փարիզը և 12 մարդ՝ պատերազմի, կյանքի, մահվան, Փարիզի հանդեպ ունեցած իրենց վերաբերմունքով: Յուրաքանչյուր կերպարի բացահայտման մեջ առկա է Փարիզը, նրա արժեքների հանդեպ անհատական վերաբերմունքի՝ ռիթմիկ ձևով կրկնվող հար և նման մոտիվը: Նովելն ամբողջանում է շնորհիվ միաբանության. Փարիզի փրկության համար զոհվելու ընդունակության ընդհանուր պաթոսի, որը հատուկ է հերոսներին:

Եթե միջին սերնդի գրողների երկերում երբեմն նկատելի է դասական ավանդույթների շրջանակից դուրս գալու որոշ անկա-

729—25

բողություն, ապա երիտասարդ սերնդի մոտ, ձևի բնագավառում նորարարական համարձակ որոնումների կողքին, կա մի այլ վտանգ՝ կենսական արմատների բացակայությունը: Սա իր հետ հաճախ բերում է բովանդակության աղքատություն, գեղարվեստական կերպարի անավարտություն, իսկ ոճական և լեզվական խաղերը մատուցվում են իբրև «նորարարություն»: Կան նմանություններ Հեմինգուեյի սեղմ, հատվածային, «ենթատեքստային» արձակին:

Ա. Պլատոնովը Հեմինգուեյին ժամանակին կշտամբում էր այն բանի համար, որ խոսելով ժամանակակից մարդու մասին, նա ընթանում է «անուղղակի ճանապարհով». նա «սառեցնում» է իր թեմաներն ու իր ոճը լակոնիկությամբ, ցինիզմով, երբեմն էլ կոպտությամբ. նա ուզում է մարդու մեջ ցույց տալ էականը, բայց գեղարվեստական նկատառումներով քաշվում է այն անվանել իր անունով և շարադրանքը տանում է զուտ էսթետիկական միջոցներով: Սա «լավ եղանակ է,— գրում է Պլատոնովը,— բայց ունի իր վատ կողմը. էսթետիկան ավելի դեպքում ծառայողական դեր է կրում, իր վրա է վերցնում հեղինակի գեղարվեստական շատ գործեր, դրանք չվերափոխելով էսթետիկայի»[38]: Մինչդեռ ինքը՝ Պլատոնովը, արտահայտելով տիպիկ ռուսական գիծը, երբեք չի քաշվում ուղղակիորեն խոսել բարոյականի մասին: Այս համեմատությունը ցույց է տալիս, թե ազգային և անհատական տարբեր առանձնահատկությունները ինչպես կարող են որոշել և՛ ոճի, և՛ կառուցվածքի ինքնատիպությունը: Եվ եթե ընդունենք էսթետիկական «գերբեռնվածության» կամ «ոճական ինքնուրույնության» որոշակի վտանգի մասին պլատոնովյան հայեցակետը նույնիսկ դարաշրջանի այնպիսի խոշորագույն գեղարվեստագետի նկատմամբ, ինչպիսին Հեմինգուեյն է, պարզ կդառնա, թե ինչքա՞ն անիմաստ են Հեմինգուեյի սեղմ ֆրազի, բազմիմաստության, բազմաթեմայնության, նրա երկխոսության ամեն տեսակի արտաքին նմանությունները դեռ սկսնակ ու չմշակված հեղինակների մոտ:

Այս ոճը 50-ական թթ. ինչ-ինչ հայտնագործություններ կատարեց երիտասարդ մարդու բնավորության մեջ: Բայց հետո սկսեցին չարաշահել գրելու որոշ հնարանքներ՝ երկխոսությունը, խաչաձև ներքին մենախոսությունը, հիշողությունները, անվերջ ասոցիացիաներն ու «փակ կերպարները»: Մեր առջև է այսպես կոչված «ժամանակակից ոճի» չարաշահման տխուր փաստը: Որպես

[38] «Литературный критик», 1938, № 11, стр. 159.

հետորաբանության ու հերոսի իդեալականացման հակադրությամբ, վերջին տարիներին ընկած մի այլ ծայրահեղության մեջ՝ «փոքր մարդու» կենցաղային առօրեականության, նրա՝ մեծ կյանքից կտրված լինելու բանաստեղծականացում: Մշակվեց պասիվ և քաղաքացիական բոլոր զգացմունքներից զուրկ հերոսի յուրօրինակ կերպար: Այս հերոսն, իհարկե, կարող է տեղ գրավել նորագույն արձակում, շարունակելով «փոքրիկ մարդու» հավերժական թեման, բայց այն պայմանով, որ նրա՝ «իրադարձություններից զուրկ կյանքի» պատկերումը հանդես գա որպես գեղարվեստական պրոբլեմ, իր մեջ կրի որոշակի իմաստ (այնպես, ինչպես դա եղել է Չեխովի և Զորյանի մոտ՝ «ձանձրալի» ու «փոքր մարդկանց ողբերգության բացահայտման ժամանակ): Այսինքն՝ այդ հերոսը վերջիվերջո չիդեալականացվեր, պաշտամունքի չըհասցվեր, ինչպես Անտոնովի ու նրան հետևողների մոտ, այլ պսակազերծ արվեր: Շատ երիտասարդների արձակում մշակվել է յուրատեսակ «միկրոռեալիստական ոճ», որ ժամանակի ճշմարտությունը հասցնում է փաստի ճշմարտությանը, հոգեբանական վերլուծությունն ուղղելով մասնավոր կյանքի փակ ոլորտ: Դրա հետևանքով՝ բոլոր հայտնագործումները այս մարդկանց բարոյական աշխարհի մեջ կորցնում են իրենց արժեքը, որովհետև նըրանցում չեն արտացոլվում իրականության հետ մարդու իրական կապերը:

Սրա պատճառը շատ երիտասարդների ստեղծագործության չափից ավելի «գրական» լինելն է: Պատմվածքի զարգացման համար առաջին և անհրաժեշտ պայմանը՝ աշխարհի վրա սեփական հայացքի մշակումն է, մանավանդ որ նրանցից շատերը գեղեցիկ շարադրելու, անսովոր դիալոգներ, պատկերավոր սյուժեներ, դինամիկ պատմություններ կառուցելու ընդունակություն ունեն: Այս իմաստով շատ ժամանակին է թվում Ս. Աղաբաբյանի կոչը՝ մեր արձակը «կարծրացնել», «հողին մոտեցնել», մտնել իրականության, հերոսին ցույց տալ աշխատանքի, հայրենիքի պատմության, քաղաքակրթության հետ իր կապերի մեջ: Եթե բացակայում է յուրաքանչյուր արվեստի համար հիմնական այս պայմանը, ապա ստացվում է ոճավորված գրականություն, երբ իրականությունը ձուլվում է պայմանական հարաբերություններին, իսկ հերոսների դրամաները, ճակատագրերն ու ապրումները էսթետացվում են, ստորադասվում կեղծ կեցվածքին: Եվ այստեղ արդեն չի կարող փրկել ոչ մի «գերժամանակակից» ոճ՝ իր բոլոր ձև-

վական հնարամտություններով: Մենք այս թերությունների վրա կանգ առանք քնարական արձակի վերլուծության կապակցությամբ, քանի որ դրանք հայկական արձակի համար ամենից ավելի վտանգավոր են հատկապես այդ ոլորտում: «Քնարական տարրի» մեջ ընդհանրապես առկա է նյութի սոցիալական հնչեղության թուլացման վտանգը: Դրա համար էլ նրան դիմելիս հարկավոր է հատկապես զգույշ լինել, որովհետև «նրանում ամեն մի նրբերանգ ու խոսքի բեկոր կարող է ճակատագրական նշանակություն ունենալ. քնարականությունը փոխարինել սենտիմենտալ հուզմունքներով, սիրուն նախադասություններով, վերջին հաշվով՝ պատկերի ու խոսքի ոճավորումով: Այսօր «խոսքի սիրունությունը» դարձել է նույնպիսի խոց, ինչպիսին էր մի քանի տարի առաջ պատումի գորշությունը»[39]:

Ֆաբուլային հիմքի թուլացումը, որ առաջացել էր էպիկական պատմության մեջ քնարականության ուժեղ թափանցումից, միակ ուղին չէ, որով ընթանում է «փոքր ժանրի» փոխակերպումը: Մյուս կողմից զարգանում են ինտելեկտուալ պատմվածքի տարբեր ձևերը: Սովետահայ արձակում, ճիշտ է, դժվար է գտնել այդ ժանրի կատարյալ նմուշներ, որոնք ինտելեկտուալ լինեն ոչ միայն բովանդակությամբ, այլև կառուցվածքով: Բայց կարելի է նկատել շարժում դեպի փիլիսոփայական ընդհանրացումները, դեպի հասարակական բարձր գիտակցությամբ օժտված բնավորությունների ստեղծումը: Եվ այստեղ դրսևորվում է Իսահակյանի, Դեմիրճյանի, Զորյանի, Բակունցի ավանդույթների բարերար ազդեցությունը: Պատմվածքը հեռանում է կյանքի այնպիսի դեպքերի վերարտադրումից, որոնց նկատմամբ հետաքրքրությունը պայմանավորված է սոսկ դրության արտասովորությամբ, իրադրության ինքնօրինակությամբ, և նկատվում է շարժում դեպի խորացված ենթատեքստ, դեպի իրադրության սիմվոլիկ իմաստավորումը: Սա ևս «ազատ պատմության» բնորոշ յուրահատկություններից մեկն է: Այն ենթադրում է գեղարվեստական կերպարի սինթետիկություն, նրա գաղափարական ու զգացմունքային կողմի ուժեղացում:

4

Արվում են նաև նովելի կառուցման այլ ձևերի որոնումներ: Փոքր արձակը, վեպի նման, ձգտում է էպիկական իրադրության

39 Ս. Աղաբաբյան, *Ժամանակակից արձակի պրոբլեմների մասին, «Սովետական գրականություն», 1967, № 1:*

վերստեղծման։ Նովելում այս խնդրի ինքնատիպությունը կայանում է, ամենից առաջ, տիպականացման հատուկ կենտրոնացվածության մեջ։ Այստեղ խոսքը ոչ թե ուղղակի նոր թեմաների ու սյուժեների որոնման և ոչ էլ այս կամ այն փաստի հաղորդման վարպետության մասին է, այլ իրականության բուն երևույթների մեջ էպիկական խորքը ճանաչելու մասին, որը կարող է վերստեղծված լինել փոքր ժանրի միջոցներով։ Այս «էպիկական» տենդենցը ևս մեր դասական գրականության մեջ ունի Թումանյանից դեպի Բակունց գնացող իր արմատները։ Այս ավանդույթի շարունակությունը մենք տեսնում ենք ժամանակակից արձակի տաղանդավոր ներկայացուցչի՝ Հ. Մաթևոսյանի ստեղծագործության մեջ։

Բայց նախ մի քանի խոսք ընդհանրապես ժամանակակից գյուղական արձակի զարգացման ուղիների և տենդենցների մասին, որովհետև հատկապես նրանում է առավել վառ ձևով դրսևորվել այս տենդենցը։ Եթե 50-ական թվականներին երիտասարդ շատ արձակագիրների մոտ ծանրության կենտրոնը քնարա-խոստովանանքային արձակն էր, ապա 60-ական թվականների կեսերին, մանավանդ ռուսականում, առաջին պլան քաշվեց հակադիր մի երևույթ։ Դա վերջին տարիների «գյուղական» արձակն է։ Դժվար է նշել մի որիշ ժամանակ, երբ գյուղը կյանքի կոչեր հասարակականորեն այդքան նշանակալից, լուրջ ու տաղանդավոր ոճեր։ Ռուսական սովետական արձակում սրա նախակարապետը եղավ «օվեչկինյան շրջանը»։ Իսկ Հայաստանում սա «հավերժական» թեմաներից մեկն է, որ դասականներից գալիս է, մինչև Բակունց, Զորյան, Խանզադյան... Այս ավանդույթները շարունակվում են և այսօր։ Վերադարձը պայմանավորված է, ժողովրդական, ազգային ինքնագիտակցության ակտիվացումով և մեր «ռացիոնալ դարում» հարաճող և գնալով ավելի սուր դարձող «հողի զգացումով»։

Այս արձակի «գաղտնիքը» ոչ ուղղակի տաղանդի, ոչ գրական տեսողության, դիտողականության սրության և ոչ էլ նույնիսկ ժողովրդական լեզվի հարստության մեջ է, այլ ժողովրդի կյանքի հետ սերտ կապի ու մասնակցության չափի մեջ։ Հենց սա է պակասում գյուղական արձակի շատ ստեղծագործություններին, չնայած նրա հեղինակների անհերքելի տաղանդին, որ երբեմն տալիս է ճշմարտացի կենցաղագրության դաժան պատկերներ։

Մյուս տենդենցը՝ ցուցադրական, «հնամենի» ժողովրդասի-

րությունը, նաև շարունակում է վաղ սլավյանոֆիլության կամ ուշ ժողովրդայնության ավանդույթները, որոնք աչք էին փակում գյուղական կյանքի հակասական ու սուր կողմերի վրա, ժողովրդայնությունը հասկանալով նեղ, ընդհուպ մինչև գյուղի հատկանիշների զուտ արտաքին գովերգումը: Եվ այստեղ արտահայտվել է ժամանակակից ժողովրդական կյանքի խոր իմացության բացակայությունը, որ վերջիվերջո բոլոր այս ստեղծագործությունները իջեցնում է կենցաղային ժանրի մակարդակին: Հին գյուղի սոցիալական և կենցաղային կերպվածքի ընկման պրոցեսը հակասական է ու դժվարին, զուգակցված է տնտեսական և հոգեկան զրկանքներով: Գրականության մեջ այն հարուցեց ինքնատիպ ռեակցիա, որի ակունքները հայրենի հողի նկատմամբ ջերմեռանդ վերաբերմունքի մեջ են, երկյուղի մեջ, որ սոցիալական և տեխնիկական շարժումների ընթացքում հանկարծ կարող են խզվել մարդու՝ հողի հետ ունեցած հավերժական կապերը: Այս տագնապը զգացվում է Բելովի մոտ. «Ժամանակն ահա կլինի մի հիսնամյակ ևս, և կեչիները կմնան սոսկ երգերի մեջ. իսկ չէ՞ որ երգերն էլ մարդկանց պես մեռնում են...»:

Այս տագնապը զգացվում է նաև Հ. Մաթևոսյանի մոտ: Նրա հոդվածներից մեկի պաթոսը «գրականության բնապաշտական թեքման» պաշտպանության մեջ է[40]: Այս մտորումները հատուկ պոռթկումներ չեն: Նրանք կապված են գյուղի նվիրական կողմերի, նրա բնության գեղեցկության ու գեղջկականության ճակատագրի, ժամանակակից դարում ավանդական հոգեկան կերտվածքի հարցերին: Գյուղը խոհերի ու վերլուծական եզրակացությունների համար լուրջ նյութ է մատակարարում: Դրա համար էլ այստեղ անհրաժեշտ է նրա ժամանակակից կյանքի զգոն ուսումնասիրություն, որ իր լավագույն դրսևորումներով գտնում ենք նույն Բելովի մոտ («Երեք գետամեջերի ետևում»): Նա վիճաբանում է ինչպես անհողի, վերացական վերաբերմունքի, այնպես էլ ցուցադրական ժողովրդասիրության հետ: Նույնը կարող ենք գտնել և Հ. Մաթևոսյանի մոտ:

Ժողովրդական կյանքի լայն հոսանքը մանրամասների մեջ վերստեղծելու համար Մաթևոսյանը միտումնավոր ձևով հրաժարվում է իրադարձության վրա հիմնված սյուժեից: Վերցնենք «Օգոստոս» պատմվածքը՝ օգոստոսյան օրվա դիտմամբ դանդաղեց-

40 Տե՛ս «Գրական թերթ», 1968, 13 սեպտեմբերի

ված նկարագրությամբ կամ «Ալիսն»՝ մեկ օրվա դեպքերի ու խոհերի պարզ գրառումով։ Կենցաղագրությունը մանրամասն է և հիմնավորված։ Թվում է, թե ուղղակիորեն գրանցվում է փաստը, մեր աչքի անցնում են կյանքը շոշափելի, գրեթե ֆիզիկական հավաստիությամբ արտահայտող կերպարներ։ Հերոսների խոսքի, գործի, ապրումի ու մտքերի այս բնական ու կենդանի պրոցեսից վերջիվերջո աճում է արտացոլվող կյանքի հոգևոր իմաստը։ Մաթևոսյանի գրելաձևը այնպիսին է, որ լսում ես ու թե ժողովրդի մասին հեղինակի պատմածը, այլ իր՝ ժողովրդի ձայնը հնչում է տարիկայացված գեղարվեստական խոսքի մեջ։ Հոգեհարազատություն կա Մաթևոսյանի և Բակունցի միջև՝ բազում ընդհանրություններ թեմաներում և պրոբլեմներում, հայտ ոճերում և ընդհանուր պաթոսում։ Երկուսի մոտ էլ կան բնության, աշխատանքի, «հարազատ լեռների» բարոյական աշխարհի հետ կապված արժեքներ և երկուսն էլ անխզելիորեն ձուլված են այդ աշխարհին, նրա հետ կապված են «մսով ու արյունով»։ Բայց Մաթևոսյանը ավելի կենտրոնանում է բարոյա-հոգեբանական դրամայի վրա։ Գնահատելով գյուղական կյանքի բոլոր արժեքները, նա տանջվում է, որ քաղաքակրթությունը աղճատում է դրանք, ինքն իր մեջ երկատվում է ու փնտրում մի հիմք, ուր հնարավոր լիներ միացնել այս բոլորը։ Կենտրոնական հարց է մարդու պրոբլեմը, նրա ներաշխարհի խնդիրը։ Այստեղից՝ դրամատիզմը, ներքին լարվածությունը, անհանգստությունը։ Այստեղից է և՛ թախիծը, և տագնապը, և՛ դրվագային պատմության ասես անփույթ, հատապակ ձևի ընտրումը, երբ հումորը միշտ «փրկում է», հակասարակշռում կյանքի դրամատիկական պատկերները։

Լայնանում են կենցաղային ժանրի սահմանները, և կերպարների, մանրամասների ու դետալների սեղման այս արտաքին «անշարժության» ու պարզության ետևում բարձրանում են գյուղական կյանքի բազում լուրջ հարցադրումներ՝ տնտեսական, սոցիալական, բարոյական։ Բայց ընդունելով դրամայի անխուսափելիությունը, Մաթևոսյանը դրանով իսկ արտահայտում է ժողովրդի աշխարհզգացողության գաղտնիքը, նրա կյանքի հավերժականության միտքը։ Ժողովրդական կյանքի հատկապես այս էպիկական ըմբռնումը լուսավոր է դարձնում Մաթևոսյանի թախիծը, չի թողնում, որ նրա հեգնանքը այլափոխի ժողովրդի կյանքի պատկերը և դրաման լուսավորում է «արևի շողերով»։

Այս բոլորի ետևում բարձրանում է հեղինակի կերպարը, մերթ

մեղմ, մերթ հեգնական, մերթ վստահ, մերթ շփոթված, մերթ հաստակորեն գիտակցող, թե աշխարհը կանգուն է մարդկանց ու բարոյականության վրա։ Մաթևոսյանի մեջ ամենաձգողականն այն է, որ նրա մոտ ոչ մի տեղ չկան մերկ տենդենցներ, նեղ, ուղղագիծ եզրակացություններ։ Նրա տված լուծման մեջ բոլորովին չկա հին գյուղական արձակին հատուկ սենտիմենտալությունն ու ողբերգականությունը։ Լինելով խորապես ազգային, Մաթևոսյանը միաժամանակ հրաժարվում է որոշ նեղ ազգային առանձնահատկություններից, որոնք կսահմանափակեին գեղարվեստական պատկերների բնական ծավալման հնարավորությունները։ Նա ասես ականջ է դնում շատ ձայների՝ խոսքը տալիս է հերոսներին, ունկնդրում է նրանց, գիտում իր և ուրիշների ամենատարբեր կերպարանափոխությունները, փորձում է բարձր հումանիզմի դիրքերից հասկանալ և արդարացնել շատ բան։ Մաթևոսյանի մոտ հասկացությունը ծավալուն է, շարժուն, բազմիմաստ։ Այն շարժվում է, ներառնելով հակասական սահմանումներ։ Դա կերպար-գաղափար է։

Մաթևոսյանի մտածողությունը, այսպես ասած, «կոնտրապունկտային» է, և դա անդրադառնում է նրա ոճի վրա։ Այն պարզ է և բարդ, ինչպես ինքը՝ կյանքը. մերթ կատակային զրույցի բնույթ ունի՝ իր ջերմությամբ, կոլորիտով, իմաստությամբ, ժողովրդական հումորով, մերթ էլ ավելորդ ծանրաբեռնված, խտացված փոխաբերական պատկերավորություն, որը հիշեցնում է հույժ ժամանակակից «գիտակցության հոսանքը»։ Ամբողջության մեջ Մաթևոսյանը սուր սյուժեների, ինտրիգների կողմնակից չէ։ Նրա նկարագրած իրադրությունները շատ առօրեական են (միայն «Օգոստոսում», թերևս, կա սուր նովելիստական վերջավորություն՝ Մարիամի դանակահարումը՝ նկարագրված մանրամասնորեն)։ Բուն ամբողջության մեջ դրանք կյանքի կտորներ են, դրվագներ՝ խառնված հեղինակի քնարական հիշողություններին ու խոհերին։ Անցնում են դեպքերը, մարդիկ, անցնում է ինքը՝ կյանքը, և հեղինակային գիտակցության հոսանքը փորձում է իմաստավորել կատարվածը։ Սյուժեն զարգանում է դանդաղորեն. ներառնելով հակադարձ պատմություններ, շեղումներ, ստեղծելով կյանքի դրամատիկ պատկերը։ Մանրամասն նկարագրությունը, հերոսների, սյուժետային դրվագների շատությունը, պատկերների սրությունն ու բազմակերպությունը կապակցվում են միասնական ու ամբողջական աշխարհում։ Առանձին օղակները, դրվագները ձուլակցում են

գլխավոր թեմային, կան նաև ուղղակի «զվարճալի կտորներ», որ չեն կապակցվում ընդհանուր պատմության հետ. բայց այս ամբողջը հաղորդվում է ճարտարորեն և ռիթմիկ կառուցված ընդհանուր երաժշտական շղթայի մեջ (թեմաների, մոտիվների, կտորների, ֆրազների, կերպարների կրկնումներ)։ Այս բոլորն ստեղծում են մի անկրկնելի ոճ ու ժանրային ձև։ Կյանքի արտաքին «հոսանքը» տաղանդավոր գրողի ձեռքերում ենթարկվում է նոր բովանդակային խնդիրների։ Անկրկնելի բովանդակությունն է, որ հայտնագործումների հիմք է տալիս նաև ձևի մեջ։

Այսպես մանրամասնորեն կանգ առանք Մաթևոսյանի ստեղծագործության վրա նաև այն պատճառով, որ նրա ընտրած ուղին սովետահայ արձակի հետագա զարգացման համար մեզ առավել օրգանական է թվում։ Արդեն XX դարի սկզբներին մեր դասականների (Թումանյան, Բակունց, Դեմիրճյան, Զորյան) առաջ քաշած «էպիկականության սկզբունքը» մարդու և պատմության կապերի արտացոլման հետագա խորացման համար բացում է նոր հեռանկարներ։ Ժամանակակից դարում, համընդհանուր ինտելեկտուալիզմի դարում, արվեստի իրական արմատներից կտրվելու վտանգ կա. արմատներ, որի վրա հանգչում են մարդն ու հողը, պատմությունն ու ժողովուրդը, հասարակությունն ու անհատը։ Այնինչ հատկապես այս ակունքներին դիմելը կարող է տալ դարաշրջանի սոցիալ-պատմական, փիլիսոփայական, աշխարհայացքային ու հոգեբանական կոնֆլիկտների ճշմարիտ գեղարվեստական հետազոտություն։ Պատմվածքի և նովելի ճկուն ձևը այդ ամենի վերիմաստավորման համար հարուստ հնարավորություններ է տալիս։

5

Այսպիսով, «ազատ պատմության» զարգացումը, որը կապված է բովանդակության փոփոխության հետ, խախտում է ժանրի մասին եղած դասական պատկերացումը և ժամանակակից դարաշրջանում դառնում է նոր յուրօրինակ ժանրաստեղծ գործոն. Այս երևույթը հատկանշական է ոչ միայն հայ, այլև համաշխարհային նովելագրության համար ընդհանրապես.

Պետք է նկատել, որ Արևմուտքում տարբեր մոդեռնիստական ուղղությունների ակտիվ ներգործությամբ այս երևույթը հանգում է տարբեր հետևանքների՝ աբսուրդի գրականության, հոգեբանության և իրերի նկարագրության հիպերբոլացման («շոզիզմ»), իսկ

վերացական արվեստում ընդհանրապես քայքայվում է պատկերային ձևը։ Այստեղ արտահայտվում են նաև արվեստի այլ ժանրերի կամ սեռերի մեջ տեղի ունեցած փոփոխությունները, մասնավորապես նկարչության ու քանդակագործության, որտեղ կոնկրետ թեմայից հրաժարվելը, նյութի ու ձևի սինթեզին ձգտելը դառնում են ճանաչված սկզբունքներ։ Այս ուժերի ազդեցության ներքո շատ գրողներ սկսեցին պատմվածքը հագեցնել թեմայի հետ չկապվող գրական կերպարներով, նախապատվություն տալ ոչ թե բովանդակությանն ու իմաստին, այլ ձևին ու ոճին, դրանով իսկ ստեղծելով յուրօրինակ «վերացական պատմվածքի» տեսակ։

Բոլոր այս երևույթներից, անշուշտ, անհրաժեշտ է տարբերել ռեալիզմի բարդ միահյուսումները մոդեռնիստական որոնումների հետ, այդ հնարների օգտագործումը նրանց ռեալիստական իմաստավորմամբ։ Այս առումով ուսանելի է, օրինակ, Հեմինգուեյի, Ֆոլկների, Թ. Մաննի ստեղծագործական փորձը։ Արևմտյան ռեալիզմում ուժեղ կերպով զարգացան այնպիսի գծեր, որոնք նրան էապես տարբերում են XIX դարի ռեալիզմից։ Բուրժուական աշխարհում անձի ավելի ու ավելի խորթացումը, մարդու և հասարակության միջև կապերի քայքայումը ոչնչացնում են էպիկական իրադրության և աշխարհի էպիկական վերարտադրման հնարավորությունը։ Դրա համար էլ ռեալիզմի հարստացումը ընթանում է այլ ուղիներով (առակային մտածողություն, պախտանայից և այլն)։ Կիրառվում են մոդեռնիստական արձակի շատ հնարներ (ներքին մենախոսություն, «գիտակցության հոսանքի» լայն օգտագործում, ժամանակի պլանների տեղափոխություն և այլն)։ Որպես ոճերջական քաոսի հակադրություն, զարգանում են ինտելեկտուալ պատմվածքի տարբեր տեսակներ ու ձևեր։

Բոլոր այս հատկությունները որոշում են XX դարի ռեալիստական պատմվածքի ոճական գծերը, որոնք սկզբունքորեն տարբեր են XIX դարի պատմվածքի ոճական գծերից։ Եվ եթե կարելի է խոսել դարաշրջանի միասնական ոճի մասին, ապա, հավանաբար, սրա ամենաընդհանուր իմաստով։ Պատմության՝ անհատական կենսափորձի շրջանակներն ընդլայնող արագացած ընթացքը, պատմական շարժման մեջ մարդուն անմիջականորեն մասնակից դարձնելու սկզբունքը պայմանավորում են նաև գրականության մեջ հրապարակախոսության ծաղկումը՝ ռեալիստական, մոդեռնիստական և սոցիալիստական ռեալիզմի արվեստում այս կապերի ամենատարբեր մեկնաբանություններով։

Մյուս ընդհանուր բնութագրական գիծը գիտության աճած ազդեցությունն է արվեստի վրա, որն իր հետ բերում է թեմատիկայի հարստություն, ժանրերի թարմացում, ընդհանրապես գեղարվեստական գրականության բուն ոլորտի լայնացում:

XX դարի համար հատկանշական ոճերի, տարբեր միտումների ուժեղ ներթափանցումը տալիս է ժանրային ձևերի ամենաքմահաճ կապակցություններ: Շատ դեպքերում նույնիսկ կարծես ջնջվում են պատմվածքի և մանր արձակի մյուս ձևերի սահմանները: Մի քանի տարի առաջ չիլիական մի հայտնի քննադատ գրել է, թե «ավանդական պատմվածքի կողքին, որը կարելի է պատմել, սովորական ու դասական պատմվածքի կողքին, որն սկիզբ, մեջտեղ և վերջ ունի, գոյություն ունեն ուրիշ պատմվածքներ՝ ձգված, հեղհեղուկ, որոշակի ու հստակ կառուցվածքից զուրկ: Այս պատմվածքները հետաքրքիր են և երբեմն տարբերվում են ծայրահեղ նրբացվածությամբ, իսկ հաճախ նաև գերազանցում են հնագույն արձակի իրենց եղբայրակիցներին: Ինչպե՞ս ժխտել նման ստեղծագործությունները, ինչպե՞ս վիճել դրանց հետ: Ակնհայտորեն այստեղ մենք հանդիպում ենք ոչ պատմվածքների հետ: Դրանք կյանքից վերցված երևակայություններ, պատմություններ ուրվագծումներ, տեսարաններ, մտացածին դիմանկարներ, պատկերներ են, այսինքն՝ հարյուրավոր ու հազարավոր հնարավոր բաներ: Բայց մենք պնդում ենք, թե դրանք պատմվածքներ չեն, և նրանք չպետք է կոչվեն պատմվածքներ: Բառերը, անվանումները, տերմինները, որակումները և դասակարգումները կոչված են պարզաբանելու միտքը և ոչ թե այն մթագնելու, առարկաները տարբերակելու և ոչ թե դրանք խառնելու»[41]:

Այս խոհերում արտահայտված է հիմնավորված տագնապ այն մասին, որ դրական տարբեր տեսակների փոխներթափանցումն ու մերձեցումը չխախտի ժանրի՝ դարերով սահմանված միասնությունը: Մանավանդ որ «նոր ժամանակի աշխարհայեցողությունը պրոցեսի անընդհատ փոփոխության գաղափարի համար հող է տալիս: Եվ բավական դժվար է վերջակետ դնել, «կլորացնել», դուրս գալ գաղափարների, պատկերացումների, պատառիկների, տեսողական ձևերի, գույների և այլնի իրարանցումից ու գեղադիտակային մշուշապատումից: Այս դժվարագույն գործում նոր ժամանակի արվեստագետի համար հսկայական նր-

[41] «Иностранная литература», 1965, № 8, стр. 232.

շանակություն ունի ժանրային ավանդույթներին հաղորդակից լինելը»[42]։

Ժանրի շարժումը, նրա սահմանների ընդլայնումը, ներքնական զարգացումները արդարացվում են այն չափով միայն, որչափով նրանք բացահայտում են ժանրի չօգտագործված հնարավորությունները, ամեն անգամ հարստացնելով այն ազգային և անհատական գարակազմիկ փորձով։

---

[42] Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении, т. 2, М., 1964, стр. 34—35.

ՀԱՍՄԻԿ ՄԱՐԳՈՒՆԻ

ԱԿՆԱՐԿԱՅԻՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԺԱՆՐԵՐԸ

«Ակնարկային գրականություն» ընդհանուր հասկացության մեջ մենք մտցնում ենք ակնարկն իր տարատեսակներով, մեմուարային գրականությունը, ինչպես և ֆելիետոնն ու պամֆլետը։ Տերմինի պայմանականությունն ու լայնությունը ակնհայտ են։ Սակայն անցյալում և ներկայումս գործածվող մյուս տերմինները, մեր կարծիքով, կամ նեղացնում, կամ լայնացնում են առարկայի սահմանները։ Այսպես, «գեղարվեստա-փաստագրական» կամ «գեղարվեստա-հրապարակախոսական» հասկացությունները չեն ներառնում մի շարք ժանրային տեսակներ՝ վարքագրություն, ուղեգրություն, կենսագրական ակնարկ, կամ նույնիսկ ակնարկի և ֆելիետոնի շատ ժամանակակից բելետրիզացված ձևեր։ Եվ, ընդհակառակը, այդ հասկացությունների մեջ մտնում են նաև նրանց այնպիսի ժանրային տարատեսակներ, ինչպես վեպի, լիրիկայի կամ դրամայի փաստագրական և հրապարակախոսական ձևերը[1]։

Ակնարկային գրականության մեջ մենք քննում ենք այն տեսակներն ու կերպերը, որոնց մեջ փաստագրական կամ հրապարակախոսական գծերը ոչ թե պարզապես ձևական բնույթ *ունեն, հանդես են գալիս* ոչ թե որպես միջոց, *այլ որպես* ժանր ստեղծող գործոն։

---

1 Մենք սրանք հանում ենք մեր քննարկման շրջանակից, քանի որ փաստագրական կամ հրապարակախոսական գծերը նրանց մեջ հանդես են գալիս որպես այս ժանրերի առանձին ձևի հատկանիշ, որպես ոճային տարրեր։ Նրանք կարող են գրավել ստորադաս վիճակ կամ լինել գերակշռող։ Բայց ժանրի այս մասնավոր ձևերը օրգանապես կապված են վեպի, լիրիկայի ու դրամայի ընդհանուր տեսության հետ, առանց որի անհնար է հասկանալ այդ «կողմնակի ճյուղավորումների» յուրահատուկ ոճերը։

Փաստերն այստեղ իմաստավորվում են այնպես, որ գրական երկը պրակտիկ-ճանաչողական նշանակության կողքին ձեռք է բերում նաև գեղարվեստական-էսթետիկական արժեք։ Սրանով իսկ մենք քննության շրջանակներից դուրս ենք թողնում «մաքուր» հրապարակախոսությունը՝ իր սեփական օրենքներով ու նպատակներով, ձևերով և ժանրային տեսակներով (ռեպորտաժ, թղթակցություն, հոդված, գրախոսություն և այլն), ինչպես նաև գիտավավերագրական ժանրերի համակարգով[2]։

Ակնարկային գրականությունը, առանձնանալով սրանցից, ոչ թե նույնանում կամ պարզապես հարում է գեղարվեստականին, այլ ժամանակակից գրականության ժանրային համակարգում հանդես է գալիս որպես միանգամայն ինքնուրույն տեսակ։

Ակնարկային գրականության հետ կապված շատ հարցեր երկար ժամանակ եղել են և շարունակում են մնալ վեճերի առարկա։ Չկա հստակ ու միասնական տերմինաբանություն և դա, անշուշտ, այն պատճառով, որ չեն որոշված ժանրի բուն սահմանները, չի պարզված նրա տեղը, միասնական կարծիք չկա նրա բուն տարբերիչ հատկանիշների ու չափանիշների մասին։

Վեճեր են տեղի ունենում փաստագրության բնույթի, «կերպարի հրապարակախոսական հագեցվածության», փաստի և մտահղացման, արտացոլման հատուկ ակնարկային մեթոդի, տիպականացման միջոցների, կոմպոզիցիայի, սյուժեի, լեզվի ու ոճի և այլ հարցերի մասին։ Ակնարկը մերթ դուրս է մղվում գեղարվեստական գրականության համակարգից, մերթ նույնացվում է նրա հետ, մերթ էլ նրան «սահմանային» տեղ է հատկացվում արվեստի, գիտության և հրապարակախոսության միջև։

Իսկապես, այս ժանրի բնույթի մեջ կան այնպիսի խոչընդոտներ, որոնք թույլ չեն տալիս մեկ բանաձևով ընդգրկել նրա սպեցիֆիկայի էությունը և տեսակների ողջ բազմազանությունը։

Բավական է նշել, որ ակնարկի ժանրային տարատեսակները ենթարկվում են տարբեր սեռային կատեգորիաների։ Այսպես, եթե

---

[2] Շարադրանքի պատկերավորությունն, անշուշտ, խորթ չէ գիտական շատ գրվածքների, իսկ հրապարակախոսությանն առավելապես հակված է օգտվելու նրանից, որպես զգացմունքային ներգործության միջոցից։ Բայց այստեղ պատկերավորության բոլոր տարրերը (լեզու, ոճ), այս կամ այն փաստի կամ իրադարձության վերակերտումը նրանց կոնկրետ-զգայական ձևով սոսկ միջոցներ են հրապարակախոսական կամ գիտական գաղափարների պատկերավոր «նկարազարդման» կամ ինֆորմացիայի համար։

ակնարկի որոշ տեսակներ՝ հուշագրությունը, կենսագրությունն ու ինքնակենսագրությունը պատկանում են էպոսին, ապա օրագիրն ու էպիստոլյար գրականությունը մերձենում են քնարերգությանը։ Սա, անշուշտ, դժվարություններ է հարուցում նրանց դասակարգման ժամանակ։

Բացի սրանից, իրոք, այս գրականությունն իր ակունքներում ու զարգացման հետագա ուղիներում սերտորեն կապվել, շաղկապվել ու միահյուսվել է հոգևոր գործունեության այլ ոլորտների՝ գիտության, փիլիսոփայության, հրապարակախոսության, սոցիոլոգիայի հետ։ Այս առումով էլ շահեկան են այդ կապերը բացահայտելու համար շատ հետազոտողների գործադրած ջանքերը։ Դրանք կարող են հանգեցնել ժանրի էության շատ հայտնագործումների, քանի որ այդ «խաչավորումները» ակնարկում շատ վառ են արտահայտվում և էապես ազդում են նրա պոետիկայի վրա[3]։

Ժամանակակից արվեստում առկա են ժանրերի ներթափանցման և փոխադարձ հարստացման բացահայտ տենդենցներ, իրականության արտացոլման ու ճանաչման նոր ձևերի, մեթոդների բուռն զարգացում։ Մեր խնդիրն է ցույց տալ, թե դա ինչպես է ստեղծում գեղարվեստականության իր հատուկ չափանիշները։ Իսկ ակնարկի ժանրում տարբեր տարրերի համատեղումը կամ խաչաձևումը հենց նրա յուրահատկության վկայությունն է։ Ժանրի պատմական զարգացման ընթացքում յուրաքանչյուր ժանրային ենթատեսակի, տիպի կամ ձևի մեջ այս փոխհարաբերությունն անշուշտ, փոխվում է։ Սակայն սա չի բացառում, որ նրանք պատկանում են արվեստին։ Դրանք ժամանակակից գրականության մեջ պայմանականության ավանդական ձևերի խախտման, բելետրիստիկայի ոլորտից հրապարակախոսության, գիտության, փիլիսոփայության ոլորտն անցնելու շատ հատկանշական երևույթի օրինակներ են։

Դեռևս Բելինսկին գրում էր. «Ուզում են արվեստի մեջ տեսնել յուրատեսակ մտավոր Չինաստան, ճշգրիտ սահմաններով անջատված այն ամենից, որն արվեստ չէ այդ բառի խիստ իմաստով։ Մինչդեռ այդ սահմանագծերը գոյություն ունեն ավելի շատ ենթադրաբար, քան իրականում... Արվեստը իր այս կամ այն սահմանին մոտենալիս աստիճանաբար ինչ-որ բան է կորցնում իր

---

3 Տե՛ս Е. Журбина, Теория и практика художественно-публицистических жанров, М., 1969.

