

**ՆԱՅ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ
ԱԶԳԱՅԻՆ
ԱՌԱՐՁՆԱՆԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ**





**НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
РЕСПУБЛИКИ АРМЕНИЯ
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. М.АБЕГЯНА**

**НАЦИОНАЛЬНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ
АРМЯНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

Издательство "Гитутюн" НАН РА
Ереван 2003

✓

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
Մ.ԱՐԵՂՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՀԱՅ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԱԶԳԱՅԻՆ
ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

A II
88298



ՀՏԴ 891.981.0

ԳՄԴ 83.3Հ

Հ 240

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

Պատասխանատու խմբագիրներ՝
Զ.Վ.Ավետիսյան, Ա.Պ.Գրիգորյան

Հ 240 Հայ գրականության ազգային առանձնահատկություն-
ները. – Եր.: «Գիտություն», 2003. – 320 էջ:

«Հայ գրականության ազգային առանձնահատկություննե-
րը» կոլեկտիվ մենագրությունը ունի անվիճելի ինչպես սլատմա-
գրական, այնպես էլ տեսական նշանակություն:

Հայ գրականության հետազոտությունը հին, նոր և նո-
րագույն շրջանների նրա ազգային առանձնահատկությունների
առումով թույլ է տալիս բացահայտել այդ գրականության նոր,
ինչպես ազգային, այնպես էլ համամարդկային խորքերը:

Մենագրության պրոբլեմատիկան ընդգրկում է հայ գրա-
կանության ազգային գեղարվեստական զարգացման փուլերը և
միտումները:

4603010000
Հ 703(02)–2003 2003թ.

ԳՄԴ 83.3Հ

ISBN 5–8080–0510–8

© ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2003թ.

ԽՍՔԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ԿՈՂՄԻՑ

«Հայ գրականության ազգային առանձնահատկությունները» կոլեկտիվ մենագրությունը շարունակությունն է ՀՀ ԳԱԱ Մ.Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի տեսաբանների կողմից ստեղծված նախորդ հետազոտությունների: Եվ ոչ միայն շարունակությունն է, այլև դրանց գիտական որոնումների արդյունքը:

Կարելի է ասել, որ ներկա կոլեկտիվ մենագրությունը նախորդների գիտական նվաճումների ընդհանրացումն է, քանի որ նրանում քննության են առնվում գրականագիտության, մասնավորապես գրականության տեսության, ամենաեական և ամենաբարդ խնդիրները: Ազգային առանձնահատկությունների առումով հայ գրականության (հին, նոր և նորագույն շրջանների) հետազոտությունը թույլ է տալիս բացահայտել ինչպես ազգային, այնպես էլ համամարդկային խորքերը:

Ուսումնասիրվում են գրականության ազգային ոճի, ժանրային համակարգի, գաղափարի, հոգեբանության և գեղագիտական իդեալի դրսևորման ընթացքն ու յուրահատկությունները գեղարվեստական պատկերի զարգացման, մշակութաբանական համատեքստում:

Ուսումնասիրվող նյութի ժամանակային այս ընդգրկումը մենագրության հեղինակներին հնարավորություն է տալիս թափանցել հայ գրականության խորքերը և հետազոտել նրա պատմական և արդիական դրսևորումները, պատմափիլիսոփայությունը համաշխարհային գրականության զարգացման լայն խորապատկերի վրա: Կոլեկտիվ մենագրության տեսական խնդիրը նախ և առաջ կապված է գեղարվեստական

պատկերի տարերքի հետ՝ իբրև գեղարվեստական մտածողության չընդհատվող զարգացում՝ իր բազմակողմանի և բազմաշերտ դրսևորումներով: Նրանում կիրառվում են գրական երկի վերլուծության մոր համակարգեր և համադրական սկզբունքներ: Այս ամենը իրականացվում է գրականագիտության դասական և արդիական ձեռքբերումների հիման վրա, որոնցով էլ պայմանավորված են կոլեկտիվ մենագրության հեղինակների վերլուծության համակողմանիությունն ու ճշգրտությունը:

Գրականագիտական խնդրի նմանօրինակ մոտեցումներն ու լուծումները ի ցույց են անում գրականագիտության և գրականության տեսության ձգտումը՝ թափանցելու գրականության գեղարվեստական գիտակցության անբացատրելի գաղտնիքների մեջ:

ԱԶԳԱՅԻՆ ԳԱՂԱՓԱՐ ԵՎ ԱԶԳԱՅԻՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Յուրաքանչյուր ոք, ով փորձել է իմաստավորել Հայ գրականությունը անցած պատմական ուղին և ճակատագիրը, Հետադարձ լայն հայացքով ընդգրկել, բացահայտել նրա յուրօրինակությունը համաշխարհային գրականության համատեքստում, չի կարող չհանգել այն եղրակացության, որ Հայ գրականության հիմնական բովանդակությունը, թեմատիկան և պրոբլեմատիկան, նրա պոետիկայի, ժանրային և պատկերային համակարգի յուրօրինակությունը կանխորոշած հիմնական առանձնահատկությունը անխզելի կապն է ազգային դադախարի հետ:

Եթե փորձենք սեղմ, երկու բառով սահմանել Հայ գրականություն, և ընդհանրապես Հայ մատենագրության նշանաբանն ու հավատո հանգանակը՝ իր ակունքներից մինչև մեր օրերը, ապա այստեղ ևս հարկ չի լինի ինչ-որ նոր բան որոնել: Բավական է հիշել այն բանաձևը, որ մեկուկես դար առաջ իմաչատուր Աբովյանն առաջարկել է իր Հանճարեղ գրքի բնութագրման համար՝ «ողբ հայրենասերի»:

Այս լակոնիկ ձևակերպման երկու բառերը, որ հավանաբար կան բոլոր լեզուներում, Հայ գրականության նկատմամբ կիրառելիս ներառում են որոշակի առանձնահատկություններ, որոնք էլ թույլ են տալիս այն ընկալել որպես միասնական, ամբողջական տեքստ: «Ողբ» բառը այստեղ օգտագործված է Հայ միջնադարյան գրականությանը հատուկ ավանդական իր ժանրային նշանակությունը, որը շատ ավելի լայն է բուն ողբից (ողբասացությունից) և ներառում է պատմական, ողբերգական, հերոսական, ինչպես նաև լավատեսական տարրեր համապատասխան ապրումների այն նշանակությունը, որ պարունակում են դասական այնպիսի ողբեր, ինչպիսին են Մովսես Խորենացու «Հայոց պատմությունը» հզրափակող Ողբը, Արիստակես Լաստիվերտցու «Պատմություն» սկսող ողբը, Ներսես Շնորհալու «Ողբ Եղևիտին», որը Մանուկ Աբեղյանի բնորոշմամբ «մեր ժողովրդի դարավոր վերքերի առաջին բանաստեղծական ողբն է», «Հայրենասերի ողբը», առաջին

«Վերք Հայաստանին»¹, Ստեփանոս Օրբելյանի, Խաչատուր Կեչառեցու, Հովհաննես Դրասխանակերտցու «Հայոց պատմութեան» մեջ ներառված ողբերը և շատ ուրիշներ:

Նույնքան բաղմանշանակ է Աբովյանի ձեռագիրագման մեջ նաև «Հայրենասեր» բառը: Բառ, որ համաշխարհային հաստատված ավանդույթին համապատասխան, այլ գրականութեանների մեջ, որպես կանոն, օգտագործվում է իբրև բարձր մակղիր առանձին գրողների կամ բանաստեղծների բնութագրման համար, որոնց ստեղծագործությունը բնորոշ են տվյալ ժողովրդին և նրա գրականութեանը հատուկ Հայրենասիրական ուղղվածություն, բովանդակություն կամ պոթոս, հայ հեղինակների նկատմամբ կիրառելիա ոչ մի տարբերիչ, տարբերակիչ կամ ակսիոլոգիական գործառույթ սովորաբար չի կատարում, քանի որ այն բնականորեն հատկանշական է ցանկացած քիչ թե շատ հայտնի, առավել ևս խոշոր կամ մեծ հայ գրողի: Հայ գրողների պանթեոնում ուրիշները պարզապես չկան, իսկ եթե կան էլ, ապա ոտակ բացառություններ են, որ հաստատում են ընդհանուր կանոնը: Աբովյանի «Հայրենասեր» սահմանումը ոչ թե տարբերակիչ, այլ ընդհակառակը՝ ընդհանրացնող հայտանիշ է, այստեղ այն «Հայ» բառի հոմանիշն է:

Հայ գրականութեան ազգային յուրօրինակութեան մասին խոսելիս անհրաժեշտ է անմիջապես ընդգծել, որ ընդհանրապես ազգային գրականութեան այս կամ այն յուրահատկութեան ստանձնացումը որպես միայն նրան բնորոշ և տարբերակիչ հատկանիշ, ինչպես վկայում են մեզ հայտնի փորձերը այլ գրականութեանների առնչությամբ, բախվում են գրեթե անհաղթահարելի դժվարությունների, հույժ պայմանական է և կանխադասաբարձր ձևավորման: Այդ պատճառով էլ մեր կողմից դիտարկվող առանձնահատկությունը՝ գրականութեան անքակտելի կապը ազգային գաղափարի հետ, ինչ-որ եղանակ և բացառիկ բան չէ, որ չկա այլ գրականությունների մեջ: Հայ գրականութեան յուրօրինակությունը դիտարկվող տեսանկյունից, մեր կարծիքով, հիմնականում հանդիմ է հետևյալին.

1. Հայ գրականութեանը ազգային գաղափարի կրողն է ոչ միայն իր պատմական դրություն այս կամ այն փուլում, ինչը հատուկ է շատ ժողովուրդների գրականութեանը, այլ ի սկզբանե, անփոփոխ, մշտական և գործնականորեն անընդմեջ՝ իր բուն ակունքներից մինչև մեր օրերը: «Պատմական հուշարձանների ինչ-որ միագույն մար... չի կարող համարվել

մշակույթ, եթե դրանք միավորված չեն, մասնավորապես՝ դիսլորոնիկ ամբողջականության մեջ», - գրում է Հ. Գևորգյանը: Եվ միանգամայն իրավացիորեն նկատում, որ «եթե չկա դիսլորոնիկ ամբողջականություն, նշանակում է չկա և մշակույթի պատմություն»: Կարծում ենք, որ Հայ մշակույթի պատմամշակութային ամբողջականության հիմքում ընկած է հենց ազգային գաղափարը, որը, օգտվելով Հ. Գևորգյանի տերմինաբանությունից, կարելի է սահմանել որպես յուրատեսակ «ենթամշակույթ (սուբկուլտուրա), որ անմիջականորեն պատմական ենթահիմք է ծառայում այս կամ այն ժողովրդի ազգային մշակույթի կայացման համար»: Իսկ եթե Հայ գրականությունը որպես պատմամշակութային կազմավորում ամբողջական է, ինչը կասկած չի հարուցում, ապա «ամբողջական է և նրա ըմբռնումը. նրան համակում են աշխարհագրացողություն և աշխարհըմբռնման որոշակի հատկանիշներ, որ նստվածք են տվել իր գաղափարախոսական կաղապարներում, որոնք այդ իսկ պատճառով կարող են դառնալ նրա արվեստի, կյանքի, բարքերի և այլ առանձնահատկությունների բացահայտման բանալին»²:

2. Ազգային գաղափարի իմաստավորումը, ձևավորումը, մարմնավորումը և քարոզչությունը Հայ գրականության պլեսավոր, հիմնական գործառույթն են իր գոյություն ամբողջ ընթացքում: Այդ գործառույթը, որպես կանոն, կասարում էին նույնիսկ այնպիսի ժանրերի ստեղծագործություններ (եկեղեցադավանաբանական, դիտական), որոնց ավանդական գործառական նշանակությունը, թվում է, բացառում է նման նպատակ և հնարավորություն:

3. «Հայ գրականության յուրօրինակությունը պայմանավորված է նաև «Հայ ազգային գաղափար» հասկացությունից բովանդակությամբ:

Կրկենք՝ Հայ գրականության դիտարկվող յուրօրինակությունը այդ հատկանիշների ամբողջականությունն է:

Պատմականորեն և ավանդաբար այնպես է դասավորվել, որ այն, ինչ մյուս ժողովուրդները կոչում են «ազգային գաղափար», մեզ մոտ ընդունված է անվանել «ազգային գաղափարախոսություն»: Երկար ժամանակ այս հանգամանքին նշանակություն չէր տրվում, սակայն այսօր պարզվում է, որ խնդրի դիտական ուսումնասիրությունը պահանջում է «ազգային գաղափար» և «ազգային գաղափարախոսություն» հասկացությունների հստակ տարբերակում: Քանի որ

միայն նման մոտեցումն է հնարավորութիւն ընձեռում, մի կողմից, թափանցել լիտարկվող երևույթի բարդ կառուցվածքի մեջ, երևան հանել և բնութագրել նրա առանձին բաղադրատարրերը, իսկ մյուս կողմից՝ ընկալել և ներկայացնել այն որպէս անվերապահ ամբողջականութիւն:

Էդուարդ Հովհաննիսյանը, որն առաջիններից մեկը ուշադրութիւն դարձրեց այս տերմինաբանական խառնաշփոթին, իրավացիորեն նշում է, որ «գաղափարախոսութիւնը նախատախն հատնելու եղանակներից մեկն է, մինչդեռ գաղափարը բուն նպատակն է»³: Գաղափարախոսութիւններն ունեն հարաբերական արժեք, կարող են լինել անցողիկ և կարող են չընդունվել ամբողջ ազգի կողմից: Ազգային գաղափարախոսութիւնը ժամանակաշրջանով, հեղինակների անձով, նրանց դասային, կուսակցական, անհատական աշխարհայայցով և քաղաքական դիրքորոշմամբ, մարտավարական նկատառումներով պայմանավորված, երբեմն նույնիսկ փոխառված ազգային նպատակի (որը հանդես է գալիս ազգային գաղափարի տեսքով) նվաճման եղանակները, միջոցները և ուղիներն են:

Այսպես, ամենայն վստահությամբ կարելի է խոսել «Վիպասանքի» ազգային գաղափարախոսութեան (Մ. Աբեղյան), «ազգային գաղափարախոսութեան հայր խորենացու» (Ն. Աղունց), «հայ ազգային ուժմանտիգմի գաղափարախոսութեան» (Ս. Սարինյան), ի դեպ, կլասիցիզմի, Աբովյանի, Ալիշանի, Նալբանդյանի կամ Բաֆֆու ազգային գաղափարախոսութեան մասին:

Իսկ ազգային գաղափարը իրենից ներկայացնում է տվյալ ազգի անցյալ, ներկա և ապագա բոլոր սերունդների կապը, նրա հիմքում ընկած է ազգի միասնական վերաբերմունքը ազգային գաղափարի նկատմամբ, որը ազգային բնավորութեան և հոգեբանութեան հետ միասին ձևավորվում է ամբողջ պատմութեան ընթացքում և ազգի զարգացման շարժիչ ուժն է: Ազգային գաղափարը չի կարող լինել անհատական, խմբակային կամ կուսակցական, այն ազգին չի առաջարկում որևէ մեկի կողմից, այլ ընդհանրապէս ձևավորվում է հենց ազգի ընդերքում: Ազգային գաղափարը այն է, ինչ մշտապես ներկա է հենց ազգի էութեան խորքերում, այն է, ինչ ազգից փոխառնում են մեր մատենադրութեան ստեղծողները, այն, ինչ միավորում է «Վիպասանքը», Մովսէս խորենացուն և Եղիշեին, հայ կլասիցիստներին ու ուժմանտիկներին, Աբովյանին, Ալիշանին, Նալբանդյանին և՛ Բաֆֆուն, Դ. Վարուժանին և՛ Ա. Ահարոնյանին, Զարեհյին ու Պարույր Սեակին... Այդ իմաստով կարելի է

պնդել, որ հայ գրականությունը կրկերում անալալմանորն միաժամանակ ներկա են և ազգային գաղափարը, և ազգային գաղափարախոսությունը:

Առաջարկված մեթոդաբանական մոտեցումը կարող է թվալ նաև ոչ անվիճելի, սակայն նրա օգնությունը հնարավոր է դառնում այս կամ այն հեղինակի աշխարհայացքի յուրօրինակությունը, նրանց ստեղծագործությունների գաղափարական բովանդակությունը վերլուծելիս, ազգային գիտակցությունը վարդապետական տարբեր փուլերը և, ինչն առանձնապես կարևոր է, դրանք արտացոլող գրական դրսևորումները բնութագրելիս վերացնել թվացյալ անորոշությունները և հակասությունները, ի հայտ բերել առանձնահատուկ այդ երևույթներից յուրաքանչյուրի մեջ և գործընթացի ամբողջականությունը: Հենց նման մեթոդաբանական մոտեցման կիրառումը անկասկած վկայում է, որ ազգային գաղափարը այն պարտադիր ընդհանրություն է՝ հավերժական թեման, բովանդակությունը, պատժ, որ կարմիր թելով անցնում է ողջ հայ գրականություն միջով իր գոյություն ամբողջ ընթացքում, անկախ այդ գործընթացին ուղեկցող ազգային գաղափարախոսությունների բազմաբանակությունից և բազմազանությունից:

Վերջին տարիներին, սկսած 1988-ից, ավելի ու ավելի հաճախ են հնչում տրտունջներ հայ ազգային գաղափարի (գաղափարախոսություն) իբր բացակայություն վերաբերյալ, դրա ստեղծման կոչեր արվում: Շատերը, միանգամայն անկեղծորեն մտահոգված ազգի ճակատագրով, դրում են այդ թեմայով դրքեր և հոդվածներ, առաջարկում իրենց համակարգերն ու հայեցակարգերը, որպես կանոն՝ դիվանագիտական: Լավագույն դեպքում՝ դրանք հերթական ազգային գաղափարախոսություն ստեղծման քիչ թե շատ հաջողված փորձեր են:

Մինչդեռ, ինչպես հետևում է վերն ասվածից, ազգային գաղափարի «ստեղծման» որևէ անհրաժեշտություն չկա: Նախ՝ այն գոյություն ունի արդեն հազարամյակներ և, երկրորդ՝ այն չի կարող ստեղծվել անհատի (թող որ անգամ այնպիսի ականավոր ազգային գաղափարախոսի, ինչպիսին է Նժդեհը) կամ մի խումբ մարդկանց կողմից: Այսպիսով, խոսք կարող է լինել միայն հազարամյակների ընթացքում հայ ժողովրդի ընդերքում ձևավորված միակ հայ ազգային գաղափարի գիտական իմաստավորման, բանաձևման, համակարգման, ինչ-որ իմաստով արդիականացման մասին:

Մեր կարծիքով, այդպիսի աշխատանք վերջին տարիներին առավել հաջողությամբ կատարել է ակադեմիկոս Լևոն Մուրչուկյանը «Հայ ազգային գաղափարախոսություն» իր հիմնադրար աշխատության մեջ: Նկատենք միայն, որ Լ. Մուրչուկյանը, հետևելով ավանդական տերմինաբանությանը, ամենուր «գաղափարի» փոխարեն օգտագործում է «գաղափարախոսություն» տերմինը:

Ցանկացած ժողովրդի ազգային գաղափարի հիմքում ընկած է ինքնապահպանման, ազգի՝ որպես տեսակի գոյատևման բնագույր: Այդ պատճառով յուրաքանչյուր էթնոս, պատմության բեմահարթակում իր հայտնվելու պահից սկսած, ստեղծում է ինքնապահպանման սեփական համակարգը, սկզբնապես պարզունակ, նախնական, սահմանափակված բնական բնագործով, այնուհետև ավելի ու ավելի բարդ, գիտակցված և, ի վերջո, գիտականորեն հիմնավորված: Ազգերը, որոնք չեն կարողանում ստեղծել նման համակարգ, չեն գիտակցում իրա՛ն հրաժեշտությունը, որպես կանոն, կործանվում են: Ըստ Լ. Մուրչուկյանի, «Հայոց ազգային գաղափարախոսության հիմքում ընկած են ազգի գոյապահպանման, ամբողջական Հայրենիքի, անկախ ազգային պետականություն, ազգային մշակույթի և կրոնի՝ բոլոր ժողովուրդների համար ընդհանուր գաղափարները, ինչպես նաև Հայ ժողովրդի պատմության առանձնահատկություններից բխող՝ Ազատ, Անկախ և Միացյալ Հայաստանի, Հայաստանի անկախ Հանրապետության, Մեկ ազգ – մեկ Հայրենիքի, Ազգային հպարտության, Ազգային համաձայնության, Ազգային թշնամու հիմնադրույթները»⁴:

Հայ ազգային գաղափարը, որ մարմնավորվել է նախ և առաջ Հայ մատենագրության, հատկապես գրականության մեջ, իր պատմական զարգացման մեջ ուսումնասիրելու համար կարևոր է Լ. Մուրչուկյանի հետևյալ դիտողությունը ևս. «Ազգային գաղափարախոսությունը բաղկացած է ռազմավարական և մարտավարական ծրագրերից: Ռազմավարական ծրագիրը բաղկացած է ազգի գոյապահպանման, ամբողջական հայրենիքի, պետականության, մշակույթի և կրոնի հիմնադրույթներից: Այդ ծրագրում անհրաժեշտաբար իրենց պատշաճ տեղն են գրավում նաև յուրաքանչյուր ազգի պատմական սոսնձահատկություններից բխող առանձնահատուկ հիմնախնդիրները: ...Մարտավարական ծրագիրը ժողովրդի պատմության տարբեր փուլերում, տարբեր պատմական պայմաններում ռազմավարական ծրագրի հիմնախնդիրների լուծման ուղիների համակարգն է:

...Ռազմավարական ծրագիրը կյանքի է կոչվում դարերի, իսկ մարտավարական ծրագիրը՝ պատմական ավելի կարճ ժամանակահատվածի համար»⁵:

Դյուրին է նկատել, որ ազգային գաղափարախոսության՝ Լ. խուրշուգյանի առաջարկած բաժանումը ռազմավարական և մարտավարական ծրագրերի զգալի չափով համընկնում է վերն առաջարկված «ազգային դադափար» (= ռազմավարական ծրագիր) և «ազգային գաղափարախոսություն» (= մարտավարական ծրագիր) հասկացությունների տարբերակմանը: Գաղափար-գաղափարախոսություն տարբերակումը համարելով ավելի նպատակահարմար, այդուհանդերձ չի կարելի չընդունել, որ բաժանումը ռազմավարական և մարտավարական ծրագրերի նույնպես թույլ է տալիս ընդգրկել և ուսումնասիրել ողջ պատմական դործընթացը ամբողջությամբ վերցրած՝ նկատի առնելով ազգային գաղափարի բուն երևույթի բազմաձևությունն ու բազմազանությունը, ինչպես և նրա արտացոլումն ու մարմնավորումը գրականության մեջ:

Հայ գրականության վերոնշյալ յուրօրինակությունը առանձնապես փուլ արտահայտվեց իր փյուլթյան հին և միջնադարյան շրջաններում: Այս պնդումը կարող է առաջին հայացքից տարօրինակ թվալ: Ձէ՞ որ հենց Հայ նոր գրականությունը (18-րդ դարի վերջից և հատկապես 19-րդ դարի կեսերից) դարձավ բացարձակապես և բացահայտ գաղափարախոսական, չէ՞ որ հենց այդ ժամանակ է ազգային գաղափարը իմաստավորված շարադրվում ծրագիր-ստեղծագործություններիում՝ կանխորոշելով դրանց գործառական դերն ու նշանակությունը, թեմատիկան և պրոբլեմատիկան, պոետիկան և կերպարային համակարգը: Պատահական չէ, որ որոշ ուսումնասիրողներ Հայ ազգային գաղափարի ձևավորման և համապատասխանաբար՝ գրականության մեջ նրա մարմնավորման սկիզբ են համարում հենց 18-րդ դարավերջը – 19-րդի սկիզբը: Սակայն, որքան էլ հետաքրքրական և նյութով հարուստ լինեն այդ և հետագա շրջանները, քննության առնվող օրինաչափությունների տեսանկյունից առանձնապես հատկանշական է այնուամենայնիվ նախորդող շրջանը, երբ կապը ազգային գաղափարի և գրականության միջև այնքան էլ ուղղագիծ և ակներև չէր, երբ ազգային գաղափարի ձևավորման և քարոզչության անհրաժեշտությունը դեռ նոր էր գիտակցվում, երբ Հայ մատենագրությունը վերապահված էին միանգամայն այլ գաղափարախոսական, նախ և առաջ եկեղեցադավանաբանական գործառույթներ: Սակայն հետադրական գլխավոր

հետաքրքրությունն էլ հենց այն է, որպեսզի ի հայտ բերվի և ցույց տրվի, որ հենց այդ անհիշելի ժամանակներում են սաղմնավորվել և սկիզբ առել Հայ ազգային դադափարի ռազմավարական և մարտավարական սկզբունքները, ազգային իդեալները, ազգային ոգին և հոգեբանությունը, կերպարների համակարգը, որոնք Հայ գրականությունը և մշակույթի միջոցով հետագա դարերի ընթացքում ընդհուպ մինչև մեր օրերը, սնուցել են ժողովրդի պատմական հիշողությունը, ազգային գիտակցությունը:

«Պատմությունը և առանձնապես գրականություն և արվեստի պատմությունը ոչ այլ ինչ է, քան միևնույն դատողությունների կրկնություն, որոնք ոչ ոք չի համարձակվի վիճարկել,- գրում է սոցիալական հոգեբանության հիմնադիր Լեոնոն՝ նկատի ունենալով ազգային գիտակցության հիմքում ընկած դոգմաները, աստվածներին և հերոսներին:- Ընդհանուր հավատալիքների թիվը խիստ փոքր է: Այդ հավատալիքների առաջացումն ու դրանց անհետացումը պատմական յուրաքանչյուր ռասայի համար կազմում են իր պատմության դադաթնակետերը և ձևավորում յուրաքանչյուր քաղաքակրթության իսկական հիմնականախքը»⁶:

Հայկական քաղաքակրթության «խակական հիմնականախքն» ստեղծած այդպիսի «դադաթնակետ» Հայ ժողովրդի պատմության մեջ եղան մեր թվարկությանը նախորդած այն դարերն ու հաղաթանակները, երբ ձևավորվում էին մեր հնագույն (հնարավոր է՝ ավելի հանրի մասին մեզ պարզապես անհայտ է) էպոսը, միֆերն ու առասպելները, որոնք գրի են առնվել 5-րդ դարում գրի և գրականության սկզբնավորումից հետո: Միֆերը, որոնք հավերժացրել է Հայոց պատմությունը, սկիզբ են առնում հնագույն հնդեվրոպական սովանդուլթից և պահպանել են իրենց մեջ բազում ընդհանուր հատկանիշներ: Այս խնդիրը վերջին տարիներին ուսումնասիրվում է ավելի ու ավելի խոր և հիմնավորապես, հայտնագործությունները հաջորդում են մեկը մյուսին: Սուրբ անվիճելի է մնում Մ. Աբեղյանի դիտարկումը, որը դեռևս 1899 թ. նկատել է, որ Հայկի և Արամի մասին առասպելները և մյուսները, որոնք բնորոշ են նաև մյուս ժողովուրդներին որպես բնության ուժերի մասին առասպելներ, «վերածվել են Հայոց նախնու, իր երկրի ազատարարի և Հայոց աշխարհի սահմանների պաշտպանի պայքարի ընդդեմ թշնամական ցեղերի»:

Կարող է անհավատալի թվալ, բայց արդեն իսկ այդ հին

ավանդույթյունները իրենց մեջ կրում են հայ ազգային գաղափարի սողմերը, որոնց երևան գալը, թվում է, հարկ է վերագրել ավելի ուշ ժամանակների: Բոլոր դեպքերում դա պետք է տեղի ունենար միայն այն ժամանակ, երբ հայերը գիտակցեցին իրենց էթնիկական ինքնությունը: Իսկ սեփական էթնիկական ինքնության գիտակցության առաջացման համար, ըստ ժամանակակից գիտության, ցանկացած մարդկային ընդհանրության անհրաժեշտ է ունենալ.

«1. Ընդհանուր հատուկ անուն:

2. Ընդհանուր նախնի ունենալու մասին առասպելի առկայություն:

3. Միասնական պատմական հիշողություններ:

4. Միասնական մշակույթի մեկ կամ ավելի զատորոշիչ տարրի առկայություն:

5. Ընդհանուր, միասնական հայրենիքի զգացողություն:

6. Բնակչության որոշակի խմբերի համար համերաշխության զգացողություն»⁸:

Անկասկած բոլոր այդ տարրերը առկա էին արդեն մեր հին առասպելաբանության և բանահյուսության այն պատմություններում, որ արձանագրել են մեր առաջին հեղինակները: Իհարկե, հնարավոր է, որ գրառելիս դրանք ենթարկվել են որոշակի խմբագրման, սակայն այդ խմբագրումը չէր կարող շոշափել էությունական այն հիմքերը, որ դրանց մեջ գրել էր միֆերն ու լեգենդները ստեղծած ժողովուրդը նախընթաց բազում դարերի ընթացքում: Այստեղ անհրաժեշտություն չկա քննության առնել է. Սմիթի հիշատակած վեց տարրերից յուրաքանչյուրի առկայությունը (իսկ այդպիսիք կարող են ավելին լինել): Կարևոր է ընդգծել միայն, որ դրանք ոչ միայն գոյություն են ունեցել, այլև պահպանվել և զարգացել են հետագա դարերում՝ դառնալով արդեն իսկ հինգերորդ դարում՝ առաջին գրավոր հուշարձանների երևան գալու ժամանակ, մեր քաղաքակրթության «խակիան հիմնականաբար», արդեն միանգամայն գիտակցված ազգային գաղափարի բաղկացուցիչ տարրեր: Չէ՞ որ «հենց նման առասպելական և ամենևին ոչ իրական հերոսներն են սողեցություն գործում ազգի հոգու վրա», և չէ՞ որ «պատմությունը կարող են հավերժացնել միայն առասպելները»⁹:

Այդպիսի առասպելներին է հայոց ընդհանուր նախնի Հայկի մասին առասպելը, որի անունով ավանդության համաձայն կոչվել են

ժողովուրդն ու երկիրը: Հանրահայտ և բազմիցս մեկնարանված այս առասպելը, մեր համոզմամբ, խորախորհուրդ, թաքուն իմաստ է պարունակում, որն առանձնահատուկ հետաքրքրությու է ներկայացնում: Որովհետև Հայկի առասպելը, ըստ էության, իր մեջ ամփոփում է էնտոնի Սմիթի առանձնացրած բոլոր 6 տարրերը: Այդ առասպելը հայ էթնիկ ինքնության բանալին է:

Վկայաբերելով պատմիչ Մար Աբաս Կատինային՝ Մովսես Խորենացին այսպես է բնութագրում Հայկին. «Սա քաջ և երևելի հանդիսացավ հսկաների մեջ, դիմադրող այն բոլորին, որոնք ձեռք էին բարձրացնում բոլոր հսկաների ու դյուցազունների վրա տիրապետելու: Սա խրոխտանալով ձեռք բարձրացրեց Բելի բռնավորության դեմ...»: Այս տողերը վերաբերում են Բաբելոնում Հայկի գտնվելու ժամանակին, որտեղից Հայկը, «չկամենալով սրան հնազանդվել», գնում է Արարադի երկիրը: Հայկի հետ միասին գնում է և իր մեծաթիվ ընտանիքը՝ որդիները, դուստրերը, իր որդիների որդիները, ընդամենը մոտ 300 մարդ: Այդ ուղևորության մասին հաղորդվում է միայն, որ ճանապարհին Հայկը անուշներ է տալիս լեռներին և իր կառուցած բնակության վայրերին, այլ կերպ ասած՝ բնակեցնում և հայացնում է երկիրը: Ստեղծում ապագա Հայաստանը:

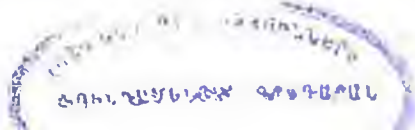
Կարճառոտ այս առասպելում պատահական ոչինչ չկա: Խորենացին բերում է միայն մեկ կոնկրետ անվանում, որ Հայկը տվել է մի լեռնադաշտի, և դա Հարքն է, «այսինքն՝ թե այստեղ բնակվողները հայրեր են Թորգոմի տան սերունդի», իսկ կառուցած դյուղը «իր անունով կոչում է Հայկաշեն», այսինքն՝ Հայկի ձեռքով կառուցված: Հայկը ստեղծում է հայոց Հայրենիքը: Քանզի, ինչպես գրում է նույն էնտոնի Սմիթը, «ժողովուրդը և հողը պատկանում են միմյանց, ամեն մի տարածք և հողակտոր դեռ հայրենիք չեն, Հայրենիքը «պատմական» հող է, «բնօրրան» է: Հողը Հայրենիք է դառնում, երբ այն վերածվում է պատմական հուշերի և պատկերների շտեմարանի, ուր ապրում են տվյալ ժողովրդի իմաստունները, սրբերը և հերոսները, լեռներն ու ձորերը սրբադրվում են: Այս ամենը Հայրենիքը դարձնում են միակը և անկրկնելի»¹⁰:

Ընդլիմությունը Բելին, որ սկսվել էր դեռևս Բաբելոնում, այդ ժամ ձեռք է բերում միանգամայն այլ իմաստ: Այժմ Հայկը՝ «մեր առաջին և բնիկ հին նախնիներից մեկն է» (Խորենացի, I, 9): Այդ պատճառով արդեն միանգամայն այլ կերպ է հնչում Բելի առաջարկը. «Ինձ հնազանդվելով

խաղաղ ապրիր՝ որտեղ որ կհաճես իմ երկրում բնակվելու»։ Հավանաբար Հայկին այժմ վերապորտում են ոչ միայն հնազանդվելու առաջարկը, այլև Բելլի խոսքերը «իմ երկրում բնակվելու» մասին։ Եթե Բաբելոնում Հայկը, «չկամենալով հնազանդվել», պարզապես հեռանում է, ապա հիմա նա տեղ չունի գնալու, նա չի կարող լքել իր կառուցած տունը և իր անունով կոչած Հայկաշենը, այսինքն Հայրենիքը, որը լիակատար իրավունքով համարում է իր բնակության տեղ։

Խոր իմաստով է լի Բելի հետ Հայկի ճակատամարտի նկարագրությունը, որ բյուրավոր անպամներ վերապատմվել և վերամարմնավորվել է Հայ արվեստում։ Ուշադրություն դարձնենք սոսկ մի քանի մանրամասների։ Բելը Հայկի դեմ է դնում «հետևակ զորքի մեծ բազմություն», «անմահ քաջերով և երկնադեզ հասակով կռվող հսկաներով»։ Նա շտապում է հասնել «Հայկի բնակության սահմանները» (Խորենացին վերոնշյալ մանրամասնը՝ «իմ»-«իր», օգտագործում է այնքան նրբորեն, որ ժամանակակից ընթերցողի մեջ կարող են կասկածներ ծագել 5-րդ դարի հեղինակի կողմից այդ հնարքի պիտակցված կիրառման հարցում)՝ «վստահ լինելով զորավոր մարդկանց քաջություն և ուժի վրա»։ Իհնչ է անում Հայկը։ Թվում է, թե միայն այն, ինչ կարող էր անել սովորական տրամաբանությունը. «Շտապով հավաքում է իր որդիներին ու թոռներին՝ թվով շատ նվազ, քաջ և աղեղնավոր մարդկանց և ուրիշ մարդկանց, որ իրեն էին ենթարկվում»։ Բայց չմոռանա՛ք՝ խոսքը միֆի մասին է, ուր գործում են հսկաներ, տիտաններ և աստվածածին հերոսներ, և որի համար հրաշքը բնական է, և որին սկզբունքորեն օտար են սովորական տրամաբանությունն ու այնպիսի միանգամայն իրատեսական ճշգրտություն, ինչպիսին են «որդիները, թոռները, ինչպես նաև մարդիկ, որ իրեն էին ենթարկվում»։ Այդ ճշգրտություն իմաստը բացահայտվում է առաջապելի համատեքստում, նախ և առաջ ճակատամարտում դիմակայող ուժերի խորապես խորհրդանշական նկարագրության մեջ։

Այն կողմից՝ «Բելի բազմաթիվ ամբոխի անկարգ հրոսակը», Բելն ինքը՝ «մի քանի ընտիր և սպառազինված մարդկանցով», «նրա աջ ու ձախ կողմի ընտիր մարդիկ»։ Այդու կողմից՝ «Հայկը ... կանգնեցնում է Արամանյակին երկու եղբայրներով աջ կողմը, Կադմոսին իր ուրիշ երկու որդիներով ձախ կողմը, որովհետև սրանք աղեղ և սուր գործածելու մեջ հաջողակ մարդիկ էին, իսկ ինքը կանգնում է առջևից, իսկ մյուս բազմությունը կանգնեցնում է իր հետևում. դասավորում է



մոտափորապես եռանկյունի ձևով և հանդարտ առաջ է շարժվում»։ Անկարգ և անկանոն խառնամբոխին ղիմակայում է «եռանկյունու պես մի բան», ավելի ճիշտ՝ բուրգ, որ մարմնավորում է ազգը՝ արենակցական կապերով կապված ընտանիքը, և պետութունը՝ թաղավոր, տոհմիկ ավագանի և արքայի հպատակներ։

Ճակատամարտի սկիզբը, որի նկարագրությունը համապատասխանում է միջերի և առասպելների համար մարտերի ավանդական տեսարաններին, հաղթանակ չի պարգևում կողմերից և ոչ մեկին։ Եվ հանկարծ այդ նկարագրությունը ընդհատվում է ոչ ավանդական դիպվածով, որը կարծես որևէ կերպ չի բացատրվում մարտի ընթացքով. «Այս անսպասելի սարսափելի դիպվածը տեսնելով՝ Տիտանյան արքան զարհուրեց և ետ-ետ քաշվելով՝ սկսեց բարձրանալ այն բլուրը, որտեղից իջել էր, որովհետև մտածում էր ամբոխի մեջ ամրանալ, մինչև ամբողջ զորքը հասնի, որպեսզի նորից ճակատ կազմի»։ Տեքստից անհնար է հասկանալ, թե զա ինչ «անսպասելի սարսափելի դիպված» է Բեկին մատնում սարսափի, սակայն ելնելով առասպելի խորքային իմաստից՝ կարելի է համոզված ենթադրել, որ Բեկին, որը սովոր է մարտնչել իր նման առասպելական տիտանների և հսկաների հետ, գարմանք է պատճառում արենակցական կապերով միավորված հզոր այն ուժը, որ միաձուլվ կամքով մարտնչում է հանուն գաղափարի, այսինքն՝ Հայրենիքի պաշտպանություն։

Այն, որ այս ենթագրությունը հնազույն տեքստը արդիականացնելու և գաղափարականացնելու և նրա մեջ մեկնաբանի համար ցանկալին գտնելու փորձ չէ, հերքվում է բուն տեքստով։ Այն բացորոշ վկայում է, որ առասպելը գաղափարականացված է ի սկզբանե և արդեն իսկ խորենացու շարադրմամբ իր մեջ պարունակում է հայ ազգային գաղափարի հիմնական դրույթները։ Ահա մի իրավիճակ, որ հայ գրականության մեջ կրկնվում է բազմիցս։ Հայկը մարտից առաջ ղիմում է իր զինվորներին. «Կամ մեռնենք և մեր աղիւր Բեկի ծառայության տակ ընկնի, կամ մեր մատների հաջողությունը նրա վրա ցույց տանք, նրա ամբոխը ցրվի, և մենք հաղթություն տանենք»։ Այս կոչի խմբատը, նրա իդեոլոգիան սևղմ կարելի է ձևակերպել այսպես. «Ստրկություն կամ հաղթանակ»։ Մեր աչքի առջև ծնվում է այն գաղափարներից մեկը, որոնց մասին Լեբոնը գրում է. «Ցանկացած քաղաքակրթություն բխում է ոչ մեծ թվով հիմնական գաղափարներից, որ շատ հազվագեպ են նորանում... Այդ գաղափարները կարող են տիրապետող դառնալ ոչ այլ

կերպ, քան ամենակատեգորիկ և պարզ ձևի մեջ առնված լինելու պայմանով: Այդ դեպքում այս գաղափարները ներկայացվում են կերպարների տեսքով, և միայն գաղափար-կերպարների տեսքով են դրանք մատչելի ամբողխին»¹¹:

Եթե Հին Հայկական ամբողջ էպոսը իր մեջ չպարունակեր Հայ ազգային գաղափարի ուրիշ այլ սաղմեր, ապա միայն մեր նախահայր Հայկի գաղափար-կերպարը բախտավոր էր Հասկանալու, թե որ ժամանակներին են Հասնում մեր արմատները: Եվ եթե անգամ նրա կոչը Մովսես Խորենացու ուշ խմբագրությունն է, միևնույն է, նրա մեջ հեշտությամբ ճանաչվում է այն գլխավոր գաղափար-կերպարը, որ ողենչնում էր Հայ ազգային ազատագրական պայքարը հաղթարանյակներ շարունակ, և որը, պահպանելով իր հնագույն իմաստը, 19-րդ դարի վերջին ստացավ պարզ և հստակ բանաձևի տեսք՝ «ազատություն կամ մահ»:

Ճակատամարտից հետո Հայկն ավարտում է հայոց Հայրենիքի տեղգծումը. «Ճակատամարտի տեղը հաղթական պատերազմի պատվին շինում է դաստակերտ և անունը դնում է Հայք: Այս պատճառով պալաուն էլ մինչև այժմ կոչվում է Հայոց ձոր»: Նշենք, որ ավանդություն մեջ հիշատակվող անուններն ու անվանումները էլ ավելի խոր իմաստ են ստանում, եթե հաշվի առնենք, որ «Հայք» նշանակում է և՛ «Հայեր», և՛ «Հայաստան» և, հակառակ Խորենացու, ծագել է ոչ թե Հայկ անունից, այլ «Հայ» անվանումից, որից, ի դեպ, առաջացել է և բուն Հայկ անունը:

Եվ թեև «այն բլուրը, որտեղ Բեյն ընկավ քաջ զորականների հետ, Հայկը կոչեց Գերեզմանք... բայց Բելի դիակը... Հայկը հրամայում է տանել Հարք և թաղել մի բարձրավանդակ տեղում ի տես իր կանանց և որդիների»: Եվս մի շատ կարևոր մանրամասն: Քաջ զինվորներին թաղում են Գերեզմանքում, իսկ Բելի դիակը տանում են Հարք: Եթե Խորենացին քրիստոնյա չլիներ, ապա, հավանաբար, նա ուղղակի կգրեր, որ Բելին զոհաբերում են Թորգոմի տան հայրերին (հարք=հայրեր): Այսպիսով, հենց այստեղ՝ Հարքում է տեղայնացել հայոց պատմության առաջապելական էությունը: Դրանից հետո Խորենացուն մնում է միայն վիպականորեն եզրակացնել. «Իսկ մեր երկիրը մեր նախնի Հայկի անունով կոչվում է Հայք»: Եվ այս կարճ եզրակացություն մեջ առաջին անգամ ստապելում հայտնվում է, ըստ որում՝ կրկնվում է երկու անգամ, «մեր» գատորոշող դերանունը: Եվ դա, իհարկե, նույնպես ոչ պատահականորեն. Խորենացին արձանագրում է հայերի կողմից իրենց

էթնիկ ինքնության գիտակցման պահը: Իսկ դա գիտակցվում է միայն այն պահին, երբ աշխարհն արդեն բաժանված է «մենք»-ի և «նրանք»-ի: Այդ ժամանակվանից Հայկի սերունդները «սկսեցին բազմանալ և երկիրը լցնել»: Իսկ երկիրն ավելի ու ավելի է ազգային տեսք ստանում:

Այնուհետև խորենացին մանրամասն պատմում է, թե երբ և ինչու հենց այդպես կոչվեցին լեռները, կիրճերը, գետերը, գյուղերը: Տվյալ դեպքում նշանակություն է հունի, թե որքանով են հավաստի խորենացումեկնաբանությունները, մեզ համար կարևոր է ինքնին գործընթացը և խորենացում անկեղծ ձգտումը առկա բոլոր անվանումները բացատրել ազգային ծագումնաբանությունամբ և իմաստով, այսինքն՝ Հայաստանը հայացնել, նույնականացնել և՛ աշխարհագրորեն, և՛ ազգագրորեն: Հայրենիքի ստեղծման գործընթացը շարունակվում է:

Զե՞ որ «ամեն մի ապրելատարածք դեռ հայրենիք չէ: Հողը հայրենիք է դառնում դարերի ընթացքում, երբ աշն պատվում է ժողովրդի պատմամշակութային, ազգագրական, ճարտարապետական հուշարձաններով, նախնիների գերեզմաններով, երբ այն սրբազործվում է թշնամիների դեմ մղած պատերազմներում տարած հաղթանակներով և լեգենդար հերոսների թափված արյունով, երբ ձևավորվում են ազգային բնավորության գծերը, ազգային նկարագիրը, ավանդույթները, բարքերը, տարազը, լեզվական առանձնահատկությունները և ազգային ինքնագիտակցությունը, երբ այդ հողը ժողովրդի պատմական հիշողության մեջ է մտնում ֆոլկլորային առասպելներով, էպոսով, երգերով ու հեքիաթներով, հարազատանում հոգեպես, երբ ժողովուրդը դառնում է հոգևոր ամբողջություն, երբ «հող» հասկացությունը վերածվում է «տուն» հասկացության, իսկ «տուն» հասկացությունն էլ՝ «երկիր» ու «Հայրենիք» հասկացությունների և մտնում ցեղի արյան ու գենի մեջ որպես նրա գոյատևման հիմնական պայման»¹²:

Նույնպիսին է հայ հնամենի ազգագրական առասպելաբանություն հերոսների առաքելությունը՝ Հայկից մինչև Արամ և իր որդին՝ մեռնող և հառնող Արա Գեղեցիկը: Հայկի որդի Արամանյակը, բարձրանալով Վանա լճից հյուսիս-արևելք, գալիս է Այրարատ և «լեռն իր անվան նմանողությամբ կոչում է Արագած, իսկ կալվածը՝ ոտն Արագածո: ...Նրա որդին՝ Արամայիսն իր բնակություն համար տուն է չինում գետի ափին մի բլուրի վրա և իր անունով այն կոչում է Արմավիր,

խակ գետի անունը իր թուսան՝ Երաստի անունով դնում է Երասխ» (1, ԺԲ): Այդպես Արարատյան դաշտը դառնում և մինչև օրս մնում է Հայոց տիեզերական կենտրոն¹³:

Բոլոր այդ գործընթացները, ըստ էության, խորենացին նկարագրում է առաստաղների, լեզենների, ավանդությունների ձևով: Եվ այդ տեսակետից իր «Պատմություն» յուրաքանչյուր տողը ենթարկվում է Հստակ մեկնաբանության: Անկասկած շատ բան այստեղ արդեն խնամատվորված է 5-րդ դարի փորձով, սակայն, ինչպես գրում է Գ. Սարգսյանը, «5-րդ դարի Համար ունենալով ինքնագիտակցության զարգացման բարձր աստիճանի մի վկայագիր, որպիսին է խորենացու «Պատմությունը», մենք պարտավոր ենք դնալ դեպի պատմության խորքը, որոնելով նշված երևույթի ավելի վաղ դրսևորումները»¹⁴:

«Հայերը ներկայումս գոյատևող Հագվադեպ ժողովուրդներից են, որոնց մոտ սուսալինն է ձևավորվել «Հայրենիքի» գաղափարը... դեռևս նոր քարի դարում Հայերի մոտ ձևավորվել են Հայրենիքի գաղափարի ծագման բոլոր նախադրյալները՝ բնօրրանն իբրև տարածքային ընդհանրություն, էթնիկական և լեզվական ընդհանրությունը, տնտեսական գործոնները և այլն», - գրում են նորագույն հետազոտողները¹⁵:

Խորենացին այդ գործընթացները վերագրում է մ.թ.ա. 6-րդ դարին և նույնիսկ ավելի վաղ ժամանակների: Գ. Սարգսյանը կարծում է, որ դրանք ավելի բնորոշ են մ.թ.ա. 2-րդ դարին՝ Արտաշես Առաջինի թագավորության շրջանին: Ինչևէ, Արամին բնութագրելիս (Համաձայն խորենացու՝ Հայկի վեցերորդ սերունդը) խորենացին, հղում կատարելով պատմիչ Մար Աբաս Կատինային, գրում է. «Սա աշխարհասեր և Հայրենասեր մարդ լինելով... լսվ էր Համարում Հայրենիքի Համար մեռնել, քան տեսնել, թե ինչպես օտարների որդիք ոտնակոխ են անում իր Հայրենիքի սահմանները ու օտար մարդիկ տիրում են իր արյունակից Հարազատների վրա» (1, 13): Հագվի թե կարելի է ստույգ որոշել, թե երբ է հատկապես Հայերի կողմից բնակություն տարածք գիտակցվել որպես Հայրենիք, սակայն 5-րդ դարում՝ Հայ դրի ու գրչության ստեղծման և մեր առաջին դրական հուշարձանների հայտնվելու ժամանակ, ազգային հերոսների նման բնութագրելը արդեն կայացած և լայնորեն տարածված էր: Հայրենիքին, նրա բնիկ տերերին, որոնք մարտնավորում են Հայաստանի անկախության գաղափարը, ծառայելու

գաղափարը այնքան ներդաշնակ և բնականորեն է հնչում Մովսես Խորենացու, Փափսոս Բուզանդի, Ագաթանգեղոսի, Եղիշեի և 5-րդ դարի մյուս հեղինակների երկերում, որ դա սոսկ նրանց ապրած դարաշրջանի իրողություններով անհնար է բացատրել: Այդ գաղափարը պետք է ապրած լինել դարեր, ինչն, ի դեպ, ամեն անգամ ընդգծում են իրենք իսկ՝ մեր առաջին մատենագիրները՝ այդ գիտակցությունը վերագրելով իրենց միֆական և պատմական հերոսներին: Հերոս-հայրենասերի իդեալական կերպար է ստեղծում իր «Պատմության» մեջ Փափսոս Բուզանդը: Մանվել Մամիկոնյանը իր մահվան մահճում իշխանությունը և սպարապետությունը իր որդի Արտաշիրին է հանձնում հետևյալ պատվիրանով. «...պատերազմի և անձը քո զոհի ր հանուն Հայոց աշխարհի, ինչպես քաջ նախնիներդ են այս աշխարհին սիրահոծար զոհաբերել իրենց կյանքը...»: Քրեաստմատիական է դարձել Մուշեղ սպարապետին Փափսոսի սված բնութագրող, որի միայն առաջին տողերը հիշեցնենք. «Հայոց քաջ զորավարը և սպարապետը իր ամբողջ կյանքում լի էր մեծ եռանդով և նախանձախնդրությամբ, նա հավատարմությամբ և արդար վաստակով, ջանասիրությամբ ու մշտապես ծառայում էր Հայոց աշխարհի և թագավորության համար: Զօրուգիշեր նա գործի մեջ էր. ջանում ու ճգնում էր պատերազմի ճակատներում, և երբեք թույլ չէր տալիս, որ Հայոց աշխարհի սահմաններից գեթ մի կտրու հասի հող օտարվի»:

Հենվելով հինգերորդ դարի պատմիչների հազարյադ արժեքավոր տեղեկությունների վրա՝ Արմեն Այվադյանը վերականգնել է հայ գինվորականության դարեր շարունակ գործած պատվո յուրօրինակ վարքականոնը: Այն, Ա. Այվադյանի կարծիքով, պարունակում է 8 հիմնական կետ, որոնցից առաջինը հռչակում էր. «Հավատարմություն և անձնուրաց ծառայություն անկախ Հայաստան աշխարհին, երկրին ու թագավորությանը»¹⁶:

Հաշվարկելով հայ գինվորականության հնարավոր թվաքանակը, իսկ այն շատ նշանակալի է եղել բոլոր ժամանակներում, և նկատի ունենալով այն հանգամանքը, որ գինվորական էր, ըստ էության, ամբողջ ավագանին թագավորի գլխավորությամբ, Ա. Այվադյանը սնդում է, թե մեծ է եղել հայ գինվորականության և սերնդեսերունդ քարուղված նրա արժեհամակարգի ազդեցությունը հին և միջնադարյան հայ հասարակության ընդհանուր մտայնության, հոգեբանության և դադափարա-իտության վրա: Ա. Այվադյանի եզրակացությունները բնականաբար

Համասլաոտոսխանութն աշխատության մեջ առաջադրված գիտական խնդրին: Սակայն Հարցի ավելի լայն դրվածքի դեպքում չի կարելի չընդունել, որ այստեղ գույություն է ունեցել և Հակադարձ, Հավանաբար շատ ավելի կարևոր կապ. Հայ գինվորականությունը թեպետև եղել է հին և միջնադարյան Հայ Հասարակություն կարևորագույն, բայց ընդամենը միայն մի մասը և իր վարքականոնը չէր կարող չարտացոլել այդ Հասարակություն մտայնությունը, հոգեբանությունը և գաղափարախոսությունը: Եվ եթե վերլուծենք Ա. Այվազյանի վերականգնած պատվո վարքականոնը կետ առ կետ, ապա ակներև է դառնում, որ մեր առջև ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ ազգային գաղափարի հիմնական և կայուն տարրերի յուրատեսակ մի Համակարգ այն տեսքով, ինչ տեսքով որ այն արդեն փաստորեն ձևավորվել է մեր թվարկություն առաջին դարերում: Պատահական չէ, որ այն գրի և գրականություն առաջացման պահից ի վեր քարոզվել է առանց բացառություն բոլոր հեղինակների կողմից, թեպետև նրանք եկեղեցականներ էին և ոչ թե գինվորականներ: Այլ բան է, որ հենց սպարապետները, գինվորականները, նրանց հերոսական գործերն ու կերպարներն էին առավել վառ ի ցույց դնում ազգային գաղափարի դրույթները կենսագործումը:

Հետաքրքիր են Ա. Այվազյանի զուգահեռները Հայ գինվորականություն չափով վարքականոնի և ճապոնական սամուրայների ու եվրոպական ասպետների պատվո միջնադարյան վարքականոնների միջև: Պարզվում է՝ վերջիններիս պատվո վարքականոններում Հայ գինվորականություն Համար այնպիսի առաջնային պարտավորություն, ինչպիսին Հայրենիքին ծառայելն է, բոլորովին բացակայում է: (Այստեղ, իմիջիայոց, նկատենք միայն, որ Զիգմունդ Ֆրեյդը, որի «Հոգեվերլուծությունը» թվում է թե աղավաղվել է սուրբ և բնական ամեն բան մարդու և Հասարակության մեջ, գտնում էր, որ «Հայրենիքի, ազգային փառքի գաղափարները... բանակի ամբողջական Համար պարտադիր չեն»¹⁷: Պատահական չէ, անշուշտ, որ Ֆրեյդը այդ միտքն արտահայտել է Լեոնի աշխատությունների քննադատության առնչությամբ և, իհարկե, պատահական չէ, որ դրանք արտահայտում է հրեա-մասոնականը): Վերադառնալով Հայոցի բյուզանդագետ Շարլ Դիլի աշխատությունը¹⁸, Ա. Այվազյանը նշում է, որ Հայաստանին Հարևան Բյուզանդիայում Հայրենասիրական գեացումները և բուն «Հայրենիք» բառը ծագել են սոսկ 10-րդ դարում: Մինչդեռ 5-րդ դարի Հայ գրականության մեջ այն

լայնորեն ստարածված էր, ինչպես դա երևում է թեկուզև Մախես խորենացուց կատարված վերորերյալ քաղվածքից, որտեղ այն օգտագործվում է երեք անգամ: Եվ իրոք, եվրոպական ժողովուրդները որպես ազգեր ձևավորվեցին Հիմնականում ընդամենը 16-19-րդ դարերում, այդ պատճառով հանուն Հայրենիքի ինքնագոհաման գաղափարը այն բովանդակությունը, որ արձանագրել է հայ մատենագրությունն արդեն 5-րդ դարում, եվրոպայում ծագել է միայն հազար տարի անց: Օրինակ, միասնական Ֆրանսիայի և Գերմանիայի կերպարները նրանց ազգային գրականությունների մեջ ստեղծվել են 19-րդ դարի առաջին կեսին ժ. Միլշեի և Լ. Ռանկեի կողմից:

Հետաքրքրական են այդ իմաստով խաղանացի սկանդավոր մտածող խոսն Երանգա-Ի-Գաստեաի խորհրդածությունները. «Սովորաբար պնդում են, որ Իսպանիան, որպես ազգային գաղափար, գոյություն ունի արդեն Միդ Կոմպլուդորի (11-րդ դ.) օրոք, և ապացուցելով այդ պնդումը, ավելացնում են, որ մի քանի հարյուրամյակ դրանից առաջ Իսիդորը խոսում էր «մայր Իսպանիայի» մասին: Ըստ իս, նման հայացքը կոպտորեն աղճատում է պատմական հեռանկարը: Միդի ժամանակներում սկսվեց Լեոնի և Կաստիլիայի միաձուլումը մեկ պետություն մեջ. այդ պետությունն էլ այդ դարաշրջանի ազգային, քաղաքականորեն դործուն գաղափարն էր: «Իսպանիա» (“*Spania*”) բառը այդ ժամանակ սոսկ գիտական, գրական արտահայտություն էր, ծայրահեղ գեպքում՝ Արևմտյան Եվրոպայի կողմից Հռոմեական կայսրությունից փոխառված արդյունավետ քաղաքական գաղափարներից մեկը... Սակայն այդ վարչա-աշխարհագրական հասկացությունը պարտադրված էր դրանից, դրա թիվունքին ներքին ապագայամետ ուժ չկար:

Որքան էլ փորձեն այդ գաղափարին դործուն ուժ վերագրել արդեն իսկ 11-րդ դարում, պետք է ընդունել, որ նա երբեք չի հասել այն որոշակիություն, ինչ Հեյլադայի գաղափարն էր հասել արդեն Ք.ա. 4-րդ դարում: Սակայն Հեյլադան երբեք ազգային գաղափար չի եղել: Իսկական պատմական հարաբերակցությունը կարելի է ձևակերպել այսպես. «Հեյլադան» 4-րդ դարի հույների, «Իսպանիան» 11-րդ դարի և նույնիսկ 14-րդ դարի խաղանացիների համար նույնն էր, ինչ «Եվրոպան» 19-րդ դարի եվրոպացիների համար»¹⁹:

Մինչդեռ Հայաստանի կերպարը անփոփոխ ամբողջական է, որովհետև. Հայաստանը միշտ եղել է ազգային գաղափար: Նա ամբողջական էր ի սկզբանե, արդեն իսկ հայոց պատմություն

տեղայնացված առասպելական սկզբնաղբյուրում՝ «Հայկաշենում», իսկ հետագայում, 5-րդ դարում հայ գրի սկզբնավորմամբ, այն ամբողջական էր, որովհետև նրան հատուկ էր. ըստ Օրտեգա-ի-Գասսետի, «սալագայտնո ներքին ուժ»։ Ամբողջական Հայաստանը գավթիչների կողմից մասնատվելուց հետո մնաց և մնում է հայոց պատմությունն նախատակը՝ մարմնավորված աղգային գաղափարի մեջ, որը, ինչպես նշվեց վերը, ինքնըստինքյան նպատակ է։

Հայաստանը հայերի գիտակցության մեջ երբեք չի եղել զուտ վարչաաշխարհաբարական հասկացություն։ Այլապես Հայաստանի կերպարը չէր կարող պահպանել իր ամբողջականությունը դարեր ու հազարամյակներ շարունակվող երկրի սահմանների փոփոխություն, նրա բազմաթիվ բաժանումների և այլ պետությունների կազմում իր առանձին մասերի ընդգրկվելու պայմաններում։ Ոչ, ամբողջական Հայրենիքի կերպարը հայերի համար միշտ ունեցել է խորախորհուրդ իմաստ, որը հաճախ հնում և միջնադարում հաղորդվում է «Հայոց աշխարհ» հասկացությամբ, որ միաժամանակ նշանակում է թե՛ «երկիր» և թե՛ «թագավորություն»։

Հայոց աշխարհի կերպարը, որ հայոց գիտակցության մեջ ձևավորվում էր անհիշելի ժամանակներից, և որն արտահայտվել է հայ գրականության առաջին իսկ նմուշներում, ինչպես ցույց տվեցինք Հայկի մասին առասպելի օրինակով, անկասկած, գաղափարականացված էր։ Դա անխուսափելի էր, քանի որ պատմական գործընթացների միջակեանացումը ինքնըստինքյան պատմությունը անխուսափելիորեն վերածում է գաղափարախոսություն։ Հայոց աշխարհի այդ գաղափարականացված ընկալումը սրվում է հայկական պետականության և թագավորության կորստյան հետ, որոնք խորհրդանշում էին երկրի միասնությունը և ձևականորեն գծում նրա սահմանները։ Սակայն հայ հեղինակները, որոնք մանրամասն հաղորդում են ազգային ավանդությունից սկիզբ առնող տեղեկություններ Հայաստան-Հայրենիքի ստեղծման պատմական գործընթացի, քաղաքների ու գյուղերի առաջացման, լեռների ու գետերի «հայացման», վարչական փոփոխվող բաժանումների, այս կամ այն տարածքի միացման կամ կորստյան մասին, անխուսափաբար ընդգծում էին նաև Հայոց աշխարհի՝ իրենց կողմից ստեղծվող ամբողջական կերպարի գաղափարախոսական հիմքերը։

Այդպիսի գաղափարականացված հիմքերից մեկը, անկասկած, միասնական համագգային լեզուն էր, որով և հնում որոշվում էր պատկանելությունը Հայաստանին և Հայոց աշխարհին: Փափառոտ Բուզանդը, հետևելով այդ նույն ավանդույթին, Հայաստանը սահմանում էր որպես «Հայոց լեզվի ամբողջ աշխարհ» (Դ, ԺԲ) և «Հայոց լեզվի թորդոմական աշխարհ» (Գ, ԺԳ): Պատմելով այն վշտի մասին, որ համակել էր երկիրը Ներսես Մեծ կաթողիկոսի մահվան կապակցությամբ, Փափառոտը գրում է. «Եվ Հայոց երկրի ներսում՝ մի ծայրից մյուս ծայրը, սգում էին նրան բոլոր ազնվականներն ու շինականները՝ թորդոմի տան բնակիչ բոլոր ազնվականներն ու շինականներն աստիք, հայ լեզուն առհասարակ» (Ե, Լ): Ինչպես նշում է հետազոտողը. «Փափառոտը դարձյալ հայ է համարում հայերենով խոսողներին միայն... Հայաստանը սահմանում է որպես հայոց լեզվով խոսող երկիր և Հայաստանի սահմանները որոշում է հայոց լեզվի տիրապետության տարածքի համեմատ»²⁰: Հայկական լեռնաշխարհի հայացման այդ լեզվաբանական գործընթացը, հեղինակի կարծիքով, ավարտվել է առնվազն մ.թ.ա. 7-6-րդ դարերում:

Նման մոտեցումն ակնհայտ է և Խորենացու հետևյալ հաղորդման մեջ: Պատմելով Արամի կողմից «Առաջին Հայքի» նվաճման մասին՝ Խորենացին հատուկ նշում է, որ Արամը «այդ երկրի բնակիչներին հրաման է տալիս սովորել և խոսել հայերեն» (1, 14): Այստեղ, իհարկե, կարևոր է ոչ թե պատմական, այլ գաղափարախոսական փաստը. միայն հայերեն սովորելով և խոսելով, դառնում է Խորենացին, ցանկացած նվաճված տարածք կարող է դառնալ իսկական Հայաստան: Այդ իմաստով բացառիկ հետաքրքրություն է ներկայացնում Գ. Սարգսյանի կողմից կատարված՝ Ստրաբոնի այն հաղորդման վերլուծությունը, որի համաձայն դեռևս մ. թ. ա. 2-1-ին դարերում Հայաստանի բնակչությունը լրիվ հայալեզու է եղել. «Բոլորը միալեզու են»: Ստրաբոնի համաձայն, այդ միալեզվությունը Արտաշեսի և Զարհի (մ.թ.ա. 3-րդ դ.) նվաճումների արդյունքը եղավ, որոնք Հայաստանին միացրեցին նախկինում տարբեր լեզուներով խոսող տարածքները: «Սակայն պատմությունը այդպիսի դեպքեր չգիտե, - գրում է Գ. Սարգսյանը, - բազմալեզու տարածքների սոսկական նվաճումներից ստեղծվում են միայն կայսրություններ, տերություններ, որոնց մեջ ամեն մի էթնոս պահպանում է իր լեզուն: Համենայն դեպս, միալեզվության համեմատ երկար դարեր է պահանջում»: Եվ Գ. Սարգսյանը տալիս է Ստրաբոնի

Հաղորդման հնարավոր միակ գիտական բացատրությունը՝ ելնելով վերջինիս կողմից թվարկված Արտաշեսի և Զարեհի «նվաճած» երկրամասերի ցանկից: Պարզվում է, որ դրանք «նախապես, դարերս առաջ, սկսել են ներգրավվել Հայերի ազդակազմավորման (էթնոգենեզի) գործընթացի մեջ և այդ ժամանակ մեծ մասամբ արդեն Հայալեզու լինելուց բացի, հասցրել էին այսպես թե այնպես նաև քաղաքականորեն առնչվել Հայաստանի հետ»: Այսպիսով, Արտաշեսի և Զարեհի «նվաճումները» Հայաբնակ տարածքների քաղաքական միավորում են նշանակում, որոնք ժամանակավորապես հայտնվել էին օտարերկրյա տիրապետությունների ներքո: Մնւ Համար առանձնապես կարևոր է այն եզրակացությունը, որին հանդում է Գ. Սարգսյանը. «Ստրաբոնի նկատած միայնակությունն իրականում ցուցանիշ էր ավելի խոր և ընդգլխուն երևույթի՝ Հայ ժողովրդի Համախմբման (կոնսոլիդացման), նրանում միասնական մտայնություն, այսինքն՝ ազգային ինքնագիտակցություն առաջացման»²¹:

Ակնհայտ է, որ 5-րդ դարում արդեն փաստորեն ավարտվել էր սեփական լեզվի նկատմամբ Հայերի հատուկ վերաբերմունքի ձևավորումը, որը սովորաբար ծագում է ազգերի ձևավորման գործընթացում՝ նրանց մեջ հայրենասիրական և ազգայնական տրամադրությունների զարգացմանը զուգահեռ: Այս խնդիրը լրջորեն ուսումնասիրած ամերիկյան սոցիոլոգ-պատմաբան Լիա Գրինֆելդը²² ցույց է տալիս, որ Փրանսերենը 14-րդ դարից սկսած է միայն դառնում Փրանսիացի գիտնականների և գրողների կրքոտ սիրո առարկա և այդ կերպ նաև Փրանսիացիների ինքնությունից կենտրոնական խորհրդանիշ: Նման վերաբերմունք սեփական լեզվի նկատմամբ անգլիացիները հանդես են բերում 16-րդ դարից սկսած, ուսանելը՝ 18-րդ դարի կեսից, գերմանացիները՝ 19-րդի սկզբին:

Այսօր ղեկավար է ասել՝ ունեցե՛լ են արդյոք Հայերը նախամաշտոցյան սեփական դպրություն, թե՞ ոչ, թեև վերջին ժամանակներս ավելի ու ավելի շատ են բերվում դրա դպրությունը վկայող փաստաթղթեր: Սակայն ինչպես էլ եղած լինի, 4-րդ դարի վերջին հայոց գրերի ստեղծումը կենսական գիտակցված անհրաժեշտություն էր, թելադրված նախ և առաջ ազգային շահերով: Այդ հարցը խորապես և համակողմանի ուսումնասիրված է: Այստեղ կտահմանափակվենք սոսկ Կորյունի վկայությամբ, որը հաղորդում է իր ուսուցիչ Մեսրոպ Մաշտոցի

խոսքերը. «Տրտմություն է ինձ համար և անպակաս են իմ սրտի ցավերն իմ եղբայրների և ազգայինների համար»: Այս բառերի իմաստը բացահայտում է Մեսրոպի հետագա ամբողջ գործունեությունը. այբուբենի ստեղծումը նա համարում էր ազգային գործ, ազգային գիր ու գրականությունը մայրենի լեզվով՝ ազգային ինքնություն և ինքնությունության պահպանման գրավական:

Հայոց գրերի ստեղծման պատմությունը մեզ է հասել եկեղեցական հեղինակների շարադրմամբ: Այն, անկասկած, հալատու է: Սակայն վաղուց նկատված է, որ այդ եկեղեցական ավանդույթում միանգամայն բնական ձևով առաջին պլան է մղվում Մեսրոպ Մաշտոցի և Սահակ կաթողիկոսի հոգևոր սխրանքի քրիստոնեական նշանակությունը և ասես սովերի տակ մնում դրա ազգային և պետական մեծ իմաստը: Իհարկե, հայոց այբուբենի ստեղծմամբ, Աստվածաշնչի, եկեղեցու հայրերի ստեղծագործությունների հայերեն թարգմանություն, մայրենի լեզվով եկեղեցական ժամատացության շնորհիվ հայ ժողովրդի մեջ ամրապնդվեց քրիստոնեական հավատքը: Սակայն ինքնըստինքյան այդ իրադրությունը չի կարող համարվել զուտ հայկական: Հարյուրամյակներ անց դա տեղական այլևայլ տարբերություններով կրկնվեց գործնականորեն Նվրդալայի քրիստոնեական շատ երկրներում, օրինակ՝ հենց Ռուսաստանում: Սակայն արտաքուստ նման իրավիճակների իմաստը հասկա տարբեր է:

Եվ գլխավոր տարբերությունն այն է, որ բոլոր այդ գործընթացները եվրոպական ժողովուրդների մոտ համընկան նրանց՝ որպես ազգեր ձևավորվելու, ազգային ինքնագիտակցություն վերելքի, սեփական ազգային պետությունների ստեղծման ժամանակաշրջանին: Իսկ հայերի կողմից քրիստոնեությունը, ազգային եկեղեցու և դպրության հիմնումը կատարվեց մի ժամանակ, երբ բոլոր այդ արժեքները, որ դարեր առաջ արդեն ձևավորված էին, հայտնվեցին ոչնչացման եզրին: Եվ այդ պատճառով այստեղ աստվածայինն ու հոգևորը սերտորեն միաձուլված էին մարմկայինին և ազգայինին, և նրանք միասին լուծում էին ընդհանուր խնդիրներ՝ այդ սպառնալիքին դեմ հանդիման:

Սեփական գրերը, ինչպես պնդում են քրիստոնեական պատմիչները, հայերին պարզեցրին նախ և առաջ նրա համար, որպեսզի նրանք կարողանան կարդալ սուրբ գրքերը և Աստծո խոսքը լսել մայրենի լեզվով: Սահակն ու Մեսրոպը անխոնջ հայեցի գրագիտություն էին

տարածում, փարժեցնում զրան իրենց աշակերտներին, մանուկներին ու երիտասարդներին՝ նախ և առաջ նպատակ ունենալով պատրաստել Սուրբ Գրքի, աստվածաբանական և եկեղեցական գրականության թարգմանիչներ, մայրենի լեզվով ժամերգություն կատարող հոգևորականներ: Նրանց աշակերտներն ու հետևորդները ստեղծեցին հարուստ թարգմանական գրականություն, որ հայերին մտքրեց արևմտյան քրիստոնեական աշխարհը:

Այդ ժամանակամիջոցում հիմնականում ասորերենից և հունարենից թարգմանվեցին հսկայական թվով երկեր, նախ և առաջ աստվածաբանական, փիլիսոփայական և եկեղեցականոնական-դավանաբանական բնույթի: Դրանց ազդեցությունն այնքան զերակշռող էր, որ ստավորություն էր ստեղծվում կարծես հին հայ գրականությունը օժտված էր բավարար ինքնատիպությամբ, ունի քաղաքական (կոմպիլյատիվ), նմանակող բնույթ: Սակայն այդ ստավորությունը մակերեսային է, քանի որ նույնիսկ այդ սկզբնական շրջանում դեռ նոր միայն ծնունդ առնող հայ մատենագրությանը, որ ազահաբար փոխառում էր մինչ այդ ձևավորված համաքրիստոնեական գրական կանոնները և անշեղորեն հետևում զրանց հեղինակությանը, արդեն իսկ հասուն էր մեր կողմից գիտարկվող յուրօրինակությունը:

Այս հարցը խիստ ընդլրկուն է, ուստի կսահմանափակվենք միայն մեկ քաղվածք անելով Արեղյանից, որն ուղղակի պնդում էր. «...մեր գրավոր դպրությունն օտար գրականությունների ազդեցությունը կրելով հանդերձ՝ իր ներքին էությունը բուն ազգային է: Դա... եկեղեցա-քաղաքական մաքառման գրականություն է, որի միջուկը կազմում է իդեոլոգիական սլաքար ու մաքառում այլազգի իշխողների դեմ»²³:

Ե՛վ բուն քրիստոնեությունը, և՛ աստվածաբանական-եկեղեցական գրականությունը ներմուծվեցին Հայաստան: Բայց զրանք հաստատվեցին ոչ մշակութա-քաղաքակրթական վակուումում: Հայի գիտակցությունը հետզհետե քրիստոնեականացավ հազարամյակներ պոստուած հեթանոսական պատկերացումների և հավատալիքների դեմ պայքարում: Բայց ոչ ազգային ինքնագիտակցության դեմ պայքարում, թեև քրիստոնեությունն ըստ էության համամարդկային կրոն էր, և իհարկե, ոչ ազգային գաղափարի դեմ պայքարում: Դեռ ավելին, քրիստոնեության հաստատումն ու քարոզչությունը գիտակցաբար թե անգիտակցաբար (քանի որ ազգային գաղափարը արդեն այն ժամանակ ազգային բնավորություն և մտածողություն էր դարձել) ենթարկվում

էին ազգային շահերին: Ինչպէս գրում էր Մ. Աբեղյանը, «գիր ու գրականությունը... մեզնում ծնվեց ազգային եկեղեցական նպատակի համար, որոնցից առաջինն ու գլխավորն էր քրիստոնեական գրականութեան միջոցով պաշտօնել ընդդէմ հեթանոսութեան, ընդդէմ պարսիկներին»²⁴:

Այսպիսով, Սահակի և Մեսրոպի գործունեութեան արդյունքում մշակվեց սեփական դադափարախոսութիւն, աճեց լավ պատրաստութիւն և հոգեպէս զինված նոր սերունդ: Աստվածային նախախնամութեամբ այդ ամենը կատարվեց քաղաքական անկախութեան կորստից փոքր-ինչ առաջ, և երբ կես դար անց կորստյան մատնվեց հայկական պետականութիւնը, որ բնականորեն միավորում էր հայերին, արդեն զոյւթիւն ունեին ինքնուրույն Հայ եկեղեցին, հալածք և զարուհիւն և դրանք կրող սերունդներ, որոնք կարողացան հանձն առնել Հայոց աշխարհի և ազգային ինքնութեան պահպանման փրկիչ գործառնութիւնը: Նրանք նաև ազգային գաղափարի կրողներ էին, որի գլխավոր տարրը այդ ժամանակից ի վեր, դարեր շարունակ եղավ անկախ հայկական պետութեան վերականգնումը:

Հայկական պետութիւնը վերացավ, և եկեղեցին ստանձնեց ինչ-որ չափով իրեն ոչ հատուկ պետական իշխանութեան գործառնութիւնը: Դարեր շարունակ գործնականորեն ամբողջ հայ մատենագրութիւնը սահմանափակված էր եկեղեցաքրիստոնեական գրականութեան շրջանակներում: Բայց հենց այդ գրականութիւնն էլ հանձն առավ բացարձակապէս իրեն ոչ հատուկ, ո՛չ անցյալում, ո՛չ հետագայում քրիստոնեական աշխարհում ոչ մի տեղ նրա կողմից չիրականացվող գործառնութիւն՝ ազգային գաղափարի պահպանման, ձևավորման և քարոզչութեան գործառնութիւն: Փաստն ուշադրավ է ոչ միայն նրանով, որ այդ գաղափարի ստանձին դրույթներ հակասութեան մեջ էին մտնում քրիստոնեութեան քարոզած հնազանդութեան և հեղութեան հետ: Այն ուշագրավ է նաև նրանով, որ եկեղեցադավանաբանական գրականութիւնը, ինչպէս ոչ մի այլ գրականութիւն, չի իմացել նահանջ բոլոր ազգային գրականութիւններում անփոփոխ պահպանված թեմատիկայի, ժանրի, պոետիկայի խիստ պահանջներին՝ կերպարի կառուցման, սյուժեի զարգացման, տաղտալութեան... Հաստատված ստերեոտիպներից շեղումը համարվում էր սրբապղծութիւն:

Սակայն, կրկենք, եթե հայերը, ինչպէս դա պահանջում էին

ազգային շահերը, կարողացան ստեղծել և պահպանել իրենց ազգային եկեղեցին, ապա ի՞նչը կարող էր խանգարել նրանց՝ այդ նույն շահերին ծառայեցնել աստվածաբանական և ըստ սահմանման՝ վերազգային եկեղեցադավանաբանական գրականությունը՝ իրենց Հայրենասիրական տրամադրությունների, ծրագրերի և իդեալների արտահայտման համար:

Հայ գրականության հիշյալ առանձնահատկության հաստատման համար (իսկ եկեղեցադավանաբանական, հոգևոր գրականությունը անկասկած իր լավագույն նմուշներով հասել է նաև վիթխարի գեղարվեստական բարձունքների) ինչ-որ նոր և հաստուկ ուսումնասիրություններ չեն պահանջվում: Քանի որ այդ առանձնահատկությունը, այնքան էլ այն անկասկած և ակնհայտ, գործնականում նշել են Հայ հին և միջնադարյան գրականության բոլոր հետազոտողները:

Այդ պատճառով տվյալ դեպքում բավարար է թվում վկայակոչել մեր առաջատար գրականագետների կարծիքները: Եվ քանի որ առանձին հեղինակների ստեղծագործության կամ երկերի ընդթափերը տասնյակ կամ հարյուրավոր էջեր կզբաղեցնեին, անդրադառնանք ավելի ընդհանուր գրական երևույթներին, ինչպիսիք են, օրինակ, ժանրերը:

Ահա, օրինակ, ինչպես են մեզ հետաքրքրող տեսանկյունից ընդթափում Հայ միջնադարյան գրականության որոշ ժանրեր «Հայ միջնադարյան գրականության ժանրեր» կոլեկտիվ աշխատության հեղինակները:

Պատմագրություն. «Եթե անտիկ պատմագրության մեջ մենք գործ ունենք, ասենք, իրոք 12 կայսրերի կենսագրական գուգահեռների հետ, ապա Հայ պատմագրության մեջ պատմական գործիչը, ինի թագավոր, կաթողիկոս կամ զորավար, գեղարվեստորեն ընդհանրացվում է ոչ սովորական մարդկային նկարագրի չափանիշներով, այլ ազգային գործունեության, ազգի ինքնաճանաչման և ինքնահաստատման խնդրում նրանց խաղացած դերի ու նշանակության տեսանկյունից...