էությունից և իր մեջ ընդունում է նրա էությունից, որի հետ սահմանակցում է, այնպես որ սահմանագատող գծի փոխարեն երևան է գալիս մի մարզ, որը հաշտեցնում է երկու կողմերը...»[1]:

Իսկ ակնարկի գորկիական հայտնի բնորոշումը, որի համաձայն այդ ժանրը գտնվում է «հետազոտության և պատմվածքի միջև», ցույց է տալիս հենց նրա միջանկյալ տեղը, իբրև ժանրի հիմնական սպեցիֆիկ հատկանիշ: Այդ «սահմանային տեղը», այսինքն՝ ակնարկային ժանրի բուն «կենտրոնը», պետք է գիտականորեն որոշել: Չէ՞ որ մյուս բոլոր ժանրերը ես զարգացման ընթացքում փոխազդեցությունների մեջ մշտապես խաչաձևվում են, բայց և ի վերջո վերադառնալով իրենց «կենտրոնին»: Այդ «կենտրոնի», կայուն «բջջի» պարզաբանումն է այս ժանրի հետ կապված հիմնական տեսական խնդիրը: Այս կապակցությամբ մեր առջև կանգնում են փաստագրության գեղագիտական էության, ստեղծագործական պրոցեսում փաստաթղթի դերի, ակնարկի մեջ փաստի և հնարանքի փոխհարաբերության, գեղարվեստականության չափանիշների և, վերջապես, նրա գաղափարա-ճանաչողական, դաստիարակչական և գեղագիտական նշանակության հարցերը: Միայն այդ ընդհանուր պրոբլեմների լուսաբանումը թույլ կտա մեր հանել նաև ժանրի պոետիկան, նրա «ձևը»՝ տիպականացման, բնավորությունների բացահայտման ուղիները, հեղինակային «ես»-ի հատուկ դերը, սյուժեի և կոմպոզիցիայի, ոճի և լեզվի հատուկ գծերը:

Անհրաժեշտ է բացահայտել այս ժանրերի ձևավորման ու զարգացման ընթացքը՝ կապված ժամանակի հասարակական պահանջների և գրականության զարգացման օրինաչափությունների հետ, նրանց «մակընթացությունների» և «տեղատվությունների» պատճառները, նրանց հարաբերությունը տարբեր գեղարվեստական մեթոդների հետ:

«Գրական փաստ» հասկացությունն ինքը փոփոխական է. այն, ինչ մի դարաշրջանի համար գրական երևույթ է, կարող է այդպիսին չլինել նախորդ կամ հաջորդ շրջանների համար: Մյուս կողմից, գեղարվեստական գրականության սեփական «ինեռցիան» նույնպես սպառվում է, և գրականությունը փնտրում է ուրիշ աղբյուրներ: Այսպես, գրականությունը պարբերաբար նորոգվել է փաստի նյութամբ մերթ կենցաղային, մերթ նամակային, մերթ գիտական, փիլիսոփայական կամ բարոյախոսական վերաբեր-

1 Վ. Գ. Բելինսկի, Փիլիսոփայական ընտիր երկեր, հ. 2, 1956. էջ 477:

ժանրով։ Գրականության՝ արտագրական երևույթների հետ ունեցած հարաբերության հարցը մեր դարաշրջանում հատուկ նշանակություն է ձեռք բերում և կապվում է ժամանակակից գրական պրոցեսի առանձնահատկությունների հետ։

Այսպես, մեր օրերում նկատվում է «հետաքրքրության անկում զուտ բելետրիստիկայի նկատմամբ» (Տվարդովսկի), և ժամանակակից շատ գրողներ դիմում են փաստին, փաստաթղթին, պատմությանը, այնպիսի նյութի, որով խախտվում կամ գոնե վերափոխվում է ավանդական գրական ձևը[5]։

Սա նոր երևույթ չէ։ Գրականությունը այս փոփոխությունները ապրել է նաև այլ դարաշրջաններում։ Բայց եթե նույնիսկ գեղարվեստական գրականությունը կրկին վերականգնի իր գերազանցությունը, ապա այս անգամ «փաստագրական տարրերը հազիվ թե ամբողջությամբ հնազանդվի նրան ու կրկին փոխարկվի լուռ նյութի։ Ավելի շուտ, փաստագրական պատկերը կմնա որպես նրան զուգահեռ և իր հատուկ արժանիքներն ունեցող մի բան»[6]։

Փաստագրական գրականությանը նվիրված ժամանակակից բանավեճերի համարյա բոլոր մասնակիցները խոսում են այդ ձևի նկատմամբ ընթերցողի ակտիվ հետաքրքրության աճի և գեղարվեստական գրականության մեջ փաստի, փաստաթղթի անսպասելի լայն «ներխուժման» մասին։ «Սուսպենսի» փոխարեն «ազատագրում պատրանքներից», «բացահայտ փաստագրական կաղապար»՝ որպես հակակշիռ գեղարվեստի «միանշան նենգափոխվածության»։ Այդ է բոլոր ելույթների պաթոսը։ Պ. Պալիևսկին նույնիսկ նշեց, որ չձևավորված փաստը իր իսկությամբ կարող է գերազանցել արվեստի գործը, մեր գիտակցության համար լրացնել այն, ինչ տեղադրված է գեղարվեստական երկերի և կոնցեպցիաների սահմաններում։

Փաստի ուժի, նրա ազդեցության մասին ժամանակին լավ է գրել Դոստոևսկին. «Իսկապես, հետևեք իրական կյանքի՝ առաջին հայացքից նույնիսկ ոչ այնքան վառ մի փաստի, և եթե դուք ի վիճակի եք և աչք ունեք, ապա նրանում կգտնեք այնպիսի խորություն, որպիսին չկա Շեքսպիրի մոտ... Բայց չէ՞ որ ինչ-որ

---

5 Այս երևույթի պատճառները, նրա կապը մեր դարաշրջանի առանձնահատկությունների հետ բացահայտված է «Գրականություն, փաստաթուղթ, փաստ» դիսկուսիայի ժամանակ Պ. Պալիևսկու ելույթում (տե՛ս «Иностранная литература», 1965, № 8).

6 «Иностранная литература», 1965, № 8, стр. 184.

729—26

*մեկը պետք է դրանք նկատի, լուսաբանի և գրի առնի… Ոչ միայն ստեղծելու, գեղարվեստական գործ գրելու, այլև սոսկ փաստը նը*կատելու համար ևս պետք է իր տեսակի մեջ արվեստագետ լինել»[7]:

Ընդգծելով փաստի ինքնուրույն նշանակությունը ժամանակակից գրականության մեջ, երբեմն կասկածի տակ է դրվում անհատ-հեղինակի դերը այն մեկնաբանելու և իմաստավորելու գործում: Բայց օրինակի համար վերցնենք նույն Դոստոևսկու «Օրագիրը» և տեսնենք, թե գեղարվեստական ինչպիսի ուժեղագույն հայտնագործումների է հասնում նա, «կառչելով փաստերին»: Այստեղ կենդանի և հարուստ փաստերի հիման վրա ներկայացված է, անցյալ դարի 70-ական թվականների իրականությունը: Սակայն փաստաթղթի նկատմամբ հեղինակային գեղագիտական կողմնորոշումը՝ փաստի, որպես սուբյեկտիվ և օբյեկտիվ սկզբունքների նրա ընկալումը, անսահման հնարավորություններ էր բացում «Օրագրի» փաստական նյութի գեղարվեստական ընդհանրացման համար: Սրան նպաստում է հեղինակի ակտիվ գեղարվեստա-հետազոտական մոտեցումը: Փաստերը փոխարկվում են պատկեր-հասկացության, պատկեր-գաղափարի, պատկեր-գործող անձի, որոնք սերտ փոխգործողության մեջ են հեղինակի կերպարի հետ: «Օրագրում» ծնվում են ռուս ժողովրդի, ժողովրդական ոգու, աշխարհիկ բուրժուական միջավայրի պատկերներ, լիբերալների, ռուս հեղափոխական մտավորականության կերպարներ և այլն: Փաստի այդ լայն գեղարվեստական ընդհանրացումը, զուգակցվելով հեղինակի ներքին սուբյեկտիվ աշխարհին, ստեղծում է «Օրագրի» յուրօրինակ քնարա-վիպական աշխարհը: Շարժումը փաստից դեպի պատկեր իրագործվում է տարբեր ուղիներով: Դոստոևսկին վարպետորեն օգտագործում է փաստաթղթի գեղագիտական ազդեցության ամբողջ լիցքն ու հիմնական գործոնները. փաստի անմիջական-գեղարվեստական վերարտադրում, որն իր կոնկրետությամբ ուժով ընդունակ է հարուցել կոնկրետ-զգայական պատկերացումներ, փաստի զարգացում հնարանքի մեջ և, ընդհակառակը, հնարանքի իջեցում կոնկրետ փաստի աստիճանին, փաստերի բարոյական գնահատում, հուզական վերապրում՝ գեղարվեստական հետազոտության և ընդհանրացումների ընթացքում և այլն:

---

7 *Ф. М. Достоевский*, «Дневник писателя» за 1876 г., Полное собрание сочинений, том II, С.-П., 1905, стр. 318.

Այսպիսով, փաստագրական բնույթը համարելով ակնարկային գրականության ընդհանուր հատկություն, մենք դա հասկանում ենք բառի ամենալայն իմաստով. ոչ թե որպես սոսկ հակվածություն փաստին, այլ որպես ստեղծագործության օբյեկտիվ հիմք: Ակնարկը հենվում է ժամանակի փաստերի ու փաստաթղթերի արժանահավատ իրողության վրա, որից և բխում են հեղինակային գաղափարներն ու պրոբլեմները և իրականության գեղարվեստական պատկերը: Այս տեսակետից ոչ մի իմաստ չունի հակադրել գրողի՝ փաստագրական նյութի հետ կատարած աշխատանքը «երևակայական նյութի» հետ կատարած աշխատանքին: Եվ, ինչպես ճիշտ կերպով նշվել է հիշյալ բանավեճի ժամանակ, «արժեր, որ ավանդական էսթետիկան վերջ տար փաստագրության նկատմամբ իր վերաբերմունքին, իբրև ինչ-որ երկրորդական բանի, վերանայեր ժանրերի կազմավորված ցուցանակը, քաղաքացիության բոլոր իրավունքները տալով մեր աչքերի առջև ծնվող նոր տեսակի գրականությանը: Չէ՞ որ գրականության հին տեսություններն ու պատմությունները, օրինակի համար, ամփոփում էին նամակագրական արձակն ու հռետորական ճարտասանությունը»[8]:

Հետագայում մենք ցույց կտանք, որ այդ գրականության ակունքներն ու նախադրյալները՝ ինչպես սոցիալական, պատմական, այնպես էլ մշակութային ու հոգեբանական, շատ հին են: Բայց որ նա հաստատում է իր գեղարվեստականությունը, մտնելով ամենաբարձր գրական շարքի մեջ, այսօր արդեն անվիճելի է:

Ժամանակակից ակնարկային գրականության զարգացման բուռն ընթացքը գրականագիտությանը պարտավորեցնում է ուշադիր ուսումնասիրել այդ երևույթը ինչպես տեսական, այնպես էլ պատմա-գրական առումով:

I. ԱԿՆԱՐԿ

1

Ակնարկի սաղմերը, հավանաբար, պետք է փնտրել դեռևս հին տարեգիրների մոտ, որոնք սերունդների համար պահպանել են պատմական գործիչների և այլ նշանավոր անձնավորությունների

[8] «Иностранная литература», 1965, № 8, стр. 199.

կերպարներ։ Հետո գալիս են միջնադարյան վարքագրությունները ու ասքերը։ Դիմանկարային ակնարկի առաջին նմուշներն են սրանք, որ, փոխակերպվելով նոր գրականության մեջ, ամենալայն տարածում ստացան ժամանակակից ակնարկում[9]։

Սկսենք այս ժանրի մի այլ հնագույն ձևից՝ ուղեգրական ակնարկից։ Այն հանդես է եկել ճամփորդական նոթերի ձևով, որոնք տարբեր անվանումներ ունեն (հայերի մոտ՝ «ճանապարհորդություններ», ռուսների մոտ՝ „хождения“, „путники“, „странники“. Այս ստեղծագործությունները իրենց բովանդակությամբ տարբեր են։ Կան ճանապարհորդության գործնական տեղեկատուներ, ուղեվորության մասին բանավոր պատմածների գրառումներ, լեգենդային և երևակայական պատմություններ և, վերջապես, ակնարկային գրական ստեղծագործության առաջին նմուշներ, որոնք հետաքրքիր են ինչպես իրենց նպատակով, այնպես էլ գրելաձևով։

Պայմանավորված լինելով միջնադարի աշխարհընկալման ընդհանուր սխեմով, նրանք սկիզբ են առնում, սակայն, ոչ թե հավատից, այլ պրակտիկ կենցաղային փորձից։ Դեռ Իգումեն Դանիիլը գրել է. «Կյանքն ըմբռնել ոչ միայն հոգևոր, այլև «մարմնական աչքերով», ճշմարտացիորեն պատմել միայն այն մասին, ինչ ճամփորդը տեսել է սեփական աչքերով»։ Այսպիսին են իմացության և գրական ընդհանրացման նոր միջոցի հոգեբանական ու պատմական նախադրյալները ճանապարհորդական նոթերի մեջ։ Նրանք սահմանում են այս ժանրի սկզբնական և էական հատկություններից մեկը՝ նրա կապը ստույգ փաստի, ռեալ իրադարձությունների և դեմքերի հետ։ Եվ եթե նույնիսկ այստեղ լեգենդներ են ներթափանցում, ապա դրանք միաձուլվում են պատմական վայրերի և առարկաների նկարագրությանը։ Նրանց լեզուն ևս համապատասխանում է ժանրի ընդհանուր նպատակին՝ այն ճշգրիտ է, սեղմ, ստույգ («Գրել ոչ թե խորամանկորեն, այլ պարզորեն»— «Իգումեն Դանիիլի ուղեգրությունը»)։

«Ճանապարհորդության» ինքնատիպ բովանդակությունն ազդում է նրա ձևի կազմավորման վրա։ Դրանց փոխադարձ կապն այստեղ հանդես է գալիս ավելի ակտիվորեն, քան ակնարկի մյուս տեսակներում (դիմանկարային, պրոբլեմային)։

---

[9] Նոր գրականության մեջ դիմանկարային ակնարկը սերտորեն միահյուսվում է հուշագրական ստեղծագործությունների, կենսագրական պատմվածքների, «էսսե» ժանրի, ինչպես նաև գրական դիմանկարների հետ։ Ուստի ավելի նպատակահարմար է դրանք ուսումնասիրել հուշագրական գրականությանը նվիրված գլխում։

Ակնարկի այս տեսակն իր զարգացման ընթացքում կրել է հսկայական փոփոխություններ։ Իր ծագման հենց սկզբից հանդես գալով համառոտ ակնարկ-ուրվանկարի ձևով, որը դեպքերը համախմբում է ժամանակային հաջորդականությամբ կամ տարածական-տեղագրական սկզբունքով, այն հետագայում իր մեջ ներառնում է բուն ակնարկային ձևերը՝ պատմվածք-ակնարկներ, հուշագրություններ, ակնարկ-հետազոտություններ և այլն։

Հայկական ուղեգրական ակնարկի օրինակով քննենք տեսակի այդ էվոլյուցիան։ XVIII—XIX դարերի գրականության մեջ մտնում են հին «ճամփորդական նոթերը» և, նոր գեղագիտության ու պոետիկայի համապատասխան փոխակերպվելով, ձեռք են բերում նոր ժանրային հատկություններ։ Բազմադարյան ազգային ավանդույթների հիման վրա և արևմտաեվրոպական նմուշների ազդեցության տակ XIX դարում արդեն ձևավորվում են ուղեգրության հիմնական ձևերը (Մ. Թաղիադյանի և Խ. Աբովյանի ուղեգրական ակնարկները, Րաֆֆու ուղերձ-նամակները և Վ. Փափազյանի ակնարկ-պատմվածքները ճանապարհորդական թեմաներով)։

Մ. Թաղիադյանի «Ճանապարհորդություն ի Հայս» գիրքը հենքինակի՝ արկածներով ու հետաքրքիր դեպքերով լեցուն կենսագրությունն է։ Հիշատակվում են Էջմիածնում անցկացրած մանկության ծանր պատկերները, նկարագրվում է փախուստն այնտեղից, հայրենի վայրերում կատարած ճանապարհորդությունը։ Անձնական այս դրվագների հետ միասին գիրքը հսկայական նյութ է պարունակում Հայաստանի ազգագրության, աշխարհագրության, պատմության, նրա կլիմայի, բուսական ու կենդանական աշխարհի, պատմական հուշարձանների և այլնի մասին։ Այս բոլորն ուղեկցվում է ժամանակակից տնտեսական կյանքի, քաղաքականության, մշակույթի, կրոնի, արվեստի նկարագրությամբ և սեփական լուսավորական ծրագրերի շարադրանքով։ Թաղիադյանը մի մարդու մեջ գրողի, գիտնականի և հասարակական գործչի միավորման դասական օրինակ է, մի բան, որը խիստ հատկանշական էր նոր դարաշրջանի համար։

Ազգային-ազատագրական շարժումների ժամանակաշրջանում, երբ ձևավորվում է նոր գաղափարախոսություն, մշակույթ և շարժման մեջ է դրվում հասարակական միտքը, ծնվում է իրականությունը բացահայտելու ընդունակ այնպիսի ժանրերի պահանջ, որոնք կարող էին շրջանցել արվեստի, գիտության և հրապարակախոսու-

թյան միջև եղած անջրպետը: Այս տարրերը նոր ակնարկում գոյություն ունեն անխախտ միասնության մեջ: Հին «ուղևորությունների» պարզ ձևը ներառնում է հետազոտական և հրապարակախոսական լայն բովանդակություն:

Այս հատկությունները առավել վառ են դրսևորվում Աբովյանի ուղեգրական ակնարկներում, որոնց համար հատկանշական է դարաշրջանի հուզող պրոբլեմների ամբողջական ընդգրկումը՝ գրողի, հրապարակախոսի, գործչի, մանկավարժի և գիտնականի տեսակետից:

Աբովյանը տվել է պատմական, ազգագրական ակնարկների բազմաթիվ նմուշներ, որոնք տարբեր ժողովուրդների կենցաղի ու բարքերի, տնտեսական կյանքի ու քաղաքակրթության, մշակույթի ու լեզվի սեփական հետազոտությունների արդյունք են: Դրանք տարբեր կառուցվածք ունեն՝ հոդվածներ («Համառոտ ակնարկ հույների մասին»), ճամփորդական նոթեր («Ուղևորություն դեպի Անիի ավերակները»), պատմագրական և ազգագրական հետազոտություններ («Քրդեր», «Եզդիներ») և, վերջապես, «Համառոտ պատմական ակնարկ Երևան քաղաքի մասին»:

Այդ հետևողական, խորունկ և համակողմանի ուսումնասիրությունը ինքնանպատակ չէ, այլ սերտորեն կապվում է արդիականության, դարաշրջանի հանգուցային հարցերի, ժողովրդի զարգացման ուղիների որոնման հետ:

Շարադրանքի ձևը գեղարվեստական է՝ արվեստի շատ արտահայտչամիջոցների կիրառմամբ:

Վերցնենք «Ուղևորություն դեպի Անիի ավերակները» ճամփորդական ակնարկը: Նրա հիմքում, անկասկած, դրված է վեճը կեղծ պատմագրության, հայ ժողովրդի բարոյական հատկությունների սխալ գնահատականի հետ: Սակայն Աբովյանը, առանց պատմության խորքերը մտնելու, Հայաստանի հին մայրաքաղաքի պատկերը վերարտադրելու միջոցով գնահատում է ժողովրդի հոգեկան նկարագիրը: Անին ժողովրդի աշխատասիրության և համեստության, արիության ու համբերության, հպարտության և անընկճելիության մարմնացումն է («Իր սեփական ջանքով ու աշխատանքով փառքի ու մեծության այդ աստիճանին հասած, խաղաղ, գործունյա, բայց դաժան բախտի բերումով մեծ ու անթիվ բոլոր նվաճողների խաչուղիների վրա ընկած մի ժողովրդի»)[10]:

---

10 Խ. Աբովյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 7, 1956, էջ 207:

Ժողովրդի ստեղծագործ և բարոյական ուժերի գեղարվեստական նկարագրությունը միաժամանակ հետապնդում է նրա քաղաքական և ազգային ինքնագիտակցության արթնացման նպատակը։

Ջերմ հետաքրքրությունը արդիականության հանդեպ, հրապարակախոսական պաթոսը պայմանավորում են ինչպես պատմության ընդհանուր ոճը, այնպես էլ հեղինակային «ես»-ի հատուկ դերը, որը հանդես է գալիս բազմաթիվ քնարական և այլ կարգի շեղումներով։ Լսենք, թե ինչպիսի կրքոտ և լարված խոհազգացումներ կան «Մեկ-երկու խոսք էլ հայոց վրա» պատմական ակնարկի ոճի մեջ. «Էս ջրհեղեղը՝ որ մեր աշխարքը մտավ, այսինքն էն զազան ազգերը, որ մեր աշխարհովը անց կացան, սարեր, նրանց ոտի տակին կհավասարվեր, ծովեր՝ կցամաքեր, բայց մեր ազգը՝ իր արինը դեմ անելով, էն հոգին աներ, որ էնպես զորեղ ազգերը կորան... նա էլի իր գլուխը նրանց փշուցը հանեց, էլի սկսեց զորանալ...»[11]։

Ոսկու իշխանության ներքո բարքերի անկման սոցիալական վերլուծությունը հաճախ ընդհատվում է սիրո, գեղեցկության ու կյանքի պոեզիայի կորստյան մասին հեղինակի քնարական-հրապարակախոսական վշտալի զեղումներով. «Ո՜ւ, բոլորն էլ փողի ծարավ են զգում, փողի համար էլ ամուսնանում...»։ «Փողն է ամենամեծ սրբությունը աշխարհիս երեսին, երկնային ամենամեծ բախտավորությունը... և ինչպես մեզ մոտ շատ ճիշտ ասում են... ամբողջ աշխարհը տակ ու վրա անելու, կործանելու և նորից վերաշինելու միջոցը...»[12]։

Րաֆֆու «Ճանապարհորդություն Պարսկաստանում» երկը ակնարկ-հետազոտություն է, որը վերաբերում է Պարսկաստանի հոգևոր, սոցիալական և կրոնական կյանքի զանազան բնագավառներին։ Նամակների («Ճանապարհորդություն...») կամ ուղեգրության ձևը («Ախթամարա վանքը») պայմանական հնարանք է՝ հեղինակի լուսավորական հայացքներն արտահայտելու, հոգևորականությունը քննադատելու, տգիտության ու բռնակալության ճիրաններում տառապող ժողովրդի վերքերը բացահայտելու համար։ Իր խնդիրը հեղինակը բնաբանում ձևակերպում է այսպես «խոսակցություն ազգային լուսավորության վերա, դուրս հանած մի ճանապարհորդագրությունից»[13]։

---

11 Խ. Աբովյան. *Երկերի լիակատար ժողովածու. հ. 4. էջ 98։*

12 *Նույն տեղում, էջ 179—180։*

13 Րաֆֆի. *Երկերի ժողովածու, հ. 8, 1963. էջ 280։*

Րաֆֆու ուղեգրություններից հառնող պատկերը էպիկականորեն լայն է. դա և՛ հայ ժողովրդի կյանքն է իր բոլոր դրսևորումներում, և՛ հարևան մահմեդական ժողովուրդներինը, և՛ հոգևոր հայրերինը, և՛ խաներինը: Առօրյա խաղաղ աշխատանքի պատկերներին հաջորդում են պատերազմների ու ավարառությունների նկարագրությունները: Այստեղ կան պատմական էքսկուրսներ (տաճարների, հնագույն հուշարձանների այցելում), ազգագրական կտորներ (ընտանեկան տոնահանդեսների, տարազների, ադաթների, խաղերի նկարագրություն), բնանկարի լիրիկական ուրվագծումներ:

Ուղեգրության ձևն իր բոլոր պատահականություններով պայմանավորված է շատ դրվագային պատմությունների, հանդիպումների, զրույցների, ինքնատիպ նովելներ ներկայացնող սյուժետային առանձին կտորների, զուգորդությամբ առաջացող հիշողությունների առկայությամբ: Այս ամենը համախմբվում է հեղինակի կերպարի շնորհիվ, որն ակտիվորեն ներկա է, մխիթարում է, օգնում, խորհուրդներ տալիս, խորհում է և ելքի ուղիներ է որոնում. «Այն րոպեից մինչև օրս կոխեցի Հայրենի քաղցր հողի վրա, ամեն մի քայլափոխում սիրտս լցվում է նորանոր ցավերով»[14]:

«Նամակներում» ևս նույն տխուր ինտոնացիաներն են: Դիմելով բարեկամին, նա գրում է. «Մի հուսա, այսուհետև, իմ նամակների մեջ ճաշակել ուրախություն, որովհետև նրանք լինելու են այնքան տխուր, որքան տխուր է այժմ շրջապատող ինձ կյանքը Պարսկաստանում»[15]:

Այնուհետև յուրաքանչյուր տեսարան, յուրաքանչյուր դրվագ հարուցում է հեղինակի ակտիվ ապրումները: Այս ապրումների, բնութական և հրապարակախոսական շեղումների, ուղղակի երգիծական մերկացումների պաթոսը ժողովրդին լուսավորելու, նրա հոգեկան ու բարոյական ուժերի նկատմամբ հավատ ներշնչելու միտքն է. «Մի այսպիսի ազգ, մի այսպիսի քաջ, խելոք ազգ ինչպե՞ս բանալ չէ մտքի փակված պատուհանները, ընդունելու լուսավորության շողը»[16]:

Այսպիսով, հրապարակախոսական հագեցվածությունը, հե-

---

14 Նույն տեղում, էջ 284:

15 Նույն տեղում, էջ 311:

16 Նույն տեղում, էջ 292:

ղինակային «ես»-ի ակտիվ մասնակցությունը նոր ուղեգրական ակնարկների հիմնական տարբերիչ հատկությունն է, որով նրանք տարբերվում են հին «ճանապարհորդություններից»՝ «տեսածի ու լսածի» մասին հանգիստ, օբյեկտիվ ոճով շարադրված պատմություններից։

Բացի դրանից, ռեալ փաստերի և իրադարձությունների վրա հենվելը ուղեկցվում է դարաշրջանի սոցիալական կյանքի կարևոր երևույթների բնութագրությամբ։ Ճանապարհորդության պատահականությունները արդեն չեն կանխորոշում նրա բովանդակությունն ու ձևը։ Կա հեղինակային «դերխնդիր», սեփական մեծ թեմա, միասնական կերպար և արդիականության հույժ հարցերի պատասխանի որոնում։

Ճամփորդական ակնարկի մի այլ տեսակ է տալիս Վրթ. Փափազյանը։ Նա ներկայացնում է այս ժանրի ասես ավելի «վիպականացված» ճյուղը։ Հենվելով փաստերի վրա, նա միաժամանակ լայնորեն օգտվում է երևակայությունից, փոխաբերական պատկերներից, կոնտրաստային բնութագրումներից, խտացված գույներից, ջնջելով ակնարկի, ուրվագծման և նովելի միջև եղած սահմանները։

«Հայ բոշաների վրաններում» ակնարկը սկսվում է գունեղ նախադրությամբ, որը պատկերում է այդ մարդկանց հոգսերով ու աշխատանքով լեցուն օրը և ուրախ ու զվարթ գիշերները՝ օրվա գնալքերի մասին զրույցների, կատակների, սրամտությունների, երաժշտության, պարերի ու երգերի նկարագրությամբ։ Այս ուրվագծումը փոխարինվում է ցեղի ամենագեղեցիկ կանանցից մեկի անցյալի ողբերգության սեղմ պատմությամբ։ Դա մի ինքնուրույն նովել է, որի մեջ կրկին մտնում են ուրվագծային պատկերներ (երգ՝ ազամարդու և կնոջ երկխոսություն, իմպրովիզացիաներ և խաղեր, որոնք վերջանում են հերոսուհու վիրավորված ու անարգված պատվի համար վրեժի կոչող երգով)։

Վերջաբանի բնանկարային պատկերը ձայնակցում է նախաբանին, բայց արդեն այլ երանգով՝ բոշաների թախծոտ տրամադրությանը համապատասխան. «Ու թանձրանում է խավարը, լռում են բոշաները, բնության անորոշ գիշերային շշուկն է, որ սահելով, լեռների կողմից գալիս խառնվում է ջրվեժի միօրինակ շառաչյունին... խարույկի կիսալույսի մեջ տեսնվում են տխուր դեմքեր»[17]։

17 Վ. Փափազյան. Ընտիր երկեր, 1956, էջ 368։

Բարքերի ակնարկը՝ այս ժանրի հաջորդ, ավելի ուշ շրջանի տարատեսակը, իր վերջնականապես ձևավորված տեսքով հանդես եկավ XIX դարի 40-ական թվականներին (եվրոպական և ռուսական գրականության այսպես կոչված «ֆիզիոլոգիաները»):

Գրականագետ Ա. Ցեյտլինը ժանրային այդ տեսակի սաղմերը տեսնում է դեռ XVIII դարի եվրոպական գրականության մեջ, որը տալիս է հասարակության բարքերի լայն պատկերը: Բայց և այնպես «դրանք դեռ «ֆիզիոլոգիաներ» չէին, քանի որ կառուցված էին անհատների բարոյախոսական պատկերման վրա»[18]:

Իսկական «ֆիզիոլոգիաներ» երևան եկան այն ժամանակ, երբ հասարակության մեջ ու արվեստում առանձին հետաքրքրություն առաջացավ ընդհանրապես միջավայրի կամ հասարակության վիճակի նկատմամբ, դեպի կոնկրետ բնավորությունների ձևավորողը: Այս ժանրի ծագումը առաջավոր հասարակայնության յուրօրինակ «պատվերն» էր: Բելինսկին գրում էր. «Մեզ մոտ բոլորովին չկան բելետրիստական ստեղծագործություններ, որոնք ճանապարհորդության, արկածների, ակնարկների, պատմվածքների, նկարագրությունների ձևով ծանոթացնեին անծայրածիր ու բազմազան Ռուսիայի տարբեր մասերին»[19]:

Բացի դրանից, «բարքերի ակնարկի» երևան գալը կապված էր գիտության հանդեպ աճող հետաքրքրության հետ, և դա արտահայտվեց ժանրի մեթոդի մեջ: Վերջապես, այդ բանին նպաստեց գրականության միաձուլումը դարաշրջանի հասարակական շարժման հետ և այդ շրջանի գրականության ընդհանուր «ժուռնալային բնույթը»:

Ամսագրերում երևան են գալիս հատուկ բաժիններ՝ «Բարքագիր»: Այս ժանրի գործերով Ռուսաստանում հանդես են գալիս Գրիգորովիչը, Դալը, Տուրգենևը, Նեկրասովը, Դոստոևսկին («Պետերբուրգի ֆիզիոլոգիա» ժողովածու), Արևմուտքում՝ Բալզակը և նրա հետևորդները:

Ինչպես արևմտյան, այնպես էլ ռուսական «ֆիզիոլոգիաները» ձգտում էին գրականություն տեղափոխել ֆիզիոլոգիական գիտության հնարանքները՝ առօրյա կյանքը պատկերել որպես ինքնատիպ օրգանիզմի կյանք, բացահայտել միջավայրի զանազան «կեր-

---

[18] *А. Цейтлин.* Становление реализма в русской литературе, изд. АН СССР, М., 1965, стр. 29.

[19] *В. Г. Белинский.* Собр. соч. в 3-х томах, т. 2, стр. 755.

դերը»։ Այստեղից էլ մարդուն որպես որոշակի սոցիալական անհատի մոտենալու, իսկ քաղաքային կենցաղն իբրև իր ազգագրական առանձնահատկություններն ունեցող մայրաքաղաքի կյանքի որոշակի տարր դիտելու սկզբունքը։

Արտացոլման նյութ են դառնում ամենատարբեր շերտեր՝ սկսած չինովնիկներից մինչև ամենաաղքատ մարդիկ (Բալզակի մոտ՝ նպարավաճառ, ռանտյե, նոտար, Դալի մոտ՝ դռնապան, Գրիգորովիչի մոտ՝ երգեհոնահար, վերջապես, մայրաքաղաքային ետնախորշերի պաղպատակարգայնացած բնակիչները Նեկրասովի «Պետերբուրգյան անկյուններում»)։ Շատ ակնարկներում հանդես եկող խոր և հստակ վերլուծությունը, անհատին միջավայրի հետ ունեցած կապի մեջ պատկերելը հսկայական դեր խաղացին ռեալիզմի զարգացման գործում։

Հետագայում նրանք իրենց տեղը զիջեցին ավելի բարդ ու բազմակողմանի գրական ձևերին, թեև շատ կողմերով պայմանավորեցին ակնարկային մեթոդի կայուն առանձնահատկությունները՝ բնութագրումների սոցիալական բովանդակությունը, պատկերվող օբյեկտի հասարակական դերը բացահայտելու միտումը։

Հայ դասական գրականության մեջ դժվար է գտնել «մաքուր ֆիզիոլոգիայի» նմուշներ։ Արտաքին ձևով նրանց մոտենում է Հ. Պարոնյանի «Պտույտ մը Պոլսո թաղերուն մեջ» երգիծական շարքը։ Պրոբլեմատիկայով սրանք ուղեգրական ակնարկներ են, որոնք պատկերում են Կոստանդնուպոլսի թաղամասերի կենցաղն ու բարքերը։ Մյուս կողմից, այստեղ իսկապես շատ բան հիշեցնում է «ֆիզիոլոգիաները»՝ յուրաքանչյուր թաղամասի պատկերման ազգագրական սկզբունքը, տարբեր խավերի կյանքը միջավայրի հետ ունեցած սերտ կապի մեջ ցուցադրելը, կոնկրետ կերպարների բացակայությունը, լայն տիպականացում, պատկերման որոշ անշարժություն և նկարագրականություն։ Սյուժետային ու կենցաղային տեսարանները Պարոնյանի այս գործում երկրորդական դեր են խաղում և տրված են, ասես, ընդհանուր երգիծական բնութագրումների «աշխուժացման» համար։ Դա ևս հիշեցնում է արևմտյան և ռուսական «ֆիզիոլոգիաները»։

Շարքի բոլոր ակնարկների կառուցման սկզբունքը նույնն է. ամենից առաջ տրվում է թաղամասի «աշխարհագրությունը», կլիմայական, բնանկարային և այլ յուրահատուկ պայմանների նկարագրությունը։ Այնուհետև բնութագրվում են կյանքի հիմնական շերտերը՝ եկեղեցիներ, կուլտուրական և լուսավորական զանազան

հիմնարկներ, բարեգործական հաստատություններ և այլն։ Նկարագրությունն ավարտվում է զանազան դասերի կենցաղի ու բարքերի պատկերներով։

Սակայն այստեղ դժվար է գտնել այնպիսի օբյեկտիվ պատկերներ և ուրվագծումներ, որոնցով հարուստ են խմբական «ֆիզիոլոգիաները»։ Ողջ նկարագրությունը, նրա յուրաքանչյուր «բջիջ» ներքուստ ներթափանցված է երգիծանքով։ Թաղամասերի կլիմայական և աշխարհագրական նկարագրությունների մեջ անգամ նշմարվում է մի այլ խնդիր՝ կատարել երգիծական ընդհանրացումներ, որոնք ուղղված են կյանքի զանազան կողմերը ծաղրելուն. «Թաղի օդը աղեկ չէ. բայց ինչ աղեկություն ունի աղեկ օդն, երբ մարդ յուր քսակին մեջ օդեն ուրիշ բան չունենար» («Պալատ»)[20]։ Եվ, ընդհակառակը, Ենի մահալե Սամաթիա— «օդը լավ է, բայց ճաղեցին օդեն ավելի դրամը կսիրեն»։

Կամ «Միջագյուղ» ակնարկում հեղինակը մեզ հրավիրում է լսել, թե քանի դասերի է բաժանվում թաղամասի բնակչությունը. «Դաս մը կա, որ միայն փիլանթրոպիական խնդիրներով կզբաղի... երբ գինետուն մանե և յուր առջև ունենա օղին շիշը։

Մյուս դասը փիլանթրոպիական խնդիրներե ձանձրույթ կզգա...

Դաս մալ կա, որ ամբողջ օրեր վարսավիրու առջև կնստի»։

Դասերի շարքի թվարկման լուրջ եղանակը «պայթում է» հեգնական իմաստով, փաստորեն այդ բոլոր նկարագրություններում տալով միևնույն «անգործ-անբանների» դասի պատկերը։

Պարոնյանի օգտագործած հնարները բազմազան են։ Ուղղակի մերկացում՝ «Կառավարությունը ոչ սահմանադրական է, ոչ ալ միապետական. անհոգություն է, որ կվարե թաղին գործերը...» («Քում Գափու»)։ Մերկացում երգիծանքի համեմատությունների օգնությամբ. «Ահա վիճաբանելու, հայհոյելու և իրարու գլուխ պատռելու թաղ մը, ուր մեջ մարդս եթե վայրկյան մը մնա՝ ինքզինքին ազգային երեսփոխանական ժողովի մեջ կկարծե...» («Սկյուտար»)։ Պարադոքսային կամ անհամատեղելի համադրումներ՝ հակադրության կամ նմանության հիման վրա. «Ներքին բերքն է՝ ելակ և բամբասանք։ Ելակն ամեն տարի առատ չըլլար, իսկ բամբասանքը, որ շատ անձրևեն վախ չունի՝ ամեն տարի ա-

---

[20] Այս և հետագա մեջբերումները «Պտույտ մը Պոլսո թաղերուն մեջ» ակնարկաշարից կատարվում են հետևյալ գրքից. Հ. Պարոնյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 4, 1934։

ռատ հունձք կուտա։ Արտաքին բերքն է՝ գողեր և ծովեզերքին վրա շաներու դիակներ» («Միջագյուղ»)։

Լայնորեն օգտագործվում է բառախաղը. «Թեև դաս մ'ալ կա, որու վրա թեթևությունը ծանրացած է»։ Կամ՝ «Պզտիկ մաս մը կա այս գյուղին մեջ, որ երբեմն կշարժի, երբ... երկրաշարժ ըլլա։ Բայց մեծ մասն անշարժ ըլլալով՝ լուսավորությունը կխաղա հոն» («Միջագյուղ»)։

Երգիծական մյուս հնարների՝ գրոտեսկի, հեգնական եզրակացության և մեկնաբանության, կարծեցյալ արժանիքների ներկայացման, հայտնի աֆորիզմների և ասացվածքների վերաիմաստավորման կողքին այս կենցաղագրական ուրվագծումները լայնացնում են ժանրի սահմանները։ «Ֆիզիոլոգիայի» ձևը, համակվելով երգիծական պաթոսով, հանդես է գալիս որպես մերկացման միջոց։

«Ֆիզիոլոգիաների» ժանրի սահմանափակության նման հաղթահարում ռուս գրականության մեջ հանդիպում ենք Շչեդրինի երգիծական շարքերում («Նահանգային ակնարկներ», «Չհորինված պատմություններ» և այլն)։ Նրա երգիծական ակնարկները ձեռք են բերում էպիկական հանգամանալից բնույթ՝ միևնույն անձնավորությունները մեկ ցիկլից անցնում են մյուսին, դառնալով ավելի ու ավելի լիարյուն։ Ճակատագրերի զարգացումը, որն ապահովվում է այս ցիկլային շարժմամբ, դրամայի ձև է հաղորդում պատմությանը։ Ժանրը ազատվում է սխեմատիզմից, «ֆիզիոլոգիական» տիպերի անշարժությունից։

Այս երգիծական պատկերավորությունը, սակայն, չի վերացնում ակնարկի հակումը դեպի նախատիպերը, դեպի ռեալ իրադարձությունները։ Հենց «ակնարկային տիպերի» մասին է գրել Շչեդրինը. «Ամենուր կարելի է հանդիպել առանձին անհատների, որոնք ծառայում են որպես «դրության» մարմնավորում և իրենցից, ասես, ներկայացնում են բոլոր պահանջի պատասխանը։ Հասկանալ և բացատրել այդ տիպերը, նշանակում է հասկանալ և բացատրել բուն իրադրության տիպական գծերը»[21]։

Կյանքի հետազոտման նույն սկզբունքները գտնում ենք Գ. Ուսպենսկու բարքագրական շարքերում։ Օրինակ, «Ռաստերյաևյան փողոցի բարքերը» նշանավոր ցիկլում փաստագրությունը զուգակցվում է լայն ընդհանրացումների հետ, որոնք հասցվում են

21 *Н. Щедрин*, О литературе. М., 1952, стр. 529.

սոցիալական լայն տիպականացման, հասարակական տիպերի ստեղծման: Ակնարկային այս ձևերում արդեն փաստագրությունը հանդես է գալիս սոսկ որպես բաղադրիչ տարր և ծառայում է սոցիալական վերլուծության խորացմանը:

Ժանրի պատմական զարգացման մեջ ամենաժամանակակից տեսակը պրոբլեմային ակնարկն է, որը կենսական հարցերի սուր դրվածքով և հստակ ակտիվությամբ հակադրվում է մյուս՝ ավելի կամ պակաս «նկարագրական» ժանրերին: Նրա հիմնական նյութը «տնտեսական կամ կազմակերպչական չլուծված պրոբլեմներն են և ժողովրդական կյանքի այն երևույթները, որոնց պետք է հասարակական գնահատական տրվի»[22]:

Այդպիսի ակնարկի նմուշներ կարելի է գտնել դեռ XIX դարի վերջի գրականության մեջ, ինչպես Գ. Սունդուկյանի «Հացի իշխանությունը», «Կենդանի թվերը», Հով. Թումանյանի «Բորչալվում» ակնարկը (1894)[23]: Թումանյանի ակնարկում տրված է հայրենի երկրի սոցիալ-տնտեսական վիճակի վերլուծությունը, որը հենվում է իրական տվյալների վրա (բերվում են թվեր, վիճակագրական տվյալներ, հիշվում են կոնկրետ անուններ): Ամենուր զգացվում է հեղինակի սրտացավ վերաբերմունքը իր տեսած ու վերապրած իրադարձությունների նկատմամբ: Ճանապարհորդի հայացքն ամեն քայլափոխի տեսնում է բռնությունն ու կեղծիք, բարոյական անկման ցավալի պատկերներ, ստրկության և ազգային կյանքի կայուն հիմքերի կործում: Նա փնտրում է այդ արատների պատճառները և դրանք տեսնում է տնտեսական կազմալուծման, գյուղացիության քայքայման, աղքատության ու տգիտության մեջ. «Նա հաց է ուզում միայն, նվաստ է նրա կյանքը, նվաստ, ստորացած նրա պահանջը»:

Կոլորիտի, բնության, գազության, կաշառակերության կոնկրետ օրինակներն ու հեղինակային ուղղակի մեկնացումները զուգակցվում են բերված փաստերի և արտահայտված մտքերի պատկերավոր մարմնավորմանը:

Այսպես, երգիծական մերկացման հիմնական պաթոսը երևում է արդեն նախադրության մեջ՝ Բորչալուի գավառական պատկերման միջոցով. «Լրագիրներում ես կարդում եք՝ սպանեցին...

[22] *В. Канторович*. Новое в очерковой литературе. «Вопросы литературы», 1958, № 7, стр. 68.