Հայ պատմիչների մասին քիչ է ասելը, թե նրանք սոսկ պատմագիրներ են, պատմությունն ու գեղարվեստը միմյանց միահյուսողներ: Սրանք նաև վարդապետներ են ու զորավարներ, մտավոր առաջնորդներ, որոնց գործունեությունը միասնական է, նպատակը՝ մեկ: Հայ պատմագրական հուշարձանների այս ազգային-ազատագրական գաղափարի միասնությունը հենց այն տարբերակիչ հատկանիշն է, որ զանազանում է նրան ընդհանրապես պատմագրական

ստեղծագործություններին, լինեն դրանք անտիկ, թե հետագա դարերի»²⁵:

Վկայաբանություն և վարք. «...Հայ սրբախոսական հուշարձանները հենց սկզբից ստացան ազգային գունավորում և ձևոք բերեցին որոշակի յուրահատկություններ, որոնք բնորոշ եղան հայկական վարքերի և վկայաբանությունների համար նրանց գոյատևման ողջ ընթացքում: Այդ յուրահատկություններն էին. 1. սերտ կապ երկրի քաղաքական, մշակութային և հոգևոր կյանքի հետ, 2. հայրենասիրական-ազատագրական ոգի»²⁶:

Ք. Տեր-Դավթյանի ընդհանրացված բնութագրին ավելացնենք միայն մեկ բազմաշանակալի մանրամասն. «նահատակ» բառի սկզբնական նշանակութունը կղել է «մարտիկ, մարտն սկսող»: Եվ քանի որ հենց նահատակներն են բոլոր վկայաբանական երկերի գլխավոր հերոսները, ապա հաճախ դրանք հնչում էին որպես օրհներգ մարտի գնացող մարտիկներին:

Ներբող. «Ներբողը հայ գրականության մեջ սկզբնավորվել է Ե դարում: Նրա ծագման հասարակական-պատմական նախադրյալներն ու պահանջները նույնն էին, ինչ առհասարակ կապված էր հայ գրականության, պատմագրության, թարգմանական գրականության ծագման ու զարգացման հետ: Անկախությունը կորցրած հայ ժողովուրդը, որ արդեն մեկ դար էր, ինչ ընդունել էր քրիստոնեություն, կյանքի էր կոչել հոգևոր բոլոր ուժերը՝ պահպանելու իր ազգային ինքնությունությունը, լեզուն, եկեղեցին, ապա և՛ վերականգնելու իր պետական անկախությունը»²⁷:

«Իբրև սրբախոսական գրականության տեսակ՝ ժանրի դրսևորման ազգային ինքնատիպությունը հայ ներբողագրությունն արժանի տեղ ունի համաքրիստոնեական սրբախոսական գրականության պատմություն մեջ: Ազգային ինքնատիպությունն ամենից առաջ արտահայտվել է հասարակական-քաղաքական, եկեղեցական մաքառման, դավանաբանական հակամարտությունների և ազգային-ազատագրական պայքարի արտացոլման մեջ»²⁸:

«Գովեստներում գեմքերն ու երեույթները հիմնականում դրվատվում են ազգային ինքնահանաչողություն, ազատագրական ձգտումների և ժողովրդի հետագա գոյատևման զաղափարարանություն թյան դիրքերից»²⁹:

Կաֆաներ. «Նույն եղանակով ռազմի տեսարաններ պարունակող

կաֆաներում ևս դրսևորվել է ժողովրդի մեջ հերոսական ավանդներ սերմանելու և պահպանելու ձգտումը: Քաղաքական և սոցիալական միտվածությունը այդ կաֆաներում արծարծվում է պետական միասնակամություն՝ մեր ժողովրդի համար շատ թանկ դադափարը, դրվստվում և փառաբանվում հերոսական անհատը, որն իր ամենագոր կամքով և հզոր մտքով կարող է թելադրել ամբոխին և առաջնորդել նրան»³⁰:

Զեռագրերի հիշատակարաններ. «...բոլոր ժողովուրդների մոտ էլ, բացի հայերից, հիշատակարանները հիմնականում մնացել են համառոտ արձանագրումների շրջանակներում և առանձնապես չեն ծավալվել... Մեր հիշատակագիրներից շատերը ոչ միայն նկարագրել են հասարակական աղետները, այլև հաճախ փակել են նրանց խոհական-գղայական գնահատականը, արտահայտել իրենց սերն ու կարեկցանքը դժբախտ հայրենիքի նկատմամբ և փայփայել ժողովրդի ազատագրման ու անկախ պետականությունից ստեղծման հույսեր»³¹:

Թվում է՝ կարիք չկա բազմապատկելու օրինակները: Սակայն միջնադարյան դրական ժանրերի տեսությունը լրիվ չէր լինի առանց շարականի հիշատակությունից, որն արդեն վաղուց բնորոշվում է որպես հայ միջնադարյան պոեզիայի «քրեստոմատիա» կամ «անթոլոգիա»: Միևնույն ժամանակ շարականը հոգևոր բանաստեղծություն առավել պաշտոնական ժանրն է: Այդ պատճառով էլ այն մեզ համար հատուկ հետաքրքրություն է ներկայացնում:

Բնութագրերի ընտրությունը պայտեղ ևս չափազանց հարուստ է: Սահմանափակվենք վկայակոչելով շարականին նվիրված վերջին աշխատություններից մեկը, առավել ևս, որ այնտեղ առավել ամբողջական է դիտարկված ժանրի մեզ հետաքրքրող առանձնահատկությունը:

«Առաջին հայացքից, հատկանալու համար, թե ինչ է շարականը, այլալեզու ընթերցողին լիովին բավական է հենվել անալոգիայի վրա, դրում է Սուրեն Զույանը «Շարականների պոետիկան» աշխատության մեջ: -Նա առանց դժվարություն կգտնի նման ինչ-որ բան իր մայրենի գրականություն մեջ: Իրոք, շարականը հայ եկեղեցու հոգևոր հիմներն են, որոնց առկայությունը սրարտադիր է քրիստոնեական յուրաքանչյուր գրականություն համար: Սակայն հայ ժողովրդի պատմական ճակատագրի յուրօրինակությունը իր կնիքն է դրել շարականների պոետիկայի վրա. չկորցնելով կապը համաքրիստոնեական ակունքների հետ, շարականները միաժամանակ եղանակավոր միջնադարյան հայ

գրականության և պատմության հոգևոր յուրասեռակության մարմնացումը: Եվ սխալ կլիներ շարականները համարել համաքրիստոնեական հիմներգության հայկական տարատեսակ, նույնն է թե փակել զբանք աստվածաբանության շրջանակներում:

...Արձագանքելով ազգային պատմության դեպքերին, շարականները ձեռք են բերում հայրենասիրական բնույթ... Հոգևոր երգերը վերածվում են մարտական հիմների... Քրիստոսի գլխավորները, որոնց մասին երգվում է շարականներում, միաժամանակ և իրենց կյանքը հայրենիքի ազատության համար զոհաբերող իրական-պատմական հայ ռազմիկներ են»³²:

Գործնականում բոլոր հեղինակները, որոնք գրել են շարականի մասին, այն համարել են ոչ միայն բանաստեղծական, այլև քարոզական, դադափարախոսական ժանր: Սակայն, հավանաբար, առավել պարզ և ընդգրկուն՝ շարականի մասին արտահայտվել է Մ. Էմինը. «Շարականը ազգային գրականության կրոնական բնույթի հուշարձան է»: Դա էլ հենց որոշակի իմաստով ողջ հայ միջնադարյան հոգևոր գրականության բնութագիրն է:

Պատկերի լիակատարության համար անհրաժեշտ է թվում թեկուզև համառոտ անդրադառնալ մեր հին և միջնադարյան մատենագրության այնպիսի ժանրերի, որոնք, մի կողմից, ղեկավար է անվանել գրական, իսկ մյուս կողմից՝ ըստ սահմանման, կարծես ընդունակ չեն հանդես գալու որպես ազգային գաղափարի կրողներ:

7-րդ դարում Անանիա Շիրակացին կազմեց թվաբանական խնդիրների «խնդրագիրք» ժողովածուն՝ նման բնույթի առաջին աշխատությունը մեր գրականության մեջ: Դասագրքի նյութը գերազանցապես կազմված է երկրի պատմությունը, աշխարհագրությունը, սովորույթներին առնչվող տեղեկությունների հիման վրա: Որպես օրինակ բերենք դասագրքում ընդգրկված խնդիրներից մեկը, որ ներդաշնակորեն համադրում է թվաբանության ուսուցումն ու ազգային ինքնագիտակցության դաստիարակությունը. «Ես հորիցս այսպես լսեցի. պարսիկների դեմ հայերի մղած պատերազմի ժամանակ մեծ քաջագործություններ է կատարվում Զորակ Կամսարականի կողմից, որպես թե մեկ ամսվա մեջ երեք անգամ հարձակվում է պարսկական զորքերի վրա: Առաջին անգամ նա կոտորում է զորքի կեսը, հետապնդելով՝ երկրորդ հարձակման ժամանակ կոտորում է քառորդ

մասը, երրորդ անգամ Հարձակվելիս՝ տասնմեկերորդը, իսկ մնացածները, թվով երկու. հարյուր ութսուն, փախչում են Նախիջևան:

Արդ՝ մնացածների հաշվով մենք պարտավոր ենք իմանալ, թե կոտորածից առաջ որքա՞ն էր [պարսկական զորքը]»³³:

Գիտությունների ուսուցման և ավդային դաստիարակության այս համադրումը պարտադիր դարձավ հայ ուսուցողական, դիպլոմատիկ ողջ դրականության համար, մարդկային գիտելիքների որ ոլորտին էլ այն առնչվեք: Հատկանշական է, որ անգամ թարգմանական երկերում օրինակները և խնդիրները, որպես կանոն, փոխարինվում էին օրիգինալ, այդ նույն ազգային նպաստակներին ծառայող թեմաներով:

Եվ դա վերաբերում է ոչ միայն ուսուցողական գրականությանը: Մխիթար Գոչը, ստեղծելով հայոց պատմության մեջ առաջին «Դատաստանագիրքը», լայնորեն օգտվել է օտար աղբյուրներից: Սակայն նա այնքան է ձևափոխում դրանք՝ հարմարեցնելով հայկական սովորություններին և ազգային իրավական ավանդույթներին, որ դա թույլ է տվել Մ. Աբեղյանին պնդելու, որ Մխիթար Գոչի «Դատաստանագիրքը» «ունի ազգային բնույթ և գաղափարախոսություն»:

Ինչպես նշվեց հոդվածի սկզբում, հայ գրականության՝ մեր կողմից դիտարկվող յուրօրինակության պատկերավոր ապացույց կարող է ծառայել նրա ողջ պատմությունը: Այստեղ համառոտ քննության առանք նրա Հին և միջնադարյան շրջանի սոսկ մեզ հետաքրքրող որոշ երևույթներ և միտումներ: Եվ հիշատակեցինք սոսկ մի քանի (իսկ մի քանիսը ամենևին չհիշատակեցինք) ազգային խոշոր գաղափարախոսների, որոնց ստեղծագործությունը մեզ հետաքրքրող տեսանկյունից արժանի է հատուկ վերլուծության: Բնական է, որ սույն աշխատանքում անհնարին եղավ քննարկել այնպիսի կարևոր խնդիրներ, ինչպիսիք են հայ գրականության և ազգային գաղափարի միջև եղած կապի ժամանակագրական սնունդահատությունը և ժառանգականությունը, նրա պարբերացումը՝ պայմանավորված հայոց պատմության ընթացքով, «ազգային գաղափար» հասկացության բովանդակության հարստացմամբ և բուն գրական զարգացմամբ:

Մեր առաջադրած գիտական խնդրի առանձնահատկությունն այն է, որ դրա պատասխանը մասնագետներին կարծես թե հայտնի է կանխավ, նույնիսկ ակնհայտ է (դա է պատճառը, որ այդպես հաճախ վկայակոչում ենք Մ. Աբեղյանի դասական վաղեմի աշխատությունը):

Մյուս կողմից, պակաս ակնհայտ չէ, որ նման թեմաների խոր և անաչառ ուսումնասիրությունը հնարավոր եղավ միայն վերջին տարիներին (հենվելով ինչպես Հայրենական հեղինակների նորագույն աշխատությունների, այնպես էլ արտասահմանյան գիտնականների նախկինում անհայտ կամ անմատչելի աշխատությունների վրա): Համոզված ենք, որ ազգային գաղափարի և ազգային գրականություն կապն ուսումնասիրող աշխատությունների ծնունդը կենսական անհրաժեշտություն է: Ձէ՞ որ շատ բան այստեղ առհասարակ ուսումնասիրված չէ, շատ բան (օրինակ, այնպիսի, թվում է թե ծայրից ծայր ուսումնասիրված, հեղինակների ստեղծագործությունը, ինչպիսիք են Խ. Աբովյանը, Մ. Նալբանդյանը կամ թե Րաֆֆին) պահանջում է ավելի համակողմանի և օբյեկտիվ վերլուծություն: Հայ գրականությունը սկզբունքորեն չի կարող ուսումնասիրվել և հասկանալի լինել առանց ազգային գաղափարի հետ նրա կապի: Բանի որ այդ կապից դուրս ըստ էության հայ գրականությունն պարզապես գոյություն չունի:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. Մ.Արեղյան, Հայոց հին գրականության պատմություն, հ. 2, Եր., 1946, էջ 105.
2. Г.Геворкян. Национальная культура с точки зрения философии истории, Ереван, 1992, с.8-12.
3. Эдуард Оганесян. Армянская национальная идея, "Голос Армении", 1997, № 118-119.
4. Լենդրուշ Խուրշուդյան, Հայ ազգային գաղափարախոսություն, Երևան, 1999, էջ 222:
5. նույն տեղում, էջ 14:
6. Гюстав Лебон. Психология народов и масс, Санкт-Петербург, 1995, с.246, 255.
7. Մ.Արեղյան, Հայ ժողովրդական առասպելներ Մ.Խորենացու «Պատմություն» մեջ, Վաղարշապատ, 1899:
8. Էնտոնի Դ.Սմիթ, Ազգային ինքնություն, Նևադա, 1991, էջ 9:
9. Гюстав Лебон. указ. соч. 177.
10. Էնտոնի Դ.Սմիթ, Ազգային ինքնություն, էջ 9:
11. Гюстав Лебон. указ. соч. 5.
12. Լենդրուշ Խուրշուդյան, Հայկական հարցը. բովանդակությունը, ծագումը, պատմության հիմնական փուլերը, Երևան, 1995, էջ 3:
13. Տե՛ս Արմեն Պետրոսյան, Արամի մասին առասպելը հնդեվրոպական միֆոլոգիայի համատեքստում և հայոց ծագումնաբանության հարցը, Եր., 2000, էջ 21:
14. Գ.Սարգսյան, Ինքնություն և կողմնորոշում. Մեծ Հայքի վերելքի շրջան, «Ինքնություն» ժող., Երևան, 1995, էջ 90-91:
15. Հ.Հակոբյան, Հայրենիքն իբրև պատմական կատեգորիա, Պատմաբանասիրական հանդես, 2001. N2, էջ 150:
16. Արմեն Այվազյան. Հայ զինվորականության պատվո վարքականոնը (4-5-րդ դարեր), Երևան, 2000, էջ 8:
17. З.Фрейд, "Я" и "оно", гл. "Две искусственные массы: церковь и войско", Тбилиси, 1991.

18. Шарль Диль, Основные проблемы византийской истории, М., 1947, с.85.
19. Хосе Ортега-и-Гассет, Восстание масс, Вопросы философии, 1989, № 3-4.
20. Արմեն Այվազյան, Մայրենի լեզուն և ազգայնականության սկզբնավորումը, Երևան, «Արտագիր», 2001, էջ 20-21:
21. Գ.Սարգսյան, նշվ. աշխ., էջ 92-93:
22. Liah Greenfeld, Nationalism. Fire Roads to Modernity. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992.
23. Մանուկ Աբեղյան, Երկեր, հ. Գ,Ե., 1968, էջ 133.
24. Նույն տեղում:
25. Մայիս Ավդալբեգյան, Հայ սլատմագրության ժանրային մի քանի առանձնահատկություններ, «Հայ միջնադարյան գրականության ժանրեր», Հայկական ԽՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, Ե., 1984, էջ 15-16:
26. Զնարիկ Տեր-Ղալթյան, Վկայաբանություն և վարք, նույն տեղում, էջ 39:
27. Արշալույս Ղազինյան, Ներքողը հայ հին գրականության մեջ, նույն տեղում, էջ 128-129:
28. Նույն տեղում, էջ 175:
29. Վարազ Ներսիսյան, Տաղերգության ժանրերը, նույն տեղում, էջ 213:
30. Հասմիկ Սիմոնյան, Կաֆայի ժանրը հայ միջնադարյան պոեզիայում, նույն տեղում, էջ 390:
31. Հենրիկ Բախչինյան, Չեռագրերի հիշատակարաններ, նույն տեղում, էջ 406, 410:
32. Сурен Золян, О поэтике Шараканов, сб. шаракан, Хорурдаин грох, 1990, с.173, 176.
33. Անանիա Շիրակացի, Մատենագրություն, «Սովետական գրող», Ե., 1979, էջ 54:

ՀԱՅ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԱԶԳԱՅԻՆ ՊԱՏԿԵՐԸ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՏԱՐԲԵՐ ՄԵԹՈԴՆԵՐԻ ՀԱՍՏԱԿԱՐԳՈՒՄ

(պատմատեսական, տիպաբանական ակնարկ)

Գրական ուղղութիւնները տարբեր, երբեմն էլ հակադիր սկզբունքներով են մոտենում պատմական անցյալի իրադարձութիւններին՝ հիմքում ունենալով ոչ միայն տվյալ ուղղութիւնի գեղագիտական պահանջները, այլև պատմական և գեղարվեստական փաստերի հարաբերակցութեան խորքային օրենքները:

Դարաշրջանների միջև գոյութիւն ունի հակադրութիւն և միաժամանակ միասնութիւն, այսինքն՝ առկա է պատմական ժամանակաշրջանների միասնութիւնն ու հակադրվածութիւնը: Եվ անդրադառնալով պատմական անցյալին՝ գրողը հարաբերվում է ոչ թե մեկ, այլ երկու հասարակութիւնների, երկու դարաշրջանների հետ (պատմական և արդիական): Այս դեպքում, ընկալնաբար, գրողի առջև ծառանում է մի բարդ ստեղծագործական և գաղափարական խնդիր՝ զուգակցել արդիականութիւնն ու պատմականութիւնը:

Ուշագրավ է Հեյլիի հարցադրումը. «Արդոք արվեստագետը պիտի մոռանա՞ իր ժամանակի մասին և նկատի առնի անցյալն իր ճշմարիտ արտաքին կեցութեամբ, այնպես որ նրա ստեղծագործութեան մեջ ներկայացվի այդ անցյալի ճշգրիտ պատկերը, թե՞ նա ընդհանրապես ոչ միայն իրավունք ունի, այլև պարտավոր է ուշադրութեան առնել միայն իր ազգն ու դարաշրջանը»¹: Այս հակադիր մոտեցումները ներկայանում են այսպես՝ արդոք այսօր կե՞տք է մշակվի օբյեկտիվորեն՝ համապատասխան իր բովանդակութեանն ու դարաշրջանին, որից վերցված է, թե՞ հարկավոր է մշակել սուբյեկտիվորեն, այսինքն՝ լիովին համապատասխանեցնել արվեստագետի ապրած դարաշրջանի գաղափարներին և մշակութին: Ինչպես առաջին, այնպես էլ երկրորդ

¹ Гелл Эстетика, т. I, 1968, стр. 275.

լուծումները, եթե հակադրվում են միմյանց, հանգեցնում են արհեստական ծայրահեղության: Գոյություն ունի պատմությունը մոտենալու երեք եղանակ՝

ա/ իր ժամանակի մշակույթի սուբյեկտիվ հաստատում (որն իր ծայրահեղ միակողմանիության պատճառով լիովին ոչնչացնում է անցյալի օբյեկտիվ պատկերը),

բ/ անցյալի պատկերման խոտազույն հավասարմություն (որ ձգտում է անցյալի բնավորություններն ու իրադարձությունները ներկայացնել իրենց տեղական ճշմարիտ երանգներով, այդ շրջանում իշխող բարքերն ու այլ արտաքին յուրահատկություններն իրենց ողջ բազմազանությամբ) և գ/ նյութի մշակման և պատկերման օբյեկտիվություն² :

Պատմությունն անդրադառնալիս դրսևորվում են նաև ծայրահեղություններ. որոշ գրողներ մոգեռնացնում են անցյալը, ուրիշներն էլ՝ գերի մնում պատմությանը: Գրողներից շատերն էլ ջանում են վտակցել երկու դարաշրջանները, երևան հանել անցյալի և ներկայի առարկայական փոխհարաբերությունն ու կապը: Այս հարցում վճռորոշ դեր է խաղում զրական այն ուղղությունը, որին զավանդում և որի դրական սկզբունքներին հավասարիմ է սվյալ ստեղծագործողը: Այսպես. եթե կլասիցիստները աշխատում էին հանուն ճշմարտամանություն հավաստարիմ մնալ պատմականորեն ձևավորված կայուն պատկերացումներին, դոնե արտաքինապես պահպանել պատմական փաստը, ապա ռոմանտիկները նման խնդրի չէին հետապնդում. հիմնականը նրանց համար սուբյեկտիվությունն է՝ գրողի ազատությունը, և նրանք ավելի կամայական են վարվում փաստի հետ, հաճախ խորտակում պատմական միջուկը: Միանգամայն այլ է ռեալիստ գրողների մոտեցումը պատմականության խնդրին. ձգտում են սուսկից օբյեկտիվորեն ներկայացնել անցյալն իր օրինաչափություններով ու զարգացման հիմնական գծերով:

Գրողի վրա, բնականաբար, ազդեցություն են գործում ազգային գրականության ավանդույթները, գրական պրոցեսի զարգացման միտումները, ինչպես նաև ժամանակի սոցիալ-գաղափարական իրադրությունը, այսինքն՝ ազգային, գաղափարախոսական ու

² Նոյն տեղը, էջ 275-281:

մշակութային նախադրյալները: Հաստատելով սեփական գեղագիտական իդեալը, դրսևորելով իր ստեղծագործական և գաղափարական պատկերացումներն ու հայացքները, միաժամանակ գրողը կողմնորոշվում է դեպի ընկալման որոշակի մոդելը, աչքի առաջ ունենալով ընթերցողի վրա նպատակադիր ազդեցություն ունենալու անհրաժեշտությունը:

Հանուն ազատություն ու կրոնի պայքարը, հայրենասիրություն ու սովոր թևան, ազգային գաղափարներն ու ոգին, հերոսական սլաթոսը, պետական ու պատմական անցյալի կոնկրետացումն ու մերձեցումը արդիականությանը նորովի խմստ և բովանդակություն է հաղորդում անցյալին, արտացոլվող իրականությունը տեղայնացվում է ժամանակի մեջ: Անցյալի կատեգորիան (պատմական ժամանակաշրջանի յուրահատկությունն ու բնորոշ կողմերը), որի լույսի ներքո է դիտվում ներկան (և հակառակը), հնարավորություն է ընձեռում դրսևորել պատմական անցյալի և գրողի ժամանակաշրջանի հոգևոր կապն ու միասնությունը:

* * *

Ինչպես ասվեց, պատմությունն անդադառնալիս առավել ցայտուն է դրսևորվում տարբեր գրական ուղղությունների գեղագիտական ու գաղափարական արմատական տարբերություններն ու մոտեցումները, հաճախ էլ՝ հակադիր դիրքորոշումները:

Հայկական կլասիցիզմի ներկայացուցիչները քաջ գիտեին սեփական ժողովրդի անցյալն ու մշակութիւնը, գրում էին պատմական, աշխարհադրական, հնախոսական բնույթի աշխատություններ, տպագրում հայ մատենագրության ու գրականության նմուշները, մշակում լեզուն և ոճը: Անշուշտ, նրանց գործունեությունը հիմնվում էր դարաշրջանի հայ իրականության հիմնական գաղափարական մտայնություններից մեկի՝ ազգային ինքնագիտակցության վերելքի վրա, որը ազգային ավանդների լայն ու սկզբունքային ուսումնասիրության իսթան էր հանդիսանում:

Հայ կլասիցիստական գրականությունը սերտորեն կապված էր դարաշրջանի հասարակական-քաղաքական շարժումների և ուղղությունների հետ՝ արտացոլելով ժամանակաշրջանի գեղարվեստական ու գաղափարական ձգտումները: Գրականությունը դիտվում էր որպես բարոյաքաղաքական ազդեցության միջոց: Պ. Մինասյանը

գրականության (մասնավորապես դրաման) «գլխաւորագոյն յօգուտս» համարում է «բարոյական հրահանգները»: Կլասիցիստների դաւանած բարոյականության վերացական բնույթը հնարավորութիւն է տալիս հայ գրողներին ազգային պատմութեանն ու մատենագրութեանը դիմելիս արտահայտել իրենց բարոյական և հասարակական ըմբռնումները:

Եթե Փրանսիական կլասիցիստները պատկերում էին «ընդհանրապես» մարդուն, առանց ազգային տարբերակման, ապա մեզանում դրան գումարվում է նաև ազգային կողմը, ճիշտ է, առանց սոցիալական կամ էլ ժամանակային հստակ տարբերակման: Հայ անհատը պատկերվում է որպես էթիկական իդեալի կրող, իսկ սոցիալական պայմանների անտեսումն էլ նպաստում է շեշտված կերպով արտահայտելու դարաշրջանի հասարակական-քաղաքական միտումները: Նրանք նկատում էին ընդհանուրն ու գաղափարը և ոչ եզակին ու վերջինիս կոնկրետ դրսևորումը:

Արևմտաեվրոպական կլասիցիստական ողբերգութիւնը բարոյական կերպարների օրինակներ վերցնում էր անտիկ հեղինակների ստեղծագործութիւններից, իսկ հայկականը՝ սեփական ազգային պատմութիւնից: Ընդ որում, հայ կլասիցիստները, ողբերգութեան ու դյուցազններգութեան սյուժեները վերցնելով գերազանցապես հայ մատենագիրներից (Խորենացի, Բուզանդ, Նովիչե), մեծ նշանակութիւն էին տալիս եղելութեան հավաստիութեանը: Հայ կլասիցիստները անդրադառնում են Հայաստանի կամ հեթանոսական շրջանին (հայրենասիրութեան, հերոսականութեան, ազատասիրութեան վերացական գաղափարներ արծարծելու համար), կամ էլ քրիստոնեութեան տարածման առաջին դարերին (քրիստոնեական ներդրամութիւնն ու համբերատարութիւնը, տիրասիրութիւնն ու կրոնասիրութիւնը պատկերելու համար): Այս առումով հայկական կլասիցիզմը տարբերվում է XVII դարի Փրանսիական կլասիցիզմից, որը ելնելով դարաշրջանի հասարակական-քաղաքական պահանջներից, նախապատվութիւնը տալիս էր կայսերական Հռոմին և XVIII դ. այն լուսավորիչներից, որոնք անդրադառնում էին հոմերոսյան Հունաստանին:

Տեսականորեն հիմնավորվում է պատմական սյուժեների օգտագործման անհրաժեշտութիւնը, որ բխեցվում էր այն դրույթից, թե գործողութեան հնութիւնը կարևոր է, որովհետև «նորք և արգիք դուզնաքեայք թուին, իսկ հնութիւն որպէս ստուերաւ քօղարկեայ՝ վեհ

երևեցուցանէ դամինայն, և սոսայ Համարձակութիւն քերթողին՝ պաճուճել զայն պատշաճ կեղծեօք»:³

Գրողի նպատակն է Համարվում մարդու «զօրաւոր ու հարկաւոր զգացմունքը»՝ «ազգային սէրը», «ազգային փառքը դրուատել ու հռչակել եռանդալից զգացմամբ»⁴: Դրան հասնելու լավագույն ճանապարհը ազգային պատմութեան հերոսական դրվագները զիջարվատական ստեղծագործութեան նյութ դարձնելն է: Նմանվել նախնիներին, այս է հայ կլասիցիստների հավատամքը, ազգային պատմութեանից վերցրած սյուժեներում արծարծել նոր ժամանակների հասարակական-քաղաքական ձգտումները: Պատահական չէ, որ հայ կլասիցիստական ստեղծագործութեանների շարքում գերակայում են ազգային ողբերգութեանները, գրվում է ազգային էպոպեա («Հայկ Դիւցազն»), պատմաքաղաքական պոեզիան (Հ. Վանանդեցի և ուրիշներ) զարգացում է ապրում: Եթե հայ մատենագիրները ազգում են իրենց հասարակական-քաղաքական մոտիվներով, ապա դատական պոեզիայի ներկայացուցիչները՝ գերազանցապես գրական-ձևական ավանդներով: Դրանք տաղաչափական ու գրական ձևերն են, մասնավորապես՝ վեհ լեզուն ու ոճը:

Կլասիցիստական երկերում գեղեցիկը ժողովրդի հերոսական պայքարն է իր անկախութեան ու ազատութեան համար, հայրենիքի պաշտպանութեան գաղափարը: Հատկանշական է, որ վեհը և գեղեցիկը կապվում են էթիկական մի հասկացութեան՝ հերոսականի հետ: Հերոսական արարքները համարվում են վեհի և գեղեցիկի օրինակ, դրանով էլ՝ բարոյական: Հայ ժողովրդի հերոսական պայքարի թեման անցնում է Ա. Բագրատունու «Հայկ Դիւցազնի» միջով և պայմանավորում գրական հերոսների գործողութեանները: Բարու, չարի, արդարութեան, պարտքի, անարդարութեան, հերոսի գիտակցութեան և գործողութեանների միասնութեան, անհատի ու հասարակութեան փոխհարաբերութեան վերաբերյալ Բագրատունու դուցազներգութեան մեջ արտացոլված դադափարները իրենցով պայմանավորում են գրական և քաղաքական հերոսների արարքների գեղեցիկութեանն ու վեհութեանը, կամ էլ տգեղութեանն ու այլանդակութեանը:

³ Ղ.Խնճիճյան, Դարապատում, Վ., 1827, էջ 120:

⁴ «Լուսավեպ», Վ., 1858, էջ 184:

Ինչպես ասվեց, հայ կլասիցիստների համար բնութագրական է ազգային- հայրենասիրական թեմատիկան: Անդրադառնալով անցյալին, այնտեղից ընտրում էին հերոսական կյանքը՝ հերոսական արարքներն ու իրադարձությունները, իդեալականացնում Հայաստանի պատմությունն ու գրականությունը, աշխատում հավատարիմ մնալ սեփական պատմությանն ու ավանդույթներին: Պատմությունից վերցրած սյուժեները հնարավորություն են տալիս առավել ցայտուն դրսևորել իրենց հասարակական-քաղաքական, բարոյաէթիկական ու գեղագիտական իդեալները:

Միաժամանակ պետականություն, հայրենասիրություն, ազատասիրություն և այլ հասարակական գաղափարներ ձեռք են բերում վերացական ռացիոնալիստական բնույթ, ինչը պայմանավորված է նրանով, որ դրանք ունեին գաղափարական, բայց ոչ կոնկրետ-իրական հիմք (պետականություն բացակայություն, հայ ժողովրդի տարանջատ վիճակ): Այդ պատճառով էլ հայկական կլասիցիզմը կողմնորոշվում է դեպի մարդկային անհատական ու հասարակական վարքագծի վերացական նորմերի պատկերումը: Տիպականը, այս դեպքում, համարվում է հավերժ և անփոփոխ բոլոր ժամանակների և ժողովուրդների համար:

Գեղարվեստական կերպարի պատկերման նման եղանակը, ինչ խոսք, հանգեցնում է բնավորությունների միակողմանիության. մարդը զրկվում է նկարագրի բազմակողմանիությունից, գեղարվեստական պատկերը՝ գեղագիտական բազմադանությունից:

Կլասիցիզմին հատուկ միակողմանիությունը դրսևորվում է նաև հայ կլասիցիստների մոտ, որոնք ընդգծում և առանձնացնում են մարդու մեջ քաղաքացիական հիմքը. հերոսները պարտքի կրող են, հեղինակի հասարակական-քաղաքական և կրոնական գաղափարների արտահայտիչը: Կրքերի հավերժությունը հայկական կլասիցիզմի մեջ դիտվում է սոցիալ-հասարակական կոնկրետությունից, ժամանակից ու տարածությունից դուրս և դրանով էլ ձեռք բերում տրամաբանական և վերացական գծեր:

Հայ կլասիցիստները ձգտում են (միանգամայն համահունչ գրական այդ ուղղությանը) հերոսի մեջ երևան հանել նկարագրի իշխող գիծը, շեշտում այն: Այսպես. Էդ. Հյուբյուրյուգյանի կարծիքով՝ դյուցազներգության յուրաքանչյուր հերոսին հարկ է տալ «սեփական» բնավորություն և «բարս»: Բավական չէ հերոսին պատկերել առաքինի և իմաստուն, այլ միաժամանակ հարկ է տարբերել առաքինությունը

այլևայլ հանգամանքներում ու «բարս և զնկարագիր իւրաքանչիւրոց անյեղլի և անփոփոխ ունեւ մինչև զվախճան»⁵ : Կլասիցիզմն ընդհանրապես կողմնորոշվում է դեպի մարդկային կրքերի, ասլրումների ու հոգեբանության վերացական նորմը, որի հետևանքով էլ տիպականությունը գրական այդ ուղղության մեջ միայն ընդհանրացում է:

Ինչպես եվրոպական, այնպես էլ հայկական կլասիցիզմի մեջ ողբերգության հերոսը կամ պատմական անհատները հանդես են գալիս այս կամ այն մարդկային կրքի՝ որևէ սուաքինության կամ էլ մոլորության ավանդական կրողներ: Այսպես, Վարդան Մամիկոնյանը պատկերվում է իբրև հայրենասիրության ու հավատքի, Երվանդ արքան՝ մոլորության ու գահասիրության, Հայկ Նահապետը՝ ազատասիրության ու հայրենասիրության, Բեյլը՝ բռնատիրության, Տրդատը՝ կրոնասիրության դավափարների են կրքերի ավանդական մարմնացում: Հատկանշական է, որ հայ կլասիցիստները հանդես են գալիս ճշմարտության և հավաստիության դրույթի պաշտպանությամբ: Այդ դրույթը իր հետ բերում է ընդհանուր և վերացական, բայց և տեսականորեն իմաստավորված, հավերժ անփոփոխ մարդկային բնավորություններն ու կրքերը հետադուրս անհրաժեշտություն: Մարդկային հավերժական կրքերի պատկերման սկզբունքի ընդհանրությունը հետևանքով, ինչպես ասվեց, գեղարվեստական երկերում անտեսվում են կոնկրետ կենսական պայմանները:

Միաժամանակ անձնական և հասարակական շահն ու օգուտը դիտվում է բարոյական, հասարակական ներդաշնակ միասնության մեջ: Հասարակականն ու անձնականը երբեք չեն հակադրվում իրար: Եթե ռոմանտիկական արվեստում գերադանցապես իշխում է մարդկային կերպարի ներքին ու արտաքին կողմերի հակադրման մտայնությունը, որ պայմանավորված է իդեալի և իրականության միջև եղած հակասությամբ, ապա կլասիցիզմը առաջ է քաշում կերպարի արտաքին ու ներքին կողմերի ներդաշնակություն՝ արտաքին ու ներքին գեղեցիկության, հասարակական և անձնական շահերի համադրման գաղափարը, որն իր ցայտուն արտահայտությունն է գտնում գեղարվեստական պրակտիկայում: Ներդաշնակության պահանջը դրսևորվում է իբրև իստորեն իմաստավորված ու գիտակցված սկզբունք:

⁵ Էդ. Հյուբյուլյան, Առձեռն բանաստեղծութիւն, Վ., 1839, 121:

Դիմելով պատմական անցյալին՝ գրողը անհրաժեշտաբար առնչվում է պատմական ճշմարտություն ու գեղարվեստական ճշմարտություն հասկացություններին, որոնց իմաստավորման շնորհիվ նա վերամարմնավորում է անցյալը, գեղարվեստական ձևի մեջ երևան հանում պատմական օրինաչափությունները՝ դրսևորելով իր անհատականությունը:

Անտիկ շրջանից են սկիզբ առնում գրականության մեջ ճշմարտության և ճշմարտանմանության հասկացությունների տարբեր մեկնաբանությունները: Արիստոտելի համար ճշմարտությունը գեղարվեստական արժեք ու նշանակություն ունի: Նա գտնում է, որ «պոետի խնդիրն է խոսել ոչ թե իրապես եղածի, այլ այն բանի մասին, ինչ կարող է լինել, այսինքն՝ հնարավորը ըստ հավանականության կամ անհրաժեշտության»⁶: Նրա համար պոեզիայի գերագույն օրենքը ոչ թե ճշմարտությունն է, այլ ճշմարտանմանությունը:

Ի տարբերություն Արիստոտելի, Սոփոկլեսը ճշմարտանմանությունը պարտադիր չի համարում, և դա, անշուշտ, հիմնված է նրա նախասիրությունների, սկզբունքների և ըմբռնումների վրա:

Իրարամերժ այս տեսակետները որոշակի չափերում են գործել հետագա դարերի թե՛ արվեստագետների, թե՛ տեսաբանների վրա և հարմարեցվել այս կամ այն դարաշրջանի հոգևոր միտումներին ու պրակտիկ տարբեր ուղղություններին: Այդ հակադիր ըմբռնումներն ստացվել ցայառուն իրենց կոնկրետ արտահայտությունն ստացան կարգավորության ձգտող կլասիցիզմի և դրողի ստեղծագործական սալադրությունը դավանող ռոմանտիզմի գեղագիտական սկզբունքներում:

Ճշմարտանմանություն հասկացությունը ավելի ու ավելի հաճախ է օգտագործվում նոր ժամանակների եվրոպական գեղագիտության մեջ և այնտեղից էլ գրեթե նույն նշանակությամբ փոխանցվում հայկական կլասիցիզմին: Այն աստիճանաբար կոնկրետանում է և արդեն XVII դարի եվրոպական գրականության մեջ ըմբռնվում նեղ սառնամուկ՝ օգտագործվելով դրամայում ժամանակի և տեղի միասնության կապակցությամբ: Կլասիցիստների կողմից մշակված ճշմարտանմանության հասկացության սկզբունքների համապատասխանությամբ է առավել հաճախ որոշվում ընդհանրապես գրական ստեղծագործության, մասնավորապես դրամա-

⁶ Արիստոտել, Պոետիկա, 1955, էջ 163:

տիկական երկի գեղարվեստական արժեքը կամ էլ պայմանավորվում դրա քննադատությունը:

Այդ առումով հատկանշական է կարգինալ Ռիչեյեի հանձնարարությունը գրված «Ֆրանսիական սկսողեմիայի կարծիքը «Սիդ» տրագիկոմեդիայի մասին» (1637) կլասիցիզմի ծրագրային հռչակագիրը, որի մեջ խստորոշ պաշտպանվում է այն միտքը, թե ոչ ամեն մի ճշմարտություն է հարմար թատրոնին: Հանուն արվեստականության ու ժամանակի էթիկական նորմերի գրողը պետք է կարողանա ընտրել ու մշակել պատմության բազմազան ու բազմահարուստ նյութը: Թույլատրվում է պատմականությունն անտեսել, եթե դա անհրաժեշտ է հասարակությանը: Գրականության հիմնական նպատակն է համարվում նրա հասարակական օգտավետությունն ու դաստիարակչական կողմը: Իսկ վերջինս էլ ըմբռնվում է թե՛ գեղարվեստական (հանդիսատեսը թատրոնում, բացի բարոյական հորդորներից, պետք է բավականություն: և գվարճություն ստանա) և թե՛ էթիկական առումով: Միաժամանակ առաջ է քաշում գրական այդ ուղղությանը խիստ բնորոշ բանական բովանդակության հարցը, որ նույնացվում է «հասարակության բարօրություն» ըմբռնման հետ⁷:

Չնայած «կարծիքը» պաշտոնական գաղափարախոսության հայացքն էր արվեստի տեղի ու դերի մասին, այնուամենայնիվ, այնտեղ հարադատորեն արտացոլված են կլասիցիստական պոետիկային բնորոշ շատ սկզբունքներ: Ինչպես այստեղ, այնպես էլ կլասիցիստական մյուս տեսությունների մեջ հակադրվում են ճշմարտությունն ու ճշմարտանմանությունը, և նախապատվությունը տրվում է վերջինիս:

Պատմական ճշմարտությունը, նրանց կարծիքով, չի կարող բավարարել արվեստագետին, որովհետև իրականության ոչ բոլոր կողմերն են արժանի ներկայացվելու ստեղծագործության մեջ: Իրականությունը պետք է բանականության օգնությամբ ուղղվի, զտվի, գրողը պետք է կարողանա կյանքի բարդ գործընթացների մեջ առանձնացնել տիպականը, ընդհանուրն ու մեծը, բարոյականն ու օգտակարը, որոնց հասնելու համար կարող է դիմել անգամ մոտացածին դեպքերի պատկերմանը: Սակայն մոտացածինը (որ գեղարվեստական երևակայության արդյունք է) պետք է հանդես գա ճշմարտանմանության

⁷ "Хрестоматия по истории западноевропейского театра", М., 1953, стр. 618-619.

տեսքով: Գրողից պահանջվում է բանական նպատակադիր աշխատանք՝ ընտրելու, պատկերելու և հավանություն տալու անգամ մտացածին դեպքերին ու հերոսներին:

Կլասիցիստների համար էական ստեղծագործական խնդիր է դառնում չաղավաղել պատմական փաստը, չխորտակել պատմական միջուկը, պահպանել այն և միաժամանակ լինել ճշմարտամոհ: Դա է նրանց հիմնական սկզբունքը պատմությանն անդրադառնալիս:

Գրական այդ ուղղության ներկայացուցիչները պատմական սյուժե ունեցող իրենց դրամատիկական երկերը համապատասխանեցնում են սեփական դարաշրջանի «սովորույթներին և մշակույթին» եւ չնայած դրամաների նյութը գերազանցապես վերցնում էին անտիկ հեղինակներից, պատմությունից կամ էլ դիցաբանությունից, կողմնորոշվում էին միայն ու միայն «հավերժ» անփոփոխ բանականությունը և նույնքան հավերժ ու ընդհանուր «բարձր ու կիրթ ճաշակը», որը վերջիվերջո նույնանում էր այդ շրջանի փրանսիական բարձր հասարակության ճաշակին:

Հանուն արդիականության (որը հանդես է գալիս ճշմարտամանությանը հավատարիմ մնալու պահանջի տեսքով) հաճախ անտեսվում են պատմական ճշմարտությունն ու կոնկրետ կենսական պայմանները: Խղվում է երկու դարաշրջանները միացնող «օբյեկտիվ» կապը՝ լիովին չի դրսևորվում պատմական անցյալի իրական պատկերը:

Պատմական նյութի արդիականացումը, որը չպետք է պարզունակացված և ուղղակիորեն հասկանալ, նպատակ էր հետապնդում անտիկ աշխարհի օրինակով պատճառաբանել քաղաքացիականության, պետականության, հայրենասիրության այս շրջանի միապետական Թրանսիայում իշխող գաղափարները, ինչպես և խորացնել անհատի արիությունը, ինքնազոհողությունը կիրքը, պարտքի գդացումը հասարակության հանդեպ: Իրենց իդեալները հաստատող լավագույն օրինակները տեսնելով հին աշխարհում, նրանք դիմում էին անտիկ սյուժեներին, որ գալիս էր ընդհանուր և վերացական, հավերժ անփոփոխ մարդկային բնավորություններն ու կրքերը հետազոտելու անհրաժեշտությունից:

Ճշմարտամանությանը հավատարիմ մնալու պահանջը լայն տարածում է գտնում նաև հայկական կլասիցիզմի մեջ: Սկսած էրզրումեցուց (18-րդ դ. սկիզբ) համարյա բոլոր հայ տեսաբանները անդրադառնում, իսկ դրամատուրգներն էլ իրենց երկերում հետևում

են այդ սկզբունքին: Ս. Ազոնցը հակադրություն է տեսնում ճշմարտությունն և ճշմարտանմանությունն հասկացությունների միջև: Նա հայտարարում է. «Բազում ինչ ճշմարիտ է, բայց ոչ ճշմարտանման»⁸:

«Բանաստեղծութեան գիտելիք» ձեռագիր աշխատության հեղինակը (19-րդ դարի առաջին կես) այդ հասկացության սկզբունքներին հավատարիմ լինելու անհրաժեշտությունը, մյուս կլասիցիստների նման, կապում է բանականության օրենքներին հավատարիմ մնալու հետ: Գրականության նպատակը համարելով ճշմարտանմանությունը, նա գտնում է, որ չպետք է «անհնարինս շաղփաղփեալ, որ է ստայօղութիւն»⁹:

Ճշմարտանմանությունը համարվում է առավել պայմանական կանոններից մեկը, որի հետ է կապվում կլասիցիզմի հիմնական գրական օրենքը՝ «Եռամիասնությունը»: Կլասիցիստների համար վերջինս գեղարվեստականության վճռական պայմանն է, դրամայի հիմնական սկզբունքը:

«Բանաստեղծութեան գիտելիք» աշխատության հեղինակը «Եռամիասնության» օրենքը հիմնավորում է ստեղծագործության միասնությունն ու ամբողջականությունը պահպանելու, ինչպես նաև ճշմարտանմանությանը հավատարիմ մնալու դրույթներով: Նա գտնում է, որ չպետք է «կնճռել» ստեղծագործությունը. դա կարող է թուլացնել և խախտել նրա ամբողջականությունը:

Դրամատիկական երկի մեջ պատկերվող դեպքերը պետք է լինեն ճշմարտանման և հավանական: Ճշմարտանմանության սկզբունքը պահանջում է, որ դրամատիկական երկի «պատմությունը» չանցնի մեկ օրվանից, այլապես հանդիսատեսը չի հավատա, որ դեպքերը իսկապես կատարվում են այդ ժամանակահատվածում¹⁰: Հեղինակը հանդես է գալիս գեղարվեստական ճշմարտության պաշտպանությամբ, որը չպետք է թույլ տար դրամատիկական երկի մեջ պատկերել պատահական կամ անհավանական հերոսներ ու դեպքեր:

Վերը ասածից չպետք է եզրակացնել, թե կլասիցիստները չէին ջանում երևան հանել պատմական սովյալ շրջանի էությունն ու բուն օրինաչափությունները: Ամենևին: Ֆրանսիացի կլասիցիստները

⁸ Ս.Ազոնց, Ճարտասանութիւն, Վենետիկ, 1775, էջ 5:

⁹ Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. թիվ 526, էջ 15բ:

¹⁰ Նույն տեղը:

պատկերում էին անտիկ աշխարհի, հայ կլասիցիստները՝ Հին Հայաստանի հերոսական ու դրամատիկ դարաշրջանների բարքերն ու կենցաղը, սովորույթները, հավատալիքներն ու պատկերացումները, ցանկանում էին երևան հանել անցած դարաշրջանների ոգին՝ հերոսական, հայրենասիրական, ազատասիրական միտումները: Սակայն դա անում էին սուբյեկտիվ դիտանկյունից և միակողմանիորեն, որի պատճառով խաթարվում էր պատմականությունը: Միաժամանակ հարկ է նշել նրանց ստեղծագործության օրգանական կապն իրենց դարաշրջանի հետ, որն ամենից առաջ առնչվում է անհատի և հասարակության շահերի զուգակցմանը, հասարակության մեջ իշխող գաղափարների արտացոլմանը: Այստեղից էլ՝ կլասիցիստական գրականությանը բնորոշ պատկերային համակարգը, երբ գեղարվեստական պատկերն ընդհանրապես համապատասխանում է գրական այս ուղղության գեղագիտական սկզբունքներին:

Սեփական դարաշրջանի երեմն խիստ ուղղափառ արտացոլման համար որոշ ուսումնասիրողներ (հատկապես ռոմանտիկները) հետագայում կլասիցիստական դրաման որակում են իրրև «կեղծ պատմական»:

Պատմությանն անդրադառնալիս առավել ցայտուն է դրսևորվում կլասիցիզմի և ռոմանտիզմի գեղագիտական ու գաղափարական արմատական տարբերությունը:

Ռոմանտիկները լայնացրին ինչպես ամբողջ գրականության, այնպես էլ ողբերգության արտացոլման առարկան: Ի տարբերություն կլասիցիստների, պատմությանը մոտենալու միանգամայն այլ եղանակ էին ընտրում ռոմանտիկները, որոնք Հին Արևելքի և միջին դարերից վերջրած իրենց երկերում հերոսներին դարձնում էին խոստովող՝ այս կամ այն գաղափարական մտայնության կամ արվեստագետի «ես»-ի կրողներ, աշխատում պահպանել տեղական կոլորիտը:

Եթե կլասիցիստների պաշտամունքը ուղղվում էր դեպի բանականությունը, ապա ռոմանտիկներինը՝ դեպի ենթագիտակցականը: Ռոմանտիկները ռուցիոնալիստական օրենքներին հակադրում էին զգացմունքը, երևակայությունը, ենթագիտակցությունը: Ուստի և նրանց ստեղծագործությունները ավելի «սուբյեկտիվ» բնույթի են (հայտնի է «շիլլերականություն» բնորոշումը, որը հենց սուբյեկտիվություն է նշանակում): «Մայրահեղ միակողմանիության

պատճառով,- եթե Հեգելի խոսքերը տարածենք գեղարվեստական պրակտիկայի վրա,- լրիվ ոչնչանում է անցյալի օբյեկտիվ պատկերը և նրա տեղը դրվում է արդիականությունն իր արտաքին դրսևորումներով»¹¹:

Անդրադառնալով պատմականության և արդիականության հարցին, Բաֆֆին հայտնում է. «Նա պատմական վեպը պատմական փաստերի համար չեմ գրում, այլ ինձ գրավող ժամանակակից շարժման համար»¹²: Նվ ապա. «Գրողը մինչև անգամ շատ դեպքերում իրավունք ունի ոչնչացնելու փաստական ճշմարտությունը, որովհետև նրան պետք են գաղափարական ճշմարտություններ»¹³: Հատկանշական է, որ անտեսելով գեղարվեստական պատկերի հավանականության և ճշմարտամանության դրույթը, ռոմանտիկները ազատ են վարվում պատմական փաստերի հետ, հաճախ պատահականության օգնությամբ են լուծում հանգույցը: Հերոսը դառնում է հեղինակի խոսափողը՝ այս կամ այն գաղափարական միտումի կրողը՝ գաղափարատիպ (այս առումով բնորոշ են Շիլլերի, Հյուգոյի, Դուրյանի, Մուրացանի դրամաները): Ըստ Ֆ. Շլեգելի «Պոեզիան իր հիմնական օրենքն է համարում պոետի կամայականությունը, որը չպետք է ենթարկվի ոչ մի օրենքի»¹⁴:

Ռոմանտիկներին բնավ չի հետաքրքրում պատմության նկատմամբ հավատարմությունը, պատմական տվյալ չըջանին բնորոշ կողմերը: Նրանց նպատակն է իրականության վերատեղծումը, սեփական «ես»-ի արտահայտումը, մարդու ներքին աշխարհի օրինաչափությունների ցուցադրումը, ինչպես և արդիականության մխառնումը հանուն արդիականության:

Այսպես, օրինակ, Հյուգոյի յուրաքանչյուր դրամա իր մեջ բռնկանդակում է իրական պատմական միջուկ, նշում է դրականագիտը, որից զործողության զարգացման ընթացքում հաճախ ոչինչ չի մնում¹⁵: Այդպիսին է «Էռնանին»: Գործողության ընթացքում հերոսների բոլոր կապերը վերափոխվում են անձնական կապերի (Էռնանիի, Թադափորի

¹¹ Гегель, Эстетика, т.1, стр. 273.

¹² «Հորիզոն» գրական հանդես, 1894, Գիրք Ա, Էջ 122:

¹³ Բաֆֆի, Երկերի ժողովածու, Հ. 10, էջ 88:

¹⁴ Литературная теория немецкого романтизма, Л., 1934, стр. 173.

¹⁵ Трескунов М., Виктор Гюго, М., 1961, стр. 195.

և Ռյուրի Հոմեաի պայքարը Դոնյա Սուրի համար), և դա բնական կերպով չի գուցակցվում սոցիալ-պատմական տարրերով: Իսկ այստեղից էլ արդեն մի քայլ է մինչև «եղջանիկ» և «դժբախտ» սյուժետային շրջադարձը՝ հավասարապես ոչ սովորական և կենսականորեն անճշմարտաման:

Բացառիկ պատահական, երբեմն ճշմարտությանը չհամապատասխանող իրականությունը, պատահականությունը, սյուժետային այլափոխությունը, հերոսի կտրուկ կերպարանափոխությունը գործողության ընթացքում, ինչպես և ֆանտաստիկ տարրի օգտագործումը, գրոտեսկն ու սիմվոլայնությունը հաճախ են կազմում ռոմանտիկական ողբերգության պոետիկայի բովանդակությունը: Միաժամանակ լայնացնելով արվեստի սահմանները և ավելի հաճախ անդրադառնալով սեփական ազգային պատմությանն ու միջին դարերին, ռոմանտիկները հաճախ պատմական անցյալի ճանաչողության իրական ճշմարտացիություն, բացահայտեցին ժամանակի հասարակական հարաբերությունների անմարդկայնությունը, հաստատեցին բարձր հումանիստական իդեալներ:

Հայ ռոմանտիկական գրականության մեջ պատմական փաստի դեղարվեստական վերացարկման ուրույն օրինակ է Մուրացանի «Ռուզան» դրաման: Ո՞րն էր պատմական իրականությունը գեղարվեստական իրականության վերածելու Մուրացանի սկզբունքը: Այս խնդրին հանազամանորեն անդրադառնում է զրոզն իր «Նամակ խմբագրություն», ««Ռուզանը» և նրա քննադատները» հոդվածներում:

Բանավիճող կողմերը հակադիր կերպով էին մեկնաբանում գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ պատմական իրականության արտացոլման հարցը: Լեոյի կարծիքով, պատմական դրամա գրելու համար հարկավոր է «ձեռքի տակ ունենալ առատ և լավ ուսումնասիրված նյութ» և որ «յուրաքանչյուր պատմական դրվածքի մեջ ամենից առաջ և ամենից շատ պետք է լինի պատմական ճշմարտություն, չկա այդ ճշմարտությունը, և պատմական երկը կներկայացնի մի ողորմելի կեղծիք»¹⁶:

«Պատմության ուսույիստական արտացոլման այս սկզբունքը» (Ս. Սարինյան) չէր կարող բավարարել ռոմանտիկ Մուրացանին, որով-

¹⁶ «Արված», 1901, թիվ 3, էջ 194-195:

Հետևեալ պատմական փաստորդներն են հետաքրքրում է այնքանով, որքանով այն Հնարավորութիւն է ընձեռում գեղարվեստական ստեղծագործութեան մեջ արտահայտել «իդեական ճշմարտութիւնը» (Մուրացան): Ինչպէս նշվեց, ուժանտիկներին բնավ էլ չէր հետաքրքրում պատմական այս կամ այն ժամանակաշրջանի արտացոլման ճշգրտութիւնն ու ճշմարտամանութիւնը, Հավատարմութիւնը պատմական փաստին:

Ճշմարտութիւնը Մուրացանը ըմբռնում է գաղափարական, հոգեբանական ու բարոյական առումով, բայց ոչ երբեք պատմական փաստի նկատմամբ Հավատարմութեամբ: Նա տարբերութիւն է գնում պատմութեան փաստական ճշմարտութեան և գեղարվեստական ճշմարտութեան միջև: Անդրադառնալով գեղարվեստական երկում պատմական ճշմարտութեան արտացոլման հարցին՝ Մուրացանը գրում է, որ գրողն իր ստեղծագործութեան մեջ առաջին հերթին պետք է նկատի ունենա «ոչ թե պատմական, այլ իդեական ճշմարտութիւնը և նրա կոչումը պիտի լինի ոչ թե հաստատել ճշմարտութիւնը, այլ ցոլց տալ այն»¹⁷: Եվ ասլա շարունակում է. «Թղթի կտորին ու ավերակներին» չունչ ու կենդանութիւն տալու համար գեղարվեստագետին հարկավոր է ոչ թե գիտնականի կամ հնախուլի վայել «ահագին ջանք կամ երկար տարիներ իր ուսումնասիրութիւն», այլ բանաստեղծական հափշտակութիւն, վառ երևակայութիւն, ստեղծագործ ուժ և, այդ ամենի հետ միասին՝ մարդկային հոգւո խորքը թափանցելու կարողութիւն»¹⁸:

Մուրացանի համար կարևորը ստեղծագործութեան գաղափարն է, ուստի նրա համար մի առանձին նշանակութիւն չունի գեղարվեստական երևակայութեան օգնութեամբ փոփոխել և վերակերտել պատմական հենքը, խորոակել պատմական միջուկը:

Շնորհիվ այս ամենի, նա խորութեամբ ցոլցադրում է հերոսուհու հոգեկան ապրումները և շեշտադրված ներկայացնում իր իդեալը՝ անձնագոհութեան և հայրենասիրութեան գաղափարը:

Հեղինակը ներկան հասկանալու համար դիմում է պատմութեանը, ներկայի համար և ներկայի դիրքերից է նայում անցյալին: Սեփական ազդային անցյալը ըմբռնվում է արդիականութեան հետ սերտորեն միահյուսված: «Ռուզան» դրամայի գաղափարներն ու կերպարները պետք է ցոլց տային, որ պատմութիւնն ունի ժամանակակից հնչեղութիւն:

¹⁷ Մուրացան, Երկեր, հ. 7, 1965, էջ 108:

¹⁸ Նույն տեղը:

Դրամատիկ իրադրություն և լարված գործողություն մեջ իր կամքը դրսևորող Մուրացանի անձնագուհի հերոսուհու գեղարվեստական կերպարը պետք է ունենար արդիական նշանակություն: Հատկանշական է, որ Մուրացանի համար մի այնպիսի խնդիր, ինչպիսին է անձնագուհի անհատի կերպարը, որն իր անձնական շահը դրհում է հասարակությունը և հայրենիքի ճակատագրի նկատմամբ ունի շեշտված պատասխանատվության պգացում, անձնագուհություն և հայրենասիրություն գաղափարները առանձնահատուկ տեղ են գրավում պատմական թեմայով դրած նրա երկերի մեջ («Ռուզան», «Անդրեաս Երեց», «Գևորգ Մարգպետունի»):

Ուստի պատահական չէ, որ Մուրացանը պետք է անտեսեր պատմական փառաբանող հավատարմություն անհրաժեշտությունը և տարբերություն տեսներ պատմական և գեղարվեստական ճշմարտությունների միջև: Միաժամանակ, դրամայի գլխավոր հերոսներին դարձնելով իր «ես»-ի խոսափող, սեփական գաղափարների արտահայտիչ, Մուրացանը կամա թե ակամա հանդես է բերում իր «սուբյեկտիվությունը»: Կատարվում է հեղինակի և կերպարի մտքերի ու գաղափարների սերտ միահյուսում: Այդ էր պատճառը նաև, որ հեղինակը իրեն իրավունք է վերապահում փոխել պատմական եղելությունը, վերատեղծել նոր հերոսներ, «նրանց գործողությանը տալ այն դույնն ու հոգին, ինչ որ պահանջում է դրամայի գաղափարը»¹⁹:

Հանուն գեղարվեստական ճշմարտության խախտվում է պատմականի և հրեականի («մտացածին») հարաբերակցությունը: Մուրացանը հավատարիմ է մնում ռեմանտիկական պոետիկայի սկզբունքներին: Նա իր դրամայում դիմում է հանկարծակի, կտրուկ սյուժետային փոփոխությունների, մտցնում բազմաթիվ երկրորդական, ճիշտ է, պատճառաբանված սյուժետային դեմեր, հոգ չի տանում պատմական արժանահավատության մասին:

Կլասիցիստները գտնում էին, որ հանուն ճշմարտամանություն հարկավոր է ճշգրտորեն պահպանել ժամանակը, տեղն ու պայմանները, գործողության միասնությունը: Ռեմանտիկները, հակառակ դրան, ոչ միայն նման խնդիր չէին դնում իրենց առջև, այլև ձգտում էին դուրս գալ գրական կաշկանդից օրենքների տիրապետությունից և ընդգնդմանում վերջիններիս: Դրան ևն ծառայում նաև գրական երկի

¹⁹ Նույն տեղը, էջ 110:

գեղարվեստականութեան կողմերը՝ ժանրային առանձնահատկութիւնները, լեզուն և ոճը, սխմվողիկան, պատկերային համակարգը և այլն, որ լրիվ տարբերվում է կլասիցիզմի համանուն գրական սկզբունքներից:

Սակայն, այս ամենով հանդերձ, թե կլասիցիզմը և թե ռոմանտիզմը հանդուժեն ծայրահեղութեան և միակողմանիութեան, որ զայլիս էր այդ ուղղութիւնների գեղագիտական համակարգի սկզբունքներից, որը հուշում էր արվեստագետին, թե ինչ ղիւրքերից մոտենալ գրականութեան և արդիականութեան զուգակցմանը:

Ջնայած կլասիցիստների և ռոմանտիկների մոտ բոլորովին այլ սրակի և բնույթի է պատմութեան կամ էլ նրա մանրամասներին հավատարիմ մնալու, կամ էլ նրանից շեղվելու բուն շարժառիթը, այնուամենայնիվ այդ երկու ուղղութիւնների ներկայացուցիչներն էլ ձգտում էին գեղարվեստական ճշմարտութեան իմաստավորման միջոցով անցյալը ծառայեցնել արդիականութեան խնդիրներին ու շահերին: Կլասիցիստները հաստատում էին իրենց ժամանակի հասարակական կեցութիւնը, իսկ ռոմանտիկները, ընդհակառակը, ժխտում էին այն²⁰, հակադրվում իրենց ժամանակաշրջանի սրողայիկ կյանքին, անցյալում որոնում իրենց իզեալը:

* * *

XX դարասկզբի հայ գրական-հասարակական միջավայրը տողորված էր ազգային ձգտումներով և գեղարվեստական նոր ձևի ու բովանդակութեան որոնումներով, որոնք իրենց անմիջական և ուժգին ներգործութիւնն էին ունենում գրական պրոցեսի վրա ընդհանրապես և ստեղծագործողների վրա՝ մասնավորապես: Ահա այս պայմաններում է, որ արեւմտահայ գրականութեան մեջ սկիզբ է առնում մեր գրականութեան հետաքրքիր երևույթներից մեկը՝ «հեթանոս շարժումը», որը սերտ առնչութիւն ունենալով ժամանակաշրջանի համաշխարհային նմանատիպ գրական շարժումների հետ, մասնավորապես ֆրանսիականի և բելգիականի, միաժամանակ զբաղւում է իր ազգային բովանդակութիւնը: Անցյալը ներդաշնակել ներկային. սա էր շարժման մասնակիցների գեղագիտական և գաղափարական հավատամբը:

Բացի Դ.Վարուժանի «Հեթանոս երգերից» «հեթանոս շարժման»

²⁰ В.Ванслов, Эстетика романтизма, М., 1966, стр. 196.

բնորոշ տրամադրություններն արտահայտվեցին Լ. Շանթի «Հին աստվածներ» դրամայում, Ռ. Զարդարյանի «Բագինին փառաբանությունը» արձակ երկում, Հ. Սիրունու «Դեպի տաճարն հրաշքին», Վ. Թեքեյանի «Հրաշալի հարություն» գրքերի, ինչպես նաև Սիամանթոյի, Ռ. Սևակի, Ահարոնի, Լ. Էսաճանյանի և այլոց առանձին բանաստեղծությունների մեջ: 1914թ. Դ. Վարուժանի և Հ. Սիրունու խմբագրությամբ Կ. Պոլսում լույս տեսավ «Նավասարդ» տարեգիրքը, որի գեղարվեստական և գիտական-բանասիրական նյութերի զգալի մասը նվիրված էր հեթանոսական անցյալին:

Ինչպես նշում են ժամանակակիցները, գրական-հաստիքական միջնորդող հագեցած էր «հեթանոսականությունը», որ ժամանակի տիրող մտայնությունն էր (այդ են վկայում Թեկուզ և գրական երկերի ու առանձին պարբերականների խորագրերը՝ «Հեթանոս երգեր», «Հին աստվածներ», «Բագինին փառաբանությունը», «Նավասարդյան աղոթք առ զիցուհին Անահիտ», «Նավասարդ», «Մեհյան» և այլն): Մեկ տասնամյակ անց ահա թե ինչ է գրում Հ. Սիրունին. «Վարուժանն ու էր մարդոց ընծայեր անկորնչելի գեղեցկությունը իր «Հեթանոս երգերուն» և բացեր նոր գիծ մը մարդոց հոգիներուն մեջ: Հավատացյալներու ուրիշ խմբակ մը արդեն «Մեհյանի» մը հիմը կփորեր: Ու բոլորը, բոլորը ծառավ կգրային Անծանոթ Գեղեցկության ու զայն կկանչեին իրենց հոգիներուն մեջ: Ու բոլորը կհավատային, որ այդ գեղեցկությունը հեռավոր դարերեն կուգար:

Կուզեինք խորթանալու գացող հայ գրականությունը դարձյալ կապել հայրենի հողին ու իր չափամիջով գեղեցկություններուն: Կուզեինք մեր հոգիներուն մեջ վերստին բռնկեցնել սրբազան հուրը, որով մեր նախնիքը երբեմն իրենց բազիններն էին վառեր: Կուզեինք ականջ տալ դարերուն երգած հեքիաթին ու չարչարել մեր հոգին՝ անոր խորհուրդը մեկնելու համար: Կուզեինք մեր սրտերեն փրցնել նետել խորթ ծաղիկները, ու սրբվա՛ծ, ապաշխարա՛ծ՝ սպասել նոր արշալույսին, սրտատրոփ ու բազկատարած»²¹:

Ունենալով գեղարվեստական տարբեր մակարդակ, աշխարհայացք և անհատական խառնվածք, «հեթանոսները իրենց առջև դնում էին առաջին հայացքից ոչ միանման՝ գեղազիտական, գաղափարական,

²¹ «Նավասարդ», Ա հատոր, Ա պլակ, Պոսքիշ, 1923, էջ 3:

բարոյական, պատմամանաչողական խնդիրներ: Այնուամենայնիվ, չնայած «Հեթանոս շարժման» մասնակիցների աշխարհայացքային բոլոր տարբերություններին, այն ուներ ազգային և սոցիալական որոշ ընդհանուր արմատներ: Ազգային առումով այդ շարժման իմաստը անցյալի հերոսական դրվագներով ներկա սերունդներին ոգևորելն էր, նրանց ուժի ու տոկունության դասեր տալը: Ժողովրդի փրկության համար պետք է վերականգնել ազգային ոգին, որը շատ մտավորականների կարծիքով, հանդես է եկել հենց մեր պատմության հեթանոսական դարերում, իսկ հետո աղճատվել ու ոչնչացել է օտար բռնակալության լծի տակ ու հնազանդության քրիստոնեական քարոզների ազդեցությամբ:

«Հեթանոսական շարժման մեջ, մանավանդ Վարուժանի պոեզիայում, շատ ուռչալի արտահայտվեց նաև գեղարվեստական նոր որոնումների սոցիալական ենթատեքստը: Անցյալը հակադրվում էր ժամանակակից բուրժուական իրականությանը՝ մարդուն մոնրացնող, նրան կամքի, ձգտումների և զգացմունքների ազդեցությունից զրկող «ոսկի հորթերի» իրականությանը: Դա անխուսափելիորեն կյանքի էր կոչում ումանտիկ-աբսուրդիստական հայացք անցյալի նկատմամբ, քանի որ փելջինիս մեջ Վարուժանն ու մյուս «Հեթանոսները» ուզում էին տեսնել և փառաբանել այն, ինչ նրանք որոնում ու չէին դանում ներկայի մեջ՝ անհատի ազատություն և հերոսական ոգի, նրա հոգևոր ու ֆիզիկական ուժերի անկաշկանդ զարգացում, մարդկային հարսբերությունների պարզություն ու մաքրություն»²²:

«Հեթանոս շարժումը» հանկարծակի չառաջացավ, թեև ժամանակակիցները 1912-1913 թվականներն են համարում «Հեթանոս» շարժման սկիզբը: Ծիշտ է, այն գրական հոսանք դարձավ և վերջնականապես ձևավորվեց միայն 10-ական թվականներին, սակայն դրանից տարիներ առաջ ստեղծագործողներն արդեն դիմում էին «բանաստեղծական հեթանոսությանը»: Դա ամենից առաջ վերաբերում է Դ. Վարուժանին, որը դեռևս 1908թ. գրում է. «Հեթանոս կյանքը օրեօր դիս կգրավի. եթե այսօր կարելի ըլլար կրոնքս կփոխելի և սիրով կընդգրկեի բանաստեղծական հեթանոսությունը»²³: «Ոչ թե միայն մեր,

²² Էդ. Ջրբաշյան, Գեղագիտություն և գրականություն, Ե., 1983, էջ 262:

այլ ամբողջ մարդկության դյուցազնական դարերուն «nostalgie»-ն ունիմ: Երբ պիտի դառնա Հեթանոսությունը և հին Հաղթությունները՝ զոր վաստկելու համար հերոսներ պետք էին՝ այլ ոչ դիվանագիտություն»²⁴:

Հեթանոսական կյանքի և ոգու պատկերումը Վարուժանի համար դառնում է գրական ծրագիր և նպատակ: «Անցյալը կպաշտեմ...ի հեճուկս ապագայապաշտներուն անցյալապաշտ դպրոցը պիտի հիմնեմ», - ազդարարում է նա: Արդեն 1907թ. ստեղծվում են ժողովածուի մի քանի բանաստեղծությունները («Լքում», «Օրհնյալ ես դու ի կանայս»): 1909թ. ուրվագծվում է նաև «Գողգոթայի ծաղիկներ» շարքը: «Հիմա նոր հատոր մը պատրաստելու ձեռնարկած եմ զուտ ապրած կյանքեմ, քիչ մը ավելի վերլուծող, ավելի խորիմաստ և հոգեբանական երգերով»²⁵:

1911թ. իր «Հրատարակելի գործերի» թվում Դ. Վարուժանը հիշատակում է նաև «Հեթանոս երգերը», ինչը վկայում է, որ այն հիմնականում արդեն պատրաստ էր տպագրության:

Իր մի նամակում Դ. Վարուժանը կարևոր տեղեկություններ է տալիս երկի մտահղացման կենսական ազդակների և գեղարվեստական իրականացման կոնկրետ պայմանների մասին: Նա գրում է. «Սակայն, տեսած էի Եվրոպան: Օգտվելով տեղվույն հսկա գրադարանեն՝ կարդացել էի հնդիկներեն մինչև Հոմեր և Հոմերեն մինչև Մետերլինկ: Հոգիիս վրա բացի մը լեզվին պես զգացած էի բանություններու աղաղակները մեկ կողմեն, ու մյուս կողմեն չվայոռ ու արբեցնող կյանքը, իսկուր թաքնվող լտզացումները քարոյիկ համարված փարթամ ընտանիքներում: Եվ ահա ասոնք բոլորը՝ ստորագծած հիշողությանս մեջ և միացուցած հին հունական ու հռոմեական կյանքին վերհիշումներուն, հանգեցա գրել, երբ որ երկիր, իմ պուզս վերադարձա, «Հեթանոս երգերը»²⁶:

Ներկայի համար և ներկայի դիրքերից է Դ. Վարուժանը դիմում հեթանոսական «հաղթ» շրջանին, պատմական և դիցաբանական հերոսներին ու կերպարներին, ձգտելով փերականոնացնել ստալետական ոգին՝ ուժն ու գեղեցկությունը: Նա դրանով ցանկանում էր պատաս-

²³ Դ. Վարուժան, Նամականի, Ե. 1965, էջ 131:

²⁴ Նույն տեղը, էջ 151, 152:

²⁵ Նույն տեղը, էջ 172:

²⁶ Նույն տեղը, էջ 207:

խսանել իր ժողովրդի և դարաշրջանի հոգևոր ու մտավոր պահանջներին, անցյալը ծառայեցնել արդիականությունը:

Դ. Վարուժանը նորովի է հիմնավորում և իմաստավորում հեթանոսությունից իրեն հեռացնելիք ժամանակակից հասարակության մեջ ամբողջական համակարգ է, որքան դեղագիտական, նույնքան էլ փիլիսոփայական-գաղափարական: Ուժի և գեղեցկության, «երկաթ-ներուն ու մարդուն մաքառումների» պատկերումը ուղղված էր մարդու և գեղեցիկի իրենց հայտնաբերմանը, որը չկարողացան տեսնել բանաստեղծի գրական հակաուսկողմերը:

«Կյանքի ու երազի» (Տ. Չոկյուրյան) սկզբունքային հակադրության հետևանքով ստանալով է անբավարարվածություն և հիասթափություններ կայացրեց: Այդ պատճառով էլ «Հեթանոս երգերի» մեջ հակադրությունների և հակադրությունների ուղղվածությունը ընտանիքի և օրինաչափի էր: «Հարճը» պոեմում Վարուժանը այսպես է ոգեկոչում հեթանոսական անցյալը.

Փա՛ռք մեծագոր լենցադին ասպետական դարերուն՝
Ուր պաշտօնեցալ Դեղեցիկն ու Զորությունը արբուն,

.....

Փա՛ռք ձեզի միշտ վանգրահեր ո՛վ ասպետներ արդրնկեց,
Որոնց զրահով վերտրված լանջքերուն տակ բարախեց
Սիրտ մը հավիտ անձնըլեր՝ տկարներուն, ընկճվածին,
Եվ գեղանի կիներուն, անոնց մարմնուլն բյուր վանձին:

Հեթանոսությունը հաջորդած դարերի ընթացքում հղծվել է մարդու նկարագիրը, «գինիի նման հզոր և անեղծ» մարդու, «առաքինի քայլության տեղ նենդն այսօր կը տիրե»:
Անհրաժեշտ է նորոգվել թե իբրև մարդ և թե իբրև հայ («ուր մնաց դասական հայությունը, ավերակներու աճյուններուն փնտրելու է գանոնք»)՝²⁷, - այս է բանաստեղծի աշխարհայեցողության ենթատեքստը:

«Հեթանոս երգերում» Վարուժանը բերում էր առնական ուժի փառաբանություն, կանացի գեղեցկության (և ընդհանրապես գեղեցիկի) պաշտամունք, լույսի և կանացի մերկության երկրպագություն,

²⁷ Նույն տեղը, էջ 187:

քաղքենի, անբնական, չպարուն և կեղծ բարքերի փոխարեն աշխարհիկ կյանքի անկաշկանդ վայելք, պատկերում տառապող մարդուն և մարդկությանը, տառապանքի և հաճույքի գեղեցկությունը:

Հետադարձ հայացքը դեպի պատմությունը, նրա ողբերգումը, որը ինչպես նշել են հետադոտողները, յուրատեսակ «նեոկլասիցիզմ» էր, նպատակ ուներ բարձրացնել մարդուն, մանավանդ՝ օգնել նրան ըմբռնելու գեղադիրտական, դադափարական և բարոյական արժեքները:

«Հեթանոս երգերի» մեջ հեթանոսական ժամանակաշրջանին առնչվող պորժերը այնքան էլ շատ չեն («Հարճը» պոեմը և մեկ տասնյակի չափ բանաստեղծություններ), բայց ողջ ժողովածուն տողորված է հեթանոսական ոգով: Վերջինիս տակ հասկացվում է այն ամենը, ինչ իր հոլթյամբ հակադրվում էր ժամանակակից քաղքենիական պատկերացումներին, պարունակում էր տարերային մեծ ուժ և զարգացման հեռանկար»²⁸:

Վարուժանի արվեստի հիմքն է կազմում էպիկականությունն ու բանաստեղծական ընդգրկուն մտածողությունը: Ուշագրավ է, որ Վարուժանի բանաստեղծությունները մեծ մասամբ սյուժետային են, կան հերոսներ, գործողություն, կոնֆլիկտ, ինչպես նաև շարժում և պոռթկում, որոնք պատկերայնություն են հաղորդում:

Ժամանակակից քննադատները մատնաշում էին բանաստեղծի «լուսավոր, հստակ, հաճախ պարզ, միշտ բարձր ոճը», ինչպես նաև ոճի «նկարենությունը»²⁹ (Հ. Օշական): Նրա երկերին հատուկ են լեզվի հարստությունը, բարձր գեղարվեստականությունը, բառերի ճոխությունն ու ինքնատիպությունը:

Բանաստեղծը ստեղծագործում էր մի ժամանակաշրջանում, երբ լայնորեն արժարժվում էին լեզվի պարզություն և ժողովրդայնություն, գրաբարի և գավառաբարբառների լեզվական տարրերի օգտագործման հարցերը: Խոսքը վերաբերում էր ստեղծագործության բովանդակությանը, սերտորեն կապվում գրականության պատկերման առարկայի, հոլթյան և նպատակների վերաբերյալ այս կամ այն բովանդակության հետ:

Անցյալում երբեմն Վարուժանը մեղադրվել է «միթություն», բառային «կուռտակումների», «երկարաբանությունների» համար և որ «Հեթանոս երգերի» մեջ հանդիպում են անգործածական բառեր, որոնք

²⁸ Էդ. Ջոբաշյան, Գեղագիտություն և գրականություն, Ե., 1983, էջ 261:

²⁹ «Հայ գրականություն», 1914, քիվ 5, էջ 30:

իրը ոչ նորությունն են բերում և ոչ էլ դեղավատական արժեք ունեն:

Ընդ որում, պարզության և ժողովրդայնության իրավացի պահանջը, երբեմն սխալ ըմբռնելով, միակողմանիորեն պարզունակացվում և ծայրահեղացվում է: Եվ պատահական չէ, որ այդ քննադատությունները իրավացի չէին: Վարուժանը հավատարիմ էր գրականության դերի և նպատակների փերաբերյալ իր սեփական պատկերացումներին՝ նյութի (բովանդակության) և արտահայտչամիջոցների (ձևի) համապատասխանության անհրաժեշտությանը (ասենք, «Հարճը» հնարավոր չէ գրել պարզ լեզվով): Այնպես որ, նախ և առաջ հարկավոր է երևան հանել հեղինակի գրական նպատակադրումը և լեզվի ու ոճի հարցերը դիտել նրա ստեղծագործական համակարգի մեջ: Այսպես, Դ. Վարուժանի շատ գործեր աչքի են ընկնում դասական պարզությամբ: Այդպիսիք են «Հեթանոս երգերի» շատ բանաստեղծություններ, իսկ «Հացին երգը» ժողովածուի մեջ, ելնելով նյութի թելադրանքից, օգտագործում է մի լեզու, ուր ժողովրդական բառապաշարի տարրերը դերակշռում են, իսկ բանաստեղծի ոճը բյուրեղանում է ծայրաստիճան: Հեթանոսական կյանքն ու ոգին արտահայտելու համար, բնականաբար, Վարուժանը դիմում է լեզվաոճական համապատասխան միջոցների:

Մերժելով այն մեղադրանքը, թե արևմտահայ գրողները գրաբարի ցանցի մեջ են ընկած, Վարուժանը այսպիսի պարզաբանում է տալիս. «Դուք կուղեք, անշուշտ, որ հայ ցեղը ստանա իր նախնի կորովը, ռազմիկ նկարագիրը, ազնվական և խրոխտ այն լավերակերպը՝ որ անտարակույս գոյություն ունեցած էր ժամանակին... Երբ կուղեք անտարակույս հայ ցեղին վերադարձնել նույն այս նկարագիրը իր նախնիներուն՝ ինչու՞ համար իր գեղեցիկ դպրության պիտի չվերադարձնեք նույն այդ նկարագիրը լավագույն կերպով ցուացնող լեզվին ամենեն ուժեղ և արտահայտիչ գանձերը»³⁰: Դանիել Վարուժանի համար, այսպիսով, «Հին լեզվի պղնձի հանքից» օգտվելը դառնում է գրական-գաղափարական հարց, որ դարձյալ ուղղակիորեն կապվում է նրա «բանաստեղծական հեթանոսության» հետ:

Դարասկզբին փոխվում են ինչպես պոեզիայի բովանդակությունն ու ձևը, այնպես էլ գրականության հասարակական դերի ու խնդիրների փերաբերյալ ըմբռնումներն ու չափանիշները: Գրական գործիչները

³⁰ Դ. Վարուժան, Երկեր, Ե., 1984, էջ 487-488:

մտահոգված էին գրականություն, մասնավորապես պոեզիայի նորոգման, նրա հետագա ճակատագրի հարցով: Գրականության նորոգման մտայնությունը ցայտունորեն արտահայտվեց «Հեթանոս կրգերում»:

«Արվեստագետ սերնդի» փայլուն ներկայացուցիչներից մեկը՝ Դանիել Վարուժանը, խորապես գիտակցում էր, որ անկարելի է գրել առաջվա սլես, հարկավոր է ստեղծել նոր պոեզիա՝ նոր բովանդակություն մեծ ձևով: Դժգոհ լինելով պոեզիայում տիրող վիճակից («Սիսայ է կարծել, թե մեր թրքահայ գրականությունը վերածնած է: Մաշած անխլն է, որ կղառնա ու կղառնա»)³¹, բանաստեղծը հանգում է ազգային նկարագրի ու ոգու արտահայտման, բարձր գեղարվեստականության հասնելու անհրաժեշտության մտքին: «Մենք այնքան մեծ ենք՝ որքան որ հողեն կիսմենք մեր զգացումները», «ասկի վերջը միայն հայկական արվեստ մը պիտի սկսի համամարդկային գաղափարներու ուղև ծովում»³², - գրում է նա: Միաժամանակ հարկավոր է գրականությունը մոտեցնել ընթերցողին, գեղեցիկի և օգտակարի զուգակցումով բավարարել ժողովրդի հոգևոր պահանջները: Դ. Վարուժանի կարծիքով «ստրուկ և հերոս հայ ժողովուրդը կրկեսեն նոր ելած, արյունոտ, քրտնաթոր և տապահեղձ, ամբողջ հողերին ծարավ է. լույսի կուժը անհրաժեշտ է մոտեցնել իր շրթունքներին»³³:

Շնորհիվ բանաստեղծական հզոր խառնվածքի, «Հեթանոս կրգերում» Վարուժանը կարողանում է գեղարվեստական ձևի մեջ մարմնավորել ռոմանտիկ գեղագետի իր աշխարհընկալումն ու իդեալները, նոր պոեզիայի վերաբերյալ պատկերացումներն ու ըմբռնումները: Այս երկում առավել ցայտուն են զրոևորվում Վարուժանին հատուկ պատկերային համակարգը և գեղարվեստական մտածողության ուրույն գծերը, սճական ու լեզվական առանձնահատկությունները:

Միաժամանակ Դ. Վարուժանը օգտագործում է բանաստեղծական նոր ձևեր, տաղաչափական բազմազան կառուցվածքներ, որոնք համապատասխանում են ստեղծագործության բովանդակությանը: Եվ այս առումով էլ մեծ է նրա դերը հայ պոեզիայի «նորոգման» լնդրում:

³¹ Դ. Վարուժան, Նամակամի, Ե., 1965, էջ 168:

³² Նույն տեղը, էջ 165, 169:

³³ Նույն տեղը, էջ 168:

Պատմական փաստի վերաիմաստավորման առանձնահատկությունները այժմ դիտարկենք՝ հիմք ունենալով Դ. Դեմիրճյանի «Երկիր Հայրենի» դրաման: Վերլուծվող նյութի նմանօրինակ ընտրությունը հնարավորություն կտա, մի կողմից, տեսանելի դարձնել պրոբլեմի զարգացումը իրար հաջորդող տարբեր գրական ուղղությունների շղթայի մեջ (կլասիցիզմ, ռոմանտիզմ, ռեալիզմ), մյուս կողմից՝ կոնկրետ ստեղծագործության վերլուծությանը բացահայտել Դ.Դեմիրճյանի պատկերային մտածողության յուրահատկությունը:

«Երկիր Հայրենի» դրամայի նյութը 11-րդ դարի իրադարձություններն են, երբ, մի կողմից, ներքին երկպառակությունների և, մյուս կողմից, արտաքին նվաճողների՝ բյուզանդացիների և սելջուկների հարձակումների պատճառով երեքուկ հրապարակապես դահլիճ: Միջնադարի Հայ պատմիչները՝ Արիստակես Լաստիվերցի (11-րդ դ.), Մատթեոս Ուռհայեցի (12-րդ դ.), Մխիթար Այրիվանեցի (13-րդ դ.), Կիրակոս Գանձակեցի (13-րդ դ.) և ուրիշներ, հարուստ տեղեկություններ են թողել այս դարաշրջանի բարդ և դրամատիկ դեպքերի մասին. ոչ միայն արձանագրել, այլև իրենց ուրույն Հայացքն են դրսևորել այդ եղելությունների նկատմամբ: Ժամանակաշրջանի քաղաքական, սոցիալական և կրոնադավանաբանական կյանքի վերաբերյալ Հայ պատմիչների տեղեկությունները, բնականաբար, ելակետային նշանակություն են ունեցել ինչպես Դեմիրճյանի, այնպես էլ բոլոր այն գրողների համար, որոնց ստեղծագործությունների մեջ օգտագործվել է պատմական այս կամ այն եղելությունը:

Դեմիրճյանը ուրույն Հայացք ուներ պատմության և արդիականության ստեղծության վերաբերյալ: Մյուս արվեստագետների նման նա յուրովի է մոտենում պատմությանը, հավատարիմ մնալով արվեստագետի սեփական հավատամքին ու ստեղծագործական ըմբռնումներին: Արտահայտելով նոր ժամանակաշրջանի և իր ժողովրդի ցանկություններն ու ըմբռնումները, Դեմիրճյանը «Երկիր Հայրենի» դրամայում դրսևորում է սեփական կենսափորձը, գեղագետի իր խառնվածքն ու իդեալները (հասարակական դիրքորոշում, գեղարվեստական մտածողության ուրույն գծեր, իր պոետիկային հատուկ պատկերային համակարգ, ինչպես նաև պատմական ժանրին բնորոշ լեզվատոնական և այլ առանձնահատկություններ): Նա ձգտում է

պատմական իրադարձությունների վերամարմնավորման միջոցով պատասխանել իր ժամանակաշրջանի խնդիրներին: Այս առումով բնութագրական է Դեմիրճյանի խոստովանությունը. «Ես հասել եմ իմ նպատակին: Հայրենասիրության մասին գրել եմ սլիեռ, դրա համար օգտագործելով հայ ժողովրդի պատմության հերոսական գծերը՝ հայրենական պատերազմը օտարերկրյա նվաճողների դեմ»³⁴:

Պատմության և արդիականության զուգահեռի քննության ընթացքում նկատի կունենանք նախ և առաջ հենց այս հանգամանքը: Ուշադրություն դարձնենք, նախ, միջնադարյան հիշյալ պատմիչների աշխարհընկալման և պատմական իրադարձությունների արտացոլման մի քանի կարևոր սկզբունքների վրա, և տեսնենք թե այս ամենը ինչ դրսևորում է ստացել ռուսիստ գրող Դ. Դեմիրճյանի գեղարվեստական մտածողության և ստեղծագործական նպատակաուղղվածության մեջ: Նմանօրինակ մոտեցումը հնարավորություն կտա նրան հանել պատմական իրադարձության նկատմամբ միջնադարյան պատմիչի և ժամանակակից գրողի վերաբերմունքը:

Միջնադարյան պատմագրության մեջ պատմահասարակական երևույթների շարժիչ ուժը անհատն է, իրադարձությունների պատճառահետևանքային կապը սկսվում և վերջանում է անհատով: Հակառակ դրան, պատմությունը ժամանակակից գրողին ներկայանում է հասարակական դիրք գրավող անհատի ու սոցիալական տների ինչպես արտաքին ուժերի նկատմամբ պայքարի, այնպես էլ ներքին տիրակալական հակամարտությունների ձևով: Նոր ժամանակների պատմագիրական և հասարակական առաջընթացը անմիջականորեն ձևավորում են ժամանակակից գրողի գեղագիտական աշխարհայացքը: Ծշտվում են անցյալի շատ փաստեր, ավելի որոշակի և հստակ են գծագրվում պատմական վարպետան օրինաչափությունները, գրողները գաղափարական և գեղագիտական նոր դիրքերից են մոտենում պատմությանը, առավել օբյեկտիվ բովանդակություն է ստանում վերջինիս գեղարվեստական մեկնաբանությունը:

«Իմ կարծիքով գրողը նախօրոք կազմած սխեմաներով չպետք է առաջնորդվի. նա պարտավոր է նախ խորապես ուսումնասիրել իրեն հետաքրքրող նյութի, թեմայի պատմական ժամանակաշրջանը,

³⁴ «Коммунист», 1941, 10 июля.

փաստերը, սոցիալ-տնտեսական հարաբերությունները, նշանավոր ղեմքերը, կենցաղը, սովորությունները, այն ամենը, ինչ կապվում է տվյալ դարաշրջանի հետ: Ապա՝ առաջնորդվելով ռեալիզմի սկզբունքներով, նա պետք է հրապարակ բերի այնպիսի գործ, որը նոր աստիճանի կբարձրացնի զրականությունը և նույնիսկ պատմությունը: Գրողը պատմություն չպետք է գրի, ինչպես կարծում են որոշ մարդիկ, այլ պետք է պատմություն ոգին վեր հանի զեղարվեստական երկի ձևով»³⁵, - պրում է Դեմիրճյանը:

Ըստ մեր պատմիչների հաղորդած տվյալների, յուրաքանչյուր ավստոական տուն ուներ իր տարածքային, վարչական և ռազմական ինքնուրույնությունը և այդ պատճառով էլ նրանցից յուրաքանչյուրը հակադրվում էր ոչ միայն կենտրոնական իշխանությունը (թագավորին), այլև իրար: Այսպես, ամեն մի հզոր իշխան հավանական թագավոր էր: Ուշադրություն դարձնենք Վեստ Սարգսի վերաբերյալ Մատթեոս Ուռհայեցու արձանագրած փաստին. «Բերդամուտ եղեալ. աւանս բազումս էառ ձեռամբ իւրով, եւ կամեցաւ թաղաւորել ի վերայ հայոց, զոր ոչ ընդունեցան զնա ազգին Բագրատունեաց, վասնզի հայկազն էր»³⁶:

Այստեղ երևում է ոչ միայն Սարգիս իշխանի հակադրվածությունը թագավորին (Գագիկին), այլև Բագրատունյաց իշխանների հակադրվածությունը Վեստ Սարգսին, որն իրենց տոհմից չէր: Ինչպես այս, այնպես էլ ուրիշ շատ այլ իրողություններ Դ. Դեմիրճյանն իր դրամայում օղորատրվում է գրեթե առանց սրևէ փոփոխություն: Նույնը վերաբերում է նաև Գագիկի թագադրությունը. «Իսկ Հայաստանի գլխավոր իշխաններից մեկը, Սարգիս անունով, մտադրվեց թագավորել Շիրակի և նրա շրջակա գավառների վրա, մանավանդ որ Հովհաննեսի ամբողջ գանձերը վերցրել էր իրեն, քանի որ մահանալիս ինքն էր նրան խնամակալում: Բայց Վահրամը, որը մի հզոր, անվանի, բարեպաշտ ու վեհ մարդ էր, այնպես որ ոչ ոք չկար նրան հավասար, իր ազդակիցներով, որդիներով ու եղբորորդիներով հանդերձ, թվով մոտ երեսուն իշխաններ, չմիաբանեցին նրա հետ, այլ հրավիրելով իրենց մոտ Աշոտի որդի Գագիկին՝ թագավորեցրին իրենց վրա և հնարամտորեն քաղաք բերին:

³⁵ Տե՛ս Վ. Համազասպյանի «Օրագրային հուշերը» / «Հայրենիքի ծայն», 1977, 18 մայիսի:

³⁶ Մատթեոս Ուռհայեցի, Պատմութիւն, Յերուսաղէմ, 1869, էջ 95:

Իսկ Սարգիսը երբ տեսավ կատարվածը, թագավորական դանձերն առնելով մտավ միջնաբերդը՝ տնառիկ Անին»³⁷:

Իրադարձությունների շղթայի մի ծայրում կանգնած պատմական անհատը, հակադիր կողմում՝ իր հակառակորդը: Մարդը հանդես է գալիս անընդհատ փոփոխվող իրավիճակների մեջ: Եվ պատմիչը մի տեսակ դառնում է փաստական իրողությունների տարեգիր և ի վիճակի է նրանից ու դանից իրերի պատմաառահետևանքային կապը: Ուստի և պատմության մեջ դեպքերը և իրադարձությունները ներկայացվում են ոչ թե իրենց զարգացման մեջ, ինչպես գեղարվեստական երկում է, այլ ավարտուն ձևով: Այսպես՝ «Իսկ ի փոխել թուականութեանս Հայոց ի յամն ՆԶԶ, յուրացեալ տէր Պետրոս կաթողիկոսն Հայոց յաթուոյ իւրմէ ծածկաբար և դնաց ի Վասպուրական...»³⁸:

Պատմության շարժիչ ուժը անհատն է, ժողովրդական լայն զանգվածների մասնակցությունը իսպառ բացակայում է կամ հիշատակվում է «երկիրն հայոց» ընդհանրացված ձևակերպմամբ: Ուստի պատմիչը ներկայացնում է ոչ թե ժողովրդի, այլ պատմական այն անհատի քարոյական դիմադիժը, որը տնօրինում է ժողովրդի ճակատագիրը:

Ժողովրդի սոցիալական կյանքի ու կեցության հարցը չի դառնում միջնադարյան պատմիչի խնդիրը: Ընդհակառակը, ավատական տների ու հոգևոր դասի դեմ ժողովրդական զանգվածների առնելով մի ընդվզում դատապարտվում է: Դրա լավագույն օրինակը Ա. Լաստիվերցու փերաբերմունքն է թոնդրակեցիների նկատմամբ: Նա թոնդրակեցիներին համարում է «չար աղանդի» ներկայացուցիչներ, որոնք «մոլորեցրին շատերին»³⁹: Պաշտոնական եկեղեցու գաղափարախոսության դիրքերից պատմիչը դատապարտում է թոնդրակեցիներին, որովհետև նրանք «չէին հետևում սուրբ դրքի կանոններին», «ամենևին էլ չէին ընդունում ոչ մկրտությունը, ոչ պատարագի մեծ ու ահափոր խորհուրդը, ոչ խաչը և ոչ էլ պահեցողության կարգը: Բայց մենք... ամուր պահենք հաստատուն լույսի դավանանքը, որ սովորեցինք սուրբ հայրերից և նրան

³⁷ Արխատկես Լաստիվերցի, Պատմություն, Ե., 1971, էջ 32:

³⁸ Մաքեդոս Ուոհայեցի, Պատմություն, Յերուսաղեմ, 1869, էջ 87:

³⁹ Ա.Լաստիվերցի, Ե., Պատմություն, 1971, էջ 86:

աստվածուհւոյց միաբանութիւնից երես դարձնենք, անեծքներ թափելով նրանց վրա»⁴⁰ :

Դրամայում, բնականաբար, այլ կերպ է ներկայացվում թոնդրակյան շարժման բովանդակութիւնն ու ոգին: Խորապես ըմբռնելով պատմական օրինաչափութիւնները և հենվելով միջնադարյան պատմիչի կարծիքների ու տվյալների վրա, Դ. Դեմիրճյանը նոր տեսանկյունից է մեկնաբանում պատմական իրողութիւնը, հայ կյանքի ազգային, քաղաքական, սոցիալական ու կրոնական ոլորտները:

Կոնկրետ պատմական ժամանակաշրջանն ու միջավայրը ամբողջական ներկայացնելու համար Դ.Դեմիրճյանը պատմութիւնն ճշմարիտ ըմբռնման սկզբունքով է կերտել թոնդրակյան շարժման մասնակից, վարպետ Զինոնի կերպարը, որի խոսքի ու գործի մեջ խտացած է ժողովրդի փորձն ու կենսափիլիսոփայութիւնը, հայրենասիրութիւնն ու աշխատասիրութիւնը, հողի (ժողովրդի) հովիւութիւնը՝ «էսքան արաք, խալիֆա, կայսեր եկան՝ հող վերցրին»: Այ, դնացին, մնաց աշխարհ»: «Վերջը: Թե մնա՝ վերջը կմնա էլի հող, էլի ռամիկ: Հողը չերթար, ռամիկը չերթար»): Նա բողոքում է սոցիալական ու դասակարգային անարդարութիւնների դեմ, արտահայտում թոնդրակյան շարժմանը բնորոշ գաղափարներ («Կյանք է – մահ չկա: Կյանքը սեր է, լույս է, աշխարհ է: Օրենք, մեղք, հանդերձյալ չկա: Սուտ է», «Մենք ռամիկ, դուք՝ մեծատուն»):

Դրամայում ժխտական է Վեստ Սարգսի և Գրիգոր Մազիստրոսի վերաբերմունքը թոնդրակեցիների նկատմամբ, որը և համապատասխանում է պատմական փաստերին: Ինչպես վկայում են աղբյուրները, Գրիգոր Մազիստրոսը պայքարել է թոնդրակեցիների դեմ: Նա այստեղ էլ տենչում է ոչնչացնել այդ շարժումը. «Իսկ ո՞վ պիտի ջնջի աղանդներին...»: Իսկ Վեստ Սարգիսը, որի հրամանով են այրել Զինոնի և մյուս թոնդրակեցիների տները, գտնում է. «Արաքներից առավել այս աղանդն է մեզ կործանում»:

«Երկիր հայրենի» դրամայում հեղինակը որոշակիորեն ընդդժում է, մի կողմից, ֆեոդալների և ժողովրդական գանգլաժների դասային-սոցիալական հակադրվածութիւնը, մյուս կողմից՝ ցույց է տալիս պատմութիւնն մեջ ժողովրդի գործուն դերը: Դրամայում ժողովուրդն է

⁴⁰ Նույն տեղը, էջ 91-98:

նախ և առաջ շահագրգռված երկրի պաշտպանությունը, նա է վճռում երկրի ճակատագիրն ու բախտը, նա է պատմություն շարժիչ ուժը: Ժողովուրդը անընդհատ ներխուժում է դրամայի գործողության մեջ: Այս առումով հատկանշական են առաջին, ինչպես նաև չորրորդ գործողության երկրորդ պատկերը և հինգերորդ գործողությունը, որոնցում ժողովուրդը հանդես է գալիս իբրև իրադարձությունների գլխավոր հերոս: Ընդ որում, Դեմիրճյանը ընդգծված դրական կողմերով է պատկերում ժողովրդի ներկայացուցիչներին:

Գազիկ թագավորը կենտրոնախույս ուժերի և Բյուզանդիայի դեմ պայքարում է, հենվելով ժողովրդի վրա: Սա պատմության ըմբռնման արդիական մոտեցումն է, որը պատմականորեն ճշմարիտ է ու հավանական: Հիշենք, թե դրամայում ինչ է ասում Գազիկ թագավորը ժողովրդի մասին. «Ռամիկը զորքն է, հիմը տերության», «Ռամիկը չունի բարեկարգություն, չունի աստիճան, չունի կալվածք, բայց մարդ է», «Քրիստոնյա չեք, հեթանոս եք, չունեք հեզություն դեպի ռամիկը», «Դու նախ գնա հարցրու իրեն՝ թագավորին... հարցրու ժողովրդին», «Տեր արքա» այստեղ չկա, կա ձայն հայրենիքի»:

Այս սկզբունքը Դ. Դեմիրճյանը հետագայում զարգացնում է «Վարդանանք» և «Մեսրոպ Մաշտոց» պատմավեպերում: Հիշարժան են Վարդանի խոսքերը. «Առավելապես դադարեցնել կալվածատիրական վեճերը, մրցումը տիրապելության նախարարների հետ, թողեք երկպառակությունը: Սկսեցեք քարոզը միաբանության», «Այն ժամանակ, երբ ազգովին կանգնած ենք կենաց ու մահու առաջ՝ այլևս չկա ոչ հայոց մեծ, ոչ հայոց փոքր, և նախարարություն, և հոգևորականություն... Ազգովին պիտի պատասխան տանք, պետք է ազգովին գլխավորադրվենք»:

Նկատենք, որ Դեմիրճյանն իր «Վասակ» և հատկապես «Երկիր հայրենի» պատմական դրամաներում շատ բան էր նախադառնալիկ «Վարդանանքի» համար և առաջին հերթին՝ դրական և բացասական հերոսի հոգեբանական կառուցվածքը: Վարդանի բնավորության գծերի մեջ երևում է Գազիկը, առավել շատ կողմերով են նման Վեստ Սարգսի և Վասակի կերպարները:

Դ. Դեմիրճյանի ստեղծագործության մեջ, այսպիսով ոչ միայն պատմական իրադարձություններն են ընդառաջ գնում հերոսին, այլև հերոսն է գնում դեպի պատմությունը: Գրողը իրավացի է. «Վեպի մեջ պետք է զարգանան ոչ միայն դեպքերը, այլ նախ և առաջ մարդիկ, որ

առաջացնում են այդ դեպքերը, և որ ճիշտ իրենց հերթին ազդվում են այդ դեպքերից»⁴¹:

Պատմականություն և արդիականություն գեղարվեստական փոխհարաբերություն վերլուծությունը ուսումնասիրողի առաջ որոշակի խնդիր է դնում՝ հետևել դրական երկի, տվյալ դեպքում դրամայի մեջ հանդես եկող հերոսների վրելությունը ընթացքին: Խնդիրը առանձնակի սրություն է ստանում գեղարվեստական այն երկերում, որոնց ընդհանուր իրադարձային հոսքի մեջ կողք կողքի հանդես են գալիս և պատմական, և մտացածին հերոսները: Խնդրի կարևորությունը գիտակցել է Դեմիրճյանը. «Տվյալ երկի իսկական արժեքը դնահատեղիս հարկավոր է որոշել թե դրոշն այդ երկում որքան և ինչպես է օգտվել կյանքի փաստերից և որքան է ինքը փոստեր հորինել ու ներկայացրել իբրև «կատարված փաստերի» իրականություն: Սա շատ կարևոր է նրա համար, քանի որ գրողն ամեն անգամ մեզ չի հայտնում՝ արդյոք վերցրե՞լ է, թե՞ հորինել փաստերն ու իրականությունը»⁴²:

Ապա շարունակում է. «Ուրեմն մենք գործ ունենք կարծես երկու տեսակ իրականությունների հետ, առաջինը փաստական իրականություն, երկրորդը՝ հորինված իրականություն»⁴³ (ընդգծումները գրողինն են.- Մ. Թ.): Այս դեպքում, մեր խնդրից ելնելով, օրինաչափությունը «Երկիր հայրենի» դրամայի մեջ դիտելու ենք պատմությունից եկող հերոսների (փաստական իրականություն) և հորինված հերոսների (հորինված իրականություն) ստեղծման և փոխհարաբերություն տեսանկյունից:

Այստեղ կարևոր է դառնում ևս մի պայման, որը վերստին առաջադրում է Դեմիրճյանը: Դա դրական և բացասական հերոսներ կերտելու սկզբունքի բացահայտումն է⁴⁴:

Դեմիրճյանի կարծիքով, գրողներն իրենց դրական հերոսներին որոշ իմաստով իդեալականացնում են. «Սենք կարծում ենք, որ

⁴¹ Դ. Դեմիրճյան, Եժ, Ե., հ.8, 1963, էջ 486:

⁴² Նույն տեղը, էջ 491:

⁴³ Նույն տեղը, էջ 192:

⁴⁴ Այս հարցին հանգամանորեն անդրադարձել է Լ. Ղազարյանը «Հերոսի պոքլենը 30-ական թթ. դրամայի տեսության մեջ և Դ. Դեմիրճյանի հայացքներում» հոդվածում (տես «Ավանդույթները և գեղարվեստական զարգացումը», Ե., 1976):

բազմաթիվ պատճառներից մեկն էլ այն է, որ դրամատուրգը չինայելով իր բացասական հերոսին՝ նրան տալիս է լեռնախոտական գույներով: Իսկ դրական հերոսին «խնայելով», աշխատում է կերպավորել շատ լավ և լուրս է բերում նրան օժտված նաև շատ վերացական գծերով: Սա գրկում է դրական հերոսին մարդկային իրական հատկություններից»⁴⁵: Ընթերցողը ցանկանում է դրական հերոսների մեջ տեսնել ոչ միայն այսօրվա մարդուն, այլև ազատ մարդուն, ուզում է դրական մարդու մեջ տեսնել ոչ միայն ներկայի «բոլոր առավելությունները, այլև ապագայի, որովհետև դրական հերոսը ոչ միայն այսօրվա մարդն է, այլև ապագայի, ուստի ուզում են, որ նա շրջապատված լինի բոլոր դրական կողմերով, որպեսզի կարողանա դեպի ապագան էլ գնալ»⁴⁶: Եվ այնուհետև. «բացասական հերոսը ամեն էպոխայի համար վերջացող մարդն է կամ ցանկալի է համարվում, որ վերջանա: Բացասական պերսոնաժը դատապարտված է արգեն: Նա իր մեջ կրում է այն ամենը, ինչ որ համարվում է այլևս լիաստակար, խոտելի: Իդեալականացնելու ոչ կարիք ունի նա, ոչ էլ ցանկություն կա իդեալականացնելու նրան»⁴⁷:

Դ. Դեմիրճյանի հերոսները վեցը (Գաբիկ, Վեստ Սարգիս, Գրիգոր Մագիստրոս, Վահրամ Պահլավունի, Պետրոս Գետադարձ, Տրդատ ճարտարապետ) պատմական դեմքեր են:

Դրամայի մեջ Գաբիկը իր կամքը գործողության մեջ դրսևորող, ուժեղ նկարագրով պետական գործիչ է, որ առարկայորեն տեսնում է ժողովրդի ուժը, նրա վրա հենվելու անհրաժեշտությունը, իսկ մատենագիտական աղբյուրներում նա չունի նման ամբողջական բնութագիր:

Գաբիկի քաղաքական ու պետական գործունեության նման գերազնահատումը բխում է Դեմիրճյանի հայեցակետից: Պատմական աղբյուրներում Գաբիկը ընդամենը «մանուկ է» «ութ և տառն ամաց» (Մ. ՈւռՀայեցի), ընկած կաթողիկոսի, Վեստ Սարգսի կամ էլ Վահրամ Պահլավունու ազդեցության ներքո: Առաջինները, ելնելով իրենց անմիջական նպատակներից, ղյուրահավատ պատանի թաղավորին ուղարկում են Բյուզանդիա, որտեղից նա այլևս չի վերադառնում, վաճառում են Անին, վերջ դնում հայոց պետականությունը:

⁴⁵ Դ.Դեմիրճյան ԵԺ, հ.8, էջ 209:

⁴⁶ Նույն տեղը, էջ 259:

⁴⁷ Նույն տեղը:

Ա. Լաստիվերցին այսպես է նկարագրում այդ եղելությունը. «Երգումներն ու խաչի, թե խակամատություն ու երկյուղած բնավորություն պատճառով» Գագիկը հավատում է խաբեությունը, բանալիները տալիս Պեսրոս կաթողիկոսին և «երկրի բոլոր հոգսերը հանձնում նրան»: «Նա Վահրամի և իրեն թագավորեցնող մյուս իշխանների խորհուրդը չլսեց, այլ ենթարկվելով նենգավոր Սարգսի սաղարանքին, դուրս եկավ քաղաքից ու դնաց Հունաստան անդառնալի ուղևորությունը»⁴⁸:

Այդ իրողությունը գրեթե նույն կերպ են ներկայացնում Կիրակոս Գանձակեցին և Մատթեոս Ուռհայեցին: Հարկ է նշել, որ հայ պատմիչների տեղեկությունները Գագիկի մասին միանման չեն: Նա՞ «ի մանկութենէ դպրութեամբ գրոց վարժեալ էր, ի նոսին գրօսնոյր» և «սպտեբաղմական արիութեանց ոչինչ փոյթ տարեալ, որով աշխարհ վարի...»⁴⁹, «Յոյժ խմաստուն և երկրւղած և աստուածասէր»⁵⁰, «Հօր քաջին Գագկայ»⁵¹, – այսպես են բնութագրում նրան պատմիչները: Նրանց ընկալմամբ, Գագիկը քաջ է ու հայրենասեր, սակայն դյուրահավատ է, չունի պետական գործչին անհրաժեշտ հեռատեսություն: Նա դավաճան Սարգսին ձերբակալում է, սակայն հետո ոչ միայն արձակում («սպասամբին սպանել էր պետք», գտնում է Լաստիվերցին), այլև նրա խորհուրդներով է շարժվում:

Ինչպես արդեն ասվեց, դրամայում Գագիկի կերպարը որոշակիորեն իդեալականացված է: Այստեղ Գագիկը նպատակադիր, վճռական, դործունյա, քաղաքական իմաստով շրջահայաց հայրենասերի կերպար է: Գագիկը միամիտ պատանի չէ (Դեմիրճյանը հատուկ փոխել է նրա տարիքը. 20 տարեկան է և ամուսնացած Վեստ Սարգսի քրոջ հետ), խորասպես ճանաչում, կռահում է և՛ Վեստին, և՛ կաթողիկոսին, ձգտում դիվանագիտորեն ապակողմնորոշել այդ հակնդեմ ու ազդեցիկ ուժերը և ստիպել նրանց կամ ծառայել հայոց գահի ամրապնդման իր նպատակին, կամ էլ հեռացնել առպարեպից:

Նա իր ժամանակաշրջանի մարդն է՝ կրքոտ հայրենասիրությամբ, հպարտ ու արժանապատիվ դործունեությամբ: Գագիկը երկրնտրանք

⁴⁸ Արիստակես Լաստիվերցի, Պատմություն, Ե., 1971, էջ 35-36:

⁴⁹ Կիրակոս Գանձակեցի, Պատմություն հայոց, Ս. Պետերբուրգ, 1879, էջ 85-86:

⁵⁰ Մատթեոս Ուռհայեցի, Պատմություն, Յերուսաղեմ, 1869, էջ 100:

⁵¹ Նույն տեղը, էջ 115:

ու աստատանում գրեթե չի ունենում, նրա նպատակը հոտակ է ու կայուն, այն է՝ զսպել հակամարտ ուժերը, սլաշուղանել ու ամրապնդել հայրենիքի ազատությունը, անկախությունն ու հզորությունը: Եվ պատահական չէ, որ ժողովուրդը հավատում է դրական հերոսին, գնում նրա հետևից: Եվ եթե նկատի չունենանք «դրական հերոս» ստեղծելու Դեմիրճյանի սկզբունքը (նա պետք է «շրջապատված» լինի բոլոր «դրական կողմերով»), առավել ևս զրամայում նրա առաջադրած դադափարական խնդիրը, կարող ենք հեղինակին վերագրել, որ նա անտեսել է պատմականությունը:

Կենտրոնացված հզոր պետականության դադափարը հեղինակը հիմնականում զարգացնում է Գազիկի կերպարի միջոցով: Դեմիրճյանը հենվում է ոչ միայն Վեստ Սարգսի և կաթողիկոսի ծուղակի մեջ ընկած սլառանի թագավորի նկատմամբ պատմիչների համակրական խոսքերի վրա, այլև խորապես գիտակցելով միջնադարին հատուկ ավատական տների կենտրոնախույս քաղաքականությունը, որն ուղղակիորեն խոչընդոտում էր պետական անկախությունը: Պատմության արդի մեկնաբանության Դեմիրճյանի հայեցակետը գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ այս նպատակն ու տրամաբանությունն ունի: Այն չի խախտում պատմական տվյալ ժամանակաշրջանի ընդհանուր պատկերը, այլ հակառակը, խորացնում և բացահայտում է պատմական ընթացքի միտումները, ուստի և պատմությունից հեղինակի «չեղվելը» դառնում է միանգամայն պատճառաբանված:

Սակայն, երբ այս տեսանկյունից դիտում ենք Վեստ Սարգսի և կաթողիկոսի կերպարները, սպա նկատում ենք Դեմիրճյանի առաջադրած սկզբունքի դրսևորումը բացասական տիպերի ստեղծման մեջ:

Հերոսի կերպավորման ընթացքում (դրական թե բացասական) որքան էլ Դեմիրճյանը դիմում է «չափազանցման», այնուամենայնիվ չի անտեսում պատմականությունը շատ կարևոր խնդիրը: Այս իմաստով ուշագրավ են Պետրոս Գեաղարձ կաթողիկոսի և Վեստ Սարգսի կերպարները: Արդեն հիշատակված պատմական աղբյուրների մեջ ընդգծվում է պատմական այս անհատների համագործակցության իրողությունը: Այսպես՝ Մատթեոս Ուհայեցին արձանագրում է. «Յայնժամ նենգաւորն Սարգիս և այլք յազատացն... Եւ կացուցին միջնորդս զտէր Պետրոս» և «արարին երդման գիր Հայրապետն»⁵² ...

⁵² Նույն տեղի, էջ 110:

Նրանց համագործակցությունը, հասկանալի է, միայն անձնական համակրանքի հարց է: Դեմիրճյանը քաջ պատակցել է ավատական տներին և եկեղեցու քողի տակ թաքնված վարչական և տիրակալական հանգամանքներով պայմանավորված փոխհարաբերությունը: Եկեղեցու բարձրաստիճան պետք պաշտպանում էր այն իշխանին ու թագավորին, որի վարչական տնօրինություն տակ էր հովվում: Հիշենք այն փաստը, որ Հ. Դրասխանակերտցին (որ կաթողիկոս էր) մեծ համակրանքով է խոսում Բագրատունյաց թագավորության մասին, մինչդեռ այդ վերաբերմունքը չունի Արծրունյաց տան հանդեպ: Ծիշտ հակառակ դիրք է գրավում Թովմա Արծրունին:

Կաթողիկոսի վերաբերմունքը դեպի այս կամ այն իշխանն ու թագավորը պայմանավորված էր նրանց տիրակալական հզորությունը, որոնք ունակ էին սատարել եկեղեցուն: Վեստ Սարգսի և Պետրոս կաթողիկոսի համագործակցությունը այս հարաբերությունը է պայմանավորված: Սարգիսը տնօրինում էր Սմբատ թագավորի հարստությունը և թագավոր դառնալու հեռանկար ուներ, իսկ երբ մյուս հայ իշխանները հակադրվեցին, նա կաթողիկոսի հետ դիմեց Բյուզանդիայի օգնությանը: Իրենց հերթին, Վահրամ Պահլավունին և ուրիշները այս գործարքին հակադրվելու, կենտրոնական իշխանությունը հզորացնելու նպատակով, ինչպես և Վեստ Սարգսի տնտեսական ու վարչական գերիշխանությունը չեզոքացնելու նպատակադրումով, թագադրում են Գադիկին: Միջնադարյան պատմիչը այս բոլոր անցքերը վերագրում է ոչ թե ավատական հարաբերություններին, այլ պատմական անհատի բարոյական նկարագրին:

Ելնելով միջնադարին հասուկ հարաբերությունների այս տրամաբանությունից, դրամայում հայրենասիրական ուժերի հակադրվածությունը ավելի կտրուկ է արտահայտվում Վեստ Սարգսի նկատմամբ, քան կաթողիկոսի, որովհետև կենտրոնական իշխանության համար Վեստը անավիշ փտանգավոր է, քան հայրապետը, մանավանդ վերջինս պայքարում է հայերի համար խիստ փտանգավոր մի գաղափարախոսություն՝ քաղկեդոնականության դեմ: Նման մոտեցում են հանդես բերում նաև հայ միջնադարյան պատմիչները: Բացի Լաստիվերցուց, որը մի տեղ կաթողիկոսին «գանձառք» է անվանում, մյուսները ավելի զգուշավոր և զուսպ են՝ «տէր Պետրոս», «Պետրոս կաթողիկոս հայոց», «հայոց հայրապետ», «Պետրոս պատրիարք» և այլն: Կաթողիկոսին բացեիքաց կարող է հակադրվել միայն թագավորը,

ուստի և զրամայում կաթողիկոսին մինչև վերջ նա է մերկայանում:

Կտրուկ բացասական է մատենագիրների վերաբերմունքը Վեստ Սարգսի Հանդես: Չնայած «մեծապատիւ Վեստ Սարգիս զինի բազում շինուածոյ բերդոց և եկեղեցեաց շինեաց և վանքն զմցկուանն և զեկեղեցին յանունն սրբոյ Սարգսի...»⁵³, «Վեստն Սարգիս շինող բերդից և վանորէից»⁵⁴, նրանք չեն մոռանում Հայրենիքի դավաճանի արարքները և նրան անվանում են «նենգաւոր Սարգիս», «այր նենգաւոր» (Մատթեոս Ուռհայեցի):

Դեմիրճյանը հարազատ և իրական գծերով է ներկայացնում արքունիքն ու իշխանների մի մասի կենտրոնախույս ձգտումները: Դրամայի հիմնական կոնֆլիկտը ծավալվում է Անիի, այսինքն՝ Հայրենիքի ճակատագրի շուրջ: Չկան չեզոք ու անտարբեր հերոսներ: Նրանց բոլորի հոգեբանությունն ու էությունը, կրքերը դրսևորվում են հակադիր խմբավորումների բախման ընթացքում: Դավաճանների խումբը գլխավորում է Վեստ Սարգիսը՝ «դատապարտված» այդ պատմական անձը, որ պատկերված է իր բոլոր «վնասակար» ու «խոտելի» կողմերով: Նա նենգ է ու փառամոլ, միաժամանակ քծնող ու ստորաքարշ, անձնական շահը բարձր է դասում Հայրենիքից, ձգտում է իշխանության և իր նպատակներին հասնելու համար չի խնայում նույնիսկ իր համախոհներին: Նկատենք, որ Վեստի կերպարը մեծապես օգնել է Դեմիրճյանին՝ այնուհետ մյուս դավաճանի՝ Վասակի կերպարն ստեղծելիս: Պատմական այս երկու անձերի Հանդես Հայ ժողովրդի ատելությունը լիցուն հիշողություն տեսականությունը պայմանավորված է նրանով, որ երկուսն էլ դավաճանեցին Հայրենիքի համար ճակատագրական պահին՝ Ալաբաբայի ճակատամարտ, Անիի անկում, հետևաբար՝ Արշակունյաց թագավորությունից հետո այնքան դժվարությունք ձևավորված Բաղրատունյաց պետության կործանում:

Ինչպես Վասակը, այնպես էլ Վեստ Սարգիսը իրենց ետախրական նպատակներին հասնելու համար հենվել են թշնամական ուժերի վրա (Պարսկաստան, Բյուզանդիա): Նրանց հասարակական բարձր դիրքը ենթադրում է, որ թշնամու հետ գործակցելը արվում է «բարձր մակարդակով» (պարսից Հագվերտ թագավոր, բյուզանդական

⁵³ Մխիթար Անեցի, Պատմություն հայոց, Ս.Պետերբուրգ, 1879, էջ 83:

⁵⁴ Մխիթար Այրիվանեցի, Պատմություն հայոց, Մոսկվա, 1860, էջ 69:

Կոնստանդին Սոնտմախ կայսր՝ Հզոր ու ծայրաստիճան վտանգավոր ուժեր): Վասակը և Վեստը նման են նաև հոգեբանական երկվույթյամբ, մի կողմից՝ մղված են դեպի երկրի համընդհանուր խնդիրը, մյուս կողմից՝ ի վիճակի չեն զսպել իրենց փառասիրությունը: Հիշենք, որ Մ. Խորենացին և Ղ. Փարսեղին սուսվել սթափ են Վասակի նկատմամբ իրենց բնութագրումների մեջ, ինչ-որ սեղ ակնարկում են Վասակի դիվանագիտորեն մտածված քայլերի մասին: Այս տրամաբանությունն է իշխում «Երկիր հայրենի» դրամայում հանդես եկող հերոսների կերպավորման մեջ, որն, անշուշտ, բխում է պատմականության և արդիականության դիմիրճյանական ըմբռնումից:

Պատմականությունը ուղղակիորեն տարածվում է նաև դրամայի, Դեմիրճյանի խոսքերով ասած, «Հորինված» կերպարների վրա:

Հայրենիքին ու որդուն անսահմանորեն նվիրված Փառանձեմ արքայամոր, հոգեբանական նուրբ երանգավորումով պատկերված Վասականուշ Թափուհու, գինյորների, ժողովրդի ներկայացուցիչների (Զենոն, Գևորգ, Փիլյո, Բարսեղ), Հայաստանում գործող բյուզանդական գործակալների և ուրիշների մասին պատմագրությունը չի հիշատակում: Նրանք չնայած չեն մնացել պատմության հիշողության մեջ, սակայն սուանց այս հավանական դեմքերի պատկերման և գործունեության անհնար կլինեք վերականգնանացնել պատմական անցյալը:

Եվ ահա, հավաստարիմ իր գեղարվեստական խնդիրներին ու գեղագիտական ըմբռնումներին, Դեմիրճյանը պատմությունից սխառված շատ մանրամասներ և երկրորդական կողմեր, բնականաբար, չի ներկայացրել դրամայի մեջ, միաժամանակ արվեստագետի իր երևակայությամբ «կերտել է» նոր մանրամասներ ու մտացածին հերոսներ, վերստեղծել վերջիններիս հոգեկերտվածքը, որոնք չեն խախտում դրամատիկական երկի միասնությունը և դուրս չեն գալիս հավանականության սահմաններից: Ոչ միայն պատմական, այլև մտացածին հերոսների շնորհիվ է վերստեղծվում պատմական որոշակի անցյալի բուն ոգին, հերոսների հոգեբանությունն ու արարքները: Դրամատուրգը ձգտել է հերոսների գործողություններին տալ ոչ միայն անձնական-հոգեբանական, այլև հասարակական-փիլիսոփայական պատճառաբանություն:

Դ. Դեմիրճյանը փիլիսոփայական ուրույն ելակետից է ներկայացնում պատմաչքմանի էությունն ու ոգին, երևան հանում հակաբեռ ուժերի (Հայաստանի ու Բյուզանդիայի, Թագավորի և

եկեղեցու, թագաւորական և ավատական տոների, գյուղացիութեան և իշխող դասի) ներհակութիւնն ու պայքարը:

Դրամայում արդիականութեան՝ «սեփական ժողովրդի ճանաչողութեան ու զնահատութեան» (Դ. Դեմիրճյան) գիրքերից է գրողը մոտեցել պատմութեանը, վեր հանել ժողովրդի հերոսական, հայրենասիրական ոգին, ազատութեան ու անկախութեան համար նրա պայքարը, բարձրացրել հայրենիքի հանդեպ անհատի պարտքի ու պատասխանատվութեան հարցերը: Անշուշտ այս պրոբլեմները արտացոլված են անցյալի հայ դրամատուրգիայում, սակայն պատմութեանը մոտենալու և այն գեղարվիստորեն վերարտադրելու դեմիրճյանական սկզբունքը, ինչպես տեսանք, էականորեն տարբերվում է նախորդներից: Հավատարիմ մնալով անցյալի գրական ավանդներին, նա հայ դրաման հարստացնում է նոր բովանդակութեամբ:

Դ.Դեմիրճյանը ձգտել է հնարավորինս ճշմարտացիորեն ներկայացնել ժողովրդին իր պատմութեանը (դրանով է պայմանավորված նաև դրամայի պատմաճանաչողական արժեքը):

Հավատարիմ մնալով պատմութեան ոգուն և արամբանութեանը, ելնելով իր գեղարվեստական նպատակներից ու արդիականութեան պահանջներից, նա երբեմն «չեզվում է» կենսափաստից: Այս ամենի հետևանքով դրամատիկական այս երկում «օբյեկտիվը» (հայ ժողովրդի պատմութեան 11-րդ դարը) և «սուբյեկտիվը» (գրողի ապրած դարաշրջանն ու հեղինակի ըմբռնումները) միահյուսվում են:

Պատմականութեան և արդիականութեան խնդիրը, սակայն, չի սահմանափակվում միայն բովանդակային իրողութեան երկու աստիճանների (կենսական փաստի և նրա գեղարվեստական վերացարկման) գուգահեռ քննութեամբ: Այն տարածվում է նաև երկի գեղարվեստական կառուցվածքային ողջ համակարգի, այդ թվում նաև լեզվատոնական միջոցների ընտրութեան վրա, որին և հատուկ ուշադրութիւն է դարձնում Դեմիրճյանն իր մի շարք հոգվածներում⁵⁵:

Ժամանակակից հայ գրականութեան լեզվի բաղմամբ ինդիւրներին անդրադառնալիս գրողը նախ և առաջ նկատի է առնում կերպարի տիպականացման խնդիրը:

⁵⁵ «Անընդհատ զարգացող հայ լեզուն», «Ժամանակակից հայ գրական լեզվի զարգացման տեղեկանքները», «Ղազարոս Աղայանի լեզուն», «Նամակ խմբագրությանը» և այլն:

Կերպարի արտահայտչաձևերի պատմականությունը Հարցը, ինչպես տարբեր առիթներով նկատում է Դ.Դեմիրճյանը, մշտապես և այսօր էլ լուծվում է Հայոց լեզվի երկու հատկանշական շերտերի՝ բարբառի և գրաբարի օգտագործման միջոցով: Լեզվական այս ուղևորներն ունեն իրենց կիրառման յուրահատուկ ոլորտները: Հայ գրականությունը մեջ, իբրև օրենք, բարբառային երանգավորումը համամատաբար հաճախ է հանդիպում նոր ժամանակների, մասնավորապես 19-րդ դարի կյանքը պատկերող երկերում, մինչդեռ գրաբարը բացառապես օգտագործվել է պատմագեղարվեստական ընդլայթի ստեղծագործությունների մեջ: Ելնելով կերպարի տիպականացման կոնկրետ նպատակներից, գրողը պոնում է, որ անցյալը պատկերող երկերում հարկ է լինում օգտագործել թե գրաբարի և թե բարբառի տարրեր, որովհետև «չտալ այդ ամենը տիպի խոսվածքում, կնշանակի զրկել տիպը կենդանի կոլորիտից, խոսեցնել նրան անբնական լեզվով, դարձնել տիպը արհեստական»: Եվ որ գրողն իր «տիպերին պետք է խոսեցնի մոտավորապես այն լեզվով, որ նրանք խոսում են իրականությունում»⁵⁶:

Խնդիրն ավելի է ընդլայցված «Երկիր Հայրենի» ռուսերեն թարգմանելու կապակցությամբ Ս. Ռասոխինային ուղղված Դեմիրճյանի նամակում (1948թ.): Դրամատուրգը նկատում է, որ խմբագիրը՝ Ս. Խիտարովան «պատմահերոսական երկի լեզուն արդիականացրել է», որի պատճառով էլ «պիեսի լեզուն կորցրել է պատմականության ամեն մի երանգ»⁵⁷: Դեմիրճյանի կարծիքով, պատմագեղարվեստական երկում լեզվական միջոցները վերատեղծում են անցյալի լեզվական կոլորիտը, որը և անտեսվել է գրամայի խմբագրման ընթացքում:

Դեմիրճյանը կտրականապես դեմ է հերոսների խոսքի համահարթմանը, բոլորին արդի գրական լեզվով խոսեցնելու մտայնությունը. «Կաթողիկոսն ու Մագիստրոսը, մասնավորապես, պետք է խոսեն խիստ ընդլայցված գրքային լեզվով, իսկ մյուս իշխանները՝ ավելի քիչ չափով... Ժողովուրդը, վարպետն ու գինյորը, պետք է խոսեն ավելի հասարակ, սակայն, անշուշտ, ոչ լրիվ ժամանակակից լեզվով»: Շարունակելով իր միտքը, Դեմիրճյանը գտնում է, որ հարկավոր է վերականգնել խոսքի շրջադասությունը, ինչպես նաև հին ծիսական և եկեղեցական բոլոր արտահայ-

⁵⁶ Դ.Դեմիրճյան, Եժ, հ.8, 1963, էջ 402:

⁵⁷ Բանբեր Երևանի համալսարանի, 1977, 2, էջ 212:

տուլթյունները, որովհետև ոչ մի դեպքում դրանք չի կարելի արդիականացնել⁵⁸:

Մեկ այլ առիթով բերելով բարձր գրական լեզվի ու ժողովրդական լեզվի զուգահեռ գոյատևելու և օգտագործելու փաստը, Դեմիրճյանը առաջարկում է Հարցի գուգակցում. «Դրաբարի խնդիրը պետք է լուծել աշխարհաբարի խնդրի հետ միասին, հենվելով պատմության վրա»⁵⁹:

Գտնելով, որ հայոց լեզուն հանդես եկավ իրեն «գրաբար (գրական) լեզու ազնվականության և հոգևորականության մեջ և իբրև աշխարհաբար՝ ժողովրդական զանալածների բերանում»⁶⁰, Դեմիրճյանն իր պատմագեղարվեստական երկերում լայնորեն օգտագործում է թե գրաբարի և թե բարբառի տարրերը, առաջինը՝ բարձր դասի, իսկ երկրորդը՝ հասարակ ժողովրդի ներկայացուցիչների խոսքը տիպականացնելու և դրանով էլ վերականգնացնելու պատմական հեռավոր դարաշրջանի մթնոլորտն ու լեզվական կոլորիտը: Միաժամանակ զրոգը ավելի լայն նպատակ է հետապնդում: Նրա կարծիքով թե գրաբարը և թե բարբառը ժամանակակից հայոց լեզվի, հատկապես գեղարվեստական գրականության համար չօգտագործված վիթխարի հարստություն են ներկայացնում և պետք է իրենց մասնակցությունը բերեն ժամանակակից հայերենի «լեզվաշինական գործում»⁶¹:

Եվ ահա պատմական Անիի կոլորիտը վերակենդանացնելու, ինչպես նաև հերոսների խոսքը անհատականացնելու նպատակով Դեմիրճյանը դիմում է պատկերավոր դարաշրջանի լեզվական առանձնահատուկ շերտերին, որոնց ներկայությունը անընդհատ հիշեցնում է, որ դեպքերը ծավալվում են հուռ անցյալում:

Լեզվական այդ շերտերին դիմելը, անշուշտ, մեծապես պայմանավորված է պատմական ժանրին բնորոշ օրենքներով: Խոսքը պատմագեղարվեստական երկում խաղում է առանձնահատուկ դեր: Լինելով տիպականացման հիմնական միջոցներից մեկը՝ այն օգնում է վերականգնացնելու ժամանակաշրջանը, նկարագրվող երևույթներին տալիս տեղական երանգ, վերստեղծում անցյալի կոնկրետ պատմական

⁵⁸ Նույն տեղը:

⁵⁹ Դ.Դեմիրճյան, Եժ, հ.8, 1963, էջ 359:

⁶⁰ Նույն տեղը, էջ 301:

⁶¹ Նույն տեղը, էջ 387:

սլատկերը: Եվ պատահական չէ, որ Դեմիրճյանն իր դրամայում հաստուկ ուշադրություն է դարձնում լեզվի խնդրին: Այնպես որ, կերպարի պատմականությունը նա ըմբռնում է ոչ միայն գաղափարական, սոցիալական ու հոգեբանական, այլև լեզվական առումով:

Այստեղ մեր խնդիրը չէ հանգամանորեն անդրադառնալ դրամայի հերոսների լեզվի ու ոճի ընդհանուր կողմերին: Կանգ առնենք միայն մի քանի հիմնական կողմերի վրա, ցույց տալու թե ինչպես է «Երկիր Հայրենի»-ում դրսևորվում լեզվի պատմականությունը ու արդիականությունը:

Նկատենք, որ դրամատիկական երկում հանդես եկող սոցիալական տարբեր խավերին պատկանող գործող անձինք (Թագավոր, զորավար, հոգևորական, վարպետ, շինական, զինվոր և այլք) ունեն անհատականացված լեզու ու արտահայտչաձևեր, որի շնորհիվ բացահայտվում են ոչ միայն պատմական, հասարակական և ազգային միջավայրին բնորոշ կողմերը, հերոսների հոգեբանությունը, ներքին աշխարհն ու կրքերը, այլև հենց դրանով էլ ներկայացվում է պատմաշրջանի ընդգրկուն բնութագիրը:

Բարձր դասին պատկանող հերոսների (Գագիկ, Մագիստրոս, կաթողիկոս, սպարապետ, Վեստ Սարգիս, բյուզանդական դեսպան և այլք) խոսքի մեջ դրամատուրգը լայնորեն օգտագործել է գրաբարյան արտահայտություններ (Գագիկ՝ «Տեր ընդ ձեզ», «ի զեն», «ի մարտ», Վեստ Սարգիս՝ «Աստված մի արասցե» «Ժամն է տարաժամ», կաթողիկոս՝ «ի վերուստ», «Հանուն աստծո կենդանվո», Թորոսիկ՝ «Հրամանդ ի կատար», Հնադա՞ծ նախդիրներ (Գագիկ՝ «ճանապարհ ի բարին», «սիրելի զվարդ», «տերությունը վեր է քան զիս», Մագիստրոս՝ «ի միտ առ», Վեստ Սարգիս՝ «առ ոսոս կայսր»), շարահյուսական և բառակապակցական շրջուն շարահասություն (սպարապետ՝ «զանգահարեցեք սկիզբն թագադրության հանդիսաց Գագիկի», «ահա երկիր քո», ճարտարապետ՝ «չեմ ինքնակոչ», դեսպան՝ «դեսպանն հզոր Բյուզանդիո, ստվիրն աշխարհակալ կայսեր», ձևական-ձևաբանական և բառային հնաբանություններ (Գագիկ՝ «տյարք», «շահատակ», «փիլիսոփոս», Մագիստրոս՝ «սկիզբն հանդիսաց», «նորոգ սարսափաց», սպարապետ՝ «հայրենյաց», «եղուկ», «իշխանաց», «տղայք», «Կարուց դուռնքը», Վեստ Սարգիս՝ «կոկոզավիզ», Թորոսիկ՝ «ահյակ», Գագիկ՝ «տյարք», Փառնակ՝ «ստրատեգ» և այլն):

Լեզվական բովորովին այլ ոճավորում ունի հասարակ մարդկանց՝

գյուղացու, վարպետի, գլխավորի խոսքը. նրանք գրելթե չեն օգտագործում շարահյուսական հին կառուցվածքները և զբարարաբանություններ: Եթե բարձր դասին պատկանող հերոսների (Գագիկ, Մագիստրոս և հատկապես կաթողիկոս) խոսքին հասուկ է ճարտասանական ոճն ու «ընտիր» գրքային լեզուն, ապա հասարակ մարդիկ խոսում են բարբառային երանգ ունեցող արտահայտիչ, պարզ ու բնական, բայց ոչ «լրիվ ժամանակակից» լեզվով: Բերենք մի քանի օրինակներ. Զենոն՝ «Իշխանն էսպես լեզու ածի՞ր բռնակալի առաջ», «ձեռքդ դադար, նրա արունքը իշխանների վզին», Փլլո՝ «ըմբիշ է եկե», Գորգ՝ «Արձակե ուսկին», Այծեմնիկ՝ «էս մերդ դրկեց», «մի վախի, կրակե իշխանը իրա պալատն է», Բրաբրոն՝ «Անին ծախել է հոգյին էնդուր», Եղիսա՝ «Բարով մնաս աչքի լույս... Քամին վրայ կօրորա, ջուրն էլ ելման կգա՝ քուն կբերի, արագիլ էլի կգա՝ ծաղիկ կբերի էս բնին, մեհակ մարեն չի գա, էլ չի գա»:

Ժողովրդական լեզվի ոճերով ու դարձվածքներով, պատկերավոր արտահայտություններով հարուստ և դարերի փորձով ու իմաստությամբ լեցուն և հաճախ փխրասփայական երանգ ունեցող նրանց խոսքը նպաստում է բնավորությունների բացահայտմանը:

Հասարակական և սոցիալական տարբեր դիրք ունեցող զբաղմայի հերոսները ոչ միայն անհատական քաղաքական դիրքորոշումներ ունեն, այլև տարբերվում են իրենց ներաշխարհով, մտքերով, զգացումներով և լեզվով: Մի քանի օրինակներով տեսնենք, թե ինչպես է զբաղմատուրդը անհատականացնում հերոսներին խոսքը:

Մագիստրոսը՝ Գագիկին. «...անձկալույն իմ, աշակերտին իմ... Հունաստանի օտարություն մեջ նրան եմ տեսել լույս ուղեցույց: Նա է հույսն իմ և ամենեցուն: Իմաստուն է, քաջ, գլխոս Բյուզանդիան: Կրերի փրկություն: Բե՛ր Գագիկին, սալարապետ»:

Այստեղ Դեմիրճյանը պահպանել է գրաբարյան քերականություն և շարահյուսություն ներքին ձևերը, ուրիշը (չրջադասությունը), խուսափելով, միաժամանակ, անհարկի հնաբանություններից: Դրամայում Մագիստրոսի խոսքը, իբրև օրենք, հանդիսավոր է, նաև «գրքային»: Դեմիրճյանը կամեցել է ցույց տալ բյուզանդական մշակույթի ազդեցությունը կրած, հայրենասեր փլիթսփայի երկվությունն ու անվճռականությունը, որը մի պահ նույնիսկ ընկնում է Վեստ Սարգսի հյուսած ցանցը:

Այլ է կաթողիկոսի լեզուն.

«Տեր աստված, պաշտպանն աշխարհի մերո, ամուր պահեսցես ատենն Հայրենի, Հիմն պարսպաց անխախտելի, վեմ աշտարակաց անխոցելի, դրունք Հասոռատունք Հավիտյանս Հավիտենից... Եվ Աստված օրհնեսցի և պահպանեսցի տունն Հայրենի... Ահա Սողոմ Գոմորը, օձն ու քարբը, պատկերը սատանայի, նզովք տոհմիդ և զավակիդ»:

Բարձրաստիճան հոգևորականի խոսքը, որ դրամայի ողջ գործողությունն ընթացքում պահպանում է իր լեզվատրամադան ու շարահյուսական յուրահատուկ կառուցվածքային ամբողջականությունը, գրեթե վրաբարյան է: Սակայն նկատի ունենալով ժամանակակից լեզվաընկալումը, կաթողիկոսի խոսքը հաճախ մոտեցվում է արդի գրականին (օրինակ՝ «վախեցիր երկնավորի ցատումից, տիկի՛ն, ով է դավաճանը»):

Վերամբարձ, հանդիսավոր, հաճախ էլ ճոռոմ նրա խոսքը, որ լի է եկեղեցական դարձվածքներով, ինչպես նաև անեծքներով, լավ է բնութագրում Հենց իրեն՝ Հայրենիքի դավաճանին, ցուցադրում նրա շինծու Հայրենասիրությունն ու բարեսլաշտությունը, եսասիրական նպատակները, պետություն և ժողովրդի հանդեպ անպատասխանատվությունը:

«Խեղացի աչքերով, ջլուտ ու վճռական» (գրում է Դեմիրճյանը պիեսի ռեմարկում) Դադիկ թագավորի խոսքը մեծ լարվածության է հասնում հատկապես երկխոսությունների մեջ, ուր առավել ցայտունորեն է դրսևորվում կիրքն ու հաստատակամությունը, հավատը Հայրենիքի փրկության հանդեպ: Ներքին և արտաքին թշնամիների դեմ պայքարում նա սպասվինում է «ռամկի» ուժին և սլառահակն չէ, որ հասարակ մարդկանց հետ գրուցելիս նրա խոսքը դառնում է բնական ու անկաշկանդ, հարուստ ժողովրդական լեզվի երանդներով:

Իր դրամայում Դեմիրճյանը պահպանել է նաև սոցիալական այլ դասերի ներկայացուցիչների խոսքի յուրահատկությունը, հավաստարիմ մնալով գործող անձանց լեզվամոտածողության պատմականության իր ըմբռնմանը:

Այս առնչի հետ մեկտեղ, նկատի ունենալով լեզվամոտածողության արդիական պահանջները, դրամատուրգը պաշտպանում է պատմագեղարվեստական կրկերում լեզվական տարբեր շերտերի չափավոր օգտագործման անհրաժեշտությունը: Նրա կարծիքով, հարկավոր է «միջին ճանապարհ գտնել, պիեսը չխճողելու արխաիզմներով»⁶²:

Հետևելով իր այս դրույթին, Դեմիրճյանը հմտորեն է օգտագործում

⁶² Բանբեր Երևանի համալսարանի. 1977, թիվ 2, էջ 212:

լեզվական ատաղձը, անհարկի չի ծանրաբեռնում հերոսների խոսքը, չի դիմում դարաշրջանի լեզվի պարզունակ վերարտադրության, այլ ստեղծագործաբար վերաիմաստավորում է այն:

«Ամեն գրող,- նկատում է Դեմիրճյանը,- իր զրական լեզվի ֆակտուրայով ներկայացնում է իր գործի երկու կողմը. մեկ ուր՝ նա մասնակցում է ընդհանուր զրական լեզվին, հաստատում, ամրացնում է նրա հիմքերը, երբեմն պարզապես «կրկնում է» եղածը, և երկրորդ՝ մշակում է այդ լեզուն, մտցնելով իր սեփական տարրերը, երբեմն շատ խորը «քանդելով և շինելով»»⁶³:

Այս ամենը, գտնում է գրողը, պայմանավորված է գեղարվեստական երկի արդիական խնդրով:

Անհատականացնելով և տիպականացնելով հերոսների խոսքը, Դեմիրճյանը նպատակ ունի երևան հանել պատմաշրջանի լեզվական կոլորիտը, ինչպես նաև, «չքանդելով այժմյան գրական լեզվի հիմքերը»⁶⁴, գրաբարի և բարբառի միջոցով նպաստել հայոց լեզվի զարգացմանը: Գրողը ցանկանում է սինցյալի և ներկայի միջև կապ ստեղծել նաև լեզվական առումով, անցյալի լեզվական շերտերը ծառայեցնել արդիականությանը:

Հերոսների և ժամանակաշրջանի տիպականացման «լեզվատեսուլթյունը», որ զարգացնում է Դեմիրճյանն իր հոգվածներում, «Երկիր հայրենի» դրամայում հարազատորեն է կիրառվում:

Պատմականության և արդիականության խնդիրը իր դրամատիկական երկում Դեմիրճյանը դրսևորում է բոլոր կողմերով՝ կենսափաստի պատմականության և գեղարվեստական արդիականության, կերպարի տիպականացման, լեզվամտածողության ու արտահայտչամիջոցների առումով:

Գրողը առարկայորեն է ներկայացնում պատմաշրջանի պատկերը, որ անհնար է չփոթել մեկ այլ շրջանի հետ: Միաժամանակ հանուն արդիականության իր ժամանակի տեսանկյունից և գաղափարական, հոգևոր ու բարոյական չափանիշներով է մոտենում պատմությանը՝ «սեփական ժողովրդի ճանաչողության ու գնահատությանը» տալու նպատակով: Սա իրավամբ պատմականության ու արդիականության զուգակցման Դեմիրճյանական սկզբունքն է:

⁶³ Դ. Դեմիրճյան, ԵԺ, հ. 8, 1963, էջ 244:

⁶⁴ Նույն տեղը, էջ 248:

Եզրափակելով ուսումնասիրությունը, մեկ անգամ ևս արձանագրենք, որ տարբեր ժամանակաշրջաններում և գրական տարբեր ուղղությունների մեջ պատմությունը, հանդես գալով ինքնին որպես ընդգրկուն մի պատկեր, տարբեր կերպ է դրսևորվում: Այսպես. կլասիցիզմի մեջ պատմության գեղարվեստական պատկերը տարբեր է ռոմանտիզմի անցյալի պատկերից (կամ էլ՝ ռեալիզմի): Փոխվում է գեղարվեստական պատկերի ընդհանուր կառուցվածքը, պատմականությունը և արդիականությունը գնահատության կերպը, հավանականությունը և ճշմարտանմանությունը, իրականությունը և մտացածինի փոխհարաբերությունը, ընդհանուրի և մասնավորի, բանականի և զգացմունքայինի առնչությունը: Իհարկե այս հարցում չճշտորոշ է գրողի անհատականությունը՝ նրա սոցիալական, քաղաքական-փիլիսոփայական, գեղագիտական ու բարոյական, երբեմն էլ՝ կրոնական համոզմունքները, որոնք, ի վերջո, գումարվելով իրար, պայմանավորում են արվեստագետի անհատական-ստեղծագործական ինքնատիպությունը: Իր կնիքն է դնում նաև գրողի դավանած գրական ուղղությունը՝ թելադրելով գեղարվեստական պատկերի հիմքը կազմող ընդհանուր սկզբունքներ:

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ И НАЦИОНАЛЬНЫЙ ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ИДЕАЛ

А вопрос заключается в том, каков исторический путь нашего народа, в чем смысл его существования, чего ищет его дух, — и вопрос этот действительно требует ответа.