[23] *Տե՛ս Հ.* Թումանյան, *Երկերի ժողովածու, հ. 6, 1959:*

կողոպտեցին... առևանգեցին... գողացան... կրակեցին... այդ Բորչալվիցն է գրած»։

Այդ նպատակին են ծառայում նաև բնանկարի ուրվագծումները, որոնք հիմնվում են փարթամ բնության և ժողովրդի խղճուկ դրության հակադրության վրա. «Արգավանդ դաշտեր, աղբերաշատ, դալար սարեր, ջերմ ու ջրառատ ձորեր... և աղքատ ժողովուրդ»։

Բարոյական անկման և ախտի պատկերները հակադրվում են իմաստուն ու կենդանի ծերունիների կերպարներին, մարդիկ, որոնցից յուրաքանչյուրը «ավանդությունների, առասպելների, հին զրույցների, ժողովրդական հավատալիքների մի շտեմարան, մի թանգարան է...»։

Տգետ հոգևորականներին, անբաններին ու կողոպտիչներին հակադրվում են մշակութային հին հուշարձանները՝ Հաղպատի ու Սանահինի վանքերը, «ուր մի ժամանակ թնդում էին հայոց եկեղեցու հոգեխոս հռետորների ճառերը...»։

Ակնարկում փաստերը հակադիր բնութագրումների միջոցով ներկայացնելու այս պատկերավոր ձևը շատ բանով նպաստում է ակնարկում գեղագիտական մթնոլորտ ստեղծելուն։ Դրան նպաստում են նաև փաստերի սուր բարոյական գնահատականը, հուզական ապրումները, վերջապես, պատմողի, դեպքերի մասնակցի կամ ականատեսի ձայնը, որն ուժեղացնում է սոցիալ-տնտեսական վերլուծության գեղագիտական տպավորությունը. «Զարմանալի ժողովուրդ ենք մենք։ Հայոց բանաստեղծին ավելի ազդում, վշտացնում է այն, թե ինչու են սև ամպեր կուտակվել Մասիսի ձյունափառ գագաթին և նա շատ քիչ է նկատում կենդանի հայ գյուղացու ճակատի սև ամպերը։ Ահա մի բրմական, կույր, կեղծ, անխելք հայրենասիրություն...»։

Այսպես է ձևավորվում նոր ակնարկը, որը, պահպանելով հետազոտության գեղարվեստական ձևը, վերլուծում է կյանքի տարբեր շերտերը հանուն հրապարակախոսական խնդրի արծարծման։ Պրոբլեմային ակնարկը տալիս է կյանքի հրապարակախոսական վերլուծությունը՝ պատկերավոր ձևով։

Այսպիսով, XIX դարի գրականությունը մեզ տալիս է ակնարկի ժանրի գրեթե բոլոր հիմնական տարատեսակները՝ նրանց գլխավոր «չափումներով». և՛ շրջապատող իրականության հետ ունեցած կապի բնույթով (փաստագրական և բելետրիզացված ճյուղեր), և՛ կառուցման ամենատարբեր ձևեր (ակնարկ-հոդված, ակ-

նարկ-հետազոտություն, ավարտական ակնարկ, ակնարկ-պատմըվածք, ուրվագծում), և, վերջապես, տարբեր գրական սեռերի միջոցների օգտագործման (հանդարտ-պատմողական, հրապարակախոսական, քնարական-հրապարակախոսական, քնարական ակնարկներ և այլն)։

Ակնարկի տեսակները մենք դասակարգեցինք ըստ թեմատիկ-պրոբլեմային սկզբունքի, որն ավելի ակնառու է ներկայացնում ժանրի պատմական կյանքը՝ նրա զարգացման մեջ։

2

Ժանրերի դասակարգման խնդիրը հատկապես բարդանում է նրանց զարգացման ժամանակակից փուլում։ Սովետական ակնարկը, հենվելով դասական ակնարկի հարուստ ավանդույթներին, ներառնում է նրա բոլոր տարատեսակների հնարավորությունները, երբեմն տալով համադրական գոյացումներ։ Պրոբլեմայնությունը, մասնավորապես, լայնորեն թափանցում է նրա բոլոր տեսակների մեջ, ստեղծելով զարմանալի երերունություն նրա տարբեր ձևերի միջև[24]։

Գծագրելով ժամանակակից ակնարկի ամբողջ խայտաբղետ պատկերը, տեսնենք, թե մեր դարաշրջանում ինչպես են հարստանում պատմականորեն ձևավորված նրա հիմնական տարատեսակները։

Սովետական ակնարկը ժանրի զարգացման մեջ մտցրեց մի շարք էական գծեր։

Նոր կենցաղի, նոր հարաբերությունների ստեղծման հարցերը դեռևս 20-ական թվականներին առաջին պլան են քաշում ակնարկի օպերատիվ ժանրը, որը մյուսներից ավելի արագ է արձագանքում իրականության բոլոր փոխակերպումներին։ Այն հանդես է

[24] Միասնական կարծիք չկա ակնարկներն ըստ տեսակների խմբավորելու, տեսակների և նրանց բազմազանության թվարկման մեջ։ Ի. Ժիգան ակնարկները բաժանում է գեղարվեստական ու գեղարվեստա-հետազոտականի։ Ե. Ժուրբինան տալիս է կառուցվածքների մի շարք՝ ուրվագծում, էսքիզ, ակնարկ, որը հենված է հրապարակախոսական հարվածի կամ, հակառակը, պատմվածքի։ Վ. Կանտորովիչը գլխավորը համարում է ակնարկի երեք տեսակ՝ պրոբլեմային, դիմանկարային և բարքերի ակնարկ։

Կա բաժանումների էլ մի ամբողջ շարք. սյուժետային և անսյուժե, գործնական ու նկարագրական, դիմանկարային, ուղեգրական, գյուղական ակնարկներ և այլն։ Սրանց սահմանազատման մեջ որևէ կայուն չափանիշ չկա

գալիս ամենատարբեր ձևերով. թերթային թղթակցություն և էքսկուրսիոն ուղևորություններ (Դեմիրճյանի ակնարկները նոր կենցաղի մասին), սոցիալիստական շինարարության առօրյային նվիրված ակնարկ (Մ. Գորկի, Մ. Կոլցով, Մ. Շահինյան, Լ. Ռեյսներ, Դ. Դեմիրճյան), ճանապարհորդական գրառումներ, օրագրեր (Ա. Բակունցի «Գավառական նամականին»), էտյուդներ (Հ. Հակոբյանը առաջին ավտոմոբիլների կառուցման մասին), Տերունցի ուրվանկարներ և այլն։ Սոցիալիստական փոխակերպումների այս յուրօրինակ տարեգրությանը գրականություն է բերում կենդանի իրականության ոգին։

Ակնարկով զբաղվում են գրականության տեսությունն ու քննադատությունը, բանավեճեր են ծավալվում ժանրի պոետիկայի մասին։ Լեֆականները, մասնավորապես, իրենց օբյեկտիվիզմով, «փաստի գրականության» իրենց լոզունգով ակտիվորեն հանդես են գալիս ակնարկի թերագնահատման դեմ, այն համարելով իշխող ժանր։

Սակայն 20-ական թվականների առաջին ակնարկային ստեղծագործություններում նոր իրականության կենսական նյութը թափանցում է «մաքուր տեսքով», առանց փաստերի գեղարվեստական մշակման։ Հենց այդ ժամանակ էլ ծագեց այսպես կոչված «ինդուստրիալ ակնարկը», որն զբաղվում էր շինարարական պատկերների, արտադրական լանդշաֆտների ուղղակի ցուցադրումով. նրա մեջ հաճախ իրերը դուրս էին մղում մարդուն՝ այդ առօրյայի իսկական հերոսին (Վ. Ստավսկու, Ի. Ժիգայի, Բ. Գալինի ստեղծագործությունները, ակնարկների հայկական «Զարթոնք» ժողովածուն)։

30-ական թթ. ակնարկը սկսում է դուրս գալ փաստագրության տեղային սահմանափակության շրջանակից։ Նրա պաթոսը դարձյալ նույնն է՝ սոցիալիստական աշխատանքի պոեզիան, սովետական մարդու ռոմանտիկան և քաղաքացիական էնտուզիազմը, սակայն ավելի առաջին պլան է բերվում սոցիալիստական աշխատանքի հերոսի կերպարը։ Փաստական նյութը սկսում է գետեղվել մարդկային ապրումների, բնավորությունների, կենսագրությունների շուրջը («Մեր երկրի մարդիկ», «Չորս սերունդ» ժողովածուները)։

Այս խմբում առանձնանում են Ա. Բակունցի ակնարկները, որոնք տարբերվում են խոր ընդհանրացումներով և իրական փաստերի, կենդանի մարդկանց մասին պատմող տեղային նյութը

բարձրացնում են գեղարվեստական պատկերի աստիճանի: «Քեռի Դավոն» և «Մուրոյի զրույցը» ակնարկների կենտրոնում իրենք մարդիկ են, որոնք խորհրդանշում են նոր կարգերի կուլտուրան ըմբռնած հայ գյուղացու ճակատագիրը: Բակունցի ակնարկները բընորոշվում են պրոբլեմայնությամբ՝ նրանց մեջ արծարծվում են գյուղացու կյանքի ու աշխատանքի հետ կապված շատ հուզող հարցեր՝ վեճեր հողի ստուգման մասին, պայքար աղքատության դեմ և, վերջապես, մարդու դժվարին վերափոխման հոգեբանական պրոբլեմը:

Ընդհանրապես, 30-ական թվականներին նկատելիորեն առաջին պլան է քաշվում պրոբլեմային ակնարկը՝ ուժեղացված քաղաքացիական պաթոսով: Այս բնագավառում ակտիվորեն աշխատում են նաև Դ. Դեմիրճյանը, Ն. Զարյանը, Վ. Թոթովենցը, Ստ. Զորյանը, Գ. Սարյանը, Մ. Արազին:

Գնալով ակնարկն սկսում է ավելի ու ավելի մեծ տեղ գրավել մամուլում: Ռուս ակնարկագիրների մի խումբ համախմբվում է Մ. Գորկու «Մեր նվաճումները» ամսագրի շուրջը: Հատկանշական է Գորկու դերը ինչպես ժանրի զարգացման պրակտիկայում, այնպես էլ նրա տեսության մեջ: Ակտիվորեն հանդես գալով մերկ փաստագրության, կենցաղայնության, նկարագրականության դեմ. նա տալիս է ժամանակակից ակնարկի խնդիրների դասական սահմանումը. «Ուրվագծել չի՞ նշանակում արդյոք ստեղծել ճըշմարտացի պատկերացում, բռնելով էականը, գլխավորը, սրա մեջ տեսնելով հիմնական խնդիրը և գնալ դեպի նրա լուծումը կերպարի միջոցով, բայց «կարճագույն ուղիով», առանց պատմության հատուկ լրիվության (ինչպես վեպերում, պատմվածքներում, նովելներում կամ գիտական ժանրերում)»: Մյուս կողմից, ինքը՝ տերմինը, Գորկու կարծիքով, ցույց է տալիս ժանրի փաստական համապատասխանությունը՝ նրա ավելի ուղղակի և սերտ կապը իրականության հետ.) ուրվագծել (очертить) և ոչ թե պատմել, ստեղծել, կերտել: Պատահական չէ, որ նա համեմատում էր ակնարկը էսքիզի, ուրվանկարի հետ, այս վերջիններս հստակորեն առանձնացնելով էտյուդից: Էսքիզի էական կողմն այն է, որ նա, պայմանավորելով ստեղծագործի ողջ մտահղացումը առավել բացահայտ, սուր ձևով, լույս է սփռում նրա գլխավոր մոմենտների վրա: Իսկ էտյուդը լուծում է մասնավոր խնդիրներ, գծագրելով մանրամասները: Ահա թե ինչու Գորկին ակնարկը բնորոշում է որպես էսքիզին համապատասխանող մի բան: Դա, ինչպես, հետա-

խտացումն է, որը ամրակայում է կյանքի տիպական կողմերը, թեև ոչ ծավալուն տեսքով։

Հայտնագործման թարմությունը, ընդհանուրի, գլխավորի սուր, անհատական և նոր ըմբռնման արտացոլումը հանդես է գալիս որպես ակնարկի հիմնական օրենք։ Կենսական նյութին մոտենալու հենց այս առանձնահատկությունները՝ պատկերի անպայման սրելով գնալ դեպի հարցերի հրապարակախոսական հետապնդությունը,— որոշում են ակնարկի ոճական, հետազոտական կամ հրապարակախոսական պատկերավորման այն անհրաժեշտ խառնուրդը, որը որոշում է նրա ժամանակակից ոճը։ Այս կնիքը դրված է ժանրի բոլոր տարատեսակների վրա՝ ոչ միայն ուղղակի պրոբլեմային, այլև ճամփորդական, դիմանկարային ակնարկներում, և նույնիսկ քնարական ուրվագծումներում (օրինակ, Պրիշվինի կամ Պաուստովսկու ակնարկները)։

Պրոբլեմային ակնարկի դասական օրինակներ է տալիս Մ. Շահինյանը («Կարելո-Ֆիննական օրագիր», «Ուղևորություն հինգամյակի ճամփաներով», «Ճանապարհորդություն Սովետական Հայաստանում» և այլն)։ Մյուս կողմից, դրանք վառ կերպով ցուցադրում են նոր ակնարկի չտարբերակված (սինկրետիկ) բնույթը, որը միավորում է նրա շատ տեսակներն ու կառուցվածքային ձևերը։

Վերցնենք «Ճանապարհորդություն Սովետական Հայաստանում» գիրքը։ Ձևով այն ճանապարհորդական ակնարկ է. հեղինակը շրջում է նոր Հայաստանով, այցելում է նրա զանազան շրջաններն ու քաղաքները, մանրամասնորեն նկարագրելով բոլոր այս վայրերը՝ նրանց կլիման, աշխարհագրությունը, պատմությունը, և հետաքրքրությամբ նշում է նորի կառուցման նույնիսկ ամենափոքր նվաճումները։ Ուղևորության ձևը, սակայն, սոսկ արտաքին կոմպոզիցիոն տանիքն է, արդեն նախօրոք նախագծված մտահղացումը արտահայտելու համար՝ ցույց տալ այն վիթխարի նվաճումներն ու փոփոխությունները, որ ապրել է Հայաստանը սովետական իշխանության տարիներին։

Նոր հետազոտական պաթոսը, որով հեղինակը ոչ այնքան նկարագրում, որքան վերլուծում ու իմաստավորում է երկրի մշակութային և տնտեսական կյանքի ամենատարբեր երևույթները, կազմում է այս «ճամփորդության» հիմնական յուրահատկությունը։ Ընդ որում հետազոտական այդ տարրը այստեղ խաղում է, ինչպես ինքնուրույն դեր, այնպես էլ խորապես թափանցում է բո-

լոր պատկերների մեջ, դրանք հագեցնելով հատուկ ուժով, պայմանավորելով պոետիկայի առանձնահատկությունները:

Գրքի նախաբանում արդեն նկատելի է հետազոտական ու գեղարվեստական սկզբունքների զուգակցումը: Բնության բանաստեղծական նկարագրությունը, հերիաթային տեսիլները (օրինակ՝ Զանգեզուրի մասին ավանդը) զուգակցվում են հողի բերրիության, կլիմայի առանձնահատկությունների գիտական վերլուծությանը. բանաստեղծական համեմատությունների կողքին ներկա է թվերի, վիճակագրական տվյալների լեզուն (Զանգեզուրյան լանդշաֆտի յուրահատկության, նրա հետ կապված առասպելների ու լեգենդների հակադրությունը նոր Գորիսի պատկերին): Երկրի բնության, աշխարհագրության ու պատմության այս նկարագրություններում արդեն արծարծվում են նոր տնտեսության, շինարարության ու մշակույթի մի շարք հարցեր: Հետագայում, յուրաքանչյուր շրջանի ու քաղաքի նկարագրության մեջ, դրանք հառնում են առջ հստակով, լայնությամբ ու կոնկրետությամբ («Սևանի պրոբլեմը», շինարարական քարի, պղնձի ու մոլիբդենի հարստությունների օգտագործման, ոռոգման տնտեսության ու անասնապահության հարցերը և այլն): Այս կապակցությամբ բերված են առանձին գիտնականների ու մասնագետների նկատումները, հիշատակվում են հասարակ աշխատավորների կոնկրետ անուններ ու գործեր:

Մ. Շահինյանի գրքի մեջ բնական ճանապարհով մտնում են զանազան պատմական էպիզոդներ ու դեմքեր հայերի, նրանց ծագման, ճակատագրի, ազգային բնավորության ու բարոյական նկարագրի մասին: Մշակութային նվաճումների նկարագրության առիթով ստեղծվում են դիմանկարներ՝ Աբովյանի, Շիրվանզադեի ու Իսահակյանի, Կոմիտասի ու Սպենդիարյանի, Թամանյանի, Աբեղյանի, Հր. Աճառյանի և Մ. Սարյանի մասին ինքնատիպ համառոտ «էսսեներ»: Սրանց հետ են կապվում նաև հայ ճարտարապետության, գեղանկարչության, գրաֆիկայի, երաժշտության յուրահատկության մասին կուլտուր-պատմական շեղումները, որ տրվում են հայ արվեստի փայլուն և նուրբ վերլուծությունները: Օգտագործվում է բանաստեղծական միջոցների հարուստ զինանոց՝ նմանություններ, համեմատություններ, պատկերավոր բնութագրումներ, փոխաբերություններ (օրինակ, Կոմիտասի երգի գեղարվեստական նկարագրությունը):

Սրանց ճանապարհորդի, արվեստագետի, պատմաբանի ու

գիտնականի արթուն հայացքը մեր առջև բացահայտում է հայոց հողի ողջ հին ու նոր պատմությունն ու մշակույթը:

Ապագային ուղղված պաթոսով Շահինյանը ոգևորված նկարագրում է, թե ինչպես են կենցաղ մտնում կյանքի նոր գծերը: Նա ակտիվորեն մասնակցում է բոլոր պրոբլեմների քննարկմանը, կրքոտ կերպով արտահայտում է իր հայացքները և իրեն հատուկ օպերատիվությամբ պայքարում է չիրականացված ծրագրերի կենսագործման համար:

Հեղինակի կերպարը հանդես է գալիս որպես գրքի կոմպոզիցիայի «ցեմենտող» ուժ: Այդ կերպարը պատմության առույգության վկայությունն է, որն ընթերցողի հետ զննում, ուսումնասիրում է փաստերը, իրադարձությունները, կատարում է եզրակացություններ, ընդհանրացումներ, բնութագրումներ: Նրա միջոցով պատմության պատկերային հյուսվածքի մեջ օրգանապես մտնում է ժանրի համար անհրաժեշտ հրապարակախոսական տարրը, որն օգնում է ի հայտ բերելու, խորացնելու, մեկնաբանելու երևույթն ամբողջությամբ և նրա մեջ առանձնացնելու անհատականը, բնորոշը, տիպականը:

«Ինձ՝ գրողիս մոտ կան այնպիսի բաներ, փաստեր, մտքեր. որ իմ և ոչ մի կերպարին չեմ զիջի. ես դրանք իմը պիտի անեմ, այնպես, ինչպես ես եմ տեսնում դրանք: Այս իմաստով ակնարկագիրը անսահմանափակ իրավունքներ ունի»,— գրել է հայտնի ակնարկագիր Ս. Զալիգինը[25].

«Ես»-ի այս հատուկ գիծը դառնում է ակնարկի անկապտելի հատկությունը նրա գրեթե բոլոր ստեղծագործություններում:

Ժանրի զարգացման մեջ նոր գծեր է բերում պատերազմական տարիների ակնարկը՝ պատմվածքի այդ ինքնատիպ «տարեգրությունը», խրոնիկան: Ժողովրդի հերոսական սխրանքները գրի առնելու խնդիրը իր սկզբնական արտացոլումը գտնում է ակնարկի՝ շարժուն և օպերատիվ ժանրում: «Հատկապես թանկ են դառնում այն նյութերը, որոնք հաջողվում էր գրել ու թերթ ուղարկել ռազմաճակատից նույն օրը, նույնիսկ գիշերը»[26]:

Ակնարկային պատմության փաստագրական ճշգրտությունը, ճշմարտացիությունը և անկեղծությունը, հեղինակային ջերմ շեշտերը դառնում են շատ արտահայտիչ միջոց պատերազմի առօր-

---

25 Альманах «Год 38», 1955, № 19, кн. I, стр. 314.

26 *К. Симонов*, Фронт, М., 1960, стр. 5.

յան պատկերելու համար: Մյուս կողմից, մարդու պատկերումը ձևավորվում էր գեղագիտական հատուկ համակարգով և ծնունդ էր տալիս իրականության արտացոլման նոր միջոցների: Ժամանակի համար հատկանշականը տալու իր ձգտումով ակնարկը բացահայտորեն ուղղված է դեպի տիպականացումը, փնտրում է փաստերի ներքին իմաստն ու «հոգեբանությունը»: Պատերազմում այս «հոգեբանությունը» կրում են իրենք՝ սխրանքները, հերոսական արարքները: Դրա համար էլ գեղարվեստական ընդհանրացումներին սկսում են հենվել ոչ թե բնավորության, այլ բացառիկ, անհավանական թվացող արարքների միջոցով ժողովրդի հերոսական կերպարը երևան հանելու վրա: Պատկերվում են միայն այն գծերը, որոնք միասնական ու ընդհանուր են և առավել բացահայտ ու վառ կերպով են հանդես գալիս կենաց-մահու սահմանագծի ծանր իրավիճակներում: Այս իմաստով յուրաքանչյուր հերոս՝ ժողովրդի հոգևոր ուժերի սոսկ խտացված և սիմվոլիկ արտահայտությունն է:

«Սա եղել է 034 կատերի վրա: Նրա ղեկավարը ավագ Շչերբախն էր, սևծովյան նավաստի: Նրա մասին մի բան գիտենք. նա ծովային էր: Այդ էին ասում նրա շապիկի կապույտ-ճերմակ շերտերը, որոնց տակ եռում էր ծովային հոգին...»[27]: «Ծովային հոգու» այս հավաքական կերպարը, որ բանաստեղծացված է հեղինակի կողմից, անցնում է Լ. Սոբոլևի բոլոր ակնարկային նովելների միջով: Այս կարգի տիպականացումը, որ հատուկ է ակնարկային ժանրին ընդհանրապես, շատ հարմար է պատերազմական ակնարկին և նույնիսկ իր մեջ ակնարկի շատ գծեր ամփոփող պատմվածքին (Տոլստոյի «Ատելության գիտությունը», Գրոսմանի, Պոլևոյի, Լիդինի, Ստավսկու, Տիխոնովի և Գորբատովի պատմվածքներն ու ակնարկները):

Այս իմաստով հատկանշական օրինակ է նաև Հ. Քոչարի ստեղծագործությունը: Պատերազմական դրվագների մասին ռազմաճակատից գրած նամակների, ակնարկ-թղթակցությունների, սեղմ գրառումների կամ ընդարձակ ռեպորտաժների հիման վրա հասակ են առնում նրա ակնարկներն ու պատմվածքները («Նախօրյակին», «Հերոսի ծնունդը» ժողովածուները). «Ահա պարզ փաստեր այդ ճշմարտության մասին, եղելություններ առանց գրական զարդարանքների...»[28]:

---

27 Л. Соболев. Морская душа, М., 1943, стр. 353.

28 Հր. Քոչար. Երկերի ժողովածու, հ. 2, 1965, էջ 222:

Պատկերելով կոնկրետ ճակատագրեր, ռեալ իրադարձություններ, Քոչարը այս ժանրի էսթետիկային համապատասխան՝ շատ մոտ է իր հերոսների աշխարհին, կենսագրության նկարագրության մեջ և հեռու է «պսիխոլոգիզմից»։ Նա տալիս է մասշտաբային ու խոր ընդհանրացումներ, երևան հանելով հիմնական բնութագրական գծերը՝ զինվորի հերոսությունն ու արիությունը, խրամատներում ու պատերազմի դաժան առօրյայում ծնվող բարեկամությունը, նվիրվածությունն ու անձնազոհությունը։ Իրենց կառուցվածքով այդ գործերը շատ բազմազան են. մերթ սովորական անսյուժե ուրվագծում («Ռուս մարդու տունը», «Պատմության մեծ օրը»), մերթ հեղինակային ապրումներից ու հիշողություններից կազմված քնարական ակնարկ («Երգը», «Երրորդ աշունը», որը ընկած հերոսների հիշատակին ձոնված մի ինքնատիպ մահախոսական է)։ Քոչարի գործերից մի քանիսը ներկայացնում են ակնարկային դիմանկարներ («Մեր քույրերը»), մյուսները վերարտադրում են բացառիկ իրադարձություններ («Արտասովոր պատմություն»), մի մասն էլ մոտենում է հրապարակախոսական հոդվածին։ Սակայն բոլոր դեպքերում սրանք սուր դրամատիկական բովանդակություն, ներքին լարվածություն ունեցող պատմություններ են, որոնք արտացոլում են ժողովրդի տառապանքն ու ցավը, նրա արիությունն ու հավատը՝ քնարական-հրապարակախոսական կրքոտ պաթոսով. «Կարդա այս գիրքը և թող մեծ ժամանակների հերոսական ոգին անցնի քեզ»[29]։

3

Դեպի ակնարկի ժանրը նոր շրջադարձ նկատվում է 50—60-ական թվականներին։ Դա կապված էր գրական պրոցեսի ընդհանուր բեկման հետ։ Ակնարկն իր ակտիվության շնորհիվ մյուս ժանրերից ավելի արագ է արձագանքում «պաշտամունքի» շրջանից հետո իրականության ճշմարտացի պատկերման պահանջին։ Ակնարկն սկսում է զբաղվել զարգացման նոր փուլի հետ առնչվող տնտեսական, սոցիալական ու բարոյական լուրջ խնդիրներով։ Կրկին վերածնվում է պրոբլեմային ակնարկը, *որը հատկապես մարտունակ է դառնում ռուս նշանավոր ակնարկագիրների՝ Օվեչկինի, Վիննիչենկոյի, Տենդրյակովի, Տրոեպոլսկու, Դո-*

29 Հր. Քոչար, *Երկերի ժողովածու, հ. 2, 1965, էջ 220։*

րաշխ և այլոց ստեղծագործություններում։ Ակնարկը ձևով է բերում ոճական և կառուցվածքային մեծ բազմազանություն։ Վ. Օվեչկինի մոտ՝ դա ճակատագրերի ու կոնֆլիկտների դրամատիկ պատկերում է, պատմության օբյեկտիվ եղանակով (հեղինակը բեմի ետևում է), խոր տիպականացման համար օգտագործվող հնարանքով («Շրջանային առօրյա»)։

Այնինչ Ե. Դորոշի ակնարկներում պրոբլեմները քնարականորեն բեկվում են հեղինակի անհատականության մեջ։ Վերջինս ամուր ու անխզելիորեն կապված է հերոսների հետ և որոշում է իրադարձությունների կառուցվածքն ու զարգացումը։ Եթե Օվեչկինը գեղի գլխավոր պրոբլեմի լուծումը գնում է՝ արտահայտելով միայն այն գծերը, որոնց մեջ «շաղվում է» էությունը, ապա Դորոշը անհատականացնում, կոնկրետացնում է պատկերվող բընավորությունները։ Եթե Օվեչկինի մոտ պեյզաժը խիստ ենթակա դեր է խաղում, միջավայրը նկարագրելու կոնկրետ խնդիր ունի, ապա Դորոշի մոտ այն երբեմն կրում է միանգամայն ինքնուրույն գեղագիտական դեր, ուժեղացնելով նրա ակնարկների գեղարվեստականությունը («Գյուղական օրագիր»)։

Հոգեբանական միտումը առավել ևս խորանում է Տենդրյակովի մոտ։ Ի տարբերություն Օվեչկինի, կոնֆլիկտը արվում է ոչ թե որպես առանձին հայացքների, այլ բնավորությունների բախում՝ շատ ողբերգությունների ներքին պատճառների որոնումներով («Ի. Զապրովի անկումը», «Վատ եղանակ»)։ Նույնը և Տրոեպոլսկու մոտ, սակայն կոնֆլիկտների ակնհայտ երգիծական լուսաբանումով[30]։

Լայնորեն զարգանում է նաև **դիմանկարային ակնարկը**։ Սովետական դիմանկարային ակնարկի ավանդույթները դրվել են դեռևս 20—30-ական թվականներին (Գորկու, Պաուստովսկու, Լ. Ռեյսների, Մ. Կոլցովի և այլոց ակնարկները)։ Այն շարունակում է զարգանալ, իր մեջ առնելով նորանոր գծեր։ «Մեր օրերի հերոսները», «Աշխատանքի և փառքի մարդիկ» և այլ խորագրերի տակ մամուլում լայնորեն տարածվում է ժանրի այդ տեսակը։

[30] Հայ գրականության մեջ ակնարկի ժանրի հանդեպ ուշադրությունը այս տարիներին զգալիորեն թուլանում է։ Թեև հրատարակվում են ակնարկների ժողովածուներ և շատ գրողներ (Հր. Քոչար, Ն. Զարյան, Ս. Խանզադյան, Ա. Սահինյան և ուրիշներ) շարունակում են հանդես գալ այս ժանրով, այն իր մեջ չի կրում այն պրոբլեմայնությունն ու անհրաժեշտ մյուս հատկանիշները, որ թելադրում էր ժամանակը։ Մեծ հաջողությունների է հասնում պատմվածքի ժանրը, ներառնելով ժամանակակից ակնարկի որոշ գծեր։

Իրական հերոսով դիմանկարային ակնարկի այս տեսակի տարածումը՝ «անհասցե» ակնարկի յուրօրինակ ռեակցիան էր և կապված էր հասարակության առաջավոր մարդկանց, աշխատանքի հերոսների հոգևոր և կենսական փորձը բացահայտելու, մասսաների ստեղծագործական նախաձեռնության լայն աճը ցույց տալու անհրաժեշտության հետ։ Դա ակնարկին հատուկ ուժ էր հաղորդում՝ մասսաներին կենդանի, կոնկրետ օրինակների վրա դաստիարակելու գործում։ Այս ժանրով աշխատում են Յու. Սմուլը, Վ. Պեսկովը, Ս. Անտոնովը, Ի. Վինիչենկոն, ստեղծելով իրենց բնույթով նովելին մոտ ձևեր։ Մամուլում տարածվում են ակնարկային հոդված, մարդկանց ու գործերի սովորական ուրվագծումներ, թղթակցություն կամ հանդիպումների գրառում հիշեցնող բազմաթիվ ու բազմազան նյութեր։

Ի հակադրություն ակնարկի այս խիստ փաստագրված ձևերի, երևան են գալիս նաև «մտացածին» դիմանկարային ակնարկներ (Օվեչկինի «Պրասկովյա Մաքսիմովնան», Տրոեպոլսկու «Բալալայկայով Իգնատը»)[31]*։*

Այս երկու տեսակի ակնարկների համար ընդհանուրը նկարագրվող դեմքի նկատմամբ հասարակական մեծ հետաքրքրությունն է, նրա մեջ արդիականության էական գծերի մարմնավորման հնարավորությունը։

Կիրառվում է նաև երրորդ՝ տիպաբանական տեսակը, որը նման է ֆիզիոլոգիական ակնարկների ընդհանրացման սկզբունքներին. տիպականացվում են զանազան մասնագիտությունների բնորոշ ներկայացուցիչներ։ Ի տարբերություն նախկին «ֆիզիոլոգիաների», այստեղ հատուկ դեր են ձեռք բերում փիլիսոփայական և հրապարակախոսական խոհերը, որոնք ընդգծում են կերպարների սոցիալական էությունը (գյուղական աշխատավորի կերպարը Վինիչենկոյի մոտ)։

Նոր աշխարհի կառուցողների ու ստեղծողների, Սովետական Հայաստանի աշխատավորների կյանքի, արվեստի մասին ակնարկային դիմանկարների շարք է տալիս Վ. Խեչումյանը՝ «Դաշտերից վեր, սարերից վեր» ակնարկների շարքում։ Շատ ակնարկների ձևը «ճամփորդական է»։ Հեղինակը ճամփորդում է Հայաստանի

---

31 *Նրանք ևս ունեն իրենց նախատիպերը կլասիկ գրականության մեջ (Գ. Ուսպենսկու ակնարկը Ի. Բոսիխի մասին, Տուրգենևի «Խոր և Կալինիչը» և այլն)։*

գյուղերում ու շրջաններում, դիտելով մշակութային-տնտեսական այն առաջընթացը, որ տեղի է ունեցել յոթնամյակի տարիներին[32]։ Մտահղացումն է՝ «ճանաչել մարդկանց ու նրանց ապրելակերպը և վաղվա աշխատանքի համար հավաքել անհրաժեշտ նյութ...»։

Սրա համար էլ պատմության կենտրոնն են գտնում կյանքի վեհ իմաստը աշխատանքի մեջ տեսնող մարդկանց կոնկրետ կերպարները։ Նրանց հետ ունեցած հանդիպումների, զրույցների ժամանակ, իրենց՝ հերոսների պատմածներում բացահայտվում են նոր Հայաստանի ծեր և երիտասարդ կերտողների կերպարները։ Դիմանկարները սեղմ են, հիմնականում բնութագրվում է նրանց հասարակական դերը նոր կյանքի կառուցման մեջ։

«Ապրելու բարձրագույն իմաստը» տիպիկ ակնարկ-դիմանկար է։ Հետաքրքիր ձևով է մերժվում հերոսների գործերի մասին չոր ու գործնականորեն պատմող լրագրային թղթակցության ոճը։ «Նա մտածում էր, որ հիմա կհարցնի՝ որտե՞ղ է ծնվել, ինչպես է աշխատում, ինչով է արժանացել սոցիալիստական աշխատանքի հերոսի կոչման... Բոլորն են այդպես հարցնում»։ Հեղինակը, սակայն, չի շտապում, նա դիտում է իր հերոսուհուն, փորձելով թափանցել նրա ներքնաշխարհը, հասկանալ նրա ըմբռնած կյանքի բարձր նպատակի իմաստները ու գաղտնիքները։ Ուշադրության են գրավում ձեռքերը. «Նա հանգիստ է պահում ձեռքերը նույնիսկ քայլելիս, օրորում է թեթևակի։ Չնայած նրանք այնքան անհանգիստ են։ Գուցե սխալ է անհանգիստ ասել»։ Շուտով այս մանրամասնը իմաստավորվում է։ Նա այդպես է ասում, որովհետև այդ յուրովի «անհանգստության մեջ է տեսնում հոգու հանդարտությունը։ Սրանք ջուլհակի, սրանք մայրական, աշխատավոր կնոջ ձեռքեր են...»։ Հեղինակին հաջողվում է իր հերոսուհու հետ այնպիսի սերտ կապի մեջ մտնել, որ նա «ակամա պատմում է իր մանկությունից»։ Եվ հենց հերոսուհու շուրթերից ծնունդ է առնում անկեղծ քնարական մի պատմություն՝ ծանր մանկության ու պատանեկության մասին, նրա ներկա աշխատանքի մասին, որի մեջ էլ նա գտել է իր երջանկությունն ու կոչումը։

Այս դիմանկարներում պատկերված բոլոր հերոսները մարդիկ են, որ զգում են իրենց անխզելի կապն ու միասնությունը ժողովրդի հետ, պատասխանատվությունը վերջինիս առաջ։ Միաժամանակ յուրաքանչյուր սխրանք առօրեական, սովորական ըր-

32 Տե՛ս Վ. Խեչումյան. Գույներ և երանգներ, 1962։

նույթ ունի։ Նկարագրելով հերոսական ճակատագրեր ու գործեր, հեղինակն ընդգծում է նրանց տիպականությունը, տարածվածությունը. «Այո՛, նա այդպիսին է, ինչպես կա, սովորական մի բանվորուհի, մեկը միլիոններից, և այդ սովորական լինելով գոհ, նույնիսկ հպարտ»։

Այդպիսին է և վարպետ Խեչանը, մի հայրենադարձ, որ իր իսկական տեղը գտել է նոր Հայաստանի շինարարության մեջ («Հայրենի տան շինարարը»)։ «Նա հայ շինարար-ստեղծարար մարդու հավաքական կերպարն է՝ եկած քառասուն դարերի դժվարին ճանապարհով, քառասուն տարում վերածնված իր անզուգական վարպետությամբ»։

Նոր պայմաններում հին աշխարհի վերափոխման այս թեման բացահայտվում է այդ շարքի մնացած գործերում՝ «Մթնաձոր» քնարական ակնարկում, «Տարեմտյան էսքիզներ» հոգեբանական էտյուդում, Հայաստանի քարտեզի առջև ունեցած լիրիկական մտորումներում («Հայաստան երկիր, հայրենի հող»)։

Թեմայի քնարական բեկման հիմնական գեղարվեստական միջոցներն ու հնարները Խեչումյանի ակնարկներում հետևյալներն են։

Անցյալի ու ներկայի հակադրություն, հաճախ՝ հին կերպարների վերաիմաստավորումով, որը հարուցում է այլ ասոցիացիաներ։ Այսպես, հին Մթնաձորի, նրա «չարքի» կերպարը տրվում է Բակունցի աշխարհի և ժամանակակից Մթնաձորի նոր պատկերի և նոր մարդկանց վերարտադրության միջոցով։ Բակունցյան տողերը՝ «գիշեր է դառնում և գիշերվա հետ դուրս են ելնում Մթնաձորի բնակիչները», այս տողերին հետևող նկարագրության մեջ նոր իմաստ են ձեռք բերում. «Ինչքա՜ն մեծ տարբերություն կա Բակունցի և մեր ժամանակի միջև. վաղուց արդեն Մթնաձորի այս բնակիչները քանդել են հնադարյան գետնափոր խրճիթները, ժայռերի վրա կանգնեցրել են երկհարկ, բարձրադեմ շենքեր... Սրանք այնքա՜ն նոր մարդիկ են, հանքափորներ ու վարորդներ, մեխանիկներ ու տրակտորիստներ»։

Այս համադրումներին ու հակադրումներին պոետական հատուկ բնույթ են տալիս ռիթմիկ կրկնվող ֆրազները, որոնք ընդգծում են այդ փոփոխությունները։ Օրինակ, «Հայաստան երկիր, հայրենի հող, ինչքա՜ն ես դու փոխվել» ֆրազը «Հայաստան երկիր» ակնարկի լեյտմոտիվն է կազմում։ Կամ՝ «Տարեմտյան էսքիզներ»-ում յուրաքանչյուր ոչ մեծ էսքիզից՝ «կերպարանափոխ-

ման կտորից» հետո ռիթմիկ կրկնվում են նորատիպ մաղթանքներ, ամեն անգամ բերելով նոր երանգ ու խնդություն։

Օգտագործվում են նաև այլ պոետական միջոցներ ու հնարներ՝ համեմատություն, դիմառնություն, բանաստեղծական տողերի վերափոխադրում, նրանց առանձնակի օգտագործումը և այլն։

Բոլոր այս միջոցները ծառայում են արտահայտելու հայրենի հողի, նրա մարդկանց, նրա նոր կարգերի հանդեպ սերը, հիացումի արտահայտությունը։ Այդ վերաբերմունքը, բացի սրանից, անմիջականորեն արտահայտվում է նաև բազմաթիվ շեղումներում, մտորումներում, դեպի անցյալը արված էքսկուրսներում, հիշողություններում, հետաքրքրական հարցերում, գնահատականներում, ընթերցողին ուղղված դիմումներում և վերջաբանի մեջ։

«Հայաստան երկիր» ակնարկի վերջն ամբողջացնում է շարքի թեման, արտահայտում նրա հիմնական պաթոսը և այս թեմայի նոր մարմնավորումների յուրօրինակ հայտ է տալիս. «Ես շատ բան ունեմ պատմելու, շատ բան գրելու... Ես գրեցի այս գիրքը. ...որը մանրիկն է մեծ ընդհանուրի... Թերևս ես կարճ ճանապարհն անցա, որոնելով այն հնարավոր բառերն ու միջոցները մեր հինավուրց լեզվի, որոնք օգնեին պատմելու վերածնված մեր Հայաստանի մասին... Սակայն ինչքան պիտի իջնել նրա ձորերով վար ու ելնել լեռներով վեր... որ հայ հողի զարմանալի ամբողջությունը հնարավոր լինի խմբել սովորական տողերի մեջ...»։

Դիմանկարային ակնարկին կարելի է դասել և «Էսսեն»՝ առանձին գրողների ու մշակութային գործիչների նվիրված դիմանկարները[33]։

---

33 «Էսսե» տերմինը արևմտյան բոլոր բառարաններում համապատասխանում է ակնարկին. «Ակնարկ-էսսե» (փորձ)։ Այս ժանրը ծագել է Արևմուտքում որպես որևէ ընդհանուր հարցի սիրողական «կարճեսային» մշակում։ Այսպիսին է ժանրի հաստատուն գիծը (հիշենք Մոնտենի դասական «Փորձերը»), որ արևմտյան գրականության մեջ պահպանվում է մինչև Օ՚Հենրի.