Где же нам искать этот дух? Не в горах ли Сасуна, Зейтуна, Мока, Карабаха и Лори, или в долинах Ширака, Арарата и Муша? Может быть, под мистическими сводами древних монастырей, где обитает “смысл глубокий, непостижимый и беспредельный”, или на зеленых полях и в мирных долинах, где “нежна луна, слаб ветерок, и сладок сон поселянина”? А может быть, в летящих к небу мольбах “из глубин сердца” или в стенаниях патриотического плача “Ран Армении”? Конечно, везде, во всем этом.

Ов. Туманян
“Душа армянина”

Исследование национального эстетического идеала в литературе — одна из сложнейших всеобъемлющих проблем литературоведения. Обращаясь к особенностям армянского эстетического видения, хотелось бы начать с известного высказывания: “Многообразная история Армении, сплетенная за двадцать пять столетий с судьбами всех народов нашего мира: ассиро-вавилонян, древне-персов, греков, римлян, парфов, византийцев, ново-персов, арабов, монголов, турок-сельджуков и турок-османов, народов новой Европы, русских, отчасти также с судьбами Индии, Китая, Африки, Америки, — эта история

живыми отголосками, далекими эхо живет в армянской поэзии.”¹

Это высказывание В. Брюсова создает хотя и весьма общее, но цельное представление о глубоких связях армянской культуры с другими культурами, которые в силу уникальных исторических обстоятельств не могли не отразиться не только на судьбе армянского народа, но и на формировании национального эстетического идеала. И в то же время, вчитываясь в эти строки, с большей очевидностью обнаруживаешь запредельную глубину этого явления, невозможность охватить его на столь широком историческом пространстве.

В задачу данной работы входят лишь некоторые вопросы специального, теоретического характера, связанные с особенностями проявления национального эстетического идеала в армянской литературе. В отдельных случаях в связи с необходимостью более рельефного обнаружения специфики явления в процесс исследования втягиваются особенности эстетического видения и других литератур, в частности, русской.

Прежде всего вкратце остановимся на проблеме определения художественного образа, являющегося основой словесного искусства, и эстетического идеала, поскольку по сей день существует множество различных толкований этих понятий². Словесный художественный образ как категория литературной науки восходит к общему понятию художественного образа, охватывающему искусство в целом, поскольку само искусство может быть рассмотрено как единое художественно-образное представление о действительности. В художественной литературе диапазон этого понятия охватывает единство мировой литературы вплоть до самой маленькой клетки художественного произведения – “микрообраза”, например, единичной метафоры. (Термин “микрообраз” используется в данной работе как условное обозначение простейших форм образа, а не как показатель его величины.) Внутри произведения образ – это и “микрообраз”, и сложный образ, представляющий собой сцепление простейших образных форм, и само это произведение в целом.

Проблема образности художественной литературы не перестает быть одной из самых актуальных в литературоведении.

Поскольку художественная действительность представляет собой сложное и многоступенчатое образование, образность, присутствующая в нем “езде”, проявляется на разных уровнях, в различных измерениях конкретного художественного мира. Образны элементы художественной действительности, образны ее формы (предмет, звук, цвет, запах, пространство и время), образны события, духовный мир героев и т. д. — образен весь художественный мир. Отмеченная в свое время В. Шкловским расплывчатость понятия “образ”, допускающего множество различных толкований, может и должна быть объяснена его сложной природой.

Исследование художественной действительности как объемного многоуровневого образного построения предполагает, что образ уже в своей простейшей разновидности — “микрообразе” — представляет собой “жизнедеятельную клетку” искусства, обладающую относительной самостоятельностью, независимостью. При этом надо отметить, что сущность “микрообраза” до конца, во всей объемности, проявляется и выявляется нами лишь в системе конкретного целого, и поэтому независимость единичного образа относительна. Функция “микрообраза” в системе целого, без объяснения которой не может быть полностью раскрыта его сущность, понятна только тогда, когда “микрообраз” воспринимается нами внутри художественной целостности. Внутри нового художественного единства, например, при экранизации художественного произведения, или же в переводе, “микрообраз” почти всегда приобретает новые функции, акценты в соответствии с требованиями системы нового целого. Здесь происходит смещение художественной сущности “микрообраза”, который органически включается в функционирование нового единства.

Сложный образ, который в свою очередь является образным элементом целостного образа произведения, строится

по своим законам сцепления, как мы уже отметили, соотношением отдельных простейших единичных образов, обладающих относительной самостоятельностью. Такое многоступенчатое, пронизанное образностью построение художественной ткани делает произведение искусства объемным и “живым”.

Хотя способ исследования образности с точки зрения ее объемного построения важен и многое раскрывает в художественной действительности, он не охватывает всех ее закономерностей, концентрируя внимание на том *как* создается художественная ткань, *как* создается впечатление “живой действительности”, оставляя как бы в стороне, *что* же конкретно в ней претворяется. Это *что* проявляется на другом уровне нашего восприятия образности, когда мы концентрируем внимание на проблеме воссоздания форм действительности, таких как цвет, звук, предмет и т. д. На этом уровне проявления художественной образности, где первый уровень (образность как средство построения объемной художественной ткани) нами уже подразумевается, мы исследуем особенности создания форм художественной действительности и их взаимопроникновение в единстве художественного мира. Здесь художественная образность выступает уже как содержание художественной целостности, ее материя. На третьем, самом глубоком уровне проявления образности, формы художественной действительности воспринимаются нами как элементы форм образа переживания — единства образов грусти, радости, страдания и т. д., т. е. духовного мира произведения.

Чем глубже и подробней воспринят нами художественный текст, тем явственней проступает этот глубинный уровень образности, связующий и образующий художественную предметность. В этом “духовном”, если так можно выразиться, слое образности как сущность целостного образа переживания непосредственно проявляется эстетический идеал.

Исследование художественного образа находится в непосредственном и тесном взаимодействии с изучением феномена художественной действительности.

Создание форм словесной художественной действительности подчиняется общим законам воспроизведения авторского восприятия мира в искусстве. К таким общим законам относится, например, принцип сопоставления, связанного с перенесением значений одних явлений на другие. В то же самое время словесному образу в значительно большей степени, чем другим видам художественной деятельности, присуще взаимопроникновение образных форм, их проявление в единстве.

Творческий, преобразующий характер художественного образа по отношению к реальной действительности обуславливает вместе с другими факторами одно из основных свойств художественного отражения — его условность. Одной из условных форм отражения является, например, метафорический способ мышления, проявляющийся в различных видах искусства.

Художественный текст может быть неоценимо обогащен сравнениями, олицетворениями, метафорами, но если эти элементы и не присутствуют в нем, он все равно метафоричен по отношению к реальной действительности, поскольку ассоциативен и условен на всех уровнях создания образности. Проявляясь на уровне создания сложного и целостного образа, метафоричность основывается на законах художественной перспективы.

Художественный мир в единстве своих форм помещен в условное пространство, и жизнь его протекает в условном художественном времени. В системе словесного образа возможно, например, слияние времен — настоящего, прошедшего, будущего, убыстрение или растяжение времени. То же самое происходит с пространством: оно или сжимается до одного предмета, или безмерно расширяется, или сдвигается в самых различных направлениях в зависимости от принятой автором перспективы.

Сложный и многоступенчатый “организм” художественной действительности в процессе движения искусства имеет свою “увлекательную” и “многострадальную” историю развития на всех вышеупомянутых уровнях создания образности.

Художественная действительность представляет собой результат художественного познания мира с точки зрения определенного эстетического идеала. В зависимости от этой закономерности в каждом конкретном случае, проявляясь в новом облики, преобразуется природа образа, варьируются ее виды.

Рассмотрение природы образа в движении общечеловеческой культуры обнаруживает, что она представляет собой не раз и навсегда сформировавшуюся закрытую в себе систему, а систему всегда разомкнутую в беспрестанное движение природной и общественной жизни. Таким образом, историчность присуща художественному образу как и любому другому эстетическому явлению; общее представление художника о мире, в огромной степени основанное на закономерностях национального видения, имеющего собственную историю становления и развития, отражаясь в образе, формирует его природу.

Поскольку конечной целью творчества является создание целостного образа переживания, все внутренние конструирующие нити и связи художественной действительности стремятся к раскрытию, проявлению авторского переживания. Они сконцентрированы вокруг человека, будь это сам автор или его герой, они — выражение его эстетического восприятия.

Образ всегда уникален с точки зрения проявления в нем как субъективного видения автора, обусловленного спецификой таланта, так и закономерностей национального эстетического видения. Именно в этом ракурсе рассматриваются в данной работе особенности образной природы в армянской литературе. Не вдаваясь в историю вопроса, которая, как мы отметили, является темой другого исследования, остановимся на принятой нами дефиниции эстетического идеала: эстетический идеал — сущность целостного образа переживания, будь это творчество отдельного автора или же данная национальная литература. Исходя из приведенного выше определения мы можем также утверждать, что единственным путем изучения эстетического идеала в данной национальной

литературе является изучение самой художественной действительности через конкретные образы, лежащие в основе художественных миров различных авторов, с точки зрения их роли в создании целостного образа переживания. Сущностью целостного образа переживания является эстетически оформленный взгляд на действительность, в котором в неразложимом единстве выступают все эстетические категории: трагическое, комическое, прекрасное и т.д., причем единство эстетических категорий, рассматриваемое под углом индивидуальной специфики конкретных эстетических идеалов, представляет собой подвижную, трансформирующуюся систему, трансформирующуюся подобно тому, как вечные темы мировой литературы каждый раз обретают неповторимое проявление под углом конкретного авторского видения.

Принципиально важна для развития данной темы и точка зрения на эстетическое как на закономерность действительности, обнаруживаемую в ней самой, а не порожденную человеческим сознанием. Следует иметь в виду, что эстетическое — закономерность действительности, которая связывает более простые по своему содержанию категории — трагическое, комическое, безобразное и т. д., и выявление этой связи требует глубокого постижения явлений, которое возможно не на всех, а лишь на отдельных, наиболее высоких ступенях развития человеческого сознания. Субъективно-эстетическое, т. е. представление об эстетическом в действительности (объективно-эстетическом), свойственное конкретной эпохе или конкретной творческой личности, в зависимости от мировидения данной эпохи или личности претерпевает изменения, нашедшие отражение в истории эстетических учений: в нем, в частности, происходит изменение системы отдельных категорий: вносятся одни категории, отменяются другие, выпячиваются третьи и т. д. С точки зрения эстетического содержания, вся художественная предметность, "телесность" неслучайна, символична и несет в себе потаенный смысл, выражающий не только авторское чувство, но и стоящее за ним эстетическое видение народа.

“Телесность” образа переживания, ее национальная специфика связаны с уникальным проявлением эстетического в национальной литературе в конкретный, определенный исторический период ее развития. Например, в творчестве Г. Нарекаци, в его стихах и “Книге скорби” отражено множество характерных для восприятия его эпохи оттенков такой категории, как свет, являющийся признаком божественного: “исповедальный”, “исцеляющий”, “искупляющий”, “спасающий”, “милосердный”, “недоступный”, “освещающий”, “неугасимый”, “властительный”, “отменный”, “богоукрашенный”, “небесный дождь”, “живой свет”, спасающий осужденного на смерть.³

По наблюдениям С. Аверинцева, одной из важнейших особенностей, характеризующих “Книгу скорби” как памятник Средневековья, является отождествление в ней “я” автора с “я” воспринимающего. Именно эта черта отличает образ у Нарекаци, например, от исповедальной лирики Нового времени, где дистанция между автором и читателем в той или иной мере всегда сохраняется.⁴ Это обуславливает специфическое построение как отдельных образов, так и всего художественного мира. Например, многие образы, встречающиеся у Нарекаци (весны и розы, птиц и цветов, невесты и жениха), представляют собой символы и аллегории и не имеют самостоятельного значения в художественном мире, по ним невозможно изучить специфику конкретного проявления. Таковы и картины кораблекрушения, моря, потопа и т. д.⁵

В этой системе не исключение и человек, который в данном случае интересен не своей неповторимостью, уникальностью, а степенью и глубиной приобщенности к Богу, к тем общим нравственным критериям, которые необходимы на пути к совершенству.

Здесь происходит глубокое философское осмысление божественного и земного, попытка охватить, объять их в общих определяющих чертах, и поэтому образ лишен той конкретности, по которой можно определить его принадлежность к конкретному месту и времени. Прав критик, отметивший, что эстетическая сторона “Книги скорби” неотрывна от хрис-

тианской.⁶ В то же время необходимо отметить, что в творчестве выдающихся деятелей искусства субъективно-эстетическое становится не только выражением общеэстетических представлений эпохи, не только концентрирует в себе эти представления, но и углубляет их, развивает, обнаруживая связь с художественными открытиями прошлого и будущего.

У Нарекаци страстная мольба, обращенная к богу, продиктована, в первую очередь, стремлением к совершенству, но не абстрактному, а земному совершенству. Выраженное в категориях средневекового мышления стремление Нарекаци к совершенству свободно в своей сущности и вырывается за рамки представлений своего времени.⁷

Для полноты представления об изложенной выше трактовке понятия эстетического идеала необходимо также добавить, что познание эстетического является духовной потребностью, ориентирующей человека в мире и организующей его личность вместе с другими природными и общественными факторами. При этом надо иметь в виду, что познание эстетического в действительности, как духовная потребность человека, завершается как в жизни конкретной личности, так и в искусстве эстетическим катарсисом. Творческая личность при создании произведения искусства ориентируется на эстетический катарсис, который является одним из формирующих элементов всей психической деятельности человека. В результате контакта эстетических идеалов автора и воспринимающего осуществляется основная функция искусства – реализация эстетического знания, заложенного в образе переживания.

В формировании конкретных проявлений приведенных выше общих особенностей, присущих эстетическому идеалу как понятию, исключительную роль играют “почва и судьба”. Другими словами, проявление эстетического идеала, одной из всеобщих категорий художественности, всегда конкретно и потому всегда национально на всех уровнях развития образной целостности. Исследование же этого феномена в рамках конкретной литературы, в данном случае армянской, открывает

широкие возможности для создания общего представления о ее эстетических критериях. Здесь следует остановиться также на таких понятиях, как общечеловеческое и национальное в эстетическом идеале. Хотя национальное — лишь часть общечеловеческого, проявление общечеловеческого никогда не бывает ненациональным. Само общечеловеческое никогда не встречается как таковое в виде отдельного явления. Кроме того, рядом своих свойств оно заключено в самой сущности национального, что продиктовано всеобщностью в основе человеческой природы, а также существованием единых законов человеческой деятельности. Поэтому истинно национальное изначально пронизано “космичностью”, и в то же время оно глубоко интимно и неповторимо в своем проявлении. Эту особенность глубоко понимали классики армянской литературы, например, В. Терьян, который считал, что истинно национальное в литературе общечеловечно: “Насколько общечеловечен созданный автором образ, несмотря на его национальное одеяние и диалект, настолько он символичен, настолько он бессмертен”.⁸

Проникновение общечеловеческого в национальную художественную систему имеет свои закономерности и связано непосредственно с законами развития данной национальной культуры. А. Адамян отмечал, что “армяне... учились многому у греков (и не только у греков), но делали они это в условиях, в границах и интересах своей национальной действительности”.⁹ Национальная действительность каждой эпохи привносит свои нововведения и нюансы в национальную эстетическую картину мира, она творчески пересматривает и преобразует ее, учитывая опыт как собственной культуры, так и других культур.

Отличительной особенностью современной армянской литературы является обращенность к народнопоэтическому творчеству. Но здесь, по сравнению с другими эпохами, проявляется своя специфика использования народно-поэтической образности. Это общее свойство образной природы литературы XX века. Если интерес к фольклору в эпоху

романтизма позволил романтикам создать особый фантастический образный мир, противопоставленный обыденной жизни, то современная художественная мысль использует это наследие для обогащения реализма — она берет из него “извечные общечеловеческие ценности, просвечивающие сквозь поток исторических изменений”.¹⁰ Мощную романтическую струю в современную армянскую литературу внесло обращение к мифу, эпическому образу. Размышляя об этой общей черте армянской литературы нашего столетия, известный литературовед С. Агабабян писал, что подобная ориентация на сказово-эпическую насыщенность позволяет армянским писателям приносить в литературу “глубокие пласты духовной жизни народа”, вскрывать “динамические связи времен”.¹¹

Многие черты современного художественного мышления отразились, например, в творчестве Г. Матевосяна, обращенном к традициям национального мировидения.

Все неоднозначно в художественном мире матевосяновской прозы — предметный мир, время, пространство, сам человек. Л. Теракопян отмечает, что в прозе Г. Матевосяна свои внутренние полюса, к которым он все время возвращается в процессе художественного повествования. Два таких полюса-символа исследователь находит в рассказах писателя “На станции” и “Алхо”. Он отмечает, что между этими полюсами — подземная река и табун — раздвоено сознание матевосяновского художественного мира. “Подземная река — напоминание о заветах предков, о доме, о сковывающей прозе будней. Табун — символ романтики, легкой песенки ветра, дразнящей мечты о свободе, о бесконечном просторе.”¹²

В основе художественной концепции Г. Матевосяна стремление запечатлеть, “оставить в мире”, вновь создать уже в литературе живой мир, уголок родины как символ вечной Армении. В маленьком Цмакуте сосредоточена судьба и надежда целого народа.

Взгляд “изнутри” жизни, лежащий в основе художественной перспективы матевосяновской художественной

действительности, в огромной степени основан на впечатлениях детства. Детство в художественном мире Г. Матевосяна и где-то в памяти, в прошлом, и одновременно присутствует в каждом мгновении настоящего, оно остается в человеке, как элемент его “я”, как часть его жизни. Пронизанная памятью неисчислимых соприкосновений с миром и памятью культурно-исторической, уходящей вглубь веков, образная природа здесь дышит метаморфозами, она вся в движении.

По признанию самого писателя биографизм в системе его художественного мира лишь соучаствует вместе с другими элементами творчества в единстве более сложного состава, поскольку все это отдельные подробности, а не “во всем объеме взятое переживание”.¹³ Это “во всем объеме взятое переживание” и есть художественное проявление эстетического идеала писателя, не равное сумме отдельно взятых элементов, а некая более сложная целостность — единый образ, где каждому элементу отведены конкретное место и роль. Поэтому и художественная перспектива матевосяновской прозы проявляется сложно, многопланово. Наряду с проникновением в самую сердцевину явления она обладает способностью абстрагироваться, уходить за пределы изображаемого мира. Особенности матевосяновского стиля исходят как из самой действительности, природы и истории Армении, так и из традиций армянского искусства. “Армянский стиль — строгая сдержанность, почти аскетизм (это касается не только эстетики, но и этики), предельная экономия изобразительных средств. Таков характер, таков образ жизни. Таков тип земледельческой культуры. А каменная формула этой сущности — маленькие старинные армянские церкви, не большие монументальные сооружения, а именно одинокие небогатые церкви — внутри какого-нибудь маленького ашхара.”¹⁴ Мир прозы Матевосяна, фрагментарный, несобранный и в то же время единый, исходящий из единственной неподражаемой точки мировидения автора, не замкнут в своей целостности — он обращен к тому, что за его пределами, что властно врывается в него, наполняя заботой сегодняшнего дня, его противоречиями. Этой законо-

мерности подчинено построение матевосяновского образа от микроэлементов художественного мира до образной целостности отдельного произведения. Здесь проявляются многие черты современной литературы, ее усложненные пространственно-временные сочетания, сдвиги в художественной перспективе, специфика формирования художественной ткани.¹⁵

Анализируя стиль Г. Матевосяна, В. Кожинov высказывает мнение, что проза этого писателя представляет собой сложное явление: с одной стороны, она всеми корнями уходит в народное творчество и традиционную литературу Армении, с другой, вбирает в себя стилевой опыт мировой литературы XX века. “Совершенно ясно, — отмечает исследователь, — что Матевосян пишет после Андрея Платонова и Уильяма Фолкнера (близость к последнему особенно ощущается в повести “Мать едет женить сына”). Я вовсе не хочу сказать, что Грант Матевосян специально “учился” у этих мастеров... Я говорю только, что это написано после них, что стиль Матевосяна всецело современен. В этом стиле можно обнаружить элементы архаики, но они вплавлены в современную целостность и преобразены в ней.

Вместе с тем Матевосян никому не подражает, ни у кого не заимствует; его стиль — это “ответ” армянской литературы на стилевые и — глубже — жизненные проблемы”...¹⁶

Поскольку в основе национального нарядy со специфическими уникальными чертами заложены общечеловеческие особенности восприятия и отображения мира, огромную роль в исследовании данной темы играет соотнесение конкретного эстетического идеала с эстетическими идеалами других культур, т.е. исследование проблемы должно осуществляться как бы “горизонтально”, в охвате явлений мировой культуры. В то же время, ввиду того, что всякое явление культуры находится в постоянном развитии, эстетический идеал конкретной литературы неминуемо исследуется одновременно и “вертикально”, т.е. в рамках исторического развития данной культуры, во всех перипетиях ее судьбы.

Поскольку речь идет не вообще о данной национальной

культуре, а о литературе, необходимо также учитывать специфику проявления национального в словесном художественном творчестве. Хотя создание эстетического идеала осуществляется здесь посредством конкретного национального языка, отражение национального в художественной литературе не ограничивается лишь языковым уровнем, поскольку национальная основа образа переживания способна прозвучать и в художественном переводе, и в различных художественных интерпретациях в иных литературах.

Целостный образ переживания, вырастающий из художественной действительности, будь то творчество отдельного автора или национальная литература в целом, неразрывен с реалиями национальной действительности. И когда мы говорим о содержании конкретной национальной литературы, мы имеем в виду, что основу созданного ею художественного мира, в первую очередь, составляет национальное бытие, охватывающее весь круг первичных, естественных реалий жизни нации и ее духовные ценности.

Уже с природы — естественного ареала жизни народа —, отраженной в его литературе, начинается национальное, область переживаний, уникальную сущность которых и составляет национальный эстетический идеал. Именно с этого, отраженного в образе переживания бытия природы, начинает обнаруживаться различие между национальными образами мира.

Сравнивая русский и армянский национальные образы мира, Г.Д.Гачев пишет: "...И бездна различий разверзается. Бытие Руси, леса и ее ровные просторы, оседлая история — и бытие армянского народа с его горами, пищей, бытом, скитаниями".¹⁷

Как отразилась природа Армении на формировании национального эстетического идеала можно проследить наиболее полно, должно быть, только в искусстве, поскольку именно в нем происходит закрепление народного миро-созерцания. В художественном мире Акселя Бакунца природа и человек воссоединены в единой, гармонично протекающей,

естественной жизни. И это не бегство в патриархальность, а поиск созвучия, подлинного родства с природой, стремление приблизиться к ее тайне и глубине. Полное согласие и общность с природой отражается и в облике героев. Любой бакунцевский образ, будь то девушка Хонар или Пети, дядя Дилан или Лар-Маркар, проявляется неразрывно с окружающим миром, где каждое явление выступает в полном соответствии с его собственной судьбой. Большинство героев Бакунца не осознает этого, по крайней мере до тех пор, пока в силу каких-либо обстоятельств не лишится своего безмятежного счастья. И эта потеря равносильна для них огромной трагедии, равносильна крушению мира. Как талисман хранит Лар-Маркар осколки прежней жизни — абрикосовые косточки с того дерева, которое росло в его родной деревне, надеясь, что на чужбине, откуда ему уже никогда не вернуться на родину, он посадит их перед домом, и тогда не погибнет, даст ростки частица того чудесного мира, с которым связана навеки его душа.

Безоглядное, по-детски чистое приятие окружающего мира позволяет бакунцевским героям познать заключенную в нем внутреннюю красоту; не мыслью, а душой охватить ее сущность. Это знание проявляется у героев Бакунца в естественной, не подлежащей сомнению вере в заключенную в предметах и явлениях разумную красоту, которая проливается на мир и несет с собой счастье.

Мроц, Мтнадзор, село Сабу близки писателю не потому только, что сохраняют свою самобытность, и не потому, что оторваны от остальной жизни и цивилизации, а главным образом потому, что именно здесь, в этих забытых богом уголках земли, его герои ощущают счастье полного слияния и взаимопонимания с природой, утерянное современностью, что здесь это счастье возможно. Счастлив Пети, особенно весной, в горах, где он много лет пасет стадо. Он распознает все цветы и травы, с умилением наблюдает за жучком или бабочкой или старым муравейником и, глядя на них, произносит: "Слава тебе, Всевышний, за сотворенное тобой чудо." Любовь ко всему

земному и счастье отражены в его облике: “Сидя у камня, он смотрел на отдаленные холмы. Озаренное лучами солнца, его утомленное, с медным отливом лицо было исполнено величия, запавшие глаза излучали бесконечную доброту и просветленную любовь к этой земле.” Это открытое, доверчивое, радостное общение с миром уходит в глубину национального эстетического идеала.

В художественной действительности наиболее полно проявляются и собираются как в фокусе те неисчислимые переживания данного народа, которые возникают в результате духовного постижения природы и жизни общества. Замечательно высказывание В. Терьяна о созидательных силах национальной культуры: “Не только в гениях отражаются душа и сердце нации. Небо отражается не только в морях. Не только гении создают национальную культуру. Гении — только вершины на высотах этой культуры.

Культура создается напряжением творческих сил всего народа...”¹⁸

При исследовании национального эстетического идеала в художественной литературе целесообразно использование такого “рабочего” понятия как образ-символ. В данном случае это образ, через который проявляется одна или целый ряд сущностных черт явления, без которых немислимо его распознавание. Система образов-символов выстраивает целостное представление каждого автора о стране, ее национальном духе, своеобразии культурного развития. Отдельные образы-символы внутри художественного мира имеют различный вес и значимость; некоторые из них лишь дополняют, обогащают проявление основных, доминирующих образов, характеризующих художественную концепцию конкретной творческой личности. В различных художественных интерпретациях образы-символы могут отражаться и как вариации одних и тех же, извечных образов, и как уникальные художественные “открытия”, диктуемые спецификой поэтического видения, проявляющиеся в художественной ткани вплоть до микрообраза.

Образы-символы природы внутри художественной действительности обнажают духовный пласт национального бытия. Например, в армянских исторических романах, в частности, в романах Раффи, по наблюдению З. Аветисяна, пейзаж одновременно и описателен и символичен, т. е. несет на себе определенную нагрузку в создании целостного образа переживания. Исследователь приводит в пример начало “Самвела” – погружение Тарона во мрак, символизирующее надвигающуюся опасность, отмечая, что эффект перехода от света к тьме часто используется в романах Раффи. С этой точки зрения становится важен сам образ света, проявляющийся в структурно-значимом герое-символе луне, которая “предвещает, символизирует, напоминает, противопоставляется, заменяет, поощряет героев, вмешивается в ход событий.”¹⁹

Наиболее значимые образы-символы, например, образы-символы армянской истории, отражают специфику национального бытия, во многих из них как бы сконцентрирована неповторимая сущность нации и ее судьба. Примером подобного образа-символа может служить развернутый, многоплановый образ “Ереванской крепости” Хачатура Абовяна.

“...Ереванская крепость, армянская земля, по которой вот уже десять столетий бродят воры и разбойники,- это та самая прекрасная страна, где был райский сад, где после всемирного потопа на армянской горе Масис допустил господь остановиться Ноеву ковчегу, чтобы, размножаясь, потомки Адама заселили и другие страны. Это та самая святая земля, куда прародитель армян, непобедимый Гайк прибыл со своей семьей, храброй, непобедимой ратью и, увидя подобное Эдему ущелье Занги, говорливые мощные струи ее, тихую долину реки Аракс, вознесшиеся к небесам вершины Масиса и Алагяза, цветущие долины и горы Севана, здесь вонзил свой жезл и нарек этой земле священное имя – Айастан (страна Айка)... Это та самая земля, где Вардан Мамиконян и его благородный брат Ваган с невиданной храбростью, ценою крови обрели право и честь; та чудесная страна, где Рубениды и Багратиды оживили отчизну

свою, стонавшую под пятой несметных врагов; та благословенная земля, которую ассирийцы, персы, эллины, аланы, македонцы, римляне, арабы, османы залили потоками живой силы, стерли, смыли, снесли, предали огню и мечу; та земля, через которую сотни соседних племен прошли и исчезли, не оставив ни памяти, ни имен.

Народ армянский, народ потомков Айка, утратив царство, славу, власть, войско и видя, что этот всеразрушающий поток топчущих друг друга народов куда ни понесется, – в Европу ли, в Азию ли, – через армянскую землю неизбежно должен проложить свой путь, – устремил взоры к небу и сквозь тысячи огней, через тысячи мечей сплотил сердца и до наших дней с редким благородством сохранил веру и святыне законы...”

Как отмечает Ю. М. Лотман²⁰, культура имеет как коммуникационную, так и символическую природу. При этом исследователь использует такое понятие как “символы культуры”, которые, по его мнению, редко возникают в ее синхронном срезе, а приходят из глубины веков, и, видоизменяя свое значение (но не теряя при этом памяти и о своих предшествующих смыслах), передаются будущим состояниям культуры”. Эти “символы культуры” имеют непосредственную связь с окружающей природой и бытием в ней человека, и соединяются в сложную систему, создают национальную картину мировидения.

Образы-символы национальной культуры – основа, “костяк” художественного творчества конкретного народа; многие из них входят в художественную литературу из фольклора и трансформируются на протяжении веков в творчестве писателей и поэтов.

“Опорные” образы-символы самые различные в разных национальных литературах, и если даже они повторяются в литературах родственных, неповторимо их сочетание, варьирование.

Если один из распространенных образов армянской литературы – горы, горный ландшафт – с которым связан целый комплекс особенностей национальной жизни, то,

например, в русской литературе, по наблюдениям Г. Д. Гачева, “основной организующий образ”, обусловленный бытием страны, это — дорога. С особенностями российской природы связан и образ пространства в русской живописи, предстающий в виде “однонаправленной бесконечности”, в которой нет “замыкания, пределов, сведенности концов с концами”.²¹ Совсем другое ощущение пространства в Армении, идущего не вширь, а вглубь, с высоты или, наоборот, ввысь.

Именно бытие и особенности связи с ним диктуют проявление в телесности художественной действительности тех, а не иных образов-символов. Одним из множества таких исходных начал в армянской литературе является, например, камень — одна из основных ипостасей армянской природы. В творчестве Амо Сагияна, ориентирующегося при создании собственного художественного мира на народное мирозерцание, камень становится той формой художественной действительности, которая осуществляет взаимосвязь предметов и явлений. В стихотворении “Камень” из камня происходит все мироздание; он концентрирует в себе безмерное бытие. В орбиту этого понятия втягиваются предметы и явления, круг которых мог бы быть продолжен до бесконечности, оно становится основой, “материей” данного художественного мира. Отмечая эту особенность армянской литературы, Ст. Рассадин пишет: “Вероятно, всякий, впервые приезжающий в Армению, бывает поражен необычностью ее пейзажа: камень, камень и камень. Невеселый, мрачный, скудный...”

Армянский глаз видит иначе. Для него в камне теплится жизнь. И так же, как в русском фольклоре то и дело нежно поминается березка, в армянской народной поэзии другом и союзником предстает камень.”²²

В формировании типа художественного мышления одну из важных ролей играет психический склад нации, имеющий неповторимые особенности в культурах различных народов. В конечном счете им и определяются эстетические отношения человека к действительности. Существуют различные точки

зрения на эту проблему. Некоторые из них основываются на понимании нации как внеисторической категории, “некоего биологического единства”, за которым закреплен какой-то один тип мышления, например, особый тип мышления восточных народов.²³ Однако, без всякого сомнения тип художественного мышления, как и психический склад, определяется всем комплексом условий формирования личности и через нее общности, т. е. конкретного народа. А эти особенности, в которые входят черты материальной и духовной культуры, природы и истории, всегда уникальны и неповторимы. В психическом складе нации отражены и устойчивые, традиционно передающиеся во времени особенности, и возникающие на различных этапах истории наслоения черт, сказывающихся на диалектике национального мировидения.

И. Тэн, исследуя эту сложнейшую проблему в своей “Философии искусства”, усматривает проявление основного национального характера во всем окружающем мире. Он выражен “в климате, и почве, в царстве растительном и животном, в человеке и его делах, в обществе и в отдельной личности”.²⁴

Подробно останавливаясь на особенностях мировидения различных культур, И. Тэн показывает как они формируются в зависимости от условий окружающей среды. Например, древнего грека “клонит к ясному и определенным созерцаниям” сама природа, формы которой выражены в его мыслях, в их строе.

Непосредственную связь с реалиями национального бытия имеет звучание и построение языка нации. Национальная природа создает “пространство естественной акустики”(Г. Д. Гачев) для создания языка данного народа.

Созвучие бытия и национального языка, как это ни парадоксально, наиболее осязаемо для инородного восприятия, поскольку иной взгляд обладает не только необходимой духовной дистанцией, но и новизной, возможностью соотнести со своей национальной стихией. Этот взгляд “извне” воспринимает иную культуру как некий национальный космос,

обнаруживая в нем внутреннюю гармонию. Многие русские поэты и писатели, подмечая эту связь армянского языка (с точки зрения звучания, графического изображения букв) с природой, со всем бытием страны, пытались воссоздать ее с помощью возможностей русского художественного мышления.

Ключевой, одной из основных реалий художественного мира мандельштамовской Армении является армянская речь, язык страны. Его присутствие, его звучание входит в число главных, формообразующих элементов художественной действительности. Образ языка здесь пронизан историей, ландшафтом, нелегкой судьбой страны, в нем выражен непокорный дух армянской речи, сохранившей, по мнению поэта, идущую из древности мощную природную силу индоевропейских корней.

Колючая речь араратской долины,
Дикая кошка – армянская речь,
Хищный язык городов глинобитных,
Речь голодающих кирпичей.

Русский писатель Андрей Битов, посвятивший множество исполненных яркой образности страниц размышлениям о национальном бытии Армении, отмечает в изображении армянских букв как бы графически вычерченную сущность национального, присущего именно Армении: “И так же точно подобна армянская буква своим верхним изгибом плечу древней армянской церкви или ее своду, как есть эта линия и в очертаниях ее гор, как подобны они, в свою очередь, линиям женской груди, настолько всеобще для Армении это удивительное сочетание твердости и мягкости, жесткости и плавности, мужественности и женственности – и в пейзаже и в воздухе, и в строениях и в людях, и в алфавите и в речи. В армянской букве – величие монумента и нежность жизни, библейская древность очертаний лаваша и острота зеленой запятой перца, кудрявость и прозрачность винограда и стройность и строгость бутылки, мягкий завиток овечьей шерсти

и прочность пастушьего посоха, и линия плеча пастуха... и линия его затылка..."²⁵

Конечно, это художественное, если так можно выразиться, наблюдение русского писателя не претендует на научность и строго выверенную достоверность, однако его ценность для нас заключается в том, что оно охватывает исследуемое явление не просто в целостности национального бытия, а в живой конкретности армянской действительности. Здесь как бы найден ракурс, посредством которого раскрывается гармония национального.

Точно так же, как национальный язык, его строение, звучание, написание букв исходят из особенностей бытия народа, художественное творчество — искусство и литература — основывается на уникальных реалиях жизни нации. В многообразной, охватывающей все пласты национальной действительности системе образов-символов центральное место занимает человек, такой, каким видит его данная национальная целостность (общность). Именно человек со всей своей системой переживаний, становясь объектом эстетического постижения, выражает эстетический взгляд на действительность, заложенный в конкретной национальной литературе (и шире — в культуре). Причем здесь имеется в виду не конкретный образ, а вся система отражений, которая возникает из соприкосновений человека с миром, т.е. по отношению к человеческому переживанию символичны здесь все измерения художественной действительности — предмет, звук, пространство, время, цвет...

Обратимся, например, к цветовой символике, одной из самых древних форм народного мирозерцания. Отношение к ней имеет самые различные проявления в различных культурах. Яркая и обильная цветность в Африке и Латинской Америке, яркие контрастные краски характеризуют персидскую и индийскую культуры; с точки зрения же японцев красота цвета не должна быть яркой и совмещать многообразие оттенков; древнегреческое восприятие диктовало неброскую цветность, у славян преобладали белый и красный цвета и т. д.²⁶

О многом говорит цветовая символика в армянском

народном эпосе “Давид Сасунский”, отразившая колористическое восприятие армянского народа. Например, красный цвет и его оттенки, относящиеся к первым цветовым представлениям, вовлеченным в символику армянской поэзии²⁷, обозначают здесь положительное явление, зеленый цвет – особо важную примету в жизни, признак и отражение молодости; с помощью черного цвета выражается проклятье, сигнал бедствия... Цвет и его оттенки тесно соприкасаются в эпосе с такой категорией художественной действительности, как свет, который соотносится здесь чаще всего с белизной и с такими физическими понятиями как чистота, теплота. Светлыми считаются здесь также золотистое и серебристое.²⁸ В цветовых образах эпоса “закодировано” национальное эстетическое восприятие цвета.

В творчестве конкретного автора помимо устойчивой национальной символики, а в некоторых случаях и минуя ее, отражается индивидуальное поэтическое видение, диктуемое и особенностями таланта, и конкретной эпохой, характеризующейся уникальными представлениями о цвете. Во многих случаях лишь обратившись к особенностям новых творческих поисков, связанных и с социальными явлениями, удастся понять происхождение того или иного цветового образа. В качестве примера приведем наблюдение Ар. Григоряна, анализирующего особенности проявления цвета в творчестве Чаренца. Автор отмечает, что в поэзии Чаренца, как и у Блока, отразилась врубелевская стихия лилово-синей окрашенности, которая вырастала в стилевую стихию их поэзии. Это становилось формой осознания и познания действительности, в которой отразилось знамение времени, его гибельное начало.²⁹

Поэзия XX века значительно расширила возможности использования цвета, усилила его роль в системе целостного образа переживания. Этому во многом способствовали подвижность и взаимопроникновение форм художественной действительности. Подобное построение образа характерно, например, для поэзии П. Севака.

Վարդերի կարմիր ճիչն եմ ես լսում
Իմ ծխամորճի դառն ծխի միջից
Ու ձմռան ճերմակ սառն ծխի միջից:

Здесь красный цвет, его яркость порождает ощущение
звука — крика среди блеклых красок зимы.

Ու կոճակն եմ սեղմում՝ կոկորդի պես,
Եվ այդ խեղճ կոկորդը խոխոտում է խոպոտ:

.....
Սպասում եմ: Մի պա՞հ, թե՞ բովանդակ մի կյանք,
Որ խաչվում է քո տան սանդուղքների գլխին,
Խաչվում՝ պաշտամունքի շարժանագած:
Սպասում եմ և՛ “սև”,
Չայնը գույնի փոխված՝
Կրկին ես է դառնում
Եվ ինձ առնում
Իր սև շրջագծում մահազգային...

В этом примере звук — зов звонка безответный и
безнадежный — в восприятии поэта не просто переходит в
черный цвет — цвет смерти, а приобретает черты предметности
— черного круга (кольца), который опоясывает человека,
вызывая в нем чувство безысходности.

Большое значение при исследовании национальных
особенностей армянского эстетического видения имеет
определение основной доминанты его проявления в худо-
жественной культуре.

В формировании субъективно-эстетического в армянской
литературе на протяжении большинства периодов ее развития
одну из важнейших, исключительных ролей играло трагическое.
Это диктовалось, в первую очередь, судьбой армянского народа,
который за всю свою историю всего несколько столетий
просуществовал без войн, без борьбы за выживание.

Одна из основных особенностей проявления этой
эстетической категории в армянской литературе та, что в
сходные исторические эпохи национальных, народных бедствий

(а они были часты в армянской истории) на первый план выдвигался тот вид трагического, который отражал нравственные переживания, связанные с судьбой страны, с возможностью потери родины, что обрекало на невыносимые физические и духовные страдания, скитания, голодную смерть. Он ярко проявился в творчестве М.Хоренаци, А.Ластивертци, Н.Шнорали и многих других армянских историков и писателей прошлого. Именно этот вид трагического, наиболее мощно отразившийся в истории армянской литературы, превалировал в армянской литературе XIX-го века и начала XX-го в отличие, например, от русской литературы того же периода, где трагическое выступало, в первую очередь, на фоне борьбы за права личности в различных проявлениях: трагедия раздвоения личности, трагедия борца-одиночки, трагедия нравственных поисков и идейных противоречий, конфликт человека и природы, но здесь не стояли проблемы ни сохранения национальной независимости, ни сохранения жизни нации вообще.³⁰ Приведем высказывание В. Терьяна: “Главенствующая идея армянской литературы, ее основная движущая сила – это идея национального бытия, национальной независимости... Эта идея красной нитью проходит через всю нашу литературу от ее истоков и по сей день, она стала ее неотъемлемым свойством, она в течении веков окрашивала собой раздумья нашей интеллигенции... Идея независимой родины, национального бытия стала некоей недостижимой, заветной, мучительной страстью”.³¹

Названный выше вид трагического в целом ряде выдающихся произведений армянской литературы отражается на двух основных уровнях построения образной целостности: в “телесности” художественной действительности (ее основных формах) и в характере эстетического переживания. Здесь самым ярким проявлением становится героический художественный фон, что в свою очередь придает произведению возвышенный характер. Произведение такого рода – “Раны Армении” Х. Абовяна. Здесь романтизм, вызванный самой сущностью художественного замысла, пронизывает реальный

предметный мир романа с его звуком, цветом, жизнью людей, возникший из народной основы абовяновского мирозерцания. Единством художественного замысла, в основе которого заложена одна из самых сильных сторон национального эстетического идеала – вознесение над бесчисленными страданиями и победа народного духа – обусловлено в “Ранах Армении” соединение самых различных эстетических категорий. Образная яркость, ослепляющая, непобедимая жажда жизни, пронизывающая художественный мир романа противостоят, возносятся над трагедией. Они непосредственно участвуют в создании целостного образа переживания, восприятие которого вызывает эстетический катарсис, чувство очищения, разрядки от мук и страданий. Эту особенность абовяновского романа особо выделял Ав. Исаакян. Он писал, что постигая роман, не ощущаешь скорбь подавленности, а преисполняешься мужеством, героизмом, окрыляешься “прекрасными видениями будущего”.³²

Об этом же говорит и блестящий русский переводчик С. Шервинский, уловивший и виртуозно воссоздавший в переводе романа эстетическое кредо Хачатура Абовяна: “Казалось бы, весь его (романа “Раны Армении” – А. А.) субстрат должен вызвать к жизни ожесточение, нетерпимость, месть. Но и “Раны Армении” дышат тем же гуманным, высоко нравственным духом, как и древний Давид”.³³

Замыслом диктуется и гиперболизм в романе, присутствующий здесь и в описании героев, и в целостности художественного мира. Таков образ Агаси. Гиперболизм пронизывает портрет героя, психологические сцены, в которых участвует Агаси, описания битв с врагами, сквозит в отношении к герою окружающих, но здесь не преувеличены его гнев и боль, его любовь и ненависть, тоска о близких, сострадание несчастным.

Основанный на эпическом, народном мирозерцании, это не первичный, примитивный, а заданный гиперболизм, к которому автор прибегает намеренно. И хотя это и так, традиция здесь просматривается явно. В сходные эпохи социальных катастроф

к жизни вызываются сходные эстетические формы и критерии освоения действительности. И в этом смысле эстетический идеал, проявившийся в романе, принадлежащем армянской литературе XIX века, во многом соотносится с эстетическим идеалом народного эпоса, отразившего национальное представление о героическом и облике героя.

Соединение идеального и реального в образе главного героя абовяновского романа может быть объяснено не только с точки зрения жанровой специфики построения этого произведения, но и с точки зрения эстетического содержания, связанного с особенностями проявления героического в армянской литературе. Как отмечает писатель Вардкес Петросян³⁴, говоря об образе Агаси, герой, принадлежащий к такому “исстрадавшемуся” народу, как армянский, должен быть “высветлен лучами идеала”, потому что именно этому образу суждено сохранить надежду на лучшее будущее.

Особенности национальной действительности и судьба армянского народа определили уникальную роль героического в основе эстетических представлений о трагическом. Содержание эстетического катарсиса всегда конкретно, поскольку включает в себе конкретное эстетическое знание, уникальное в каждом случае не только в отдельной человеческой жизни, но и в истории искусства, где со времен Аристотеля катарсис рассматривается как результат восприятия трагического в искусстве. Толкование катарсиса в армянской средневековой эстетической мысли имело свою специфику, которая характеризуется тем, что трагическому в трактовке средневековых армянских мыслителей приписывалось два противоположных мотива: страдания и утешения, страха и великолепия. “В том обстоятельстве, что, трактуя трагедию, армянские грамматикеры стали на точку зрения единства двух мотивов, должна была и могла сыграть роль не столько классическая образованность, сколько получивший господство принцип христианского мировоззрения”; “в историко-теоретическом аспекте эта концепция может быть понята как христианизация аристотелевской идеи катарсиса”.³⁵

Героическое в основе трагического образа воспринималось в армянском искусстве не только как возможный, но необходимый компонент, вызывающий не только скорбь и страдание, но и восторг, восхищение красотой подвига.³⁶

Образная основа трагического в “Ранах Армении” множественными нитями связана с национальной традицией. Она вобрала в себя многие черты армянской литературы прошлого, в частности, перекликается с пафосом народного эпоса и средневековой армянской поэзией. Роман Абовяна отразил особенности жанра плача, бытующего в средневековой литературе, что объясняет существование подзаголовка к его основному названию – “Скорбь патриота”; в “Ранах Армении” используется также такой распространенный прием как проклятие, заклинание злодея.³⁷

Следует подчеркнуть, что при сохранении общих черт, трагическое в истории армянской культуры постоянно трансформируется в зависимости от эстетической задачи, поставленной перед писателем конкретной эпохой. Поэтому при сопоставлении произведений разных литературных периодов речь может идти лишь о сходстве общих черт, свойственных национальному эстетическому видению, а не о тождестве или совпадении различных художественных проявлений трагического.

Специфика общих черт трагического, присущего именно армянскому национальному бытию, особенно сильно ощущается при соприкосновении с ним представителей иных культур. В романе Якова Кумока “Мелимойе, или Рукопись, прочитанная на баррикаде” один из главных героев, не знающий ничего ни об Армении, ни о турецкой резне, не может понять, охватить глубину трагедии, пронизавшей все существование другого героя, Гайка Галустовича. Он недоумевает, теряется перед небывалой силой переживания, страдания этого человека, перед особой горячностью его чувств. И внезапно в разговоре с новым другом открывается перед ним эта вечно кровоточащая армянская рана (рана Армении). Навестивший его Гайк Галустович жалуется ему, что боится идти к себе, боится уснуть,

потому что вчера увидел страшный сон: “будто идет по горе, заросшей цветами, наверху ожидают его отец с матерью, а цветы растут все гуще и выше, стебли их сплетаются и не пробиться ему сквозь заросли. Проснулся в сильном испуге. “Да что же напугало? – недоумевал я. – Цветы...” Оказалось, детство его прошло в горной деревушке, окруженной лугами. Однажды явились всадники, началась резня. Г. Г. плакал так сильно, что мне неудобно было прервать его, спросить, что за всадники, какая резня. Отец и мать его погибли. Он спасся случайно, спрятавшись за скалой. Двое суток провел в мертвой деревушке, рыдая и крича среди трупов. На третьи сутки пришел дядя, забрал его, увез в Египет. Там он все время рисовал цветы. Начиная как художник... Была устроена выставка его картин “Цветы моей родины”. – “Такой красный, желтый... – все плакали”... Внезапно он вскочил на ноги и ушел быстро, как пришел.”³⁸

Воспроизведение трагического, связанного с судьбой родины, в армянской литературе характеризуется рядом черт. Одной из основных является резкая контрастность образной палитры. Красота действительности, контрастирующая с жуткими событиями, “цветы” на фоне смерти – это одна из самых распространенных и идущих из глубины веков традиций проявления трагического в национальном эстетическом видении. Мы встречаем ее у Егише в его книге “О Вардане и войне Армянской”, у Давтага Кертюха в “Плаче на смерть великого князя Джеваншира”, где сад счастья противопоставляется пустыне несчастья, в пандухтских песнях, в которых светлая мечта о родине соседствует с мотивами скитальчества, скорби, чужой земли, чужого неба, в айренах Кучака, где тема ностальгии переплетается с темой любви... Эта особенность армянского эстетического видения с неподражаемой силой прозвучала и в “Ранах Армении”. Здесь, как и встарь, она диктовалась самой действительностью.

Контрастность армянского национального бытия, где красота как бы неразрывно слита с трагедией, безошибочно уловил и предельно чутко отразил в своем творчестве

известный русский поэт Сергей Городецкий. Западная Армения в 1916 году предстала перед поэтом в невиданном им до сих пор ослепляющем противопоставлении красоты первородной природы, самобытной, гениальной в своей простоте культуры и ужасающих картин страшного нашествия варвара, сносящего все на своем пути.

Непобедимое сиянье,
И неподвижные руины,
Развалин жуткое зиянье
И свист немолчный соловьиный.

Эта тема, перекликаясь со стихотворным циклом, звучит и во всех прозаических произведениях С. Городецкого об Армении, в многочисленных статьях, в воспоминаниях, в романе “Сады Семирамиды”.

Уникальное художественное содержание образа трагического в армянской литературе создается посредством целого комплекса образов-символов, лежащих в основе художественных миров писателей и поэтов. В творчестве каждого автора сочетание образов-символов, а также художественное содержание многих из них неповторимы и поэтому образ трагического в каждом конкретном случае приобретает новые черты – преобразуется звучание общенациональных символов, появляются новые, диктуемые законами развития эстетического видения эпохи, особенностями таланта. Примером может служить проявление трагического в армянской классической поэзии XX века, где оно под пером гениальных поэтов приобретает новое художественное воплощение, обогащается уникальной образной символикой. Один из ярчайших образов трагического в армянской лирике XX века, варианты которого мы встречаем уже в средневековье, например у Хачатура Кечареци (XI¹¹¹ – нач. XI¹⁴ в.), – туманяновский образ души поэта, мечущейся в безбрежном море народного горя (стих. “Армянское горе”), сконцентрировавший в себе мощную поэтическую энергию. отголоски которой ощущаются не только во всем

“пространстве” художественного мира поэта, но и в творчестве других армянских поэтов нашего столетия.

Հայոց վիշտը անհուն մի ծով,
Խավար մի ծով ահագին,
Էն սև ծովում տառապելով,
Լող է տալիս իմ հոգին:

От этого образа стремится и разрастается множество поэтических мотивов, выражающих неиссякаемую боль, живущую в сердце армянского поэта, являющуюся источником его вдохновения, движущей силой его творчества. Ср. у В. Терьяна («Իմ հոգին ծովերում անծանր / Մենավոր ու նոր մի նավակ»)

Глубина и сущность этого национального образа трагического гениально раскрывается в четверостишии Туманяна «Ծով է իմ վիշտն, անափ ու խոր», в котором закодирован мощный источник силы народного духа – он в переполняющей душу любви, в “звездах”, за образом которых в сознании читателя предстает огромный мир памяти о прекрасном прошлом.

Ծով է իմ վիշտն, անափ ու խոր
Լիքն ակունքով հազարավոր.
Իմ գայրույթը լիքն է սիրով,
Իմ գիշերը՝ լիքն աստղերով:

Космическая взаимосвязь всего сущего, в орбиту которого втянут мир человеческого сознания – одна из ярчайших черт поэзии XX века, с присущим ей метафорическим и метаморфозным поэтическим мышлением.

В творчестве Ов. Туманяна развитие образа трагического осуществляется на основе присущих поэту художественных принципов. И это, в первую очередь, соединение реального и идеального, проявление вечного в конкретном. Как отмечает Э. М. Джрбашян, Туманян совмещает в своем творчестве казалось бы несоединимое: конкретность, точность изображения с обобщением, придавая образу свойства символа. Такими, по

мнению автора, предстают, например, его четверостишия, где родной край – это не просто конкретное географическое место, а “духовное пристанище”.³⁹

Таким, прежде всего духовным пристанищем является для поэта вся окружающая природа. Например, в стихотворении Туманяна «Եթե մի օր անուշ ընկեր...» цветы в пейзаже – не просто цветы, а неспетые песни, которые расцвели цветами.

В развитии туманяновского образа трагического большую роль играет столь традиционный для армянской поэзии образ горы.

Հապա էն սա՛րն, էն սար հսկան,
էն սարերի սարն ու արբան,
Լազուր երկնի ծոցը մըտած,
Ճերմակ գլուխն անպէր փաթած,
Ահա կանգնեց ծանր ու տրտմ
Զո՞ւ անաջն ու քո տրտմ...

В стихотворении “В армянских горах” этот образ соотнесен с образом каравана, впоследствии столь ярко прозвучавшим в поэзии Ав. Исаакяна. Здесь караван – это, собственно, весь армянский народ, обреченный на скитания. Туманяновский трагический караван в суровых, высоких, кровавых, печальных зеленых горах воспринимается как исторический путь Армении.

Следует подчеркнуть, что трагическое в творчестве армянских поэтов-классиков XX века выступает в художественной действительности неразрывно с другими эстетическими категориями, гармонично соотносясь и переплетаясь с ними. Вычленение его из текста, за исключением лишь отдельно выбранных произведений, может носить лишь искусственный характер. Однако, нельзя не отметить, что трагическое мироощущение пронизывает все творчество этих поэтов, проявляясь в самых, казалось бы “безоблачных” образных сцеплениях. Может прозвучать парадоксально, но сам факт существования пронизывающих лирику Туманяна,

Исаакяна, Терьяна, Чаренца страстных призывов к солнцу, свету, счастью, обусловивших контрастность как одну из главных черт армянской поэзии, порожден постоянным присутствием трагического в поэтическом мироощущении.

В творчестве Ав. Исаакяна трагическое является составной частью внутреннего мира его лирического героя, которому как бы вторит вся окружающая действительность, и картина природы здесь как бы созвучна “картине” его души – это и сопричастность душевным переживаниям («Դա՛րձը լաճեր, ւարժ արձրո՛ւ, / Սլփան – արժան ծաղիկներ.»), и отождествление “я” лирического героя с миром природы («Սխ, եւ սիրո՛ւ ճանփի արժու՛ն / Սե՛նա՛կ բուսած վարդի վարդ եմ.»), и пронизанность самой реальности мечтой, грезой поэта, которая как бы переходит в действительность (стих. “Моя пери”). Если душа и сердце поэта вмещают в себя звезды и весну, поющих соловьев из окружающего мира («Աստղերն են երգո՛ւն արտիս խորքերո՛ւն, / Հոգիս լցվո՛ւն է գարնան բույրերով.»), «Հոգին լցած բլրովների երգերով.»), то само пространство как бы втягивает в себя его тоску, как горный ветер растворяя душевную боль (стих. « Սարի հովի ցեւ արժերի փեշով...») Эта особенная, неразрывная связь с природой ощущается лирическим героем Исаакяна в виде яркого образа: в какой-то миг орел выхватил сердце из груди поэта, бросил его в лазурное небо, и с тех пор шум орлиных крыльев постоянно сопровождает его, и душа уподобляется птице (стих. «Եվ արժի՛վ մի սե՛ն իջավ արարշավ...»).

Поэтическая символика Исаакяна лишь на первый взгляд проста и доступна для любого человека, поскольку при всей своей первозданности и невычурности она требует от читателя сложнейшей гаммы сопереживания, присутствия тонкой организации чувств и глубины художественного воображения.

Как и в творчестве Ов. Туманяна, образ горы – один из основных компонентов исаакяновской символики. Гора и шире – вообще камень – образы-символы, традиционно играющие важнейшую роль в эстетической системе армянской поэзии, здесь не просто неизменная составная пейзажа, а духовная

основа (ипостась), без которой немыслима история, сама жизнь армянского народа. Эстетическая, образная суть камня в поэзии Исаакяна заключила в себе всю мудрость и историческую память нации.

Ոգով ներշնչված սուրբ քարերիդ մեջ
Իմ ժողովուրդը՝ հիացրով արդար,
Մարմինը տեսավ իր երկնապաշտ
Վեսն խողերի, վեհ գաղափարի...

В “Песнях Алагяза” вокруг гор сосредоточен весь армянский мир: это и приникшие к горе, камню армянские монастыри, как бы исходящие из самой природы, и образ-символ замкнутого мира нации – праздник Вардава. Таким же необходимым символом здесь является образ ашуга с печальным плачущим сазом.

В лирике Исаакяна художественно подчеркнута роль Арарата в армянской действительности, в природе и в истории армянского народа. Со стихотворением “В Равенне”, где это сильно ощущается, явно перекликается чаренцевское «Չնչին, ինչպես Արարատին նետած քար», как будто продолжающее его в уже ином ракурсе. Лирический герой Чаренца как бы соизмеряет силу своей воли и непреклонности с основным символом Армении

Արարատի ծեր կատարին
Դար է եկել, վայրկյանի պես,
Ու անցել:

Անհուն քվով կայծակների Չնչին,
ինչպես Արարատին նետած քար
Սուրն է բեկվել ադամանդին Դավերը սև մարդուկների այդ
անկար –
Ու անցել: Օ , չհասած քղանցքներին անգամ քո՝
Վայր են թափվում համայնացած քո
Մահախուճապ սերունդների
կամքով –

Աչքն է դիպել լույս գազաթին
 Ու անցել: Եվ առհավետ կորչում անգոր ու անկար,
 Ինչպես անհաս Արարատին նետած
 Հերթը հիմա բռնն է մի պահ քար...
 Դու էլ նայիր ճակատին.
 Ու անցիր...

Ав. Исаакян

Таким же непреходящим, великим символом, опорой для земли армянской предстает образ Арарата в стихотворении В. Терьяна “Арарату”.

Պայծառ ես դո՛ւ, հրակե՛զ,
 Հրապառկ ու կանգուն -
 Արդար դու՛ն հայության,
 Միրո սեղան հրառատ,
 Դո՛ւ, իմ երկրի հարության
 Անխար վկա, Արարա՛տ.

Внутри горного пейзажа звучит в творчестве Ав. Исаакяна мотив борьбы и протеста, сопровождающий нелегкую жизнь конкретного человека и всей нации. Этот мотив заложен в основе характерных для исаакяновской символики образов колокола, буревестника, орла. Особое звучание в комплексе образов-символов лирики поэта приобретает образ все-ленского колокола.⁴⁰

В процессе рассмотрения основных, опорных образов-символов трагического в армянской поэзии выявляется преемственность творческих поисков, поэтических установок ее гениев, постоянно как бы перекликающихся друг с другом. В этих “перекличках” проявляется устойчивая духовная связь между ними и обнаруживаются уникальные, неповторимые черты эстетического видения армянского народа. К числу таких бесчисленных творческих перекличек относится устойчиво прроявляющийся в армянской поэзии XX века и идущий из глубины веков мотив непонятости остальным миром, “ос-

траненности". Примером может служить стихотворение Ав. Исаакяна «Դու չես հասկանա »

Սիրել, երագել, թռչել եմ ուզում,
Բայց շրթան ինձ պինդ գամել է գետնին.
Կոտ լուծը ազգիս՝ ուտերս է փշրում,
Չես կարող հասնել իմ անափ վշտին:

Эта страшная ноша порою невыносима для человека и становится причиной его гибели.

Տիեզերական զայրույթով, թույնով
Արդ՝ ես ինքս ինձ խայթում եմ ահա՛,
Թո՛ղ մեռնիմ, կորչիմ անհետ, անանուն,
Իմ անհույս վիշտը դու չես հասկանա...

Мотив непонятости с особой силой звучит в творчестве В. Терьяна, здесь он достигает высшей степени проясненности философского кредо, поэтически выверенного обобщения. Одиночество и в то же время слиянность с собственным народом – именно в этой точке соприкосновения с миром как бы отходит индивидуальное, и в образе лирического героя на поверхность выступает иное, и, наверное, более трагическое одиночество, одиночество народа, к которому он принадлежит. Об этом стихотворение «Բեզ կրմնի միշտ օտար...», где вскрывается трагизм этого одиночества, бросающего отсвет на жизнь любого конкретного человека, принадлежащего к армянскому народу, заплатившему страшную дань за право существования в этом мире, на этой земле.

Եվ խնջույքում հրով հին
Երբ կարմիր խնդա, –
Չես զգա, որ մեր զինին
Սեր արյունն է դա...

В стихотворении “Тоска” В. Терьян сравнивает одиночество с камнем, как бы уподобляет его невыносимую немоту молчанию этого столь привычного элемента армянского

пейзажа, взаимообусловленного с судьбой отдельного армянина, с исторической судьбой страны -- «Մենկորթունի եր քաղաքի լուսն...».

Трагическое одиночество по отношению к остальному миру, и индивидуальное, и общее, присущее всему народу, обусловленное исторической судьбой, — один из основных признаков “остраненности”, загадочности Армении, подмеченной многими представителями других культур. Например, в русской оригинальной поэзии, такая художественная интерпретация встречается довольно часто. В той или иной степени она отразилась в творчестве О. Мандельштама, М. Петровых, А. Гитовича, М. Дудина, Б. Чичибабина и многих других русских поэтов XX века.

Трагическое мироощущение — одна из основных черт армянской поэзии, выразившаяся у поэтов-классиков как первой половины века, так и последующих десятилетий в гиперболизации основных элементов трагического образа, зачастую достигающего космических размеров, преобразующегося в символ мировой скорби, как, например, у Ав. Исаакяна, в лирике которого развитие этого образа связано с традициями романтизма.

Трагический образ в творчестве многих армянских поэтов нашего столетия как бы втягивает в себя художественную действительность отдельного произведения. Примером может служить стихотворение В. Терьяна «Հեկեկուն է օրհորդ...». У более поздних поэтов эта черта наиболее ярко проявилась в творчестве П. Севака. В его поэме “Отступление с песней” лирическое переживание, основанное на одном из самых трагических состояний в жизни человека — прощании с любовью, пронизывает реальный мир художественной действительности, приобщая его к этому состоянию, делая его не только свидетелем, но и соучастником происходящего.

Զյուն է գալիս կրկին:

Եվ վաղո՞ւց է արդյոք:

Հանդիպակաց շենքի քիվ-ճակատի լայնքին

Նա նստել է հիմա
 Վիրակապի նման:
 Իսկ իմ խեղճ ճակատը, ինչ է, կարիք չունի:
 Ու ես դուրս եմ գնում՝
 Ապաքինման հույսով:

Կվարարեն շուտով վտակ-գետակ-գետեր,
 Եվ ջրերը ելման կստանան գույն յողի:
 Ոչ, ջրերը ելման յող կղաղման իրենք,
 Որ վերքերը բուժեն խեղճ ավերի,
 Իրենց իսկ հասցրած վերքերը խոր,
 Որոնք, միևնույնն է, չեն բուժվելու,
 Ինչպես վերքերն իմ այն,
 Որ դու տվիր...

Неразрывность жизни, души человека с жизнью природы не только проявляет силу происходящей трагедии, но и обнаруживает ее генетическую связь с процессом развития жизни, ее необходимость, неизбежность. В этой точке и происходит разряжение художественного переживания – эстетический катарсис поэмы. В числе ярких произведений армянской поэзии такого рода и поэма Р.Давояна “Реквием”, художественная действительность которой насыщена образами страданий. Переживание героя, его чувство здесь не только выражаются посредством образов реального мира, но в то же время в системе образной целостности становятся конструирующим, созидающим началом. Соединенность времен, их “сияние” друг в друге насыщает пространство сонмом самых различных давно прошедших и вновь возникших реалий, и это углубляет реализм в воспроизведении сущности жизни и человеческой истории. Образы, таящиеся в памяти, проникают в предметный мир, может и нарушая его привычный поверхностный облик, но в то же время обнаруживая его основу. Так возникают “улицы, покрытые асфальтом расплавленных очей” – это память, живущая в сердце, воплотившаяся в реалии художественного мира.

Именно трагическое мироощущение, как мы уже это отмечали, вызвало в армянской поэзии столь неистовую тоску по свету и солнцу, которая ярким лучом пронизывает ее, высвечивая и контрастно обнажая трагизм армянской действительности. Солнце и свет в армянской поэзии — это то, без чего немыслима человеческая жизнь и без чего невозможна борьба за существование.

В творчестве поэтов-классиков XX века эти традиционные образы-символы обретают уникальное звучание. Например, у В.Терьяна в тончайшей нюансировке предстает “разлитая” во всем пространстве его художественного мира жажда света, выводящая поэта к образу светлой страны, к крещенной огнем душе Наири. Выход к свету, к солнцу обусловлен особым мироощущением поэта, столь родственным, столь созвучным мироощущению великого Нарекаци, когда душа как бы оторвана и от неба, и от земли, когда она меж небом и землей. Это та необходимая дистанция, которая позволяет ощутить особое чувство солнца и света, пронизывающее самые дорогие для поэта образы — любимой и родины.

В первую очередь, это мечта об идеальной светлой, пронизанной солнцем стране, где найдет, наконец, приют и успокоение душа поэта.

(« Հենու երկրի լուսե հովտում »), стране, образ которой сказочен и еще не обрел конкретных очертаний.

Բերուշ փոփած է լուսազարդ շղարշ
Անհայտ կողմերից իմ երկրի վրա.
Դյութել է հոգիս հայացքը քրա,-
Եվ իմ երգերը համր են ու անփախժ.

Резкий контраст между идеальной, иллюзорной страной, живущей в сердце поэта, и мраком окружающей действительности особенно ощущается при сопоставлении этого образа с мученическим обликом родины в терьяновской “Стране Наири”.

Տեսնում եմ տես գյուղերը մեր խեղճ,
 Եվ բուխ դեմքերն այն տխրության սովոր,
 Իմ ժողովուրդը անել վշտի մեջ,
 Երկիրն իմ անբախտ և աղետալոր:

Не только каждая культура, но и каждая отдельная эпоха данной культуры по-своему “обыгрывает”, преломляет устойчивые, идущие из глубины веков образы и символы, участвующие в построении целостного образа переживания. Это, в первую очередь, образы жизни и смерти. Последний, особенно в христианских культурах, занимает важное место в раскрытии категории трагического. “Каждая эпоха имеет два лица: лицо жизни и лицо смерти. Они смотрятся друг в друга и отражаются одно в другом. Не поняв одного, мы не поймем другого.”⁴¹

Тема жизни и смерти, постоянно присутствующая в многовековой армянской поэзии, относится к числу проблем, непосредственно примыкающих к рассматриваемой здесь проблеме контрастности прекрасного, красоты и трагического в системе национального эстетического идеала. Образы жизни и смерти в армянской поэзии отражают глобальные, сущностные представления национальной культуры в определенной точке ее развития. В творчестве многих поэтов эта тема становилась основной, ей подчинялись и сопутствовали другие темы. В армянской средневековой поэзии она с непостижимой силой прозвучала в творчестве Г. Нарекаци, где наряду с жадной жизни, пронизывающей его стихи и “Книгу скорби”, поэт рисует образ смерти, созданный посредством контрастирующих с красотой и прекрасным трагических образов. Характерно, что образ смерти у Нарекаци предстает в многочисленных земных реалиях, преображающихся, как только их покинула жизнь. Эта общая для средневековья черта проявляется и у других поэтов. У Г. Ахтамарци в описании цветущего сада образ жизни и смерти построен на противопоставлении, проявляющемся в художественной предметности. У Наапета Кучака, в айренах которого, особенно

любовных, главным законом лирического переживания является любовь, как бы олицетворяющая собой саму жизнь, этот контраст проходит внутри противопоставления любовь – смерть. Здесь отсутствие, потеря любви равносильны смерти.

Отношение к жизни и смерти, ощущение взаимосвязи этих двух всеобщих основ существования претерпело эволюцию вместе с углублением эстетического взгляда на мир. С течением времени стали проявляться нележащие на поверхности связи явлений действительности, и контрастность жизни и смерти в национальном эстетическом видении перешла как бы в иную плоскость: жизнь и смерть стали пониматься скорее не как взаимоисключающие явления, а как две стороны единого процесса.

В создании образа смерти искусство подсознательно или осознанно всегда использовало формы реальности; даже в самых фантастических картинах, описаниях ада, потустороннего мира в различных комбинациях используются формы действительности, и смерть предстает как иная жизнь. Классическая поэзия XX века образно воссоздает сложное, раздираемое изнутри единство этих глобальных явлений, обнаруживая их нерасторжимую связь.

Исследуя специфику образов жизни и смерти в “Золотой сказке” В. Терьяна, Э. М. Джрбашян пишет: “Не надо забывать, что в сознании поэта они (жизнь и смерть – А.А.) в конце концов соединяются, так как он уже постиг высокую философскую мудрость, которая и жизнь и смерть воспринимает как тесно связанные и обуславливающие друг друга звенья в цепи бытия, как “только формы одной великой вечности”, – говоря словами Туманяна”.⁴² Остановливаясь на терьяновском “Отрывке”, исследователь отмечает, что смерть для лирического героя этого произведения – не уход в небытие, а как бы возвращение к жизни, но уже в новой идеальной форме,⁴³ т.е. здесь понятие смерти интерпретируется как иная жизнь. В данном случае образ смерти имеет символическое значение, как бы обретая несвойственное ему в действительности “лицо” жизни.

Ինձ անեղ թվաց խնդությունս նոր,
 Կարծես մի վերին և նուրբ հրաշքով
 Լուսացավ իմ մեջ առավոտն անհուն -
 Ու թեթև թվաց կյանքս երկրային,
 Որպես առկակը սարերից իջնող,
 Որպես ամպերի շարքը ոսկեդեմ
 Գարնան արևող երկնքում չվող...
 Ու թվաց հանկարծ, որ չըկան, չըկան
 Անցյալն, ապագան...

Непреодолимая в реальном мире, смерть побеждается в искусстве.

Исключительная роль трагического в основе армянского эстетического видения обусловила выдвижение на первый план контрастирующих с ним понятий прекрасного и красоты.

В истории армянской эстетической мысли⁴⁴ идея прекрасного получает свое обоснование уже в основном труде философа V века Езника Кохбаци “Книга опровержений” (О добре и зле). Он различал такие понятия как светозарное, дивное или чудесное, благоуханное. Все эти понятия являлись общими свойствами, присущими множеству конкретных предметов. Такой взгляд на мир был присущ и другим мыслителям V века – Корюну и Павстосу Бюзанду. Мовсес Хоренаци различал прекрасное в природе, в материальных предметах и в духовном мире людей. В эстетических воззрениях Егише совершенство рассматривалось как свойство, присущее природе, ее созданиям, мыслям людей. У Григора Нарекаци идеал проявлялся в слиянии человека с божественной природой. В эстетических воззрениях Иоанна Имастасера (XI – XII) впервые, в отличие от прежних учений о прекрасном, было высказано мнение, что началом и основой искусства, а также предметом эстетического переживания является сама природа, а не боговдохновение, боговнушение.

В классицистической армянской эстетике разграничивались такие понятия, как “природно-прекрасное” и “искусственно-прекрасное”.

В середине XIX – начале XX века проблема идеала и прекрасного в армянской эстетике получает качественно новое осмысление. В эстетических воззрениях Ст. Назаряна идея красоты охватывает как природу, так и общественную жизнь – социально-прекрасное – важнейший пункт его взгляда на это понятие. Представитель армянского романтизма Алишан видел достижение идеала в согласии с гармонией природы, в воззрениях же Раффи красота выступает в восприятии человека, соотносится с его духовным миром, Раффи отстаивает творческий подход художника к воссозданию идеала. С его точки зрения, художник создает образы, “которых нет, но которые будут, его зоркие глаза видят в настоящем зародыши нерожденных еще образов”.⁴⁵ Считая литературу “зеркалом жизни”, Ов.Туманян также отмечал творческий характер воспроизведения действительности. По его мнению, художественная литература это “очень своеобразное, волшебное зеркало”, где жизнь отражается в возвышенном, благородном образе.⁴⁶

Неразрывность трагического и прекрасного в системе национального эстетического идеала, обусловившая контрастность в основе поэтического видения, в то же время становится причиной поиска художественных средств создания образов красоты и прекрасного, способных “противостоять” трагическому, постоянно присутствующему в жизни и искусстве национальной действительности. Одну из основных ролей в утверждении прекрасного играет любовь в широчайшем ее понимании, как бы балансирующая на острие между соединением красоты и трагедии. Обострены здесь зрение, слух, память... Таковы Кучак, Нарекаци, Абовян, поэты-классики XX века.

Светлое, иногда как бы льющее через край чувство радости, счастья, жизни, пронизывающее всю армянскую поэзию, контрастируя со столь же потрясающим воображение художественным проявлением трагического, имело самые разные художественные пути воссоздания – от словесной и образной многословности до предельно лаконичной, краткой, но

обостренно яркой формы выражения. При всем многообразии художественных средств в национальном поэтическом видении прослеживается основная специфическая особенность построения образа, обусловившая его уникальность. Эту особенность как основную выделяет В.Я.Брюсов: “ Армянской песне чужда преувеличенная чувственность восточных народных песен: арийская кровь и эллинская школа наложили спасительную узду на восточный разгул фантазии. При всей своей страстности, армянская песня — целомудренна; при всей пламенности, — сдержана в выражениях. Это — поэзия, по-восточному цветистая, по-западному мудрая, знающая скорбь без отчаяния, страсть без иступления, восторг, чуждый безудержности...”⁴⁷

Остановимся на специфическом построении образа у Наапета Кучака, поэзия которого, часто смыкаясь с народной, отразила многие особенности национального видения.

Среди многочисленных национальных особенностей поэтического видения, нашедших отражение в айренах Кучака, следует, в первую очередь, выделить сдержанный, лаконичный, отличный от стереотипа восточной пышной образности метафоризм. При этом пути передачи лирического переживания в кучаковской поэзии самые разные, порой неожиданные. Кучаковский художественный образ доступен и понятен, но построен непросто, его постижение требует глубокого сопереживания, сотворчества читателя.