Արևմուտքում, սկսած XIX դարից, հաստատվեց ակնարկ-էսսեի այլ տեսակ, որը հիմնված էր իրական ապրումների վրա (Բալզակ, Զոլա, Հայնե, Մ. Տվեն, Լոնդոն, Մոպասան)։ Բայց արևմտյան քննադատության մեջ «էսսե» տերմինը մնաց միակը։ Նրա կայունությունից կարելի է եզրակացնել, որ դատողության ձևը, որպես հիմնական էթիկական օրենք, մնում է ժանրի մեջ, հանդիսանում է հակադիր նորանում, շնորհած նոր բովանդակությանն ու նյութին։ Եվ իր այս կողմով էսսեն մերձենում է ակնարկին։

Մեզ մոտ էսսեն ստանձնում է, որպես այսօր, հեղինակի անձնական վերա-

Ռուս գրականության մեջ էսսե-ակնարկների նմուշներ է տալիս Պաուստովսկին (Գրինի, Անդերսենի մասին ակնարկները, Բաբելին նվիրված էջերը և այլն)։

Քնարական էսսեներ են Վ. Խեչումյանի ակնարկների մի ուրիշ շարք՝ «Բարձր գեղեցիկ, բարձր ճաշակավոր»։ Սրանք հեղինակի ազատ մտորումներն են հայկական արվեստի մասին (գեղանկարչություն, ճարտարապետություն, երաժշտություն, քանդակագործություն, դեկորատիվ արվեստ), որոնք արված են մշակույթի գործիչների քնարական դիմանկարների միջոցով։

Վ. Խեչումյանն այստեղ էլ, ինչպես և իր նովելներում, ցույց է տալիս իր հակումը ժողովրդի հին պատմության, մշակույթի ու արվեստի հարցերի նկատմամբ։ Եվ ինչպես նրա ողջ ստեղծագործության մեջ, այդ թեման այստեղ էլ տրվում է քնարական մտորումներում՝ ընտրված օբյեկտի հանդեպ խոր հուզական վերաբերմունքով։ Գեղեցկության այդ աշխարհը վերարտադրվում ու գնահատվում է հիացմունքով ու սիրով, անցնելով անձնական ընկալումների, ապրումների, տրամադրությունների միջով։

«Մարտիրոս Սարյան» ակնարկում[34] նկարչի հոգևոր աճի պատմությունը տրված է նրա կյանքի ու ստեղծագործության հիմնական գծերի համառոտ նկարագրությամբ՝ արվեստագետի արժանահավատ և փաստագրական վկայություններով, նրա օրագրերից ու հիշողություններից քաղված հատվածներով։ Նկարչի ու մարդու բանաստեղծական դիմանկարը բացահայտվում է դարի էպիկական իրադարձությունների ֆոնի վրա (հեղափոխություն, պատերազմ, կոտորածներ, նոր Հայաստանի կենսապայմաններ), նկարչի ստեղծագործության մասին քնարական մտորումների ուղեկցությամբ։ Այստեղ կան առանձին կտավների սեղմ բնութագրումներ ու նրանց մանրամասն ստեղծագործական պատմություններ, ընդհանրացնող գնահատականներ. «Ժողովրդի նկարիչն աշխարհ է եկել, որպեսզի արևի ու գույնի այս բազմերանգ բնաշխարհը կերտող այն ընդհանուրը, որ կոչվում է երբեմն մի անունով, բայց մարմնավորում է մի ամբողջ երկիր, մի ամբողջական Հայաստան»։

Նկարչի կերպարը բացահայտվում է հեղինակին ուղեկցող

ընդմունքով գունավորված, առավելապես լիրիկական ստեղծագործություն, որտեղ բնանկարներն ու անդրադարձները կերպով զուգակցված են տարատեսակ տարրեր՝ պատմություն և զառանցություն, փաստագրական հատվածներ և հիշողություններ։

34 Վ. Խեչումյան, Գույներ և երանգներ, 1962։

բնության ֆոնի վրա։ Հայրենի երկրի բնապատկերով հիանալը ակնարկի հիմնական լեյտմոտիվն է և վարպետի ոգևորության հիմնական աղբյուրը. «Աչք էր ածում շրջապատի գույնի, լույսի ու ձևի արտասովոր խառնված պատկերներին... Հրճվանքի և նախանձի արցունքն աչքերում մտածում էր, թե երբևէ ինքը կկարողանա՞ կտավի վրա մարմնավորել այս լեռնաստան-Հայաստանը, նրա էպիկական բնությունը»։

Ակնարկի պոետիկայում բնանկարը բացառիկ դեր է խաղում։ Այն շնչում է Սարյանի կտավներով, ներկայացնում է նրանց գեղանկարչությունը խոսքով։ Ահա նկարչի «կենդանացած» պատկերներից մեկը, որ ներկայացնում է հին Երևանը. «Արևելյան խառնված ոճով կավակերտ մի քաղաք... Հարթ կտուրներով հողե մանրիկ տներ ու հնձաններ և փոքրիկ բակեր, որտեղ խճճվել են վարդերի թփերն ու խաղողի որթը։ Եվ ամենուրեք՝ աչք ծակող լույս ու շոգ, խեղդող տապ, նեղ ու փոշոտ փողոցներ»։

Բնանկարը կապվում է նկարչի տրամադրությանը, ներշնչում հիշողություններ, տանում դեպի անցյալը, հիշողությունների մեջ հարություն տալով մոռացված կերպարների. «Երամը լողում էր երկնքի կապույտով... հիշեցնելով ավանդական այն հին երգի խոսքերը, որոնք շատ տարիներ առաջ... նկարչին քաշել բերել էին տուն»։

Նույն այդ բնությունը նրան դարձյալ վերադարձնում է ներկային, արթնացնելով նոր ստեղծագործական ուժեր. «Ինչո՞ւ մտաբերել անցյալը, երբ ծաղկել են ծիրանենիները, երբ վաղորդյան սառը օդը ողողել է արվեստանոցը, առատ լույսով հրդեհել կտավներին դաջված ստվերները։ Եվ որպեսզի... չմոռանա յուրաքանչյուր անգամ առանձնապես գարնան այս առաջին առավոտը, նա վերցրեց ներկատուփն ու վրձինները»։

Էսթետիկական մթնոլորտի առաջացմանը նպաստում է նաև գեղարվեստական միջոցների ու հնարների մի ամբողջ շարք՝ նմանություններ ու համեմատություններ, փոխաբերություն և հակադրություն, քնարական ջերմությամբ և անմիջականությամբ աչքի ընկնող զեղումներ, բանաստեղծական մեջբերումներ, որ խորհրդանշում են նկարչի այս կամ այն տրամադրությունը։ Այս բոլորը հատկանշական է ողջ շարքի համար։

Ահա դեկորատիվ արվեստի նմուշների ու դրանց հարուցած ասոցիացիաների մի պոետիկ նկարագրություն. «...Եվ կան ամաններ, գավեր, լիկյորի սպասներ, որ թեթև են, ինչպես լեռնային

կեռմաններով վազող քարայծ... Եվ երբ պղուշ նրանց միջի ջուրը լցնում ես գավաթը, մերթ ականջիդ է հասնում Կոմիտասյան մի «Կուժն առա, ելա սարը...», մերթ երգի քրքիջով ծայր առած. գնում, չի կանգնում ուրախ կլկլոցը»: Ահա բնութագրվում է հայկական երգի-պարի անսամբլը՝ «Հարսնաղջիկ բարդիներ են շարված առուների եզրերով»:

Գեղարվեստական ուրվագծումներում ու կերպարներում կենդանանում, շնչավորվում են վարպետների կերտվածքները՝ Սարյանի պատկերները, Կոմիտասի երգերը, Կոչոյանի նկարազարդումները, Թումանյանի ճարտարապետական անսամբլները:

«Պրոբլեմային» և «դիմանկարային» ակնարկի կապակցությամբ մենք արդեն շոշափեցինք նոր ճամփորդական ակնարկի հարցը, խոսեցինք այն մասին, թե վերջին ժամանակներս ինչպիսի փոփոխություններ են տեղի ունեցել նրա մեջ, թե ինչպես այս ձևը սկսել է ներառնել այլ տեսակների հատկությունները Վերաիմաստավորվելով, հարստանալով, նա, այնուամենայնիվ, շարունակում է մնալ ժանրի լայնորեն տարածված տեսակներից մեկը[35]:

Օրինակի համար վերցնենք բանաստեղծուհի Ս. Կապուտիկյանի ճամփորդական ակնարկների գիրքը՝ «Քարավանները դեռ քայլում են»: Ճամփորդական ակնարկի սովորական կանոնների խախտում նկատվում է նաև այստեղ: Ինքը «ճամփորդություն» բառը, ինչպես ճիշտ նկատել է Դ. Գրանինը, «Լիտերատուրնայա գազետայի» էջերում (1970) գնահատելով այս գիրքը, այստեղ չի համարվում. «Նա չի ճամփորդել, նա առաջին անգամ է եղել այս երկրներում, սակայն նրան քիչ է հաջողվել տեսնել այն, ինչ տեսնում են զբոսաշրջիկները»:

Գրքում տրվում են Բեյրութի, Հալեպի, Դամասկոսի, Կահիրեի թռուցիկ, շտապ ուրվագծումները: Այդ երկրների էկզոտիկայի հրաշքները «մնում են ավտոմեքենաների ապակիների ետևում»: Չէ՞ որ Կապուտիկյանը ունի իր միսիան՝ նա մեկնել է ոչ թե Մերձավոր Արևելք, այլ «Սփյուռք աշխարհ», աշխարհով մեկ ցրված հայերի մոտ, որպեսզի հասկանա ու ըմբռնի նրանց կյանքն ու հոգսերը: Եվ պատմության կենտրոն են քաշվում ոչ թե

---

35 Տե՛ս Մ. Շահինյանի անգլիական և չեխոսլովակյան նամակները. Վ. Նեկրասովի ճամփորդական ակնարկները. Վ. Պոլտորացկու «Ճանապարհին ու տանը», որոնք շարունակում են Գորկու և Մայակովսկու ճամփորդական ակնարկի լավագույն ավանդույթները:

«Ճամփորդական նոթերը», այլ հայերի հազարավոր ճակատագրեր, նրանց հետ ունեցած հանդիպումներն ու զրույցները, նրանց խոստովանություններն ու զեղումները։ Մեր աչքով անցնում են հայկական բնակչության զանազան շերտեր իրենց կենցաղով, ձգտումներով ու կասկածներով, նկարագրվում է բարեգործական կազմակերպությունների, դպրոցների, մամուլի, հոգևորականության գործունեությունը, մշակույթի և արվեստի միջավայրը։

Կապուտիկյանն իր առջև խնդիր է դրել կողմնորոշվել, հասկանալ սփյուռքի հակասական երևույթները։ Եվ նա հրապարակախոսի կրքոտ վեճերի մեջ է մտնում, ուղղակի բախվում դաշնակցության ներկայացուցիչների հետ, բանավիճում է, փորձում է գեթ բանաստեղծի բառերի ու տողերի միջոցով բոլորին ինչ-որ չափով հաղորդակից անել հայրենիքի շնչառությանը, գեթ մի քանի կաթիլներով ցողել կարոտից մոխրացող սրտերը...

Ժողովրդի սոցիալական և ազգային հոգեբանության խոր հետազոտական վերլուծությունը, արտասահմանի կյանքը Սովետական Հայաստանի կյանքի հետ համեմատող զանազան մոտիվները ուղեկցվում են աշխարհասփյուռ հայերի ճակատագրի նկատմամբ ցավով ու վշտով, տառապանքով ու մխիթարությամբ, խորապես անձնական և քաղաքացիական ապրումներով։ Այս կապակցությամբ էլ գրքում գծագրվում է իր՝ բանաստեղծուհի-քաղաքացու կերպարը, որ կտրականապես տարբեր է հայեցողական, դիտող-ճամփորդի կերպարից։ Քաղաքացիական այդ պաթոսի ու լիցքի մեջ է բնարական-հրապարակախոսական այդ «փաստաթղթի» ուժը։

Ինչպես տեսնում ենք, ակնարկի ժանրը իր պատմական զարգացման ընթացքում հարստանալով, շարունակում է պահպանել իր հետազոտական բնույթը, կոլորիտն ու ոճը, հասնելով պատկերավորության ավելի ու ավելի մեծ հրապարակախոսական սրվածության։ Իր այս հիմնական կոչման ու բնույթի շնորհիվ ակնարկն ավելի է ենթարկվում փոփոխությունների, քան մյուս ժանրերը, ներառնում է ամենատարբեր կառուցվածքային ձևեր։ Հեղինակի գերիշխող դերը ստեղծում է ձևի ինչ-որ թվացող ազատություն, ոճական արտահայտությունների ու նրբերանգների բազմակերպ եղանակներ։

Հրապարակախոսական հետազոտության և կյանքի իմաստավորման միտումը, նոր և ինքնօրինակ փաստերի, դեպքերի, դիտումների վրա հենվելը անպայման կտրում են ավանդական

շարադրանքը, ամեն անգամ կյանքի կոչելով կոմպոզիցիայի ու սյուժեի նորանոր միջոցներ։

Իսկական գեղարվեստական ակնարկի մեջ միշտ առկա է ինչ-որ ներքին թեմա, «մարդագիտական նպատակ», հետազոտական և հրապարակախոսական առաջատար գիծ։ Դրանով էլ ակնարկը մտնում է ժամանակակից գրական-գեղարվեստական ժանրերի շարքը, իբրև նրա կարևոր օղակներից մեկը։

II. ՖԵԼԻԵՏՈՆ

1

Ֆելիետոնի պոետիկայի, նրա ծագման և աղբյուրների, արվեստի կամ «ոչ-արվեստի» նրա պատկանելու հարցերը ևս ժանրի սկզբնավորման օրից շատ վեճեր են հարուցել։

Շատ սահմանումների վիճելի բնույթը պայմանավորված է, նախ, ընթացիկ մամուլի հետ ֆելիետոնի ունեցած սերտ կապով և, ապա, ժանրի ստույգության, անմիջական ներգործության ինքնօրինակ ուժով։

Փաստի նկատմամբ իր ունեցած վերաբերմունքով ֆելիետոնը արտագրական երևույթ է, իսկ փաստերի մշակման մեթոդով՝ գրական։ Կենցաղային և գեղարվեստական ֆունկցիաների այս զուգորդման մեջ է ֆելիետոնի էությունը։ Այն այսպես սահմանվեց 20-ական թվականների բանավեճում[36]*։*

Ֆելիետոնի մասին ժամանակակից աշխատանքներում հանդես է գալիս ստույգ փաստի և գեղարվեստական փաստի ներգործության սահմանազատման որոշակի միտում։ Այսպես, Մ. Դմիտրովսկին ֆելիետոնը դասում է հրապարակախոսական ժանրերին, քանի որ ֆելիետոնիստի արվեստը, նրա կարծիքով, երևում է ոչ այնքան փաստերի մշակման, նրանց ընտրության, սյուժեի վերածելու և իմաստավորելու, որքան հասարակական կարծիքի ձևավորման վրա անմիջականորեն ներգործելու, քաղաքական և ոչ թե գեղագիտական ազդեցության մեջ։ «Ակնարկը, ֆելիետոնը անվանելով գեղարվեստական-հրապարակախոսական ստեղծագործություն, մենք ասես ընդգծում ենք մեկ որակի մյուսին ձուլվելու մոմեն-

36 *Տե՛ս* «Фельетон», Сборник статей, изд. «Academia». Л., 1927.

տը, որի սահմաններում ստացվում է ինչ-որ միջին բան գիտության և բելետրիստիկայի միջև»[37]։

Ֆելիետոնն, անշուշտ, չպետք է կորցնի իր կապը փաստերի հետ։ Կյանքի անմիջական շունչը շատ բնորոշ է բոլոր տեսակի՝ և՛ փաստագրական, և՛ ընդհանրացնող կերպարների դիմող ֆելիետոնների համար։ Սրանում է նրա «աղը», նրա բարձր առավելությունը։ Սակայն, ըստ Դմիտրովսկու, այդ փաստերը չեն կորչում հեղինակի երգիծական մտահղացման մեջ, այլ ապրում են ինքնին, իրենց կենսական անկրկնելիությամբ և վավերականությամբ։ Ի տարբերություն ակնարկների, որ պատկերի և հրապարակախոսության օրգանական ձուլվածքում իշխում է միտքը, ֆելիետոնը տալիս է ստույգ, հրատապ փաստերի կոմիկական պատկերումը։ Այդ ստույգության մեջ է ֆելիետոնի միակ տարբերությունը երգիծական պատմվածքից կամ արձակ առակից[38]։

Գոյություն ունի և մի ուրիշ՝ ավելի էկլեկտիկ միտում. ֆելիետոնի մեջ փնտրում են այնպիսի գծեր ու հատկություններ, որոնք նրան բնորոշում են որպես գեղարվեստական ժանր և միաժամանակ հանում են ֆելիետոնն այդ շարքից, գտնելով, որ գեղարվեստականությունը նրա համար ոչ թե օրգանական է, այլ սոսկ փոխառյալ։ Այն ասես «զարդարում» է ֆելիետոնը, որն իր բնույթով ենթարկվում է այլ օրենքների։ Այսպես, օրինակ, «Գրական հանրագիտարանում» ֆելիետոնը բնութագրվում է որպես մի այնպիսի ձև, որն աչքի է ընկնում թեմատիկայի հրատապությամբ, երգիծական սրվածությամբ, հումորով[39]։ Նույնը տեսնում ենք Դ. Զասլավսկու մոտ. «Ֆելիետոնի ձևավորումը, նրա դասավորումը սրամտությամբ, գեղարվեստական պատկերներով ենթարկվում են փաստի քաղաքական իմաստավորմանը, թեմային, գաղափարին»[40]։ Ստացվում է նույն սխալը՝ ստեղծագործությունը չի կարող գեղարվեստական լինել, եթե այն «օպերատիվ» խնդիրներ է հետապնդում, եթե կյանքի վրա ազդում է ավելի անմիջականորեն, քան «սահմանված է» բելետրիստիկական ժանրերին։

Անշուշտ, կարելի է գտնել ֆելիետոնի շատ նմուշներ, որտեղ երգիծանքի զանազան միջոցները՝ հակադրությունը, նմանությունը, երկիմաստության ձևը կիրառվում են սոսկ որպես առաջ քաշված

---

37 «Искусство публицистики», Алма-Ата, 1968, стр. 70.

38 Տե՛ս նույն տեղում։

39 Տե՛ս «Литературная энциклопедия», т. 11, М., 1939, стр. 689.

40 «Газетные жанры», изд. ВПШ, М., 1955, стр. 225.

տրամաբանական կամ քաղաքական գաղափարներին գրական սըրություն հաղորդող տարրեր (այսպիսին են Գ. Զասլավսկու, Ի. Ռյաբովի շատ ֆելիետոն-հոդվածները)։ Սակայն դա ֆելիետոնի միակ տեսակը չէ։

Եթե նույնիսկ այս ժանրի պրոբլեմատիկան կապենք երգիծանքի հետ, ապա դա պետք է անել բառիս ամենալայն իմաստով, ֆելիետոնը քննելով որպես երգիծանքի յուրահատուկ ժանրերից մեկը։ Իսկ եթե ֆելիետոնը դիտենք սոսկ որպես երգիծական որոշակի եղանակներից օգտվող ձև, ապա դա հնարավորություն չի տա հասկանալու նրա գրական-հասարակական դերը։ Չէ՞ որ յուրաքանչյուր նոր ժանր ոչ միայն նոր «կենդանի բջիջ» է, այլև հասարակական զարգացման, որոշակի սոցիալական տեղաշարժերի նոր արդյունք, որն ստեղծում է իրականության արտացոլման նոր սկզբունքներ ու միջոցներ։

Այո՛, ֆելիետոնի զարգացումը սերտորեն կապված է մամուլի (թերթերի, ամսագրերի) աճի հետ, և դա պայմանավորում է այս ժանրի ամենասերտ կապը կյանքի հետ, նրա դաստիարակիչ ներգործության արագությունը, մարտունակությունը, մատչելիությունը ընթերցող լայն խավերին, արդիականության հրատապ թեմաներին արագորեն արձագանքելու հնարավորությունը։

Սակայն այս տեսակի ժանրերի պահանջն ինքը արդեն իսկ արդյունք է ժողովրդի աճող գիտակցության, հասարակական կարծիքի։ Այսինքն՝ ժանրի արմատները սերտորեն կապված են հրապարակախոսության երևան գալու հետ և նրա խնդիրները ձուլվում են վերջինիս խնդիրներին։

Ֆելիետոնը (ինչպես և պամֆլետը) ծնունդ է առնում որպես երգիծական հրապարակախոսության յուրահատուկ ժանր, սնվում է երգիծանքի «հյութերով» և միաժամանակ հանդես է գալիս իր սեփական երգիծական սկզբունքներով ու ձևերով, կենսական նյութի լուսաբանման իր եղանակներով։

Այն օրենքները, որոնցով ղեկավարվում և որոնց ենթարկվում է ֆելիետոնը, կարելի է հասկանալ միայն այն դեպքում, եթե այն քննենք որպես յուրահատուկ գեղարվեստական «օրգանիզմ», որպես մի ստեղծագործություն, որն ունի իր պատկերային կառուցվածքը[41]։

---

41 Տե՛ս Ե. Ժուրբինայի աշխատանքը („Теория и практика художественно-публицистических жанров“, М., 1965), որտեղ նա առաջին անգամ փորձ է

Ինչպես որ զանազանությունը չի կարող փոխել առարկայի հիմնական որակը, այնպես էլ իր բնույթը չի փոխում հրապարակախոսությամբ հագեցած կերպարը: Մ. Կոլցովի մոտ կա ֆելիետոնային կերպարի մի էական յուրահատկության նկարագրություն. «Ֆելիետոնի «հերոսների» շրջանակը սահմանափակ է՝ և՛ փաստերի սոցիալական նշանակության, և՛ նրանց սյուժետային-ձևական հատկանիշների առումով... Փաստի հասարակական-քաղաքական իմաստի հանդիպման պահը նրա համար գտնված գրական ձևի հետ, այսինքն՝ նրա «չափի փորձարկումը» (примерка) լրացնող, հակադրվող կամ համադրվող փաստերի նկատմամբ՝ հենց էլեկտրական միացման, «ֆելիետոնային կայծի» առաջացման պահն է, որից հետո մնում է առարկայի սոսկ տեխնիկական իրագործումը»[42]:

Այս այլաբանական նկարագրության մեջ շատ ճշտորեն նշված է հրապարակախոսությամբ հագեցած ֆելիետոնային կերպարի ծնունդը: Ի տարբերություն ակնարկների, ուր շատ ուժեղ է հետազոտական պաթոսը, այստեղ հնչում է հրապարակախոսական նոտան, իրեն ենթարկելով բոլոր մյուս տոները: Եթե, պայմանականորեն ասած, ակնարկն իր մեջ օրգանապես զուգակցում է հետազոտության ու պատմվածքի գծերը, ապա ֆելիետոնի մեջ միասնական պատկերային ձուլվածքով հանդես են գալիս հոդվածն ու պատմվածքը: Եվ այս կամ այն տարատեսակի շատ գծեր կախված են այն բանից, թե հատկապես ինչ տեղ է գրավում այն հրապարակախոսական հոդվածի և պատմվածքի միջև:

Միայն անհրաժեշտ է հաշվի առնել, որ բացասական երևույթի ներկայացումը ֆելիետոնում տեղի է ունենում ոչ թե ուղղակիորեն, ինչպես դա հրապարակախոսական գրվածքներում, այլ «չարիքի կոնկրետ կրողների» պատկերման օգնությամբ: Մյուս կողմից, ի տարբերություն, օրինակ, երգիծական պատմվածքի, գեղարվեստական պատկերն այստեղ կառուցվում է ընթերցողի մեջ պատկերվածի որոշակի ճշգրիտ գնահատական հարուցելու նպատակով: Հրապարակախոսական մեկնաբանությունը այստեղ, եթե նույնիսկ ուղղակիորեն առկա չէ, ապա «լուսավորում է» յուրաքանչյուր մանրամասն, յուրաքանչյուր գիծ և պատկերն ամբողջությամբ: Դրա համար էլ գաղափարական, քաղաքական եր-

---

տևում համամասնորեն լուսաբանել ժանրի այդ ներքին պոետիկան՝ հակառակ մինչ այդ ընդունված հայացքների ֆելիետոնի մասին՝ որպես «հիբրիդային» ձևի:

[42] М. Кольцов. Писатель в газете. М., 1961. стр. 17—18.

պատկերացումը այստեղ երևան է գալիս անհամեմատ ավելի ուղղակի և անմիջականորեն, քան նույնիսկ ակնարկում, քանի որ ֆելիետոնը պատկանում է երգիծանքի բնագավառին, որի համար բնորոշ է պատկերվող երևույթի բացահայտորեն անզիջում գնահատականը։ Երգիծական-հրապարակախոսական մտքի այս գերակշռությունն էլ հենց պայմանավորում է ֆելիետոնի կառուցվածքը, ոճը, կոմպոզիցիան, լեզուն։

Քննենք ժանրի և նրա ոճի հիմնական գծերի ձևավորումն ու զարգացումը և դրանց բեկումը ֆելիետոնի ժամանակակից ձևերի ու տեսակների մեջ։

2

Ֆելիետոնի պատմական կյանքը բնութագրվում է պայքարով։ Բոլոր դեպքերում ֆելիետոնն աչքի է ընկել կյանքի հնացած նորմերի ու կարգերի մերկացման բարձր կոչումով։

Ժանրի պատմության հետազոտողները նրա ծագումնաբանությունը գտնում են դեռևս XVIII դարում (ֆրանսիական հեղափոխական պամֆլետում և նրա «զավակի»՝ հրապարակախոսական ֆելիետոնի, ռուսական երգիծական ժուռնալիստիկայի մեջ)։ Մյուսները նրա ծագումը կապում են տերմինի ծագման հետ։ «Feuilleton»-ը (թերթոն) ծագեց որպես ֆրանսիական «Ժուռնալ դե Դեբա» թերթի (XIX դ.) հավելված։ Թերթային այս սյունակում տպագրվում էին ամեն տեսակի նյութեր՝ թատրոնների խաղացանկեր, հանելուկներ, վանկախաղեր, մոդաներ և տարբեր հայտարարություններ։ Սրանք էլ հենց ուղի հարթեցին աշխարհիկ քրոնիկների, գիտական և գրական տեսությունների, թարգմանչական բելետրիստիկայի համար։ Արևմտյան այս նմուշների ազդեցությամբ էլ ձևավորվեցին ու առանձնացան XIX դարի ռուսական և հայկական ամսագրերի ու թերթերի «խառը բաժինները»։

Այդ բաժնի ինչպես ինֆորմացիոն, այնպես էլ զվարճալի բովանդակությունը լրացվում էր նոր, երբեմն էլ արտասահմանյան հին ամսագրերից քաղված սենսացիոն տեղեկություններով (գաղտնի պրոցեսներ, քրեական քրոնիկներ, «բարձրաշխարհիկ» բամբասանքներ և անեկդոտներ)։ Այսպես տարածվեց նաև պատկերացումը ֆելիետոնիստի արվեստի, որպես թեմայից թեմա հեշտորեն սահելու, «շատախոսության», դատարկ բաների մասին լը-

ջրերի և լուրջ բաների մասին՝ անլուրջ կերպով խոսելու արվեստի մասին (Բուլգարինի, Սենկովսկու ֆելիետոնները)[43]:

Հավանաբար այս նմուշներն է նկատի ունեցել Բելինսկին, երբ իր տարեկան տեսություններից մեկն անվանել է՝ «Ֆելիետոնիստները առաջադիմության թշնամիներն են», գրելով. «Ռուսական վոդեվիլից հետո չկա ավելի հիմար բան, քան ռուսական ֆելիետոնը»[44]:

Ժանրի նկատմամբ նույնպիսի արհամարհական վերաբերմունք ենք գտնում Շչեդրինի մոտ. «Եթե գրողներն ինձ նայեին որպես ֆելիետոնիստի, սատկած վիզ, ես կդադարեի գրել»[45]:

Սակայն, մյուս կողմից, մենք տեսնում ենք, թե ինչպես նույն այդ գրողները, որոնք արհամարհանքով էին արտահայտվում ֆելիետոնի, ֆելիետոնայնության, «ֆելիետոնիզմի» մասին, իրենք փայլուն ձևով հանդես են գալիս այս ժանրով:

XIX դարում մշտական պայքար է տեղի ունենում հանուն ճշմարիտ ֆելիետոնի, հանուն ֆելիետոնիստի բարձր կոչման, ընդդեմ «զվարճալի» ֆելիետոնի: Կրքով ու ցավով են հյուսված Պուշկինի, Նեկրասովի, Դոստոևսկու, Շչեդրինի, «Իսկրայի», «Սվիստոկի», «Սովրեմեննիկի» ֆելիետոնները: Հայերի մոտ այս տիպի ֆելիետոնի նմուշներ են տալիս Նալբանդյանը, Րաֆֆին, Պարոնյանը, Ֆրանսիայում՝ Բալզակը, Գոթյեն, Գերմանիայում՝ Բեռնեն, Հայնեն:

Ժանրի ձևավորումն ու զարգացումը կապվում է XIX դարի 30—40-ական թվականների հետ:

Այդ ժամանակ ֆրանսիական ֆելիետոնը, որը մոտ անցյալում գտնվում էր հասարակ թերթային ինֆորմացիայի մակարդակին, իր համար բացառիկ տեղ է նվաճում: Ժ. Ժանենի, Է. Սյուի կողքին քաղաքի, քաղաքային միջավայրի, դասերի, մասնագիտությունների ֆիզիոլոգիաներով հանդես են գալիս Բալզակը և Գոթյեն: Պատճառը փարիզյան մամուլի գլխապտույտ աճի մեջ չէր:

---

[43] *Կարծեցյալ այս արդյունքների հետ ունեցած հենց այդ կապը շատ հետազոտողների հանգեցնում է ժանրի թերագնահատման: Այսպես, Բ. Տոմաշևսկին գրում էր. «...ֆելիետոնի համար հատկանշական է ավելի քիչ պատասխանատվություն. կողմնորոշում դեպի փոքր ժանրը, որն ավելի փոքր գաղափարական բեռ է կրում, քան մեծ ժանրերը...»* („Фельетон“, Сборник статей, стр. 70).

[44] *В. Г. Белинский.* Полное собр. соч., АН СССР, М., т. 12, 1956, стр. 324.

[45] *М. Щедрин (М. Е. Салтыков),* Полное собр. соч., т. 20, М., 1937, стр. 106.

միայն։ Ինքը՝ գրականությունը իր ներքին օրինաչափ զարգացումով ընդառաջ է գնում թերթի և ընթերցողների նոր պահանջներին։ Սոցիալական վեպերում արդեն երևան են գալիս քաղաքային կյանքի պատկերներ՝ սրված հակասություններով։ Սա այն նոր ֆոնն է, որի ներգործությամբ հին սյուժետային սխեմաները ձեռք են բերում այլ նշանակություն։ Տաղանդավոր գրողների գրչի տակ թերթային ֆելիետոնը էական փոփոխություններ է կրում, բարձրացվում իսկական գրականության մակարդակին։

Մտնելով գրականություն, մոռանալով բարոյագրական ակնարկին, ֆելիետոնը չի կորցնում իր վաղեմի ձևական հատկանիշները։ Նա դեռևս կապված է թերթին՝ թեմայի ընտրության օրացուցային ռիթմներով։ Պահպանվում է թերթային խոսակցական ոճի անբռնազբոսությունը, մեկ թեմայից մյուսին անցնելու ազատությունը։ Նոր ֆելիետոնիստների գրչի տակ, սակայն, «շատախոսությունը» առիթ է համարձակ նորարարությունների, ու ճարտասանական խաղերի, գրականության մեջ այլ լեքսիկոն մտցնելու, անձնական խոստովանանքի մտերիմ ինտոնացիան յուրացնելու համար։ Պահպանվում է նաև փողոցի պատահական տպավորությունները նոթագրելու արտաքին ձևը։ Սակայն այդ գրառումների «իմպրեսիոնիզմն» արդեն սերտորեն կապվում է սոցիալական միտումների, հեղինակային որոշակի հայացքի հետ (Բալզակ՝ «Փարիզյան անցորդներ»)։ Էժեն Սյուի «Փարիզի գաղտնիքները» նույնպես անբաժանելի են ֆելիետոնային ժանրի ավանդույթներից, տպագրվում են որպես ֆելիետոնների սերիա, բայց դա արդեն ժանրի նոր կերպափոխությունն է՝ սոցիալական կոնտրաստների վրա կառուցված վեպ-ֆելիետոն։

Հին ֆելիետոնիստի կերպարն ինքը շուտով «ֆիզիոլոգիական» նկարագրությունների, պարոդիաների և, վերջապես, գեղարվեստական պատկերման առարկա կդառնա[46]։

Ռուսաստանում ֆելիետոնի ժանրի նկատելի աշխուժացումը կապվում է «Նատուրալ դպրոցի» որոնումների հետ։ Պետերբուրգյան բարքերի պատկերման մեջ նեցուկ են գտնում Նատուրալ դպրոցի սոցիալական ձգտումները։ Եվ ֆելիետոնը իր շատ գծերով նույնպես մոտենում է «ֆիզիոլոգիական ակնարկի», թղթակցությունների ձևին՝ թեև շարադրված կենդանի, սրամիտ եղանակով

---

46 Բալզակի «Կորսված պատրանքներ» վեպում, որն ավարտվեց ֆելիետոնային գրականության բարձրակետային հաջողության տարիներին, շատ էջեր են նվիրված փարիզյան ֆելիետոնների ու լրագրային ոգեշնչման շարքերին։

Դեռևս ժանրը ներքուստ հավաք չէ, չունի արտահայտության անհրաժեշտ սեղմություն։ Կա միայն դրության ֆելիետոնային եղանակ, իր տրամադրություններն ընթերցողի հետ կիսող հեղինակի սրամիտ մենախոսություն և այժմեի ու կոմպոզիցիայի առանձին տարրեր։ Շուտով, սակայն, ծագում է ֆելիետոնը իսկական գրական մակարդակի բարձրացնելու սուր պահանջ։

Այս ուղու որոնումների մեջ էլ, ահա, ծնվում են Դոստոևսկու ֆելիետոնները։ Նա հեռանում է ֆելիետոնի հնարույր ձևերից՝ խրոնիկայից, և քաղաքային նորությունները պասիվ կերպով հավաքող անձից փոխարկվում է քաղաքային բարքերի ակտիվ դիտողի ու գնահատողի։ Նրա ֆելիետոնային ստեղծագործությունը նույնպես զարգանում է «նատուրալ դպրոցի» ֆելիետոնի հունով։ Բայց նա արդեն նորարար է այս բնագավառում։ Պատահական քաղաքային տպավորությունների հաջնեց գրառումը նա գնում է համապատասխան սոցիալական և հոգեբանական շրջանակի մեջ։ Դոստոևսկին օգտագործում է հին ֆելիետոնային ձևը, եղանակը, ենթարկելով արդեն նոր խնդիրների։ Այս հակասությունը, որպես աններդաշնակություն, մշտապես ներխուժում է նրա ֆելիետոնների թեմատիկ հյուսվածքը, հանդես է գալիս հեղինակային խոստովանությունների մեջ. «Ես քայլում էի Սեննայա հրապարակով..., բայց ես ֆելիետոնիստ եմ, պարոններ, ես ձեզ պետք է ասեմ նորույթների, ամենաթարմի, ամենակենսաթրթիռի մասին...»։ Այս շեղումից հետո նա դարձյալ, այնուամենայնիվ, հմուտ անցումներով վերադառնում է սուբյեկտիվ խոստովանությունների հունը. «Կանգնում եմ Սեննայա հրապարակում ու խորհում եմ... ինչ մի այսպիսի բան գրեմ...»։ Եվ թերթային լրատուի այս երգիծական գրելաձևի ֆոնի վրա զարգանում է մի այլ թեմա՝ պետերբուրգյան բնանկարը, քաղաքի պատկերը։ Լրատուին փոխարինող երազողը, դատարկաշրջիկը անընդհատ իր թե մոռացկոտություն է ցուցաբերում և, փոխանակ խոսելու նորությունների մասին, խոսում է իր տպավորությունների մասին։ Եվ սա Դոստոևսկու մոտ հիմնական կոմպոզիցիոն հնարանքն է։ Հեղինակի արտահայտման այս զգացմունքայնությունն ու էքսպրեսիվությունը կազմավորվող ժանրի էական հատկանիշներից մեկն էր։ Պատահական չէ, որ Դոստոևսկու մոտ ֆելիետոնը հանդես է գալիս որպես մենախոսություն, խոստովանություն, և գրողն ասես գիտակցաբար ստեղծում է իր գրական անձնավորության պատկերը, թեկուզ և պարոդիայի ձևով։ Այս գիծն անփոփոխ է մնում նաև ֆե-

լիետոնի հետագա պատմության մեջ, տարբերելով նրան հարակից ժանրերից, օրինակ՝ ակնարկից, որ հեղինակը երբեմն կարող է «թաքնվել ենթատեքստի մեջ»[47]։

Դոստոևսկին թեև նույնիսկ պատմում էլ է նորությունների մասին, սակայն դրանք ծառայում են սոսկ ոճաբանական նպատակների՝ պահպանում են խոսակցական ոճը, մտերիմ շփման մեջ են մտցնում ընթերցողի հետ, որն սպասում է և, իբր թե, պահանջում է նրանից այդ նորությունները։

Ֆելիետոնի ոճի խոսակցական անբռնազբոսիկ բնույթը և դառնում է ժանրի հիմնական հատկություններից մեկը, հատկապես տարբերելով նրան թերթային ու ամսագրային հրապարակախոսության հարակից ձևերից։

Սակայն Դոստոևսկու բուն նորարարությունը երևան է գալիս այն ժամանակ, երբ թերթային ռեպորտաժի, նորության նույնիսկ հում նյութը նա վերածում է պետերբուրգյան «ֆիզիոլոգիայի», պետերբուրգյան բնակիչների ուրվագծման։

«Նատուրալ դպրոցի» ավանդույթները հետագայում զարգանում են Նեկրասովի, Շչեդրինի, Ուսպենսկու երգիծական ֆելիետոններում։ Նրանց ֆելիետոնն ընդգրկում է երևույթների հսկայական շրջանակ և հանդես է գալիս ամենազանազան ձևերով՝ Նեկրասովի մոտ չափածո («Գազետչիկ», «Բալետ»), Ուսպենսկու և Շչեդրինի մոտ՝ ակնարկային։ Ժանրը վերջնականապես հեռանում է հարևանցի պատկերումից, ինֆորմացիոն բնույթից, փոխարինվում պատկերվող չարիքի սոցիալական իմաստի հրապարակախոսական հետազոտմամբ։ Առաջին անգամ ֆելիետոնում հանդես է գալիս հերոսը՝ «չարիքի կոնկրետ կրողը», որպես միջավայրի և հասարակական պայմանների արդյունք։

Սրան զուգահեռ զարգանում է նաև կենցաղային, բարքագրական ֆելիետոնը։ Սակայն չդիմանալով ինքնուրույն «բարքերի վեպի» և կենցաղային նովելի մրցակցությանը, նա աստիճանաբար մղվում է ամսագրային հատորի վերջին տեղերը, ձուլվելով «խառնուրդի» խայտաբղետ ինֆորմացիաներին։

Մոտավորապես նույնն է նաև այդ տարիների հայկական թերթերում ու ամսագրերում «ալյասատան գտած» ֆելիետոնի ճակա-

---

47 Շչեդրով Մոսասանի խոսքերը («ֆելիետոնիստիկական առև-ծախ...թյունը իրագործվում է այն չափով, որչափով որ հեղինակին հաջողվում է դուրս մղել իրեն»), կարելի է ասել. թե ֆելիետոնիստի արվեստը իրագործվում է այն չափով, որչափով հեղինակին հաջողվում է հանդես բերել իրեն։

տագիրը։ Այստեղ կան և՛ թարգմանական, և՛ ինքնուրույն նմուշներ, որոնք աստիճանաբար վերափոխվում են, իրենց տեղը զիջելով պատմվածքին, վիպակին, վեպին[48]։

Հայկական ֆելիետոնի զարգացման մեջ էական ներդրում կատարեց Հակոբ Պարոնյանը։ Նա գրել է ֆելիետոնի ամենատարբեր տեսակներ՝ սկսած կենցաղային-բարքագրականից մինչև քաղաքական։ Երգիծական տեսանկյունը քրոնիկների, օրագրային գրառումների, ծոցատետրային նշումների այս ընդարձակ նյութը բարձրացնում է արվեստի մակարդակի («Կամիթներ», «Հոսհոսի ձեռատետրը», «Խիկար»)։ Շատ դժվար է ժանրային տեսակետից հստակ սահման անցկացնել բարքերի այս ակնարկների, քրոնիկների, կենցաղային տեսարանների, ուրվագծումների միջև։ Ժանրային սահմանների այդ անկայունությունը Պարոնյանի ոճի ինքնատիպության գծերից մեկն է։ Այդ գործերը բազմազան են նաև կառուցվածքի տեսակետից՝ այստեղ կան և՛ նամակներ, և՛ երկախոսություններ, և՛ սյուժետային տեսարաններ, և՛ քաղվածքներ թերթերից, և՛ դիմումներ ընթերցողին։ Սակայն նրանցից շատերում առկա են տիպիկ ֆելիետոնային ոճն ու ձևը, ֆելիետոնային միջոցներն ու հնարանքը։

Վերցնենք «Կամիթները»[49], որոնք իրենց արտաքին ձևով շատ մոտ են քրոնիկներին։ Պարոնյանը նույնիսկ նախազգուշացնում է. «...Եթե այսօր ընթերցողացս կներկայանամ՝ չկարծվի թե խնդալու դիտավորությամբ է,— այլ կամթելու և միմիայն տեսածներս պատմելու նպատակավ»։

Սակայն հետագայում մենք տեսնում ենք, թե ինչպես յուրաքանչյուր տեսարան, յուրաքանչյուր նկարագրություն ներքուստ համակվում են հեղինակի երգիծական գնահատականով։ Վերջինս հանդես է գալիս կա՛մ ենթատեքստում, կա՛մ պատկերման այլաբանական ձևի մեջ, կա՛մ էլ երգիծական համեմատություններով և զուգահեռներով լեցուն վերջույթներում։

---

48 Ֆելիետոններ գրել են Րաֆֆին, Նալբանդյանը, սակայն ժանրի ձևի տեսակետից դրանք տիպական և «մաքուր» նմուշներ չեն։ Նալբանդյանի մոտ դրանք մոտենում են հրապարակախոսական կամ պամֆլետային բնույթի հոդվածների։ Րաֆֆին տալիս է կենցաղային, բարքագրական, դիդակտիկորեն սրված մի քանի պատկերներ՝ արտացոլման ֆելիետոնային եղանակով («Ազգասերը»), ուր հայտարարում է. «Ես ֆելիետոնիստ չեմ և ոչ էլ ֆելիետոն գրելու նպատակ ունեմ։ Ես պետք է կարդացեմ մի քանի անկապ դիտումներ» («Ես ֆելիետոնիստ չեմ», Րաֆֆի. Երկերի ժող., հ. 4, 1963, էջ 664)։

49 Հ. Պարոնյան. Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 4, 1934, էջ 9։

Պատմելով էշ գնելու կենցաղային մի փոքրիկ պատմություն, հեղինակը վերջում անսպասելիորեն այն ուղղում է դեպի չարաբաստիկ «Արևելյան հարցը». «Ես օգուտ քաղեցի և պարծանոք կրնամ ըսել, թե Արևելյան խնդիրեն ուրիշները ինքնուրույնություն, անկախություն և... ություն վերջավորությամբ ուրիշ բաներ վաստակեցան, ես ալ գոնե իշու մը տեր եղա»:

Խիկարի հետ երկախոսության մեջ կենցաղային-բարոյական խնդիրն աստիճանաբար վերաճում է քաղաքականի: Փաստերի, իրադարձությունների արձանագրական նկարագրության մեջ անպայմանորեն առկա է հեգնական մեկնաբանությունը: Բերելով մի նավի կորստյան մասին թերթային ոչ մեծ տեղեկություն, երգիծաբանն ավելացնում է. «Մինչև այսօր այդ նավատորմիղին ուր ըլլալը չգիտնալուն վրա կզարմանամ կոր. ես ծանուցումը կարդալուս պես ուր ըլլալը իսկույն գտա... չերքեզներուն ծովն է»: Այս թեման օգտագործվում է մի քանի անգամ և տարբեր վարիանտներով, անգլիական նավի՝ Թուրքիայում գտնվելու իսկական նպատակն ընդգծելու համար. «Անգլիական նավատորմիղը Ռուսական բանակին հետ քարիլ խաղալ սկսած ըլլալով, առջի օրը եկավ ռեվերանս ըրավ ու ետ քաշվեցավ»:

Ֆելիետոնային պոետիկայի համար շատ հատկանշական են նաև առանձին իրադրությունների և տեսարանների պատկերման ժամանակ որևէ աֆորիզմի կամ ասացվածքի հեգնական օգտագործումը, նրանց շրջասությունը, վերաիմաստավորումը կամ, ընդհակառակը, հաստատումը: Այսպես, Թուրքիայի քաղաքական կախվածությունը մի քանի պետություններից ծաղրվում է՝ «ոչ ոք կարէ երկու տերանց ծառայել» աֆորիզմը պատկերավոր ձևով մարմնավորելու միջոցով:

Նույն թեման հանդես է գալիս նաև ճաշակների տարբերությունը «Արևելյան հարցի» վիճակի հետ համեմատելիս. «Ճաշակով խոսինք: Ինչպես որ ես իմ բալթոն լայն կուզեմ, դուն քուկինդ նեղ կուզես, ուրիշ մը երկար կուզե, ուրիշ մը կարճ: Այնպես ալ կառավարությունք կուզեն, որ այս Արևելյան բալթոն լայն, նեղ, կարճ ու միանգամայն երկար ըլլա»: Այս համեմատությունը հետագայում օգտագործվում է արևմտյան տերությունների հավակնությունների հեգնական նկարագրության մեջ:

Եվ, վերջապես, ուղղակի կամ անուղղակի հանդես է գալիս հեգնանքով հագեցած հրապարակախոսական միտքը՝ ֆելիետոնի համար հատկանշական գրության «ցցուն», անձնական եղանա-

կով։ «Զարմանալի բան.— ճաթելու բան... անոթի մնալու բան... Առաջ Կ. Պոլիս մտնելու համար կռիվ կըներին, հիմա ալ ելնելու համար»։

Պարոնյանի ֆելիետոնների լեզուն կրքոտ հրապարակախոսական մտքի լեզու է՝ փաստերի, երևույթների երգիծական գնահատմամբ։ Այն լի է բառախաղերով, կալամբուրով, փոխաբերական բառերով, համեմատություններով։ Արտահայտման այդ արվեստը նույնպես դառնում է ֆելիետոնի հատկություններից մեկը, կտրուկ ձևով տարբերելով այն թերթի և ամսագրի մնացյալ նյութերից։ Ֆելիետոնն իր հետագա զարգացման մեջ ևս բոլորովին չի հանդուրժում «գործնական արձակի», «թերթային լեզվի» շտամպը։

Պարոնյանը մեզանում առաջին անգամ տալիս է ֆելիետոնային սյուժեների նմուշներ։ Դրանք, անշուշտ, չունեն և չպետք է ունենան դեպքերի շարադրման սովորական ավարտունություն, որ ունեն պատմվածքի կամ վիպակի սյուժեները։ Սակայն ֆելիետոնում պատկերված փաստերն իրենք կրում են սյուժեներ կազմելու հսկայական ուժ։

Պարոնյանի մոտ տեսնում ենք նաև ֆելիետոնային բնավորությունների առաջին սաղմերը։ Կենցաղային և քաղաքական տեսարաններում ներկայացված են ոչ թե բնավորություններ իրենց ամբողջական լրիվությամբ (ինչպես պատմվածքներում, վիպակներում), այլ սոսկ նրա կողմերն ու հատկությունները, որոնք պետք են հրապարակախոսական խնդրի երգիծական արծարծման համար։

Եվ, վերջապես, Պարոնյանի համար բնորոշ է լեզվի բացառիկ հակիրճություն, սեղմություն, որը պայմանավորված է ինչպես թերթերի և ամսագրերի հետ անհրաժեշտ կապով, այնպես էլ նրա յուրահատկությամբ ընդհանրապես։ Սեղմությունը պայմանավորում է պատմության դինամիկան ու արտահայտչականությունը։

Այս բոլոր հատկությունները բնորոշ են նաև օրագրային նոթերի ձևով գրված «Հոռոփի ձեռատետրին»։ Այստեղ մենք տեսնում ենք կենցաղային, բարոյական, քաղաքական բովանդակության տեսարանների նույն երգիծական ներկայացումը, նույն դինամիկան և սեղմությունը, հեղինակի նույն լարված, կրքոտ, ակտիվորեն մասնակցող հրապարակախոսական ձայնը։ Այս հատկությունները թույլ են տալիս խոսելու յուրօրինակ «ֆելիետոնային տարերքի» մասին, որը հանդես է գալիս ժանրային առումով շատ

տարածև այդ բոլոր պատկերների, տեսարանների, երկխոսությունների, ակնարկային ուրվագծումների, քրոնիկների և այլնի մեջ։

Այսպիսով, Պարոնյանը թեև չի էլ տալիս ֆելիետոնի ժանրի ավարտուն, հստակ և մաքուր նմուշներ, սակայն ֆելիետոնային ոճաբանությունն ու եղանակը լայնորեն կիրառում է հարակից ժանրերում, սրանց ձևը ենթարկելով իր երգիծաբանական խնդիրներին։

Պարոնյանի երգիծական ավանդույթները հետագա զարգացում են ստանում Օտյանի, Առանձարի, Դեմիրճյանի, Լեո Կամսարի և այլոց ֆելիետոններում։

3

Ժանրի պատմական զարգացման ընթացքում ֆելիետոնային ձևը միշտ լիցքավորվել է նոր բովանդակությամբ։ Սովետական ֆելիետոնն աչքի է ընկնում սկզբունքային նորարարությամբ. Զարգացնելով դասական ավանդույթները, այն շատ բանով վերաիմաստավորում է հին ֆելիետոնի եղանակները, կտրուկ ձևով փոխելով նրանց ֆունկցիաները[50]։

Ժանրի բուռն զարգացումն սկսվում է 20—30-ական թվականներից և կապվում է երգիծանքի զարգացման հետ։ Սովետական երգիծական արձակի ձևավորումը սկսվում է համեմատաբար մանր ժանրերից՝ ակնարկ, էսքիզ, ուրվագիծ, ֆելիետոն, [illegible]։ Դրանք առատորեն ներկայացված են այդ տարիների երգիծական մամուլում։ Այս ձևերով հանդես են գալիս Մ. Զոշչենկոն, Վ. Կատաևը, Ի. Իլֆն ու Ե. Պետրովը, Միխ. Կոլցովը, հայ գրականության մեջ՝ Դ. Դեմիրճյանը, Վ. Թոթովենցը, Լեո Կամսարը, ավելի ուշ՝ Ա. Վահունին և ուրիշները։ Այս ժանրերի օգնությամբ իրագործվում է նեպմաններին, քաղաքական ամանա-

50 Ֆելիետոնն ընդհանրապես բացառիկ փոփոխականության կողքին [illegible] ժամանակ օժտված է ձևի որոշ կայուն տեսքով։ [illegible] ֆելիետոնում։ Սկզբում ժանրը կիրառել է ծպտյալ արտահայտությունների ձևը. որպես միջոց նյութը անուղղակի կերպով ներկայացնելու։ Հետագայում ֆելիետոնները պահպանում են այս առանձնահատկությունը, թեև քողարկման անհրաժեշտությունը վերանում է։ Այս միջոցն այժմ հանդես է գալիս որպես նյութը [illegible] ձևով ներկայացնելու եղանակ։

Այսպես, թարմացել և կերպարանափոխվել են նաև ֆելիետոնային մյուս եղանակներն ու հնարները։

յուրիստների, գափաղների, խանութպանների, քաղքենիների ու բյուրոկրատների մերկացումը, բացահայտվում են նոր կյանքի ներքին հակասությունները, ծաղրվում սոցիալիզմի արտաքին թշնամիները:

Ֆելիետոնի զարգացումը նոր մեթոդի ընդհանուր սկզբունքների հիման քննադատական խոր պաթոսի կողքին նրա մեջ ներմուծում է նաև հաստատման պաթոսը: Սա պայմանավորում է ֆելիետոնի մեջ կոնֆլիկտային իրադրության առկայությունը: Ժանրը վերջնականապես հեռանում է նկարագրականությունից, հայեցողականությունից:

Այս կապակցությամբ մշակվում է փաստի մատուցման հատուկ ֆելիետոնային սկզբունք: Հիմա նա ոչ միայն հանդես է գալիս որպես ելակետ ֆելիետոնիստի դատողությունների համար, այլև ինքնուրույն դիրք է գրավում: Այս նորությունը համեմատաբար քիչ է զգացվում «միջազգային թեմայով» ֆելիետոններում (Կոչոյ, Զաքարիկի), քանի որ նրանցում փաստական նյութը միշտ էլ եղել է հիմնականը: Սակայն կենցաղային ֆելիետոնն այս տեսակետից կրում է լուրջ հեղափոխություն: Առաջ նա իրենից ներկայացնում էր բելետրիստիկայի տարրված իրադրությունների յուրօրինակ ձևափոխություն, թերթի հետ նրան կապում էր սոսկ թեման, որը թերթի և ամսագրի պահանջների համապատասխան ենթարկվում էր որոշ «բեմականացման»:

Հեղափոխությունից հետո բելետրիստիկան չէր կարող այլևս ֆելիետոնի աղբյուր ծառայել, նա ինքը նոր նյութի մատուցման ուղիներ է փնտրում: Եվ ֆելիետոնն սկսում է յուրացնել նոր նյութը անմիջապես: Մյուս կողմից, նա դեռ ի վիճակի չէ իր մեջ տեղավորել բազմաթիվ նոր փաստերի, նոր բովանդակության բուռն գրոհը: Վերակենդանացնելով հրապարակախոսական ֆելիետոնի դասական ավանդույթները, նա սկզբում հանդես է գալիս ակնարկի, թղթակցության, հոդվածի հետ խառնված:

Եվ միայն աստիճանաբար, նոր նյութի յուրացման հետ, նա սկսում է դրսևորվել բուն ֆելիետոնային եղանակներով: Այդպիսին են Դ. Դեմիրճյանի ֆելիետոնները[51], որոնք ունեն զանազան ձևեր՝ ակնարկի, ուրվագծման, ֆելիետոնային կամ պամֆլետային տիպի հոդվածի: Նրանք շոշափում են ժամանակակից ամենահրա-

---

51 Դ. Դեմիրճյանի ֆելիետոնները հավաքված են հեղինակի երկերի ժողովածուի 7-րդ հատորում (Երևան, 1960):

տապ պրոբլեմներ՝ միջազգային քաղաքականության, շինարարության, կենցաղի, մշակույթի, հակակրոնական պայքարի և այլ հարցեր: Այս մերկացումների ժամանակ հեղինակը օգտվում է կոմպոզիցիայի տարբեր ձևերից, միջոցներից ու եղանակներից:

Նախ, Դեմիրճյանն առանց փաստերի կամ պատկերվող անձնավորությունների ձևափոխության բաց է անում նրանց մեջ թաքնված կոմիզմը: Կերպարն ստեղծվում է ոչ թե խտացման, այլ այս կամ այն չարիքի առանձնացման, ընդգծման ուղիով, չխախտելով իրական փաստերի հավաստիությունը: Դրանք բավական են, որպեսզի իմաստավորելիս ու գեղարվեստական մշակման ենթարկելիս դրվեն տարբեր բնույթի պրոբլեմներ: Այսպիսին են նրրա փաստագրական բնույթի ֆելիետոնային էսքիզներն ու ուրվագծումները:

Սակայն հաճախ այս կենցաղային ուրվագծումները ձեռք են բերում գրոտեսկային բնույթ և կառուցվում են զուգահեռների, ասոցիացիաների վրա: Փաստը կամ երևույթը բազմաթիվ հիպերբոլիկ շերտավորումներով հասցվում է աբսուրդի: Մեծ դեր են խաղում բառախաղերը, կալամբուրները: Օրինակ, փողոցի ցեխի թեման, որ պատկերված է կրկնակոշիկների համար հերթի գրոտեսկային տեսարանում, վերաճում է մեկ այլ՝ «կրկնանդամների» մերկացման թեմայի. «Ինչպես որ կրկնակոշիկը կոշիկի կրկինն է, այնպես էլ կան կոոպերատիվի անդամների կրկինը—պարզապես նրրանց հարևանները, բարեկամները, խնամիները, պարզապես նրրանց գրքույկից օգտվողները»: Ցեխի ուղղակի պատկերը վերջում վերաիմաստավորվում է այս «կրկնանդամ»-ների փոխաբերությամբ. «Ինչպես երևում է, դրանք այնպիսի մի ցեխի հեղեղ են, որ առաջարկում են բերել տալ մի խոշորագույն կրկնակոշիկ և կոոպերատիվ խանութը հագցնել, որպեսզի նա կարողանա այդ ցեխից անց կենալ»:

Դեմիրճյանը լայնորեն օգտագործում է պատմությունը մի քանի պլանով խաչավորելու, փոքր թեման մեծ թեմայի մեջ մտցնելու միջոցը: Այս տեսակ կոմպոզիցիայի հիմքը կենսական նյութերի լայն համադրումն ու զուգորդումն է:

Այսպես, կենցաղային պլանից համադրության միջոցով երգիծանքը վերաճում է սոցիալ-քաղաքական պլանի: «Ի՞նչ գործ ունես այստեղ» ֆելիետոնում առաջին պլանը կապված է խոսաուսուցչի կերպարի հետ, երկրորդը՝ մրգավաճառի, երրորդը՝ եվրոպական կառավարության անդամների հետ, որոնց դերը համե-

մատվում է առաջինների դերի հետ: Այս համադրությունը հնչում է նաև հեղինակի՝ վերջում արած անմիջական հրապարակախոսական զատողության մեջ. «Եվ Անգլիան, որ ամեն տեղ քիթը խոթում է մեր խոժոռ վարժապետի պես՝ մեզ հետ ուզում է նույն սիստեմով վարվել... Անգլիան, ինչպես և մյուսները ամբողջ աշխարհը իրենցն են համարում... և զարմանում են, որ ուր գնում են կոմունիստներին են հանդիպում»:

Այս խոսքաձևումների բնույթը ակնհայտն է, որ դրանք անկի են ունենում բացահայտ ձևով և գեղարվեստորեն նշանակալից են դառնում, այդ ու թե թաքնված են կերպարի մեջ: Զուգահեռ փոխաբերական թեմայի այլաբանական ներգրավումը, որն օգնում է ֆելիետոնային գործողության զարգացմանը, կայուն ավանդույթ է դառնում: Մեծ մասամբ այն առաջանում է ֆելիետոնի սկզբում որպես յուրօրինակ «տրամպլին»: Այդպիսի սկիզբն ասես «բեմականացնում» է ֆելիետոնային գործողությունը: Այն կարծես մի ինչ-որ «անձ» է, որը պատմության մեջ է մտցվել հիմնական թեմատիկի ուժեղացման նպատակով:

Զուգահեռ թեման երբեմն հանդես է գալիս տիպական փաստի կամ կենցաղային երևույթի վրա կառուցված անեկդոտի, առակի, համեմատության, երբեմն էլ կոմիկական բնաբանի կամ աֆորիզմի ձևով:

«Քաղաքավարություն» ֆելիետոնում «փեշքաշ ձիու ատամներին չեն նայում» աֆորիզմի ծավալման միջոցով համադրվում են երկու թեմա. առաջինը, որպես աֆորիզմի ապացույց, պատմում է «քաղաքավարության զոհերի» մասին, երկրորդը՝ խարխլում է աֆորիզմի իմաստի բացարձակության պատկերացումը: Պատմելով Թանգարանին նվիրված ամբարվեստ պատկերների մասին, հեղինակն ավարտում է. «Ասում են՝ փեշքաշ ձիու ատամներին չեն նայում... Դա ճիշտ է, եթե միայն այդ ձին չի նվիրված... Թանգարանին»:

«Թանկագին ապրանքներ» ֆելիետոնը նույնպես առանձին սկիզբ ունի. «Հերոդոտն ասում է, թե եգիպտացիք թույլ չէին տալիս [illegible] առանց մեծերի, [illegible] ոչ աջից էին մոտենում և ոչ էլ ձախից [illegible]»: Սա ստիպում է խորհել. «Ասա ինչպե՞ս հասան մինչև մեր օրերը թե խոսքը, թե խաղարածը»: Մեր կյանքի բոլոր մարզերում («ո՞վ խրճիթ ամենաբարոն, և՞ ակումբ, և՞ պրոֆմիություն, և՞ բանֆակ, և՞ թատրոն») պահպանվող «խաղություն»՝ անցյալի հարատևող վերապրուկների

պատկերը ձեռք է բերում այլաբանական բնույթ։ Ֆելիետոնն ա-
վարտվում է սպեկուլյանտի կերպարի պատկերմամբ ու մերկաց-
մամբ։ «Թափանցիկ» բառի բազմակի կիրառություններով ցուցա-
դրվում են մեր կյանքում այդ երևույթի հանդես գալու բոլոր ո-
լորտները, ստեղծելով նրա ընդհանրացված երգիծական կերպարը։

Նույն նպատակին է ծառայում նաև «կարծեցյալ» ու իսկական
սյուժեների համադրման եղանակը։ Օրինակ, «Ֆելիետոնիստի ար-
կածները» կառուցված են թեմա փնտրող «ֆելիետոնիստին»
և լրագրի աշխատակցին պարոդիայի ենթարկելու վրա. «Ահագին
մի երկիր չի կարողանում գոնե այնքան թերություն ու պատահար
ունենա, որ գրականության մի կարևոր ճյուղ, ինչպես երգիծանքն
է՝ «ծաղկի»,— բողոքում է ֆելիետոնիստը»։ Բառախաղերով, պա-
րադոքսներով (ֆելիետոնիստը որոշում է ինքնասպանություն գոր-
ծել, որպեսզի թերթին վերջապես մի նորություն հրամցնի) սուր
մերկացման է ենթարկվում կեղծ ֆելիետոնիստների աշխա-
տանքը։

Բայց սա արտաքին, «կարծեցյալ» սյուժեն է։ Զուգահեռա-
բար, էպիզոդիկ երկխոսության մեջ Դեմիրճյանը զարգացնում է
բուն սյուժեն, բացահայտում է լուրջ թերություններ, որոնց կող-
քից անցնում է ֆելիետոնիստը։

Դեմիրճյանն օգտագործում է սյուժետային լարվածություն
ստեղծող զանազան եղանակներ՝ մոնտաժ, տարաժամանակ և
տարասեռ փաստերի մերձեցում։ Բաղնիքում եղած կենցաղային
անհարմարությունները մերկացնող գրոտեսկային իրադրությունը
պատկերվում է նկարագրության ոճին օբյեկտի անհամապատաս-
խանության միջոցով («Շատ բարդ բան է բաղնիքը... կեցությունը
որոշում է նաև ոճը... այս քիաշին նոր ոճ էր ստեղծում»), հա-
կատրամաբանական և պարադոքսալ երկխոսություններով, որոնք
զարգանալով հանգում են կենցաղային մանր երևույթը եվրոպա-
կան կառավարությունների քաղաքականության հետ համադրե-
լուն։ Դրանք չեն համապատասխանում ձևով, բայց շատ նման են
ըստ էության։ «Եվ շատ քաղաքագետներ, ինչպես Չեմբերլենը,
Բրիանը, Մուսոլինին, նստած Լոկարնոյի մեջ կամ Ժնևում, պատ-
րաստում են տաք ջուր, երբ սառը կտրվելու է, կամ սառն են
պատրաստում, երբ տաքը չկա» («Բաղնիքը, կենցաղի ոճը ու Լո-
կարնոյի ոգին»)։

Մեծ նշանակություն են ձեռք բերում նաև վերջավորություն-
ները, որ մերթ անսպասելի են, հեգնորեն հակադրված բխող եզ-
րակացություններին, մերթ էլ ֆելիետոնը աֆորիզմային տաղե-

բով նկարագրով, նրա ողջ իմաստը պարփակող և սեղմ հանրագումարի բերող։ Դրանք նույնպիսի էական դեր են խաղում, ինչպես կոմպոզիցիոն լարման պահը նովելում («point»). «Ահա այսպես, մինչդեռ շատ գլուխներ կան, որ մարդկանց են պահում. մարդիկ կան, որ իրենց գլուխն են պահում...» («Ժամանակակից վարք Սրբոց...»)։ Կամ. «Բողոքի արկղը շատ հիմնարկի համար կույր աղիք է, ավելորդ մաս, որ երբ շատ գրգռվում կամ բորբոքվում է, կտրում են և դեն գցում» («Խորհրդավոր արկղ»)։

Ֆելիետոնի պոետիկայում շատ կարևոր է, վերջապես, վերնագրի դերը։ Սա ևս յուրատեսակ զուգորդություն է, հղում հիմնական թեմային։ Եվ այս իմաստով ամբողջությամբ նրան են վերաբերում այն պահանջները, որոնք առաջադրվում են ամեն տեսակի ասոցիատիվ նյութի։ Վերնագրի որակն ու ներգործության ուժը կախված են նրանից, թե ֆելիետոնիստին ի՞նչ չափով է հաջողվել նրա հետաքրքրություն գրգռող, ցցուն բնույթը համաձայնեցնել ֆելիետոնային մտահղացման բնույթին։ Դեմիրճյանի մոտ դրանք մերթ հանելուկային են, մերթ էլ տարօրինակ՝ անհամատեղելի հասկացությունների համատեղումով («Պուանկարեն, պատերազմը և ղարաքիլիսեցի բիձան», «Բաղնիքը, կենցաղի ոճը ու Լոկարնոյի ոգին»), մերթ կրում են ուղղակի մերկացման բնույթ («Ազգերի լիգա—գայլերի լիգա», «Կատաղած շները և ազգերի լիգան»), մերթ էլ կուրյոզային են («Էշը և հեծանիվը» և այլն)։

Դեմիրճյանի ֆելիետոնների վերլուծության վրա մանրամասն կանգ առանք, որովհետև նրանցում մարմնացում են գտնում ֆելիետոնային պոետիկայի շատ էական սկզբունքներ, հանդես գալով զանազան կոմպոզիցիոն տարակերպություններով։ Վերջիններս իրենց ողջ ազատությամբ և երբեմն «անսովորությամբ» ենթարկվում են հրապարակախոսական թեմայի պարզ արտահայտության օրենքին, համապատասխանում են ֆելիետոնային կոնֆլիկտի բնույթին և ֆելիետոնին հաղորդում են այն հատուկ ինտելեկտուալ ուժը, որի մեջ մեծ դեր է խաղում փաստերն ընկալող հեղինակային միտքը։ Դեմիրճյանը ոչ միայն կենդանի և սրամիտ զրույց է վարում ընթերցողի հետ, այլև հաստատում է իրեն նյութի «ներսից», այն մատուցելով իր ընկալումների ֆիլտրի միջոցով (հումորի, հեգնանքի, վրդովմունքի, մորմոքի), իսկ երբեմն նաև ուղղակիորեն։ Հրապարակախոսական ինտոնացիայի այս ուժեղացումը սովետական ֆելիետոնի կայուն հատկությունն է, և հենց դա է հիմք տալիս կենցաղային նյութը տեղադրել մեծ

թեմայի մեջ։ Դրա շնորհիվ շոշափելի է դառնում ինքը՝ բարքագրական կամ ուղղակի նկարագրական նյութը։

Բազմակողմանի է նաև Լեռ Կամսարի երգիծանքը[52]։ Լայն է նրա կողմից ներկայացված երևույթների շրջանը՝ սկսած մանր կենցաղային անկարգություններից մինչև իմպերիալիստական պետությունների քաղաքականությունը, դաշնակցության, կրոնի և հոգևորականության գործիչները։ Հարուստ են նրա երգիծանքի երանգները՝ ինտիմ շարժից մինչև հումորիստական և սատիրական պատկերներ։ Զարգացնելով Պարոնյանի ավանդույթները, նա վերակենդանացնում է նրա շատ ժանրեր։ Լեռ Կամսարի ֆելիետոնները հանդես են գալիս պարոնյանական շատ «կերպարների», տեսակների, կոմպոզիցիոն ձևերի մեջ։ Այստեղ կան և՛ լուրեր, և՛ քրոնիկներ («Շաբաթական լուրեր»), և՛ պատգամներ, խորհուրդներ, հեգնական հրահանգներ («Զգուշություններ անդունդ չգլորվելու համար», «Համրիչիս հատիկները» շարքը), հայտարարություններ, նամակներ («Նամակ ոզնու»), և՛, վերջապես, գրառումների գրքույկի ձև («Իմ օրատետրը»)։

Առավել պարզ ձևը ոչ մեծ տեսարաններն են, ֆելիետոնային բնույթի երկխոսությունները, որ առկա են իրական նախատիպեր («Թատրոնի դիրեկտորը»)։ Այստեղ դասվում են նաև սյուժետային տեսարանները, որոնք պատկերավոր ձևով ցուցադրում են առաջ քաշված ընդհանուր գաղափարը («Մանկավարժական աղետ».

Կան նաև ոչ մեծ երգիծական մինիատյուրներ՝ բառախաղի վրա կառուցված երկխոսական տեսարաններ. Լինելով անեկդոտային բնույթի խտացված ձևեր՝ անսպասելի սրամիտ վերջավորություններով, սրանք ասես մեծ թեմայի «փորձեր» են («Ժամանց»)։

Ընդհանրապես Լեռ Կամսարն օգտվում է երգիծական տիպականացման սկզբունքներից, երբեք չխախտելով ֆելիետոնին հատուկ պատկերավորությունը։ Իրականությունը հաճախ ենթարկվում է ձևափոխության, չափազանցվում է, հանդես է գալիս գրոտեսկային ուրվագծումների ու տեսարանների մեջ («Գիշերվա և բազ», «Հետադարձ բաղնիք», «Մի փոքր պատմություն»)։ Սակայն, ասես պատկերվող չարիքի ռեալության հաստատման համար, նա վերջում բերում է զանազան վկայություններ ու փաստեր, որ հաստատում են փաստի վավերականությունը. «Վերջ. այս փոքր պատ-

52 Տե՛ս Լեռ Կամսար, Մարդը տանու շորերով, 1965։

մությունը գրելիս ինձ նյութ է ծառայել սույն թվականի... Աշփարի ճանապարհորդական նոթերը... և դատական ու դատախազական... ակտերը»:

Այս ձևը հանդես է գալիս նաև բազմաթիվ առականման պատմություններում («Անբախտ ծառան») և այն գործերում, ուր որպես հերոս հանդես են գալիս կենդանիներ («Կենդանիների համագումարը»), հրեշտակներ, սատանաներ, այլաբանորեն ներկայացնելով իրական կայերն ու հարաբերությունները:

Լեո Կամսարի օգտագործած եղանակներն ու միջոցները ևս հիշեցնում են Պարոնյանին:

Կոմիկական կոնֆլիկտի հիմքում հաճախ դրվում է թյուրիմացությունը, որ վերաճում է այս կամ այն արատի երգիծական մերկացման («Չվերջակետված վեճ»): Կամ տրվում է որևէ անսովոր իրադարձություն, որպես երգիծական բնութագրումները խորացնելու հնարավորություն ընձեռող եղանակ (օրինակ՝ «Պարոնյանը Հայաստանում». Պարոնյանին հարություն տալու օգնությամբ սուր քննադատության են ենթարկվում կյանքի տարբեր կողմեր):

Այս շարքում հաճախ են օգտագործվում երազներ, որոնք թույլ են տալիս տեղաշարժել սովորական մասշտաբները և ցանկալի լուծումներ տալ անլուծելի կոնֆլիկտներին: Այսպես, «Ես շուռ եմ տալիս աշխարհը» ֆելիետոնում հրաշքով վերաձևվում է աշխարհի քարտեզը, և երկրագնդի վրա հաստատվում է խաղաղությունը. «Այսպիսով ես իմ նպատակին հասել էի: Հինը կործանել և նոր աշխարհ կառուցել միագույն, գեղեցիկ»:

Շատ հատկանշական են կոնֆլիկտների կարծեցյալ լուծումները կամ զանազան բացասական երևույթների դեմագոգիկ պաշտպանությունը, որն, իհարկե, հեգնական բնույթ ունի. «Սույն միջադեպը չի՞ գալիս ասելու մեզ արդյոք, որ ամուսինները նախքան բնակարանի դուռը բանալը, պետք է մարդ ու կին իրենց տնային վեճը ավարտված լինեին՝ նոր փողոց դուրս գան»: Այնուհետև նույն ոգով հետևում է խորհուրդների շարքը: Երգիծական մատուցման այս ձևը շատ բնորոշ է Լեո Կամսարի ոճին:

Լեո Կամսարի ֆելիետոններում կան և մի շարք այլ միջոցներ ու եղանակներ, որոնց դերի մասին խոսեցինք Դեմիրճյանի կապակցությամբ: Դա այն է, որ պատմությունն ունենում է մի քանի պլան, սրանք երգիծաբար զուգորդվում են, տրվում են հեղինակային հեգնական մեկնաբանություններ, արվում են էպիզո-

դիկ մերկացումներ, վերախմբավորվում են աֆորիզմները, պատկերման ոճի ու օբյեկտի անհամապատասխանություն է ստեղծվում, օգտագործվում են ինտիմ խոսակցական ինտոնացիաներ ու ոճ և, վերջապես, կարևոր դեր է հատկացվում վերնագրերի պոետիկային:

Ինչպես տեսնում ենք, և՛ Լեռ Կամսարը, և՛ Դեմիրճյանը տալիս են ֆելիետոնի կառուցման բազմազան ժանրային տեսակներ և կոմպոզիցիոն ձևեր: Շատ դժվար է դրանց միջև հստակ սահմաններ դնել: Ավելի շատ նրանց ֆելիետոնային ստեղծագործությունը կարելի է միավորել փաստի և հնարանքի կապի բնույթով: Մշտապես մնալով արդիականության՝ իրենց աչքերի առջև ծնվող կերպարների շրջանակում, նրանք երկուսն էլ ստեղծագործական պահանջ են զգում ելնել ոչ թե ստույգ նշված եզակի փաստերից, այլ ընդհանուր հասարակական խնդիրներից: Նույնիսկ դիմելով ճշգրիտ, հավաստի փաստերին, հեղինակները ավելի հաճախ դրանք ձևափոխել են՝ ֆելիետոնային ժանրի օրենքներին համապատասխան: Այսպիսի ֆելիետոնի տիպը կարելի է պայմանականորեն կոչել վավերագրական-բելետրիզացված.

Այս տեսակ ֆելիետոնի վարպետը ռուս գրականության մեջ Միխայիլ Կոլցովն էր: Կոլցովն ինքը իրեն համարում էր «փաստագրական ֆելիետոնի» կողմնակից և ակտիվորեն հանդես էր գալիս հնարանքի դեմ: Սակայն, պայքարելով փաստացիության համար, նա, ըստ երևույթին, նկատի ուներ սոսկ ավելորդ և ոչ պետքական զարդարանքները, «բելետրիզացիան»՝ բառիս վատ իմաստով: Որովհետև նա ինքը հետո ավելացնում էր, թե ամենասուր փաստը դեռևս միայն ճշմարտության մասնիկ է, և միայն այլ փաստերի հետ համադրվելու դեպքում կարող է դառնալ ֆելիետոնային պատկերման հիմք: Եվ եթե չլինի ամեն մի արվեստի համար անհրաժեշտ ընտրությունն ու տիպականացումը, ապա չի բացահայտվի այս ժանրի համար անհրաժեշտ հրապարակախոսական կոնֆլիկտ: Ֆելիետոնների կառուցման առաջատար եղանակը Կոլցովի համար ևս զուգահեռը կամ հակադրությունն է, որը համադրում է շատ թեմատիկ պլաններ ու կտորներ՝ գլխավոր մտքի հրապարակախոսական առանձնացումով:

Մ. Կոլցովն ունի նաև ակնարկատիպ շատ ֆելիետոններ: Նա գրել է. «Անձամբ ինձ մոտ ակնարկային, այսինքն՝ գեղարվեստական-կենցաղային, բնանկարային, ժանրային և մյուս որակյալ

նյութը միանգամայն ազատորեն ներգրավվում է ֆելիետոնի մեջ։ Գտնում եմ, որ սա ֆելիետոնը տանում է ոչ դեպի ճանաչողություն և ոչ դեպի միաձուլում ակնարկի հետ, այլ, ընդհակառակը, ֆելիետոնին տալիս է մեծ ճկունություն և ուժ»[53]։

Ժամանակակից գրականության մեջ գոյություն ունի նաև մի այլ, շատ տարածված բելետրիզացված ֆելիետոն, որի մեջ փաստերը պատկերավոր ընդհանրացման են ենթարկվում ֆելիետոնային տիպականացման սկզբունքով, բայց ելնելով գեղարվեստական հնարանքի օրինաչափություններից։

Այս տիպի առավել վառ նմուշներ են տվել Իլֆը և Պետրովը, որոնց ֆելիետոնները հաճախ մոտենում էին երգիծական պատմվածքին։ Սրանցում կերպարներն ընդհանրացված են, հագեցած սոցիալ-հոգեբանական սեղմ, բայց վառ վերլուծության տարրերով, ունեն նովելի համար բնորոշ դեպքերի սյուժե, սուր վիճակներ՝ դրամատիկ կամ կոմիկական, որոնք գործողության դինամիկ զարգացման մեջ անսպասելի լուծումներ են ստանում։ Այնուամենայնիվ, բնավորությունների «շրջվածությունը» հրապարակախոսական գաղափարի կողմը, նրանց որոշ միակողմանիությունը, ինչպես և ժանրի ընդհանուր կապը օպերատիվ, հրատապ թեմայի հետ՝ դրանք թողնում է ֆելիետոնային ընդհանրացման մակարդակին։

Բելետրիզացված ֆելիետոնը մշակել են նաև Կատաևը, Զոշչենկոն. վերջինս հաճախ էր նախընտրում ասքի, զրույցի եղանակը, ստեղծում էր հնարովի պատմողի կերպար։

Սրա նմուշները լայնորեն ներկայացված են նաև ժամանակակից գրականության մեջ, սերտորեն ձուլվելով բացահայտ հրապարակախոսական մտքի հետ (Ս. Նարինյանի, Լ. Լիխոդեև, Շատրով, Զորիչ)։ Նարինյանի շատ ֆելիետոններ այժմ ընկալվում են որպես երգիծական նովելներ։ Ֆելիետոնիստները, նույնիսկ կոնկրետ փաստերից հմտորեն օգտվելու դեպքում, չեն կարող գործել առանց հնարանքի։ «Ես անձամբ փաստի ազատ, բելետրիզացված շարադրման կողմնակից եմ, նույնիսկ այն դեպքերում, երբ խոսքը կոնկրետ մարդկանց մասին է»,— գրել է Ա. Զորիչը[54]։

---

53 *М. Кольцов*, Писатель в газете, М., 1961, стр. 29.
54 *А. Зорич*, Я за краски, «Журналист», М., 1926, № 11, стр. 7.

50-ական թվականներից հետո ֆելիետոնի այս տեսակի վերածնունդը պայմանավորված էր դարաշրջանի կոնֆլիկտների լուրջ գեղարվեստական ընդհանրացման ձգտող երգիծանքի ընդհանուր վերելքով։ Սա ռեակցիա էր երգիծանքի անկման շրջանի դեմ, երբ մոռացության էին տրվել 20—30-ական թվականների ավանդույթները և ծաղկում էր արտաքին կոմիզմի, անեկդոտայնության վրա հիմնված աննշան ֆելիետոնը (Արդով, Ռիկլին և ուրիշներ)։

Ֆելիետոնի ժանրում կատարվում են շատ հայտնագործումներ, որոնք կապվում են, հիմնականում, այլ ժանրերին ծայրակցելու երևույթների հետ։

Այսպես, ակնարկի և պատմվածքի տարրերով ֆելիետոնը թարմացավ ու հարստացավ Տրենյովսկու «Գյուղատնտեսի նոթերում»։ Դա հերոսների ու սոցիալական միջավայրի լուրջ վերլուծություն է, որը հակասությունների արմատը որոնում է բուն կյանքի հանգամանքներում։ Բացահայտելով բացասական հերոսի ծագումնաբանությունը, նրա սոցիալական պատճառականությունը, նա ցույց է տալիս, թե ինչպես ոչ վատ մարդուց ամբարտավան բյուրոկրատ է աճում («Թիթեղագործների Պրոխոր 17-րդ թագավորը»)։ Ընդհանուր ֆելիետոնային դրվածքի ու ոճաբանական-ինտոնացիոն հնարանքների կողքին այս պատմվածքների համար բնորոշ են բնութագրական, դիմանկարային և կենցաղային մանրամասները։

Հակումը ֆելիետոնի այս կամ այն տեսակին, այնուամենայնիվ, չի բացառում ժանրի մյուս տեսակներից օգտվելը։ Տարբեր ձևերի միահյուսումները հարստացնում են «բնույթով չոր, ոսկրոտ ֆելիետոնային ձևը» (Կոլցով)։ Եվ այն բանից, թե ինչ նյութերի հաշվին է հարստանում նա, կախված են նաև նրա տեսակները։ Զարգացման ընթացքում ոչ միայն խախտվում են սահմանները ֆելիետոնի ժանրային ձևերի միջև, այլև նրա մեջ ներթափանցում են ուրիշ ժանրերի գծեր։

Գեղարվեստա-հրապարակախոսական բոլոր ժանրերից առավել չտարբերակվածը ֆելիետոնն է, որը բովանդակում է զանազան երգիծական տեսակներ, ենթարկելով իր հրապարակախոսական նպատակներին։ Ֆելիետոնիստի առաջադրած խնդրին, նրա անհատական ստեղծագործական «նախասիրություններին» և ոճական հակումներին համաձայն ամեն անգամ փոխվում են այդ պատկերավոր «ձուլվածքի» տարրերի կազմն ու փոխհարաբերությունը։

1

Մեր քննարկած բոլոր ժանրերից պամֆլետում ամենից ուժեղ է արտահայտված հրապարակախոսական պաթոսը։ Այն քաղաքականապես հագեցած, մեծ մասամբ հրապարակախոսական (երբեմըն փիլիսոփայական, գիտական և այլն) գրականության տեսակ է։ Նրան դիմում են ոչ միայն գրողներն ու բանաստեղծները, այլև փիլիսոփաներն ու գիտնականները, հրապարակախոսներն ու քաղաքագետները, դիմում են որպես հասարակական չարիքն ու արատները ծաղրելու զորեղ, սուր և մատչելի միջոցի։

Պամֆլետում մերկացումը սովորաբար ուղղվում է «ամբողջ քաղաքական կարգի կամ նրա առանձին կողմերի դեմ, այս կամ այն հասարակական խմբի, կուսակցության, կառավարության և այլնի դեմ, հաճախ սրանց առանձին ներկայացուցիչների մերկացման միջոցով։ Պամֆլետի խնդիրն այն է, որպեսզի ծաղրի, անարգանքի մատնի տվյալ երևույթը, տվյալ դեմքը»[55]։ Այս կամ այն կոնկրետ դեմքի մերկացումը ինչպես հասարակական-քաղաքական ոլորտում, այնպես էլ կենցաղում, ծառայում է հարվածի ուժեղացմանը։

Այս բնորոշման մեջ ճիշտ է նկատված պամֆլետի էությունը կազմող հասարակական, քաղաքացիական ուղղվածությունը և ներգործուն ուժը։ Միայն այս իմաստով կարելի է խոսել առանձին անձերի դեմ նրա ուղղված լինելու, նրա «հանդգնորեն անձնական բնույթի» մասին[56]։ Այս հատկությամբ պամֆլետը տարբերվում է ֆելիետոնից, որը ծաղրում է առանձին փաստեր, երևույթներ, և ոչ թե ողջ սիստեմի (քաղաքական, պետական, փիլիսոփայական) մերկացման խնդիր է դնում։ Հիշենք Մարքսի՝ ֆրանսիական բուրժուազիայի ողջ պետական կարգի դեմ ուղղված «Լուի Բոնապարտի Բրյումերի 18-ը» պամֆլետը, կամ կապիտալիզմի և ֆաշիզմի գորկիական մերկացումները։

Բացասման այս մեծ պաթոսն է պամֆլետի ուժեղ, մերկացնող ինտոնացիաների, վառ հուզականության և պաթետիկ լարվածության հիմքը։ Այս հատկությունները, պատկերավորման այլ

---

[55] «Литературная энциклопедия», т. 8, М., 1934, стр. 413.