Երբան աղաչեմ զսիրտիս,
լեղակի՛ն հանո՛ն հատանի.
Ոչ նա ալ կապույտ հագնի,
նչ մանկան սիրտն արունի:

Каким образом создается здесь ощущение, что красавица в синем прекрасна? Есть множество путей передачи этого образа: один поэт, восторгаясь контрастом белого и синего, нашел бы множество сравнений и метафор, другой — пофилософствовал бы вокруг синего цвета... Потрясение Кучака слишком сильно. Он не описывает, он как бы отрицает

эту красоту и утверждает ее через отрицание, “уничтожение”. Это ложное отрицание – поэтический ход, не раз используемый Кучаком в его айренах. В айренах же мы находим объяснение подобного построения образа, оно в особом кучаковском понимании красоты, почти всегда связанной, как бы сращенной с трагедией. Красота убийственна, она пронзает тебя как клинок.

– Զու սերն իմ արախս միջին
Հանց մտեր, գետ ոսկի բեր:

Ստեղծող, զքո ստեղծած ծառայն
մի մատներ ի ձեռն սիրուն:

Во многих своих айренах, отвергая поверхностную описательность и словесную цветистость, Кучак, следуя национальному эстетическому видению, идет по пути создания развернутого поэтического образа, в основе которого заключена как бы еще одна действительность, посредством которой передается человеческое чувство. т. е. здесь создается собственно образ любви – уникальный и неповторимый. Это целый художественный мир, заключенный в четырех строках айрена, где используются реалии окружающей действительности.

– Սուրաք ու ճրագ դիր, գիւ ի քո լուսն ձեռնցիր.
Զետ քո ծովուն մեջ եկի, ինք զարկիր ճրագն անցուցիր:
Ա՞տ էր քո ամեն ումեան, ա՛յ հոգեկ, որ ինձ կոտայիր.
Երազդ, ամ, այլ ի՞նչ վառած, էրբ բազկիս ուժն հատուցիր:

Подобный способ создания образа наблюдается как в поэзии, так и прозе. Он дошел и до наших дней, например, в творчестве П. Севака и Гранта Матевосяна.

Прекрасное в жизни человека и красота в форме образа любви, неразрывно связанной с трагедией, – один из распространенных видов эстетического переживания во всей армянской поэзии. Традиционные в мировой лирике образы,

связанные с представлениями о прекрасном в человеческой жизни, здесь обретают специфическую форму выражения, порожденную национальным эстетическим видением. Это распространяется и на представления о взаимосвязи любви, природы и красоты, прослеживаемые в армянской поэзии.

Устойчивые образы-символы, создающие образ любви, претерпевали трансформацию в связи с изменением эстетического взгляда на мир. Например, обращение к образам весны, розы, соловья, жениха и невесты имело свою специфику в средневековой армянской поэзии. Эти образы в творчестве выдающихся поэтов того времени трансформировались в символы и аллегории, заключающие в себе библейскую, религиозную проблематику.

“Не следует забывать, — писал М. Абемян, — что природа, весна у Григора Нарекаци, — как вообще у средневековых, не только армянских, но и всех церковных поэтов, — являются аллегорией, только символом рождения Христа, а красивая женщина — св. Дева, мать новорожденного спасителя...”⁴⁸ Однако, во многих случаях, и это подтверждается многими исследователями, значение этих символов неоднозначно, а с развитием художественно-образного мышления в их основе стали превалировать непосредственно чисто житейские, человеческие проблемы, не связанные с религиозными образами. Впоследствии уже в XVII веке и позднее преобразование символов, например, розы и соловья, достигалось внесением в эти образы иных значений: они стали или рассматриваться в связи с судьбами родины, или непосредственно выражали земную любовь.⁴⁹

Сложное, синкретизированное значение образа-символа в средневековой армянской поэзии позволило поэтам той эпохи создать образы красоты, в которых гармонично слились представления о земном и божественном в мире, в жизни человека, в любви.

Эта особенность отразилась, например, в стихотворениях К.Ерзнкаци, подразумевавшего под понятием красоты любовь, высшим проявлением которой являлась всеобщая любовь,

заключенная и в дереве, и в цветке, и в пении птиц, т. е. любовь воспринималась поэтом не только как переживание, но и как “закономерность жизни”, пронизывающая явления природы. С представлением о красоте как о присущей природе закономерности мы сталкиваемся у многих средневековых поэтов. Ованес Тлкуранци видел ее в обновляющейся цветущей действительности, и потому не воспевал зиму. В поэзии Григора Ахтамарци ярким символом, выразившим его представление о прекрасном, является цветущий сад. Эта тема, а также тема весны и цветов широко распространены в армянском искусстве и поэзии. В национальной орнаментике часто изображались виноградная лоза, гранат, плодоносящее “дерево жизни”.⁵⁰

Цветущий сад у Ахтамарци (“Песня об одном епископе”) – образ красоты, возникающей как бы на стыке объекта и субъекта – первозданной природы и творчества человека. Здесь прекрасное в жизни – это сад, природа, облагороженная трудом человека, его фантазией. Это природа – в проекции на эстетическое переживание. В то же время следует иметь в виду, что образ красоты – цветущий сад – у Ахтамарци, в первую очередь, символизирует прекрасный мир человеческой души, красота которого раскрывается поэтом через образы цветущей природы. Это красота внутренней жизни человека, его грез, мечтаний, надежд. Подобное толкование образа-символа подтверждается концовкой стихотворения, художественный смысл которой в том, что наступает миг, когда заканчивается человеческая жизнь, и цветущий сад покидает питающая его духовность, он гибнет. Тогда исчезает и красота.

Средневековая армянская лирика и впоследствии вся армянская поэзия, вплоть до новейшей, черпали образы, лежащие в основе изображения красоты и прекрасного из эстетических представлений народа. Солнце и луна были древними почитаемыми богами, и именно с ними в армянской поэзии сравнивалась красота женщины, ее прекрасный лик.

-- Սիրեն գալի սիրուն երեսի,
որ լուսին ի մոտն է գերի.
(Напет Кучак)

Особенность построения образа женщины, любимой на основе образов-символов природы проявилась в устном народном творчестве, в средневековой армянской лирике, в новейшей классической поэзии. В основе образа любимой у Кучака, Овнатана, К.Ерзнкаци, Ахтамарци и многих других средневековых поэтов заключены самые разнообразные явления природы, в которых превалируют светлые, радостные краски и звуки, предметность, вызывающие возвышенные чувства. В поэзии XX века эта традиция получает уникальное проявление, связанное с особенностями художественного видения современной эпохи.

Образ любви в творчестве Паруйра Севака строится на основе общего принципа, присущего его поэзии: он просматривается через “я” поэта, которое в свою очередь погружено в самые основы художественной действительности. Создание этого образа, так же, как и других распространенных у Севака образов — тоски, одиночества, счастья — осуществляется как бы посредством отбора из всей реальной действительности основы этого явления. Здесь сталкиваются самые разнообразные сочетания форм художественного мира, и каждое из этих сочетаний выражает отдельную сторону целостного образа любви. Эта особенность севаковского художественного мышления ярко выражена в конкретных описаниях облика любимой, который почти никогда не выступает отчетливо, в отдельном образе, вырисовываясь в пространстве всего художественного мира. Любимая прекрасна именно в слиянии с бесконечными проявлениями действительности. Слитность облика любимой с действительностью (косые лучи восходящего солнца охватили ее и прошли пуговицы ее платья, сумрак сгустился в ямках ее колен...) делает ее облик неконкретным и непреходящим во временной и пространственной протяженности севаковского художественного мира.

Նա կա և չկա՝ ինչպես երկինքը,
Իմն է – իմը չէ՝ ինչպես որ ինքը...

Եվ որ բոլոր թռչունների կանչերի մեջ
Ես ջանում եմ միայն որսալ քո անունի վանկարկումը...

Երուսաղեմի դստերն եմ փնտրում,
Փնտրում եմ նրան ես փողոցներում,
Փնտրում եմ նրան նաև ձեր դեմքին,
Գտնում եմ մի մաս, մի նշույլ, մի շո՛ղ
Իսկ իրեն՝ բնավ:

Это взаимопроникновение образа любимой и действительности ложится печатью на все существование лирического героя Севака.

Եվ ինձ վրա են լույս ու ստվերդ՝
Այժմ և ընդմիշտ:
Այդ քո ստվերից ու լույսից՝ արդեն
Շերտավոր եմ ես,
Ինչպես հովազը:

И в то же время севаковский художественный мир пронизан предчувствием смерти и расставания. Все изменяется здесь, когда отступает любовь, она одна соединяет поэта с временем. Именно в любви заключена в севаковском художественном мире та “сила притяжения”, которая стягивает события человеческой жизни в единое целое, соединяет их с пространством и временем, с предметным миром действительности.

Один из часто встречающихся образов-символов природы, используемый в армянском эстетическом видении для воссоздания образа любимой – идущий из глубины веков образ света. Чрезвычайно распространенный в средневековой поэзии, он не утратил свою актуальность и у классиков XX века. Тоска по жизненному свету, пронизывающая поэзию В.Терьяна, в огромной степени обращена к образу любимой.

Этой теме посвящено большинство его стихотворений о любви. Терьяновская “чудо-Дева”, при всей неуловимости своих очертаний, лучезарна, приравнена ли она к солнцу или к луне. Это свет, способный в мгновение осветить путь лирического героя, принести ему исцеление («Հայտնիքիւ և անստանում / Անքիւր մ արտաքիւ...»). Может оттого и малоразличимы ее черты, что свет этот слишком ярок. Он просит женщину-мечту сойти с трона, стать живой, осязаемой. («Բն սայծաւ զահից մեղմորեն իջիր, / Մագերիկ փոքր հոգնատանջ կրծքիս...»). Свет, излучаемый образом любимой, как бы разостлан в мире и в душе самого лирического героя.

Հենու ես անհաս, իմ լուսե երազ,
Բայց քեզ է սիրտըս փայփայում քարուն.
Փռված է լույսը շուրջըս և վրաս,
Անհուն աշխարհում և իմ հեզ հոգում:

Образ любимой в лирике В.Терьяна в разные периоды его творчества претерпевает изменения: то происходит сдвиг этого образа в сторону более четкого изображения, то он вновь облекается в бестелесную оболочку, переносясь из действительности в область грез. Этот переход из одной формы художественной действительности в другую, из сферы образа переживания в материю художественного мира и наоборот, обнаруживает глубину символической природы одного из основных терьяновских образов. По силе и мощи звучания ему соответствует в творчестве поэта столь же неоднозначно звучащий образ родины.

Образы розы и соловья, традиционно воспринимаемые в средневековой армянской поэзии как атрибут изображения любви, освободившись от палета прежних значений символа, не были утрачены национальным эстетическим видением и в XX веке. Например, в исаакяновской балладе “Любовь рыцаря” роза любви — цветок, подаренный рыцарю любимой девушкой, и соловьи, распевające в душе героя, — это образы, возникающие по ассоциации с известными символами изображения любви.

Սիրու վարդը աչքին դրեց փափազով,
Ու համբուրեց, ու համբուրեց, ու... մեռավ՝
Հոգին լցված բլրովների երգերով.

Особое место в армянском искусстве, начиная с древнейших языческих времен, занимает образ солнца. Обращение к этому образу-символу, как и к другим, упомянутым выше, конечно не является специфическим явлением. Речь здесь может идти лишь о нюансировке в воссоздании образа солнца, связанной с общим развитием национальной культуры, с закономерностями эстетического видения армянского народа, с особенностями художественного мышления конкретной творческой личности.

Солнце как эстетический символ в мифологических воззрениях многих народов играет исключительную роль. В древности оно часто воспринималось как око, наблюдающее за всем происходящим (недремлющее око египетского бога Солнца Ра или греческого бога Солнца Гелиоса). Солнечная символика издревле использовалась как знак объединения враждующих политических лагерей и религиозных сект, как признак прочного государства. Небо трактовалось в различных мифологиях как обитель бога Солнца. По отношению к этому божеству рассматривались многие предметы и явления существующего мира. Например, гора воспринималась как небесная лестница по дороге к богу Солнца, с ним были связаны и летающие в небе птицы. Жар-птица из русского фольклора одним своим пером могла осветить, наполнить мир солнечным светом счастья; в Египте ей соответствовала цапля Беку, в Греции она звалась Фениксом.⁵¹

Одна из важных особенностей проявления этого символа в армянской культуре та, что Солнце и Свет часто выступали синонимами, как в народном мировосприятии, так и в художественной литературе. Эту черту отразил эпос “Давид Сасунский”, она многосторонне проявилась и в средневековой армянской поэзии. В эстетических воззрениях армянского Средневековья этот образ ассоциировался с красотой мира,

женщины, с понятием жизни(Нерсес Шнорали, Константин Ерзнкаци, Ов.Тлкуранци и др.). Особенно ярко этот образ раскрывается у Н.Шнорали. Его стихотворение "При восходе солнца" целиком построено на мощном потоке метафор, связанных с солнечной тематикой. Здесь подчеркивается, как это свойственно Средневековью, божественное начало в основе образов-символов солнца и света.

Как и другие образы-символы, образы солнца и света в армянской литературе подверглись трансформации в процессе развития национального эстетического видения. Литература XX века в творчестве великих поэтов-классиков внесла свой неоценимый вклад в воспроизведение этого символа. Образ солнца в поэме "Абул Ала Маари" Ав.Исаакяна, хотя и художественно решен в духе национальных представлений об этом древнем символе, в системе целостного образа произведения подчинен, как и образ каравана, других атрибутов восточного пейзажа и образ самого Маари, общему поэтическому замыслу, основывающемуся на традициях поэзии романтизма. Эту мысль высказывает Э. М. Джрбашян⁵²: "Едва ли следует придавать столь большое значение пластам языческого мышления в "Абул Ала Маари", — пишет исследователь, — о возникающем в финале образе солнца как о символе, исполненном глубокого идейного и эмоционального смысла, писали почти все исследователи поэмы. Символ этот, в соответствии с содержанием поэмы, выдержан в тонах восточного пейзажа и представлений. В этом смысле, конечно же, образ солнца опосредованно связывается и с древнейшими представлениями армянского народа. Однако, на наш взгляд, это не дает оснований искать непосредственные и главные источники поэмы Исаакяна в представлениях языческих времен". Далее автор поясняет: "Поэма, по существу, не имеет сюжета, в ней нет цепи событий, а движение каравана всего лишь условность, внешняя рамка для лирических раздумий героя".⁵³ Таким образом, образ солнца должен восприниматься здесь не сам по себе, а, в отличие от эстетических представлений языческих времен и, например, Средневековья, где он представал

в виде религиозного символа, олицетворенного в образе бога Солнца, – как романтический символ, во всем богатстве смыслов, которые привносят в него законы жанра романтической поэмы.

Особенное чувство солнца, света, лежащее в основе национального эстетического идеала проявилось в поэзии В.Терьяна. Оно, как мы уже отмечали, связано с двумя основами его поэтического мира – с образом любимой и образом родины.

Թող իմ աչքերը լույսից կորսանան,
Թող սիրտը լցվի արևի բոցով.

Специфика обращения к образу солнца в армянской литературе, помимо устойчивой традиции, связанной с уже отмеченными особенностями армянского эстетического видения, может быть обусловлена и определенными социально-историческими причинами, такими, например, как революция, перевернувшая жизнь общества. Именно революция вызвала к жизни мифологическое мироощущение, прозвучавшее в поэме Е.Чаренца “Сома”. В основе этого произведения лежит мифологический образ богини Огня и Свободы, вездесущей, способной к перевоплощению. Она пожаром метнулась в окружающую жизнь, полную зла, проникая в людскую кровь, подобно напитку. В поэме “Неистовые толпы” образ солнца, света играет основную роль в раскрытии авторского замысла, он пронизывает героическое содержание поэмы. К солнцу, как символу надежды и будущего, стремятся неистовые толпы.

Աչքերն հառած հեռու-հեռու և կարմիր վառվող արեգակին՝
Արևալառ հեռուներում նրանք կովում էին կրկին.
Հո՞նք խմբերով հազարանուն, արեգակի հրով վառված՝
Դեպի Արևն էին գնում ամբոխները խելագարված...

Как при определении доминирующего типа художественного мышления, так и при определении национальной сущности данного эстетического идеала, следует опираться на историческую перспективу. Основными вехами ее (и в этом

мы снова согласимся с Г. Д. Гачевым) являются древность, классика, современность. Именно такой взгляд проявляет внутреннюю связь эпох и прослеживает диалектику в основе национального эстетического видения. Надо полагать, что основные, устойчивые черты обнаруживаются на протяжении всех трех пластов исторического развития культуры народа, в той или иной степени трансформируясь, ослабевая или усиливаясь в различных точках этого развития. Подобный ракурс проявляет и то новое, что привносится с течением времени в национальную эстетическую картину мира. Поскольку этносы, как правило, находятся в постоянных коммуникативных культурных связях, в каждую эпоху происходит наслоение различных черт, как обновляющих старые традиции, так и привносящих новые в зависимости от большей или меньшей открытости в мир. Так, например, русской культуре, наряду с ярко выраженной самобытностью собственного видения мира, свойственна способность вбирать, трансформировать особенности иных культур, постоянно обогащаясь и преображаясь.⁵⁴ Проявление этой общей национальной черты в художественном творчестве придает эстетическому идеалу русской литературы присущую ему уникальность. Большой интерес, с этой точки зрения, представляют выводы Г. Д. Гачева. Исследуя национальную специфику русского мирозерцания, он находит в нем открытость, всевосприимчивость, распахнутость, незавершенность, поисковость, отсутствие начал и концов, развитие иных, незамкнутых форм мысли.⁵⁵

Рамки этой статьи и ряд важных вопросов, оставшихся за ее пределами, не позволяют прийти к глобальным выводам относительно сущности национального эстетического видения и особенностей его преломления в армянской литературе.

Предложенная работа — лишь отдельный фрагмент в исследовании этой проблемы. И только поэтическому вдохновению подвластно остановить явление в его живом движении, охватить в целостности, запечатлеть в образе.

В поисках основного символа армянской действительности Ов. Туманян остановился на образе поэта – Саят-Новы, в облике и судьбе которого он увидел основные черты армянской страны и ее истории: “Саят-Нова” означает царь песен, владыка музыки.

“С печатью гения на челе, с христианским крестом в руках, с великим и благородным сердцем, пронзенным кинжалом...

Почему бы не считать Саят-Нову символом жизни и страданий армянского народа, символом его истории?

На челе – печать гения, в руках – христианский крест, в сердце – кинжал...

И никогда не высыхал тот окровавленный кинжал, ни до, ни после Саят-Новы, вплоть до сегодняшнего дня...”⁵⁶

К этим словам великого армянского поэта, сказанным в 1916 году, нечего прибавить и сегодня, в начале нового столетия.

Литература и примечания

1. В. Брюсов. От редактора к читателям. — В кн.: Поэзия Армении в переводах и оценке В.Я. Брюсова. Ереван, 1963, с. 317.
2. История и теория вопроса подробно рассмотрена автором в следующей работе: "Эстетический идеал и природа образа". Ереван, 1994.
3. См. Д.В. Гаспарян. Эстетика света и цвета в армянской средневековой поэзии. — В кн.: Международная конференция по армянской средневековой литературе. Тезисы докл. Ереван, 1986, с. 55.
4. С.С. Аверинцев. Роскошь узора и глубины сердца: поэзия Григора Нарекаци. — В кн.: Г. Нарекаци. Книга скорбных песнопений. М., 1988, с. 16 — 17.
5. А. Казинян. Образ в творчестве Нарекаци. — В кн.: Международная конференция по армянской средневековой литературе, с. 88.
6. В. Курбатов. Стол, ставший песнопеньем. — В кн.: Читая Нарекаци. Ереван, 1997, с. 160.
7. Об этом подробно см. А. Акопова. Эстетический идеал и природа образа, с. 23 — 28.
8. В. Терьян. Критика и публицистика. Ереван, 1985, с. 75.
9. А. Адамян. Эстетические воззрения средневековой Армении. Ереван, 1955, с. 15.
10. И. Панченко. Вопрошая прошлое — заглядывать в будущее. — Вопросы литературы, 1983, 6, с. 86.
11. С. Б. Агабабян. На пути к синтезу. А на какой основе? — Вопросы литературы, 1976, 1, с. 95.
12. Л. Теракопян. Сага о Цмакуте. — В кн.: Г. Матевосян. Избранное. М., 1980, с. 4.
13. Вопросы литературы, 1980, 12, с. 195.
14. Там же. с. 216.
15. Подробно об особенностях построения художественной действительности в творчестве Г. Матевосяна, а также упоминаемых в статье писателей и поэтов — Акселя Бакунца, П. Севака, А. Сагияна, Р. Давояна — см. указанную монографию автора.
16. См. В кн.: Ар. Григорян. Стилиевые искания и литературное развитие. Ереван, 1987, с. 157.
17. Г.Д. Гачев. Национальные образы мира, М., 1988, с. 32.
18. В. Терьян. Критика и публицистика, с. 100.
19. Հ Ավետիսյան. Հայ արտոմագնալի պոեզիական, Երևան, 1986, էջ. 114.
20. Ю. М. Лотман. Беседы о русской культуре. Санкт-Петербург,

- 1994, с. 6-8.
21. Г. Д. Гачев. Национальные образы мира, с. 119-166.
 22. Ст. Рассадин. Цена гармонии, Ереван, 1976, с. 228-229.
 23. См. об этом в кн.: Ю. Г. Нигматуллиной "Национальное своеобразие эстетического идеала." Казань, 1970, с.113.
 24. И. Тэн. Философия искусства. М., 1996, с. 25.
 25. А. Битов. Уроки Армении. Ереван, 1978, с. 8.
 26. В. Е. Хализев. Художественный мир писателя и бытовая культура. – Контекст. М., 1982, с. 136.
 27. См. Д. В. Гаспарян. Эстетика света и цвета в армянской средневековой поэзии, с. 54.
 28. См. подробно Г. Апресян. Из истории армянской эстетической мысли. Кн.1, Ереван, 1973, с. 180 – 183.
 29. Ар. Григорян. Литература и теория. Ереван, 1976, с. 201 – 202.
 30. См. Ю.Г.Нигматуллина. "Национальное своеобразие эстетического идеала", с. 27-28, 81.
 31. Չ. Տերյան. Երկերի ժողովածու 3 հատորով, հ.2, Երևան, 1961, էջ.251-252.
 32. Սյ. Բախխալյան. Երկեր 4 հատորով, հ.4, Երևան, 1959, էջ.228.
 33. С. В. Шервинский. От знакомства к родству, Ереван, 1986, с.194.
 34. В. Петросян. Слово об Абовяне. В кн.: Хачатур Абовян. Проблемы творчества и литературных связей, Ереван, 1987, с. 9.
 35. А. Адамян. Эстетические воззрения средневековой Армении, с. 105-110.
 36. Точно также более широко трактовалось и комедийное. По Давиду Керакану функция комедийного заключалась не только в осмеянии человеческих пороков и отрицательных явлений, но и в том, чтобы воспевать добродетель.(см. Г. Апресян. Из истории армянской эстетической мысли, кн. 1, с. 97.)
 37. В. Нерсисян. Хачатур Абовян и средневековая армянская литература. В кн.: Хачатур Абовян. Проблемы творчества и литературных связей, с. 66.
 38. Я.Кумок. Мелимоёе, или Рукопись, прочитанная на баррикаде.-Дружба народов, 1995, 2 , с. 35 – 36.
 39. Э. М. Джрбашян. Четыре вершины. М., 1990, с. 74-75.
 40. О художественной сущности этого образа см. там же, с. 137 – 138.
 41. Ю. М. Лотман. Беседы о русской культуре, с. 230.
 42. Э. М. Джрбашян. Четыре вершины, с. 213.
 43. Там же, с. 216 -217.
 44. Подробно о взглядах на прекрасное в армянской эстетической мысли см. Г. Апресян. Из истории армянской эстетической мысли в 2-х кн., Ереван, 1973, 1977.
 45. История эстетики, т. 4, второй полутом, М., 1969, с.222.

46. Там же, с. 237.
47. В. Я. Брюсов. Поэзия Армении и ее единство на протяжении веков. В кн.: Поэзия Армении в переводах и оценке В. Я. Брюсова, с. 340.
48. М. Абемян. История древнеармянской литературы. Ереван, 1975, с. 323.
49. См. В. С. Нерсисян. Аллегория в армянской поэзии XI–XVI вв. В кн.: Армянская и русская средневековые литературы, Ереван, 1986, с. 330.
50. См. об этом Г. Апресян. Из истории армянской эстетической мысли, т. I, с. 231–236.
51. См. об этом подробно в статьях Филиппа Боржо “Солнце в мифах разных народов” и Маданджита Сингха “Свет, идущий через века и цивилизации”. — Курьер ЮНЕСКО, 1995, март, с. 11 – 16 ; 16 – 23.
52. Э. М. Джрбашян. Поэтика и литературное развитие. Ереван, 1985, с. 225.
53. Там же, с. 229.
54. “Страшно свободен духом русский человек”, — говорит Достоевский, указывая на Петра, — писал Д. С. Мережковский. — В этой-то страшной свободе духа, в этой способности внезапно отрываться от почвы, от быта, от истории, сжигать все свои корабли, ломать все свое прошлое во имя неизвестного будущего, — в этой произвольной беспочвенности и заключается одна из глубочайших особенностей русского духа.” (Д. С. Мережковский. Грядущий Хам. Полн. собр. соч., т. XI, С.-Петербург-Москва, 1911, с. 27.)
55. Г. Д. Гачев. Цит. соч., с. 182.
56. Ов. Туманян. Армянская история. В кн.: Ов. Туманян. Избранная проза. Ереван, 1977, с. 266.

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ОБРАЗА В АРМЯНСКОЙ ПРОЗАИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

В жанре как особом типе строить и завершать целое образ является одним из важнейших компонентов его "материи", входит в ту систему способов и средств художественного построения, которыми характеризуется жанр. Эпик мыслит "образами событий", лирик — "образами чувств" — в основе этих самых общих родовых характеристик лежит именно тип или характер образного воссоздания действительности, который получает своеобразное преломление в каждом из жанров. Исследование этих типов в жанрах армянской прозы направлено на раскрытие специфики национального литературного цикла и особенностей национального "образа мира", в созидаании которого наряду с другими жанрообразующими факторами участвуют и все элементы образа.

Выявление всего комплекса факторов, обуславливающих национальные особенности в развитии жанров и формирующих национальные традиции, выдвигает необходимость исторического осмысления проблемы. Это связано как с исторически изменяющейся природой образа, так и со спецификой самой категории жанра, поэтика которого также формируется в метаморфозах его исторической жизни, в единстве его устойчивых и изменчивых признаков, традиционного и современного, общего и индивидуального. Исторический аспект представляется неизбежным не только для выявления закономерных "корректировок" жанра в ходе его развития, но и для обнаружения тех достаточно устойчивых компонентов национального образа мира, которые сохраняются независимо от времени, просвечивая в любой литературной целостности, в том числе и в жанрах.

Кроме того развивающееся образное сознание можно предсказать полно и всесторонне в многогранном творческом опыте различных национальных литератур, так как именно на фоне общих закономерностей в развитии жанров и процессов, происходящих в других литературах, ярче и отчетливее выступают те новые и своеобразные акценты, которые привносят национальные модели в общую типологию жанра. Это, в свою очередь, требует также сравнительно-сопоставительного анализа, взгляда не только «изнутри», но и «извне» национальной литературы.

Что касается исторических факторов, связанных с историей и судьбой народа или обусловленных исторически неизбежными изменениями в системе общественных и эстетических взглядов, то они лежат как бы на поверхности, легко просматриваются. Содержательная форма жанра, будучи по своему генезису категорией миросозерцательной и демонстрируя в процессе своего развития основные этапы эволюции художественного сознания, действительно, отражает – пусть зачастую в опосредованной форме – историческую судьбу нации. Историческая судьба выступает порой и в роли непосредственного жанрообразующего фактора, о чем свидетельствует наличие в жанровом составе отдельных литератур национальных видов и форм.¹

Очевидно и обусловленное исторической судьбой народа и его ценностными ориентирами доминирование определенных тематико-содержательных пластов, которые, хотя и не касаются сути и структуры жанра, сказываются на формировании жанрового состава.² Так, в осмыслении истории, ставшей для армян средоточием национальной жизни, как бы напрягаются все силы художественного сознания для освоения всего течения армянской жизни. Судьба народа выступает как рок, определяя изначальную и вечную печаль армянина с его фатальной привязанностью к этой судьбе, создавая основу для непрерывной проверки ценностей, взаимопросвещения настоящего прошлым и будущим. Вопрос «кто мы, откуда и куда мы идем» (Чаренц) получает как эпическое, так и

драматическое и лирическое звучание, и тема истории и «исторической памяти» формирует существенный пласт жанрового состава армянской литературы, начиная с собственно историографий, хроник и летописей до «плачей», элегий и исторических романов в их различных модификациях.

Общеизвестна с исторической точки зрения и наблюдаемая в разных литературах неодинаковая последовательность в развитии родов и жанров, обусловленная своеобразием общественных отношений, различным уровнем жизни и сознания народа, действительными потребностями национального развития — познавательными, нравственными и эстетическими. Это явление подметил уже Белинский, говоря об органичном развитии искусства древних греков: «Эпопея предшествовала у них лире, так же как лира предшествовала драме. Такой ход развития оправдан и самим умозрением: для младенствующего народа объективное воззрение на природу и жизнь, как на предметы, сущие по себе, и мысль, как предание о прошедшем, должны предшествовать внутреннему созерцанию и мысли, как самостоятельному сознанию. Однако из этого отнюдь не следует заключать, что развитие искусства у всех народов должно совершаться в одинаковой последовательности. Не должно забывать, что вся полнота жизни эллинов выразилась в искусстве, так что их национальная история есть по преимуществу история развития искусства, тогда как у других народов искусство было побочным элементом жизни... и подчинялось другим стихиям общественной жизни... У новейших народов Европы по необъятному богатству содержания их жизни, по неистощимой многочисленности элементов их общественного развития существуют все роды поэзии, но они появились у каждого из народов в своей особой последовательности, или, лучше сказать, в совершенной смешанности...»³

В армянской действительности с характерной для нее нестабильностью и прерывной динамичностью жизни просматриваются то замедленное, то интенсивное развитие определенных видов и форм, ускоренное прохождение

различных ступеней художественного сознания с наложением друг на друга различных художественных методов и эстетических принципов, что ведет зачастую к смешанным жанровым структурам. Демонстрируя в начальные периоды своего развития, в частности, в фольклорной традиции, сходную с греческой последовательность в развитии родов и жанров, осваивая и все основные жанры средневековой христианской литературы, армянская литература в силу особенностей развития национальной жизни, полной катастрофических событий и политических потрясений, подчиняется в дальнейшем «другим стихиям общественной жизни», теряя естественную нить развития и приобретая в результате, несмотря на свои древние корни, свойства «запоздавших литератур». Зарождение литературной прозы, в частности, относится лишь к 19-му веку.⁴

Однако в зарождении жанра, в формировании его национального облика играют роль не только исторические факторы или связанные с особенностями национальной среды тематико-содержательные пласты, но и национальной тип или структура мышления, национальная психология, особые мирозерцательные призмы. А «призма в искусстве, — как пишет Н. К. Гей, — не оптический инструмент, а «видение жизни», от него зависит и то, **что** попадает в поле зрения, **что** становится предметом изображения, и то, **как** это воспроизводится».⁵ Рожденные мироощущением и мировидением народа, предшествующие идеям и мировоззрению, эти глубинные и не подверженные времени основы национального сознания — нравственно-психологические аспекты видения и восприятия жизни, ценностные критерии обуславливают приверженность к той или иной родовой стихии, к форме художественного сознания в целом (объективной или субъективной), определяя, в конечном итоге, и выбор типа образности и структурной разновидности жанра.

Почему, к примеру, в русской прозе в сфере малых жанров получила распространение не форма европейской новеллы с присущими ей ярко выраженным сюжетным

началом, неожиданными поворотами, «замкнутыми» концовками, а рассказ без строгого построения, с более свободной и ёмкой композицией? Не действуют ли здесь помимо исторических факторов и такие особенности русского сознания, как его незавершенность, открытость, соборность, стремление находить в любой частной ситуации общую спасительную идею, выход для всех? Своеобразная эпичность русского рассказа с изображением в нем судьбы человека в ряде ее существенных проявлений, на значительных этапах его жизни, сближает его с жанром повести, особая роль которой в жанровом составе русской литературы очевидно также предопределена этими качествами. «Мысль, знание здесь, - как пишет Г. Гачев, - совесть, а слово — по- весть».⁶

Примечательно, что и в восточной ветви армянской прозы, испытавшей определенное воздействие русской литературы, получила распространение именно русская «версия» рассказа (типологическая общность рассказов Нар-Доса и Чехова при всей разности национальных призм видения мира или нравственных аспектов решения тех же тем, связанных с особенностями национальной жизни, развитие этой линии чеховской «бесфабульной новеллистики» в дальнейшем, в творчестве С. Зоряна, в частности).⁷

Между тем как для западноармянской прозы, приобщившейся к опыту европейской, в частности, французской прозы с ее приверженностью к форме, стилю, к гармонии содержания и формы более характерен образный строй «чистой новеллы». Так новелла Зограба, сближаясь в своих описательных и медитативных пластах с новым типом социально-психологического рассказа, не теряет при этом своего основного «новеллистического нерва».⁸

В своем исследовании национальных образов мира Г. Гачев пишет об отражении мирозерцания, характера мысли и знания даже в самих национальных названиях жанров. Приводя в связи с этим рассуждения Андре Жида о Достоевском, заметившего, что у русских личность прямо соотносится с Богом, бытием, между тем как у французов люди

между собой «замкнуто сперва на общество соотносятся», он заключает: «И в жанрах подобная же разность: романская новелла — “nouvelle” — «новость», которою обмениваются между собой в общении друг с другом. Новость она — по отношению к общественному наличному знанию: оно берется за исходное в мысли. Но весть — веданье — онтологическая мысль, это из мира, из природы к нам доходит их знание о себе, и наша мысль есть тогда соучастие в вести, веданье, а наше слово по-весть идет...»⁹

Те же качества русской мысли и знания сказались, на взгляд исследователя, и на характере русской романистики — отсутствие в ней биографических романов, собственно «жизнеописаний» европейского типа, ибо в ней важны не «что» и «откуда», а «к чему» и «зачем», «кто виноват» и «что делать», разгадывание смысла бытия и назначения человека.

Что касается армянской художественной традиции, то думается, что многие достижения в прозе — в сфере романа, в частности, связаны с лирико-эпическими и иного рода синтетическими формами (романы Абовяна, Чаренца, Маари). Да и в целом приверженность армян к субъективным формам обобщения и образности и определенный «миниатюризм» мышления органичней и глубже выразились в лирике, обусловив и в прозе преобладание лирического течения и «малого жанра».

В стране с постоянной нестабильностью государственной жизни, порой с ее полным отсутствием или втянутостью в чуждые ей формы социальной жизни, недостаточной развитостью общественных институтов возобладал способ прямого общения «я» с миром, бытием, народом. И стало важно не событие само по себе, явленное извне как данность, а предполагаемое и рожденное изнутри, его личностное переживание и осмысление.¹⁰ Так что даже в периоды, когда на авансцену литературного процесса выходила проза, вызванная самой жизненной ситуацией (ибо по словам Белинского, «если есть идеи времени, то есть и формы времени»), она за редкими исключениями достигала широты и масштабности русского или европейского романа.¹¹

Речь идет здесь не об отсутствии эпики как таковой, порождением которой являются прозаические жанры. Как известно, армянское художественное сознание дало ее блестящие образцы, начиная от народного эпоса до творчества Туманяна, в котором эпическое мироощущение выразилось не только в его прозе, но и в лирике. Здесь имеются в виду собственно прозаические формы художественного мышления, которые, хотя и принадлежат к эпическому роду, взаимопересекаются с ним, все же лежат в разных плоскостях и нуждаются в иных условиях для своего развития. Об этих условиях пишет тот же Гачев в связи с особенностями грузинского сознания: «Главный вопрос для грузин — развитие личностного сознания и рефлексии, чем и рождается проза. Я вижу, что здесь нет европейской тяги стать абсолютно свободной личностью, потому что личность грузина навсегда связана с родом.»¹²

При всей выраженности у армян личностного сознания очевидны и точки соприкосновения с грузинским сознанием, ибо «я» армянина — это одновременно и «мы», это — земля и природа, род и народ. И сердце армянина проникнуто верностью земле и роду, а «раны Армении» — личная драма каждого армянина. И в прозе доминирует не рефлексия и анализ, а лирико-драматическая медитативность, взгляд не со стороны, а изнутри своего мира. Отсюда и обилие в армянской романистике разного рода синтетических конструкций. Вопрос лишь в том, как при столь возросшей роли субъективного начала обеспечиваются в подобных конструкциях эпическая среда и атмосфера.

Все эти проблемы, представленные здесь в самых общих чертах — скорее в форме постановки вопроса и в виде отдельных наблюдений, сделанных в ходе исследования армянской прозы, естественно, нуждаются в более глубоком изучении как армянской истории, так и психологии и культуры в целом. В ограниченных рамках статьи невозможно объять и всю полноту картины исторических трансформаций национальных моделей жанра и разнообразных типов образного построения. Они рассматриваются лишь в главных

узловых моментах и в свете формирования и развития некоторых характерных для армянской прозы традиций.

1

Национальные особенности выступают уже на начальном этапе формирования жанрового состава литературы, берут свое начало в фольклоре и даже в таких «долитературных», можно сказать «дожанровых» образованиях каковыми являются древние мифы.

Эти прообразы искусства, «архетипы коллективного сознания народа», сыграли впоследствии огромную роль в формировании и развитии различных жанров.

Первоначальную форму мифов, их национальные корни трудно определить в силу как общности космогонических представлений о мире человека древности, так и многочисленных заимствований. Армянские мифы, в частности, дошли до нас через труды историков, которые пользовались ими как источником, передавая их в основном в пересказе, либо в литературных обработках, в результате чего они как бы демифологизировались, трансформируясь в иные фольклорные жанры.

«Рождение Ваагна» — один из древнейших армянских мифов, переданных Хоренаци дословно. Все здесь подчинено мифологической логике и мифологической поэтике: природа мыслится по образу и подобию человека, общее передается через отдельное, через конкретные персонифицированные образы и события. Обобщение происходит по принципу метафоры или метонимии, по смежности или сходству. Причем эти сближения одного ряда — еще не метафоры искусства, они выглядят как тождества, как трансформации одного и того же. Рождение Бога-Громовника изображается через цепь уподоблений, сравнений, тождеств, материальных метаморфоз. Сын Неба и Земли — одновременно сын пурпурного моря (что то же Небо, рожденное облаками) и Красного тростника, уподобленного молнии. Гроза выступает как пожар в небесном багрово-пламенном море, и возникновение молнии

(небесного огня) воспринимается как рождение божества, весь огненный, златовласый облик которого отождествлен с явлением молнии. Эти метафоры – свидетельства мифопоэтического мышления, в котором субъект творения (юный бог) и объект (космос) оказываются тождественными. Акт космотворчества заменен описанием рождения златокудрого Ваагна, создающего самого себя и в процессе космотворчества перерастающего в объект.

Перед нами и характерное для мифа ощущение времени, построенного на зрительно-пространственных образах: оно существует постольку, поскольку происходит какое-то событие, нет причинно-следственных связей. Прошное (причина) и настоящее (следствие) – равноценные полюса, способные меняться местами. Следствие выдается за причину: не небо, земля, море или тростник рождают Ваагна, а он сам рождает их, то есть абсолютизируется аспект созидания объективизирующегося субъекта. Сами события следуют друг за другом в той мере, в какой одно – непосредственный результат другого. Это время, когда «в муках рождения находились Небо и Земля», в нем нет осознания времени, абстрагированного от конкретного содержания. Отсюда его прерывность, точечность, нет ни «до», ни «после», не может быть и последовательного рассказа о всех событиях, лишь «кусоч времени». Новорожденный Ваагн не дитя, а златовласый юноша, и лишь только он рождается, он идет на грозовую борьбу. Важно представленное в недифицированной временной форме само событие, которое не становится «историей».

Рассказ о том, что произошло в каком-то неопределенном «некогда» – рождение бога Ваагна происходит в то же время в настоящем. Действие как бы продолжает свершаться: оно передается в категории несовершенного вида – «находилось», «лежало», «выходил», что создает какую-то нечеткую отграниченность настоящего от прошлого и тем самым ощущение вневременности происходящего события, метафизичности состояния. Мифологическое прошлое и есть, по определению Е. М. Мелетинского, «не просто пред-

шествующее время, а особая эпоха первотворения... пра-время, «начальные», «первые времена», предшествующие началу отсчета эмпирического времени».¹³ Это наиболее архаическая модель мифологического восприятия времени, характерная в основном для древних этиологических и космогонических мифов.

«Рождение Ваагна» представляет собой пример такого рода архаического мифа о первотворце, который не только участвует в теогоническом процессе, но и сам персонифицирует природные объекты – типичная ситуация мифологического творения.

Однако армянская мифология дает мало образцов такого рода, сохранившихся в их первоизданной форме. Большинство наших мифов о богах, демиургах, культурных героях, аналогичных мифам стран Ближнего Востока, подверглись историзации внесением позднейших исторических и географических реалий. Об этом свидетельствует упомянутая в мифах об Айке и Беле или об Араме топонимика, связанная с конкретными местностями (Айк, Айкашен, Айоц дзор и т.д.)

Так, древний армянский лучник Айк, по существу божество света, борющееся против враждебного демона – духа мрака и тьмы, превращается в первопредка армян, а сам миф о борьбе доброго бога – отца людей со злым духом, в основе которого первобытные представления о явлениях природы (борьба света и мрака) обращается в схватку храброго армянского стрелка с деспотом Бэлом.

Такого рода функционирование древнейших этиологических и космогонических мифов, их трансформация в исторические мифы и сказания о первопредках весьма характерно для армянской мифологической традиции, что обусловлено, вероятно, особой значимостью в армянской действительности вышеотмеченного «исторического аспекта» существования. Сближаясь по многим мотивам как с греческой мифологией, так и с мифологией древневосточных цивилизаций, в целом она представляет результат синтеза, исторической эволюции, наслоений различных времен.

Об этом «необыкновенном, далеко зашедшем взаимо-

проникновении в армянской мифологии двух, казалось бы, противоположных друг другу сфер – мифологической и исторической» пишет Е. Топоров в связи с анализом мифа об Ара Прекрасном и Шамирам. Эта особенность вместе со способностью усвоения и «переименования» значительного количества заимствованных из других традиций элементов определило, на взгляд исследователя, более общую и глубинную черту древнеармянской модели мира. Это – «стремление к созиданию надежных и устойчивых мировоззренческих конструкций в условиях, характеризующихся неустойчивостью..., нередко обострением общей ситуации вплоть до грани катастрофы...» Отложившись в особенностях этно-культурной психологии, этот синтез и помог преодолеть «многие препятствия на сложном историческом пути народа».¹⁴

В своеобразном скрещении мифа и действительности возникают и древние армянские эпические сказания («випасанк») со свойственными им национальными формами. В основе их – сказания об исторических событиях, основании городов, происхождении знатных родов, династий, о войнах и подвигах исторических лиц. К этим разрозненным, бытующим в народе преданиям и песням присоединились и унаследованные от прежних веков мифы, в результате чего реальные события приобретали мифологическую окраску. Мифологическая основа связывается, в частности, с таким распространенным в архаической эпике многих народов мотивом, как борьба мифологических героев с разными чудовищами. Таково, к примеру, повествование о «вишапидах», которое проникает в разные ветви «випасанка», сосуществуя с историческими сказаниями (мифы об Аждахаке, борьбе Артавазда с «вишапами» и т.д.). В основе этой борьбы – чисто мифологическая концепция борьбы своего «человеческого племени» с чужим, враждебным, «демонским». Действующие лица – и люди, и вишапы, которые, несмотря на взаимную вражду, вступают в брачные или любовные отношения друг с другом. Само повествование ведется на языке мифа, хотя и космогонический аспект оттеснен здесь историческим. Тради-

ционные мифологемы органически вплетаются в историческую ткань «випасанка», ибо в самом сознании «випасанов» реальное еще нечетко отделено от воображаемого. То есть мифологический строй выступает не только в использовании отдельных мотивов, но и в конструктивной роли самого мифологического сознания. Таким образом, целостность древних представлений о мире проявляется в «випасанке» двояко: в единстве героя с окружающей средой и в сверхисторических ситуациях, отраженных в мифах.

Значителен мифологический слой и в армянском эпосе «Давид Сасунский». Древние сказания и мифы интенсивностью своих обобщений придают глубину и масштабность правдивым по существу историческим событиям. В нем отразились и архаические представления человека о природе и ее силах, борьбе человека с этими силами и конкретные приметы реальной жизни, быта и верований древней Армении, представленные в свойственном эпосу экстенсивном охвате национальной жизни, с широтой изложения и одинаковым интересом ко всем ее проявлениям, ко всем предметам — как важным, так и ничтожным. Само повествование ведется уже на языке «этническом»: перед нами внешняя действительность — определенные страны, города, крепости, географические названия (Багдад, Цовасар, храм Марута, крепость Капутин и т.д.), исторические имена племен и государств. Мифологическая же семантика проступает в основном в самих образах героев, их соотнесенности с теми или иными богами (в частности, в архаической ветви), связи с природными силами, а также в тех фантастических ситуациях, в которых они совершают свои подвиги. Однако вся эта мифологическая подпочва и ореол уже целиком подчинены задачам чисто героической этики и эстетики эпоса. В основе его — не летопись реальных исторических фактов, а история в самом широком смысле, художественное конструирование исторических моделей людей, обобщающих историю народа и его национальные идеалы.

Сближаясь в своей поэтике с другими древними эпопеями (характером пространственно-временного кон-

тинуума, мерой и природой эпического историзма, «формульным» и знаковым характером мотивов), он является первым исконно национальным произведением, в котором национальное выражается не только в предмете и материале, но и в психологии и характерах героев, в идеях и идеалах. Образ Мгера Младшего, заточившего себя в скале, связывается с представлениями народа о трагической предопределенности исхода борьбы за справедливость, с его надеждами, «что придет тот день, когда разрушится мир и воздвигнется вновь».

Мифологическая семантика проникает и в другие фольклорные жанры. Наблюдая эволюцию мифа, его функционирование в фольклорной традиции в разной исторической среде, можно заметить те последующие изменения и наслоения, в результате которых мифологический герой превращается в национального, а сам миф трансформируется в предание, в сказку, предание, в рассказы религиозного содержания и даже в новеллистические повествования, которые в каждой конкретной среде обрастают новыми подробностями, связываясь с топонимикой и бытовыми реалиями данной среды.

Общеизвестна, наконец, и роль мифа в возникновении первых литературных жанров. Богатый материал для рассмотрения этого процесса дает античная литература, в которой мифологическая семантика в определенный исторический момент утрачивает свою смысловую нагрузку, превращаясь в формальную категорию в разнообразных жанрах эпоса, лирики и драмы.

Античный фольклор, хотя и скомпонован мифологией, весь обращен к литературе, чего нельзя сказать об армянском фольклоре. Широко проникая как в историографию, так и в жанры церковно-религиозной литературы и расширяя их художественные функции, фольклорная стихия, однако, ни в древний, ни в средневековый периоды не становится основой литературных жанров в прозе или в драме. И если лирика благодаря субъективной природе воссоздаваемого в ней образа мира дала в средневековье и, в особенности, в период Возрождения блестящие образцы индивидуального творчества,

то для развития собственно прозы необходим был ряд объективных условий, которые отсутствовали в армянской действительности.

Причины этого явления отмечены в армянском литературоведении. Потеря государственности, нестабильность развития политической и экономической жизни сковывали проявления частной, личной жизни человека и возможность развития прозаической линии искусства. Процесс Возрождения, начавшийся в период мирного строительства (10-11 в.в.) и отмеченный уже в 12 веке расцветом городской жизни и культуры, все же протекал довольно медленно, а впоследствии и вовсе потерял естественное русло своего развития вследствие периодических потрясений в государственно-политической и экономической жизни страны. И религиозно-аскетический дух, который начал было уступать мирскому и светскому духу, вновь воцарился в литературе, прервав начавшийся процесс ее обмирщения. Литература вновь стала, по словам М.Абегяна, «монополией духовенства», занятой «догматическими спорами, толкованием духовных гимнов, переводами житий и мученичеств святых и пророков».¹⁵

Перед литературой и в дальнейшем вставали в основном героические и гражданские проблемы и терялась возможность развития «мирной», прозаической линии. Романские же потребности народа удовлетворяли на протяжении веков наши историографии, которые выполняли помимо исторической и художественную функцию, выступая по сути как исторические романы. Сами историки и летописцы, опиравшиеся на устную традицию, использовали в основном наряду с мифами жанры с широким эпическим дыханием — героические исторические сказания, предания и легенды. Но уже в этих историях можно встретить и отдельные элементы прозаической стихии, эпизоды новеллистического характера. Яркий пример тому — сказания о Дерене в «Истории» анонимного автора. Эпические элементы повествования развиваются, наконец, и в специфическом жанре «плачей» средневековых историков, несмотря на весь их лирический пафос.

Однако основное содержание процесса накопления новой жанровой стихии, уводящей литературу от мира преданий в современность, шло в основном в фольклорной традиции, получив широкое распространение в сказовой культуре народа, в так называемом «манрапатуме», представленном самыми разнообразными жанрами, начиная от пословиц и поговорок до басни и сказа, анекдотических и новеллистических повествований, сходных с восточными и европейскими истоками новеллы. Литературную форму приобрел, пожалуй, лишь жанр басни.

Исследование нами всего этого повествовательного материала,¹⁶ позволяет заключить, что смысл всех этих сходных с происходящими в других ренессансных литературах процессов — прежде всего в высвобождении собственно художественного сознания от исторического, религиозного и морализаторского синтеза и становление новой жаровой стихии. Но если весь этот живой процесс становления прозаического искусства привел во многих ренессансных литературах к возникновению литературной формы новеллы и разнообразных видов романа, то в армянской действительности он все же не нашел художественного завершения в индивидуальном творчестве. Ни новелла, ни роман, несмотря на наличие аналогичных генетических истоков, не состоялись как литературные жанры. И вплоть до 19-го века продолжалась их установка на устную форму. Кроме того, чем «баснословней» и смехотворней, чем менее дидактической становилась вся эта проза, тем энергичней она вытеснялась из жанровой системы «официальной» литературы, развивающейся в монастырской среде, проникнутой религиозным духом.¹⁷

Как писал М. Абегян, «Древняя и средневековая армянская литература не знала ни драмы, ни романа в современном смысле слова и вообще такой художественной литературы, которая была бы независима от нехудожественных литературных жанров как самостоятельная область...».¹⁸

Но с другой стороны, именно в системе этих нехудожественных жанров, в недрах не только историографии,

но и религиозной литературы и риторического слова еще задолго до исторического расцвета того или иного прозаического жанра зарождалось само искусство прозаического повествования. Безусловно, ввиду нерасчлененности в этих памятниках эстетической функции от идеологической, их специфического практического назначения, художественность в них хоть и была важна, однако не имела самостоятельного значения. Это свойство, присущее не только религиозным жанрам, но и риторическому слову в целом, являлось основой всей дидактической литературы – речей, проповедей, назидательных историй, которые справедливо считаются литературными истоками прозы.¹⁹

Ставя широко проблему риторического слова вообще как слова «несвободного», в котором писатель лишь варьирует заданными сюжетными схемами и жанрами, Ал. Михайлов противопоставляет его романной стихии как «голоса самой действительности». Именно благодаря этой свободе слова роман втягивает в себя все возможные приемы и техники повествования – от более непосредственных – фольклорных и жизненно-бытовых до риторически-искусных, «все то, что было рассеяно среди литературных жанров, все то, что осуществлялось как бы искусственно, через сторонние прямым целям повествования механизмы.»²⁰ Вся история европейского романа, начиная с греческого романа, средневекового рыцарского романа, плутовского романа Возрождения до романа 19-го века рассматривается им как процесс использования и одновременно перестройки риторического слова, освобождения романного слова от моралистических и иных функций и постепенного обращения его в голос самой действительности.

Армянской литературе в силу вышеупомянутых условий ее развития пришлось преодолеть многие этапы этого процесса только в новый период, что и предопределило во многом особенности развития в ней прозаической линии.

Безусловно, процесс развития новой армянской прозы начался уже в 18-ом веке, был стимулируем в огромной степени широко развернувшейся в этот период переводческой деятельностью, попытками создания исторической романистики писателями-классицистами. Но, как известно, классицизм в целом с его нравственным пуританизмом, общественным и гражданским пафосом, нормативностью поэтики мало культивировал прозаические жанры, характеризующиеся широкой ориентацией на все сферы действительности. Так что «начало всех начал» (Эд. Джрбашян) в вышеотмеченной линии справедливо связывается с именем Х. Абовяна, который не только заложил основы многих литературных жанров прозы – очерка, рассказа, путевого дневника, но и дал в своем романе «Раны Армении» синтез всех неосуществленных до этого звеньев ее развития.

Роман Абовяна исследован в армянском литературоведении как с точки зрения его просветительских мировоззренческих основ, так и открытий романтизма, связанных с широким высвобождением личностного начала, всеобъемлющим противопоставлением личности среде, чувством исторической перспективы, обращением к народной жизни как своеобразной форме выражения историзма. Роман Абовяна в этом смысле резко отличается от модели просветительского романа с его рационализмом, механическим объяснением взаимоотношений характера и среды, определенной скованностью и прямолинейностью художественной структуры, дидактическим и нравоучительным характером образов, статической описательностью и правдой, выдвижением неподвижных истин. Романтически раскованный дух Абовяна считает себя вправе, говоря словами Шеллинга, «противопоставить всему существующему свою действительную свободу и спрашивать не о том, что есть, но что возможно».²¹ И он – «дитя Гайка, внук Ноя, сын Эчмиадзина, обитатель рая» пытается вновь обрести этот рай, вернуть утраченную славу и величие своей земли.

Но и романтизм, многое объясняя в поэтике этого романа, «соединяющего века, обобщающего психологию веков и определяющего исторический облик целого народа»²², не исчерпывает его до конца.

Неоднократно отмечался не поддающийся однозначным определениям синтетический характер этого уникального произведения, «сочетающего в себе политику и быт, публицистику и лирику». «Абовян,- пишет в связи с этим Джрбашян,- не пошел по пути принципов европейского романа, не писал социально-бытовой роман. Он создал удивительно своеобразное произведение, в котором присутствуют все эти элементы, но в новом синтезе, новой окраске, новом осмыслении».²³

Необходимость создания подлинно национальной формы ощущалась собственно и самим Абовяном, о чем свидетельствуют его раздумья о культуре Азии и Европы.²⁴

Роман Абовяна явился, по словам М. Налбандяна, новым народным эпосом, «в котором воплотилась душа народа, его нынешнее состояние, его сознание».²⁵

Но каким же образом, по образному выражению С. Сариняна, «история нашего народа стала романом, а наш первый роман стал историей народа?»²⁶

Конечно, вовсе не случайно, что начало литературной прозы в армянской действительности было ознаменовано именно народным романом, о необходимости и предопределенности которого пишет сам Абовян в своем предисловии к роману. Этот документ представляет по сути поиск нового «языка» — причем языка не только в прямом смысле (в плане необходимости замены старого литературного языка — «грабара» новым доступным народу «ашхарабаром»), но и жанровом. Этот поиск продиктован самой потребностью народа в летописании его жизни, отсутствием у него подлинно романских повествований: «С кем я ни говорил, все только о том и разглагольствовали, что, дескать, народ наш нелюбопытен, что чтение для него никакой цены не имеет, а я между тем видел, что у этого народа, будто бы до чтения не охочего, и история Робинзона, и глупая книжка «Медный град» по рукам

ходит...». Эти свои потребности народ удовлетворял на протяжении веков в устном народном творчестве, ибо все, что было написано, «то все о церкви, о боге, о святых... А кто не захочет узнать о мирских делах — что такое любовь, патриотизм, родители, смерть, война... находить в книге то, что способно пленить человеческое сердце?».

Сложность претворения этой задачи упирается, однако, уже в прямую ситуацию «двуязычия», преодоление которого имело для писателя глубоко мировоззренческий смысл. Желание приобщиться к народному духу и мироощущению, к своеобразию народного образного мышления, поведать народу о его жизни и судьбе на его же языке («словно какой-то крестьянин рассказывает своему соседу») сталкивается с необходимостью претворения тех универсальных задач, которые встали перед этой подлинно возрожденческой фигурой, взявшей на себя миссию просветителя нации.

Синтез этих задач и определил характер романного слова в «Ранах Армении» и иные поэтические особенности. Л. Казарян, исследовавший эти особенности в аспекте взаимоотношений образа автора и повествователя, сделал ряд наблюдений, существенных и с точки зрения жанровых особенностей романа.²⁷ Сама установка на народно-сказовую форму повествования, точно найденная уже намеренно ставшим ашугом писателем, направлена на преодоление того противоречия, которое лежало между монологичностью и субъективностью романтического сознания и стремлением писателя к эпичности. Посредством этого сказово-эпического слова и осуществляются необходимый для романа «прорыв в действительность», задача создания ее зримого, целостного образа и одновременно взгляда на события изнутри этой действительности. Это слово обеспечивает сюжетное время повествования, ограниченное ситуацией настоящего, «уровнем» героев, участников и очевидцев событий. В то же время это слово перенесением действий и событий из прошлого в настоящее приближает образ действительности к читателю, создавая «иллюзию присутствия». Кроме того, образ повество-

вателя («какого-то крестьянина»), не совпадающего с образом героя романа — конкретного героя Агаси выступает как индивидуальное выражение сознания народа, претворяя связь с народным опытом.

С другой стороны — и это не менее важно для поэтики романа — эта сказовая установка и точка зрения повествователя входит в сложные взаимоотношения с образом автора, организующего все временные планы повествования, подчиняющего себе собственно сюжет и открывающего прямой выход к читателю через многочисленные лирические отступления, в которых автор уже непосредственно выражает свои идеи о необходимости национального пробуждения, просвещения, борьбы и жертвенности, патриотизма и гуманизма: «Дорогой читатель, свет очей моих, ты армянин, а это твои единоверцы и соотечественники, о них я говорю и скорблю. Мы с тобой одной купели, одним крестом крещены, одним миром мазаны, так слушай, что говорит сердце...»

С этой же целью Абовян восстанавливает и потенции риторического слова, и — что характерно — носитель этого слова уже полностью осознает морализаторские функции этого слова, квалифицируя его как «слово-проповедь» и обосновывая его необходимость: «Нехорошо, конечно, оставлять начатое дело и читать такую длинную проповедь, сам понимаю. Да сердцу не терпится. Как же тут быть?» Или: «Однако я затянул дело, пусть читатель не сердится. Отправимся теперь в наш ад.» Ведь все те мысли и идеалы, те знания, которыми он обладает, невозможно передать даже посредством такого ему близкого героя как Агаси. И это «всеведущее слово» прорывается через изображаемую действительность к сердцам и мыслям героев и читателей, осуществляя связь времен, реального и идеального, правды и вымысла, функцию «поэтизации истории» и обнаружения ее смысла, что и составляет пафос романного жанра.

Это не только слово-проповедь, но и слово-воспевание, представляющее уже в прямых поэтических заставках. Вклиниваясь в повествовательную ткань романа, они не только

способствуют обогащению образа действительности, но и усиливают его лиро-патетическое дыхание, выступая как органические элементы этого вдохновенного «плача патриота» и придавая роману поэмоподобный характер.

Функции обогащения действительности служат, наконец, и многочисленные исторические экскурсы, этнографические зарисовки быта и нравов, расцвеченные живым образным фольклорным словом.

«Бытовые зарисовки познавательного значения, обнаружение человеческого «я» в бурной стихии чувства, идеал нового человека в соотнесенности личной и гражданской психологии, на грани национального и общечеловеческого идеала, выраженные в пафосе дидактико-публицистических страниц, размышления о тайнах природы, вселенной, мира в философских отступлениях — все это в единстве и обусловило жанровый характер и типологию романа «Раны Армении».²⁸

Таким образом, используя различные стили и стихии повествования, способы образного воссоздания действительности — от поэтических до прозаических, непосредственно-изобразительных, сказово-эпических до чувственно-сентиментальных, лирических, драматических и рефлектирующих, Абовян создает необходимую для романного жанра раскованную среду, закладывая основы одной из характерных для армянской прозы традиций — традиции лиро-эпического синтеза.

3

После феномена абовяновского романа наблюдается процесс расщепления его синтетической формы. Идет развитие различных методов и направлений, которые не только формируют новые модели жанра, но и создают соответствующие их эстетике новые жанровые системы.

Исключительна, в особенности, роль романтизма в армянской литературе, его длительное существование, своеобразные формы его проявления, связанные с уровнем и требованиями художественного сознания нации. Как писал

Д. Демирчян, «требования времени и нации сделали наших писателей пророками и публицистами».²⁹ А характер романтического идеала и романтического способа образного воссоздания действительности открывал для этого публицистического и «проповеднического» духа³⁰ самые широкие возможности (открытие всеобъемлющего субъективного начала с доминантной функцией авторского голоса: герой — рупор идей автора, особая роль лирических отступлений как другой дополнительный способ выражения его идей и идеалов).

Поэтика армянского романтизма основательно исследована в нашем литературоведении. Здесь мы коснемся лишь тех основных различий, которые были обусловлены ситуацией армянской жизни. Зародившись в общей атмосфере тех же умонастроений, которые дали почву мировому романтизму, он откликнулся на них в соответствии с идеалами и задачами собственной нации, реализовавшись в основном на историческом и национальном материале. Его связь с национально-освободительной борьбой народа, с национальной идеологией, особый интерес к историческим судьбам нации определили его идейные доминанты и гражданские импульсы, его эстетический идеал, а в системе поэтики — отсутствие отвлеченных точек зрения в плане характерного для романтизма разлада между идеалом и действительностью.

Так, в сравнении с немецкой романтической новеллой кажется достаточно заземленной проблематика рассказов Раффи («Надел», «Прекрасная Вардик», «Биби Шарабани» и др.). В них нет ни вселенских загадок, ни «мировой грусти», ни фантазмогории и мистики с переплетениями реального и духовного планов, присущих новеллам Л. Тика, Г. Фон Клейста, Гофмана и др. Поляризация идеала и действительности, проблема отчуждения переносятся в план реальной действительности, противопоставления добра и зла предстают в насыщенных бытовыми реалиями, в полных социальных контрастов зарисовках национальной жизни. Если проблемы эпохи представлены в немецкой романтической новелле в романтической трансформации мира немецкой сказки (новелла-

сказка Л. Тика), и действие разворачивается в условном времени и пространстве, то символика и фантастика у Раффи уходят своими корнями в конкретную реальность, которая сама по себе фантастична по царящим в ней масштабам зла.

В сфере прозы романтизм развил также жанр исторического романа, который стал одним из активных и жизнестойких жанров в армянской литературе.³¹

Обращаясь к социально-историческим и идейным предпосылкам зарождения армянского романтизма, С.Саринян отмечает одно характерное обстоятельство, которое также определило его своеобразие: «Армянская нация, не будучи замкнутой в пределах своей родины, обладала определенным преимуществом — возможностью приобщения к новым идейным и эстетическим устремлениям века через рассеянные по всему миру колонии. Вот почему армянская общественная мысль порой опережала возможности социально-политических и местных локальных условий. Отсюда и преимущественно идейный характер армянского романтизма, оформившегося как идеологическое течение и пережившего с самого начала муки противоречия между духовными устремлениями и реальной действительностью и связанные с этим же обстоятельством его определенная беспомощность и трагические интонации».³²

Этими своими интонациями армянская романтическая новелла резко отличается, например, от американской, иная почва которой придала ей совершенно другой облик и структуру. Условия американской жизни 19-го века создают благодатную почву для необычайного расцвета этого жанра. Освоение страны европейцами, напряженный темп жизни рождает бесчисленные острые коллизии личности и общества. Авантюры и преступления, взлеты и падения первых бизнесменов выглядели как «игра случая», определяя специфическое сознание американца, его веру в исключительное развитие американского образа жизни. Ситуация этих коллизий и борьбы часто воспринималась комически, становясь основой стихии американского юмора и особой, невозможной ни для Европы, ни для Армении романтической “short story” с

характерным для нее счастливым и благополучным концом ("happy end").

И, наконец, еще одно свойство, отличающее армянскую романтическую новеллу как от американской, так и от европейской. Действенной художественной структуре последних, чуждых медитативности, армянская романтическая новелла с ее гражданским пафосом и открытой тенденциозностью противопоставила активную роль субъективного начала — авторского «я» или героя с их прямыми вмешательствами в образный мир произведения посредством отступлений лиро-публицистического и иного характера.

Это начало, восходящее к «плачам» древних историков, ярко выразившееся и в «скорби патриота» — в романе Абовяна и впоследствии выступает как одна из характерных черт армянской прозаической традиции.

Романтизм имел долгое господство в армянской литературе, преломившись как в разнообразных явлениях позднего романтизма (70-80-ые годы), так и в неоромантизме конца 19-го — начала 20-го века, что также было обусловлено специфическими условиями развития армянской жизни — крушение чаяний и надежд, связанных с новыми катастрофическими событиями в жизни народа, необходимость выдвижения новых программ спасения народа и новых национальных идеалов.

Кроме того при характерных для «запоздавших литератур» темпах развития порой смещались перспективы, и точно так как в свое время просветительские тенденции проникали в романтические структуры, так и теперь зарождающиеся реалистические элементы интенсивно вторгались в образную систему романтизма, давая вновь своего рода смешанные структуры («Нахичеванские рассказы» Р. Патканяна).

Процесс такого рода взаимопроникновения различных методов, ведущих к смешанным структурам, характерен не только для запоздавших литератур. Он естественно и закономерно выступает в переходные периоды развития, отражая диалектику художественного познания, обуславливая преемственность и непрерывность литературного процесса.

С развитием реализма, стихия которого более всего соответствует стилевой тенденции прозы, начинается новый этап в истории прозаических жанров. Примечательно, что как в армянской, так и в русской и западноевропейской литературе утверждение реализма совпадает с общим движением от поэзии к прозе, которая по словам Беллинского становится наиболее удобной формой для «поэтизации» прозы жизни, перехода от «идеальной» поэзии к «поэзии действительности». «Вся наша литература превратилась в роман и повесть...».³³

Однако несмотря на типологическую общность процессов развития формирование реалистического метода в армянской прозе протекало довольно медленно, и еще в 50-ых годах 19-го века доминировали романтические модели или различные смешанные формы, причем в основном в сфере малых жанров. Роман же сильно запоздал в своем развитии даже в сравнении с русской литературой, также отмеченной свойствами запоздавших литератур.³⁴

Правда, уже после романа Абовяна наметилась тенденция к реалистическому воспроизведению жизни, принципы которого вызревали в сатирических зарисовках Патканяна, в художественной публицистике Налбандяна. Происходили существенные сдвиги в малом повествовательном жанре «манравепа». Если в начале 19-го века их поэтика отчетливо связывалась с романтизмом, а отраженные в них образы подчинялись демонстрации тех или иных нравоучительных идей в духе просветительской эстетики, то уже в 50-60-ых годах в стихии этого жанра формируются новые виды – фельетон, сатирический очерк, бытовые и этнографические зарисовки и т.д. В них происходили образные, языковые и стилистические изменения, все более приближающие их к новому типу реалистического рассказа. В романном же жанре эти реалистические тенденции получают свое дальнейшее развитие в социально-бытовом романе П.Прошяна с его направленностью на точное, фактографическое воспроизведение жизни.

Однако все эти явления были несоизмеримы ни с масштабностью романа Абовяна, ни с универсальностью обобщений романтизма. Только полное овладение потенцией прозаических жанров, «форма и условия которых оказываются наиболее удобными для поэтического представления человека, рассматриваемого в отношении к общественной жизни»,³⁵ приводит к окончательному торжеству реализма.

В армянской литературе крупное достижение на этом пути — «Варенькин вечер» Г.Сундукяна. Этот шедевр армянской прозы, не имеющий себе равных в новеллистике 70-ых годов, вновь являет нам образец слияния различных стихий — лирической, драматической и сатирической. Их синтез и обусловил структуру этого рассказа, «обладающего по наполняющему его жизненному содержанию весомостью целого романа».³⁶ Здесь мы впервые сталкиваемся с мастерством реалистического письма, в котором бытопись сочетается с психологизмом и широкими обобщениями, поднимая эту непритязательную историю до уровня социально-психологической драмы.

Существенна с точки зрения поэтики этого рассказа особая роль в нем авторского слова и сам способ повествования. События одного дня просматриваются как глазами героини, так и рассказчика, который, сопровождая ее в качестве незримого свидетеля, участника событий, собеседника и советчика, проходит с ней «все круги ада» этого дня. Определенная дистанцированность точки зрения повествователя, его невмешательство в ход событий позволяют раскрыть характер героини в его самостоятельном движении, эволюции, обеспечить психологическую достоверность совершающегося в ее внутреннем мире перелома. Контрастное сопоставление двух разных социальных миров разворачивается в двух параллельных потоках повествования — лирическом и сатирическом. Если в изображении мира Макако автор хоть и не тождествен героине, но полон сочувствия к ней, то в изображении лживого, «кукольного» мира Вареньки он исполнен иронии и сарказма. Эти лирические и иронические комментарии, постоянно

сопровождающие ход событий, определяют «субъективную» форму рассказа, посредством которой автор прямо и непосредственно выражает свою позицию, не прибегая с этой целью к лирическим отступлениям или перевоплощаясь в своего героя. С этой точки зрения сказовая форма рассказа Сундукяна, в котором «повествовательная стихия нигде не носит эпического характера», отличается как от романа Абовяна, где именно эта стихия обеспечивает «эпическую иллюзию», так и от зарисовок Патканяна, в которых, как замечает Е. Алесанян, «образ рассказчика совпадает с героем и первый план рассказа не осложнен сатирическим противопоставлением.»³⁷.

Лишь к концу 19-го века реализм в армянской литературе становится основным направлением литературного процесса, вбирая в ускоренном развитии главные тенденции его движения и эволюции, приобщаясь к общим идеям времени и осваивая мировой художественный опыт. В стремлении отразить сложную и противоречивую сущность эпохи, выйти из локальных рамок к общечеловеческим проблемам, армянская проза отходит от прежней назидательности и проповеднического пафоса, разрабатывает новые формы социально-психологического и психологического романа, в котором целостная синтетическая картина бытия сменяется аналитическим пафосом исследования жизни и общества и критическим духом, «который еще 20 лет назад считался вредным и разрушительным для нации.»³⁸.

Идут, наконец, поиски нового синтеза, философски обобщенного художественного воссоздания действительности.

5

Синтез достижений армянской прозы и одновременно открытие новых путей ее развития связываются с именем Туманяна, вернувшего прозе ее первозданный эпический облик. Однако этот эпизм был уже иного свойства, явился отражением мудрого философского взгляда на жизнь писателя нового времени, приобщившегося к истокам национального

сознания, открывшего мир народный и поднявшего этот мир до высот общечеловеческого идеала. Поиски идеальных форм жизни в единстве с народом, природой, миром определили пути преодоления им отчужденности людей, выхода за пределы узкого психологизма в необъятные сферы вселенской жизни. Эта эпическая стихия, в которой личность отражает в себе судьбы мира, является частицей мировой судьбы, раздвигает рамки аналитического и психологического реализма, обуславливает новое качество и «социальности» и «психологизма», определяя широту и масштабность его художественных обобщений.

Социальный мотив гонения чистого и невинного ребенка в мире зла и насилия в рассказе «Гикор» поднимается до темы гибели красоты мира, разрушения гармонии и эпического миропорядка, тех первозданных человеческих ценностей, которые писатель ищет и находит в народном мире. Столь же драматична картина нарушенной гармонии природы в непритязательном рассказе «Смерть лани» из цикла «Рассказы о животных». Вольная и гордая лань, величаво и счастливо шагавшая по зеленой чаще, лежит в луже крови, и угасающий лес как бы чувствует как травят ее детенышей: «Лес стонал. Злая осенняя стужа, безжалостные охотники хозяйничали в нем. Дули свирепые ветры, трепетали от смертоносного дыхания побледневшие листья».

Спокойное, объективное, внешне сдержанное повествование, его динамичность и драматичность, сжатость и концентрированность сюжета, точное живописание внешнего мира, раскрытие психологии человека через движения и жесты, действия и поступки, отсутствие характера как такового, психологизма в собственном смысле слова — таковы основные свойства эпического стиля писателя, истоки которого в народных формах образного мышления.

Лежащий в основе его эпического стиля новый принцип связи между автором и изображаемой действительностью осуществляется не только посредством объективного авторского повествования, но и разнообразных форм сказового слова, при котором герои-рассказчики, повествующие о

событиях, самораскрываются через свое же слово (охотничьи рассказы, цикл «Наши»). Обыгрывая в этих рассказах свойство устного рассказа — ситуацию рассказчика и слушателя, Туманян наполняет эту ситуацию новым содержанием, достигая иллюзии многоплановой «субъективности», вернее, драматизированной объективности повествования (многие из этих рассказов почти сплошь построены на диалогах).

В ряде рассказов в роли повествователя выступает сам автор — участник или очевидец событий, присутствие которого создает иллюзию достоверности повествования, невыдуманности всех этих забавных или драматических происшествий из жизни народа («Мой друг Несо», «Олень», «Ахмат» и др.) Автор-повествователь сам из этого мира, рассказывает на языке этого мира, словно не сочиняет, а целиком отдается власти непосредственных впечатлений, наблюдений, воспоминаний. Кроме того, в отрешенной от первого лица предметной, объективной прозе Туманяна повествование как бы равно самому событию, в ней все поглощено сюжетом, передается через действия и поступки. Безыскусные сюжеты этих зарисовок быта и нравов, подобно сюжетам народных рассказов, почти совпадают с фабулой. Сам же повествователь — будь то автор — очевидец событий или герой, либо скрыт за событиями, либо играет композиционную роль. Так, явившись на миг в зачине рассказа «Каменная баня» («Киракос простудился...») и передав слово героям, он появляется еще раз в короткой финальной фразе: «Несо, понурясь, молча сосал свой чубук». «В самой этой вылепленной несколькими словами позе, пишет Эд. Джрбашян, — угадываются тяжелые переживания Несо, невольно ставшего причиной смерти товарища. Но напрямую об этом ничего не сказано».³⁹ В связи с этим Джрбашян отмечает и функцию концовок туманяновских рассказов — их многозначную символичность, открытость в жизнь.

Таким образом, народное мироощущение, живое и всестороннее проникновение в глубь народного духа определили не только содержание и тематику этих рассказов, но и

всю образную структуру, придав им простоту и непосредственность народных форм жанра, которые у Туманяна служат уже новой задаче – раскрытию общей ситуации народной жизни, народной судьбы.

Народность Туманяна выразилась, наконец, в его многочисленных обработках фольклорных сюжетов, которые занимают существенное место в его прозаическом наследии. Оставаясь верным их смыслу и духу, а также жанровой и образной природе, Туманян подвергал их творческой интерпретации путем акцентирования и заострения тех или иных черт героя, новой трактовки характеров, выявления в них общезначимого смысла. Яркое тому свидетельство – его «Храбрый Назар», в котором народный сюжет об удачливом трусе обрел громадный философский смысл.

Эпический принцип, выдвинутый Туманяном, оказался весьма плодотворным для дальнейшего развития армянской прозы, преломившись по-разному в творчестве Д. Демирчяна, С. Зоряна, А. Бакунца и др.

Наряду с открытиями эпического реализма Туманяна и иными исторически обусловленными трансформациями национальных моделей, в которых немалую роль играет и процесс взаимодействия и взаимовлияния различных литератур, в армянской прозе продолжает активно развиваться жизнестойкая нить вышеотмеченной традиции синтеза различных повествовательных стихий, имеющего, несомненно, жанровое преломление и жанровое значение.

Своеобразную струю внес в эту типологическую линию поэт-лирик Исаакян, творчество которого, подобно туманяновскому, отмечено близостью к народным истокам, соотносением судеб народных с судьбами общечеловеческими, пониманием родины и народа как «средоточия вселенной». Трагизм его мировосприятия, индивидуалистический пафос страданий, сила и напряженность этих страданий в противовес «олимпийскому спокойствию» и цельности Туманяна исходили по сути из того же эпического стремления слиться с миром,

людьми, преодолеть одиночество и замкнутость «я». Сложный и противоречивый путь поисков подлинной свободы личности с более субъективной, чем у Туманяна, реакцией на разорванность и дисгармоничность мира, надлом и рефлексия в отличие от туманяновской гармоничности и непосредственности определили иной образный строй и жанровый облик его ранней прозы, отмеченной не только мощным философским началом, но и проникновенным лиризмом. Аккумулировав в своем творчестве историю и мысль классического Востока и Запада, современные философские и эстетические течения, Исаакян осуществил тот синтез извечно противоборствующих в армянской культуре начал, которые В. Брюсов считал исторической миссией армянского народа.

Подобно Туманяну Исаакян также широко использует в своем творчестве темы и сюжеты народных сказок, легенд, преданий, развивая заложенные в них потенции, подвергая их вольной интерпретации сообразно своим художественным целям и принципам, создавая смело новые формы и разновидности поэтической прозы. Беспокойная и ищущая мысль Исаакяна в поисках смысла бытия, жизни и смерти, добра и зла обращается и к древним религиозным учениям Индии и Китая, и к образам индийского фольклора, преданий других народов («Шидхар», «Ушинара», «Будда-птица» и др.). Большинство этих рассказов, сказов и преданий выражают в сказочной, аллегорической форме те или иные авторские мысли и идеи, либо представляют как бы «прозаическую версию» романтических мотивов любовной лирики Исаакяна («Последняя весна Саади»), приближаясь по своей структуре к стихотворениям в прозе. («Сказка», «Идиллия», «Песня любви»). В некоторые из них порой вставляются целые стихотворные отрывки. Так, «Песня любви», начинается и заканчивается песней гусана о неразделенной любви. То же — в «Счастливой хижине», построенной на переживании потерявшего дом и родных мальчика с повторяющимися в его воспоминаниях образами мельницы, зеленой ивы, сидевших под ней отца и матери. Мальчика приютили, но он продолжает оставаться

печальным. «Тихо шелестела ива, словно рассказывая старую сказку о давно прошедших днях, постукивала мельница...» — так начинается рассказ, завершаясь тем же грустным мотивом стремления к дому, к родному очагу: «Мельница постукивала мягко-мягко, рассказывая давнюю сказку, сладостную как детство, как золотое детство.»

Лирический пафос и присутствие автора ощущаются не только в самой субъективной манере и тоне повествования, в подобного рода поэтических зачинах и эпилогах, в повторяющихся мотивах и образах, но и в непосредственных авторских отступлениях, а также в пейзажных зарисовках, которые выражают то или иное настроение, душевное состояние. Отношение автора к изображаемому миру доминирует над самим изображением, определяя жанровый характер и образный мир этих повествований.

В символических картинах с печатью романтической образности предстают не только сюжеты древних легенд и преданий, но и зарисовки из реальной жизни народа. В рассказе «Неистребимый дух» армянские беженцы, разложив свои убогие шатры в глухой пустыне, вспоминают свои потерянные дома, а матери обучают детей армянскому алфавиту. В этой бессюжетной статистической зарисовке встает скульптурная картина неистребимого духа народа. Та же символика передается через образ плуга, не прекращающего свою работу на фоне описываемых бедствий и страданий народа («Отцовский плуг»). Даже в более поздних реалистических рассказах из народной жизни, несмотря на доминирование в них эпико-повествовательной стихии, сказовых форм повествования, продолжает звучать авторский взволнованный голос, его боль, сочувствие или ненависть. Пытливая мысль Исаакяна продолжает искать тайну и разгадку человеческой жизни и природы, пытается проникнуть в глубины народного духа, в его философию, в его представления о справедливости, долге и идеале. Именно вера в жизнестойкость народа и глубокий гуманизм явились предпосылками открытия Исаакяном новых героев, обретения идеала в широкой стихии народной жизни («Трубка терпения»,

«Товарищи»).

Этот народный идеал выразился со всей своей мощью и полнотой в его неоконченном эпическом полотне — романе «Уста Каро», в раскованном повествовании которого эпический охват жизни слился с героикой и лиризмом, «пламенной дидактикой и апостольской проповедью» абовяновского романа. Лирический строй романа отметил Демирчян, назвавший его поэмой. Это, действительно, проза поэта, эпическое мироощущение которого обусловило синкретическое жанровое единство этой эпопеи с новым характером взаимоотношений народа и лирического героя — «выразителя глубокой и широкой народной души» (Демирчян).

Е. Алексанян пишет о ренессансном характере реализма этого романа-эпопеи, представляющего атмосферу цельного бытия народной жизни, и ренессансной многогранности образа его главного героя, который «одновременно в прозе и в поэзии, в противоположных ипостасях бытия», во всех проявлениях жизни, причем каждое конкретное проявление — вплоть до социального диалога с миром — «лишь часть общей неправды мира..., растворено в общем стремлении к гармонии, красоте жизни». ⁴⁰

Таким образом, выраженный впервые в романе Абовяна лиро-эпический принцип, сплав эпической полноты изображения с напряженной стихией чувства, лирическим самовыражением и философскими раздумьями о мире продолжает оставаться одним из основных свойств армянской прозаической традиции, наполняясь каждый раз новым историческим содержанием, многообразными типами образности и стиливыми оттенками.

6

К «ранам Армении» обращается в новую историческую эпоху и Е. Чаренц. Роман «Страна Наири» был написан в сложный исторический период истории народа, когда были разрушены реальные основы его бытия, его иллюзии и мечты о призрачной, уже ставшей мифом Стране Наири.

Сложная в своем стилевом контрапункте структура

этого романа словно совмещает в себе в новом переосмысленном единстве все исторические уровни жанра. Здесь и генетически присущий роману летописно-хроникальный уровень (летопись города Карса), пародийно снятый и поднятый до подлинной историчности, присущей всякому роману, и свойственная этому жанру направленность на современность, его наполненность «голосами действительности», современность, которая соизмеряется мифическим и историческим прошлым, устремляясь в будущее, и соединение различных стилей и стихий повествования – от комически-бытовой и иронико-сатирической до лирической, драматической и трагической. Весь этот мир организуется авторским многотональным голосом, раздвигая рамки романа и над повествованием и собственно сюжетом. Наконец, роман отмечен и такой исторически присущей жанру чертой, как саморефлексия (рассуждения жанра о самом себе внутри его структуры, данные как в предисловии и в послесловии к роману, так и в самом тексте). То есть, по сути, в этом уникальном образце жанра претворяется один из главных его парадоксов, сформулированный Ал. Михайловым в его исследовании романного стиля: «Роман как жанр не равен себе».

Жанр романа открывает здесь свои потенциальные возможности, предстает как необходимый способ выражения идеи. Говоря об особенностях своего «поэмоподобного романа», Чаренц пишет: «Пожалуй, читатель, ты бы захотел, чтобы я, следуя видным европейским писателям, подверг анализу психологию моих героев. Но здесь я раз и навсегда должен сказать, что в моем романе нет и, вероятно, не будет ни одного героя – печальное обстоятельство, в коем виноват не я, а сам наирский народ, ибо какие герои могли выйти, скажем, из генерала Алеша, или Амо Амбарцумовича – Мазута Амо?»

Происходит как бы смена соотношений закономерного и незаконномерного в произведении, и стихийное определение Чаренцем своего романа как «несообразного», «поэмоподобного» приобретает значимость, отражая как общую трансформацию жанровых понятий, так и их преломление в конкретной

национальной среде.

Синтетическим характером отмечена и вся проза Г. Маари. Уже в его ранних рассказах выявились характерные черты творческой манеры писателя, не признающего никаких жанровых нормативов, тяготеющего, по его же словам, к «прозе широкой, раздольной». Пришедший в прозу из поэзии Маари в эпилоге одного из своих рассказов пишет о своем предпочтении прозы поэзии: «Здесь живые люди, они дышат, любят, страдают, борются, побеждают. Вы можете возразить, что все это есть и в лирических поэмах, балладах, стихах. Да, но размер, размер! Он правит мыслью, словом, правит сюжетом, героями, диалогами».

Искренние и непосредственные лирические интонации сливаются в его рассказах с юмористическими и ироническими комментариями. И каждый раз в соответствии с новой темой, идеей, новым замыслом рождается новая жанровая форма с иными образными средствами и приемами построения. Объективный стиль повествования сменяется то драматической конфликтностью, то присущими психологической прозе внутренними монологами, то дневниковыми записями мемуарного стиля, то характерными для лирического письма повторами фраз и абзацев, богатой синонимикой, инверсией, то лиро-публицистическим пафосом в прямых обращениях к читателю. Маари с этой точки зрения можно считать зачинателем свободного повествования в армянской прозе. Это качество выкристаллизовалось в дальнейшем в его трилогии, а также в повести «Черный человек» и, в особенности, в романе «Пламенеющие сады», который своей трагикомической основой и широким диапазоном лирического слова продолжил традиции чаренцевской «Страны Наири» и в какой-то мере романа Бакунца «Киорес».

Однако наряду со сходством налицо и различия между этими романами как в способах созидания образа, его художественной типизации, в характере взаимоотношений между словом автора и изображаемой действительностью, так и в самом типе слияния различных стилей и стихий повест-

вования.

«Летописный уровень», представляющий быт и нравы провинциальных городов в роковой для жизни нации период, поднят в этих трех романах до эпической картины жизни народа, пронизан стремлением дойти до сути сложнейших вопросов его бытия и дальнейшего существования. Мотив судеб народа и родины звучит в негативной форме — через развенчание идеи «лже-Наири» и в поэмоподобном романе Чаренца, затаенный в глубине его патетической иронии, в трагических интонациях его «лирических антрактов», и в сатирической хронике Бакунца — в линии поэтизации основ национального бытия, в голосе автора, выраженном непосредственно в самом повествовании или в его лирических раздумьях, и в сказово-символических, эпических и драматических пластах изображения жизни города Вана в романе Маари. Но в отличие от романа Чаренца, где нет ни героев, ни сюжета в традиционном смысле слова, где колорит города и его нравы даны, по словам самого Чаренца «лишь в общих чертах», в отличие от романа Бакунца, в котором отдельные жанровые сценки, сюжетные ситуации, несмотря на всю свою зримость и достоверность, подчинены задачам сатирической типизации, а характеры представлены, как это присуще сатире, в «готовом виде», в романе Маари ни сатирическая, ни лирическая стихия не снимают объективного плана повествования, несущего цель в самом себе, самостоятельной роли сложно разветвленного сюжета с линиями развития различных персонажей, «самодвижением» и «самораскрытием» образов героев — конкретных человеческих судеб и характеров. Именно этот традиционный в хорошем смысле слова сюжет с романической фабулой — с рождениями и смертями, биографией героев вносит в роман дыхание подлинной жизни, целостный, наглядный, вещественный образ действительности во всей ее многоголосице, в слиянии прозаически-обыденного и вдохновенной романтики, комизма и трагизма живой жизни, яви и сна, реалий и фантазмогорий.

Этот образ действительности осложнен в романе многообразными оттенками голоса автора, который не разрушает

эпическую иллюзию, а напротив, способствует объемности образа действительности. Контрастирующим как в романе Чаренца или «беспримесным» как в романе Бакунца «состояниям лирики и сатиры» Маари противопоставил их органический синтез, который был новым достижением в этой характерной для армянской прозаической традиции линии синтеза лиро-эпики и сатирического эпоса.⁴¹

Другим способом созидания объективности и эпической картины мира в подобных синтетических конструкциях, как уже было отмечено выше, является использование сказового начала. Оно проникает и в лиро-философские и лиро-психологические конструкции, способствуя постижению народной стихии, верному вскрытию эпической природы национальной жизни, изображению судеб народа в восприятии самого народа, в полноте его национального бытования.

Эти качества присущи рассказам Бакунца, несмотря на их лиро-философский и психологический строй и откровенно личностное начало. Сказовое начало отложилось в структуре его рассказов, вошло во внутрь повествования, обусловив новаторский характер стиля писателя, развивающего, с одной стороны, сказово-эпические традиции народного творчества, с другой – обращенного к поискам новых изобразительно-выразительных средств. Этот стиль приносил новые принципы и черты в освещение традиционной деревенской тематики, полемизировал с эстетическими принципами «деревенщиков» с их объективным бытописанием и отсутствием исторической перспективы. Локальные задачи жанра бытописания и этнографических зарисовок расширялись в рассказах Бакунца до завершенной лиро-эпической картины жизни народа. Причем само личностное начало, ощущаемое в общем романтическом и лирическом пафосе описания народной жизни, ее самых будничных проявлений, поэтической манере повествования (повторы образов, инверсии, усиливающие эмоциональное воздействие, ретроспекции, воспоминания) выступает как другой источник эпизма. Это можно проследить на теме-мотиве при-

роды, роль которого в рассказах Бакунца далеко не локальна.

Рассказы Бакунца, как правило, начинаются со своего рода прологов и экспозиций, подробно и чуть ли не с этнографической точностью живописующих пейзаж родного края, атмосферу и среду девственных и диких сел Мтнадзора. Эти пейзажные зарисовки никогда не выступают у Бакунца в качестве орнамента или вставного описания, а несут сложную эстетическую функцию. Природа помогает ощутить пульс человеческой жизни, очертить время и пространство этой жизни. Таково, к примеру, описание замкнутого мира Сабу, отрезанного высокими горами не только от остального мира, но даже от соседних деревень — «Оттого дети села Сабу убеждены в том, что весь мир — это сплошной лес, где на полянах человек сеет просо, а медведи собирают желуди, ломают ветви деревьев и, наевшись досыта, ложатся на засеянном просом поле». Не в подобном ли Сабу диком горном Кагаваберде разыгрывается нечеловеческая драма в рассказе «Альпийская фиалка»? «Он вскочил, как разъяренный медведь, схватил волосатыми руками тяжелую палку, и через секунду палка опустилась на спину женщины». Жертвой бесчеловечных нравов, ворвавшихся в дремучий лес, становится и крестьянин Ави, связывавший с этим лесом свои надежды («Мтнадзор»).

Рушится патриархальная идиллия этого края, «тронутого» цивилизацией, вторжение последней отражается на безмятежном лице природы. Громадной смысловой емкостью наделен с этой точки зрения вынесенный в заглавие метафорический образ альпийской фиалки, символизирующий мир чистой и нетронутой природы в начале рассказа («Пестрому жучку, купающемуся в цветной пыли, фиалка кажется качелями, а мир — багряным цветком») и ее омраченный лик в конце («Туча сползла как огромная улитка с вершин Кагаваберда, сырость окутала мох и камни...»). Происшедшая в человеческих отношениях драма погружается в мир природы, ее настрой содержит моральный приговор случившемуся. А в рассказе «Оранджия» картина природы, предстающая в эпилоге, передает момент непрекращающегося движения жизни. Так,

после трагедии Минаса «на развалинах его дома зацвел шиповник. А весной в Оранджии каждый год расцветают розы, желтые и белые».

Столкновения нового со старым, преданий и будней, прошлого и современного естественно привносят то драматические, то исполненные глубокого трагизма коллизии, передающие и ритм медленного умирания земледельческой культуры, сказки патриархальной жизни, ее историческую обреченность, и трудные процессы ломки сложившихся представлений, приобщения крестьян к новой жизни. «Локальные конфликты отражали сложные противоречия эпохи. Край, казалось бы, отторгнутый от века, выражал социально-психологические противоречия, характеризующие этот век.⁴²

Кроме того, наряду с социально-психологической достоверностью изображения важнейших драматических конфликтов эпохи человек в рассказах Бакунца предстает не в своем узком социальном облике, а как носитель национального сознания, раскрывается в том глубинном срезе социально-психологической почвы, которую питает национальная жизнь. В героях бакунцевских рассказов никогда не прерываются те природные нити, которые связывают их с землей и трудом, их социально-обостренное чувство возвращено традиционным миропониманием. В Лар-Маркаре, испытывавшем все бедствия скитальческой жизни и социальной несправедливости, потерявшем дом и близких, не поколеблена вера в справедливое устройство мира, жизнестойкость, мечта. «Ему казалось, что опаленные солнцем поля и томящиеся жаждой деревья молча ожидают его» («Лар-Маркар»). Таков и сеятель Сет, проникнутый неизбывной любовью к земле и труду: «Сеятель бросает семена... Идет и разбрасывает семена, сверкающие на солнце как стая воробушек» («Сеятель черных пашен»).

Как опоэтизированный писателем образ природы — этого вечного лона народной жизни, так и образ земли и труда, входят в ту систему вечных ценностей, которые лежат в основе бакунцевского идеала — идеала гармонии природы и мира,

человека и земли, верности земле и роду.

« Нет у Бакунца,- пишет С. Агабабян,- ни эпической картины революции, ни ее огромных масштабов, но есть верно вскрытая эпическая картина национальной жизни, лирические и психологические преломления важнейших событий эпохи». ⁴³

Этот сплав эпики, лирики и драмы и составляет стихию бакунцевского рассказа, определяя своеобразие его поэтики. Своей эпической основой Бакунц является продолжателем не только сказово-эпических традиций народного творчества, но и традиций Туманяна, у которого эта сказовая тенденция выступила в своем чистом виде.

Эпический принцип, выдвинутый Туманяном в начале 20 века и по разному преломившийся в творчестве Чаренца, Бакунца, Маари, подразумевал в принципе не столько повествовательную эпiku, приверженность к традиционной эпической системе, к тому или иному жанру и стилю, а эпизм мироощущения, народный взгляд и идеал. Бакунц также, призывая к широкому обращению к народной стихии, подчеркивал: «Я имею ввиду не возврат к старым источникам народного творчества, к фольклору, а к настоящим и новым корням народного творчества». ⁴⁴ Хотя тот же Бакунц в связи с постановкой вопроса о необходимости обновления жанров предлагал прозаикам исследовать и изучать традиции древних исторических хроник и летописей, использовать их эпический строй и архитеконику. Он же дал блестящее претворение этого принципа в своей сатирической хронике «Киорес», продолжив в армянской романистике эту сказовую и летописную линию, начатую в романе Чаренца.

Безусловно, как призывы к возврату эпического принципа, так и сказового начала, являлись не только данью национальной традиции, но и были продиктованы самой революционной эпохой и ее последствиями, необходимостью осмысления новых роковых событий в жизни народа, взъерошенного революцией, потерявшего собственные корни и почву, поисков путей его дальнейшего развития. ⁴⁵

Национальные призмы видения мира и действительности

и индивидуальные стилевые преломления общих проблем эпохи в творчестве таких крупных художников как Исаакян, Туманян, Чаренц, Бакунц, Маари, стали мощным фактором развития собственных традиций, а также обогащения жанрового состава армянской прозы новыми видами и формами.

7

Итак, в процессе прохождения жанра через историко-литературный процесс происходит как бы встреча с неповторимым миром художника, который вводит свой опыт в жизнь жанра в целом, закрепляя эту связь в новом структурном единстве. Так что суждения о жанре, его основном законе, оказываются недостаточными для определения живой картины его развитых форм, различных национальных моделей и разновидностей. Начинает выступать на первый план взаимосвязь стиля и жанра, индивидуальные стилевые выражения типа жанра и образности. Эстетическая концепция автора ищет такую жанровую форму, которая опредметила бы эту концепцию в «самостоятельном» и «самодостаточном» образном мире. И с этой точки зрения можно обобщить: если во всей древней и средневековой литературе жанр предполагал заранее заданный определенный стиль (стиль — это жанр), то в новой и, в особенности, в современной литературе он теряет свою нейтральность по отношению к индивидуальному стилю, становясь лишь одним из его компонентов (жанр — это стиль).⁴⁶

И, действительно, наблюдая все метаморфозы жанра в армянской современной прозе можно заметить, что определение его общей стилиевой доминанты становится более важным для определения его структурной константы, чем традиционные жанрообразующие признаки. Так, проблематика, эстетическая концепция автора концентрируется в жанре, и при всем различии его образных особенностей проступает его единая стилистическая энергия. Причем, динамика видовой модели современной прозы показывает, что изменения, происходящие в таких традиционных жанрообразующих признаках как, скажем, сюжетно-композиционные и речевые особенности,

а также в способах повествования, временных и пространственных координатах касаются равно всех жанров — будь то рассказ, повесть или роман.

В подобной ситуации возникает необходимость рассмотрения поэтики жанра в единстве всех формообразующих элементов, созидающих художественный мир произведения. А жанровая типология не может быть уже выведена на уровне отдельных жанрообразующих признаков, она требует более широкого плана выявления в поэтике различных стилеобразующих тенденций. В основе дифференциации этих стилевых конструкций основополагающими являются соотношение объективного и субъективного начал, отражаемого и отражающего, отношение повествователя к изображаемому, иными словами, типы художественного обобщения и образности. И, наконец, историческое функционирование жанров приводит к смешению признаков различных жанров и родовых стихий, обуславливая изменение их значения в новых жанровых разновидностях.

Многообразие философски-эстетических и художественных принципов, жанрово-стилевых воплощений становится одной из характерных черт современной прозы. Обнаженно лирические конструкции соседствуют здесь со своего рода сплавами лирики и эпоса, «жизнеподобные» формы — с условными, с широким распространением в них притчевой и мифологической образности.

На фоне подобного многообразия художественных принципов и стилевых течений, поисков новых жанровых форм, отхода от традиционной поэтики, ведущего зачастую к размыканию жанровых границ и различным жанровым симбиозам, в армянской прозе продолжает развиваться восходящая к национальным традициям типологическая линия органического соединения объективного и субъективного начал, созидания разного рода синтетических структур. Восходят в своих истоках к открытиям прозы Туманяна, Чаренца, Бакунца и Маарн и происходящие в современной прозе принципиальные изменения в ее повествовательной структуре.

Разрушается структурное единство классической прозы как порождения мирозерцательного монизма. веры в стройную систему причинных связей, отражающую рациональную схему бытия.

Эти новые тенденции в развитии современной прозы выпукло и ярко выступают в прозе Г. Матевосяна, представляющей плодотворный синтез национальных традиций и сегодняшних обретений прозы.

Своеобразный жанровый строй прозы Матевосяна, который полностью обусловлен его индивидуальным стилем, как бы сводит воедино две отчетливо обозначенные и разнонаправленные тенденции развития современной армянской прозы — стиль пластически-протяженный и напряженно экспрессивный. Уже в лирической прозе с ее свободной композицией были открыты широкие возможности созидания различных жанровых структур, способов и методов созидания образного мира и художественных обобщений. Однако эти конструкции, в которых авторское сознание было единственной и окончательной формой выражения действительности (автордемиург), оставались в целом монологичными, а художественные системы — завершенными. Откровенная личностность и «субъективный» характер матевосяновской прозы входит в сложную и напряженную связь с новыми средствами художественного воссоздания действительности.

Уже неоднократно писалось в связи с творчеством Матевосяна о новом синтезе в нем национальной, социально-исторической конкретности и универсальности, онтологическом смысле проблем человека и природы, придающих эпическую масштабность маленькому цмакутскому миру. Здесь, в этом мире — истоки и «начало» матевосяновских героев, здесь они получают свои первые нравственные уроки, проникаются чувством единения людей, приобщаются к ценностям народного сознания, к бесконечной жизни природы и мира и задумываются над вечными вопросами бытия.

«Вековая обитель людская», по словам писателя, то ли

развалилась, то ли пошла ко дну, а может перестроилась». Напряженные раздумья вокруг судеб этой обители, втянутой в общее движение жизни, поиск потерь и приобретений на этом пути, новых путей единства человека и мира, человека и общества, человека и природы и составляет предмет матевосяновской прозы. И Цмакут, воссоздаваемый Матевосяном по образу села его памяти, «созидается наново в желании открыть новую просеку».⁴⁷

В этой памяти прошлого и одновременно устремленности в настоящее, в стремлении передать динамику национальной жизни, постичь смысл «новых кругов бытия» — основной пафос творчества писателя. В творимой им нескончаемой саге выступают все новые герои и судьбы, претерпевают метаморфозы, освещаются иным светом старые, знакомые нам лица, а порой и просто повторяются известные мотивы большого сюжета цмакутской действительности.

Синтез прошлого и настоящего выступает и как то динамическое начало художественного мира писателя, которое впитав в себя достижения прошлого, вырабатывает новые каноны на основе испытанных временем традиций и в связи с особенностями нового мироощущения. Разлагается традиционная форма письма, «целостный пластический образ мира», чтобы воскреснуть в новом синтезе со сложными переплетениями в нем различных стихий — от субъективно-исповедальной, лирико-драматической и психологической до объективно-сказовой и эпической, которые делают многогранным и многозначным поэтический контекст его саги. А коренные изменения в характере взаимоотношений между словом автора и изображаемой действительностью приводят уже к новым способам развертывания авторского ракурса по отношению к героям и их голосам.

Эти художественные принципы, разрабатывающиеся во всем творчестве Матевосяна, получают свое дальнейшее развитие в повести «Ташкент», отличающейся, по признанию автора, уже «принципиальным многоголосием».

Тема уходящего мира и потери самостоятельности «сво-

бодной республики пастухов» продолжается и в «Ташкенте». Возникая как бы мимоходом, втягиваясь в повествование по ходу описания судеб героев, она разворачивается и далее, составляя фон и атмосферу жизни Цмакута, просматривается в широких противопоставлениях его прошлого и настоящего, звучит в разных сопутствующих ей темах, мотивах и образах.

Таков, в частности, повторяющийся в повести мотив замолкшего школьного звонка, символизирующий трагическую тему опустошения деревни, по-разному и многократно варьирующуюся во всей хронике цмакутской жизни. Вспомним агуновское — «в город, в город, в город...» («Мать едет женить сына»). И в «Ташкенте» народ опрометью бежит из Цмакута — «старое звонкое село развалилось, и не было никакой надежды, что когда-нибудь здесь снова будет школа, школьный звонок, крики, ругань, радость, жизнь».

Картина заброшенности села вырисовывается и в других пронзительно грустных образах уходящего мира со всей его мукой и радостями, с голосами, звуками и красками прошлого («Все ушли, все прошло... Земля вся в цвету была»).

Сопоставления прошлого и настоящего звучат как в голосах отдельных героев, так и в общем голосе Цмакута («Вспомнили, что в старину пастухи не такими были... Вздохнули, сказали со стоном: испортилось поколение, да...») В числе повторяющихся знакомых мотивов и такие мотивы-антитезы как сила и слабость, дом и беспочвенность, благополучие и несостоятельность. На одном полюсе — творцы и созидатели жизни, люди, на которых земля держится, стойки, «боровы» вроде Большого Ростомы, борющегося упорно за сохранение земли Цмакута, оба Тевана — «тягловые силы» Цмакута, на другом — исполнители, приспособленцы, потребители и паразиты, против которых направлен внутренний протест Тэвана-Красавчика: «А почему круглый год, все двенадцать месяцев в году, один я двадцать четыре часа в сутки, один я работаю, а живете-благоденствуете вы?»

Неоднократно обыгрывается в повести слово «хозяин», выражая столкновение мнимых и истинных хозяев цмакутской

земли. Такова полная иронии фабульная концовка повести, когда руководство города застаёт Тэвана-Красавчика спящим у родника: «Будто бы подняться хочет (Тэван), встал на четверенки, сказал: «Что, хозяин?» Сказали: «Сукин сын, половина общественного поголовья твоя, а половина твоих знакомых, что ты заладил «хозяин», хозяин ты сам, а нас хозяевами называешь». Сказал: «По срочному делу в Ташкент еду, напарник мой один остался, пойдите подсобите ему, тоже хозяевами будете, хозяин».

Повторяются и отдельные диалоги, эпизоды и ситуации, и эта лейтмотивная образность, поэтика мотивов и слова является одним из основных свойств матевосяновского стиля, как бы поэтически восполняющим отсутствие традиционного сюжета, присущего эпической прозе и напрягающим объединяющие силы его фрагментарного и разомкнутого художественного мира, не имеющего ни начала, ни конца.

Социальная и нравственная проблематика этой повести, как и во всех вещах Матевосяна, высвечивается прежде всего через образы героев. Сюжет словно тонет в потоке жизненных связей, отношений, в столкновении характеров и судеб. Фабульное время стянуто, сосредоточено на одном дне. Эпизоды, ситуации, не связанные с основной фабулой, параллельные судьбы в общем круговороте жизни и определяют ход этого вольного повествования. Поток сознания героев, вмешиваясь в поток жизни и аналитически рассекая его, разрушает естественную нить повествования, его причинно-следственный хронологический ряд, заменяя его связями ассоциативными, свободными. Основная его тяжесть переносится в силу этого во внефабульный слой, на статические элементы произведения — психологические состояния и переживания, в мир восприятий, впечатлений и воспоминаний. И в этом «идеальном» мире время уже претерпевает самые разнообразные метаморфозы, свободно смещаясь, раскручиваясь в любом направлении, растягиваясь сколь угодно по длительности. В переключках между локально-фабульным и широким эмоционально-психологическим масштабом времени и протекает

действие, приобретая дополнительные измерения за счет непрерывного развития психоанализа. Развитие художественного смысла совершается именно в этом течении, развертывании многообразия мира и людей в деталях и подробностях жизни или смене впечатлений повествователя или героев.

Отсутствие структуры, однако, тут мнимое — просто на смену жестким формам приходят более незаметные, гибкие, открытые объективной истине жизни средства художественного конструирования, которые и позволяют сквозь бытовой материал раскрыть лицо этой самой жизни, всю сложность и богатство характеров, перевести локальное повествование в широкий контекст, увязать малое и большое, реальность вещную и духовную, жизнь отдельного человека и народа, Цмакута и большого мира, разворачивая тем самым быт в бытие.

Говоря о подобных явлениях, характерных для современной прозы, Л. Арутюнов пишет: «Замкнутость миров — это художественный принцип, позволяющий писателям решать бытийственные проблемы в «своем кругу», чтобы затем экспонировать их в мир как сущностные проблемы». Армянское село Матевосяна выступает в этом ряду «как аналог национальных проблем, средоточие проблем человечества»⁴⁸. Сам Матевосян убежден, что «на самые большие вопросы времени можно ответить, не покидая Цмакута сюжетно. В буквальном смысле, не покидая. Каждый Цмакут вмещает в себя всю сложность мира»⁴⁹. И притчевое начало его прозы организуется внутренним, глубинным соотношением этого «крохотного человеческого гнезда» с большим миром, при котором Цмакут выступает одновременно и как реальное географическое пространство и как эпическое лоно бытия человека — «маленький уголок большого мира».

Собрался неожиданно в Ташкент Тэван-Красавчик за своим потерянным братом, бросил все свои дела и заботы, вырядился в свой синий городской костюм на удивление всему цмакутскому миру. В контексте ситуации этого мира это происшествие или, вернее, намерение героя, грозящее отторжением его от трудовой жизни Цмакута, действительно, становится

событием, затрагивает жизнь всех персонажей, разрушает прежнюю систему отношений. И Цмакут обсуждает этот шаг, осуждает, выносит решение.

Странное и неожиданное с точки зрения Цмакута намерение героя обнаруживает иные мотивы в свете сознания самого героя с его ощущениями несостоятельности праздника собственной жизни и любви, с его бунтом против своей подневольности. И этот мотив усиливается на протяжении всего повествования повторяющимся метафорическим образом «синего костюма» — «словно он им больше не слуга». Он звучит и в символическом образе одинокого молоденького зеленого ствола, вырытого им на Тополином склоне и посаженного в отчем саду: «Наверное, хотели видеть себя таким, каким мы должны были быть... Прямое и зеленое..., оно поднялось и плавало привольно в чистом небе...».

В монологах и диалогах других героев возникают иные семантические пространства, одно и то же событие получает отражение с разных точек зрения, персонифицируясь и срастаясь с конкретным бытием человека, органично из него вытекая, позволяя читателю составить свое мнение о происшедшем свободно и непредвзято.

Наряду с голосом Тэвана столь же полногласно звучат голоса Шушан, ее сыновей, Арьяла Тэвана, Большого и Маленького Ростом. Эта драматическая история встает в восприятии жены Тэвана-Красавчика, повторяет в своих поворотах и судьбу матери Шушан, «забывшей перед молчаливой людской ненавистью и про любовь, и про права свои». Другие голоса звучат в общем хоре, дополняя общую атмосферу цмакутской жизни. Так, посредством подобного широкого самовыявления различных голосов увеличивается число возможных точек зрения на изображаемое, создается «иллюзия действительности», зримой и слышимой картины изображаемого.

Подобный полифонический принцип созидания художественного мира превращает сюжет целиком в достояние чужих сознаний — мир Цмакута выговаривается сам, ему передоверено автором многостороннее слово о нем.

Правда, этот мощный речевой поток, эта постоянная смена голосовых партий как будто дематериализуют этот мир, порой заслоняют пространство этого мира. И требуется какое-то напряжение, чтобы за всем этим потоком не потерять зримые куски действительности, которые безусловно есть, рассеяны по всей повести. Есть и достоверные реалии жизни и быта, и обстановка, и портрет, и предметно-пластические детали их, врезающиеся в память, и почти кинематографические кадры. Но все это поглощено «внутренним», просмотрено с точки зрения того или иного героя, его состояния. И пейзаж, который редко выступал у Матевосяна в служебной функции, а наравне с голосами героев был столь же реальным и полногласным участником создаваемого художественного мира, здесь временами становится почти условным, символизируя то или иное состояние героя или всей цмакутской жизни. «Непрерывная весна», «постоянное лето» – это время любви Шушан, а первоначальное заглавие повести «Մեր օրերը ամառն են» – это метафора сегодняшнего дня Цмакута, разразившегося слезами-дождем, то есть все подчинено голосам этого мира, выражению его нравственного климата.

Отказ от монологичности, от презумпции авторского всезнания, стремление к выявлению множественности точек зрения, анализу и оценке их в новой сложной позиции утаения авторской личности, руководство автором цепями событий на «уровне» героев – через сказовое слово придают прозе Матевосяна качество высокой, повышенной объективности.

«Летописец судеб людей Цмакута», восстанавливая национальные традиции древних хроник и летописей, и тем самым «их значение в генетической целостности литературы»⁵⁰ необычайно расширяет диапазон этого сказового слова. Работая все время «чужой точкой зрения» – повествователя или героя, автор применяет при этом самые разные типы прозаического слова. Повествование идет то в третьем лице, от имени повествователя, то перехватывается голосами героев, их несобственно-прямой, прямой или косвенной речью, и грани между этими голосами настолько зыбки, что порой трудно

отличить их. Повествователь изнутри этого мира, его равный соучастник, его речь то целиком окрашена речью героя, сливается с ним, то враждебно сталкивается. Иногда это «мы» повествователя – некий обобщенный образ представителя этого мира («Все мы выросли в селе»). Колорит же речи героев выступает не в стилизации, не в особом образом организованной лексике, а во всем строе художественного текста. С сознанием и речью героев связывается самый глубокий пласт повествования, и художественная мысль претворяется в самой этой речевой стихии.

Да и сама действительность, осложнившаяся и обогатившаяся, словно провоцирует слово исследователя жизни, пытающегося подчеркнуть ее многоголосие, распавшееся состояние и соответствие своих персонажей характеру этой действительности. Образ действительности встает именно из этого многоголосия, из контрапункта ее голосов, на который и переносится доминанта художественной идеи. А само многоголосие приносит с собой в повествование не только мощную стихию народного языка, но и глубокие пласты жизни и сознания народа.

Голос же автора слышен в самой организации повествования, в отсутствии равноправия во всем этом многоголосии, в разном весе и значении каждого слова в общем составе целого, в разных способах их выражения, в тонких, внешне не подчеркнутых гранях соприкосновения слова повествователя и слова героя и, наконец, в авторских интонациях, проникающих в слово героя: «Каким получили Цмакут от бога, таким и передали нам, хоть бы одна нахальная прямая дорога, чтобы распахать горы, хоть бы взрыв один, чтобы скинуть в овраг холм, разровнять местность, сделать приличное гумно, пожар бы какой варварский – спалить лес к чертям, дать место покосам, нет, ничего такого не было, их тропинка спускалась вместе с оврагами, огибала камни и кусты, терялась в камнях и ущельях, и всюду была прорва цветов, сумасшедшая прорва цветов...».

Нравственный итог этой повести не исчерпывается таким

образом ни ситуациями, ни характерами, ни разрешением конфликта или событийного ряда — он извлекается из всего образаного строя повести.

Характер завершения действия, не означенного развязкой событийного ряда, открытость действия в будущее имеет у Матевосяна миросозерцательный аспект, свидетельствуя о том же постижении писателем мира в двух ракурсах — его пристальном всматривании в конкретно-историческое бытие и в то же время — освоении мира как целого. Ощущение «необрубленного пространства» и неограниченности жизни во времени остается от чтения его рассказов и повестей. Неразрешенные открытые финалы продолжают конфликт в сознании читателя, домысливая его дальнейшее развитие во времени и пространстве, давая толчок его воображению на рубеже перехода из мира художественного в мир реальный. Они лишены даже иллюзии завершенности, а наоборот, настраивают на продолжение: «Сколько историй, сколько превращений... Дошли до сегодняшнего дня. Что дальше с ними будет?»

Сам процесс циклизации его рассказов и повестей — результат того же тяготения писателя к воспроизведению широкого и полного образа действительности, стремления стать стилем самой действительности, не укладывающейся а привычные формы сюжета и жанра. Эта циклизация организуется у Матевосяна не сквозным сюжетом, а внутренним единством замысла, единой позицией автора. Вопросы, поставленные в одной человеческой истории, переплетаются с другой, разрешаются в другой. И логика развития характеров и обстоятельств подчиняется не образованию внешней интриги, а обрисовке общих процессов действительности, обнаруживая готовность включения в себя все новых духовных и социально-исторических связей. Куски и фрагменты изображаемого мира продолжают помимо воли автора выстраиваться в общую панораму цмакутской саги. Так было с «Началом», которое по свидетельству автора мыслилось как самостоятельный рассказ, но которое впоследствии органично вошло в эту сагу. То же

произошло и с другими вещами, и «Ташкент» в этой общей цепи.

Тяга к свободному повествованию, к заранее ничем не ограниченному изображению мира, а также особое отношение к сознанию и слову героя, признание его самостоятельности, связываются с общими тенденциями, наблюдаемыми во всей современной прозе, и следствие процессов, характерных для современной ситуации повествования вообще – ситуации, в которой обнаружились противоречия между словом и образом действительности. Конструктивные способы преодоления этих противоречий могут быть самыми разными, и современная проза, ощущая эту потребность, стремится к пересмотру традиционных представлений о жанре, о самом существе повествования и слова, призывая даже к возврату старинного смысла латинского слова «*prosus*», как «вольного, свободного повествования», усматривая именно в такого рода повествованиях возможность воссоздания неограниченности жизни.

Проблемы повествования, сюжета и жанра волнуют и Матевосяна, судя по его собственным высказываниям. В связи с «Ташкентом» он пишет о «драматичности» сложившихся у него отношений с сюжетом и жанром: «Что такое «Ташкент» в специфически жанровом отношении? Характеры и только... И ни одной четко прочерченной линии. И ни одного главного героя, хотя каждый участник сходимки – потенциальный главный герой. Каждый характер – романский, но только в потенциале, в моем, авторском, о нем представлении. О каждом я могу написать целую развернутую историю, хотя здесь, в «Ташкенте»..., ему принадлежит всего один единственный монолог... Но эта форма – разговор всех со всеми... придуманный мной способ, уловка, чтобы спасти бессюжетную вещь, то есть компенсировать как-то врожденный недостаток».⁵¹

И действительно, матевосяновское слово, которое стремится быть свободным и непосредственным, которое кажется в своей основе романским и направленным на воссоздание полного и целостного образа действительности, ориентированное на то, чтобы стать стилем самой действительности, с

другой стороны, опосредовано, обременено всем грузом традиций, всеми прежними повествовательными энергиями и техниками – от самых непосредственных до самых искусных, аналитических. Это слово, вобравшее в себя как прочную определенность авторского слова, сложившуюся в классической традиции, так и классические способы повышения психологической напряженности с помощью исповеди, внутреннего монолога, «потока сознания» и т.д. Это слово, наконец, знает и об «исчезновении автора» и возможностях подтекста. Как стремление к свободному повествованию, к «верховному жанру жизни», так и ностальгия по жанру и сюжету, выраженные в признаниях Матевосяна, – свидетельство его изначального тяготения к эпизму, ощущения им традиций рода и жанра, в приобщении к которым и совершаются подлинные открытия.

Таким образом, национальная стихия, выраженная в локальном материале и тематике, в художественном функционировании различных бытовых пластов, голосов и звуков родного мира и природы, в создании характеров, воплощающих исторически устоявшиеся формы национальной психологии, приобретают всеобщее общечеловеческое значение, втягиваясь не только в духовную атмосферу эпохи, но и в контекст эстетических и художественных поисков эпохи. Как выразился В.Кожин, это – «ответ армянской литературы на стилевые и глубже... жизненные проблемы современной и даже мировой литературы.»⁵²

В своем общем народном взгляде на жизнь, на первоначальные формы народной жизни и психологии, в стремлении уловить и выразить основы национального характера, в постановке проблем современности в связи с историей и социальным опытом народа, Матевосян продолжил те традиции, которые, начиная с Туманяна, определили особенности национального стиля.

Жизнь национального в веках это и есть сохранение завета, традиции, того, что, по словам Гачева, «сосуществует во взаимоотражении времен», в точках пересечения почвы и судьбы народа.

- ¹ Классический тому пример в армянской литературе – песни «пандухтов» или такие виды устного творчества, как «твеляц ерг», «випасанк»
- ² М. Бахтин писал в связи с этим о «ценностных центрах эпохи», ее «тематических доминантах», с которыми связывается и «определенный репертуар жанров» (См. П.И. Медведев. *Формальный метод в литературоведении*. Л., 1928, с.211)
- ³ В. Г. Белинский. *Полное собрание сочинений*, т.5, М., 1956, с.13
- ⁴ Выяснение причин этого явления вызвало необходимость обращения к начальному периоду формирования жанрового состава армянской литературы, к тем истокам, которые предопределили дальнейшие пути развития прозы.
- ⁵ Н. К. Гей. Художественная форма и национальные традиции. В кн. *Проблемы художественной формы социалистического реализма*. Т.2., М., «Наука», с.8
- ⁶ Г. Гачев. *Национальные образы мира*. М., 1988, с.220
- ⁷ Об этом специфическом выражении тех же социальных феноменов и конфликтов эпохи не только в своеобразии национального быта, но и национального типа мышления есть интересные наблюдения у Е. Алексанян в ее сравнениях армянской и русской прозы этого периода. Так, на ее взгляд, в армянской интерпретации темы «маленького человека» доминируют лирико-драматические интонации в отличие от иронических и критических обертонов, характерных для русской литературной традиции с «ее размышлениями о доле вины маленького человека, не сопротивляющегося жестоким обстоятельствам.» (См. Е. Алексанян. *Армянский реализм и опыт русской литературы*. Е., 1977, с.187).
- характерном для русской прозы совмещении психологического детерминизма с виной и ответственностью человека, пафоса объяснений с пафосом нравственного суда пишет и Л.Гинзбург (См. Л.Гинзбург. О психологической прозе. Л.1977).
- ⁸ В связи с национальными особенностями нельзя игнорировать присущий новой армянской литературе такой феномен как формирование в ней двух ветвей развития – восточноармянской и западноармянской. Несмотря на единую линию развития в целом и общность традиций, их развитие в разной духовной и культурной среде, несомненно наложило свой отпечаток как на общие эстетические, так и на конкретно жанровые поиски. В центре внимания данной статьи, однако, – восточноармянская проза.
- ⁹ Г.Гачев. *Национальные образы мира*. М., 1988, с. 320
- ¹⁰ Уместно здесь привести наблюдения Гачева относительно «тайного

- замысла сути Армении» – «обволокнуть собой воздух, свет и небо – погрузить все в недра, во внутреннюю жизнь души, откуда сочиться, истекать музыкой, сольным соком души индивидуальной..., ее стоном вековой заключенности». (См. Там же, с.402)
- ¹¹ «Хаос» Ширванзаде, заложивший, по словам Демирчяна, начало европейской формы в армянской романистике и раздвинувший локальные рамки армянского романа до масштабов русского и европейского романа, несмотря на типологическую общность с ними и нивелированные историей национальные различия, – есть ответ армянской литературы на общие «идеи времени» и его эстетические принципы.
- ¹² Г. Гачев. Там же, с. 423
- ¹³ Е. М. Мелетинский. *Поэтика мифа*. М., 1976, с.176
- ¹⁴ См. Е. Топоров. «Об обработке одного индоевропейского мифа в древнеармянской традиции». *Историко-филологический журнал*, Е., 1977, №3, с. 88-89
- ¹⁵ М.Абегян. История древнеармянской литературы. М., 1975, с.350
- ¹⁶ См. об этом статью А. Маргуни «Փոքր պատմողական ժանրի բնահիշուական ակունքները» в сб. «Ավանդույթները և գեղարվեստական զարգացումը», Ժ., 1976.
- ¹⁷ Аналогичная судьба характерна и для русских повестей 17-18вв, на которых был наложен запрет как на «неполезные» с точки зрения государства и церкви повести.
- ¹⁸ М. Абегян. Там же, с.8.
- ¹⁹ Роль риторики в становлении художественной прозы отмечена многими исследователями (Б. Грифцов, В. Шкловский, Ал. Михайлов).
- ²⁰ Ал. Михайлов. «Роман и стиль». В кн. *Теория литературных стилей*, М., 1982, с. 138, 162
- ²¹ *Литературная теория немецкого романтизма*. Л., 1934, с.12
- ²² Ս Սարինյան. Հայկական ռոմանտիզմ. Ե., 1966, էջ 195
- ²³ Էդ. Ջրբաշյան. «Բոլոր սկզբների սկիզբը», Գրական քերթ, 1984, 16/XI
- О характере этого синтеза, сочетающего в себе элементы как западной, так и восточной романистики, есть интересные размышления в статье Д. Демирчяна о романе Абовяна (см. об этом Դ.Դևիրճյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հտ. XIII, Ե. 1984, էջ 134.
- ²⁴ См. Խ. Արուսյան, Երկերի ժողովածու, հտ. 10, Երևան, 1952, էջ 166
- ²⁵ М. Налбандян. *Избранные философские и общественно-политические произведения*, М., 1952, с. 140
- ²⁶ Ս Սարինյան. Հայկական ռոմանտիզմ. Ե., 1966
- ²⁷ См. Լ. Ղազարյան. «Պատմող հեղինակի դրսևորումները գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ» в кн. Գրական ստեղծագործություն: Վերլուծության ուղիները և սկզբունքները: Ե. ԳԱ հրատ. 1983.

²⁸ Ս. Սարինյան. Հայկական ռոմանտիզմ. Ե., 1966, էջ. 195.

²⁹ Դ. Դեմիրճյան. Երկերի ժողովածու. Ե. 1991, էջ. 490.

³⁰ Этот «проповеднический дух» присущ, кстати, и русской классической литературе в целом, несмотря на накопленные в ней богатые психологические традиции. Благодаря своему нравственному пафосу, чувству социальной совести, она всегда имела помимо эстетической и иные функции и задачи. была своего рода общественной трибуной, воспитателем и пророком (образ поэта-жреца, поэта-пророка). Особые же повороты истории, полные социальных катаклизмов, и вовсе подчинили ее стихии общественной жизни, обусловив исключительную социальную остроту этой литературы.

³¹ Поэтика армянского исторического романа исследована в работе З. Аветисяна (См. Չ. Ավետիսյան. Հայ պատմավեպի պոետիկան, Ե. 1986).

³² Ս. Սարինյան. Հայկական ռոմանտիզմ. Ե., 1966, էջ. 459.

³³ В.Г.Белинский. Собрание сочинений в 9 томах, т.1, М., 1976, с.139.

³⁴ Русская литература 19 века также отягощена грузом неосуществленных в прошлом эстетических проблем в сравнении с соответствующими ей по времени литературами Англии, Франции, Германии, где отдельно были пройдены стадии Ренессанса, Просвещения, романтизма. Однако синтез этих проблем был осуществлен уже Пушкиным, в творчестве которого был как бы разомкнут условный литературный круг (уничтожение иерерхии «высокого» и «низкого» в искусстве, расширение предмета и материала прозы), создав богатые основы для ее дальнейшего развития (Гоголь, Толстой, Достоевский).

³⁵ В.Г.Белинский. Собрание сочинений в 9 томах, т.1, М., 1976, с.149.

³⁶ Эд. Джрбациян. «Варенькин вечер — единственный рассказ Г.Сундукяна» в кн. Поэтика и литературное развитие». Е., 1985, с. 158.

³⁷ Е. Алексанян. Там же, с. 147.

³⁸ «Միսիր», 1899. №66.

³⁹ Э. Джрбациян. Поэтика и литературное развитие. Е., 1985, с. 214.

⁴⁰ Е. Алексанян Там же, с. 223, 224.

⁴¹ О новом качестве этого синтеза пишет С. Бодосян (См. Ս. Բոդոսյան «Որոշրգաերգիծական վեպի մոդերնիզմը» Չ Սվ. Ժամանակակից հայ արձակը, Ե., 1981).

⁴² Ар. Григорян. «Аксел Бакунц. Заметки о стиле писателя.» В кн. *Литература и теория* Е., 1976, с.246.

⁴³ С. Агабабян. *Аксел Бакунц.* М., 1965, с. 163.

⁴⁴ Մ. Բակունց. Դրականության մասին. Ե., 1959, էջ 131.

⁴⁵ Г. Белая пишет об аналогичной ситуации, сложившейся в русской прозе этого периода, также отмеченной широким распространением в ней сказовых тенденций: «После революции оказалось невозможным писать по-старому, оказалось, что народ является не

только объектом, но и субъектом повествования, что на какое-то время необходимо совместиться с его системой отчета, чтобы мир вновь обрел цельность и полноту» (Г. Белая. *Закономерности развития советской прозы 20-30-ых годов*. М., 1976, с. 10).

- ⁴⁶ См. об этом Н. Лейдерман. *Движение времени и закон жанра. Жанровые закономерности развития современной прозы в 60-70-ые гг.* Свердловск, 1982.
- ⁴⁷ Предисловие автора к сб. Гр. Матевосян. *Твой род*. М., 1982, с.6
- ⁴⁸ Л.Арутюнов. Национальный мир и человек. В кн. *Современный литературный процесс. Изображение человека*. М., 1972, с.197.
- ⁴⁹ Гр.Матевосян. Поэзия языка. «Вопросы литературы», 1980, №12, с.196.
- ⁵⁰ С. Агабабян. *На пути к синтезу. А на какой основе?* «Вопросы литературы», 1976, №1, с. 95.
- ⁵¹ Матевосян. Поэзия языка. «Вопросы литературы», 1980, №12.
- ⁵² Ар.Григорян, В.Кожин. *У истоков стиливого многообразия.* «Дружба народов», 1975, с. 271-272.

СТИЛЬ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Это история турка – сельского рассыльного, возвращавшегося домой, но не сумевшего добраться до дому засветло. Он шел и шел, размышляя о своем долгом пути домой, но вершина горы, предвещавшая и знаменовавшая дом, никогда не была такой далекой. За горизонтом виднелись другие горы, и было там – вдали – что-то фатально, мистически, подобно знамению запретное, и была тень, и в этой тени все казалось таким несовершенным.

По дороге ему встретился страшный человек, ужаснувший его, – это было другое знамение, – распахнутая грудь, волосы, как шкура зверя, они как бы повисли на теле, на груди, на руках этого мучительно угадываемого соплеменника. Когда спустилась ночь и зажглись звезды, он, казалось, дьявольски сторожил гору. Потом рассыльному встретились двое, муж и жена, уже армяне, Он решил скрыть, что он турок, он знал, что армяне потерянной родины, узнав, что ты армянин, особенно теплели и как-то неслышанно раскрывались душой. “Я такой же, как и вы христианин”, – сказал он и назвался армянским именем. Они зазвали его заночевать у них, его зазывала к себе на ночь вся армянская деревня. “Мы, армяне, должны помнить друг о друге” – так, не зная и не догадываясь, кто такой этот гость, думали армяне этого армянского села.

Он с безукоризненным старанием, с каким-то чужим прилежанием и усердием имитировал все армянское – чужбинное и даже нечужбинное (он рос среди армян) – язык, быт, обычаи, привычки, манеру есть, молитвы, песни (даже васпураканские, в которых пела сама трагическая душа народа). Чтобы до последнего предела и даже временами как-то

веселяще казаться армянином, он достал крест, осенил крестом свое лицо и перекрестился. Хозяева в каком-то странном послушании последовали за ним, и здесь, кажется, что-то разладилось и смешалось.

А на улице какой-то армянский мальчик пел песню о далекой родине, и гость подхватил ее, он знал не только ее мелодию, но и слова.

Он устроился на ночлег, но не мог уснуть. Он слышал голоса хозяев и вздрогнул от слов жены: “Я скажу тебе, этот человек, который там спит, не армянин”. Муж разъярился — откуда она знает, что такое армянин, и яростно обругал ее. Может быть, потому, что поверил ей, а, может быть, потому, что и сам это знал — в стерильной, рафинированной безукоризненности всего, что делал гость и что было в нем безупречно явлено неуловимо проступало что-то приглушенно заученное.

А рассыльный ушел засветло и удивлялся словам женщины — как это она догадалась, что он не армянин. И потом долго, возможно даже всю жизнь, вспоминал и думал об этом.

Это рассказ Мндзури “Я скажу тебе, этот человек не армянин”. Кстати, все истории и сюжеты произведений этого писателя всегда забываются, остается нечто другое. Здесь это “нечто другое” живет внутри сюжета этой истории, открыто и откровенно недраматической и нетрагической, но, хочется сказать, национально напряженной и именно поэтому в национальной глубине и сердцевине сокрушительно драматической и трагической. Трагичны потерянная родина, далекий дом далекой родной стороны, память о доме, которого эти люди не видели никогда, и образ этого незнаемого дома ностальгичен и потому реален-нереален. Национальный феномен этого рассказа Мндзури живет в его стиле, за которым трагедией становится само время.

А беда рассыльного была в том, что он не понял того, что его, казалось бы, естественный и наивно-невинный “монолог”, создающий вокруг себя ауру неуместности, показался ему

“диалогом”, опрометчиво-театрализованной игрой, вброшенной в чужбинно национальное пространство, где не может быть театра даже с его античным амфитеатром и где мнимость подобного “монолог-диалога”, оказавшись “результатом отсутствия собеседника” (И.Бродский), разрушается, разбивается о гранит не только национальной закрытости, но и, что совсем уже парадоксально, национальной открытости нации. И это отсутствие собеседника глядит не только в какой-то художественный тоталитет текста, но и в национальную самосущность народа, выраженную в этом тексте, в его художественном мире и национальном стиле.

И казалось бы, как это было замечено С.Бочаровым в связи с пушкинским “Гробовщиком”, в рассказе Мндзури нет ничего, кроме приключения, но в то же время самое это приключение, как какое-то ничтожное событие можно забыть. Текст же рассказа живет в экзистенциально-пограничной ситуации между реальией и образом, где реальия покрывается образом, а образ вырастает из слова, чуждого стилевой “игре в изящные композиции” и “периферические формы” стилевого отражения реальий.

Это национальный мир в его обыденном существовании и вместе с тем в художественно-напряженной стилевой предельности образа, который здесь опрокинут в дуализм собственной прочитываемой предельности и непрочитываемой беспредельности.

Самодостаточность национального мира в его целостности всегда чудо, даже когда нет мотивации этого чуда. Мотивацией же здесь может быть только стиль литературного произведения в его национальной наполненности.

Но вернемся к тексту рассказа Мндзури. Итак, как же армянская женщина на чужбине узнала, что усердный рассыльный не армянин. Однако, прежде чем попытаться ответить на этот вопрос, хочется сказать о том, что, обращаясь к анализу текста литературного произведения, всегда важно выяснить отношение автора к своему произведению, не менее важно — и это не аналитическая мистика и не мистификация —

выявление отношения самого произведения в автору (несмотря на весь эффект отчуждения этого произведения от автора). Потому что качественная определенность всех элементов и моментов художественного произведения сводится именно к структуре их отношений, уходящих в национальный стиль.

Ведь все “армянское” (вспомним понятие “русского” у Д.Лихачева), вплоть до языка, молитвы и песни (куда же дальше?) этот не-армянин “делал” лучше и, казалось бы, чище и кристальнее, и не отягощенное, чем сами армяне. И вот возможный ответ – именно потому, что лучше, чем они, а не как они (даже на чужбине). Вот что почти обо всем этом можно прочесть у Ремарка в “Ночи в Лиссабоне”: “Когда у тебя нет родины, потери особенно тяжелы. Нигде не находишь опоры, а чужбина кажется особенно чужой” (эта мысль пришла к персонажу, когда он с высоты смотрел на чужой город, театрально раскинувшийся внизу).

И в этом “лучше”, “чище” и “кристальнее” было что-то действительно неуместное, а в национальном мире уместность и истинность – черты всегда сущностные и значимые. И хотя в рассказе Мндзури есть какая-то наигранная, выпадающая из самой себя игра “в армянина”, за этим сюжетом живет “неигровая” и ненаигранная национальная самосущность, и чем более она чужбинна, тем более она национальна в своей истинности, обращенной к менталитету народа, в котором даже форма и степень образованности национальны.

Все это происходит в тексте, внетекстовой реальности, не-тексте, а также в поэтической ситуации встречи людей и смыслов, которая в данном литературном произведении не “поражена” чрезмерностью слова или, напротив, его “снятием” в некоем “нулевом письме” (Р.Барт).

Здесь сам образ, встречи людей и смыслов живут как вид условности, когда, по слову С.Бочарова, “определенность равняется неопределенности”, а идея равняется форме (или, наоборот, форма равняется идее). Кстати, Л.Гроссман утверждал, что идея борьбы с крепостничеством для молодого Тургенева была простым художественным приемом, который блестяще

помог ему разрешить трудную композиционную задачу его охотничьих рассказов, и что одним из наиболее художественных приемов Достоевского была идея “бедных людей”, “униженных и оскорбленных”, восходящая еще к литературной традиции XVIII века, и, наконец, что и пауперизм есть такой же основной элемент поэтического стиля Достоевского, как и катастрофическое построение его романов, преобладание в них диалогов, обилие планов и групп в одном создании.

Выпяченная, рвущаяся наружу мысль или мысль сама по себе, живущая вне формы (в литературном произведении – художественной формы) “или такой же материал, как произносительная и звуковая сторона морфемы, или же инородное тело” (В.Шкловский – он же считал, что сюжет и сюжетность такая же форма, как и рифма).

В рассказе Мндзури живет некая анонимность повышенного выражения. Встреча людей, ординарная сама по себе, оказывается встречей национальных смыслов, уже неординарных или даже экстраординарных самих по себе. А мысль, безостаточно выраженная в художественной форме (это может быть и формальная форма или даже форма в форме формы), оказывается недостижимой для любой версии ее метахудожественного выражения. Мысль рассказа Мндзури неформулируема (и неформализуема в тоталитарном анализе), и она живет в художественной целостности рассказа, в недискретности его текста и уходит в “тайную тайных” человеческого (и национального) сознания.

Другая игра и другое тождество, другая идентификация и вместе с тем бинарная оппозиция определенности и неопределенности текста и национального мира – рассказ Амастеха “Дождь” (писателя типологически близкого Мндзури – по художественному миру, выражающему национальный мир, по отсутствию чрезмерности слова и вместе с тем некоего “нулевого письма”).

Рассказ, кажется, с вызывающей неприязнательностью пронизан и пронзен устойчивым “сонмом” реалий, за которыми как бы нет больше ничего, но вместе с тем он столь же

вызывающе непритязательно условен и как бы распят и отягощен этой условностью, так как тоже погружен в мир игры: игры в форме игры (“тама”, она проходит через весь рассказ, через всю жизнь персонажей, и она прерывается только для того, чтобы в непостижимом стилевом значении вновь вспыхнуть в финале рассказа – но об этом позднее) и игры не в форме игры, которая изначально и зловеще драматична, – истаивающее капля за каплей ожидание дождя. Две игры в рассказе Амастеха “Дождь” – лишь только видимый, воображаемый (виртуальный) максимум свободы (“тама”, но ведь она тоже обреченность) и реальный сокрушительный максимум несвободы (более роковая обреченность – ожидание дождя, а это их жизнь и их судьба, их состояние в мире и определенное состояние мира, в котором обреченность на “свободу” страшнее несвободы).

И здесь как бы парадоксально взаимопереходят одно в другое неполнота и законченность условности, и вместе с тем мир условности и знак условности.

Ввергнутость персонажей в игру в форме игры (“тама”) захватывающе безудержна и вместе с тем беспросветно тосклива и монотонна, она поглощает жизнь и вместе с тем она отчуждена от нее, и как бы отстраненно и остраненно творит эту жизнь. Игра не в форме игры (ожидание дождя) носит роковой (при всей своей непритязательности) и надличный (несмотря на всю погруженность персонажа в эту игру-ожидание) характер, а между двумя этими играми проходит средняя линия жизни и ее усредненность, грозящая дорогою в никуда и почти фрейдистским сближением варварского и утонченного. Причем, по одному из парадоксов искусства, игра не в форме игры интерпретируема, так как она погружена в реальный ряд действительности и реальный ряд сознания, а игра в форме игры неинтерпретируема, так как она погружена в подсознание и бессознательное (ее умонепостигаемость здесь становится художественным приемом). Эта трагическая игра, как в форме игры, так и не в форме игры, в тексте рассказа томится не в “красивой трагической фразе, а в простой и

даже скучной правде” (М. Арцибашев), в экзистенции существования вещи и явления в их простой фактичности и некрасочной черно-белой обыденности, и в мире той правды, о которой русский декадент Евг. Чириков с чисто декадентским страхом и изыском сказал — я боюсь вашей правды больше, чем вашей лжи.

Пугающая национальная правда в этом рассказе Амастеха творится его национальным стилем, в котором как бы сфокусирован индивидуальный стиль писателя, напряженно обращенный к стиливым исканиям времени (и здесь эта обращенность очень сложна и опосредована национальной жизнью армянской чужбины и чужбинным состоянием армянина в мире).

Эта проза, несмотря на нарождающийся в литературе начала века авангардизм и несмотря на всю свою ввергнутость в видимую-невидимую игру чужда модным тогда “маньеризму”, как школе, или театру “игры зеркал”, превращавшему реальность в иллюзию или извлекавшему из иллюзии новую реальность. Реалии и фантомы этой прозы в виду ее уникальной истонченности переходят и переливаются друг в друга, создавая при этом какой-то нерукотворный мир текста и поэтической ситуации игры, в которой сама мысль и даже ее логика оказываются развернутой метафорой, и здесь как бы подтверждается или даже творится кроचेанская мысль о том, что там, где в искусстве все реально, нет ничего реального. И эта метафора в высшей тайне художественного текста вдруг оказывается осуществлением жизни.

В рассказе Амастеха в каком-то обыденном и вместе с тем гибельно-необыденном ожидании дождя, который дарует жизнь и как бы становится самою жизнью, причудливо смешались игра и не-игра, и в этом смешании игра порою обретает характер не-игры, а не-игра — характер игры даже в своей последней шальной обыденности. Кто-то любил салат на оливковом масле, кто-то складывал в своем магазине спички, мыло, соль, гвозди, ручки для стальных перьев, кого-то будоражила цена на пшеницу, кто-то, как канифолью, смазывал

струны медовым воском, кто-то отгонял мух, где-то звенела пила и бродил скучающий пес, где-то уныло и методично записывались долги должников, но все это все равно пронизывалось игрой “тама” (или мыслью о том, что вчера во время игры кто-то вместо одного камешка отдал два) и ожиданием дождя. “Тама” и ожидание дождя рождали и радостное единение, какую-то даже соборность людей и их жесткую и жестокую разъятость и отчуждение, и это всецело захватывало людей, приносило брожение умов и смятение чувств, и в их жизнь медленно, но неотвратно входила другая жизнь, которая оголяла их скрытые дотоле вещные отношения. Разрушался ритуал игры и ритуал жизни и рушились человеческие связи, и все это под натиском реалий как бы чужой и чуждой, какой-то другой жизни, и это уродовало отношения людей, а сама игра становилась чем-то более унылым, чем не-игра.

И томительное ожидание дождя и совсем уже трагическое, фарсовое – “ради увеселения самого Господа Бога” – опасение, что вдруг дождь зальет магазин или не даст высушить больше – еще одна игра на грани трагического фарса. А метафора скуки “покрывающей” свет и разливающейся сквозь солнце погружена в то, что Томас Манн назвал “бегущей неподвижностью времени” (здесь невольно вспоминаются метафоры голода у Гамсуна и отвращения у Сартра). От уродливых теней, вторгающихся в жизнь уродуемых отношений, разрушающих не только человеческие связи, но и “игру”, в которую они как бы опрокинуты, темно в глазах, темно на душе. Ушла “тама”, а ожидание дождя стало не только смыслом, но и способом жизни, изнутри разрушающим ее изначальную сущность, пронизанную и деформированную этим ожиданием.

А дождь опаздывал, и люди “не успевали” вернуться к своей благой изначальности, то, что дождь опаздывал, рефреном повторяется в рассказе, и кривятся лица сельчан и их жизни и отношения в ожиданиях хоть клочочка облака, и даже журавли. кажется, простирают крылья к ожидаемому и вождленному дождю.

Жизнь все яростнее вторгалась в некогда безоблачные отношения людей, потемнели и помутнели встречи, в них замечались беспокойство, недоговоренность, тревога и напряжение, разбивающие гармонию жизни и убивающие ее, искажающие лица людей, оказавшихся перед не тронутой эпическим состоянием мира реальностью.

И снова — ожидание дождя, и снова рефрен: “Дождь опаздывал”. Зато не опаздывала бегущая неподвижность какой-то гибельности, захватывающей человеческие души. Над людьми царил мрачный дух, молчаливо и неотступно угрожавший их существованию. И даже видения облаков были уродливо-фантазмагорическими, они принимали самые невероятные обличья и формы, и даже виделись какими-то квадратными, как в сюрреалистическом кошмаре.

И вдруг хлынул дождь — очистительный и спасительный. Его крупные капли казались жемчужинами, дождь шумел и хлестал по дождю монотонно, но гармонично. И люди даже стали прятаться от дождя, хотя и хотелось пресытиться им, уйти в дождь, в эту новую неожиданно нахлынувшую игру, а дождь все усиливался и усиливался, и шум его становился каким-то веселым и вселенским.

Пришло примирение, очищение и пришла прежняя, но уже и какая-то другая игра-тама: “Сыграем в “тама”, ведь мы давно не играли” — а ведь за время этого “давно” в жизни что-то изменилось, что-то случилось и что-то кончилось (“Что-то кончилось” — так назывался один из рассказов Хемингуэя, и это название рассказа мне кажется лучшим во всей мировой литературе).

Возродилась игра, а на дворе был дождь — обильный, щедрый, мирный, чистый и чистоту дарящий, и сметающий, смывающий все наносное, неистинное и злокозненное.

Это ситуация мучительно напоминающая слова Бахтина о том, что для Достоевского важно не то, чем его герой является в мире, а прежде всего то, чем является для героя мир и чем является он сам для самого себя — даже в сплошной “неуместности” и “неблагообразии” жизни. Почти анонимные

амастеховские персонажи (не герои и не-герои) просто явлены миру, а истинным персонажем рассказа “Дождь” является отношение мира к этим персонажам и дождь (так же, как и его отсутствие, ожидание и вторжение в жизнь людей), который, кажется, немотивированно мотивирует это отношение мира к персонажам (однажды в связи с шекспировским “Отелло” было сказано, что отсутствие мотивировки в злодеяниях Яго – самая гениальная мотивировка). Здесь в самой мотивировке или мотивации реалий (потерянная родина, дождь, “тама”), в сущности взаимоотношений армян, потерявших родину, в самом по себе их национальном мире, их национальной свободе во вненациональной тоталитарной несвободе, в самой развернутой метафоре этой свободы-несвободы, в губительной обыденности жизни этих армян на чужбине, в брожении умов и смятении чувств, оголяющих их души и человеческие связи, в их чужбинной скуке и сюрреалистических кошмарах квадратных облаков творится мир национального стиля рассказа.

В самом стилевом феномене отношения персонажа к миру и отношения мира к персонажу всегда кроется частица национального образа мира и национальной самосущности народа, и отражение, так же, как и само существование этих двух “житий” литературы может быть простым и даже вызывающе непритязательным на поверхности, в своем верхнем срезе, однако эта простота и внешняя незатейливость, как это случилось в стилевом мире рассказов Мндзури и Амастеха, сложнее и глубже, и глубиннее томно дивящейся себе самой изощренной тайнописи стиля или его тяжеловесной обстоятельности (ни того, ни другого нет в двух рассматриваемых рассказах).

В рассказе Амастеха “Дождь” некая материально-пространственная приверженность к реалии причудливо сочетается с ее истонченно-абстрагирующей снятостью, и здесь, невзирая на внешнюю простоту “формы”, для “прочтения” рассказа требуется гершензоновский “метод разгадывания”, проникновения в самую сердцевину его текста и не-текста, а также внетекстовой реальности с ее “экзистенциальной и

трагической серьезностью" (Э.Ауэрбах). Сам стиль рассказа внешне, кажется, обращен своим основанием именно к экзистенциальной стихии существовательности и жизни в ее простой фактичности, но здесь вырастает силуэт целостной картины потерянной родины, однако в ее дробности и фрагментарности (не только в целостности стиля, но и в самой архитектонике текста неярко, как-то брезжуще светится мир формы этого рассказа).

Иная, хотя и тоже армянская "чужбинность", однако без "вещной" чужбины, чужбинность души, скитание не в пространстве, а во времени (прошое и настоящее – и их до боли армянское, скитальческое время, "время жить и время умирать") живет в рассказе Аксела Бакунца "Фазан", типологически примыкающем к творчеству Мндзури и Амастеха (скитальничество – целый пласт армянской жизни, армянской судьбы и армянской культуры).

Рассказ Бакунца "Фазан" это ушедшая, но оставшаяся история жизни и случившейся -неслучившейся любви персонажа рассказа Дилана-даи. Эта история жизни и любви изборождена реалиями и фантомами исхода жизни. Жизнь протекает не здесь и сейчас, а где-то там и когда-то тогда — далеко в прошлом. Там и тогда была любовь. "Любовь осталась, упорно жила в нем. И Дилан-даи, в давилъне ли, в саду ли, во время ли пашни, или в лунную ночь, лежа на стоге сена, думал одну лишь думу... одно лишь желание владело им – ощущать совсем близко возле себя Сону". Прошлое не только осталось, но и стало настоящим, хотя и жизнь отшумела и отошла в далекое, ушедшее-неушедшее время – "время жить", и все равно осталось и, кажется, пережила все, и даже – "время умирать".

Весь рассказ внешне как бы напоен пронизывающим весь его текст национальным миром – рельеф гор, листопад, солнце и ветер, давилъня, виноградные лозы и гроздья винограда в корзинах, каменное корыто, красная одежда, звенящие браслеты, могильная плита, ночная лазурь неба, старые, искривленные и склонившиеся к земле дубы, покрытые мхом скалы и осторожный фазан. Этот национальный мир в рассказе

выходит за пределы этнографии, которая сама по себе не больше, чем “материал” рассказа, “вещество существования”, потому что даже самая скрупулезная этнография, фабула, факт, характеры персонажей не отражают в своей отдельности национального стиля Бакунца. Только соединение, сцепление всех компонентов текста и их “выход” в сердцевину искусства, в художественный мир писателя и национальный образ мира творят стиль литературного произведения и творятся им. Бакунц всегда был не пленником, а стилевым властителем материала. Национальное сознание в литературном произведении может быть и аристократически-истонченным, и площадно-карнавальным, и интеллигентным, и безрассудным. И это не зависит от того, что такое в данный момент данное национальное сознание — вчерашняя правда, сегодняшний миф или завтрашнее спасение. Армянская деревня Бакунца, уже даже “вопреки” эмпирической этнографии, отражала всечеловеческую судьбу века. Бакунц воспроизводит картины армянской жизни, рисует армянскую судьбу, живописует армянский быт, лепит армянский характер, очерчивает линии армянских гор и оглядывает дали альпийских лугов. Здесь национальны не только колорит быта, колорит пейзажа, колорит характера и даже колорит художественного образа, но и колорит эмоций, любви, ненависти, разлуки и встречи, или ожидания встречи, которой больше не будет (“Фазан”). И здесь выявляется связь этнографического материала с художественным стилем самого писателя, а также с художественным сознанием времени. Дивящая достоверность этого материала и даже принцип его организации во времени и пространстве, сам внутренний ритм этой организации отражают эпическое состояние мира и его национальные катаклизмы (“Альпийская фиалка”, “Сумерки провинции” и др.). Это то, чего лишена смертельно поразившая Гогена гаитянская экзотика, ставшая смыслом жизнеощущения художника, но не его жизни.