[56] *И. Эвентов*, Пути памфлета, «Звезда», 1938, № 9.

միջոցների հետ միասին, որոնցից օգտվում է պամֆլետը, օրգանապես բխում են նրա այս հիմնական բնույթից:

Ծաղրելու խնդիրը, նպատակով ուղղվածությունը պամֆլետը շատ բանով մոտեցնում են երգիծական գեղարվեստական գրականությանը, կերպարների ստեղծման ու տիպականացման նրա մեթոդի հիմնական սկզբունքներին: Կերպարն իբրև իրականության էական կողմերի խտացված արտահայտություն դիտելու բուն ձգտումը պամֆլետիստի աշխատանքը մոտեցնում է տիպական բնավորություն ստեղծող գրողի աշխատանքին: Ըստ որում, այստեղ միշտ չէ, որ պատկերման հիմքում միայն կոնկրետ դեմքեր ու փաստեր են դրվում: Պամֆլետի մեջ հանդես են գալիս նաև գեղարվեստական հնարանքի տարրեր, որի շնորհիվ փաստը բարձրացվում է երգիծական մեծ ընդհանրացման աստիճանին (հիշենք ատի անձնավորված կերպարները Էրազմ Ռոտերդամցու մոտ, Սվիֆտի և Ռաբլեի ֆանտաստիկ կերպարները, հարստության, շահամոլության և գիշատիչ էության խտացված մարմնավորումները Լաֆարգի, «մեռյալների շքերթը» Գորկու մոտ և այլն): Այս ձևը, սակայն, միակը չէ. մի շարք պամֆլետներ ստեղծվում են առանց ուղղակի դիմանկարային բնութագրերի, այլ մեղադրական ակտերի, նամակների, ճառի ձևով (Հ. Բարբյուս՝ «Ես մեղադրում եմ», Գորկի՝ «Ո՞ւմ հետ եք դուք, մշակույթի վարպետներ», Հ. Մանն՝ «Ատելություն», Լ. Տոլստոյ՝ «Լռել չեմ կարող» և այլն): Սակայն մեզ ավելի շատ հետաքրքրում է առաջին տարատեսակը, ուր հեգնանքը, բանավեճը սնվում են գեղարվեստական երգիծանքի հյութերով, օգտագործում նրա հնարներն ու եղանակները: Մ. Կոլցովը, որը շատ ելույթներ է նվիրել այս ժանրին, միշտ խոսում էր նրա մեջ գեղարվեստական գրականության բազմազան միջոցներ կիրառելու անհրաժեշտության մասին:

Սակայն պամֆլետի ու նրան «ազգակից» երգիծական մյուս ժանրերի միջև որոշակի սահման չկա: Սա բացատրվում է ժանրի իրոք սինթետիկ բնույթով, որն օգտվում է ոչ միայն գեղարվեստական, այլև հրապարակախոսական և նույնիսկ հռետորական միջոցներից: Չէ՞ որ պամֆլետում շատ կարևոր է ապացույցների բնույթը՝ մեղադրանքների անառարկելի, տրամաբանական, համոզիչ լինելը: Սակայն բոլոր այս միջոցները, ինչպես և խոսքի պաթետիկությունը, լեզվի սրությունը, փաստերի, թվերի, փաստաթղթերի օգտագործումը գեղարվեստական պամֆլետում ծառայում են երգիծական պատկերավորությանը:

Ի. Էվենտովը տալիս է այս ժանրի առավել հաջողված սահմանումը, որն ընդգրկում է բոլոր այս կողմերը. «Պամֆլետը մերկացնող *ստեղծագործություն է, որն աչքի է ընկնում սուր ուղղվածությամբ ամբողջ հասարակական սիստեմի դեմ, որն այդ սիստեմի քննադատությունը մարմնավորում է* երգիծական պատկերման ձևով *և վերջինիս հետ զուգակցում է* բացահայտ պոլեմիկայի, ուղղակի քաղաքական փաստարկման և պրոպագանդայի միջոցները»[57]:

Այս սահմանումն ընդգրկում է պամֆլետային ժանրի ամենաընդհանուր գծերը: Իսկ նրա կենդանի գոյությունը բազմակերպ է. պատմականորեն փոփոխական, հանդես է գալիս տարբեր կոմպոզիցիոն ձևերի մեջ:

2

Պամֆլետի, նրա ոճի ակունքները կարելի է գտնել անցյալի երգիծական գրականության ամենահին նմուշներում, երբ դեռ գոյություն չունեին ոչ այս տերմինը, ոչ էլ հասկացությունը: Հայ գրականությունից հիշենք թեկուզ Ղ. Փարպեցու «Թուղթը»՝ վանականների դեմ ուղղված այդ յուրօրինակ մեղադրական խոսքը: Իզուր չէ, որ անցյալի պամֆլետային այս հին նմուշը խիստ հետաքրքրել է հայ նոր գրականության լավագույն պամֆլետիստներից մեկին՝ Մ. Նալբանդյանին, որը աշխարհաբար է թարգմանել այն:

Պամֆլետային ոճի տարրեր կարելի է գտնել անտիկ երգիծաբանների մոտ, որոնց ավանդույթներին ֆեոդալական միջնադարյան սիստեմի դեմ մղած իրենց պայքարում հարություն են տալիս Եվրոպայի հումանիստները: Նրանք ստեղծում են պամֆլետի յուրատիպ, նամակագրական ձևը (Հուտտենի «Մութ մարդկանց նամակները», Սվիֆտի «Մահուդագործի նամակները», Է. Ռոտտերդամցու «Հիմարության գովքը», որոնք ուղղված են իշխանների, տերտերների, սխոլաստիկայի դեմ): Դիմելու պայմանականներբողական եղանակը («Հիմարության գովքը») կամ «ինքնադիմանկարային» ձևը («Մութ մարդկանց նամակները») թույլ են տալիս զարգացնելու կենցաղային և մտավոր այլանդակությունների պատկերը և մերկացնելու միջնադարյան հասարակության

---

57 *И. Эвентов*, Пути памфлета, «Звезда», 1938, № 9, стр. 204.

բարքերն ու փիլիսոփայությունը։ Սրանց համար հատկանշական է տիպային բարոյական կատեգորիաների ընտրությունը, որոնք մարմնավորում են հին հասարակության արատները (հիմարության թագավորությունը՝ Էրազմի, խարդախ-որկրամոլներինը՝ Ռաբլեի մոտ)։ Եվ, վերջապես, սխոլաստիկ հռետորիկան պարոդիայի ենթարկելու լայնորեն տարածված ձևը որպես աստվածաբանական «իմաստակության» ու աբսուրդի մերկացման միջոց («Մութ մարդկանց նամակները»)։ Վերացական սիլլոգիզմները աստվածաբանների լկտի մանրամասնությունների ու սրամտությունների հետ՝ ստեղծում են միջնադարի «մութ մարդկանց» ոչնչացնող դիմանկարներ։ Հիմարությունը ստեղծում է պետություններ, պաշտպանում է կրոնը, ամրացնում է դատարանը։ «Իսկապես, ի՞նչ է մարդկային կյանքը, եթե ոչ հիմարության զվարճալիք,— իր ընդնադատությունը այսպես սկեպտիկորեն է ավարտում հեղինակը։ Գուշակը աստվածային շիշը ձեռքին տխուր հիմն է արտասանում գինուն և հերոսի բոլոր կասկածներին պատասխանում է՝ «խմեցե՛ք»։ Ցասկոտ սարկազմի և դառը հեգնանքի թերահավատության այս համադրումը, որը բացատրվում է Վերածնության հումանիստների աշխարհազգացողությամբ, պայմանավորում է վաղ Վերածնության շրջանի պամֆլետի ինչպես գաղափարական, այնպես էլ կառուցվածքի և ոճի առանձնահատկությունները՝ բարքերի մերկացման սուր միտումը, կենցաղը պարոդիայի ենթարկելու հնարանքները։

Պամֆլետի դասական նմուշներն առաջացան գլխավորեն ուշ՝ ձևավորվող բուրժուական հասարակության շրջանում։ Սկզբում այն «թռչող թերթիկ» էր՝ «palmefeuillet» (այստեղից էլ տերմինը), ագիտացիոն-քաղաքական բովանդակությամբ հայտարարություն՝ անմիջաբար ընթերցողին ուղղված սեղմ դիմումի ձևով։ Քաղաքական և գրական պայքարը իր համար ուղի էր հարթում այդ գրքույկների ու թերթիկների միջոցով։ Սա պամֆլետ-հոդվածի, պամֆլետ-կոչի՝ առավել սկզբնական տեսակն է, որ ամրապնդվում և տարածվում է պամֆլետի հետագա պատմության մեջ։

XVIII դարի ֆրանսիական լուսավորիչների փայլուն համաստեղությունը պամֆլետն օգտագործում է մերկացնող գրականության մեջ, որպես ազնվականության և միապետության դեմ պայքարի զենք (Վոլտեր, Դիդրո)։

Ըստ էության պամֆլետ-հոդվածների ժողովածուներ էին ֆրանսիական հեղափոխության ծնած առաջին քաղաքական թերթե-

րը (Դյումուլենի, Մարատի քաղաքական պամֆլետները)։ Այս «palmefeuillet»-ներից ծնված թերթոնները շատ բանով փոխարինում էր նրանց՝ որպես հրապարակախոսության հիմնական իշխող տեսակ։ Պամֆլետի նոր ձևափոխված տեսակը այժմ հանդես է գալիս թերթային հոդվածների ձևով, որպես հրապարակախոսության օժանդակ միջոց։ Իսկ մամուլում պամֆլետը տարբերակվում է. ծրագրային-քաղաքական փաստարկումներն ընդունում են առաջնորդող հոդվածի ձև, իսկ բանավեճն ու երգիծանքը ծնում են պամֆլետ և հրապարակախոսական ֆելիետոն։

Պամֆլետի զարգացումը շատ ինքնատիպ ձևեր է ընդունում Ռուսաստանում։ Գրաքննչական տեռորի պատճառով այստեղ չէր կարող զարգանալ ուղղակի մերկացնող հոդվածի բնույթ ունեցող պամֆլետը։ Այն հանդես է գալիս մերթ «հեքիաթների», «քրոնիկների» և «ճամփորդությունների», մերթ էլ գրական նամակների, փիլիսոփայական, քաղաքական և բարոյախոսական երկերի ձևով։ Պամֆլետի այդպիսի դիմակավորված նմուշ են Չաադաևի «Փիլիսոփայական նամակները», որոնց նշանակությունը ոչ թե փիլիսոփայական պրոբլեմատիկայի, այլ ճորտատիրության դեմ պայքարի պաթոսի մեջ էր։

«Բելինսկու նամակը Գոգոլին» նույնպես ոչ այնքան գրական բանավեճ էր, որքան քաղաքական պայքարի, ճորտատիրության ոչնչացման կոչ։ XIX դ. ռուսական պամֆլետի այլ ձևեր ստապարտված էին «էմիգրանտական գոյության»։ Հրապարակախոսական կրքոտությամբ էին աչքի ընկնում Գերցենի, Օգարյովի՝ «Կոլոկոլ»-ում հրապարակված պամֆլետները։

Պամֆլետի առաջին դասական օրինակները հայ իրականության մեջ տալիս է Մ. Նալբանդյանը։ «Երկու տող» նշանավոր պամֆլետում[58] խորանում և տրամաբանական ավարտի է հասնում նրա կրքոտ պայքարը հետադիմական ուժերի դեմ։ Ուղղված լինելով արևմտահայ խավարամոլ գործիչներից մեկի՝ «Երևակի» խմբագիր Չամուրճյանի դեմ, այն դուրս է գալիս այդ «անձնական» մերկացման շրջանակներից, բարձրանում է մինչև տիրապետող դասերի, ցարիզմի և սուլթանիզմի, կրոնական հետադիմության քննադատությունը։ Սրանով իսկ այս պամֆլետը նախորդում և սերտորեն կապվում է «Երկրագործությոն...» գաղափարներին, նրա մեջ արտահայտված հեղափոխական ծրագրին։

---

58 Մ. Նալբանդյան. Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 3, 1940։

Նալբանդյանն ապացուցում է, թե ինչպիսի թշվառություններ է բերում ժողովրդի ստրկությունը, տգիտությունը, ինչպիսի բացասական դեր է խաղում հոգևորականությունը ժողովրդի ոգին ու ազատությունը ճնշելու հարցում: Այս կապակցությամբ բերվում են քաղվածքներ, նամակներ, զանազան փաստացի վկայություններ, որոնք ուժեղացնում են այս բնութագրումների ու նկարագրությունների հավաստիությունը: Պատմելով Խորենացու և Փարպեցու ճակատագրի մասին, նա բերում է Փարպեցու «Թղթից» հոգևորականության բնութագրող տողեր. «Եւ զանհաշտն նախանձու իւրեանց, որ բնեալ է ի նոսա... պատառեալ և բազարկեալ երեսօր նստին, որպէս առ հոտեալ դիական, պարպանձեալք իբրև զհամբ գև»:

Նալբանդյանը լրիվ բերում է Գ. Այվազովսկու նամակը, որը բնութագրում է նրա ծախու գործունեությունը: Պատմական համեմատությունները, հետադարձ հայացքը՝ փաստերի և ապացույցների հիման վրա՝ ավելի հաստատում ու խորացնում են Նալբանդյանի եզրակացություններն ու ընդհանրացումները կրոնի ու հոգևորականության դերի վերաբերյալ:

Ազատություն կրոնական մղձավանջից, տգիտությունից, բռնապետությունից և դաժանությունից,— այս է պամֆլետի հիմնական պաթոսը: Այն հնչում է դեռ Ռոբերտ Օուենի «Ճշմարտությունը կրոն է, նորան միայն խնդրեցեք, իսկ նորանից ոչինչ» բնաբանում և սրան հետևող սեփական «Ազատություն» բանաստեղծության քառատողում, որոնք կազմում են պամֆլետի գաղափարական առանցքը:

Այս պաթոսն արտահայտվում է ուղղակի, կրքոտ հրապարակախոսական ձևերով, բազմաթիվ բնարական զեղումներով («Ո՜հ, ի՜նչ ցավալի պաշտոններ, ինչ տխուր տարիներ նյութ են այսօր մեր խոսքին», «արյուն է կաթում մեր սրտից, երբ նայում ենք ազգի ամայի և ամուլ կյանքի վերա»), դիմումներով («Եղո՜ւկ ձեզ, Հայաստանի սարե՛ր, Հայաստանի ձորեր և Հայաստանի նըվիրական անտառներ... ստիպված եք դուք հնչեցնել միայն հեկեկանքը... Հայաստանի որբ զավակների...») և, վերջապես, կրքոտ հավաստումներով («մենք ազատակամ նվիրեցինք մեր հասարակ ժողովրդի իրավունքը պաշտպանելու: Մեր անձը և գրիչը չնվիրեցինք հարուստներին»): Հենց այս հուզական-պատկերային տարրերի մեջ է նաև հռետորական դիմումների և հարցերի

ռճաբանությունը («ո՞ր աշխարհի մեջ է տեսված, որ եկեղեցականը քաղաքական կամ քրեական հանցանքների համար դատվի կրոնական ատենի առջև»):

Այս ընդհանուր քննադատական ուղղվածությունն արտահայտվում է որոշակի գծերի ու գործիչների ներկայացումները կոնկրետացնելու մեջ, որն առհասարակ բնորոշ է պամֆլետի համար. «Այսօր վերստին հանդես է եկանում մեկ խավար ոգիություն, յուր ավետական մեծ վայելչությամբ: Նա զարդարված է այսօր փիլիսոփայի և աստվածաբանի անուններով. այս անգամ երևում է նա պ. Զամուրճյանի կերպարանքով»: Այնուհետև տրվում է հետազոտության այս հայտնի ներկայացուցչի գործունեության մանրամասն նկարագրությունը, որն իր ստոր մղումները թաքցնում է մշուշոտ ու վերամբարձ ֆրազների տակ: Նրա խղճուկ դերը Նալբանդյանը գնահատում է, որպես «փտած ու վաճառված»: Ներկայացման համոզիչ ուժը պայմանավորված է նաև Զամուրճյանի գործունեությունից կոնկրետ օրինակներ բերելով (իր դաժանությամբ ու բարոյազրկությամբ հայտնի տաճկահայ հոգևորական Պողոսի պաշտպանությունը): Նալբանդյանը խիստ քննադատության է ենթարկում վերջինիս, պահանջում է նրան դատել քաղաքացիական դատարանով. «Ո՞վ պիտի համարձակի բռնանալ մեր ազատ խղճմտանքի վերա և հարկադրել եկեղեցական ճանաչել մի պիղծ էակ, որ կորուսանում է յուր սուրբ մարդ կոչվելու իրավունքը անգամ... Այդ դատավարության մեջ... պաշտոնակատար է միայն խղճմտանքը և իրավադատությունը»:

Ներպարբ բնութագրելիս Նալբանդյանը դիմում է կրկնությունների, ընդգծելով առաջ քաշված գաղափարները: Կրկնվում են առանձին ֆրազներ, բառեր, և դա ուժեղացնում է հուզական լարվածությունը, ներկայացման ուժը. «Տերության լրտես—եկեղեցական, ազգը մատնող և դավաճանող—եկեղեցական, կաթողիկոս թունավորող—եկեղեցական... եկեղեցի կողոպտող—եկեղեցական»:

Պամֆլետի պոետիկայում գեղարվեստական կարևոր ֆունկցիա ունեն կոնկրետ բնութագրումները, երգիծական համեմատությունները: Օրինակ, հետևյալ կոնտրաստային համադրման շնորհիվ հեգնականորեն ներկայացվում է Զամուրճյանի գործունեությունը. «Մեր նվիրական պարտականությունն է, որչափ մեր ույժը կըտանի, սրբավորել մարդկությունը, քանի որ միասին ապրում ենք երկրագնդի վերա... Պ. Զամուրճյանը գտնվելով երկրագնդի

վերա, ապրում է շատ հեռու նորա մակերևույթից... երկիրը փոքրը է նորա մեծությանը...»: Եվ ապա. «Կարկատած արևպաշտական խոսքեր,... որ ժանգոտ փարայի արժեք չունին մեր աչքում»

Նալբանդյանի բարձր քաղաքացիական կիրքը երևան է գալիս ոչ միայն այս մերկացումների մեջ, այլև առաջ քաշած ծրագրերում, նրա հեղափոխական պաթոսում. «Այժմ և մինչև մեր գերեզմանի ափը վրեժխնդիր և նախանձավոր ենք հասարակ ժողովրդի իրավունքը պաշտպանելու և այս խորհրդով ամենայն բանի ընդունակ»:

«Երկու տողը» հրապարակախոսական պամֆլետի *տիպիկ օրինակ է:*

Պամֆլետի ուրիշ տեսակ են ներկայացնում Հ. Պարոնյանի «Ազգային ջոջեր» երգիծական դիմանկարները[59]*: Ժանրային տեսակետից դրանք շատ ինքնօրինակ երևույթ են: Գեղարվեստական ընդհանրացումների ուժով, տիպականացման եղանակների բազմակերպությամբ նրանք պատկանում են երգիծական գրականության փայլուն նմուշներին:*

Մյուս կողմից, դրանք պատկանում են մեմուարային գրականության «դիմանկարային» ճյուղին: Չափազանցումները չեն խախտում «նախատիպի»՝ ամբողջության մեջ իրական, կենդանի կերպարը (այսպես, «կատակախաղը» կենսագրական տվյալների հետ բոլորովին չի խանգարում Պարոնյանին՝ խորքում մնալու փաստերի արժեքը գիտակցող հուշագիր): Այդ դիմանկարները տալիս են առատ փաստագրական վկայություններ «ջոջերի» կյանքի հիմնական փաստերի, նրանց գործունեության բնույթի մասին: Դրանք մտահղացվել են եվրոպական հայտնի գործիչների «կենսագրությունների» հետևությամբ: Ֆրանսիական երգիծական թերթերից ներկայացնելով դրանց թարգմանությունների մի շարք, Պարոնյանը «Թատրոնում» գրում էր. «Անկից վերջը պիտի սկսինք ազգային գործոց մեջ դեր խաղացող երևելի անձանց կենսագրությունը ընել, ինչպես որ կ'ընեն ուրիշ ազգաց մեջ»:

Եվ, Պարոնյանը, իրոք, դեռևս այդ ժամանակներից է սկսում աշխատել այս ժանրի վրա, որը զարգանում, ընդլայնվում է իր մտահղացման մեջ: «Մենք աշխատած ենք մեր ազգին մեջ ընտրված երևելի անձերուն կենսագրությունները ընելով՝ անոնց թերությունները ցույց տալ այն անաչառությամբ, որ կենսագրև մը կր-

---

59 Հ. Պարոնյան, *Երևելի ժողովածու տասը հատորով*, հ. 2, 1964:

պահանջվի՝ առանց սակայն դուրս ելնելու հեղինակության սահմանենն»։

Երգիծական ուղղվածությունը, քաղաքացիական կիրքը, կոնկրետ, սուր մերկացման ուժը այս դիմանկարները մոտեցնում է պամֆլետներին։ Մյուս կողմից՝ հայկական կյանքի համընդհանուր պատկերը արտահայտելու ընդունակ առավել ռացիոնալ ձևի որոնումները բերում են կերպարների լայն գեղարվեստական տիպականացման՝ երգիծական արվեստի արտահայտչական միջոցների կիրառումով։

Եվ այսպես, մերկացման անմիջական օբյեկտ արևմտահայ ազգի բարձրաստիճան դեմքերն են՝ տիտղոսավոր ամիրաներից մինչև մշակույթի, լուսավորության գործիչները, գրողն ու թերթի խմբագիրը, հասարակական այլ գործիչներ, ազգային ժողովի անդամներ և հոգևորականության ներկայացուցիչներ։

Երգիծանքի սուր ծայրն ուղղված է ամլության, երեսպաշտության, շահամոլության, սնապարծության և սնափառության դեմ, որոնք և պայմանավորում են այդ մարդկանց խորթությունը ժողովրդի շահերին։ Դա շատ դիմանկարների հիմնական առանցքն է։ Դրանք գերաճում են իրենց կոնկրետ շրջանակներից, քանի որ այդ մարդկանց գործունեության հետևում ուղղակիորեն, զուգորդաբար կամ դրվագաբար արծարծվում են դարաշրջանի ազգային-քաղաքական, մշակութային, գաղափարական և կրոնական կյանքի էական կողմերն ու գծերը։

Պարոնյանի գծագրած դիմանկարներում հստակորեն երևան է գալիս յուրաքանչյուր «ջոջի» բնավորությունը՝ նրա անձնական և հասարակական գործունեության ողջ ինքնատիպությամբ։ Դրանց կառուցման եղանակը նույնն է։ Սկզբում տրվում է «հերոսի» ընդհանուր բնութագիրը, հետո մի շարք կենսագրական տվյալներ՝ սկսած մանկությունից և վերջացրած ներկա գործունեությամբ։ Ընդ որում, առաջին հերթին բացահայտվում են բնավորության այն գծերը, որոնք կապվում են նրանց գործունեության հասարակական էության հետ։ Վերջում սովորաբար աֆորիզմի ձևով շարադրվում են այն հիմնական սկզբունքներն ու չափանիշները, որոնց հակված է պատկերվող «ջոջը»։ Այսպիսով, կենսագրական երկու-երեք վկայություն, մի քանի հիշեցում հասարակական քաղաքականության ու վարքագծի մասին, և ահա հառնում է տվյալ գործչի ամբողջական կերպարանքը իր կենցաղային, հոգեբանական և հասարակական գծերի ամբողջ կոմպլեքսով։

Պարոնյանը սրան հասնում է՝ կիրառելով երգիծական միջոցների և հնարանքների հարուստ զինանոց։ Ըստ որում, բոլոր դիմանկարները չէ, որ ենթարկվում են երգիծական ներկայացման ընդհանուր խնդրին։ Օրինակ, հիմնականում դրական են գրող Ծերենցի, արտիստուհի Ե. Գարագաշյանի գնահատականները. հիացմունքով է խոսվում ճարտարապետ Ս. Պալյանի («Ներելի՞ է, արդյոք, հեղինակն գրիչի մը հանդգնիլ այսպիսի հանճարավոր և հռչակավոր անձի մը փառքը գրելու») և մշակույթի մի շարք այլ գործիչների մասին։

Ամենաթունոտ քննադատությունը բաժին է ընկել հոգևորականությանը։ Այսպիսին են Խ. Գալֆայանի, Ա. Հասունյանի, Տերոյենցի և այլոց դիմանկարները։ Ծաղրվում են և լիբերալ բուրժուազիայի (Արծրունի, Ութուճյան, Փանոսյան) ներկայացուցիչները։ Նրանց կերպարներում տեսնում ենք տվյալ դասի հոգեբանության և աշխարհզգացողության հատկանշական գծերի երգիծական տիպականացումը։ Ահա մի «էֆենդիի» ընդհանուր աֆորիստական բնութագիրը. «Ձեռքես եկածին չափ աշխատեցա ազգին չարիք հասցնելու և խիղճս հանգիստ է»։

Երգիծական ներկայացման հիմնական միջոցները հետևյալներն են։ Նախ, հեղինակային ուղղակի հեգնանք (Տիգրան Յուսուֆյանի մասին. «կկարծեք թե կկործանի՞, քավ լիցի. կկարծեք թե կշինե՞, երկու քավ լիցի, այնչափ ընկերություններու անդամ է, որ ժամանակ չունի ոչ կործանելու, ոչ ալ շինելու...»։ Ահա և Տերոյենցի մասին. «Երբ հայ թերթ մը կփափաքեր քիչ մը լույս վառել, Պատվելին կուգար, կփչեր զայն»)։

Այս հեգնանքը երբեմն թաքնվում է ենթատեքստում («Եվ շատ զարմանալի է, որ ազգն այսչափ բարերարներ ունենալով չկարենա լավագույն վիճակի մը մեջ գտնվիլ»)։ Այն կամ հանդես է գալիս հակադիր մի բան հիմնավորելու մեջ կամ, ֆրազի վերջում, «պայթեցնելով» այն (Տիգրան Յուսուֆյան —«1868-ին անդամ եղավ այն խնամակալության, որ հառաջ պիտի տաներ Շահնազար և Նազարյան վարժարանները, որ վերջեն աշխարհածանոթ եղավ... յուր կործանմամբ»)։

Վերջին հնարանքը կիրառվում է «ջոջերի» կենսական սկզբունքների շարադրման մեջ։ Այսպես, անսպասելի վերջավորությունների օգնությամբ վերաիմաստավորվում են աստվածաշնչային ասույթները, որ բերվում են Խ. Գալֆայանի կենսական պատգամները բնութագրելու համար. «Սիրե հայրդ ու մայրդ... եթե հարուստ են»,

«Սիրի թշնամիներդ... նրանց»,

«Սուտ մի խոսիր... եթե շահ չունիս» և այլն։

Հեղինակն արտահայտվում է ուղղակի երգիծական կամ հեգնական ենթատեքստ ունեցող երկխոսությունների մեջ, առանձին տեսարաններում, իրադրություններում, որոնք կենդանացնում և պատկերավոր ձևով կոնկրետացնում են ընդհանուր բնութագիրը։ Ահա Զամուրճյանի անձի ընդհանուր բնութագիրը. «Հ. Տերոյենց կամ Հովհաննես պատվելին, կամ Հովհաննես Տեր-Կարապետյան... աստվածաբան, մատենագիր, փաստաբան զեւրու, լեզվագետ, մաթեմատիկոս, խմբագիր, դասատու, կրիտիկոս...»։ Այստեղ արդեն տրված է միջնադարյան այդ խավարամոլի մերկացումը, որը խորանում է նրա ծննդյան օրվա, անվան, ծննդյան բուն ակտի հետագա երգիծումների մեջ. «Յուր ծննդյան հետևյալ գիշերը ծնան զեւրն, որոնց գոյությունն այն թվականեն ի վեր հաստատված ճշմարտություն մ'է... Ականատես և հավատարիմ պատմագիրները կավանդեն, թե երբ մայրն եկեղեցի կերթար... ինքն ալ մորն արգանդին մեջ երկրպագու կըլլար Պետրոս առաքյալին պատկերին»։

Հեղինակը դրսևորվում է «Հերոսի» մանկությունը, պատանեկությունը և հետագա գործունեությունը նկարագրելու ողջ տոնի մեջ։ Ընդ որում երևան են հանվում հակադրական փաստեր, դեպքեր, որոնք բացահայտում են հերոսի էական գծերը։ Այսպես, Խորեն Գալֆայանի մեջ չորս տարեկանից արդեն երևան է գալիս սնափառությունը (նրա խաղերի նկարագրությունը)։ Նույնը և Տ. Յուսուֆյանի մոտ («խելքն ու միտքը պարգևաբաշխության վրա էր»)։

Պարոնյանը կիրառում է և մի շարք այլ երգիծական հնարանքներ՝ փոխաբերություն, գրոտեսկ, միևնույն մանրամասնի օգտագործում տարբեր իմաստային կապակցություններում, բառախաղ, արտաքին և ներքին կերպարանքի կոնտրաստային համադրումներ. «Եթե դեմքեն դատես զինք, վճիռ կարձակես, թե անմատչելի մեկն է, իսկ երբ օր մը հետը տեսնվելու պատիվն ունենաս՝ տված վճիռդ հետ կը կոչես և կխոստովանես, որ այս մարդուն դեմքը սրտին հետ հակառության մեջ է» (Կ. Ութուջյան)։

Ամեն ինչ ենթարկվում է հիմնական երգիծական լեյտմոտիվին և ուղղվում է դիմանկարների հասարակական դերը երևան հանելուն։ «Ազգային ջոջերը» երգիծական գեղարվեստական պամֆլետի նմուշ է։ Այդ ժանրի ավանդույթները հետագայում զար-

ղացան հայ երգիծական գրականության մեջ (Երվանդ Օտյանի «Մեր երեսփոխանները»)։

3

Պամֆլետի բանավեճային սրվածությունը հաճախ կիրառվում է գիտական և փիլիսոփայական գրականության մեջ, ստեղծելով նրա մի այլ տարբերակ։ Մարքսն ու Էնգելսը տվել են փիլիսոփայական պամֆլետի փայլուն նմուշներ («Սուրբ ընտանիք», «Շելլինգը՝ փիլիսոփա ըստ Քրիստոսի» և այլն)։ Դրանք էլ հենց հանդես եկան որպես հրապարակախոսության պատմության մեջ նոր գրական ավանդույթի, նոր բանավեճային ոճի ստեղծողներ, ոճ, որը զուգակցում է գիտականությունը, պատմա-քաղաքական կրքոտությունը վառ գեղարվեստականության հետ։

Մարքսի «Լուի Բոնապարտի Բրյումերի 18-ը» սովորաբար բերում են որպես գեղարվեստական-քաղաքական խոսքի նմուշ։ Բավական է համեմատել Մարքսի պամֆլետի ոճը նույն այդ թեմայով Հյուգոյի գրած պամֆլետի հետ («Փոքրիկ Նապոլեոնը»), որպեսզի հասկանալ, որ ո՛չ պատմական հերոսի վրա սրամիտ հարձակումների սիստեմը, ո՛չ սուբյեկտիվիստական մոտեցումը (Հյուգոյի մոտ) ընդունակ չեն բացահայտելու իրադարձությունների իսկական իմաստը և այդ անձի իրական դերը։ Դասակարգային վերլուծության մարքսյան սկզբունքը, որ հանգամանքների հետ ունեցած կապի մեջ է երևան հանում անձի էությունն ու պատկերը, Նապոլեոն III-ին ենթարկում է պատմության ծաղրի ու ծանակի և կանխատեսում է նրա մոտալուտ վախճանը։

Այդ բանին նա հասնում է հետևյալ կերպ։ Պահպանելով ժանրի օրենքները, նա չի անտեսում անձնավորությունը, այդ «հերոսին» նա դնում է պամֆլետի կենտրոնում, որպես բոնապարտյան ռեժիմի վերամբարձության, ողորմելիության և դաժանության մարմնավորում։ Նա գտնում է այն կենտրոնական գաղափարը, որը թույլ է տալիս բացահայտել կերպարը։ Բերելով աֆորիզմը անհատների և իրադարձությունների մասին, որոնք պատմության մեջ երևան են գալիս երկու անգամ՝ ողբերգության և ֆարսի ձևով, Մարքսը Լուի Բոնապարտի կերպարի մեջ բացահայտում է հենց էժանագին ֆարսը՝ իր հորեղբոր խղճուկ պարոդիան։ Սա հիմնական առանցք է դառնում «բոնապարտիզմի» արմատները երևան հանող երգիծական դիմանկարի համար։ «Շելլինգը՝ փի-

լիսոփա ըստ Քրիստոսի» պամֆլետում Ֆ. Էնգելսը իր փիլիսոփայական գաղափարները հաստատում է հակառակորդի հետ գործուն բանավեճի մեջ։ Այս կապակցությամբ նա օգտագործում է Վերածնության շրջանի պամֆլետի սուր երգիծական ձևեր՝ աստվածաբանական տրակտատների ոճի և լեզվի ծաղրանմանեցումը, որը մերկացնում է միստիկայի, տերտերականության բարբաջանքն ու անհեթեթությունը։

Քաղաքական պամֆլետի ավանդույթները գլխավորն են դառնում սովետական պամֆլետի զարգացման մեջ։ Գորկին կերտել է քաղաքական ֆելիետոնների ու պամֆլետների մի ամբողջ շարք, որն ուղղված է լիբերալների, ցարական բյուրոկրատների, լիբերալ մտավորականության, քաղքենիության դեմ («Գարնանային մեղեդիներ», «Հախճապակե խոզը», «Գորշի մասին», «Նոթեր քաղքենիության մասին»)։ Պամֆլետային բնույթ ունեն նաև Գորկու շատ գրական ելույթներ («Կուլտուրայի մասին», «Զրույցներ արհեստի մասին» և այլն)։ Եվ, վերջապես, պամֆլետի դասական նմուշներ են «Ամերիկան», «Իմ հարցազրույցները», «Գեղեցիկ Ֆրանսիան» և այլն։ Սրանց պաթոսը «երկաթի տիրակալության», «ձանձրույթի թագավորության»՝ բուրժուական գռեհկության և էգոիզմի, ոսկու դեսպոտիզմի ու ազատության մերկացման մեջ է (օրինակ, գերմանական միապետի և ռուսական ցարի հետ մտացածին երգիծական զրույցը «Իմ հարցազրույցներում»)։ Այս մերկացնող պաթոսի կողքին հնչում է մարդու, նրա ազատության հանդեպ սիրո ձայնը, ցավակցությունը քաղաքակրթության զոհերի հանդեպ, հավատը ժողովրդի, նրա ստեղծած իսկական մշակույթի մեծության նկատմամբ։

Պամֆլետների մարդասիրական և հեղափոխական ոգին որոշում է նրանց ոճն ու կառուցվածքը, նրանց հանրագիտական բընույթը, հագեցվածությունը պատմա-մշակութային մեծ նյութով, սուր և վառ նմանությունների, պաթետիկ և պաթոսային ոճի առկայությունը։

Մայակովսկին դրեց սովետական բանաստեղծական պամֆլետի հիմքերը։ Սկսելով «Ռոստայի պատուհաններում» սպիտակ գեներալների ու քաղաքագետների մասին գրած կարճ պամֆլետ-էպիգրամներով, նա հասավ քաղաքական դիմանկարների մի ամբողջ պատկերասրահի ստեղծման։ Բանաստեղծական լեզվի պայմանականությունը, սեղմությունը փնտրում է ընդհանրացնող վառ գույներ, հաճախ դիմելով գրոտեսկին, հիպերբոլին, ալեգորիային,

երգիծական այլաբանությանը (Քերզոնի մոտ դեմքի բացակայությունը և «դեմքի փոխարեն բերանը», մի բան, որը սիմվոլացնում է իմպերիալիզմի զավթողական քաղաքականությունը)։ Նույն միջոցներն ու սկզբունքները Մայակովսկին կիրառում է քաղքենիության, գռեհկության մերկացումների ժամանակ։

Սովետահայ պամֆլետի փայլուն նմուշ է Ե. Չարենցի «Հանգուցյալ պարոնը կամ պարոն հանգուցյալը»[60]։ «Հանգուցյալ պարոնի» տակ Չարենցը նկատի ունի դաշնակցության լիդերներից մեկին՝ Վ. Նավասարդյանին, որի հետ բանաստեղծն իրոք հանդիպել է Հռոմում։ Այդ հանդիպումն, ըստ որոշ վկայությունների, եղել է «կրքոտ, թունոտ, թշնամական»։ Սա էլ հենց դրվեց Չարենցի կողմից «արտասահմանյան պատմվածք» կոչված պամֆլետի հիմքում։ Պամֆլետը խոսում է դաշնակցական և բոլշևիկյան գաղափարների միջև եղած արմատական տարբերության, հակադրության մասին։ Չարենցն այդ գաղափարները անձնավորում է խոսակիցների բախման միջոցով։ Կոնկրետ դեպքի ու կոնկրետ անձնավորության հիման վրա տրվում են պամֆլետային ոճի համար շատ հատկանշական լայն ընդհանրացումներ։ Չարենցի այլաբանական պատմության մեջ Նավասարդյանը հանդես է գալիս որպես «Հանգուցյալ պարոն» (կերպարի ընդհանրացված բնույթն ընդգծելու նպատակով չի տրվում նույնիսկ անունը)։

Կերպարի մերկացումը կատարվում է իրական պլանի հիպերբոլիկ խախտման միջոցով, որն առհասարակ բնորոշ է երգիծական գրելաձևի համար։ Նկարագրվող հանդիպման պայմանականությունն առավել ևս ընդգծում է պամֆլետի հիմնական լեյտմոտիվը՝ դաշնակցությունը մեռել է երկրում և միայն նրա առանձին ներկայացուցիչները փորձում են շարունակել նրա ազգակործան գործունեությունը։

Այո՛, պատահել է այնպես, որ այդ «հանգուցյալը» կանգնել է հեղինակի առաջ («ինչե՞ր ասեք, որ չեն պատահում մեր այս զարմանալի աշխարհում»)։ Սակայն այս հանդիպումը նա հետագայում որակում է որպես մի ինչ-որ անդրաշխարհային բան, որպես հանդիպում ոգու, ուրվականի հետ, որը մի պահ հարուցում է միստիկ զգացողություն։ Բավական թափանցիկ ակնարկներով, որոնք վերաբերում են Նավասարդյանի գործունեությանը, Չարենցն ընթերցողին հասկացնում է, թե ում մասին է խոսքը։

---

60 Տե՛ս Ե. Չարենց. Երկերի ժողովածու, հ. 6, 1967, էջ 135—154։

Երգիծական ոճաբանության համապատասխան՝ Չարենցը մշտապես ընդգծում է այս անբնական իրադրության հավաստիությունը, նկարագրում է «հանդուցյալի» երևան գալը, նրա դիմանկարը, իր զգացողությունները և, վերջապես, «հանդուցյալ պարոնի» կողմից իրեն տված նամակը («Եթե այդ նամակը չլիներ. ես դժվար թե հավատայի նրա գոյությանը»)։ Համոզվելով, որ նա կենդանի է, շարունակում է իր ֆիզիկական գոյությունը, այնուամենայնիվ հեղինակը չի կարող նրան կոչել այլ կերպ, քան «պարոն հանդուցյալ» կամ «հանդուցյալ պարոն» («Թող թույլ տրվի մեզ սրանից հետո այսպես անվանել այդ պարոնին, քանի որ դժվարանում ենք տալ նրան ավելի հարմար մի անուն»)։

Սրանով իսկ մեկ անգամ ևս այլաբանորեն ցուցադրվում է առանձին գործիչների գոյության խաբուսիկ իրողությունը։ Ճիշտ է, նրանք դեռևս շարունակում են ապրել և հույս ունեն Հայաստանը «փրկել բոլշևիզմից»։ Այս զառանցական հույսերը բացահայտվում են այն երգիծական երկխոսության մեջ, որը ցույց է տալիս իրական դրության և այդ ցնորքների միջև եղած վիթխարի անդունդը.