В национальной неделимости стиля Бакунца таится задушевная жизнь человека, глядящая не на поверхность

реальности, а на ее сущность. Проза писателя склоняется к психологической образности, пробивающейся сквозь все ее кажущееся самоценным эмпирическое владычество. И здесь следует сказать о наличии того, что чилийский литературовед Й. Моретич обозначил как переход от “реализма визуального” к “реализму концептуальному”.

Кажущийся микромиром художественный мир Бакунца, как будто здесь и сейчас кончающийся, продолжается в себе самом и за собственными пределами, в обращенности к другим художественным мирам, в диалоге с другими литературами, в мировой непрерывности литературы – в поисках себя и своего национального времени и пространства, беспредельно армянского и только потому вместе с тем и всечеловеческого.

А тем временем на неторопливое лирическое течение рассказа и даже его лирическое построение “набегает” другой выдвигающийся наружу и трагически-стремительный план, вносящий в рассказ какую-то устойчиво-тревожную, даже разрушительную интонацию (устой жизни делают Сона навечно недоступной Дилану-даи вопреки самой Сона). Этот план рассказа характеризуется внутренней напряженной сосредоточенностью на себе самом и столь же напряженной направленностью к другим планам рассказа. Все уходит в память = воспоминание о том, что когда-то было, когда-то случилось, и это судьба навсегда (кстати, поэтическая ситуация памяти, накладывающейся на всю жизнь персонажа, присуща и другим рассказам Бакунца – “Мина-биби”, “Девушка Хонар”, “Абрикосовая свирель”).

И еще один национально обостренный в своей сущности, хотя и на поверхности своей национально анонимный план рассказа: “Вдруг он очень близко от себя услышал человеческие шаги, обернулся и удивленно вытаращил глаза, ружье выпало из рук. Перед ним стоял сам есаул: громадного роста великан, широкая морда, глаза – пара огней. Настоящее страшилище, один вид которого внушал глубочайший ужас. Подошел вплотную, зарывал ему что-то в лицо, подняв руку, в которой держал нагайку, ударил его по плечу и спине Дилана-

даи. Кончик нагайки задел лицо... Подумав, Дилан-даи остался доволен, что есаул не заметил ружья, кремневого ружья, лежавшего в камнях, а то забрал бы его, а затем замучил бы и самого охотника". И здесь первоначальная национальность "соскальзывает" на социальный феномен, однако для того, чтобы вновь вернуться, но уже на новом уровне, на национальные "круги своя".

Эти планы рассказа как бы виртуально соединены еще в одном, казалось бы, сюжетном, а на самом деле художественно обрамляющем их исходе, в каком-то очень чеховском, к чеховской "Чайке" и ее символам восходящем и обращающем бакунцевский рассказ к далеким и близким литературным традициям (все литературы мира испытывают самые различные влияния, вступают в мировой диалог и только в нем обретают свою самобытность, истинность и национальную неповторимость, и это ни в коем случае не слабость, это сила национальной литературы и это неизбежность, литературы, не испытывающей никаких влияний вообще не бывает и не может быть, и, не дай Бог, чтобы это было).

"Фазан" — символическое название бакунцевского рассказа. "Чайка" — символическое название чеховской пьесы (был еще символический "Убитый голубь" Нар-Доса). И в рассказе Бакунца это не какое-то "птичье" торжество и "птичья" вакханалия, а глубоко неслучайная поэтическая ситуация, творящая рассказ наряду со словом, сюжетом и психологией персонажа.

"Лес был хорошо знаком ему, — он знал, где, в каком месте любит фазан вить свое гнездо, знал, где любит петь златокрылый... Внизу на камнях было множество фазанов... Прицелился... Когда кремь дал искру, из дула ружья вырвались дым и огонь, загремели ущелья.... Только один забился и упал с покрытого мхом камня в кусты... Вот уже пальцы Дилана-даи коснулись его желтых перьев, но внезапно фазан, дернувшись, расправил крылья и взлетел ввысь. Два золотистых пера, подобные двум желтым осенним листьям, медленно покачиваясь в воздухе упали вниз... Фазан улетел

далеко. На камне, покрытом мхом, остались два упавших пера, золотистые с черными пятнами, а на сухих ветвях пустырника – капли крови... Фазан, горячий, мягкий, как бархат, пух, – как тогда, там внизу, в давяльне, Сона... Фазан жил в лесу. Весь окровавленный, улетел, оставил лишь два пера на камне, покрытом мхом... Подобно фазану улетела Сона, оставив после себя осенние воспоминания... Засохшие осенние листья, подхваченные порывом ветра, кружились в воздухе и вновь падали вниз”.

Символика бакунцевского фазана, безусловно типологически отнесена к символике чеховской чайки, и здесь совершенно не важно, как это произошло – сознательно, заданно или случайно, стихийно, важно то, что это случилось, даже как “случай наудачу”. Хотя и в двух этих типологически близких символах все, казалось бы, больше расходится, чем сходится, больше расподобляется, чем уподобляется, и сцеплений здесь меньше, чем разъятий. В том, что в этой поэтической ситуации расподобления сильнее и национально значимее уподоблений как раз и прорывается и вызывается к жизни общая особенность всякой типологии (даже в простой модели всегда есть расподобление, иначе в ней вообще не было бы никакого смысла).

Кроме самой, как бы изначальной, символики, подстрелянной чайки и раненого фазана, которая как раз и являет художественный смысл и встречу расподобленных смыслов в этом типологическом уподоблении, здесь все зиждется на различиях – Нина Заречная сама говорит о себе: “Я – Чайка”, образ Сона тоже обращен к символу фазана, однако в потоке памяти = воспоминания персонажа рассказа; символ чайки живет здесь и сейчас, символ фазана уходит в прошлое, далекое и давно ушедшее время и “возвращается” к исходу жизни бакунцевского персонажа; чайка подстрелена случайно – “пришел человек, увидел и от нечего делать погубил (случайно и потому особенно чудовищно и нелепо, и именно поэтому этот “эффект случайности” и стал “сюжетом для небольшого рассказа”); фазан не подстрелен и не погублен,

хотя и персонаж рассказа по-охотничьи “знал, где, в каком месте любит фазан вить свое гнездо, знал, где любит петь златокрылый” (“эффект преднамеренности”). И все-таки в обоих случаях эта символика гибели жизни (монолог Нины Заречной именно о гибели жизни, о погубленной жизни и рассказ Бакунца “Фазан”). Жизнь персонажа “Фазана” Дилана-даи проходит, здесь нам приходится повториться, между “временем жить” в начале рассказа и “временем умирать” в финале рассказа, время рассказа, с одной стороны, обретает временные границы, а, с другой стороны, утрачивает их, обретая некую национальную вневременность и всевременность.

Е.А.Соловьев назвал чеховскую “Чайку” странной символической пьесой без начала и конца. Станным символическим рассказом без начала и конца кажется и бакунцевский “Фазан” — начало и конец здесь смешаны и как бы размыты.

Строго разграничивая понятия художественного текста и художественного произведения, нужно постоянно помнить о том, что теория текста исходит из ситуации его ограниченности и закрытости, в то время как художественное произведение, даже в случаях своей закрытости, является развернутой в мир системой во времени и пространстве, общекультурным контекстом и поэтической ситуацией — с ее началом и безначальностью, концом и бесконечностью, а также с ее адресацией к культурным ценностям человечества, даже если эта поэтическая ситуация фабулярно или даже сюжетно “отодвинута” от контекста мировой культуры, в которой живут своей национальной жизнью французская живопись и японская поэзия, армянское зодчество и испанский танец.

Гегель, говоря об отражении позитивного мира и национальной субстанции, как двух видах национальной действительности, заметил, что тут по преимуществу обнаруживается специфический дух народов, эпох и индивидуальностей, что тут определяется не только выбор сюжетов и духовная суть замыслов, но и манера рисунка, группировки, колорита, красок, вплоть до субъективных приемов

и навыков. Бакунцевский рассказ, рисуя “позитивный мир”, движим национальной субстанцией, которая всегда является глубочайшей, нерукотворной и неформулируемой тайной искусства (речь, естественно, идет о национальном искусстве, а не камуфляже межнациональной культуры).

В лучших своих произведениях литература каждый раз неожиданное и новое познание жизни и национальной жизни. В “тихой”, “традиционной” прозе Аксела Бакунца национальное сознание, как бы “проходя” через национальную память, уходит к глубинам народного мирозерцания, и эта близость к народному сознанию – совершенно особый мир национального сознания, который еще тогда, в 20-30-е годы, сокрушал входившее в моду и даже сегодня хорошо сохранившееся писательское наднациональное созерцание “поверх жизни, населенной отсутствующими людьми”.

Именно в этом смысле изначально и извечно национальны не только в своей целостности, но и в своих “началах” и “концах” как чеховская “Чайка”, так и бакунцевский “Фазан” (во всех их общечеловеческих уподоблениях и национальных расподоблениях).

В романе Маркеса “Сто лет одиночества” почти непостижимо сочетаются и сливаются воедино высшая человеческая абстрактность и совершенно раблезианская национальная пиршественность содержательной формы, причем и то, и другое выражено как в потоке жизни романа, так и в его потоке сознания. Любопытно, что Андрей Платонов однажды в достаточно понятийном смысле высказался о том, что искусство есть творчество совершенной организации из хаоса. Очевидно, здесь “хаос” носит всечеловеческий характер, а совершенная организация и даже энтропическое “усмирение” хаоса определяет национальный характер пространственных и временных конструктивных построений литературного произведения.

В бакунцевском “Фазане” в скрещении временных планов (начало жизни – исход жизни) и вместе с тем “взаимоистреблении” начала и конца в целостности рассказа, в потоке памяти-воспоминания живет национальная в своей

всечеловеческой бесконечности история жизни-любви и жизни-погибели (ситуация, характерная для целого ряда произведений Бакунца и, в частности, его “Сумерек провинции”). Эта национальная наполненность феномена всечеловеческой гибельности живет в небывалом сожжении жизни и любви и сожжении этой небывалости.

Вечные загадки национального художественного мира Бакунца не праздно кочуют из одного произведения в другое, а живут в них своей отдельной (национальной) и вместе с тем всеобщей (всечеловеческой) жизнью – и, повторюсь, в адресации к мировым художественным ценностям и к мировой непрерывности литературы, несмотря на всю свою внешне вызывающую непритязательность. И это не “мир надвременных абстракций” (Рассел), а жизнь человека, ее простое и общее содержание и вместе с тем встреча с катастрофой, и время этой катастрофы свободно обращено к другим временам и потому оно событийно само по себе, несмотря на всю кажущуюся “линейность” бакунцевского повествования.

Именно эта кажущаяся “линейность” повествования, благодаря внутреннему национальному взрыву, национальной наполненности этого повествования, национальному художественному миру и национальному стилю (но никак не национальному колориту или национальной специфике) обретает художественную объемность, определяющую адресованность произведения к мировым художественным ценностям и мировой непрерывности литературы. Здесь факт жизни обретает художественную концептуальность и образную глубину, погруженную в “образность-картинность” (Потебня), которая и определяет сущность самого этого рассказа, направленную на некоторое единство национального стиля в его всеобщностном содержании (это содержание напряженно обращено к стилю культуры = стилю жизни = стилю природы).

Творчество Бакунца – одна из тайн бытия и национального сознания, а также философии жизни, выраженная в литературе. Здесь живут как бы “исчезающая”

национальная традиция и ее бессмертие: армянский мир воспринимается в его обыденном существовании и вместе с тем в какой-то человеческой и всечеловеческой предельности.

Стало быть, бакунцевский “Фазан” — еще одно подтверждение той истины, что стиль всегда является художественной сущностью литературного произведения, а также самосознанием литературы, которое, собственно, и выводит ее к мировым художественным традициям и новациям.

Поиски своего мирового назначения в пространстве и времени заброшенной на край света армянской деревни сложно выявляет не только дух народа, но и его духовный аристократизм, а также тайну бакунцевского национального и индивидуального стиля, который в общем виде является одним из наиболее трудно определяемых смыслов литературы, иерархии ее ценностей, раскрывающих сущность мира и соединения в нем несоединимых понятий. И все это происходит не в навязчивой повторности стиля или метафоры, а в мировой непрерывности литературы. И здесь, сводя в идее толстовского сцепления некоторые идеи Верли и Бахтина и слегка перефразируя их, можно утверждать, что литературное произведение — всегда целостная структура, направленная в себя и на себя, а также к другому литературному произведению, только “своему другому, а не чужому другому”. Именно это и определяет не только целостность бакунцевского национального стиля, но и его обращенность к определенной художественной и всечеловеческой иерархии целостностей, к контексту и контексту контекстов мировой литературы (эта обращенность опять же не некая модель, а мир художественного самосознания и художественного осуществления жизни). Национально беспрецедентны и уникальны в своей национальной сущности человеческая греховность Иисуса Христа и усталость от зла Демона, как впрочем и египетские маски Сарьяна, скорбно выражающие “армянское горе”.

Национальное сознание, выраженное в национальном стиле, — всегда понятие исторически протяженное и вместе с тем ориентированное на современность — через “механизм

памяти” и идентификацию с другими национальными сознаниями и с самим собою (в синхронном и диахронном контексте).

Во всем этом всегда живут парадоксы национального сознания и национального образа мира – и не только в исконно “отечественном” варианте Бакунца, но и в “чужбинном” варианте Мндзури и Амастеха.

Совершенно ошеломляющий парадокс чужбинности с ее национальным катаклизмом – история, происшедшая с парнасцем Теофилом Готье и рассказанная братьями Гонкурами. Готье, прожив долгое время в Испании, написал о ней книгу, буквально произведшую фурор. В те дни, когда, кажется, все вокруг восторженно говорили об этой книге, Готье в одном из аристократических салонов встретился с дамой, особенно страстно разделявшей всеобщий восторг от этой книги. Высказав его автору книги, она добавила, что узнала из книги Готье совершенно необыкновенную вещь, – оказывается, в Испании нет испанцев. В Испании француза, аристократа и парнасца не было испанцев, и эта версия чужбинности не страны, а самого автора. Это Испания в парнасской маске, а в самом “Парнасе” есть что-то от гладиаторства, шутовства, балагана, его варварски-утонченная маска совершенно отлична от, скажем, русской леденяще-сжигающей “снежной маски” Блока и трагических масок Сарьяна и Чаренца.

А.О’Конор, говоря об Ортеге-и-Гассете, заметил, что он пытался дать “испанскую интерпретацию мира”, а это, собственно, и есть ипостась национального образа мира, являющегося результатом и порождением национального сознания, а также национального самосознания литературы.

Национальный образ мира в русской литературе высвечен даже в имманентности маленького, своевольного, странного, бывшего, лишнего, бедного, кроткого, нового, особенного человека, человека из подполья. Национальный характер персонажа творится национальным стилем, художественным образом, национальным образом мира, национальным самосознанием и самосознанием литературы,

национальным менталитетом народа и его национальной самосушностью.

Уникальная (очевидно, впервые встречающаяся в литературе) иноязычная ипостась выражения национального сознания и национального образа мира, а также национальной самосушности и самосознания литературы – творчество Вильяма Сарояна. Здесь есть и парадокс, а в известном смысле и эффект парадокса всегда экзистенциально пустынной чужбинности и, что совсем уж невероятно, иноязычия. Это, может быть, единственный в истории мировой литературы случай иноязычного выражения глубины и неповторимости национального сознания, причем, кажется, за пределами армянской национальной литературной традиции (Нарекаци, вселенски подвигнувший многие явления армянской литературы и “поразивший” поэзию Сиаманто, Варужана, Паруйра Севака и др.; Туманян, который “наше все”; Паронян с его внешне веселящей, но не веселой трагической комедией и кружением = крушением в несмеховой стихии смеха вечного национального человека – Багдасара-ахпара и невечных “национальных столпов”; образы забвения и одиночества Терьяна с их мировой концепцией и национальной интимностью, великим безмолвием и голосами времени, захватывающими век, когда слово становится “делом всей литературы и делом всей жизни”, – кстати, Флобер однажды заметил: “Что за человек был бы Бальзак, если бы он умел писать, это единственное, чего ему недоставало”). Умение писать (а это и есть – слово), стало быть, нечто близкое к сюрреалистической ситуации, выраженной Тристаном Тцара: “Дада – ничто, но все есть Дада”.

В прозе Вильяма Сарояна, художника интимного, а не отчужденного авторства, национальное сознание не творится автором, а само творит себя и самое произведение, его поначалу страшашую простоту, в которой, однако, все граничит с невозможным. В этой прозе, иссеченной апокалипсисом, безмолвствует в последнем крике всечеловеческая забытость армянского национального мира в мировых мирах – на ветру мировых трагедий и “мировых клоунад”, когда даже

“человеческая комедия” трагически неизбежна. Писатель, волею исторических судеб заброшенный на чужбину (об этой чужбинности еще должны быть написаны фолианты! — она национально трагична) сделал однажды очень важное и неслучайное признание: “Я — армянин и армянский писатель” (так назывался один из его рассказов, и, наверняка, ничего такого и в этом роде никогда не могли бы сказать о себе ирландец Беккет (французский драматург), румын Ионеско (французский драматург) или армянин Труайя (французский прозаик).

Вильям Сароян писал живую до боли жизнь, ее художественное инобытие, хотя и писал ее внешне вызывающе непритязательно (здесь вспоминаются вечные и не лишённые извечного лукавства слова о том, что все знают, как сделан Дон-Кихот, но никто не знает, как его сделать). Сароян, по слову Бахтина, сказанному по другому поводу, “сосредотачивает действие в точках кризисов, переломов и катастроф” и поэтому “все в его мире живет на самой границе со своей противоположностью”. И, хочется добавить, со своей невозможностью. Потому что сквозь всю легкость и какую-то воздушность сарояновского открытого текста проступают и пробиваются приметы “литературы конца”, О персонажах этой прозы, ищущих подобно персонажам Пиранделло, своего автора, можно сказать словами Сартра: “Я ценил свое счастье, одна беда — оно меня не радовало”.

В произведениях Сарояна, кажется, живет не только человеческая комедия, но и трагический восторг от этой комедии — как бы ради увеселения (а, может быть, устрашения) самого Господа Бога. И этот мир прозы писателя поразительно национален и в нем поразительно явлен национальный образ мира, живущий в некоем универсальном обращении к этому миру.

Национальное сознание в его верхнем срезе, как бы на поверхности текста выражено, например, в истории армянина-бакалейщика, в лавке которого есть все на свете, но нет того единственного, что нужно в этот момент, который, может быть, равен целой жизни (“Человеческая комедия”). И здесь перед

нами типическая ситуация инобытия ценностей в национальной жизни и в национальном сознании.

А уже не в верхнем срезе, а в сердцевине национального сознания, в его последней памяти, сквозь жизнь и смерть (гибель), чувство потерянной родины и ностальгию сарояновских персонажей проходит еще один, беспрецедентный во всей мировой литературе, “персонаж” — родной язык (повесть “Что-то смешное”). Братья на чужбине разговаривали на родном языке, которого Рэд не понимал, но он в этом и не нуждался. Он понимал их голоса. Он понимал, что Дейд — брат Ивена; “Научи его нашему языку. Но учи его не словам, а мыслям”; “Твой народ старый и добрый. Люди твоего народа — отцы. Они отцы всех народов. Они могут быть отцами всего... А я обещал сыну научить его всему языку. Не дай я такого обещания, сегодняшний день мог бы оказаться невозможным”; “Это правда... и лучше всего я могу сказать эту правду на моем собственном языке...” — невольно вспоминается толстовское: в доме Долли с детьми говорили по-французски, в ущерб искренности).

В самой сущности и феномене языка персонажа, как писал С.Бочаров по другому поводу, идеальное проступает в реальном, как глубинная перспектива.

Язык здесь не просто персонаж, но и национальная память о прошлом (ведь слова об “отцах”, — конечно, метафора, как художество, но вместе с тем и состояние в мире, некое самосознание). Очень важно помнить, что эта метафора и это состояние в мире рождены национальной историей, национальной жизнью и национальной судьбой армянина, и менталитетом народа, который живет в тексте только такой литературы, о которой, слегка перефразировав слова Гегеля, можно сказать, что это абсолютная литература, которая есть литература истины и свободы.

В той же сердцевине текста, а не на его периферии и вовсе не в “спектральном подразделении идеи” (Малларме), каторге стиля (бр.Гонкуры) или самозабвенном художественном тоталитете Сароян, раскрывая всечеловеческую тра-

гедию одиночества своих персонажей, раскрывает армянскую национальную трагедию одиночества народа (она с непостижимой силой выражена в терьяновском образе одиночества-забвения). Это трагедия одиночества народа, покинутого миром, а такое явление XX века как геноцид армян живет особой жизнью в национальном сознании армянского народа — не как далекая или близкая абстракция, а как трагическая память и трагическая реальность. Национальная трагедия армянского народа, при всей своей щемящей “национальности”, была поэтической реализацией смыслового содержания целой эпохи (С.Аверинцев).

Национальная трагедия в различных формах сознания звучит даже в совершенно “неармянских” названиях произведений Сарояна (“Эй, кто-нибудь”, “В горах мое сердце”), даже в образах заброшенных на чужбину словака Козака и шотландца Мэк-Грегора.

Нескончаемо армянской и в своем безмолвии, и в крике человеческом является трагедия-комедия, заставляющая то смеяться (“Человеческая комедия”, “Что-то смешное”), то холодеть от ужаса (“Что-то смешное”, “Человеческая комедия”). В горящем узле текста живет национальный мир в варианте “преувеличенности жизни в смертный час” (М.Цветаева). И это тоже отблеск или отсвет менталитета народа, хотя и с элементами жанрового вторжения в мир тремандизма (испанское — “ужасный”, “страшный”).

Именно армянское национальное сознание берегло прозу Сарояна от нахлынувших на литературу века мод в обликах некоей надличной человечности, многослойного церемониала слова, проклятия собственной формы старых декадентов и проклятия собственной материи новых декадентов, мистерии словесной игры, потому что все это истреблялось и испепелялось доминантой его прозы — ее изначальной и извечной национальной субстанцией, “выливающейся” в художественную форму и в стиль (а форма, согласно мысли Бахтина, обывая содержание извне, овнешняет его, то-есть воплощает).

“Мы — римляне XX века... а я всегда хотел быть греком”

– этого хотел Джон Дос Пассос. Сароян был этим греком в американской литературе, потому что его творчество было движимо армянским национальным сознанием, которое метафорически несло в себе на протяжении веков — от средневековой лирики и Нарекаци до классики XIX и XX столетий — феномен греческого “созидания”, а не римского “разрушения”, и этот феномен защищен национальной памятью и национально беззащитен.

Творчество Вильяма Сарояна, демонстрирующее “старый способ быть новым” (Роберт Фрост), сочетает и сцепляет в себе черты традиционного (“временного”) и нетрадиционного (“пространственного”) романа. Оно никак не захлестнуто вторгавшимися в литературу и экзерсисно захватывавшими ее аскезой и экстазом не только надличной, но и наднациональной “человечности”, провоцированием или испытанием чистой идеи, ведь по слову Т.Манна, счастье писателя — это мысль, способная вся перейти в чувство, целиком переходящее в мысль. Мысль Т.Манна, при донаучно беспечном, неразборчивом и ветреном взгляде на нее, может показаться тривиальной. Но она необыкновенно глубока и она отвергает модный сегодня внечувственный вид эмоции в литературе (и, наверное, в жизни).

Проза Вильяма Сарояна относится к жанру последних вопросов, и здесь даже ироническое оказывалось Дантово божественным, однако без “сладостного стиля” эпохи великого итальянца.

Известно, что в средние века “новое”, как правило, означало “странное”, “экстравагантное”, “комическое”, а новые идеи требовали не только нового синтаксиса, но и новой фонетики. “Новое” в “странной” прозе Сарояна — посарояновски трагическое смешение и смещение смешного и серьезного (ведь посмотрите, в подзаголовке его трагической повести “Что-то смешное” стоит — Серьезная повесть”).

“Пораженность” прозы Сарояна национальным сознанием и национальной памятью — феномен, частично покрывающий отказавшуюся от беллетристического комфорта

и куртуазной светскости армянскую литературу, ее открытый и потаенный текст, ее текстовую и внетекстовую реальность, которые уходят в стиль литературного произведения. Чужбинный национальный феномен Вильяма Сарояна никоим образом не адекватен чужбинному феномену Владимира Набокова, который несет в себе раздвоение текста, слова и языка, а также раздвоение личности и национального образа мира (русские “Другие берега”, нерусские “Король, Дама, Валет”).

Согласно Г.Гачеву, специально исследовавшему проблему национального образа мира, познаваемого в потоке рассудочного и образного мышления (это некие “мыслеобразы”), каждый народ видит мир (“Единое устройство Бытия”) в особой проекции, которую он называет национальным образом мира (как вариант инварианта единой мировой цивилизации, являющейся вместе с тем текстом, исполненным смыслов и архетипов (“Для эллинов остальные народы – варвары”) – каждая деталь национальной целостности соотнесена с другой, и они объясняют друг друга.

Национальный образ мира не сведен к унифицированной данности, он – вещный мир реалий и цепящее волшебство фантомов, а не просто встреча с языком (в литературном произведении это гумбольдтовская содержательная форма, вышедшая за пределы языка, который в художественном тексте, по выражению И.Бродского, “не лучшие слова в лучшем порядке, а высшая форма существования языка”). С.Бочаров, говоря об Андрее Платонове, высказал тончайшую мысль о том, что выражение в слове внутренняя проблема одновременно платоновской жизни и платоновской прозы. Эта ситуация, рефлектирующе выраженная в прозе Платонова, в общем смысле присуща любому художественному тексту. Например, в латино-американском романе она в известном парадоксе родила “игру в изящные композиции”, в которой мифологемно и сюрреалистически разрушен налаженный строй жизни с ее пространственными и временными сплетениями, разрушен язык и создан “новый язык”.

В армянской литературе ее вершинные явления явились

формой не только выражения национального сознания и национальной памяти, но и самоутверждения нации и самосознания литературы, а также новым познанием мира.

Художественное сознание XX века, кажется, характеризуется двумя сдвигами от классической в наших глазах завершенности и общности художественного сознания XIX века, — с одной стороны, к высшей абстрактной всеобщности и, с другой, — к чувственной, избыточной, пиршественной телесности.

XX век занял особое место и в науке о литературе, — и дело здесь не только в том, что при определенном взгляде на это, был совершен путь от филологии и литературной критики к литературоведению, но и в том, что именно он возвестил о необходимости сочетания в анализе любого текста, и в том числе художественного, гумбольдтовской свежести наблюдения с бопповской строгостью и методической точностью, хотя и в литературоведческом анализе в начале XX века уже наблюдалось примерно то, что было тонко увидено А.Кеттлом в джойсовском “Улиссе” — парадоксальное соединение примет тупика и бесконечного странствия.

Этот парадокс с особой ясностью проявился в исследовании национального и художественного сознания, которое само по себе всегда константно и вместе с тем неостановимо подвижно и в котором живут гармония и контрапункт “свободы и катастрофы” — “в целостности кругозоров в некругозорном единстве” (Бахтин).

И все равно весь этот мир не подвластен до конца ни одному на свете тоталитету ученых штудий, ни одной на свете “мечтательной неточности мышления” (Флобер) и ни одной на свете эвристической воле или эвристическому счастью. И здесь даже самый рафинированный, пусть даже стохастический (вероятностный) анализ — всегда экзистенциальная ослепленность частичной действительностью, как в нормативных комментариях, так и в закрытых прочтениях (все это случилось, например, с анализом и постижением такого эпохального национального “благовеста” и вместе с тем национального

взрыва, как роман Маркеса, -- кстати, это непостижимо реблезрианское национальное единство высшей абстрактной всеобщности и "пиршественной" телесности).

Для того, чтобы продвинуться дальше в этом рассуждении, следует сказать о том, что национальное сознание, выраженное чаще всего в стиле литературного произведения и в его целостности, в своей константности и вечном движении -- неизменная сущность, лежащая в основе художественного текста. Оно, казалось бы, вненаходимо по отношению ко всем художественным категориям и понятиям (образ, стиль, поэтика, жанр, поэтическая ситуация, метафора, деметафоризация, письмо и т.д.) и одновременно субстанционально пребывает в них. Оно никогда не сведено насильственно или по любви -- к унифицированной данности, ему чужда какая бы то ни было навязчивость повторности, которая в литературном произведении всегда "слегка чудовищна". Национальное сознание (оно аристотелевски узнаваемо и пирроновски неузнаваемо одновременно) это, кажется, идентификация себя сегодняшнего с собой вчерашним, и здесь, естественно, "правит бал" национальная память, а также менталитет народа.

Существуют свидетельства о том, что в эпоху Пушкина смерть сделалась привычной и связывалась не со старостью и болезнями, а с молодостью и мужеством -- и это нечто связанное именно с менталитетом народа, с тем, что Д.Лихачев назвал "русское". Кстати, в эпоху Пушкина была выражена вся мощь национальной жизни, и "Евгений Онегин" это не только "энциклопедия русской жизни", но и воплощение национального образа мира.

Национальное сознание в литературном произведении всегда обращено к бесконечности, и в этом не только его бытие, но и его смысл. Обратив известные слова Гегеля к данной ситуации, можно будет сказать, что национальное содержание есть не что иное, как переход национальной формы в национальное содержание, а национальная форма есть не что иное, как переход национального содержания в национальную форму (речь, естественно, идет не о национальной

идее, которая, согласно Виттельсу, нередко лишь оружие против чувства неполноценности).

В художественно и национально уникальном романе Чаренца "Страна Наири" явлен стилевой феномен выражения национального сознания в мировом литературном контексте (Гоголь, Белый, Рабле, Свифт), и здесь нелишне вспомнить слово Бахтина о том, что "всякое понимание есть соотнесение данного текста с другими текстами и переосмысление в новом контексте", даже в ситуации "несовпадения со своим собственным смыслом". Роман Чаренца живет в стихии изнаночности национального мира и "несмехового осмеяния", в структуре абсурда, трагического фарса и мифа, в поэтической ситуации "интеллектуальной клоунады", "оклоуненных подмостков" и "маскарада на краю пропасти". А в самом тексте романа так же, как и за всей этой жанровой мистификацией и глухой "сюжетикой", за сонмом масок и всем его трагическим "маскарадом" трагедией становится само время, и все живет на самой грани со своей противоположностью (М.Бахтин) или перехода в свою противоположность. Это путь в никуда, а, как утверждает Жан Поль, на сцене трагична не смерть, которую видит зритель, а путь к ней (или "переход" к ней).

В этом национально-самокритичном, яростно саркастическом и экзистенциально-пустынно безгеройном романе, как у Гоголя, "сквозь смех и слезы", уходит в себя и вырывается наружу невеселая и невеселящая смеховая стихия, и в нем прямо на наших глазах гибнет (в тексте) и возрождается (в не-тексте) идея и сам феномен национальной неистребимости народа. В поэтических ситуациях романа голоса персонажей во всей их "безъязыкости" покрываются голосами действительности.

В поэтике Гелиодора существует постоянное наличие наряду с явным или "истинным" истолкованием событий скрытого или "ложного" их истолкования, в логическом плане "ложное" истолкование опровергается и отклоняется, но в образном плане оно входит в общую картину, — тем более, что оно дается как "не совсем ложное", и именно обращенное

к голосам действительности. В прустинском поиске за утраченным временем, в потоке национальной жизни и национального сознания, роман движим национальной памятью автора и народа и психологией этой памяти (в потоке феноменального стиливого поиска и откровения).

Роман Чаренца — художественный поиск вечной тайны Страны Наири (а она трагическая ипостась Армении), и в этом поиске сама тайна и сама Страна Наири уходят во внетекстовую реальность романа. В нем как-то остраненно ощущается литературная традиция в потоке мировой непрерывности литературы и национального сознания — трагический фарс XIII века, трагическая дьяволиада XVIII века, трагические реалии и фантомы XIX века, трагические мифообразования и параболы XX века.

Мне почему-то кажется, что есть довольно странный (и если позволить себе шутку, “иностранный”, “заграничный”) ключ к прочтению потаенной сути этого романа.

Согласно роковым словам Андрея Белого, “Блок двояко трагичен в смещении России и Руси...” (не знаю, что это такое в ряду научных дефиниций — то ли антитеза, то ли бинарная оппозиция). Очевидно, двояко трагичен и Чаренц в смещении Армении и исторической родины армян Страны Наири (неслучайно, этот роман — яркое проявление “закрытого текста”).

В этом смысле роман Чаренца, пошатнувший какие-то черты классического, традиционного романа, как бы исказивший его, оказался сдвигом в сторону неведомых будущих путей романа, с его “организованной” и “дезорганизованной” (Леонид Гроссман) стилистикой. Этот роман, заданно лишенный некоего тотального содержания, как бы длится дольше самого времени романа, уходящего в национальную память и, кажется, размышляет о себе самом в процессе собственного выстроения (это, однако, уже не прустинская память, как единственная подлинная реальность).

Главный персонаж романа — Страна Наири — в его внетекстовой реальности живет как национальная идея-идеал,

в тексте же романа как иная реальность, инобытие мира, как национальная память (хотя и, как еще в XVIII веке писал Т.Рид, в силу предрассудков целые нации порою воспитываются на вере (и памяти) в чудовищные нелепицы, и то что считается началом, часто – конец). Вот слова Лихачева, которые кажутся обращенными к роману Чаренца – в этом антимире нарочито подчеркивается его нереальность, непредставимость, нелогичность – при всей полноте вывертывания. И, необходимо добавить, разрушенности подлинности и неподлинности существования.

Вещность и загадочность национального сознания и тайна его художественного выражения то опрокинуты в литературное произведение, то вырастают из него – и когда оно постижимо при непостижимых частях, и когда оно непостижимо при постижимых частях.

В литературном произведении национальный мир, как и его части, живут и умирают, и ищут в нем свою гибель, которая и есть их подлинная жизнь – в ее прямой наблюдаемости и конструктивности, то есть непрямой наблюдаемости (почти “пещерный” натуралист Золя был лучшим знатоком неврозов XIX века), и тем не менее литературное произведение – всегда неделимый мир ценностей, а не делимый мир норм, каким бы условным ни был его текст, потому что любая форма условности несет в себе некоторую информацию, так как условность никогда не бывает бессодержательной. Возникновение художественной условности В.Скрециус объясняет сравнительной независимостью изобразительных средств от объекта изображения, многозначностью и многофункциональностью художественного образа. Вот почему это не стандарты добра и зла и не психологизация кошмаров, и в романе Чаренца, как это отмечалось в отношении Гоголя, в частности, его “Мертвых душ”, художественный мир все время находится на грани перехода в свою противоположность.

В романе парадоксально соединены, а порою оказываются и в противостоянии и даже в противоборстве, отстраненный взгляд автора на вещи и остраненное авторское

жизнеощущение и даже мироощущение (и мирочувствие). Картина национального быта как бы погружена в абсурдную безгеройность персонажа. Текст романа иссечен и изборужден реалиями и фантомами абсурда и вместе с тем он саморазрушается и самотворится их единством и противостоянием – во встрече смыслов и их необыкновенных и невероятных метаморфоз и приключений.

В романе, собственно, нет героя в его традиционном понятийном содержании, есть не-герои или антигерои, или дегероизированные и даже деперсонифицированные персонажи-маски, как бы расчеловеченные личности (С.Велиховский). Пушкин однажды так сказал о Мольере – “Скупой скуп – и только”. Р.Барт говорил о романе, где нет персонажа, где царствует анонимность (чаренцевские парсонажи, однако, номинально обладают и именем, и даже еще и прозвищем), где субъект – одновременно и объект, где все присутствует, но ничего не существует. Эта ситуация была как бы повторена в романе Роб-Грийе, который кажется, до абсурда расчеловечивал прозу, в ней человек сводился к фигуре, а расчеловеченная личность опредмечивалась, превращалась в вещь, человек же сводился к одному, подчас крайне произвольному “измерению”.

Роман Чаренца напряженно направлен к подобным поэтическим ситуациям (персонаж, его кличка, только и всего). Этот персонаж – царство анонимности, он одновременно и субъект, и объект; все присутствует, но ничего не существует; физическое присутствие оборачивается духовным функциональным отсутствием; он есть и его нет; персонаж расчеловечен, сведен к фигуре, опредмечен, превращен в вещь, он сведен к одному крайне произвольному измерению.

Но доминирующие мысль и идея романа пробиваются сквозь яростный сарказм и царство анонимности персонажа, сквозь состояние автора в мире (и, в частности, армянина в мире) и его “внетекстовое” отношение к Стране Наيري. И здесь множество образов вырастает в один и единственный образ, и он, как бы находясь за пределами романа, в его внетекстовой реальности, вместе с тем и равен роману в целом

и вненаходим по отношению к нему – это образ Страны Наири, а образ автора романа живет в единстве текста и внетекстовой реальности романа, в его “архитектуре смысла” (С.Бочаров).

Кажется, самая простая поэтическая ситуация текста романа – мир его персонажей, хотя на самом деле мир непсихологизированных персонажей = масок в “маскараде” романа невыразимо сложен – при всей человеческой пустоте, экзистенциальной пустынности, опустошенности мысли и чувства персонажа и его слова (“Пожалуй, читатель, ты бы захотел, чтобы я, следуя видным европейским писателям, подверг анализу “психологию” моих героев... Но здесь я раз и навсегда должен сказать, что в романе моем этого нет, и, вероятно, в нем не будет ни одного “героя” – печальное обстоятельство, в коем виноват не я, а самый наирский город...” – это говорит сам Чаренц в одном из своих обращений к читателю).

Персонаж “просмотренный” автором; персонаж “просмотренный” другим персонажем; персонаж, живущий в романе своей жизнью; персонаж, сам себя представляющий; персонаж в собственном представлении; персонаж, раскрытый в столкновении его слова и дела; персонаж, раскрытый в столкновении его автохарактеристики и характеристики “со стороны”; персонаж, раскрытый в ироническом комментарии в чистом виде; персонаж, раскрытый в закамуфлированном ироническом комментарии. Здесь в каждом персонаже есть “этикетное преобразование действительности” (Д.Лихачев). условно трансформированное в персонаже-маске-образе.

Персонажи романа Чаренца живут не в собственном образе, а в образе романа, в его художественной целостности как бы не своей, а романной жизнью, в полной отрешенности от психологизации, они живут не личной, личностной или индивидуальной, а “роевой” (Толстой) жизнью. С.Бочаров писал о поэтической ситуации близкой к этой, когда в литературном произведении человек заменен сознанием (символом), что заслоняет собою единый жизненный план, и тогда сознание (символ) становится “героем” романа.

Персонажи романа Чаренца, не будучи сложными, психологизированными, индивидуализированными и типизированными образами, явлены в нем сложными, психологизированными, индивидуализированными и типизированными символами или даже знаками определенных-неопределенных и обостренных размытых значений. “Безгеройность” персонажей трансформирует поэтические ситуации романа, его философию истории и художественный мир (в национальной трагедии народа).

Весьма условно, даже слегка литературно и уж во всяком случае без ученого изыска можно сказать, что “психологизация” непсихологизированности, “индивидуализация” неиндивидуализированности и “типизация” нетипизированности в романе “Страна Наири” творятся в национальном, человеческом и этическом подтексте-контексте романа и в расстановке и взаимодействии (это как бы доспассовская расстановка фигур) персонажей в анонимной ситуации исторических сдвигов и реальности жизни народа, его национального мира и национального самосознания.

Именно к ним и восходит национальный стиль романа.

Человеческая взаиморазытость и разномирность в их романном разноразличии и разноразличии направлены к стилю и национальной целостности романа, к расстановке в нем национальных сил и к бытию и бытийности национальных ценностей.

Безымянность персонажа в романе камуфлируется его прозвищем (Генерал Алеш, Мазут Амо, Гробовщик Енок, Телефон Сето, Бочка Николай, Желтокудрая Тыква, Душка Варя, Черноокая Примадонна, Тов. Странник, где Генерал, Мазут, Телефон, Бочка – образ жизни, модус вивенди, характер наизнанку, характерологическая изнаночность, исповедование деформированных правил и норм жизни и “игры” в ней, иронический комментарий. Например, Гробовщик Енок торгует в лавке гробами, а сама его лавка – еще один гроб, а фарсовость всего этого притаилась в иронической несобственности даже имен собственных, в их живой и мертвой легенде (интересно, что

этот слой романа как бы оживляет мертвецов и омерщвляет живых, — казалось бы, “версия” гоголевских немертвых “мертвых душ”, и это истинная констатация их национально = нравственно = социально = культурной сущности).

Этот “абсурдный” поток романа Чаренца живет своей жизнью в иерархической градации персонажей, в ситуации их восхождения и пизвержения как бы в классически парном противостоянии “верх-низ”. В поэтике романа порою метонимически часть (положение персонажа) заменяет целое (сам персонаж: во всей “несвободе его предназначения” — Пастернак).

Образ Страны Наири, как иной реальности, как инобытия мира, живет в романе потаеннее и трагичнее, чем образ иной реальности России в гоголевских “Мертвых душах” и их “птице-тройке”, и он причастен не к выстроенческой моде литературы начала века, а к национальным судьбам армянского народа и его противостоянию изнаночной идеологии “национального романтизма”, его мертворожденной безнациональности и наднациональному комформизму, который обычно в романе буквально ужасает. И здесь для правильного прочтения романа особенно важно помнить о кантовской дифференциации вещи и представления о вещи.

Роман-реалия, роман-фантом, роман-метафора, роман-парабола, роман-миф, роман-эпос создан в потоке непериферийного совмещения несовместимого и соединения несоединимого (по Шкловскому — сходства несходного и несходства сходного).

Стало быть, роману Чаренца чужды застывшие и окаменелые нравственные стандарты и “психологизация кошмаров”, хотя и это жизненная поэтическая ситуация “встречи с пропастью” (именно в этой ситуации находятся персонажи романа, и она по-особому обостряет их характерологичность и нестандартность). Маскарад на краю пропасти — в этом особенность поэтики, жанра и уникального стиля этого, хочется сказать, неперсоналистического романа, в котором именно неперсоналистический персонаж являет не

только собственное состояние в мире, но и состояние мира, помогающее найти ответ на вопрос, поставленный в романе в целом и в некоторых его сюжетах с их изнаночной версией – “Кто мы, откуда мы идем, куда мы идем?”. И вопрос этот уходит и к судьбе народа, и к его менталитету, и к историческому выбору, и к самосознанию, и к ориентации, и к национальной самосушности (возможно, в этом и некоторых других фрагментах статьи я демонстрирую метафорический способ анализа, а сущность вещей – глубже, шире и богаче границ и глубин подобного анализа, но ведь метафорической может быть в известных случаях и сама наука по своей сущности и даже методологии).

Проблема национальной самосушности народа обращена к сферам истории, философии, философии истории, истории религии, филологии, логики, эстетики, психологии, идеологии, но вместе с тем она в известной степени и вненаходима по отношению к ним, хотя бы потому, что требует комплексного и междисциплинарного исследования (но она все равно субстанционально пребывает в этих сферах знания). Она изначально проникает в сущность всей нашей запутанной гуманитарной науки и всей нашей запутанной жизни – это комплексная проблема, координирующая знание и интегрирующая способы анализа (даже в “сладостном бесчинстве анализа” и свободных лжетолкованиях, нередко ведущих к научной истине).

В образе романа, как в “театре игры зеркал”, за Страной Наири, принадлежащей персонажам романа, живет Страна Наири, принадлежащая самому автору и собственно народному идеалу (как Россия, принадлежащая поразительно живым “мертвым душам” и вместе с тем Гоголю и собственно народному идеалу).

Постыдная и бесстыжая, профанирующая безымянность персонажа, не увлекая его в мир надвременных абстракций, камуфлируется его прозвищем, это некий эпатеж “наименования” (вспомним пронумерованность номинальных персонажей романа Замятина “Мы”) в ситуации отдаленности

и отделенности персонажа от толпы и его смещения с процессией жизни (этот персонаж сосредоточен в художественном мире романа и рассредоточен в самом себе).

В чаренцевском персонаже то, что скрыто им как бы превалирует над тем, что скрыто в нем, потому что он меньше себя самого — в романе внутренне разрушенном, изнутри разрушающемся, не совпадающем с самим собой, контрапунктным и обращенном не только к другим романам, но и к себе самому. Это роман как бы расчлененный и вновь сочлененный, но уже в ином порядке (реальность превращается в иллюзию и извлекает из иллюзии новую реальность).

Своеобразное триединство — Крепость, Мост Вардана, Церковь Апостолов — отражает национальную историю и национальную память народа (замкнутость и вместе с тем разомкнутость времени и пространства в этом триединстве раскрывает историческую и современную трагедию не просто трагикомических обитателей города, но и самого города и самой Страны Наири). И персонажи романа, как в страшном сне, в его роковой и страшной замедленности, отделяются от страны и ее народного идеала, живущего в интимном авторстве Чаренца, в его трагической иронии и трагическом лиризме, как состояния духа, а не жанра. А вот, посмотрите, еще один персонаж, нерукотворно писательски явленный и не похожий на всех других персонажей романа, — наирянин, сутуло раскачивающийся в тумане фантом, с приподнятым правым плечом, а оно всегда несколько выше левого, словно серое привидение с вечными мировыми загадками на лице, и одна из этих загадок — геноцид, не как минувшая, а как некончающаяся трагедия.

Из безличной и бессмысленной тьмы в романе в потоке абсурда высвечена безличная и бессмысленная жизнь — метафора и символ тьмы не размыты и не приглушены, а доминантно высвечены в романе. И здесь синхронность и диахронность в непостижимых перипетиях художественной речи оборачиваются национальной ахронией и панхронией.

Говоря о времени в романе Томаса Манна "Доктор

Фаустус” Г.Фогель заметил, что рассказчик здесь находится на пересечении временных планов и организует полифонию временной структуры, в частности, в смысле введения двойного временного плана. Роман Чаренца погружен в подобную полифонию, которая небезразлична к “расположению” рассказчика на пересечении различных временных планов, причем это время события (событийное время) и время автора (авторское время), время реальное и время историческое, “созидающее” художественное время в целостности романа. История в романе как бы продолжается в современности, а современность напряженно обращена к истории. Поэтому это особый полифонизм единого, как бы вытянутого, хотя и невыпрямленного времени, напряженно установленного на философию истории народа – в классически шекспировской цепи времен, захватывающей и “леденящую наготу раскаяний”, и жаркий пламень идеала.

В романе, казалось бы, вопреки ренессанской апологии личности, явлено, может быть, именно с ренессанской силой и мощью сокрушение личности, за которым уже во внетекстовой реальностью романа рождается как инобытие ее новая апология – в авторском голосе и авторском идеале Страны Наири.

Меня неостановимо влечет одна аналогия, не рассчитанная, кажется, на читательское сочувствие, зыбкая и далекая. Вот что писала И.Тертерян о латино = американской литературе: “То, что во французской литературе может показаться праздною игрой ума, здесь прилагается к истории, к реальности и потому вынуждает судить о себе с большей осторожностью... А в латино = американской литературе самые отчаянные эксперименты осуществляются на базе истории, прилагаются к национальной и континентальной истории. Эксперимент здесь – “гибель всерьез”¹.

Думается, “эксперимент” Чаренца обращен именно к

¹ Теории, школы, концепции. Критические анализы. Художественный процесс и идеологическая борьба. «Наука», М., 1970, стр. 218-219

подобной поэтической ситуации и подобным художественным мирам. В романе Чаренца зафиксирована кажущаяся праздность игры ума (об игре ума и “мозговой болезни”, правда, в несколько иных версиях и перевоплощениях, об иных приключениях мысли сказано в самом тексте романа, в его развернутой метафоре). Здесь поистине в “жанре последних вопросов” все действительно прилагается к национальной истории, ее движению и исходам. Поэтическая и жизненная ситуация “гибели всерьез” — во всей ее реальной и развернуто-метафорической стихии — живет в тексте романа, как открытым, так и потаенным и как бы прерванным голосом-стенанием, голосом-отчанием и голосом-вопросением автора: “Кто мы такие и откуда мы идем? Кем мы были вчера и кем должны стать сегодня?.. А нельзя ли видеть телесно, представить отчетливо Страну Наири?.. Прощупать это незримо-наирское — сердцем, прощупать телесно... Быть может, она фикция, миф, большое усилие мозга, сердечная болезнь?..” В самом романе Чаренца нет даже гоголевского лирического образа, подобного “птице-тройке”, за которым — милая сердцу, единственная Россия. А на вопрос, открытым текстом поставленный в романе, но уходящем в его внетекстовую реальность, отвечает уникальный жанр “Страны Наири”. Роман, подобный поэме, поэмоподобный роман (это определение самого автора, направленное, естественно, к “поэме” Гоголя “Мертвые души”), и здесь также этот жанр романа определен самим автором. Роман Чаренца о Стране Наири, единственной на всем белом свете, и это его боль и его жизнь.

Жанровая стихия, как бы стилевая антиномия, изнаночность персонажа, художественный феномен внутренней оппозиции — за всем этим в романе проглядывается “гибель всерьез” описанной Страны Наири и “жизнь всерьез” неописанной, но живущей в голосе автора Страны Наири, и этот голос отдает описанный мир на трагическое читательское осмеяние. Даже элементы стиливого абсурда в романе обретают трагическое звучание — человек посреди улицы, по внешности похожий на уездного учителя или на почтальона, он несет на

голове гроб желтого цвета, льет дождь и стоит непролазная грязь, гроб превосходит этого учителя или почтальона по весу и по размерам, и скрывает его лицо, но напряженные изгибы его спины и колен явственно показывают, что он несет свою ношу с трудом и хочет доставить ее до места во что бы то ни стало (еще одна эмблема романа, в котором вообще доминирует эмблематический тон обрисовки персонажа — на фоне столь же легендарной, сколь и иллюзорной Страны Наири).

Уходит ирония, даже фантастическая и метафорическая, — в стилевом мире снижения слова контекстом и снижения контекста словом, и само это контекстное снижение слова и словесное снижение контекста в целостности романа направлено к его трагической, а не саркастически-сатирической сущности.

В образе снижения слова происходит его переосмысление, смысловая трансформация, а контекст вступает в отношения с другими контекстами (по Бахтину — контекст контекстов) в стиле и художественной целостности романа, в которой как бы иронически “переозвучены” высокие слова, казалось бы, прямого, открытого текста (“Чародеи-наиряне”, “Тысячелетняя Наири” и т.д.).

В романе “Страна Наири” часто фигуры противостояния трагедии и фарса создают иронический эффект, который тоже трагичен. Дьяволиадное смешение жанров восходит в стиле романа к его жанровому единству в художественной целостности произведения.

В своем стилевом мире роман не только безгероен, но и бессобытиен. Даже в самой архитектонике текста события происходят не в самом романе, а как бы рядом с романом, около него и, порою даже кажется, помимо него (это, пожалуй, феномен событийной бессобытийности и ситуация главного парсонажа, не присутствующего в самом тексте романа). Персонаж романа (в-себе, для-себя и в присутствии-самого себя) погружен в какое-то подземное небытие и апогеи, и в некий спор с небытием, он как бы спроецирован только на самого себя, однако в стихии реблеззианского по сарказму гиперболы

и свифтовского по гиперболе сарказма стилевого мира.

В романе (если позволить себе некоторое перефразирование слов Белинского, сказанных по совершенно иному случаю) слишком ничтожные фигуры потрясены столкновением грандиозности событий с мизерностью и ничтожностью их собственных страстей, и это создает определенный стилевой мир абсурда, о котором с непостижимой точностью и вместе с тем импрессионистической размытостью сам Чаренц сказал следующее: “Вот весь наш роман, подобный поэме, который в конечном счете вышел не романом, а чем-то “несообразным”.

В романе почти отсутствует собственно диалог. Диалог здесь — просмотрение одного персонажа глазами другого персонажа, диалогические отношения исконного, изначального, словарного значения слова и его изначального, камуфлирующего, иронического, мистифицирующего смысла. столкновение слова с другим словом и с самим собой — во “фразеологическом маскараде” голоса персонажа, голоса автора и голосов действительности (в безостаточно и несдвигаемо линейной фабуле романа и его “точечной” и “развернутой” метафоре).

Стиль романа (несмотря на то, что это “стиль случая” — по К. Теандеру, а случай, как утверждал Бальзак, — величайший романист мира) поражен пораболой, мифом, абсурдом, разрушением эпического состояния мира, и в этом разрушении гипербола и литота охотно меняются местами и тогда откровенно гиперболизируется изначальность мира и литотно уменьшается персонаж и его мир, и в этих свифтовских превращениях живет стилевое единство романа. А в сюжете романа разъяты город (мучительно, страдальчески, катастрофически реальный) и Страна Наири (мучительно, страдальчески, катастрофически нереальная). В трагически фарсовой игре своего бытия и воображения город всецело погружен в мнимо-прошрое и мнимо-будущее, и, может быть, именно поэтому он не имеет настоящего. Мифологическое сознание романа в своем стилевом пространстве, в стилевой игре света и тени, и тени теней, созидает подлинность и разрушает подлинность персонажа и его маски. Здесь соединены черты художест-

венного тоталитета и экзерсиса, трагедии и иронии, и именно в их взаимопереливах создается и обнаруживается национальный строй романа.

Время в романе всевластно над персонажем, а история и современность – две ипостаси все того же рокового времени, покрывающего время персонажа и сливающегося со временем автора. И здесь как бы сливаются воедино универсальное, измеримое и безличное время, а также время романа, и это рождает особое соединение панхронии и ахронии в потоке жизни и потоке истории.

А где-то за пределами антиромана, романа-утопии Чаренца, казалось бы, в точке пересечения его текста и внетекстовой реальности, в образе его целостности, выходящей за собственные пределы, угадывается образ терьяновской “Духовной Армении”, “Страны Наири”, блистательно и трагически раскрытый в поэтическом цикле “Страна Наири” (название романа Чаренца – явная реминисценция терьяновской “Страны Наири”).

Стилевая остротенность романа Чаренца, жанровые микрии леденящей и вместе с тем сжигающей холодности письма создают пространство романа, в котором его персонажи оказываются нескитающимися скитальцами, которые не покидают страну только потому, что они давно уже покинули ее духовно, причем это скитальцы не поневоле, а “полюбовно” и скитальцы наудачу (трагический абсурд романа страшнее экзистенции страха и пустынное классически-экзистенциальной пустынности духа). Метафорически напряженный, изнаночный, абсурдный мир персонажа и слова рождает мир возвышенной низвергнутости того же персонажа и того же слова. Прустианская чувственная память и прустинский поиск за утраченным временем рождает колеблющуюся пропорцию между материальным и духовным наполнением триединства “история-память-мифологизм”, а также дуализма реального и идеального.

Даже в “нейтральности” текста и его линейности в романе рождается напряженное поле низкого и высокого, а также объемность смысла и встречи смыслов в потоке абсурда.

Стиль романа Чаренца “Страна Наири”, творящий его

целостность открыто и потаенно, адресует его к мировым художественным ценностям и направляет его к обширным стилевым единствам в мировой непрерывности литературы.

Роман Чаренца скрывает и обнаруживает свою сущность в “обремененности противоположным смыслом” и соединении собственной фасадности с трансцендентностью слова во внутренней форме романа, “сквозь увенчание с самого начала просвечивает развенчание” (Бахтин).

Роман Чаренца как бы предвосхитил в стилевом смысле надвигавшийся в XX веке тоталитет многих романных идей и форм, хотя и остался в стороне от уродства их утрированных версий и ипостасей (например, Филипс Солерс в связи со школой Тель Кель прямо заявил о том, что “роман должен сжечь и истребить все следы романа, в романе нет персонажа, царствует анонимность”, “все присутствует, но ничего не существует”). Чаренц, собственно, предложил новую форму романа (антиромана) как бы в “стиле смешения стилей” (Ауэрбах), в “таинственной связи между историзмом и первичностью” (В.Энрик). В нем реалистическое отображение и мифы взаимопроникая дополняли друг друга в ситуации, когда по идее Апдайка, действительность создает некую оболочку мифа в его национальной версии при полном отсутствии какого бы то ни было ограничения формой или поэтикой абсурда.

Не только глубочайшим образом отличный от этого, но и умонепостигаемо другой художественный мир, пронзительный по своей национальности и не ограниченный формой, вовлеченный в мировую непрерывность литературы, — “старый, скучный театр” Чехова, как это ни неожиданно, пораженный экзистенцией совершенно иного абсурда, который не только обретал трагические черты, но и сам становился трагедией, как трагедией становилось и само время. Здесь это иное, но тоже разрушение эпического состояния мира, причем не в некоей антидраме, и тоже “гибель всерьез”, хотя и это другая гибель. Здесь, напротив, сложные фигуры потрясены ничтожными событиями и не шекспировскими страстями.

Персонажи Чехова потеряли способность жить, и это в

драматургии Чехова кажется глубинами Аида, поражающими целую русскую эпоху. О Чехове было сказано, что его пьесы “трагедия бессилия воли”, стоявшая на грани комедии, так как их протагонисты уменьшены в масштабах. Отмечалось также, что главные вопросы в пьесах Чехова в каком-то немом абсурде никогда не разрешаются.

Следует остановить взгляд на чеховском тексте, не-тексте и другом тексте (Лотман), чеховском времени и максимализме русской мысли вообще и в устах персонажей Чехова, в частности. Кажется, что здесь происходит созидание подлинности текста, как данности, и вместе с тем, его разрушение в потоке абсурда.

Обращаясь к идее Ф. де Соссюра, можно сказать, что конкретные сущности чеховских пьес порождают их абстрактные сущности, в которых идея чувственной стороны подразумевает идею целого и уходит в мир абсурда, который оказывается одной из доминант, определяющих и национальный стиль Чехова, и национальный образ мира в его пьесах. И это не просто невинно бесчинствующие корреляты некоего целого, а, в сущности, мир определенной целостности, в которой корреляты не являются ни более непосредственными, ни более ранними, чем целое, и не существуют до целого и помимо него (подобная схема в свое время была обозначена Л. Ельмслевым).

В этих гипотетических сферах “кружилась” и мысль Т. К. Шах-Азизовой в книге “Чехов и западно-европейская драма его времени” — первое, что бросается в глаза при знакомстве с “Новой драмой” это атмосфера всеобщего неблагополучия, все неспокойно в мире этих пьес, все в них перевертилось, полно брожения, неопределенно в своих очертаниях и тенденциях; в пьесах почти нет ни счастливых концовок, ни счастливых людей; персонажам пьес удивительно не везет — и в большом, и в малом; их вера рушится, желания не сбываются, начинания не удаются; над самыми невинными человеческими побуждениями — соединиться с возлюбленной, когда никто этому не мешает, переехать в другой город, найти общий язык с любящими людьми — словно тяготеет заклятье, и все

попытки снять его обречены (этот длинный “реестр” реалий и фантомов чеховских пьес, исследованных Шах-Азизовой, чрезвычайно важен для постижения чеховского “абсурда”).

А еще раньше Мережковский писал о том, что у чеховских героев нет жизни, а есть только быт — быт без событий, или с одним событием — смертью, концом бытия. И здесь как бы соединены “магическая сила подлинности” и абсурда.

А до всего этого сам Чехов в своей “Степи” высказал трагически—грустную мысль: “Русский человек любит вспоминать, но не любит жить” (здесь, очевидно, и лежит начало стилевого абсурда чеховских пьес). Д.Лихачев, как бы продолжая мысль, говорит о том, что он (русский человек) не живет настоящим, и, действительно, живет только прошлым и будущим, и это исследователь считает самой важной национальной чертой, далеко выходящей за пределы только литературы (вспомним почти зловещее гоголевское “Скучно на этом свете, Господа” и мысль Гуковского в связи с “Невским проспектом” Гоголя, которая характеризуется той же направленностью: “... нелепость, абсурд — закон бытия Невского проспекта; нелепость, абсурд — закон психики людей, осуществляющих это бытие и отравленных им; нелепость, абсурд проникают во все поры их жизни и мысли, — вплоть до абсурда построения фразы рассказчика”). И здесь, как бы прямо на наших глазах, вырастает тютчевская антитеза проблемы “Россия и Революция” — “Россия или Революция” (и это еще в середине прошлого века). Здесь выражен русский национальный образ мира с его отношением к “романтизму насилия”, в котором уже в XX веке жили абсурдные ситуации революции с их глубоко национальной блоковской поэтической максимой — и невозможное возможно, далекой от идеи экзистенциального предназначения человека и нации.

Возвращаясь к мысли Г.Клауса и Ю.Лотмана о том, что модель (в данном случае — литература) должна выявлять дополнительные черты объекта, следует заметить, что стилевой сдвиг чеховской драмы в сторону абсурда как раз и выявляет эти дополнительные, но в то же время* сущностные черты

изображаемой жизни и изображаемого персонажа. Однако, несмотря на мир абсурда чеховских пьес, здесь, естественно, нет тех двух родов бессмыслицы, о которых с чарующей беспечностью говорил Пушкин – одна происходит от недостатка чувств и мыслей, замещаемого словами; другая – от полноты чувств и мыслей и недостатка слов для их выражения.

Абсурд, как состояние человека в мире и состояние мира, потаенно или открыто живет в тексте чеховских пьес в стилиевой форме абсурда или не-абсурда.

Абсурд в форме абсурда: в комедии “Вишневый сад” все говорят, но только говорят, что надо спасти сад, а сад не спасен, он продан, и когда это выясняется они (что же они делают?)... танцуют и забывают о верном Фирсе; фраза – “О вкусах или хорошо, или ничего” с ее варварским искажением двух латинских выражений; тригоринское “должно быть в этом озере много рыбы” (а спектакль жизни персонажей пьесы будет сыгран именно на берегу озера); фраза Войницкого о Серебрякове – “Жарко, душно, а наш великий ученый в пальто, калошах, с зонтиком, в перчатках”; фраза Войницкого, проходящая через всю чеховскую драматургию: “Ничего не делаю”; сама “теория малых дел” (поразительно русский абсурд – об “Обломове” однажды было сказано, что Штолыц знает, как жить, а Обломов не знает, зачем жить”); Серебряков ровно двадцать пять лет читает и пишет об искусстве, ровно ничего не понимая в искусстве (человек не на своем месте); верность ослепительно красивой жены Елены Андреевны тривиальному не только в любви, но и в науке, чудовищно ничтожному Серебрякову; заеденность персонажей анализом и рефлексией; выстрел Войницкого (“Не попал? Опять промах”); карта Африки на стене, она здесь никому не нужна, и фраза Астрова: “А должно быть, в этой самой Африке теперь жароше – страшное дело”; ремарка в экспозиции “Трех сестер” – “На дворе солнечно, весело”; фраза Чебутыгина, ни с того, ни с сего, “Бальзак венчался в Бердичеве”; и т.д.

Абсурд не в форме абсурда: снятая “четвертая стена”, за которой из пошлых картин и фраз стараются выудить мораль

— маленькую, удобопонятную, комфортную, полезную в домашнем обиходе и давящую мозг своей пошлостью; античеховский театр Треплева, а затем “античеховский” Шекспир; талантливой, умной Аркадиной кажется, что она в театре служит человечеству; царство мировой человеческой воли там, где нет человека; претензия персонажей на новую эру в искусстве; спектакль о “духе и материи”: любовь во всех пьесах тронута абсурдом, в котором никто никого не любит по-настоящему (взгляните и вдумайтесь: Войницкий — Елена Авдреевна, Соня — Астров, Тузенбах — Ирина, Прозоров — Наталья, Соленый — Ирина, Вершинин — Маша, Чебутыгин — мать сестер); жизнь Войницкого, отданная Серебрякову; вся жизнь Серебрякова; висящая над всем, что происходит в драме фраза: “Все будет по-старому”; лейтмотив всей жизни трех сестер — “В Москву! В Москву! В Москву!”; “ужасно—страшный человек, капитан Соленый; слова Вершинина — “Русскому человеку в высшей степени свойственен возвышенный образ мыслей, но, скажите, почему в жизни он хватает так невысоко”; и т.д.

Исследование художественного мира литературного произведения или целых литератур в недрах метода идентификации, соединяющего в себе и вбирающего в себя сравнительный, сопоставительный, типологический и исторический типы анализа, объясняет (хотя и небезостаточно) смысл и форму пребываемости национальной литературы в мировой непрерывности литературы.

Национальный образ мира в литературном произведении, как взгляд данного литературного произведения на мир, определяет и его стиль (стиль автора), но как бы в зеркальных отражениях или даже в мировом зазеркалье литературы (Кант первым обратил внимание на глубокое философское значение зеркальных отражений, то что ассиметричный объект может существовать в любой из двух взаимозеркальных форм казалось Канту загадочным и таинственным). А это и есть загадочность и таинственность стиля с его дуализмом идеала и реальности, атрибутами и акциденциями даже в фантасма-

горических смещениях, перемещениях и деформациях.

Если в экзистенциальной ослепленности частичной действительностью очень условно согласиться с тем, что литература — это “сделанность” (М.Банзе), или пародия (С.Бочаров), или прием (В.Шкловский), то на тех же “транзитных” условиях можно, очевидно, в весьма одностороннем смысле согласиться и с тем, что литература это стиль.

Хочется надеяться на то, что какие-то дефиниции и субстанции стиля и национального в стиле проглядывают сквозь материал и способ рассуждения в этой статье — сквозь застенчивый дуализм теории и текста.

Стиль здесь рассмотрен как воплощение реальности художественного сознания и в то же время формы этого сознания, определяющей его сущность. Стиль не только художественная субстанция литературного произведения (локальная и всеобщностная, интимная и общезначимая, нормативная и ценностная), но и способ как конструирования его единичных, “одномоментных” форм, так и выстраиваемости его единой, многослойной, многоуровневой целостности, в которой живет мимолетная и извечная тайна одновременно и обширных художественных единств (школа, направление, течение) и отдельных художественных феноменов (литературное произведение).

Сложность научного понятия стиля обусловлена прежде всего тем, что это не локальная художественная категория, а художественная система, определяющая и вместе с тем творящая единство художественного целого или художественную целостность литературного произведения, взятого как в его отдельности, так и в его вовлеченности в систему других — далеких и близких — стилей и форм в художественном развитии человечества и в мировой непрерывности литературы.

Это единство складывается исторически и определяет художественную содержательность формы, выходящей, по мысли Гумбольдта, за пределы языка (содержание и форма — два субстративных элемента содержательной формы).

Вненаходимость по отношению ко многим категориям

теории литературы и одновременно субстанциональная пребываемость в них характеризуют стиль как понятие общей теории искусства и самое жизнь художественного произведения. Стиль как понятийно, так и рефлексивно единичен и одновременно множествен, локален и в то же время универсален. Соотнесенность единичности и множественности, локальности и универсальности, так же, как и извечное и изначальное взаимопроникновение этих текучих, но сущностных признаков стиля, снимают возможность его сведения к идеальной схеме, унифицированной данности. изначальной филологической предвзятости, упрощающих и лишаящих смысла категорию стиля в системе художественного сознания, в исследовании которого даже логика носит метафорический характер. Стиль – меньше всего внешняя положенность или имманентная данность и еще меньше рукотворная внеположенность по отношению к искусству или художественному сознанию.

Национальное в стиле – это не просто наполненность бытом или даже бытием, оно субстанционально пребывает в таких категориях, как метод, мировоззрение, манера, образ, сюжет, фабула, композиция, жанр, аксиологический ряд (ценность), структура, традиция, новация, индивидуальность, содержательная форма, школа, язык, художественная речь, но оно не сводимо ни к одной из них. Вот почему мотивированность стиля на логико-понятийном уровне никогда не исчерпывает его сущности, а чаще всего даже не прикасается к ней.

В истории науки стиль низводился до одномоментного, однократного творческого импульса художника, проявляющегося лишь в одном его произведении. Такая точка зрения, естественно, выводит стиль за пределы всеобщей категории, и он оказывается вне компетенции науки (и “точной”, и “метафорической”), так как в этом случае стиль становится единственным и неповторимым самовыражением данного литературного произведения за пределами всех на свете типологий и художественных систем. Кстати, он в своей локальной сущности таковым и является в данном литературном произве-

дения, но существует еще и всеобщностная ипостась стиля, которая, являясь определенной системой, как раз и обнаруживает то, что составляет предмет настоящей статьи – национальное в стиле, как выражение национального сознания, национального образа мира, национальной самосущности литературы и ее ментальности.

Стиль (как и национальное в стиле) не имеет ни внешних границ, ни внутреннего, механического, пространственного подразделения. В этом закономерность саморазличения, многоформности и “вездесущности” стиля.

Очевидно, формула стиля должна складываться из ряда формул, несводимых воедино, точнее, существующих каждая сама по себе и соединенных – по принципу дополнительности и прибавочности – за собственными пределами в вероятностной (виртуальной) абстракции, которая проецируется на отдельное литературное произведение и на литературу в целом, не существует в однозначной или многозначной дефиниции, но субстративно пребывает в художественном сознании в качестве субстанции, инвариантной сущности, лежащей в основе художественного творчества.

Стиль и его индивидуальная и национальная версии могут быть не только согласующимся единством различий или противоположностей, или противостояний на одном или на различных уровнях, но и единством внутренне разрушенным, изнутри разрушающимся или саморазрушающимся – “в час сладостного бесчинства” (М.Цветаева) формы. И тем не менее стилевая целостность (гармония или “сцепление” стилевых компонентов, их контрапункт, а не механически соединенные корелляты) – это жизнь литературного произведения в его художественной наполненности, в его неоднозначной обращенности вовнутрь (к себе самому) и вовне (к другим художественным феноменам или системным построениям), а также в его национальной идентификации, как синхронной и диахронной, так и пространственной и событийной (временной). Стало быть,

стиль — это некая целостность литературного произведения и его национального содержания, без которой нет самого этого произведения.

Целостность литературного произведения (или литературное произведение как целостность) всегда созидание национальной подлинности, даже когда кажется, что она разрушена или разъята. Содержательность национального мира зарождается в частях и обнаруживает себя в целом — в единстве литературного произведения.

Стиль писателя и неуследимое сущностное национальное содержание его творчества живут в ситуации “соединения” текста и внетекстовой реальности литературного произведения, в его образе, равном произведению в целом или выходящем за его пределы, равном себе самому или находящемся в великом противостоянии к себе самому (как это было прослежено в настоящей статье на материале произведений Мндзури, Амастеха, Бакунца, Сарояна, Чаренца, Чехова).

Настоящая статья среди многих других вещей мыслилась как специально-научное исследование со стороны стиля феномена вовлеченности армянской литературы в контекст мировой литературы, в ее мировую непрерывность. Само понятие стиля, замкнутое в себе и разомкнутое в мир, входя в достаточно условное триединство “Человек — стиль — образ”, создает пространство для исследования литературного произведения (не случайно, хотя с достаточной долей донаучной беспечности звучит бюффоновское “Стиль — это человек”).

Система идентификации явлений армянской литературы с явлениями других национальных литератур в мировом литературном контексте прикасается к постижению ее художественных миров и национальных образов мира в ней. Здесь следует помнить о том, что стиль — это всегда познание действительности и форма этого познания. Стиль, как уже говорилось, творит целостность литературного произведения и творится ею, а эта неанонимная целостность почти такая же

тайна и такое же чудо, как и целостность мира.

Исследование национального содержания стилевых миров армянской литературы ставит перед исследователем проблемы, хочется надеяться, частично высвеченные, частично только поставленные, частично запутанные – с целью доказать их существование, частично угаданные, частично слегка затронутые и даже вовсе не затронутые в настоящей статье —

1. Почему армянская литература изначально отказалась и ушла от “беллетристического комфорта” и светской куртуазности (это историческая судьба, а не выбор, сделанный литературой и нацией, и эта судьба определяла национальные и художественные ценности и нормы, так же, как и национальную самосушность и ментальность народа и литературы).

2. Почему это доминантно литература последних вопросов, в которой вопросов всегда больше, чем ответов.

3. Почему в ней живут, как верховный и высший рок, лики молчания – и это одновременно и благовест, и проклятие.

4. Как и почему армянская литература брала на себя миссию государства и церкви, когда они временами истаивали капля за каплей.

5. Почему в армянской литературе живет феномен идентификации себя сегодняшнего с собою вчерашним, причем далеко не только в исторических романах или в романах об истории.

6. Как и почему в ней одинаково сущностны обращенность как вовнутрь (к себе самой), так и вовне (к другим национальным литературам).

7. Почему армянская литература почти всегда самоориентирована на возвышение эпохи над формами (подобно готике и барокко) и почему в ней никогда нет ограничения текста формой, а также самоценным творением или разрушением формы.

8. Почему в армянской литературе, если отнести к ней слова Томаса Манна, миф в жизни человечества – ранняя и

примитивная ступень, а в жизни отдельного человека (и, прибавим от себя, отдельной нации), – напротив, поздняя и зрелая (сегодня мы живем в ситуации мифов).

9. Почему для армянской литературы совершенно особое значение приобретают национальная идея и национальная психология, тема Родины и ценности патриотического свойства, в то время, как этот пласт в некоторых, даже великих, литературах по слегка перефразированному слову Шкловского, такой же материал, как произносительная и звуковая сторона морфемы, или же инородное тело.

10. Почему эта литература в своих стилевых приверженностях и сюжетно = тематическом “репертуаре” всегда уходила от “стиля случая” или “стиля наудачу”.

11. Почему в армянской литературе живет царство “записанного молчания памяти” (Р.Барт), в частности, обращенное к геноциду армян в XX веке.

12. Почему в армянской литературе само время становится трагедией.

13. Почему для этой литературы глубоко характерны (характерологичны) ситуация встречи надхудожественных смыслов (нередко в потоке бессмыслия) и крик, прерываемый голосами безмолвия.

14. Почему армянской литературы не коснулось своим леденящим и мертвящим крылом проклятие собственной формы ранних декадентов и проклятие собственной материи поздних декадентов.

15. Почему в этой литературе, явившей собою абсолютное пространство и абсолютное время, смешались и слились воедино панхрония и ахрония, а также универсальное, измеряемое и безличное время (время армянина в мире, часто чужбинном, время исторической прародины армян Страны Наири и время Армении).