«— Բայց դուք ի՞նչ իշխանության ներքո եք բարեհաճում ապրել հիմա... երևի երկնայի՞ն։

— Ո՛չ,—բացականչեց պարոնը,—եգիպտական։

— Այսինքն անգլիակա՞ն,—վրա բերեցի՝ հիշելով հանդուցյալի անդրաշխարհը...

Պարոնը զայրացավ»։

Հետո գալիս են նրա կեղծ հայրենասիրության մերկացումները, ատելությունը բոլշևիզմի հանդեպ։ Նա չի հավատում Սովետական Հայաստանում ստեղծագործ աշխատանքի գոյությանը, հույս է դնում դաշնակցության հրաշագործ ուժի վրա. «Դա մի այնպիսի ուժ է, որ բոլոր հայերին կապում է իրար... այո՛, բոլոր հայերին... առանց բացառության...»։ «Դաշնակցությունը կա։ Միայն նա կարծում է, որ առայժմ միտք չունի կռվել»։ Այս երկխոսության մեջ Չարենցը, թողնելով այլաբանությունը, արդեն անցնում է ընդհանուր մերկացումների. «Հանդուցյալ պարոնը հայտնեց իր ամենավերջին միտքը՝ իր մեսիայական փրկչափայլության աֆորիզմը, որով երևան հանեց իր այնքան «սրբազան հայրենասիրական բաղձանքի» իսկական սատարը»։

Հիմնական հրապարակախոսական գաղափարի պատկերավոր

այլաբանական բացահայտումով Չարենցի պամֆլետը մոտենում է երգիծական պատմվածքի պոետիկային։

Հատուկ ուշադրության է արժանի պամֆլետի հարցը գեղարվեստական արձակում։

Պամֆլետային ձևն իր առաջացման հենց սկզբից աստիճանաբար «նվաճում է» գրականության շատ ժանրեր, յուրացնում ամենաբարդ և ամենատարբեր գեղարվեստական կոմպոզիցիաներ։

Վեպ-պամֆլետի դասական նմուշներ են տվել, օրինակ, Ռաբլեն, Սվիֆտը, Շչեդրինը, Ա. Ֆրանսը։ Այս շատ բարդ երգիծական ձևը տալիս է հասարակական բարքերի համայնապատկերը, լայնորեն քննելով դարաշրջանն ու երևան հանելով սոցիալական խոցերը և այդ նպատակով օգտվում է վեպի ժանրի ծավալուն սյուժեից, լայն հնարանքից, ազատ կոմպոզիցիայից։ Սովետական գրականության այս ժանրի սկիզբը դրեցին Ա. Տոլստոյը («Իբիկուս») և Բ. Լավրենևը («Իտլ հանրապետության կործանումը»)։

Ուշադրության արժանի է ակնարկային և պամֆլետային սկզբունքների միահյուսումը, որն ստեղծում է ինքնօրինակ ժանրային ձուլվածք։ Այդ գծերով են օժտված Գորկու «Դեղին սատանայի քաղաքը», Վ. Մայակովսկու «Ամերիկայի իմ հայտնագործումը», Մ. Կոլցովի «19 քաղաքները»։ Կոլցովի համար սա առհասարակ հատկանշական ձև է, և նա տալիս է ոչ միայն սրա շատ նմուշներ, այլև տեսականորեն հիմնավորում սովետական ակնարկային գրականության այդ նոր տենդենցը։ Նա դա անվանում է «պամֆլետա-ֆելիետոնային սկզբունք»[61]։ Պամֆլետա-ֆելիետոնային սկզբունքը (այն համարում են ուսուցողական, խրատական...) ես համարում եմ մարտական,— այն մեր գրականության արյան մեջ է»[62]։ Ակնարկը, Կոլցովի կարծիքով, այսուհետև պետք է զարգանա հենց այդ՝ պամֆլետային ուղղությամբ։

Կոլցովը պամֆլետային ուղղվածության հատկանիշներ է համարում «նյութի ընդհանուր երիզվածությունը», թեմայի կենտրոնացվածությունը, փաստերի ներքին բախումը, ապացուցելու ձգտումը և, վերջիվերջո, նյութի խիստ ենթարկումը մերկացման առանցքային քաղաքական գաղափարին։

Շնորհիվ բոլոր այս հատկությունների առկայության, Կոլցովի շատ ճամփորդական ակնարկներ, իրոք, փոխարկվել են պամ-

61 Այստեղ պետք է վերապահում անել, որ ֆելիետոնի (նրա կարծիքով, ժանրերից ամենաչտարբերակվածի) տակ նա նկատի ունի նաև ակնարկը։

62 *М. Кольцов*, Очерк и памфлет, в сб. М. Кольцов. «Писатель в газете», М., 1961, стр. 23.

ֆիլմի «19 քաղաքներում», օրինակ, քաղաքները հանդես են գալիս ոչ թե պարզապես իբրև տուրիստական դիտումների օբյեկտ, այլ որպես ժողովրդի միջավայրի, նրա քաղաքականության արտահայտողներ։ Դրան են ծառայում ակնարկի բոլոր թեմերը (Վիեննայի մասին ուրվագիրը կծու ծաղր է ավստրիական ռեժիմի նկատմամբ, Բուդապեշտի մասին ակնարկն ուղղված է երկրում քաղաքական ռեակցիայի դեմ, իսպանական նոթերը վառ մերկացնող նամակներ են ֆաշիզմի դեմ և խորունկ քնարական, քաղաքացիական պաթոսով լեցուն էջեր՝ իսպանական ժողովրդի արիության մասին)։

Կոլցովը տալիս է նաև դիմանկարային կենսագրական պամֆլետների շարք («Տարիներն ու յուրայինները» ժողովածուն)։ Քաղաքական և կենսագրական փաստերի դիպուկ զուգորդումը հեղինակին հնարավորություն է տալիս, պահպանելով հանդերձ յուրաքանչյուր անձի ռեալ գծերը, սրել նրա քաղաքական բնութագիրը, բացահայտել նրա սոցիալական բնույթը։ Այսպիսին են մի շարք քաղաքագետների ու գործիչների երգիծական կերպարները (Պուանկարե, Պետլյուրա, Միլյերան, Դենիկին)։

Պամֆլետը հետաքրքիր էվոլյուցիա է ապրում Էրենբուրգի մոտ։ «Խուլիո Խուրենիտոն» բուրժուական Եվրոպայի բարքերի դեմ ուղղված սուր և դառը պամֆլետ է։ Խուրենիտոյի՝ նիհիլիստի, «մեծ պրովոկատորի» ուսուցողական քարոզներում բացահայտված են բուրժուական աշխարհի ցինիզմն ու ճղճիմությունը։ Էրենբուրգի կատարած մերկացման առարկան շատ լայն է՝ ազգամոլություն, պատերազմի թոհուբոհ, կրոնի միլիտարիզացիա, արվեստի անկում, բարքերի այլասերում։ Սակայն ցասումնալից սարկազմի կողքին այստեղ դեռ առկա է միայնակ մարտնչողի թերահավատությունը։

Պամֆլետային հաջորդ գիրքը՝ «Ձգձգված լուծումը» ուղղակի հարձակվում է կապիտալիզմի ու ֆաշիզմի վրա։ Այստեղ արդեն չկան փիլիսոփա Խուրենիտոյի ճարտասանությունը, մտացածին պարադոքսները, համարձակ հնարանքները։ Պայքարը մտքի հետ, զվարճալիքի մակարդակի իջեցված արվեստը, որն ազատում է մտածելու անհրաժեշտությունից,—այս բոլորը բացահայտում են բուրժուական միջավայրի ողջ սադիզմն ու պարադոքսալությունը («Միտքը պաշտոնաթող»)։ Եվ, ի հակակշիռ սրան, հանում է նոր կարգի պատկերը («Կա աշխարհում Մոսկվան»՝ խոր հայրենասիրական կրքով լեցուն մի պամֆլետ)։

Հակաբուրժուական, հակաֆաշիստական պամֆլետը զարգանում է նաև Արևմուտքում, օգտվելով պամֆլետի եվրոպական կուլտուրայի ավանդույթներից։ Այն հանդես է գալիս տարբեր ձևերով՝ Գ. Լորկայի բանաստեղծական և Վեյներտի երգիծական երգերից սկսած մինչև Մաննի, Բարբյուսի քաղաքական հոդվածներն ու տեսությունները. գրոտեսկից ու ծաղրանկարից մինչև Ֆեյխտվանգերի մերկացնող վեպը։ Սակայն այս բոլորի մեջ ընդհանուրը միասնական պաթոսն է, առաջադիմական քաղաքական միտումը։ Դա նոր հումանիզմի պաթոսն է, որը հիմնվում է բուրժուական աշխարհի հակասությունների ռեալիստական արտացոլման վրա։

Այսպիսով, պամֆլետային կերպարի մեջ տիպականացվում է մերկացվող առարկայի հետ կապված երևույթների ողջ գումարը։ Կերպարի էությունը բացահայտվում է ապացույցների ու փաստերի հիման վրա, սեղմ, կենդանի ձևով, որը և ապահովում է ագիտացիոն ներգործության օպերատիվությունը, նվաճում ընթերցող լայն մասսաների ուշադրությունը։

Եթե մերկացնող առարկայի նկատմամբ չլինի խորունկ, սկզբունքային, կրքոտ վերաբերմունք, ապա գործը չեն փրկի ո՛չ էֆեկտիվ լոզունգները, ո՛չ պաթետիկ ֆրազները, ո՛չ էլ լեզվի սրությունը։ Սա գրող-պամֆլետիստից պահանջում է ոչ միայն նյութի լավ իմացություն, այլև նրա ճիշտ գնահատում, երգիծական ընդհանրացման բարձր արվեստ՝ տիպականացման բազմազան միջոցների կիրառումով (երգիծական հնարանք, որը սրում է տվյալ երևույթի իրական գծերը, գրոտեսկ, հիպերբոլ, պայմանական տիպաժ և այլն)։ Այս հատկություններով են օժտված պամֆլետի լավագույն նմուշները, որոնք տալիս են հրապարակախոսության և գեղարվեստական գրականության ամենահամարձակ զուգորդման և փոխանցման օրինակներ։

IV. ՀՈՒՇԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1

Հուշագրությունը վավերագրական ժանրի մեկ այլ տարատեսակն է, որի արմատները նույնպես կապվում են հեռավոր անցյալի հետ։ Դեռ հնագույն ժամանակներում եղել են զանազան հուշարձանային մակագրություններ, պատմական գրանցումներ,

որոնք նպատակ ունեին ամրացնել, սերունդներին հասցնել մարդկանց հիշողությունը իրենց մասին, այս կամ այն նշանավոր դեպքի մասին։ Դրանք կապվում էին ինչպես գործնական ու տնտեսական հարաբերությունների, այնպես էլ նախնադարյան կրոնական հավատալիքների հետ։

Սակայն միայն անտիկ աշխարհի ուշ շրջանում, երբ, մի կողմից՝ սահմանվում է խոսքի արվեստի հիմնական տեսակների համակարգը և, մյուս կողմից՝ հանդես է գալիս որոշակի հետաքրքրություն մարդու անհատական աշխարհի հանդեպ, իսկ պատմագրությունը վերածվում է ինքնուրույն ճյուղի, առաջանում են հուշագրության առաջին իսկական նմուշները՝ մեմուարներ, կենսագրություններ և նամակագրական ստեղծագործություններ։ Այս տեսակները դեռ սերտորեն կապված են գրականության վաղ առաջացած ձևերին՝ վիպությանը կամ արվեստին, և սրանց հետ ավելի ընդհանրություններ ունեն, քան իրար միջև։

Անտիկ գրականության մասնագետները դրանք վերագրում են կամ պատմական շարադրանքներին (Քսենոֆոնի մեմուարները Սոկրատի մասին, հույների ռազմական արշավանքների մասին՝ «Անաբասիս», Հուլիոս Կեսարինը՝ Գալիայի մասին՝ զուտ ռազմական, քաղաքական և ազգագրական վկայություններով), կամ բարոյա-փիլիսոփայական գրականությանը (Պլուտարքոսի գրած կենսագրությունները), կամ քնարական պոեզիային (Հորացիոսի ուղերձները)։ Այսպիսի ստեղծագործությունների ի հայտ գալն իսկ վկայում է մարդկանց գեղարվեստական գիտակցության մեջ կատարված էական տեղաշարժերի մասին։ Գեղարվեստական ստեղծագործությունը բանահյուսական, առաջին հերթին վիպաքանական հողից անցում է կատարում դեպի իրականության ռեալ փաստերի մարզը։

Անձնական հիշողությունների, որպես պատմական վկայությունների, օգտագործումը դառնում է տարածված երևույթ (Քսենոֆոն, Կեսար, Եղիշե, Մ. Խորենացի, Ղ. Փարպեցի), թեև պատմական հիշողությունների մարմնավորման, ռեալ պատմական անձնավորությունների կենսագրությունների ստեղծման համար օգտագործվում են նաև ժողովրդական ավանդություններ ու լեգենդներ (Խորենացի, Պլուտարքոս)։

Միջնադարում գոյություն ուներ ավանդույթի վրա հենված գրական ժանրերի կայուն համակարգ, որը մեծ մասամբ որոշվում էր հասարակության քաղաքական, կրոնական, տնտեսական, իրա-

վաբանական և այլ պրակտիկ պահանջմունքներով։ Դա էր գործնական և ճանաչողական բնույթ ունեցող ժանրերի տարածման հիմքը։ Սակայն այդ գործերի մեջ, իհարկե, առկա էին նաև որոշակի գեղարվեստական-էսթետիկական միտումներ։ Այս զուգորդումները ավելի շատ հանդես են եկել ժողովրդական էպոսին մոտիկ պատմական ասքերում, ինչպես նաև սրբերի ու նահատակների Վարքագրությունների մեջ, ուր կենդանի բնավորությունը հսկայական ազդեցություն է գործում պատմողի վրա։ Վարքագրությունների հիմնական թեման, ճիշտ է, քրիստոնեական ավանդություններն ու լեգենդներն են, բայց արդեն նրանցից մի քանիսում առաջին պլան են քաշվում ռեալ պատմական փաստերն ու իրադարձությունները, ժամանակակիցների ու հեղինակի հիշողությունները։ Այսպիսին է, օրինակ, Կորյունի «Վարք Մաշտոցի» գիրքը՝ հետագա կենսագրությունների այդ սկզբնական նմուշը մեր իրականության մեջ կամ ռուսական հայտնի «Վարք ավագ երեց Ավվակումի» գիրքը։

Միջնադարը տալիս է նաև օրագրերի ժանրի առաջին սաղմերը։ Ամենավաղ նմուշներում դեռևս գերիշխում է պատմական իրադարձությունների նկարագրությունը և նրանք մոտիկ են խրոնիկներին։ Սակայն աստիճանաբար օրվա իրադարձությունները, անմիջական անձնական տպավորությունները, տրամադրությունները, խոհերը սկսում են դուրս մղել դեպքերի տարեգրությունը, ուշադրությունն ուղղելով մարդու ներքնաշխարհի վրա։ Մարդու ինքնաճանաչման հանդեպ այս հետաքրքրությունը, միջնադարում ապրելով երկար էվոլյուցիա, հաղթահարելով կրոնական խաչընդոտները, դառնում է նաև առաջին ինքնակենսագրությունների ակունքը։ Սրանց մեջ արդեն նկատելի է անձնական տարրի գերակշռող դերը՝ ինտիմ՝ խիստ անձնական զգացումների, հարաբերությունների շատ հանգամանալից վերապատմությամբ (Աբելյարի «Իմ թշվառությունների պատմությունը» կամ Դանթեի «Նոր կյանքի» հուշագրային մասը՝ Բեատրիչեին նվիրված սոնետների ու կանցոնների կենսագրական մեկնաբանություններով)։

Համենայն դեպս, բառի լրիվ իմաստով դեռևս դժվար է խոսել մեմուարների մասին, մինչև որ Վերածննդի դարաշրջանում ի հայտ չգան մարդու, հասարակության, պատմության ինչպես գիտական, այնպես էլ գեղարվեստական հետազոտության ռեալ նախադրյալներ։ Այն ժամանակ միայն, անհատի աճող ինքնագիտակցության, նրա հետաքրքրությունների շրջանակի լայնացմա-

նր զուգընթաց հաջողությամբ սկսում են զարգանալ բոլոր այս ժանրերը։ Գնահատելով այդ դարաշրջանի նշանավոր գրական հուշարձանը՝ Բ. Չելլինիի մեմուարները, Գերցենը գրել է. «Բ. Չելլինիի մեմուարները հետաքրքիր են ոչ թե նրա համար, որ նա խոշոր արվեստագետ էր, այլ նրա համար, որ նա շոշափում է **վերին աստիճանի հետաքրքիր հարցեր**»[63]։ Անհատն սկսում է ազատորեն դրսևորվել, աներկյուղ դրվատվել, ճանաչվել և ինքնորոշվել իր հասարակական նշանակության մեջ։

Վերջին տենդենցը խորանում է սկսած XVIII դարի վերջից, հատկապես XIX դարում, երբ առաջին պլան է քաշվում «մարդու մեջ արտացոլված պատմության» (Գերցեն) հասարակական և գեղագիտական նշանակությունը։ Սկսվում է ժամանակակից իրականության, անհատի պատմական փորձի հետազոտության գրական-գեղարվեստական սինթեզը՝ ժամանակակիցների խոհերում և զգացմունքներում դարաշրջանը արտացոլելու միջոցով։ Մեմուարների գլխում են Գյոթեն ու Հայնեն, Ստենդալը, Գերցենը, Տոլստոյն ու Դոստոևսկին, Աբովյանը, Աղայանը, Պռոշյանը, Շիրվանզադեն և ուրիշներ։

Գերցենի «Եղելություններ և խոհեր» գիրքը հսկայական ազդեցություն ունեցավ մեմուարային գրականության զարգացման վրա։ Անձնական կյանքի պատմությունը, ժամանակակցի խոստովանությունը դարձավ մի ամբողջ սերնդի կյանքի ու պայքարի պատմություն, վերածվեց դարաշրջանի կյանքի գեղարվեստական հանրագիտարանի։ «Ռուսական աշխարհն ու հեղափոխությունը»,— այսպես էր կոչել Գերցենն իր մեմուարները ֆրանսիական հրատարակության մեջ։ Իրոք, այստեղ պատկերված է և հեղափոխական շարժումը իր բոլոր հակասություններով, և ճորտատիրական իրավունքի սարսափները, և բյուրոկրատական միջավայրի ու բարձր դասերի կերպարներ ու տիպեր։ Անձնական հոգեկան դրաման, ճշմարտության որոնումները, հեղինակի անձի լարված դրամատիզմը, որը և պայմանավորում է ամբողջ շարադրանքի խոր քնարականությունը, զուգակցվում են «տեսածի և ապրածի» փիլիսոփայական և հասարակական նշանակության ուղղակի գնահատականներին։

Վերջին գլուխներում «անձնական» տարրի տեսակարար կշռի փոփոխումն ինքնին ոչ թե հեռացում էր շարադրանքի սկզբունքներից և ժանրի օրենքներից, այլ հետևանք էր հեղինակի հոգեկան

[63] *А. И. Герцен*, Собрание соч., т. 8, М., 1956, стр. 205.

կյանքում ընդհանուրի և մասնավորի փոխհարաբերության փոփոխության։

«Մարդու մեջ արտացոլված պատմության» ժերցենյան սկզբունքը հետագայում դարձավ գեղարվեստական հուշագրության հիմնական չափանիշներից մեկը և վկայում էր ժանրի մեջ կատարված փոփոխությունների մասին։

Անցնելով զարգացման երկար ուղի, փոխվելով ինչպես բովանդակությամբ, այնպես էլ ձևով, աստիճանաբար բաժանվելով պատմագրությունից և գիտությունից, այս ժանրը XIX դարում արդեն տալիս է իր դասական նմուշները՝ միանգամայն ձևավորված պոետիկայով, որ նրա տարբեր տեսակներում արտահայտվում է տարբեր ձևով[64]*։*

Փորձենք առանձնացնել հուշագրության հիմնական տեսակներն ու տիպերը՝ նոր և ժամանակակից հայ գրականության օրինակների հիման վրա։

Օրագիրը *իր ժանրային բնույթով մեմուարային գրականության առավել պարզ ձևն է։ Այն ներկայացնում է հեղինակի կողմից նրա անձնական կյանքի դեպքերի ամենօրյա կամ պարբերական գրառումներ՝ հասարակական իրականության ֆոնի վրա։ Օրագրի հիմնական ժանրային առանձնահատկությունը՝ ընդհանուր, ողջ պատմությունը միավորող գաղափարական և սյուժետային առանցքի բացակայությունն է։ Միասնությունը հաստատվում է պատմողի, նրա հայացքների սիստեմի միջոցով։ Այստեղից էլ բխում է պատմության հատվածային, կտրտված բնույթը։*

Վերցնենք Խ. Աբովյանի «Դորպատյան օրագրերը»։ Նա ինքը «օրագրերի» վերջում սահմանում է նրանց «կոնցեպցիան». «Մեր անցկացած օրերն նշանակել և նրանց համար հատուկ օրագիր սարքել՝ չէ թե միայն նրա համար է լավ և օգտակար, որ մենք մեր առաջին ժամանակը վերջինի հետ կարող ենք համեմատել... այլ և էն պատճառով, որ մեր միտքը ակար ըլլալով, շատ բանն մոռանում ա, և մենք ինչ որ մեր գլխովն անց ա կենում չենք կարող այնպես ուղիղ հիշել և գտնել, ինչպես հարկն ա։ Նամանավանդ հարկավոր է այս առնել, ինչ ժամանակ մենք օտար աշխարհ ենք դուս գալիս։ Որ ո՛չինչ պատճառ չունենանք գրելու, մեղ բավական նյութ են վարքը, կացությունն, կենցաղավարու-

---

64 *Հայկական մեմուարային գրականության տեսակների պատմությունը տրված է Կ. Դանիելյանի «Հայ մեմուարային գրականության պատմությունից» գրքում (1961)։*

թյունն ունեին, որ հետո մեր երկրացիք կարողանան էստանք իմանալ և ինչ իրանց հավանելի ա և օգտակար իրանց համար ժողովել և նրանից օրինակ առնուլ...»[65]։

Եվ, ինչպես, անձնական կյանքի բոլոր փաստերն ու դեպքերը, կենցաղի, առօրյայի, գործնական կյանքի հարցերը, մարդկանց հետ զանազան հանդիպումների և Լիֆլանդիա երկրի նկարագրությունը,—այս բոլորը ենթարկված են հայ ժողովրդի ազգային ու սոցիալական վերածննդի խնդրին, տրված են այդ հիմնական պաթոսի լույսի տակ։ Այս իմաստով Աբովյանի «Օրագրերը» մեմուարային գրականության հասարակական շրջանակների լայնացման, անձնական սկզբունքը դարաշրջանի պահանջմունքներին համապատասխանեցնելու առաջին վկայություններից մեկն է։

Մյուս կողմից, «Դորպատյան օրագրերն» ունեն գրական արժեք։ Նույնիսկ գտնում ենք, թե սրանք հայ գրականության մեջ նոր ժանրերի ու ոճի հիմքերն են դնում, այն է՝ սոցիալ-հոգեբանական պատմվածքի, նովելի, վեպի։ Իրական փաստերի բանաստեղծական ներկայացումը հարուցում է կոնկրետ-զգայական պատկերացումներ։ Աբովյանի գեղարվեստական վարպետությունը երևան է գալիս Լիֆլանդիայի կոլորիտի, բնության նկարագրությունների, սոցիալական կյանքի գեղարվեստական ուրվագծումների մեջ, տարբեր մարդկանց հետ հանդիպումների մասին պատմող «հոգեբանական էտյուդներում»։ Այս բոլորը, փաստերի խոր բարոյական գնահատման, հուզական ապրումների, ռոմանտիկ պաթոսի, հեղինակային զգացմունքների, մտքերի և պատկերների մի խակական հեղեղի հետ միասին, ստեղծում են ինքնօրինակ գեղագիտական էֆեկտ։

Աբովյանի «Դորպատյան օրագրերը» վկայություն են այն բանի, թե ինչպես բարենպաստ հանգամանքների բերումով (եթե հեղինակը օժտված է գեղարվեստական շնորհքով, կապված է դարաշրջանի առաջադիմական գաղափարներին, իսկ նյութը նշանակալի պատմական երևույթներ ու պրոցեսներ են) խիստ փաստագրական ստեղծագործությունը վերածվում է գեղարվեստական կտավի։

Մեմուարային գրականության ինքնակենսագրական ձևերն ունեն ավելի հստակ ու ռելիեֆ առանձնահատկություններ։ Այստեղ

65 Խ. Աբովյան, *Երկերի լիակատար ժողովածու*, հ. 6, 1955, էջ 301։

վերարտադրվում է հեղինակի անցյալ կյանքի մի կտորը, ըստ որում նրա առավել բեկումնային և նշանակալից շրջանները։ Պատմության կենտրոնում իր՝ հեղինակի անձն է։ Սակայն իր մասին պատմությունը հեղինակը զուգակցում է լայն ընդհանրացումների, կյանքի որոշ կողմերի տիպականացման, առանձին մշակութային և հասարակական գործիչների մասին հիշողությունների հետ[66]*։*

Ընդհանրապես, ինքնակենսագրական և մեմուարային տարրերի զուգակցումը պայմանավորում է ժանրային այս տեսակի բնույթը։ Երկերի մի մասը կառուցվում է ուժեղ արտահայտված մեմուարային սկզբունքի վրա, մյուսները՝ ինքնակենսագրականի, երրորդները՝ դրանց միահյուսման, չորրորդները՝ նրանց հավասարակշռման վրա։

Քննենք ժանրի էվոլյուցիան հայ գրականության երկերի օրինակով։

Պ. Պռոշյանի մեմուարները միավորում են գրողի ինքնակենսագրությունն ու օրագիրը։ Տասնամյակներ շարունակ մասնակցելով գրական-հասարակական կյանքին, լինելով գրական պրոցեսի ակտիվ գործիչն ու վկան, Պռոշյանը պահանջ է զգում հետադարձ հայացք գցել անցյալին, գնահատել նրա դեմքերն ու դեպքերը։ Սկզբում նա գրում է ինքնակենսագրությունը, ուր տալիս է իր կյանքի ու գործունեության համառոտ ակնարկը, հետո նրա մտա միտք է առաջանում տալ ընդհանուր կյանքի ավելի լայն ու բազմակողմանի պատկերը և ինքնակենսագրության հիման վրա գրում է «Հուշիկները». սա ընդգրկում է հեղինակի կյանքը՝ մինչև «Սոս և Վարդիթերի» ստեղծումը։ Այստեղ է մտնում «Օրագիրը», որն սկզբունքորեն տարբերվում է ինքնակենսագրությունից օրվա իրադարձությունների անմիջական գրառումով և ունի մեմուարային բնույթ։ Պռոշյանն «Առաջաբանում» գրել է. «Հուշիկներս այսօրվա գործ չեն, երկար տարիների արդյունք են»։ Դրանք հենց օրագրային գրառման արդյունք են. «Գիտակցության եկած օրից սովորություն էի արել իմ անձին վերաբերյալ աչքի ընկնող դեպքերը գրի առնել»[67]*։ Ինքնակենսագրության շրջա-*

---

66 *Իր նախասիրությամբ, ինչպես և մեմուարային տարրի անպայման առկայությամբ նրանք առանձնանում են վեպի ինքնակենսագրական ձևերից, ուր ինքնակենսագրականությունը հանդես է գալիս որպես ոճական տարերք, որը թույլ է տալիս պատկերելու հերոսի կյանքը (Գորկու, Գլադկովի, Ստ. Զորյանի, Գ. Մահարու, Վ. Թոթովենցի ինքնակենսագրական վեպերը)։*

67 Պ. Պռոշյան, *Հուշեր, 1940, էջ 11։*

նակները լայնանում են, միաժամանակ երևան է գալիս և մի՝ այլ խնդիր՝ իմաստավորել «իրական և անհրաժեշտ փաստեր ժամանակակից կրիտիկոսի տեսությունից», գնահատել գրողներին ու մշակության գործիչներին, ստույգ և օբյեկտիվ վկայություններ հաղորդել ոչ միայն սեփական կյանքի, այլև շրջապատի մարդկանց մասին։ Այստեղ մտնում են նաև նրա պատմվածքների և հոդված-հիշողությունների նյութերը, որոնք վերամշակվում են օրագրային գրառումների հիման վրա, ընդլայնվելով ու հարստանալով նոր փաստերով և վկայություններով։ Մեջ են բերվում տարբեր փաստաթղթեր, նամակներ, որոնք գալիս են հաստատելու այս կամ այն իրադարձության հավաստիությունը։

Փոշյանի հուշերի գրական արժեքը շատ փաստերի, դրվագների ու դեպքերի, կյանքի մոռացված կողմերի գեղարվեստական վերարտադրման մեջ է, պատմության խորապես հուզական ոճի մեջ. Մեմուարներից հառնում է հեղինակի կերպարը, որը ժառանգել է ժողովրդական աշխարհզգացողությունը, որը համոզված և անկոտրում է իր հայացքներում, իսկ անձնական կյանքում հմայիչ է, պարզ ու անմիջական։

Գ. Աղայանի «Իմ կյանքի գլխավոր դեպքերը» մեմուարներում բազմակողմանի արտացոլում է գտել Աղայան-գրողի, փորձված մանկավարժի, հրապարակախոսի գործունեությունը։ Գործունեության հենց այս բազմակողմանի բնույթը նրան թույլ է տվել սեփական կյանքի պատմության մեջ վերարտադրել հայ մշակույթի և հասարակական մտքի պատմության բովանդակալից ու բուռն մի ամբողջ դարաշրջան։ «Ես դար ապրելուց հետո... ես վճռեցի ահա գրել իմ կյանքի գլխավոր դեպքերը, որոնք որևէ կերպ ազդեցություն են ունեցել իմ մտավոր և բարոյական զարգացման վրա։ Եվ այս արի այն համոզմամբ, որ կյանքից ստացած փորձությունն ևս մի հարստություն է՝ հետնորդներին կտակելու արժանի»[68]։ Աղայանը կարող էր իրեն թույլ տալ այս հայտարարությունը, քանի որ նրա կյանքի պատմությունը իրոք որ հայտնի գրողի, լուսավորչի արտասովոր պատմություն էր։ Դա բարձր բարոյական ու նպատակասլաց կյանքի օրինակ է, մի մարդու կյանքի, որը գոյության իմաստն ու կոչումը տեսնում է ժողովրդին ծառայելու մեջ։

Աղայանի մեմուարներն ավելի ընդհանրացնող բնույթ ունեն։

---

68 Գ. Աղայան. *Իմ կյանքի գլխավոր դեպքերը*, 1955, էջ 25։

Գրքի յուրաքանչյուր գլուխ սկսվում է ոչ թե բուն փաստերի նկարագրությամբ, այլ հոգեբանական գնահատականներով, փիլիսոփայական իմաստավորումներով, մտորումներով, գրականությունից, պատմությունից քաղված օրինակներով, առանձին անձնավորությունների սեղմ, խտացված բնութագրումներով (Ս. Նազարյանցի, Մ. Նալբանդյանի, Րաֆֆու, Պռոշյանի, Խրիմյանի և այլոց դիմանկարները, խորհրդածություններ մշակույթի, լուսավորության, գիտության մասին և այլն)։ Կան նաև սեփական ստեղծագործություններին վերաբերող գրական-քննադատական գնահատականներ (օրինակ, «Արության և Մանվելի» համեմատությունը «Վերք Հայաստանի» հետ)։

Բուն իրադարձությունների և դեմքերի նկարագրությունները մեծ մասամբ ոչ թե հենվում են փաստերի արձանագրության վրա, այլ վերարտադրում են 60-ական թվականների կյանքի ընդհանուր ոգին, մթնոլորտն ու միջավայրը (Մոսկվայի աշխատավորական խավերի կենցաղի, մոսկովյան հայերի, ուսանողական միջավայրի, պետերբուրգյան մշակութային ու հասարակական կյանքի նկարագրությունները)։ Ինչպես պատմության ոճը, այնպես էլ հեղինակի մտորումներն ու գնահատականները պոետիկ են, լեցուն գեղարվեստական համեմատություններով, պատկերավոր ասոցիացիաներով. «Խավար էր այդ ժամանակ մեր աշխարհը, շատ էր խավար. լուսավոր մարդուն պետք էր լապտերով փնտրել։ Ո՛չ գիր, ո՛չ գրականություն, այլ տգիտություն, ճորտություն, գերություն, բռնություն—մի դժոխք էր բոլոր դիվական և ճիվաղական հրեշներով»[69]։

Աղայանի ինքնակենսագրության հուշական-բանաստեղծական ոճը հաճախ խախտում է պատմության ժամանակագրական ընթացքը։ Ինչ-որ ասոցիացիաների միջոցով Աղայանը հեշտությամբ թռնում-անցնում է մանկությունից դեպի ապագա և հակառակը։

Մեմուարներին գեղարվեստականություն են տալիս ակնարկային բնույթի էպիզոդիկ հիշողությունների շարքը, կենցաղային զանազան արկածները (պատմություն Մոսկվա կատարած ճանապարհորդության մասին), մանկական սիրո և այնի մասին քնարական պատմությունները, հարազատ երկրի բնության նկարագրությունները, զանազան մանրամասներ գործիչների դիմանկարները կերտելիս։ Այս բոլորն օգնում են ստեղծելու գա-

69 Նույն տեղում, էջ 10։

րաշրջանի ընդհանուր մթնոլորտը, տրամադրությունն ու ոգին, ջերմություն, անմիջականություն և հավատարմություն են հաղորդում պատկերվածին։ «Ես չգիտեմ, ինչու փախս են տալիս մեր կենսագիրները բնավորության նկարագրից, մինչդեռ կենսագրության աղն ու համեմը հենց այդ է»[70], գրել է Աղայանը։

Ինքնակենսագրական տարրը մեմուարային սկզբունքի հետ զուգակցելու դասական օրինակ է Շիրվանզադեի «Կյանքի բովից» գիրքը։ Նրա բուն վերնագիրը բնութագրում է հուշագրի մտահղացման լայնությունը։ Ի տարբերություն նախորդների, Շիրվանզադեի մոտ առաջին անգամ պատմության կենտրոնում ոչ թե ինքը հեղինակն է, այլ դարաշրջանի օբյեկտիվորեն ներկայացված պատկերը։ Նկարագրվող աշխարհի ընդգրկումը էպիկականորեն լայն է. կապիտալիզմի զարգացումը Կովկասում, բանվորների դրությունը, պատերազմ, հեղափոխություն, կոտորածներ, «դաշնակցության» գործունեությունը, հայկական հարցը, եվրոպական աշխարհի սոցիալական բևեռները և այս բոլորի արտացոլումը արվեստում։ Այս ամբողջ աշխարհն անցնում է արվեստագետի ու նրա սերնդի ճակատագրի միջով։ Նրա կենսագրությունը, հոգևոր աճի, ինքնաճանաչման, որոնումների, ինքնահաստատման, պայքարի պատմությունը արտացոլում է ժողովրդի առաջավոր մարդկանց ճակատագիրը, և նրա հերոսն, այս իմաստով, ձեռք է բերում ընդհանրացնող ուժ։ Նա միաժամանակ խորհրդանշում է անցյալում հայ գրողի արտակարգ դժվարին ճանապարհը։

Շիրվանզադեն իր նախորդներից զգալիորեն բարձր է նաև դարաշրջանի քաղաքական, մշակութային, տնտեսական կյանքի շատ երևույթների (Բաքվի, Թիֆլիսի, Ռուսաստանի, ցարական եվրոպական իրականության) խոր վերլուծությամբ։ Այստեղ կան կյանքի շատ ոլորտներ ընդգրկող ռեալ դրվագներ, իրադարձություններ, տեսարաններ, որոնց ստույգ լինելը հաստատվում է նամակներով, փաստաթղթերով, կան էքսկուրսներ դեպի պատմություն և մշակույթ (ակնարկներ հայկական գաղութների, նրանց սոցիալական կազմի և կուլտուրական նկարագրի մասին, դեպի Բեռլին, Փարիզ, Շվեյցարիա կատարած ուղևորությունների ժամանակ ծնված դատողությունները արտասահմանյան բարքերի ու սովորույթների, սոցիալական հակասությունների մասին), կան, վերջապես, մշակութային տեսարժան վայրերի՝ տաճարների, թանգարաննե-

70 «Աղբյուր», 1889, № 2։

րի, թատրոնների մանրամասն նկարագրություններ։ Վերջիններս արվեստագիտական բավական ընդարձակ, բայց կենդանի ակնարկ-էսսեներ են, որոնք ճանաչողական արժեքավոր ինֆորմացիա տալու հետ մեկտեղ բացահայտում են հեղինակի ռեալիստական գեղագիտությունը։ Լուրջ մտորումները հաճախ ռիթմիկ ձևով ընդհատվում են շատ զվարճալի պատմություններով, արկածների և հանդիպումների նկարագրությամբ, որոնք աշխուժացնում են շարադրանքը, հնարավորություն են տալիս մի ակնթարթ հանգստանալու, որպեսզի հեղինակի հետ դարձյալ մխրճվես նրա պատկերած կյանքի բովը։

Շիրվանզադեի մեմուարներում հատուկ տեղ են գրավում դարաշրջանի խոշոր գործիչների բնութագրերը, որոնք տրվում են ե՛ պատմության ընդհանուր շղթայում, և՛ հանդես են գալիս առանձին գլուխներով, դառնալով առանձին ակնարկ-դիմանկարներ (Ադամյան, Պարոնյան, Աղայան, Սունդուկյան, Րաֆֆի)։ Ի տարբերություն Աղայանի ու Պարոնյանի, Շիրվանզադեին հաջողվում է, նախ՝ այս դեմքերի գնահատման մեջ լինել շատ ավելի անկանխակալ և օբյեկտիվ, երկրորդ՝ կենտրոնանալ այն կողմերի վրա, որոնք ընդհանրացնող գծեր են կրում։ Տիպականացումը, հատկանշականը վառ կռահելու շնորհքը շատ բանով ապահովում է դիմանկարների գեղարվեստական ուժը։ Ընդսմին նա հավատարիմ է մնում իր «նախատիպերի» կյանքի փաստերին, դրանք վերարտադրելով ողջ ինքնատիպությամբ և անհատական բնույթով։ Նրանք հանդես են գալիս իրենց արժանիքներով ու թերություններով, նախապաշարմունքներով, կենցաղով՝ ընդհուպ մինչև արտաքինի մանրամասները։ Այս կենդանի, պատկերավոր, ամբողջական բնութագրումները, որոնք բացահայտվում են կոնկրետ էպիզոդներում, կենսագործունեության տարբեր ոլորտներում, սովորաբար ավարտվում են հայ մշակույթի պատմության մեջ տվյալ անհատի դերի ու տեղի ընդհանրացնող գնահատականով (Րաֆֆու, Պարոնյանի, Աղայանի, Ադամյանի, Զոհրապի, Սիամանթոյի և այլոց դիմանկարները)։

Վերցնենք օրինակի համար Պարոնյանի դիմանկարը։ Սկզբում տրվում է նրա արտաքին դիմանկարի, հագուստի, լեզվի ընդհանուր բնութագիրը. «Խոսում էր սուր և անախորժ ձայնով և այնքան բարձր, որ կարծես նրա համար քաղաքի տները լեռներ էին, փողոցները՝ ձորեր»[71]։ Եվ հենց նույն մանրամասնը հանդես '

71 Շիրվանզադե, Կյանքի բովից, 1930, էջ 261։

գալիս Պռոշյանին տրված ընդհանուր բնութագրում. «Գյուղից եկել էր նա, գյուղացի էլ մնաց քաղաքում մինչև մահը։ Ժողովրդի հարազատ զավակն էր նա՝ հայ շինականի լավագույն հատկություններով»[72]։ Այս հատկությունները երևան են գալիս նրա բնավորության մեջ ու աշխատանքում, բոլոր քաղաքական կուսակցությունների հետ նրա խորթության մեջ, նահապետական գյուղացու և հավատացյալ քրիստոնյայի հայացքներում, գրական բոլոր երկերում։

Շիրվանզադեն հաճախ կիրառում է կոնկրետ համեմատություններ, հարստացնելով և ավելի լիարյուն դարձնելով դիմանկարները (Պռոշյանի և Րաֆֆու բնավորությունների՝ առաջինի սրտաբացության և երկրորդի ինքնամփոփության, նրանց դերի, կրթվածության, կուլտուրական մակարդակի համեմատությունը)։

Տալով բնութագրեր, նա հաճախ փորձում է հասկանալ այն օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ գործոնները, որոնք պայմանավորել են այս կամ այն անհատի հասարակական դերը։ Այդպիսին է Գ. Արծրունու «սուտ փառքը» բացատրող փայլուն հոգեբանական վերլուծությունը։

Բոլոր դեպքերում Շիրվանզադեն իր հուշերում մնում է ստուգապատում կենսագիր և միաժամանակ տաղանդավոր գեղարվեստագետ։

Գեղարվեստորեն ավարտուն տիպեր են դառնում մի շարք էպիզոդիկ կերպարներ ու դեմքեր։ Այդպիսին է, օրինակ, Սոմիկոյի՝ հայ բուրժուազիայի այդ «միջին-հավաքական տիպի» կենդանի դիմանկարը, որի պատմությունն ու ճակատագիրը մի ինքնուրույն նովել է ներկայացնում։ Նույնը կարելի է ասել սնանկացած իշխանուհիների, նավթատերերի, մեծահարուստների, ցարական պաշտոնյաների, հայ և ռուս էմիգրանտների կերպարների մասին, որոնք նկարագրվում են հեգնանքի և գրոտեսկի որոշ տարրերով։

Պամֆլետային բնույթի սուր և արտահայտիչ էջերը երևան են հանում եվրոպական դեմոկրատիայի իսկական պատկերը (օրինակ, Փարիզի քրեական ու հանցագործ աշխարհի վիհերի նկարագրությունը, մամուլի ծախվածությունը մերկացնող հատվածները)։ Եվ, հակառակը, խորապես լիրիկական են Բաքվի բանվորների ու նավթագործների մասին, ֆրանսիական «chifonier»-ների մասին պատմող ակնարկները։

---

72 Նույն տեղում, էջ 260։

Շիրվանզադեի մեմուարներն ընդհանրապես լի են լիրիզմով։ Բազմաթիվ շեղումներում, կենդանի ու ջերմ հիշողություններում հարություն են առնում դեպքերն ու դեմքերը, վերարտադրվում են անձնական կյանքի ողբերգական իրադարձությունները։ Նրանք հաճախ խախտում են պատմության ժամանակագրական կարգը, մեջ բերելով մտորումներ բարոյական թեմաներով, հոգեբանական էքսկուրսներ և էտյուդներ։ Եվ այդ բոլորով ամբողջանում է հեղինակի կերպարը՝ իր վարքագծով, մտքառումով լեցուն կյանքով, դարաշրջանի և շրջապատի հետ ունեցած սերտ կապերով։ Շիրվանզադեն յուրովի իրագործում է «մարդու մեջ արտացոլված պատմության» գերցենյան սկզբունքը։ «Կյանքի բովից» մեմուարները տալիս են հայկական կյանքի և գրական պրոցեսի համայնապատկերը՝ մինչև XX դարի առաջին տասնամյակը։

2

Սովետական գրականության ինքնակենսագրական երկերում ընդհանրապես սուր ձևով ուժեղանում է էպիկական սկզբունքը։ Հեղինակի պատմությունն իր մասին միշտ ուղեկցվում է կյանքի լայն պատկերի ընդգրկումով։ Ինքնակենսագրական հերոսը աշխարհի առջև խորհրդածում է կյանքի իմաստի և իր տեղի մասին Կյանքի նյութի «ճնշման տակ» նա դադարում է պատմության կենտրոնը լինելուց։ Զուգահեռաբար աճում է այլ, ավելի կարևոր կենտրոն՝ դարաշրջանի մարդկանց և իրադարձությունների պատմությունը, որը ընդլայնում է ինքնակենսագրական ժանրի սահմանները։

Սյուժետա-իմաստային այս երկու կենտրոնների ներդաշնակ միացումը պայմանավորում է նաև գեղարվեստական հնարանքի օրգանական դերը (Պաուստովսկու «Պատմվածք կյանքի մասին», Գիլյարովսկու «Իմ թափառումները», Շկլովսկու «Ապրում էին-կային»)։

Օ. Բերգոլցը գրել է, որ հուշագրության մեջ էպիկականությունը՝ կապված աշխարհն իր ողջ լրիվությամբ պատկերելու հետ, զուգակցվում է անձնական տպավորությունների ու սեփական փորձի շրջանակով սահմանափակվելու ձգտմանը. «Ի մի հավաքել իր կյանքը... հիշել, համեմատել, վերաիմաստավորել բոլորը, ինչ կար նրանում, ակունքներից սկսյալ հավաքել ինքն իրեն որպես միասնական մի բան» («Ցերեկային աստղեր»)։

Ինքնակենսագրության նոր տիպի էպիկականության նշաններից է նրա մեջ մեմուարային գրականության շատ այլ ձևերի՝ նամակների, օրագրերի, գրական դիմանկարների զուգակցումը, որը դարձնում է այն լիարյուն։

Սովետական հուշագրության նոր գծերը հստակորեն արտահայտված են Գորկու մոտ։ «Ռուսիայով», «Գրառումներ օրագրից» հիշողությունների շարքում, առանձին գրողների դիմանկարներում նա տալիս է, ասես, իր ինքնակենսագրական եռապատումի ինքնատիպ մեմուարային շարունակությունը։ Այստեղ ևս կա միասնական հերոս՝ պատմողը, որը փորձում է իր անձնական ընկալումների միջոցով հաղորդել մեծ աշխարհի հարստությունն ու հակասականությունը։ Հերոսի ուղին անբաժան է ժողովրդի կյանքի, Ռուսաստանի կյանքի պատկերումից։

Պայքարը հանուն ժողովրդի նոր, հերոսական կյանքի Գորկու մեմուարների հիմնական պաթոսն է, որը պայմանավորում է նրա կոնցեպցիան գեղարվեստական ճշմարտության և հնարանքի մասին։ «Այս գիրքը,— գրել է նա,— բավական որոշակիորեն խոսում է այն մասին, որ ես չեմ քաշվել գրելու ողջ ճշմարտությունը, երբ ցանկացել եմ։ Բայց, ըստ իս, ողջ ճշմարտությունն այնքան էլ պետք չէ մարդկանց, որքան որ կարծում են։ Ով սոսկ գրանցում է կյանքի չարիքը, վատ արհեստով է զբաղվում»[73]։

Պատմելով շրջապատող աշխարհի մասին, հեղինակը ոչ միայն վկա է, ականատես, դիտող, այլև մարտիկ, դեպքերի գործուն մասնակից։

Մեմուարների սահմաններում «ապրում են» նաև առանձին գրական դիմանկարներ։ Դրանք կարող են գոյություն ունենալ նաև ինքնուրույն ձևով, ներկայացնելով մեմուարային գրականության մյուս բավական տարածված ճյուղը։ Ի տարբերություն օրագրերի, սրանք անպայման կապված չեն ժամանակով մոտիկ իրադարձությունների հետ, թույլ են տալիս հետադարձ հայացք վաղուց անցած-դարձածի մասին, և այս բոլորը դարձյալ հեղինակային անձնական փորձի պրիզմայի միջով։ Դիմանկարը մերթ կառուցվում է մեկ անձի շուրջ (Ֆեդինի՝ «Գորկին մեր մեջ»), մերթ ներկայացնում է պատմություններ զանազան նշանավոր մարդկանց մասին (Վ. Վերեսաևի «Բժշկի նոթերը», Լ. Նիկուլինի «Մարդիկ և ուղևորություններ», Ա. Սերեբրովի «Ժամանակ և մարդիկ»)։

---

73 *М. Горький*, Собрание соч., т. 15, М., 1951, стр. 335—336.

Այստեղ ոչ միայն արձանագրվում են իրադարձություններն ու հեղինակի վերաբերմունքը, այլև որոշակի դիրքերից ինչ-որ չափով անհրաժեշտ վերլուծություն է արվում։ Ուստի այստեղ պահանջվում է գիտակցված տիպականացում, նյութի ավելի խիստ ընտրություն։ Այնուամենայնիվ, այս ժանրը «ամորֆ է», որոշակիորեն արտահայտված չափանիշներ չունի, առնչվում է մեմուարային գրականության մյուս ձևերի հետ, «ապրում է» նրանց մեջ. Սակայն այս անորոշությունը, որը նրա յուրահատկության վկայությունն է, հնարավորություն է տալիս ազատ և անբռնազբոս ձևով հետևել հիշողությունների բնական ընթացքին[74]։

Այսպիսին են, օրինակ, Գորկու հիշողությունները, որոնք գրված են ռուս տաղանդավոր մարդկանց դիմանկարների ձևով։ Նրանց բոլորի մեջ կա ժանրին հատուկ և անհրաժեշտ մեմուարային ոճը։ Հեղինակը չի ձգտում բնութագրման սպառիչ լրիվության և այն չի տալիս հավաքական, նկարագրական ձևով։ Կերպարը Գորկու մոտ աճում է աստիճանաբար, առանձին հատիկներից ու գծերից (արարքներ, խոսակցություններ, հանդիպումներ և զրույցներ), մտքերի, զգացմունքների վերարտադրման, դիմանկարի արտաքինի, կենցաղի մանրամասների և այլն միջոցով։ Ա. Պ. Չեխովի դիմանկարում այդ մանրամասները հսկայական դեր են խաղում (ուսուցչի հետ հանդիպումն, օրինակ, մի գիծ է, որն ավելի լրիվ է բացահայտում Չեխովի կողմից կյանքի մանրուքների ողբերգականության խոր զգացումը)։ Որոշ ֆրագմենտներ. մինիատյուրներ ասես իրենց արժեքն ունեցող ինքնուրույն հիշողություններ են (զրույցը դատախազի ընկերոջ հետ, հանդիպումը երեք տիկինների հետ)։ Սյուժետային միասնությունը ամրանում է իր՝ պատմողի կերպարով։ Այս ինքնատիպ գեղարվեստա-

---

[74] Այստեղ կարելի է դասել նաև ժամանակակիցների՝ գրողների մասին հիշողությունների ժողովածուները՝ այդ յուրօրինակ գրական մեմուարները, որոշ գրական դիմանկարները, ուր առկա է ինքնակենսագրական ու բոլոր՝ անձնական ծանոթությունը։ Սակայն ընդհանրապես գրական դիմանկարը մաքուր տեսքով միշտ նաև գրականագիտական ուսումնասիրություն է, որը խտացված ձևով արտացոլում է նախատիպի կերպարը ամբողջական և անկրկնելի բնավորության միջոցով։ Շարադրանքի գեղարվեստական ձևը, խոսքի ոճական կառուցվածքն ու ոճը թույլ են տալիս խոսել նրանցում առանձին պատկերային տարրերի մասին, սակայն ընդհանուր առմամբ նրանք ունեն անձնավորության մասին պատմական և գրական անհրաժեշտ վկայությունների բնույթ և մնում են գրականության պատմության ու քննադատության ժանրերի շարքում (Գ. Զոհրապի, Հ. Ասատուրի և այլոց գրական դիմաստվերները)։

կան մողախիկայից, «տեսածի ու լսածի» մասին պարզամիտ պատմություններից աճում են ամբողջական կերպարներ՝ տոգորված հեղինակի կրքոտ վերաբերմունքով։ Յուրաքանչյուր կերպար մեծ գեղարվեստական արժանահավատությամբ կապված է դարաշրջանի հետ, զանազանված է պատմողի վառ արտահայտված քնարական-հրապարակախոսական պաթոսով (օրինակ, Լենինի մասին հիշողությունները)։

Բնութագրի կատարելության համար Գորկին հաճախ դիմում է նաև այլ մեմուարային ձևերի։ Այսպես, Լ. Ն. Տոլստոյի դիմանկարում օգտագործված են նոթեր և՛ անձնական օրագրից, և՛ Տոլստոյի օրագրից, մեջբերումներ նամակներից, մարդկանց պատմածներից ու զրույցներից։ Հիշողության կոմպոզիցիոն ներդաշնակությունը բոլոր դեպքերում ապահովվում է հեղինակի հրապարակախոսական մտքի հստակ ուղղվածությամբ, որը հնչում է և՛ սկզբում, և՛ վերջում։

Դիմանկար-հիշողություններում «նախատիպի» ողջ կյանքը կամ նրա առանձին շրջանները լրիվ վերստեղծելու հնարավորություն չկա, ինչպես արվում է կենսագրական երկերում։ Ուստի անհրաժեշտ է գտնել էական և վառ փաստեր, դրվագներ, որոնք բացահայտում են բնավորության և ստեղծագործության հիմնական գծերը։ Պատկերման այս էսքիզային բնույթը ժանրի հիմնական «ներվն» է, որ և պայմանավորում է նրա գեղարվեստական ձևը։

Տեսնենք, թե ինչպես են կենսագործվում ժանրի այս սկզբունքները Ավ. Իսահակյանի և Ստ. Զորյանի հիշողություններում։

Իսահակյանի «Իմ հուշերից» գիրքը ամփոփում է հայ գրականության և արվեստի դասական ներկայացուցիչների մի շարք դիմանկարներ (Ղ. Աղայան, Պ. Պռոշյան, Հովհ. Հովհաննիսյան, Հովհ. Թումանյան, Նար-Դոս, Ա. Սպենդիարյան, Թ. Թորամանյան և ուրիշներ)[75]*։*

Դիմանկարներից շատերի կառուցման սկզբունքը նույնն է։ Սովորաբար սկզբից տրվում են առաջին տպավորությունները՝ կապված տվյալ գրողի ստեղծագործության մանկական անմիջական ընկալումների հետ (Աղայանի հեքիաթների խորհրդավոր աշխարհով կամ Պռոշյանի «Սոս և Վարդիթերով» հմայվելը)։ «Շրջապատիս իրական աշխարհը այլափոխվել էր, մի ուրիշ երկնքի տակ էր շողում գլխիս վերևը»։ Այս հիմքի վրա առաջանում են «նախատիպերի» մասին առաջին բանաստեղծական պատկե-

---

75 *Տե՛ս* Ավ. Իսահակյան. *Երկերի ժողովածու, հ. 4, 1951։*

դացումները (Պռոշյանի մասին. «գերբնական մի արարած, որ ինձ համար անբացատրելի հրաշքով կարողացել էր ստեղծել հեքիաթի մի կախարդական աշխարհ»):

Հետագայում կերպարը կոնկրետանում է, իջնում երևակայության բարձունքներից, դառնալով կենդանի ու կոնկրետ դեմք: Բնութագրմանը միանում են ականատեսների վկայությունները (Պռոշյանի կերպարն ըստ համագյուղացիների պատումի, կամ Հովհաննիսյանի մասին տարածված պատկերացումները. «ասում էին մռայլ մարդ է, տխուր, զուսպ, համաշխարհային թախիծով համակված, ռոմանտիկական-բայրոնական մշուշներով պատած»):

Հաջորդ էտապը առաջին ծանոթությունն է, որն հաստատում կամ հերքում է այդ պատմությունները («Հովհաննիսյանը գեղեցիկ էր, հմայիչ, այնպես բարի, պարզ և քաղցր»): Այս առաջին հանդիպումներում արդեն խոր ներթափանցում կա այդ մարդկանց էության մեջ (Պռոշյանի մասին. «Բարի, անկեղծ. սրտաբաց, պարզ, ժողովրդասեր մարդ, որ այդպես անայլայլ մնաց մինչև կյանքի վերջը»): Հետո գալիս են տարբեր դրվագներ, անձնական հանդիպումներ ու զրույցներ, որոնք խորացնում են այդ սկզբնական բնութագրումները: Համեմատությունները խտասավորում են դիմանկարի արտաքին գծերը. «Երկուսն էլ (Աղայանն ու Թումանյանը) միևնույն տաղձից, ժողովրդի նյութից կերտած և միևնույն ոճով ձևավորված»: Ավելի լիարյուն են դառնում բնութագրումները հերոսների հայրենի միջավայրի, բնության նկարագրությամբ (Լոռին և Թումանյանը, վերջինիս նահապետական օջախի պատկերը): Կերպարները բացահայտվում են ոչ միայն անձնական սուբյեկտիվ բնութագրումների միջոցով, այլև դարի էպիկական իրադարձությունների, սերունդների ճակատագրի, դարաշրջանի գրական և հասարակական կյանքի կենդանի բնութագրումների ֆոնի վրա: Այս կապակցությամբ տրվում են հայ քաղաքական ու մշակութային կյանքի վիճակը ընդհանրացնող բնութագրումներ («Հայ կյանքը ալեկոծված էր արևմտյան հայերի ջարդերի սարսափելի լուրերով»: «Տխուր շրջան էր... ցարական հայահալած քաղաքականությունը կատաղի բնույթ էր ստացել»): Հառնում է այդ դարաշրջանի հայ մտավորականի և մի ողջ սերնդի կերպարը («Վերնատուն» մասին էջերը): Քնարականորեն խանդավառ տպավորությունները ու գնահատականները փոխարինվում են գրական էքսկուրսներով դեպի անցյալն ու ներկան

համեմատական բնութագրումներում պարզաբանվում են նկարագրվող անձերի տեղը, դերն ու նշանակությունը։ Գրական ստեղծագործության լուրջ վերլուծությունը՝ «նախատիպերի» շատ մըտքերի, քաղվածքների, ասույթների մեջբերումներով, սովորաբար ավարտվում է նրանց ստեղծագործական ու մարդկային նկարագրի ընդհանրացնող պատկերավոր բնութագրումներով։ Օրինակ. Պաուշյանի մասին. «Ինձ թվում էր, թե հողի ոճով լցված ժողովուրդն էր խոսում իր զարմանալի աշխարհհայեցողությամբ, կենսահայեցողությամբ»։ Հովհաննիսյանի մասին. «Բարձր ինտելեկտի մարդ, հազվագյուտ զարգացած, բազմակողմանի կարդացած, զտական ճաշակի և խորունկ կուլտուրայի տեր»։

Դիմանկարների վերջավորությունները ամենից հաճախ մահախոսականի բնույթի պոետական տխուր ավարտներ են, մահվան հետ կապված տպավորություններ ու ցնցումներ կամ շնորհակալական խոսք, քնարական հղումներ.

«Ցավում եմ, որ վերջին անգամ չտեսա նրան, չլսեցի նրա վերջին խոսքը» (Հ. Հովհաննիսյան)։

«Շատ տարիներ հետո... երբ արտասահմանից վերադարձա հայրենիք, ավա՜ղ, չկար Հովհաննեսը։ 1000 կյանքով ապրող այդ հսկայական մարդու փոխարեն տեսա մի անշուք հողակույտ և մի մեծ լռություն» (Հ. Թումանյան)։

«Ների՛ր ինձ, սիրելի Նար-Դոս, ներիր բոլորիս, որ սովորված էինք վիրավորելու քո համեստությունը... Իսկ դու չե՞ս կարծում, որ մենք պարտավոր էինք քո պայծառ, անբիծ մարդկայնքի մասին խոսել ապրողներին։ Ինձնով մի վրդովվիր, իմ թանկագին ընկեր»։

Այս հիշողություններից ոճով ու ընդհանուր կառուցվածքով առանձնանում է «Կոմիտասի անմահ հիշատակին» դիմանկարը։ Այստեղ ևս հիշողության համար սոսկ հիմք կա՝ Իսահակյանի մտերմությունը Կոմիտասի հետ («Տարիներ ապրել ենք նույն հարկի տակ, խոսել, կատակել, ճամփորդել ենք միասին հայ գյուղերն ու ուխտատեղիները»)։

Բայց Կոմիտասի անձնավորության մեծությունը ասես արտաշալի հեռավորություն է ստեղծում. «Այս ամենը թվում է ինձ ոչ իրական... Կոմիտասը ինձ համար հիմա լեգենդ է, հեռավոր առասպել, և նրա կյանքն ու փառապանծ գործը մի չքնաղ հրաշապատում»։ Համապատասխանաբար չկա նաև պատմողական տոնի այն թեթևությունը, անբռնազբոս և մտերմիկ երանգը, որ

տեսնում ենք մյուս դիմանկարներում։ Գլխավորն այստեղ Կոմիտասի դերի ու նշանակության իմաստավորումն է, նրա երգերի բնույթի պարզաբանումը, երգ, որի միջոցով հայ ժողովուրդը ճանաչեց իրեն («Կոմիտասը հաստատեց հայ երաժշտության գոյությունը՝ բխած հայ ժողովրդի հոգուց և դարերի միջով մեզ հասած»։ «Նա ցույց տվեց աշխարհին մեր ազգային երգը՝ մաքրված, ինքնուրույն և անաղարտ»)։ Ավելի ճիշտ, սա ոչ թե հիշողություն է, այլ ձոն Կոմիտասի հիշատակին՝ մահախոսական հոդվածի ձևով. «Սիրելի՛ Կոմիտաս, այսօր և միշտ դու մեզ հետ ես քո շքեղ երկերով, քո բարձր արվեստով... Հանգի՛ր խաղաղ, սիրելի, նվիրական Կոմիտաս»։

Հայկական մշակույթի գործիչներին նույնպիսի բնարական ու սրտահույզ էջեր է նվիրում Ստ. Զորյանը իր «Հուշերի գրքում»[76]։ Այստեղ հայ մտավորականության նույն դժվարին, հակասություններով, ցնցումներով ու պայքարով լեցուն կյանքի պատկերն է, մի ամբողջ սերնդի ճակատագիր՝ տրված կյանքի դաժան հանգամանքների ֆոնի վրա։ Հիշողությամբ «հարություն տալով» շատ կերպարների, Զորյանն էլ Իսահակյանի նման ընտրություն է անում, դիմանկարներում տալիս է ամենահատկանշականը, անփոխարինելին։ Արտաքինը, բնավորության գծերը, ընդհանուր մարդկային էությունը օրգանապես միանում ու շղթայակցվում են այնպես, որ առերևույթ անփույթ թվացող դրվագները վերջիվերջո դառնում են ամբողջական դիմանկարներ։ Ընդսմին հսկայական դեր է խաղում գեղանկարչական արտահայտչականությունը, մանրամասների, գծերի հմուտ կիրառումը, որոնք ծառայում են կերպարների հիմնական էության լուսաբանմանը։ Վերցնենք Աղայանի դիմանկարը. «Նրա կառուցվածքին ու նստվածքին վայել էին լայնախոհություն ու սրտացավություն»։ Այն մանրամասնը, թե ինչպես էր Աղայանը մթերքների ցանցապարկը կախում կոճակից, իմաստավորվում է կերպարի հետագա բնութագրման մեջ. «Նրա ասպետական բնավորությունը նրան չէր հանդուրժում, որ ձեռքերին զբաղված լինեին չնչին բաներով, չէ՞ որ մարդկանց պետք է բարևեր, կամ խոսելիս լայն շարժումներ կատարեր»։

Կան հաճախ կրկնվող մանրամասներ, որոնք արտահայտում են բնավորության լեյտմոտիվը։ Դա, օրինակ, ժպիտն է Թումանյանի մոտ, որը «շարունակ ծաղկում էր նրա դեմքին և նրան տա-

76 Ստ. Զորյան, *Հուշերի գիրք*, 1958։

լիս արտակարգ բարեհամբույր ու սիրալիր արտահայտություն»։

Զորյանին հատուկ է նաև ստեղծագործության հիմնական պաթոսը երևան հանող բնավորության մի ինչ-որ գծի վրա կենտրոնանալը։ Թումանյանի մոտ, օրինակ, դա նրա խոր ժողովրդականությունն է, և բոլոր տարրերը՝ սկսած դիմանկարի, կենցաղի մանրամասներից մինչև բնավորության և ստեղծագործության գըծերը, ուղղված են բանաստեղծի այս հիմնական հատկության բացահայտմանը, մի մարդու, «որ դուրս է եկել ժողովրդի ընդերքից, շնչում է այդ ժողովրդի լեգենդներով և իր կապերով ու հոգեկան հակումներով նահապետական գյուղի հետ է»։

Զորյանն ինչ-որ իմաստով հաղթահարում է նաև մեմուարային ժանրի «սուբյեկտիվությունը»՝ բացառապես անձնական տըպավորությունների ու ընկալումների վրա հենվելը։ Նա, անշուշտ, ունի իր վերաբերմունքը, և նրա ձայնը լսվում է շատ գնահատականներում, դիմանկարի ավարտական հատվածներում, պատմության ընդհանուր ոճի մեջ։ Ընդհանուր առմամբ, սակայն, այդ վերաբերմունքն ավելի շուտ «լուծված» է պատմության հյուսվածքի մեջ, քան թե հանդես է գալիս հեղինակային շեղումներում։ Հիշելով, Զորյանը ոչ այնքան պատմում ու նկարագրում է իր տըպավորությունները, որքան ցույց է տալիս իր հերոսներին կյանքում, կապերի, հարաբերությունների մեջ։ Նրա ողջ գրելաձևին ու ոճին բնորոշ այս հատկությունը հանդես է գալիս նաև նրա կերտած գրական դիմանկարներում։

3

Ծագումնաբանորեն աճելով պատմագրությունից, հուշագրությունն իր զարգացման ողջ ընթացքում շարունակում է հենվել փաստի վրա, դրանով իսկ պահպանելով իր աղբյուրագիտական նշանակությունը պատմական գիտության և գրականության համար։ Այն առատ նյութ է տալիս, որը ծառայում է գրական պրոցեսի շատ առանձնահատկությունների մեկնաբանմանը։ Անցած դեպքերի ու դեմքերի մասին հեղինակների հիշողությունների արժեքը ամենից առաջ կայանում է նրանց ճշմարտացիության, հավաստիության մեջ, իրականության հավատարիմ ու ճշգրիտ վերարտադրության մեջ։ Իր այս հիմնական կոչումով ու դերով այն ասեք առանձնանում է արվեստից, սակայն, ինչպես տեսանք, իրականության արտացոլման միջոցներով ու եղանակներով հա-

ճախ մոտենում է արվեստին, թեև ունի իր յուրահատուկ կողմերը՝ պայմանավորված նույն այդ «արժանահավատությամբ»։ Վերստեղծված կերպարներում և հարաբերություններում եթե նույնիսկ հանդես գալիս է երևակայությունը, ապա այն չի կազմում հուշագրության որոշիչ գիծը։ Տիպականը սերտորեն կապված է ստույգի հետ։ Սյուժեն և կոմպոզիցիան ենթարկվում են ո՛չ թե գեղարվեստական պայմանականությունների տրամաբանությանը, այլ պայմանավորվում են կյանքի բնական զարգացմամբ ու ընթացքով և բացահայտում են կենսական պայմանականությունների տրամաբանությունը։ Պատմությունը տարվում է հեղինակի անունից, ժամանակագրական և ինքնակենսագրական բնույթը բխում է այն սյուժետային ընթացքից[77]։

Իրականությունը վերարտադրելով անձնական, անմիջական, կենդանի տպավորությունների ու ընկալումների հիման վրա, հեղինակը «ժամանակի փաստաթղթերի» վրա անխուսափելիորեն դնում է սուբյեկտիվության, անձնական ու հասարակական փորձի կնիքը։ Այդ պատճառով էլ մեմուարների բովանդակալիցության չափն ու բնույթը շատ բանով կախված են հեղինակի անձնավորությունից, նրա մտահղացման խորությունից, տեսած անձերի և իրադարձությունների նշանակալիությունից։ Միայն այս դեպքում են նրանք լուրջ արժեք ստանում գրական կյանքի պատմության համար (այսպիսին են Գոնկուր եղբայրների նոթերն ու օրագրերը, Պուշկինի, Դոստոևսկու և Աբովյանի օրագրերը, Գյոթեի, Տոլստոյի, Գորկու, Իսահակյանի, Զորյանի և Շիրվանզադեի նոթերն ու հիշողությունները)։

Մեմուարների գեղագիտական ազդեցության հիմնական գործոնները գտնվում են ինչպես փաստաթղթի բուն նյութի, կառուցվածքի, ոճի, այնպես էլ շարադրանքի, արտացոլման և արվեստի միջոցների մեջ։

Ժամանակակից մեմուարային գրականության մեջ շարունակում են զարգանալ գոյություն ունեցող հիմնական տեսակներն ու ձևերը, որոնք էապես հարստանում ու փոփոխվում են իրենց բովանդակությամբ։ Շարունակում է մշակվել օրագրի ժանրը, որը լայնորեն տարածվում է ժամանակակից գրականության մեջ (Յու. Սմուչի «Սառցե գիրքը», Բ. Պոլևոյի «Ամերիկյան օրագի-

77 Մեմուարային գրականության գեղագիտական նշանակություն. Հուշագրության մեջ վերստեղծված կերպարի կառուցման սկզբունքների և երևակայության սահմանների վերաբերյալ տե՛ս Л. Гинзбург. О психологической прозе, Л., 1971.

րը», Մ. Շահինյանի օրագրերը)։ Ընթերցողի աճող հետաքրքրությունը այս ժանրի նկատմամբ կապվում է մարդկային անհատի-կենդանի փաստաթղթի նկատմամբ աճող հետաքրքրության հետ։

Սովետական օրագրերի տարբերիչ գիծը նրանց մեջ հստակորեն արտահայտված քաղաքացիական պաթոսն է, աշխարհի հետ հեղինակային «ես»-ի անխզելի կապերի զգացումը։

Մեմուարային գրականությունը չի ավարտել իր ժանրային զարգացումը։ Ընդհակառակը, հենց իր միջակա, անցողական բնույթի շնորհիվ այն ծնում է նորանոր ձևեր։ Հաճախ արտահայտվելով մարդկանց ու դեպքերի մասին պատմական վկայությունների, կուտակված հիշողությունների ձևով կամ իբրև փաստերի արձանագրական գրանցում, այն հակվում է մերթ պատմական գիտությանը, մերթ կենսագրական վեպին, մերթ գրական-քննադատական տրակտատին։

Մեմուարային գրականության երիտասարդ ժանրերին են պատկանում տարբեր տեսակի ուրվագծումները, տեսարանները, հաճախ էսքիզային բնույթ ունեցող խոհրդածությունները։

Մեր աչքերի առջև ձևավորվում է հետաքրքիր որոնումների ու գյուտերի մասին պատմող ժանրը (Ի. Անդրոնիկով՝ «Ես ուզում եմ ձեզ պատմել», Ն. Նիկիֆորով՝ «Որոնումներ և գյուտեր»)։ Դրանք կիսամեմուարային բնույթ ունեն, քանի որ ոչ թե հենվում են անձամբ տեսածի վրա, այլ գրավիչ ու հետաքրքիր պատմություններ են անցյալի նշանավոր մարդկանց կյանքի և ստեղծագործության փաստերի որոնումների ու կռահումների մասին։

Այստեղ կարելի է դասել նաև փաստագրական-ստույգ պատմությունները, օրինակ՝ Ս. Սմիրնովի «Պատմվածքներ անհայտ հերոսների մասին», «Բրեստի ամրոցի հերոսները»։ Հեղինակն իր հերոսների ճակատագրով այնքան է շահագրգռված, որ դա ասես դեպքերի մեջ նրա անձնական մասնակցության պատրանք է ստեղծում։

Պոլևոյի շատ ստեղծագործություններ, թեև նրանք մեմուարներ չեն, դժվար է տարանջատել մեմուարային գրականությունից։ Նկարագրության արժանահավատ ոճը նրանց տալիս է մի ինքնատիպ մեմուարայնության պատրանք (օրինակ, Վ. Կատաևի «Մենք 18 ենք» վիպակ-եղելությունը)։ Սա մեմուարներում փաստագրության գեղագիտական լիցքը ստեղծագործաբար յուրացնելու եղանակներից մեկն է[78]։

---

[78] Մեմուարային ձևը շատ հետաքրքիր է կիրառել Դոստոևսկին, նրա մեջ մարմնավորելով իր զուտ գեղարվեստական մտահղացումները («Նետոչկա Նե-

Հեղինակի ազատությունը՝ լինել և՛ ականատես-վկա, և՛ մըտածող, և՛ արվեստագետ-գրող, նրան ազատում է ժանրային խիստ կանոններից։ Որպես արդյունք, ստացվում են շատ բարդ ժանրային միահյուսումներ (Խիտրովսկի՝ «Էջեր անցյալից», որ կազմված է Գորկու և Կաշիրյան տոհմի մասին եղած փաստաթղթերի ու հիշողությունների հիման վրա)։

Մեմուարային գրականության կայունացած ժանրերը ևս սերտորեն փոխներգործում են զանազան բուն գրական ձևերի հետ, ներառնելով նրանց ժանրային գծերը և հաճախ կորցնելով իրենց նախկին հատկանիշները (Լ. Կասսիլի «Իր մասին բարձրաձայն» ինքնակենսագրական ակնարկը)։

Ժանրային նոր ձևեր են կազմվում նամակներից, օրագրերից, գրառումներից։ Այդպիսին է Ա. Ֆադեևի մեմուարային ժառանգության հիման վրա հեղինակների խմբի կազմած «Մեր պատանեկության պատմությունը»։

Վերջապես, երևան են գալիս ստեղծագործություններ, որոնք գրված են ոչ թե դեպքերի ականատես-մասնակցի կողմից, այլ իբրև նրա բանավոր հիշողությունների գրական մշակումներ։ Այստեղ արդեն ասես երկու հեղինակ են հանդես գալիս՝ պատմողը և ինքը՝ գրողը (օրինակ, Ե. Բոսնյացկին գրական մշակման է ենթարկել շատ պարտիզանների հիշողությունները)։

Մեմուարային գրականության այս անցումային բնույթը նրա

զվանոլա», «Փոքր հերոսը»)։ Նրա համար սա ձևաստեղծ հնարք է, որն ուժեղացնում է պատմության անկեղծությունը, ստույգությունը, որն ստեղծում է հեղինակի «բացակայության» զգացողություն և արդարացնում է կոմպոզիցիոն մեծ ազատությունը։

Ժամանակակից գեղարվեստական արձակի ավանդական ժանրերում ևս դոկումենտալիզմն օգտագործվում է որպես պատկերավորման օժանդակ արտահայտչական միջոց։ Մտացածին գեղարվեստական գործողության հյուսվածքի մեջ փաստաթղթերի զուտ ներմուծումը, որոնց իսկությունը անկասկած է ընթերցողի համար, ինչպես և «փաստաթղթի» ոճավորման տարրերը ծառայում են ռեալիստական «իսկության պատրանքի» ուժեղացման նպատակին։

Ստույգ նյութի, փաստաթղթի գեղարվեստական վերափոխման, «ձևավորման» քիչ օրինակներ չի տալիս XX դ. գրականությունը (Է. Ռեմարկի «Արևմտյան ճակատում անփոփոխ է», Է. Հեմինգուեյի «Տոն, որը միշտ քեզ հետ է»)։

Վերջին երևույթը, սակայն, ավելի շատ ժամանակակից գեղարվեստական արձակի որոշակի տենդենց է։ Այս օրինակներին դիմեցինք, որպեսզի մի անգամ ևս ցույց տանք, թե ինչպիսի հակասական էսթետիկական լիցք է կրում իր մեջ փաստաթուղթ-փաստը, մեմուարային գրականության նախահիմքը, սկզբնաղբյուրը ընդհանրապես։

ինքնատիպ գծերից մեկն է։ Սրա շնորհիվ նրան դիմում են ոչ միայն գրողներ, այլև բոլոր ցանկացողները, և այն դառնում է արվեստի փաստ և կամ չի դառնում՝ կախված հուշեր գրողի մշակութային մակարդակից, գրական ընդունակությունից, կենսական ու հոգևոր փորձից, մասնագիտությունից և այլն։

Գրական «ինքնագործունեության» այսպիսի աննախընթաց զարգացումն սկսվեց մասնավորապես 50—60-ական թվականներին։ Երևան եկան պատերազմի մասնակիցների բազում հիշողություններ, որոնք վեր էին հանում մինչ այդ անհայտ և «թաքնըված» փաստեր։

Ինչպես և հասարակական կյանքի այլ ցնցումներ, պատերազմը շատ բանով արժեքավորեց նախկինում կուտակված էսթետիկական փորձը։ Նոր բովանդակությունը չէր պարփակվում գեղարվեստական ստեղծագործության պատրաստի, կայուն ձևերի մեջ։ Մի ինչ-որ պահ փաստերն, իսկապես, բառերից ավելի պերճախոս դուրս եկան։ Տիպականն ընտրում էր ոչ թե արվեստագետը, այլ ինքը՝ կյանքը, և մեկ մարդու ճակատագիրը դառնում էր հատկանշական ճակատագիր։ Եվ այնժամ փաստաթղթի, «մարդկայնացված փաստի» գրականությունն սկսեց ավելի ուժգին ներգործել, քան հնարանքը։ «Այս բոլորը եղել է»,— այսպես է կոչել Գ. Պիլյարը գերմանական համակենտրոնացման ճամբարի մասին իր հուշերը, որոնց ցնցող հավաստիությանը դժվար կլիներ հակադրել որևէ այլ բան։ Նույնպիսի ազդեցություն գործեցին Յու. Ֆուչիկի «Խոսք մահապատժից առաջ», Ժ. Լաֆֆիտի «Կենդանի մարտնչողները», Աննա Ֆրանկի Օրագիրը։

Այսպիսով, հավաստիությունը հատկապես վճռական ուժ է դառնում այն դեպքերում, երբ պատմվում է իսկապես դրամատիկական հնչեղություն ունեցող իրադարձությունների՝ հերոսականության և ողբերգության մասին։ Նոթերն ու օրագրերը, մեմուարները, ինքնակենսագրություններն ու հիշողությունները երևան են եկել բոլոր ժամանակներում։ Սակայն նրանք բարձր հետաքրքրություն են հարուցել հատկապես այն ժամանակ, երբ դարաշրջանն այս ժանրը լցրել է հատուկ կարևոր բովանդակությամբ։

Հուշագրության լայն տարածումն ու զարգացումը բազմազան ձևերով և տեսակներով, ընթերցողների շրջանում գրական այդ ձևի մասսայականության բուռն աճը նրա հասարակական անհրաժեշտության և ժամանակակից գրականության մեջ նրա կարևորության վկայությունն է։

* * *

Ակնարկային ժանրերի բուռն զարգացումը, գրական պրոցեսում նրանց գրաված ավելի ու ավելի մեծ տեղը, որը նկատվում է վերջին տասնամյակների գրականության մեջ, թերևս ամենից պերճախոս վկայությունն է այն իրողության, որ գրական ժանրերի համակարգը մեկընդմիշտ տրված, անշարժ հասկացություն չէ։ Գրականության զարգացումը վերջին հաշվով արտահայտվում է նաև գրական ժանրերի դիալեկտիկայի մեջ՝ ինչպես նրանց թեմատիկ-կառուցվածքային գծերի ձևափոխության, այնպես էլ նոր ժանրերի, այսինքն՝ գրական ստեղծագործության կառուցվածքային նոր տիպերի գոյացման իմաստով։ Ահա թե ինչու ժանրերի պրոբլեմը գրականության պատմության և տեսության «հավերժական» հարցերից մեկն է, որն ամեն մի դարաշրջանում լուսաբանվում է գրական զարգացման նոր փորձի դիրքերից։ Եթե գրականության պատմաբանի համար ժանրի հասկացողությունը գրական պրոցեսի անհրաժեշտ բաղադրամասերից մեկն է, որին նա հանդիպում է, ըստ էության, ամեն մի ստեղծագործության կապակցությամբ, ապա հարցի տեսական հետազոտությունը առաջադրում է մի շարք ավելի ընդհանուր կարգի խնդիրներ։ Այստեղ կարևորագույն նշանակություն են ձեռք բերում այնպիսի հարցեր, ինչպես գրական ժանրերի զարգացման կապը հասարակական-գաղափարական կյանքի, ստեղծագործական մեթոդի, ազգության և ոճի հետ, ժանրային կատեգորիաների գեղագիտական բովանդակությունը և այլն։ Ժանրերի տեսության այս և մյուս հարցերը կարող են հետազոտվել առանձին-առանձին, կարող են նաև միասնաբար քննվել։ Ակնարկային գրականությանը նվիրված այս հոդվածում (ինչպես նաև այս գրքի մյուս գլուխներում) մենք ձգտեցինք այդ խնդիրները լուսաբանել իրենց բնական միասնության մեջ։

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Խմբագրության կողմից 5
Էդ. Ջրբաշյան. *Գրական ժանրերի տեսության շուրջ* 7
Էդ. Ջրբաշյան. *Պոեմ և բալլադ* 60
Յու. Փանյան. *Քնարերգությունը և նրա տեսակները* 171
Հ. Մարգարյան. *Վեպ* 233
Հ. Մարգունի. *Նովել և պատմվածք* 329
Հ. Մարգունի. *Ակնարկային գրականության ժանրերը* 397

ԳՐԱԿԱՆ ԺԱՆՐԵՐ

ՊԱՏՄԱԿԱՆ ԶԱՐԳԱՑՈՒՄԸ ԵՎ ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՑ ՎԻՃԱԿԸ

Տպագրվում է Հայկական ՍՍՀ ԳԱ
Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Հրատ. խմբագիր Ժ. Մ. ԱԳՈՆՑ
Նկարիչ Լ. Ա. ՍԱԳՈՅԱՆ
Տեխն. խմբագիր Մ. Ա. ԿԱՓԼԱՆՅԱՆ
Սրբագրիչ Լ. Կ. ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ

ՎՖ 05737 ԽՀԽ 1412 Հրատ. 3704 Պատվեր 729 Տպաքանակ 1500

Հանձնված է արտադրության 26/VI 1972 թ., ստորագրված է տպագրության 11/VII 1973 թ., տպագր. 31,25 մամուլ, հրատ 26,0 մամուլ, թուղթ № 1, 60×90 1/16: Գինը 2 ռ. 84 կ.:

Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչության տպարան, Երևան,
Բարեկամության 24:

ԳԱԱ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.
220051133

A II
51/33