16. Почему армянская литература, создавшая великие мировые художественные ценности (особенно в поэзии, в этом

смысле можно сказать, что это литература поэзии), субстратно “пребывает” в контексте мировой литературы и в мировом читательском сознании как бы “заочно” и стохастически (здесь, пожалуй, я ставлю знак восклицания, рядом с многочисленными знаками вопроса).

Любое локальное или панорамное, сравнительное, сопоставительное, типологическое или историческое, так же, как, впрочем, и структурное, исследование национального в стиле, обращённое к армянской литературе, должно искать ответы на эти вопросы. Настоящая проблематика продвигает исследование национальных художественных миров армянской литературы, ее вершинных явлений, современного состояния и исторического развития.

Великий итальянец Данте, как известно, выносил обсуждение вопросов художественного стиля за пределы земного существования (ад, чистилище, рай), но тем не менее никогда не выносил это за пределы национального существования.

**ՎԱՀԱՆ ՏԵՐՅԱՆԻ «ԵՐԿԻՐ ՆԱԻՐԻ» ԵՎ «ՄԹՆՇԱՂԻ
ԱՆՈՒՐՋՆԵՐ» ՇԱՐՔԵՐԻ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ
ԱՄԲՈՂՁԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ**

Աշխարհի ամբողջականությունը, ըստ վաղուց արտահայտած մտքի, հավերժական առեղծված և հրաշք է, դա մարդկային բանականությունից վեր է: Նույնպիսի առեղծված և հրաշք է նրա հետ կապված և նրան հնթարկվող գրական երկի գեղարվեստական ամբողջականությունը, նույնիսկ եթե այն վերլուծականորեն մասնատված է, ընդ որում՝ որոշ դեպքերում բնավ ոչ այնպիսի մասերի, որոնցից իրականում բաղկացած է: Այդ պարագայում իր ամբողջ էությունը և ձևաբովանդակային հիմքով պայմանավորված է գրական տեքստի և գեղարվեստական գիտակցության ֆենոմենով: Իսկ գեղարվեստական գիտակցությունը մարդկային գիտակցության ամենաբարդ ձևն է, և նրա մեջ ամեն ինչ ճակատագրորեն անկրկնելի ու անվերապատեղծելի է:

Գրական երկի ամբողջականությունը կարող է ստեղծվել միասնական միջանցիկ պատկերով, եթե նույնիսկ այդ պատկերը ավերված, պատառոտված, մասնատված կամ մղված է դեպի արտատեքստային իրականությունը, ենթագիտակցության կամ անգիտակցության գաղտնարանը: Գրական երկի մեջ այն կարող է իրացվել որպես կյանք, բայց կարող է նաև լինել կյանքի կարծրությունից ճակատագրորեն հեռացված:

Իր մեջ անմոսցորդ ավարտված և միևնույն ժամանակ անվերջորեն աշխարհի մեջ ընկղմված գրական երկում, որը սեփական ամբողջականությունից մեջ միավորում է բոլոր բաղադրատարրերը՝ առանց դրանց իմաստի կորստի, հնարավոր է ամբողջականության «բաց» և հանդգնորեն անքմահաճ կամ, ընդհակառակը, «փակ» և թաքցված քայքայում, որը անակնկալ կերպով դառնում է գեղարվեստական գիտակցության նոր մակարդակի վրա գտնվող եզակի ամբողջականության մեկնակերպ՝ իր թաքնված կամ բաց տարբերակներով: Այստեղ նույնիսկ

Հեգեկյան «ինքնաքայքայումը» կարող է դառնալ ինչ-որ փոխաբերական ամբողջականություն ձև, որը միաժամանակ և՛ ներդաշնակ է, և՛ ոչ:

Գրական երկը երբեմն ինքը չի համընկնում իր հետ, իր սեփական իմաստի հետ, և նույնիսկ մեծ դիմակայություն մեջ է լինքն իր հետ: Եվ հաճախ հենց այդ չհամընկնելու կետում է «տեղավորվում» գրական երկի ոչ միայն անձնական ու գեղարվեստական, այլ նաև ազգային ինքնությունը:

Հեղինակը գրական երկում առկա է նրա ամբողջականություն մեջ՝ նրա տեքստի և արտատեքստային իրականություն մեջ, նրա համամարդկային և ազգային բովանդակություն մեջ, որը միշտ ուղղված է դեպի գրականության համաշխարհային անընդհատությունը: Գրական երկի հեղինակը գոյությունն չունի այդ ամբողջականություն ոչ մի առանձնացված պահի մեջ, «նա գտնվում է այն չառանձնացված պահի մեջ, որտեղ բովանդակությունը և ձևը անխզելիորեն միաձուլվում են» (Մ. Բախտին):

Գրական երկի և նրա ամբողջականություն մեջ երբեմն «գուլգակցվում են» երկու ամբողջականություններ, և այդ միահյուսումից բխում է նրա բացարձակ ամբողջականությունը. ամբողջականություն՝ որպես իսկություն ստեղծում և ամբողջականություն՝ որպես իսկություն քայքայում: Այդ ամբողջականությունների երկմիասնությունը գոյատևում է գրական երկում որպես իրականությունների կամ ուրվականների աշխարհ, որպես կյանքի իրականացում կամ զգայական հիշողություն (պեղարվեստական տեքստի ուսումնասիրության մեջ բոլոր մոլորությունները իրականում կապված են այն բանի հետ, որ այդ տեքստը ընթերցվում է որպես միաշերտ-հոմոգեն-երևույթ կամ կեցության գոյացում):

Այդ երկմիասնությունը երբեմն գոյատևում է լինչպես «բարձրացված», այնպես էլ «զրոյական գրություն» (Ռ. Բարս) ձևով: Երկու դեպքում էլ գրական երկի ձևը կարող է լինել վերջնասահմանորեն վերացական և միևնույն ժամանակ վերջնասահմանորեն կոնկրետ-զգայական, և հենց այդ ձևն է, որը կերտում է ոճի բոլոր «Հեղհեղուկություններն» ու «քմահաճությունները» և փոխակերպվում է տեքստի մեջ մերթ ազատության տարերքի, մերթ «ոճի տաժանքի»: Երկու դեպքում էլ գեղարվեստական միտքը, երկի մտահղացումը «ափելացվում է» իր նշանակության մեջ, անկախ այն բանից, թե դա կեցություն անխուսափելիություն է, թե ողբերգական պատահականություն:

Տերյանի «Մթնշաղի անուրջներ» բանաստեղծական շարքի շատ բանաստեղծությունների և ամբողջ շարքի ամբողջականությունը ստեղծվում է մենակություն միասնական միջանցիկ պատկերով և նրա հետ ձուլվող ու միասնություն կազմող մոռացություն պատկերով: Ու թեև այդ պատկերները ինքնըստինքյան բազմադեմ և բազմամակարդակ են և երբեմն ներքնապես ինքնաքայքայված, դրանք զեղարվեստական գիտակցություն, ենթագիտակցություն հոսքի մեջ, որոշ դեպքերում անգիտակցության ոլորտում ստեղծում են միասնական և միջանցիկ մենություն-մոռացություն պատկեր, որն իր հերթին արարում է Տերյանի բանաստեղծություն և ամբողջ շարքի ամբողջականությունը (եթե նույնիսկ բառերը այստեղ կրում են սեմանտիկորեն ամրիվալենտ բնույթ):

Վերջին սահմանում տանջվող բանաստեղծի անձնական աշխարհը կարծես թե սպառում է ինքն իրեն, կարծես թե անմնացորդ արտահայտում է մենակություն-մոռացություն պատկերի ամբողջականությունը «Մոռանա՛լ, մոռանալ...» բանաստեղծության մեջ.

Մոռանա՛լ, մոռանա՛լ ամեն ինչ,
Ամենին մոռանալ.
Ջրսիրել, չխորհել, չափսոսալ-
Հեռանալ...
Այս տանջող, այս ճնշող ցավի մեջ,
Գիշերում այս անշող
Արդյոք կա՞ իրիկվա մոռացման,
Մոռացման ոսկե շող...
Մի վայրկյան ամենից հեռանալ,
Ամենին մոռանալ.-
Խավարում, ցավերում քարանալ
Մեն-միայն...
Մոռանալ, մոռանալ ամեն ինչ,
Ամենին մոռանալ.
Ջրսիրել, չըտենչալ, չըկանչել
Հեռանա՛լ...

Սակայն սա պատկերի թվացյալ և խաբուսիկ սպառվածություն է, որովհետև, ըստ էության, Տերյանի բանաստեղծական շարքերի բոլոր բանաստեղծություններում, որոնք արտահայտում են այդ պատկերը, այն խորանում է, լնդլայնվում ու հարստանում նոր աշխարհներով և

նորովի «ծածկում» սեփական տարածությունը: Այս բանաստեղծության, նրանում արտահայտված ոչ թե առօրեական, այլ գեղարվեստական գիտակցության մեջ ոչ միայն մոռացության հասկացությունը և պատկերը, այլ նաև «մոռանալ» բառը իր իմաստային, դարձվածաբանական, հնչերանգային և ձայնային որակով (այն իբրև կրկնեղ հյուսված է բանաստեղծությանը) իր մեջ, իր ամբողջ համակարգում պարունակում է բոլորովին ուրիշ բովանդակություն, քան թե, ասենք, ռուսերեն «забыть» կամ «пожалеть» բառերը, և դա կապված է մոռացության էության հետ, որի խորքում էլ գոյատևում է աշխարհի տերյանական ազգային պատկերը: Ռուսերեն մեկնակերպում այդ մոռացությունը տրված է մեկլնդմիշտ և միանգամից, այն ունի իր սկիզբը և իր վերջը, հայերեն մեկնակերպում այն մոռացություն է, որը նախասկզբնական և հավերժ է, չունի ո՛չ սկիզբ, ո՛չ վերջ և ողջ տիեզերքում կանգնած է մենակ: Եվ տերյանական մոռացության հենց այս տիեզերականության մեջ (գուցե դա տրամաբանական պարադոքս է) տպրում է աշխարհի ազգային պատկերը, որը կապված է երկրի ճակատագրի, նրա պատմության և պատմության փոփոխության հետ:

Բացի այն, որ «մոռանալ» բառը արտահայտում է բանաստեղծության հիմնական իմաստային, դարձվածաբանական, հնչերանգային, ձայնային էությունը և ստեղծում է մոռացության միանգամայն առանձնահատուկ ազգային աշխարհի պատկերի մեջ տպրող և աշխարհի ազգային պատկերը արարող որակը, այն, լինելով բառ-բանալի և միևնույն ժամանակ բանաստեղծական իրավիճակ, հայտնվում է բանաստեղծության ամբողջ կառուցվածքի հիմքում:

Տերյանի պոեզիայի ռուսերեն թարգմանություններում (նույնիսկ Ախմատովան իր թարգմանություններում ստեղծել է վաղուհ և ռուսերեն ստեղծագործություններ, բայց ոչ համահանճարեղ թարգմանություններ) հայտնվում է տերյանական տեքստի ընդամենը դաշուկ պատճենը՝ անհունորեն օտարված բնագրի կյանքից, և քանի որ այդ պատճենը բնագրի ոչ թե ստվերն է, այլ ստվերի ստվերը, այստեղ անհետանում է առաջին հերթին հենց աշխարհի ազգային պատկերը, որը գոյատևում է Տերյանի՝ ամեն անգամ միակ բառի մեջ: Այդ բառը արտահայտում է և՛ ծածուկ-խորհրդավոր մտեմիկություն, և՛ դրա հետ միասին համաշխարհային կոնցեպցիա, և հենց այդ երկու իրավիճակներից է, որ ստեղծվում է աշխարհի ազգային պատկերը (Տերյանի թարգմանիչները, լսելով նրա սիմվոլիստական էություն մասին, հարձակվել են նրա

բանաստեղծությունների վրա «աղմկալի ամբոխով» և սկսել են պատաստել այդ բանաստեղծությունները զարասկզբի սիմվոլիստական կադավարներով և դրա արդյունքն այն էր, որ Տերյանը նմանվում էր այս կամ այն, առավել հաճախ, միջին ուռու սիմվոլիստին, իսկ ավելի հաճախ, և դա սարսափելի է, միևնույն ժամանակ ուռու սիմվոլիստների մի ամբողջ շերտի):

Տերյանի «Մթնշաղի անուրջներ» բանաստեղծական շարքում միայնակության-մոռացության միասնական ամբողջականության մեջ միահյուսված են լուրջ ամբողջականություններ, որոնք արարում են այդ բացարձակ ամբողջականութունը (ամբողջականութուն՝ իբրև իսկություն ստեղծում և ամբողջականութուն՝ իբրև իսկության քայքայում): Այդ երկու բանաստեղծական գեղարվեստական իսկությունները ստեղծվում են իրակություններով (գիշեր, մթնշաղ, խավար, անձրև, քամի, աստղեր, իրիկուն, աշուն, մշուշ, անապատ, ցուրտ, մեգ, իրիկնաժամ, վիհ, ճանապարհ, անդունդ, ստվեր, շուկ, լապտեր, մոլորաշրջիկ) և ուրվականներով (խորհրդավոր, տխրություն, անուրջ, տանջանք, ճակատագիր, մահ, երազ, տագնապ, կարոտ, կանչ, կախարդական, տրտունջ, ճիչ, ուրվական, մոգական, տրամություն, անհունություն): Սա կյանք է (տանջանք, ցավ, տագնապ, հարագատ, անծանոթ, կարոտ, հրաժեշտ, մոլար, խենթ, հոգնածություն) և միևնույն ժամանակ պրուստյան զգայական հիշողություն և կորցրած ժամանակի որոնում (հուշեր, խորհրդավոր, ճակատագիր, երազ, կանչ, հեքիաթ, աղոթք, անդարձ, մոգական, մոլորաշրջիկ): Այստեղ անչափ էական է այն, որ բոլոր այս բառ—բանալիներն իրենց ամբողջականության մեջ փոխներարկվում են միմյանցով և հենց այս փենոմենը տվյալ բառ—աշխարհները չրջում և մղում է դեպի աշխարհի ազգային պատկերը, քանի որ իրակությունները այստեղ փոխաբերորեն փոխարկվում, կերպարանափոխվում են և ստանում ուրվականների տեսք, իսկ ֆանտոմները՝ իրակությունների տեսք. կյանքը փոխակերպվում է զգայական հիշողության և կորցրած ժամանակի որոնման, իսկ զգայական հիշողությունը ինքը կյանքն է՝ իր իրային, նյութական-տարածական գոյություն մեջ: Դա գեղարվեստորեն իրականացված է հսկայալ արտահայտվածությամբ («որպես քնքուշ մութի թև», «որպես տրտում Անապատում-Մենակություն, Մենակություն...») կամ զրոյական գրություն մեջ («Կրնա՞տե՞ս անպիք, կրնա՞տե՞ս մենակ, Դու. կփարվես ինձ թևերով ճկուն...», «Արդյո՞ք մենակ էր նա էլ ինձ նման...»): Եվ ինչն է այստեղ նաև շատ կարևոր՝

իրակությունները և ուրվականները այս տեքստերում գտնվում են էկզիստենցիոնալ-սաՀմանային իրավիճակում և այդ պատճառով իսկ ներթափանցում են մեկը մյուսի մեջ՝ կորցնելով իրենց ճշգրիտ սահմանները և նույնիսկ ստվերանկարը՝ ձեռք բերելով խորը և ողբերգական փոխաբերական իմաստ (գրոված իրակությունները նաև ուրվական խորհրդանիշ են՝ գիշեր, մթնշաղ, խավար, անձրև, աստղեր, իրիկուն, անծանոթ, օտար, աշուն, մշուշ, անապատ, ցուրտ, մեզ, վիհ, տնդունդ, լապտեր, մոլորաշրջիկ, իսկ գտված խորհրդանիշ-ուրվականները նաև իրակություններ են՝ խորհրդավոր տխրություն, անուրջ, տանջանք, ճակատադիր, մահ, երազ, ցավ, տաղնապ, կարոտ, կախարդական, կանչ, տրտունջ, ճիչ, ուրվական, մոգական, ստվեր, անհասություն, հուշեր, հեթիաթ. այս բոլոր բառերը Տերյանի պոեզիայում բառ-բանալիներ են):

Հենց այդ պատճառով էլ այստեղ ձևը վերջնասահմանորեն կոնկրետ և միևնույն ժամանակ վերջնասահմանորեն վերացական է (օրինակ. աստղերը այստեղ և՛ կոնկրետ են, և՛ վերացական՝ «Հավերժաբար իրար կապված և բաժան...», «Միշտ իրար հետ, բայց միշտ բաժան և հեռու, Աստղերի պես և Հարազատ, և օտար...»): Այս ձևը ևս փոխաբերականորեն «ծանրաբեռնված է», չնայած որ ազատ է «բառերի բանաստեղծական հանդիսակարգից»:

Եվ համարյա թե անհնարին է բացահայտել տեսողականորեն, մտահայեցողաբար այս պոեզիայի լոճնության ոլորտը՝ վերջին բանաստեղծական, մարդկային և աղբյային սահմանում: Իսկ դա բնորոշ է իսկական մեծ արվեստագետներին: Եվ Տերյանի պոեզիայի բանաստեղծական դադանիքներից մեկը այն է, որ այստեղ խոսքը, ամբողջ աշխարհում միակը լինելով հանդերձ, միաժամանակ բանաստեղծական իրավիճակ է, և այդ գաղտնիքին նախ և առաջ ենթարկվում են այդ պոեզիայի բառ-բանալիները:

Արդեն «Մթնշաղի անուրջներ» մտերմիկ-բանաստեղծական շարքում մենակության-մոռացության պատկերի ամբողջ մարդկային ողբերգության մեջ, որը կարծես թե ցնցում է միայն ու միայն բանաստեղծին, հայտնվում է մի նոր երանդ, որը ցնցում է երկրին, ժողովրդին, ազգին: Մենակության-մոռացության պատկերի մեջ ներգրավվում են հայրենի տունը, երկիրը, ազգը, և Տերյանի պոեզիայի աշխարհի ազգային պատկերը ծնվում է «այդ» և «ուրիշ» աշխարհների միացման, միաձուլման մեջ:

Այդ «ուրիշ» աշխարհը, որը ամենևին ուրիշ չէ, արդեն տեքստային

և արտատեքստային իրականության մեջ բանաստեղծորեն արտահայտվում է «Երկիր Նաիրի» շարքում:

Կյանքի հայտնությունը խառնվում է մեռյալ-սառեցնող ցրտի հետ, և մենակություն-մոռացություն պատկերի ժամանակը դառնում է անժամանակ և մղվում է դեպի պանխրոնիա (համաժամանակ) և ախրոնիա (անդրժամանակ), որոնցից նորից ծնվում են պատկերի ժամանակը և բանաստեղծի ժամանակը, որոնք արարում են պատկերի նոր ամբողջականություն: Այդ ամբողջականությունը իր հերթին անցնում է սեփական կործանման և սեփական վերածննդի միջոցով:

Արդեն «Մթնշաղի անուրջներ» բանաստեղծական շարքում (նաև ուրիշ շարքերում) հնչում են եղանակներ, որոնք դառնում են սեփական հողից ու հայրենի տնից օտարացման և հեռացման բանաստեղծական իրավիճակներ («Ես անջատված եմ հայրենի հողից, Հայրենի տունը՝ իմ սրտին օտար...»), անհայտ ճանապարհի («Ինձ այրում է միշտ մի անհագ թախիժ, Հավիտյան դուռը անհայտ ճանապարհ...») և մոռացված տան («Հայրենական տուն, Հավետ մոռացված...», «Հավիտյան օտար, հայրենակա՛ն տուն...» «Ավերված երազ-հայրենական տուն...») պատկերներ: Այստեղ արդեն հնչում են այսպիսի մոտիվներ՝ օտար աշխարհի և օտարեկրպակ օտարություն («Նա մի անձանոթ երկրի աղջիկ էր...», «Օտար մարդիկ քեզ սիրաբար ողջուն տան...»), խորթություն՝ ոչ խորթության խորթություն (աստղերի մասին-«Հավերժաբար իրար կապված և բաժան...», «Դու հավերժաբար և՛ հեռու, և՛ մոտ...»), կյանքի ամայություն («Որպես տրտում Անապատում-Մենակություն, Մենակություն...»), միայնակություն միայնակ ամբոխի մեջ («Բյուր մարդոց մեջ, Պաղ մարդոց մեջ...»), տիեզերական և երկրային ցուրտ («Երկրի ց՛րտում...», իսկ ավելի ուշ «Գիշեր և հուշեր» շարքի մեջ՝ «Ահ, այս ցուրտ երկրի անհայտում անհուն...»), ոչ թե լերմոնտովյան առագաստը, որը որոնում է ո՛չ ազգային փոթորիկ, այլ մենավոր նավակ, որը փնտրում է ազգային համբավան («Մենավոր ու մոլոր մի նավակ...»):

«Երկիր Նաիրի» շարքում այդ մոտիվները օրգանապես շարունակվում և ստանում են ավելի սրված ողբերգական բովանդակություն: Մենակություն-մոռացությունն այստեղ ոչ թե միայն տրամադրություն է, այլ մարդու վիճակն է աշխարհում և միևնույն ժամանակ երկրի և ազգի վիճակը, այն ոչ թե էկզիստենցիոնալ

շլացությունն է մասնավոր իրականությունից կամ պարզապես էկզիստենցիա, այլ աշխարհի ազգային պատկեր է՝ դեպի տշխարհը և ինքն իրեն շրջվածության մեջ: Եվ հենց այդ պատճառով այս պատկերը ներխուժում է ոչ միայն մարդու ազգային ճակատագրի, այլ նաև ժողովրդի ազգային ճակատագրի մեջ: Աշխարհի ազգային պատկերը ծնվում է անձնական և միևնույն ժամանակ ազգային ողբերգության մեջ, աշխարհի կողմից լքված ժողովրդի ազգային դիտակցության մեջ և ապրում է միանգամայն առանձնահատուկ կյանքով, նրա մենտալիտետում՝ ոչ թե որպես հեռու կամ մոտիկ վերացականություն, այլ իբրև ողբերգական հիշողություն և ողբերգական իրականություն, իբրև «ամբողջ դարաշրջանի իմաստային բովանդակությունը» (Ավերինցև): Չպետք է մոռանալ, որ «Երկիր Նաիրի» բանաստեղծական շարքը հիմնականում ստեղծված է 1915-1917 թթ.:

Հենց XX դարի այս ահավոր ողբերգության հետ, որ հսկայական ճակատագրից է ազգային աղետի բնույթ, կապված են մենակության-մոռացության հետ առնչվող օտարության և պանդխտության թեմաները, որոնք մենակության և մոռացության աշխարհների ուղղակի «ժառանգներն» են: Դա հայի և Հայոց երկրի մենակությունն է («Որպես Լաիրտի որդին, որպես Ուլիս մի, թողած և հող, և տուն, Անցա ծովի ու ցամաքների ես-Ամեն տեղ օտար և անխնդում...», «Ցուրտ հեռուներում, անլուծի կրկեսների մեջ սրտով մոլոր»): Բայց բանն այստեղ նույնիսկ ոչ թե «ուղղակի» տեքստի մեջ է, այլ բանաստեղծական իրավիճակի և բանաստեղծական մտածողության, բանաստեղծության պոետիկայի և, վերջապես, բանաստեղծի անկրկնելիության մեջ է, և հենց դա է, որ այդ ողբերգական թեմային հաղորդում է անկրկնելի ողբերգականություն: Ինքը՝ օտարությունը, ստանում է տիեզերական մեծություն, և այդ տիեզերական մեծություն մեջ ապրում են աշխարհի ազգային պատկերը և այդ պոետիկայի մեջ արտահայտված ազգային ինքնությունը: Պանդխտության և օտարության թեման դարձանալիորեն կոնկրետ և իրական է և նաև դարձանալիորեն վերացական-համընդհանուր. այն համառարապես նյութական-տարածական է, և փոխարինական՝ Հայոց պատմության և ներկայի, Հայոց ճակատագրի և պատմության ազգային հոսանքի մեջ, լքվածության և չհասկացվածության միգրանտի:

Այնպես անխնդ են և նրման լացին
Երգերն իմ երկրի, այնպես տխրալին.

Մնզ չի հասկանա օտարերկրացին,
Մնզ չի հասկանա սառն օտարուհին:

Այն մերամաղձիկ, լացող, միալար
Ելե՛ջները ներդաշնակ այնպես
Եվ հարազատ են սրտին մեր մոլար,
Հոգուն մեր բեկված, ավերված, հրկեղ...

Տեսնում եմ ահա գյուղերը մեր խեղճ,
Եվ թուխ դեմքերն այն տխրության սովոր,
Իմ ժողովուրդը անել վշտի մեջ,
Երկիրն իմ անբախտ և աղետալոր:

Թող հնչե երգն այդ դառն ու ցավածին,
Երգը հայրենի ցավազար ու հին,
Մնզ չի հասկանա օտարերկրացին,
Մնզ չի հասկանա սառն օտարուհին...

Այս բանաստեղծության մեջ հնչում են չորս գերիշխող թեմաներ՝ ազգային անհասկանալիության («Մնզ չի հասկանա օտարերկրացին, Մնզ չի հասկանա սառն օտարուհին...»), ազգային վհատվածության և հոգու ազգային կիզվածության («Հոգուն մեր բեկված, ավերված, հրկեղ...»), ազգային ցավի անվերջանալիության և ժողովրդի ազգային ճակատագրական աղետի լայնություն («Իմ ժողովուրդը անել վշտի մեջ, Երկիրն իմ անբախտ և աղետալոր...»), ազգային հնություն և ողբերգության նախասկզբնականության («Երգը հայրենի ցավազար ու հին...»): Բոլոր այս չորս թեմաները շարունակում, խորացնում և լայնացնում են մենակություն-մոռացություն վաղեմի պատկերը, կարծես թե հավաքում ցրվել կամ երանգները, սրում նրա ազգային գաղտնիքը: Այդ պատկերը դառնում է ավելի ազգային և ավելի տիեզերական, ավելի ճիշտ՝ ավելի ազգայնորեն տիեզերական և տիեզերականորեն ազգային, և հենց դրա մեջ է Տիրյանի պոեզիայի՝ աշխարհի ազգային պատկերի փենոմենը, որն արտահայտում է ժողովրդի և այդ պոեզիայի ազգային ինքնությունը: Եվ այդ ամենը արտահայտված է ոչ թե բառերի, նրանց իմաստի, հասկացություն, հնչյունային էություն կամ նույնիսկ հուզականության մեջ, այլ բանաստեղծությունների «թաքցրած» պոետիկայի մեջ և բանաստեղծի հանճարի ու նրա բանաստեղծական անկրկնելիության, բանաստեղծի աներևակայելի համամարդկային և

աներևակայելի ազգային էության, պարզապես նրա պոետական աներևակայելիության մեջ:

Երկիր Նաիրի, որը դարձել է բանաստեղծական շարքի վերնագիրը, հնադարյան ոչ պատահականությունը ողբերգականորեն հավերժ է: Հավերժ է նաև նրա հին ազգային տրտունջը, որը հավերժորեն օտար է աշխարհին.

Քեզ կըմնա միշտ օտար
Նաիրական իմ հոգին
Եվ թախիծն այս անդադար,
Եվ տրտունջը հին:

Ոչ քարերը դարավոր,
Ոչ գրերն ավեր
Ձեն պատմի քեզ վիշտի խոր
Եվ երկունքը մեր:

Ու զանգերն այս լալազին
Մեռնող իմ երկրում
Ձեն հուզելու քո հոգին
Տխրությամբ անհուն:

Եվ այստեղ մենավոր երկրի պատկերում գծադրվում է մենավոր հայի պատկերը և ֆենոմենը, «Հայը աշխարհում» թեման՝ հայը մեռնող անմահ երկրում: Տեղյանի պոեզիայում այդ անմահությունը ապրում է դոնե այն պատճառով, որ հորինվել են այդ տողերը, բայց նաև այն պատճառով, որ այս աշխարհի ազգային պատկերի մեջ կա «ուխտավոր անդուլ, դարերի ժառանգ», մի հեզ նաիրցի, որը գնում է անկանգ:

Եվ դա նոր ցոլացում և անդրադարձում է հայոց ազգային մենտալիտետի, որը պահպանում է ժողովրդին այն հնագույն, նորագույն և այժմյան խառնակ և խռովահույզ, հավերժական անցումային ժամանակներում, իսկ եթե նույնիսկ իրադարձությունները և նպատակները վեհապանծ են, դա ողբերգություն է «փոքր» մարդու համար, այդպես է եղել Պուշկինի «Պղնձե հեծյալը» պոեմի հերոսի հետ:

Հավանական է նույնիսկ, որ դա իրականում այդպես չէ, բայց ինձ թվում է, որ տեղյանական այս մենակություն-մոռացություն պատկերի ֆենոմենը եզակի է և հազվագեղ գույք նաև այն պատճառով, որ եզակի և հազվագեղ է հայոց մեռնող-անմահ երկրի և հայ մեռնող-

անմահ մարդու ճակատագիրը համաշխարհային մարդասիրության և քաղաքակրթության տարածություններում: Տերյանական մենակության-մոռացության պատկերը պարունակում է իր մեջ առանձնահատուկ և անկրկնելի մարդկային, ազգային և համաշխարհային բովանդակություն:

Տերյանի մենակության-մոռացության պատկերում, նրանում արտահայտված համաշխարհային ամայության և օտարության մեջ հնչում են նաև երկու կարևոր եղանակներ՝ հայկականներում և «վերք Հայաստանի», որոնք իրենց հերթին որոշակի լույս են սփռում Հայ ժողովրդի ազգային ճակատագրի և ազգային ինքնություն վրա (մի անգամ նույնիսկ ասվել է, որ ներումը հայկական ազգային բնավորության գլխավոր գիծն է, իսկ «վերք Հայաստանի»-ի մասին մեկ պատմել է Արովյանը): Բանաստեղծի վերքերը ուղղակի մեր աչքի առաջ փոխակերպվում են երկրի վերքերի: Եվ դա Տերյանի պոեզիայի հրաշքն է. այդ հրաշքը հուշում է, որ հայոց երկիրը դարերի ժառանգ է, և թերևս հենց դա է նրա փրկությունն ու անմահությունը, չնայած որ հիմա «ամեն մի միտք» վերք է, չնայած որ երկիրը «վառված ու սրբ» է, բայց, այնուամենայնիվ, երևում է «մշուշի միջից-տեսիլ դյուրթական»: Եվ ամեն անգամ թվում է, թե կա այդ երկրում ինչ-որ անվերջանալիորեն վերջին մի բան, և որ անվերջանալիորեն վերջինն է նաև ինքը՝ բանաստեղծը («Մի՛ թե վերջին պոետն եմ ես, Վերջին երգիչն իմ երկրի...»):

Ու հանկարծ՝ «Եվ հնչում է որպես աղոթք Արքայական քո լեզուն», և դա նաև ժողովրդի անմահություն իրականությունն ու նշանն է, որովհետև անմահ է հենց ինքը՝ այդ լեզուն: Եվ որովհետև անմահ է սարսափելի մահկանացու մայրը՝ «Այստեղ է լացել իմ մայրը Մորմոքն իր և իր օրորը, Այստեղ այնպես անծայր է Կարոտն ու այնպես խոր է...», «Եվ մայրըս ահա հիվանդ, Մրսում է, արև ուղում, նստած է հետս դրսում Անխոս ու մեղմ հնազանդ», «Եվ ծեր է մայրս այնքան, Փոքրիկ է-բարի մի մայր...»: Եվ այդ հանճարեղորեն բանաստեղծական և նուրբ կերպարը բանաստեղծորեն «ծածկում է» աշխարհն ու երկիրը, որը «յոթնապատիկ խոցված տիրամայր է», «կամավոր զոհ է», «խաչված մի երկիր է», որը «արքայաբար վեհ ու անպարտ է»: Տերյանի զեղարվեստական աշխարհը արարվում է այդ կերպարներով ու պատկերներով, և հենց դա է բնութագրում բանաստեղծի բանաստեղծական ուժը և անկրկնելիությունը:

Բանաստեղծի, նրա գյուղի և նրա երկրի մենակությունը

մենակուլթյունների միակցություն է, և այդ միակցությունը պարզանում-դառնում է ազգային մենակուլթյուն վիհի եզերքին («Կանգնած եմ մուսլվ վիհի եզերքին...»), և այստեղ թագավորում է մահվան պարը և սմենին ինչ «միշտ թաքցված է մի նուրբ վարագույրով»:

Տերյանի ողբերգականորեն անվերջանալի մենակուլթյան-մոռացության պատկերը անխուսափելիորեն ներխուժում է չարիքի անսահման իշխանության աշխարհը, որը ոչնչացնում է բարոյականությունը և «անցնում է» բռնության տիրույթը, իսկ դա անխուսափելիորեն ծնում է այն իրողությունը, որը կոչվում է ազգային մենակուլթյուն, որը «զավթում» է դարը և «զավթված» է դարի կողմից: Տերյանի պոեզիայում դա ոչ թե ինչ-որ գաղափար է կամ կոնցեպցիա, բանաստեղծական իրավիճակ, դա աշխարհ է, որը հյուսված, ստեղծված է միայնակուլթյունից և ստեղծում է այն: Բայց այդ, դա պատասխան է այն չարիքի ու բռնության անսահման իշխանությանը, որը նախորդում է Հայ ժողովրդի պատմական ճակատադիւրը, նրա պատմության փրկափայտությունը և ազգային ինքնության որոշ և որոշակի գծերը, և որը պայմանավորել է տերյանական միայնակուլթյան-մոռացության պատկերը, որովհետև այդ պատկերը արձագանքն էր հիշյալ պատմական չարիքի և բռնության անսահմանափակ իշխանության: Այդ պատկերը միևնույն ժամանակ ազգային մեծ դիմակայություն էր աշխարհին: Եվ այդ միայնակուլթյուն-մոռացությունը մարդու և երկրի վիճակ է և ոչ թե մենակուլթյուն-մոռացություն է կյանքից դուրս, երբ կյանքը բնակեցված է բացակայող մարդկանցով:

Տերյանական միայնակուլթյան-մոռացության պատկերը ողբերգականորեն միացնում է քնարերգությունը (որպես գեղարվեստականորեն գիտակցված հույզ) և փրկափայտությունը (որպես գեղարվեստականորեն գիտակցված միտք): Բայց տեսե՛ք ի՞նչ պոետիկայով, ի՞նչ բանաստեղծական ոճով, ի՞նչ հնչյունայնությամբ և բառադասափորմամբ է ապրում այս բարոյապաշտի հանգուցը, որտեղ միանում են վերահիշյալ գեղարվեստականորեն գիտակցված հույզը և միտքը («Յրտահա՛ր, հողմալա՛ր, Դողացին մեղմաբար Տեղեները դեղին, պատեցին իմ ուղին...»):

Առանձին երկի, բանաստեղծական շարքի աշխարհի ազգային պատկերում իրականացվում է գիտակցության անցումը անձնական համահուգականությունից և անձնական համատրամաբանության տարերքից դեպի ազգային համաողբերգականության տարերքը, և

անցումը կատարվում է հենց այդ պահին, որտեղ ողբերգություն է դառնում ինքը՝ ժամանակը, ընդ որում իր հիմա և այստեղ գոյություն մեջ ու նրա համաշխարհային և վերաշխարհային պանխրոնիայում:

Տերյանական աշխարհի ազգային պատկերը «կազմվում է» մտերմիկ, կարծես թե լուրջ և միևնույն ժամանակ գլոբալ «մասերից», իսկ «գերազույն» ազգային միայնակություն-մոռացությունը, ինքը՝ միայնակություն—մոռացության ֆենոմենը և աշխարհը արժվում են բազմազան մենակությունների, որոնց նոր միակցումը արարում է աշխարհի ազգային պատկերը՝ մենակությունը մեն-մենակության մեջ, մենակությունը, որը տանում է դեպի մենակություն, մենակությունը երկուսով, մենակությունը որպես նետվածություն աշխարհի անհայտությանը և մենակությունը որպես դիմակայություն աշխարհին, մենակության դուրալի, փաղաքշական արարումը և նրա դուրալի, փաղաքշական սովերումը, աստղային մենակությունը՝ հավերժական մոտիկություն- հեռավորության և ոչ հանդիպման մեջ, մենակությունը որպես փրկություն և մենակությունը որպես կործանում, որպես ինքնամաքում, և որպես հայտնություն, որպես ազատություն և որպես գերություն կամ դատապարտվածություն ազատությանը, մենակությունը ամբոխի մեջ ու ամբոխի մենակությունը և մենակությունը մենավոր ամբոխի մեջ, մենակությունը որպես փախուստ աշխարհից և որպես փախուստ դեպի աշխարհը, որպես մոռացություն և որպես հիշողություն, որպես լռություն և որպես ճիշ, որպես հրճվանք և որպես հուսահատություն, որպես ճշմարտություն և որպես մոլորություն, որպես դիմապատկեր և որպես դիմակ, որպես անխուսափելիություն և որպես ընտրելիություն, որպես նզովք և որպես հատուցում, որպես ճակատադրական կանխորոշվածություն և որպես ինքնաստեղծում:

Եվ այդ մենավոր մենակությունների աշխարհը, երկրի, ժողովրդի և ազգի մենակությունը Տերյանի պոեզիայի մեջ արտահայտվում են նաև մի ուրիշ, այս դեպքում արդեն ոչ ազգային գաղափար, մարդը միշտ միայնակ է:

Իրականության և պատկերի, իրերի էություն և փոխաբերության սինխրոն և դիսխրոն, ախրոն և պանխրոն, տարածական և իրադարձային «Հանդիպումների» դեպքերը և գեղարվեստական ու ազգային իմաստների միահյուսումը Տերյանի պոեզիայում խորասուզված են ազգային ինքնությունության և աշխարհի ազգային պատկերի մեջ և դրա հետ միասին համաշխարհային տարածության ու կոնստեքստի և

այսպիսով՝ աշխարհի ամբողջականության մեջ:

Մասերի և ամբողջականության ճշմարիտ տեսունակությունը շատ դժգոհեցրեւում հնարավոր է միայն արվատոտեսլյան իրավիճակում, երբ սկզբից իրի մասերը դիտվում են զատ-զատ, հետո դիտվում է այդ մասերի կապը և վերջապես ընդհանուրը, և գրականագիտություն մեջ հավասարապես օրինաչափ են և՛ վերլուծություն ընդհանուր ճշգրիտ «պորժիքների ամբողջությունը», և՛ նրա «երազկոտ անճշգրտությունը»:

Բանն այն է, որ մենակություն-մոռացություն լուրջ, ուղղակի դիտվող, անմիջականորեն ընկալվող, բացահայտ արտահայտված պատկերներից ոչ մեկը Տերյանի պոեզիայում, անկախ իրենց ամբողջականությունից և ավարտվածությունից, չեն արտահայտում միայնակություն—մոռացություն պատկերի և աշխարհի ամբողջ անճնական, բանաստեղծական ու ազգային էությունը, և հետևաբար, աշխարհի ազգային պատկերը, որը տիպաբանորեն չըջված է դեպի համաշխարհային գրականություն որոշ երևույթներ և միտումներ (մասնավորապես նրա սիմվոլիստական «վարկածին»): Տերյանի միայնակություն—մոռացություն պատկերը իրենից ներկայացնում է «փոխանդրադարձումների հարուստ համակարգ» և ինչ-որ իմաստով «կրկնում է գիտակցության պատմությունը» (Պ. Պայիևսկի):

Ստեղծարար մի առիթով արտահայտել է այն միտքը, թե արվեստը անկում է ապրել այն պատճառով, որ չի ունեցել լայն համաշխարհային կոնցեպցիա: Արվեստը կարող է անկում ապրել նաև այն դեպքում, եթե նրա մեջ չի արտահայտված աշխարհի ազգային պատկերը և ժողովրդի ազգային ինքնությունը (դրանց բաց կամ փակ ընթերցումներով): Տերյանի պոեզիան արտահայտում է այդ երկու աշխարհները: Եվ հենց այդ պատճառով էլ միայնակություն-մոռացություն պատկերի հետևում նկարագրվում է ժամանակի պատկերը և հենց ինքը՝ բանաստեղծի կերպարը, այս պատկեր-կերպարի մեջ դասականորեն զուգորդվում են եզակին, առանձնահատուկը և համընդհանուրը: Եվ հենց այդ եռամիասնությունը Տերյանի պոեզիայում արտահայտում է աշխարհի ազգային պատկերի ֆենոմենը: Միայնակություն-մոռացություն անճնական-ազգային պատկերի մեջ տանջվում-տառապում է, քաշվում է իր մեջ և ինքը իրենից ելք է փնտրում աշխարհի ազգային պատկերը, որովհետև այդ մենակություն-մոռացություն պատկերը ծնված է ժողովրդի ազգային ճակատագրով, որը արարում է նրա մենտալիտետը և ի սկզբանե ու հավիտենապես պատված է չարիքի և բռնություն ամենազորությունը:

Եթե հիշենք Հյուսիսային խոսքերը այն մասին, որ Դանտեն ստեղծել է դժոխքը պոեզիայի օգնությամբ, իսկ ինքը փորձել է ստեղծել այն իրականության օգնությամբ, ապա, հավանաբար, կարելի կլինի ասել, որ Տերյանը իր մենակության-մոռացության պատկերում վառ լուսավորեց աշխարհի ազգային պատկերը և՛ պոեզիայի, և՛ իրականության օգնությամբ (այդ պոեզիան բանաստեղծորեն հազվադեպ է, և նույնպես առեղծված և հրաշք է, իսկ այդ իրականությունը բնութագրվում է այն բանով, որ ինքը՝ ժամանակը, ողբերգություն է)։

Տերյանի մենակության-մոռացության պատկերը, լինելով ամբողջական, ամբողջականորեն ուղղված է դեպի աշխարհի ամբողջականությունը, այդ պատկերի տիպաբանությունը (անտիկ դրամա, Հոմերոս, Շեքսպիր, Տոլստոյ, Լեոնով, Ռիլկե, լատինամերիկյան վեպ), համաշխարհային պրականության անընդհատությունը և, վերջապես, առհասարակ մենակության-մոռացության առեղծվածը և ֆենոմենը (միշտ միայնակ մարդու իրավիճակը և միշտ միայնակ աշխարհի իրավիճակը)։ Եվ թվում է, որ տերյանական միայնակության-մոռացության պատկերը ապրում է ոչ միայն բանաստեղծի աշխարհապայծառության մեջ և պոեզիայում, այլ նաև ամենուրեք՝ աշխարհում։ Այդ պատկերը անհուսալիորեն լուսավորածառ է և անհուսալի լուսավայծառությունը պատում է աշխարհը ու ողբում է այդ աշխարհը։

Տերյանական պոեզիայի ամբողջականության մեջ կիզակենտվում ու ողբերգականորեն խաչավորվում են անձնական, ազգային և համամարդկային իմաստները, և այդ իմաստների հանդիպման մեջ ապրում է այդ պոեզիան։

Սարտրը պնդում է, որ Ֆլորերը գրել է միայն ինքն իր մասին։ Եթե Ֆլորերը կարող էր ասել, թե տիկին Բովարին հենց ինքն է, ապա Տերյանը կարող էր ասել. «Իմ միայնակությունը-մոռացությունը հենց ես եմ, իմ երկիրն է, իմ ազգն է, իմ ժողովուրդն է»։ Եվ հենց այդ իմաստների իմաստը և Տերյանի պոեզիայի անկրկնելիությունը և եզակիությունը փրկում են այդ պոեզիան և՛ հին դեկադենտների «նյութի նյութից», և՛ նոր դեկադենտների «ձևի նյութից»։ Տերյանի պոեզիան ոչնչացնում է այդ երկու իրար ոչնչացնող նյութների էությունը, քանի որ այդ պոեզիայում ողբերգականորեն համընկնում են անձնականը իր համահուղակիության մեջ և ազգայինը համաողբերգականության մեջ։

Ներկա հոգվածում վերլուծման նպատակով անխուսափելիորեն մասնատված է Տերյանի միայնակության-մոռացության պատկերի ամ-

բողջությունը, քանի որ մինչև հիմա մնացած էր այդ պատկերը, նրա դիտարկումը իբրև մի անարդարացի ամբողջականություն՝ չի պարզի նրա կությունը, ինչպես նաև այդ էությունը չի պարզվում, եթե նորից չվերամիացնես և չվերածնես ամբողջականություն մեջ գործող այդ մասնատված մասերը: Մանավանդ որ նույն ժամանակներում, ավելի շուտ և ավելի ուշ այդ և ուրիշ պատմական, ազգային, փիլիսոփայական, բարոյական և գեղագիտական տարածություններում այդ պատկերը տանջալիորեն ապրել է ամենասոսկալի և աներևակայելի «արկածներ» և կիրաքանափոխություններ, ասենք, Սարտրի գիտակցություն մեռելային անսասնություն լաբիրինթոսներում կամ Յասպերսի էկզիստենցիոնալ պայծառացման հանդեսի թաղավորությունում կամ համաշխարհային դեկադանսի սարսափելի հավերժական նախահավերժականություն մեջ կամ Մարկեսի վերացական-համընդհանուր և միևնույն ժամանակ հրեշային ռաբլեական «հարյուր տարվա մենություն» մեջ (ի դեպ բացարձակապես ազգային այս միայնակությունը, նույնիսկ ստեղծելով աշխարհի ազգային պատկերի երանգները, այնուամենայնիվ, չի արտահայտել ազգի ճակատագիրը և մենտալիտետը և չի նկարագրել մի իրավիճակ, երբ ինքը՝ ժամանակը, դառնում է ողբերգություն):

Տերյանական միայնակություն-մոռացություն ազգայնորեն բացարձակ պատկերը չի կրկնում, օրինակ, լեռնոտության մենավոր առաքատը, մենավոր սոճին, մենավոր բանտարկյալին, մենավոր, մոռացված ամբոխին, մենավոր հին ժայռը, կաղնու մենավոր տերևը, միայնակ Դեմոնը, միայնակ Պեչորինին, որի ողբերգությունը մենակությունն էր, միայնակ Լեռնոտություն, որը կարծես թե սպանված էր բարեկամների դավադրության հետևանքով: Այդ ողբերգականորեն կայուն-անկայուն պատկերների մեջ, որոնք «անտանելիորեն» ռուսական են, այնուամենայնիվ չկա ռուսական ազգային ինքնություն արտահայտություն և չկա երկրի, ազգի, ժողովրդի ճակատագիրը (չնայած որ Տերյանի «Երկիր Նաիրի» շարքի բնաբանը վերցված է Լեռնոտությունից):

Չեխովյան պերսոնաժների միայնակությունը-մոռացությունը ողբերգական է տիեզերականորեն և ազգայնորեն, և այդ ողբերգությունը միացնում է «խեղձական մոգական ուժը և չեխովյան պիեսների աբսուրդը», նշանակությունների միտիկ խաղը և մարդու վեճը իրականություն, մահի և չգոյություն հետ: Եվ սակայն այս ամենը մի կողմ է թողնում երկիրը, ազգը, ժողովուրդը: Տերյանական մենակության-մոռացության պատկերի պանթոնիայում և ակսոնիայում ապրում է

բանաստեղծի ժամանակը և ազգի ժամանակը՝ «ապրելու ժամանակը և մեռնելու ժամանակը»։ Տերյանի պոեզիայում ազգային ժամանակը ողբերգականորեն «ստուգվում է» մարդկության ժամանակով։

Տերյանի պոեզիայի տեքստում, «ոչ տեքստում» և «ուրիշ-տեքստում» ապրում է Հայ մարդը, որը աշխարհում իրեն Հայ է զգում։ Եվ դա Հայ մարդու պատմական ճակատագիրն է, և այդ ճակատագիրը անկրկնելի է և անվերարտադրելի։ Այսպիսին է Հայ ժողովրդի պատմությունը, նրա պատմության փիլիսոփայությունը, մենտալիտետը և ազգային ինքնությունը։

Այսպես ուրեմն, Տերյանի «Մթնշաղի անուրջներ» և «Երկիր Նաիրի» բանաստեղծական շարքերում «թագավորում է» միայնակության-մոռացության պատկերը (իր գեղարվեստամաստային և պոետիկական նշանակությունը)՝ այդ պատկերի բառ-բանալիներում, բանաստեղծական տրամադրության մեջ, այդ պոեզիայի գեղարվեստական աշխարհում, բանաստեղծության ամբողջականության մեջ, որը ուղղված է դեպի աշխարհի ամբողջականությունը, աշխարհի ազգային պատկերը և ազգային ինքնությունը։ Եվ այնուամենայնիվ պետք է ասել, որ կա մի կարևորագույն Հանգամանք, որը մյուս բոլոր «բաղադրիչներին» հետ միասին խաղում է գերագույն դեր այդ պատկերի և այդ պոեզիայում արտահայտված աշխարհի ազգային պատկերի մեջ։

Տերյանի պոեզիայում միշտ կա չերևացող մի պահ, որը թաքցնում է իր մեջ անցումը անձնական-բանաստեղծական աշխարհից դեպի ազգային աշխարհը։ Տերյանի պոեզիայի աշխարհի ազգային պատկերը ապրում է հենց այդ անցման պահի մեջ։ Այդ պահը գեղարվեստականորեն գոյատևում է նույնիսկ այն դեպքերում, երբ չկա միայնակության-մոռացության տեսանկյուն պատկերը, երբ չկան բանալի-բառեր և նույնիսկ ընդհանրապես բառեր մենակության կամ մոռացության մասին։

Ես վերադառնում եմ հրկու, արդեն հիշատակված բանաստեղծություններին այդ անցման պահը զգայականորեն և տրամաբանորեն ընկալելու համար («Քեզ կըմնա միշտ օտար...» և «Այնպես անխինդ են և նրման լացին...»)։

Առաջին բանաստեղծության մեջ կա այսպիսի մի տող. «Քեզ կըմնա միշտ օտար նաիրական իմ հողին...»։ Բացարձակապես պարզ է, որ այս տողը հենց վերահիշյալ անցման պահն է, որի մասին խոսք եղավ և որի մեջ խոսք է գնում բանաստեղծի անձնական և ազգային դրամայի

մասին: Դա այն աստիճան ավներեւ է, որ նույնիսկ Հնարավոր չէ ապացուցել կամ փաստարկել այն, անկախ այն բանից, թե ում են հասցեագրված այդ խոսքերը (ի դեպ, այդ տեքստի սկզբնական տարբերակում այն ուներ այսպիսի տեսք. «Ձեզ կըմնա միշտ օտար նախնական մեր հոգին...»): Հետեւաբար, դարձնելով խոսքը ավելի անճնական և մտերմիկ, բանաստեղծը բառերին հաղորդել է ավելի ընդհանուր, խոր և ողբերգական իմաստ, և սրել է «անցման պահի» պահը: Համանման երևույթ է «Այնպես անխիղճ են և նրման լացին...» բանաստեղծությունը, որտեղ կան հետեւյալ (ի դեպ կրկնվող) տողերը, «Մեզ չի հասկանա օտարերկրացին, Մեզ չի հասկանա սառն օտարուհին...»: Այստեղ նույնպես ապրում և տառապում է նույն անցման պահը, որի մեջ չկան ոչ միայնակության-մոռացության պատկերի հիշատակումը կամ նույնիսկ նրա «նիշը», ո՛չ էլ այդ պատկերին «պատկանող» բանալի-բառերը: Եվ, այնուամենայնիվ, պատկերը իր մեջ պարունակում է անճնական և տիեզերական, ազգային և տիեզերական իմաստ և իմաստների հանդիպում: Եվ այստեղ տեղի է ունենում եւս մի «անցում»՝ բանաստեղծի աշխարհազգացողությունը անցնում է ազգային ինքնություն ուրուաները: Եվ հենց դա է, որ բնութագրում է բանաստեղծության ոչ թե արտաքին տեքստային, այլ գեղարվեստական իմաստը, որն իր հերթին պայմանավորում է գլխական երկի գեղարվեստական աշխարհը:

Տերյանի պոեզիայում և նրա միայնակության-մոռացության պատկերում քանդվում է «էթիկական ինդիվիդուալիզմը» և հանդես է կատարում «Հոգևոր արիստոկրատիզմը», որը ծնել է Տերյանի «Հոգևոր Հայաստանի» վեհ գաղափարը: «Հոգևոր Հայաստանի» գաղափարը ապրում է մեր ազգի ազգային պատմության բոլոր կործանարար և կորստաբեր կեռամաններում ու իրադարձություններում՝ ամեն անգամ հաղորդելով այդ պատմությանը ինչ-որ հավերժական նախահավերժություն: Տերյանական միայնակության-մոռացության պատկերը կրում է իր վրա մի տեսակ ֆենոմենոլոգիական խաչ, որի չորս ծայրերը շրջված են դեպի ազգային պատմությունն ու ճակատագիրը, աշխարհի ազգային պատկերը, ազգային մենտալիտետը և ազգային ինքնությունը:

ՎԱՐԴԱՆԱՆՅ ՊԱՏԵՐԱԶՄԸ ՀԱՅ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՄԵՉ

Իրադարձություններ կան, որոնց առանձնահատուկ տեղ է վիճակված այս կամ այն ժողովրդի պատմության մեջ: Մեզ համար, անկասկած, այդպիսի իրադարձություն է Վարդանանց ապստամբությունը, որի մասին մենք խոսում ու գրում ենք ահա արդեն ավելի քան 1500 տարի: Ռուս բանաստեղծ Ալեքսանդր Բլոկը Կուլիկովյան ճակատամարտն անվանել է ռուսական պատմության «խորհրդանշական իրադարձություններից» մեկը, որոնց վիճակված է անվերջ վերադարձ: Վարդանանց պատերազմը հայերիս համար այդպիսի խորհրդանշական իրադարձություն է:

Այդ ապստամբությունը մնում է հայ պատմագրության ամենակնճառ հարցերից մեկը: Ամենից շատ վիճում են պատերազմի երկու կտրեկտազույն դեմքերի՝ սպարապետ Վարդան Մամիկոնյանի և մարզպան Վասակ Սյունու խաղացած դերի, նրանց նպատակների ու ռազմավարության մասին: Արտահայտված տարբեր տեսակետները ամենաախտմատիկ կերպով կարելի է բաժանել երեք խմբի: Առաջինը մեզ ավանդվել է 5-րդ դարից՝ Եղիշի և Ղազար Փարպեցու մատյաններով: Ըստ այդ գրքերի՝ Վարդանը հայրենասեր և իր կրոնին հավատարիմ գործիչ է եղել, որը զոհվել է հանուն հայրենիքի և հավատի: Վասակը անհրկբայորեն եղել է դավաճան և ուրացող:

Նոր ժամանակներում, սկսած 19-րդ դարի վերջերից, այս բնութագրերը սկսում են վերանայվել (Գարազաչյանի, Ն.Աղոնցի և այլոց աշխատություններում): Կասկածի տակ է առնվում առաջին հերթին Վասակի բնութագիրը: Հանձին նրա տեսնում են ոչ թե դավաճանի, այլ սթափ քաղաքական գործչի, որի պատկերացումները Հայաստանի փրկության ճանապարհների մասին տարբերվում էին Վարդանի պատկերացումներից: Ագոնցը գտնում է, որ երկու հայ բարձրաստիճան ազնվականները խորհրդանշում էին Հայաստանի ազատագրության երկու տարրեր՝ ճանապարհների, և երկուսն էլ արժանի էին հարգանքի,

երկուսի մասին էլ պատմաբանը խոսում է հարգանքով ու սիրով:

Վարդանանց պատերազմի այսպիսի մեկնարանությունը գալիս էր Ադոնցի այն դրույթից, որ հին Հայաստանում գոյություն են ունեցել երկու քաղաքական հոսանքներ՝ մեկը պայմանականորեն հեղափոխական, մյուսը, դարձյալ պայմանականորեն՝ պահպանողական, ծանրախոհ, ինչպես ինքն է ստում, աստիճանական քայլերի կողմնակից: Բայց երկուսն էլ մտածում էին հայրենիքի ճակատագրի մասին, ձգտում օգնել նրան (տե՛ս Ն.Ադոնց, Քաղաքական հոսանքները հին Հայաստանում, նրա «Պատմական ուսումնասիրություններ» գրքում, Փարիզ, 1948):

Երրորդ տեսակետը առաջադրեց Հրանտ Արմենը: Նա իր վերադնահատումների մեջ ավելի արմատական եղավ և, թերևս հենց այդ պատճառով, ավելի փնտի: Նա ոչ միայն Վասակին հայրենասեր համարեց, այլև հեռուդականորեն Վարդանին ներկայացրեց իբրև կրոնական մոլեռանդություն կրող, մոլեռանդ քրիստոնյա, որը հանուն հավատի պատրաստ էր զոհել ամեն ինչ: Իսկ Վասակը խելոք, հեռատես մարդ էր, որը մտածում էր հայրենի երկրի ապագայի մասին, տեսնում էր նրա փրկություն ճիշտ ուղիները, բայց մոլեռանդները թույլ չտվին նրան իրականացնելու իր ծրագրերը և դեռ դարերին թողին նրա դավաճանություն մոայլ լեզենդը (տե՛ս Հրանտ Բ. Արմեն, Մարգարանը և սպարապետը, Լոս Անջելես, 1952 և նույնի Հայկական գերագույն ատյան: Վասակ Սյունի սոբորատանյալ, Բեյրութ, 1969):

Թե այս տեսակետներից որն է ճշմարտություն ավելի մոտ, պետք է պարզի պատմագրությունը: Մենք այդ հոգսից ազատ ենք:

Միզ հետաքրքրում է մի այլ խնդիր՝ ի՞նչ արձագանքներ է ունեցել այս վեճը հայ գրականության մեջ, ինչպե՞ս է հայ գրականությունը արտացոլել Վարդանանց շարժումը, Վարդանանց ապստամբությունը հոլթյունը, դարերի ընթացքում ի՞նչ փոփոխություններ են կատարվել գրականության վերաբերմունքի մեջ և այլն: Պարզ է, որ սա զուտ գրական խնդիր է, որովհետև գրականությունը վերջին հաշվով արտացոլում է հենց ժողովրդի հոգեբանությունը, այսինքն, քննելով ապստամբության գրական արձագանքները, մենք մոտենում ենք ժողովրդական կամ, թերևս, այս դեպքում ավելի ճիշտ կլինի ասել՝ սոցալին հոգեբանության առանձնահատկություններին: Իսկ սա, գոնե մեզ՝ Հայերիս համար չափազանց հետաքրքրական խնդիր է...

Մանավանդ որ գրական նյութը շատ հարուստ է: 5-րդ դարից սկսած՝ հայ գրողները բազմաթիվ գրքեր ու էջեր են նվիրել Վարդանանց պատերազմին: Եթե միջնադարում, Եղիշեից ու Փարպեցուց հետո, դրանք ավելի կրոնական հիմներ են (չմոռանանք, որ Վարդանը և նրա զինակիցները սրբացվել են հայ եկեղեցու կողմից), ապա 19 և 20-րդ դարերում մենք գործ ունենք, այսպես ասած, մաքուր գեղարվեստական գրականություն հետ: Ուրեմն, տեսնենք, թե ինչ է ստում հայ գրականությունը հայոց պատմության այդ նշանավոր ու խորհրդանշական իրադարձության մասին:

Սկիզբը Եղիշեն է: Նրա գիրքն արդեն 1500 տարի մնում է գլխավոր սղբյուրը Վարդանանց պատերազմի մասին և ըստ երևույթին այդպիսին էլ կմնա, որովհետև ուրիշ ավելի արժանահավատ աղբյուրներ չկան: Եղիշեի հետ կարելի է վիճել, ցույց տալ հակասություններն ու հայացքի սահմանափակությունը, ինչպես այդ արել են պատմաբանները: Բայց Վարդանանց պատերազմի մասին մեր պատկերացումների գլխավոր ելակետը միշտ Եղիշեի աշխատությունն է մնալու: Այդ գրքի ազդեցությունը դժվար թե վերանա հայոց հոգևոր կյանքից՝ մի քանի պատճառներով, որոնցից առաջինը Եղիշեի բարձր ոգևորությունն է և հզոր տաղանդը: Այս վերջինը ոչ ոք կասկածի չի առնում, նույնիսկ Հրանտ Արմենը, որը ժամանակ առ ժամանակ հակված է նաև հեղինակին:

Եղիշեի գրքի մանրամասն վերլուծությունը մեր աշխատանքի խնդիրը չէ, մանավանդ որ նրա մասին բազում աշխատություններ են գրվել, դարերի ընթացքում այդ գիրքը այս կամ այն կերպ մտել է հայ մարդկանց գիտակցության մեջ: Այստեղ մեզ անհրաժեշտ է ուշադրություն դարձնել մի քանի հարցերի վրա՝ մանավանդ նկատի առնելով նոր ժամանակների հեղինակների վեճերն ու առարկությունները Եղիշեին:

Նախ և առաջ՝ Եղիշեի գիրքն իսկապես 5-րդ դարի գործ է, ոչ միայն սոսկ ժամանակագրական պատկանելությամբ, այլև բուն մտածողությամբ: Այս բանը կարծես հաշվի չեն առնում ո՛չ Հրանտ Արմենը, ո՛չ էլ նույնիսկ Նիկողայոս Ադոնցը: Թեև Ադոնցը մանրամասնորեն չի վերլուծել Եղիշեի երկը, բայց նրա արտահայտությունը «կրոնական սքողվածություն» մասին վկայում է, որ Ադոնցը աչքաթող է անում Եղիշեի մտածողության առանձնա-

Հատկությունները: 5-րդ դարում կրոնը չէր կարող շղարշ լինել, այն էլ մի այնպիսի հեղինակի համար, ինչպիսին էր Եղիշեն: Մարդկանց մտածողությունը համակված էր կրոնական պատկերացումներով, սոսն՝ ինչի սկիզբն ու վերջը Աստծո կամքն էր, մարդիկ չափվում էին իրենց Հավատի ուժի ու անկեղծության չափով: Վարդանանց ապստամբությունը Եղիշեի համար չէր կարող այլ բան լինել, քան պատերազմ Հանուն Հավատի: Եվ հասկանալի է՝ ոչ միայն Եղիշեի համար: Բոլոր նրանք, ովքեր Վարդանի հետևից դնում էին դեպի Ավարայր, դնում էին կռվելու նախ և առաջ Հանուն Հավատի: Բայց այս կրոնական մոլեռանդության նկատմամբ, գոնե Եղիշեի դեպքում, պետք է շատ զգույշ լինել: Համենայն դեպս չափազանց ուղղագլիծ մտածողության արդյունք պետք է լիներ Վարդանանց և Վասակյաններին հակադրել իբրև կրոնական մոլեռանդության և սթափ, դուռ քաղաքական մտածողության կրողների:

Այո, Եղիշեն հոգևորական է և մոլեռանդ քրիստոնյա: Բայց այստեղից ամենևին չի կարելի բխեցնել, որ Հայաստանի շահը նրա համար նշանակութուն չունի, ինչպես այդ կարելի է եզրակացնել Հրանտ Սրմենի գրքերը, մանավանդ երկրորդը («Հայկական գերագույն ատյան...») կարդալիս: Վերջապես Եղիշեն հայ մարդ է, հայ հոգևորական: Նրա գիտակցության մեջ հայոց արժանապատվությունը ուղղակիորեն կապված է քրիստոնեության, Հավատի նկատմամբ Հավատարմության հետ: Կրոնականն ու ազգայինը միաձուլված էին, և սա սոսկ տեսական եզրահանգում չէ: Թույլ եմ տալիս ինձ հիշեցնել մի երկու հատված Եղիշեի գրքից՝ այս կետը լուսաբանելու համար: Ահա չորրորդ գլխի սկիզբը. «Մինչև այստեղ շատ էլ չէի վախենում պատմել մեր ազգի այն հարվածները, որ ճշմարտության արտաքին թշնամիները չարաչար կերպով հարուցին մեզ վրա. որոնցից քչերը մեզ ջարդեցին, և շատերը ջարդ կրեցին մեզանից, որովհետև դեռևս միաբան և ընկերակիցներ էինք: Թեպետ ոմանք ծածուկ նենդավոր երկմոտության մեջ էին, սակայն արտաքինների աչքում միաբանությունն ահավոր էր երևում. ինչպես որ երկու-երեք տեղ չկարողացան էլ դեմ կանգնել (մեզ)» (Եղիշե, Վարդանի և հայոց պատերազմի մասին, Երևան, 1971, էջ 89): Դժվա՞ր է այստեղ տեսնել հայ մարդու հպարտությունն իր ժողովրդի համար, խնդրի ազգային բնույթը նույնիսկ ահա մոլեռանդ հոգևորականի գիտակցության մեջ:

Բերված հատվածից հետո էլ խորհրդածությունների կենտրոնում

ազգի խնդիրն է: Եվ քիչ հետո նա իր գիրքը համարում է ողբ ազգի համար՝ «Բայց այստեղ մեր ողբը ոչ թե միայն մի ազգի համար է, այլ (շատ) ազգերի ու երկրների, որ և շարունակելով կալատմեմ կարգով, թեև ոչ ուրախ սրտով» (էջ 89):

Չմոռանանք նաև մեզանից շատերին դեռ դպրոցական կամ համալսարանական նստարաններից ծանոթ ոգեշունչ հատվածը հայ տիկնանց մասին, որոնք բաժանեցին իրենց սիրելիների ճակատագիրը՝ «Տիկնայք փափկասունք Հայոց աշխարհի...»: Հայ մարդն է, որ այսպես հալածվում է հայ տիկնանց պահվածքով, հայ մարդն է խոսում, ինչքան էլ նա մոլեռանդ հոգևորական լինի:

Ի միջի այլոց, իր առաջին գրքում Հրանտ Արմենը խոսում է այն մասին, որ Եղիշեի մատյանը անփոխարինելի մի բան է եղել հայ մարդկանց համար մահմեդական մոլեռանդությունից դեմ պայքարելիս: Բայց պայքարը թուրքերի դեմ սոսկ կրոնական կամ ամենևին էլ կրոնական կոչվ չէր, այլ ազատագրական պատերազմ...

Եվ այսպես, որպես զրական երկ, Եղիշեի գիրքը մնում է իբրև հայ գրականությունից ամենաբարձրարժեք գործերից մեկը՝ նվիրված հայրենիքի (այո, հայրենիքի, որից հավատն անբաժան էր, և ոչ թե սոսկ հավատի) ճակատագրին: Եթե այսպես ենք նայում, գրքի զուտ պատմագիտական արժեքի խնդիրը այլ կերպ է ներկայանում: Անկասկած, պատմագետի հայացքով Եղիշեի ստեղծագործությունը շատ թերություններ ու հակասություններ ունի: Այս դեպքում Հրանտ Արմենի դիտողություններն ու բանավեճը միանգամայն հասկանալի և ընդունելի են սկզբունքորեն, բայց ամբողջ խնդիրն այն է, որ մանավանդ Եղիշեի գործին չի կարելի նայել իբրև զուտ պատմագիտական աշխատություն: Իհարկե, ոչ մի կերպ կասկածի տակ չառնելով նրա հաղորդած տեղեկությունների արժեքը, դա գրական երկ է, իսկ գրական երկի մեջ, ինչպես հայտնի է, գեղարվեստական գաղափարն ինքն է թիպադրում պատմական փաստերի մեկնաբանությունը: Եվ գլխավորը դառնում է ոչ թե այս կամ այն կոնկրետ փաստի ճշմարտությունը, այլ հեղինակի հայացքը, հեղինակի ասելիքը:

Եղիշեի դեպքում դժվար չէ այդ ասելիքը հասկանալը: Եղիշեն փառաբանում է հայրենասիրությունը, հավատարմությունը կրոնին ու հայրենիքին և մերժում է գործարքները հայրենիքի ու հավատի խնդիրներում՝ ոչնչացնող քննադատությունից ենթերցելով ուրացությունն ու

դավաճանությունը: Վարդանն ու Վասակը պատմական դեմքերից միմյան
դառնում են գեղարվեստական կերպարներ, գիտակցել է այդ Եղիշին,
թե ոչ: Այդ կերպարները ստեղծված են ոչ այսօրվա գրականության,
այլ միջնադարյան սկզբունքներով: Բայց դրանից խնդրի էությունը չի
փոխվում: Այստեղ կարելի է զգուշ զուգահեռ անցկացնել նոր օրերի
պատմավիպասանության և Եղիշեի մատյանի միջև: Այսօր գրականու-
թյուն հասկացող որևէ մեկը չի փորձի արժեզրկել Մուրացանի «Գևորգ
Մարգպետունին», թեև հայտնի է, որ Մուրացանը շատ ազատ է վարվել
պատմական դեպքերի և հերոսների հետ:

Եղիշեի գրքի մասին խոսելիս պետք է հաշվի առնել և մեկ այլ
հանգամանք: Բանասերները գտնում են, որ սկզբնապես այն կոչվել է
«Վասն հայոց պատերազմին»։ Վարդանի անունը վերնագրում հետո է
ավելացել: Իսկապես, գրքի բուն տեքստում Վարդանին ավելի քիչ տեղ
է հատկացված, քան այդ հուշում է այսօր ընդունված վերնագիրը:
Մատյանի գլխավոր հերոսը Ղևոնդ երեցն է, եթե առհասարակ գլխավոր
հերոսի մասին այս դեպքում կարելի է խոսել: Բայց այդ դեպքում ինչո՞ւ
է դրերի ընթացքում Վարդանի անունը մտել վերնագրի մեջ: Կարծում
եմ, շատ սխալված չենք լինի, եթե ասենք, որ դա հուշել է բուն գրքի
բովանդակությունը: Այդ գիրքն ընկալվել է իբրև հայրենիքի համար
համաժողովրդական պայքարի պատմություն, որի խորհրդանիշը
պետք է լիներ իր պարտքին հավատարիմ, խիզախ ու հեռատես զորա-
վարը: Այո, բոլոր ժամանակներում Եղիշեի մատյանը նկատվել է իբրև
հայրենասիրության բարձրագույն դրսևորումներից մեկը հայ գրակա-
նության մեջ և ոչ թե իբրև կրոնական մոլեռանդության հուշարձան...

Էլ ավելի հետաքրքրական է Վասակին հատկացված տեղը Եղիշեի
մատյանում: Նրա դավաճանությունն մասին Եղիշեն խոսում է խորին
սրտմոտությունքով: Վեցերորդ գլխի վերջում մանրամասն
նկարագրում է նրա դառն վախճանը և ավելացնում. «...այս
հիշատակարանը գրվեց նրա մասին՝ նրա հանցանքները կշտամբելու և
նրան մեղադրելու համար, որպեսզի ամեն մարդ, որ լսի և իմանա այս
բանը, նզովք կարգա նրա հետևից և նրա գործերին ցանկացող չլինի»
(էջ 131): Ահա Եղիշեի երկը հասկանալու կարևորագույն բանալիներից
մեկը: Այսօր մենք պետք է ասեինք, որ Եղիշեն դատարարական
նպատակներ է հետապնդում, ինչպես նրանից առաջ և հետո
ստեղծագործած բոլոր հայ գրողները:

Հազար Հինգ Հարյուր տարիների ընթացքում այս գնահատականները հակառակ էս չփոխվեցին: Խնդիրն այն չէր, որ ուրիշները չգրեցին Վարդանանց պատերազմի մասին: Վստահաբար կարելի է ասել, որ ով էլ գրեր, նույն գնահատականները պետք է տար: Եղիշեից մի քանի տասնամյակ հետո Ղազարը ևս իր պատմություն մեջ գրեց Վարդանի և նրա ղեկավարած ապստամբություն մասին: Ինչպես Հայտնի է, նրա գնահատականները հիմնական խնդիրներում հականորեն չեն տարբերվում Եղիշեի գնահատականներից: Կարելի է մտածել, որ պատճառը Ղազարի հոգևորական սքեմն էր: Բայց այդ սքեմը չխանգարեց Ղազարին գրելու իր գայրալից նամակը հոգևորականության դեմ: Թեև ևս ավելի կարևոր են նրա մտերմությունը Վահան Մամիկոնյանի հետ և նրան ծառայելը: Բայց, ի վերջո, այս երկու հեղինակներից հետո մինչև նոր ժամանակների մեր փորձությունները, Եղիշեի մոտեցումները լրջորեն վերագնահատելու փորձեր չեն եղել: Այս իրողությունը շատ է զարմացնում Հրանտ Արմենին: Բայց նա չի փորձում անգամ հասկանալ դրա պատճառները: Այնինչ այդ պատճառները չափազանց հական են Հայոց հոգևոր զարգացումը դարերի ընթացքում հասկանալու համար: Իհնչ նոր բան է մեզ տալիս Ղազար Փարպեցին Վարդանանց պատերազմի մասին:

Մի բան աչքի է ընկնում անմիջապես: Եղիշեն ավելի բանաստեղծ է, ավելի ներշնչված, ավելի զգացմունքային: Ղազարն ավելի մոտ է նոր ժամանակների արձակագրի իդեալին, որի համար ավելի կարևոր է դեպքերի մանրամասնությունների նկարագրությունը, մարդկանց ավելի հոգեղեն կերպարների ստեղծումը (թեև այս բոլորը, հասկանալի է, նույն միջնադարյան աշխարհագրացություն սահմաններում):

Մի կետում տարբերություններն ավելի հական են: Ղազարը հայտնում է, որ երբ դրվեց ուրացություն պահանջը, Վարդանը հայտարարեց, որ ինքը գերադասում է թողնել ամեն ինչ և հեռանալ Բյուզանդիա՝ իր հավատն ազատորեն պաշտելու համար, քան մնալ պարսկական Հայաստանում և բռնադատվել:

Այս գրվագը կարծես հիմք է տալիս այսօրվա մեկնաբաններին խոսելու Վարդանի մոլեռանդություն մասին: Այսինքն, հանուն իր կրոնական զգացմունքների, Վարդանը պատրաստ է լքել հայրենիքը՝ թողնելով այն բախտի քմահաճության: Դժվար չէ հասկանալ, որ Ղազարն ուզում էր ավելի բարձրացնել Վարդանին: Այսպես թե այնպես, նա

Մամիկոնյանների մարդն էր և Վարդանին արատավորող կամ պարզասլես
վնասող որևէ տեղեկություն չէր հաղորդի: Եվ նրա երկշունչն էլ, ի վերջո,
գործում էր նույն՝ դրական և բացասական կերպարները բևեռացնելու
գեղարվեստական սկզբունքը: Բայց նրա մտածողությունն իր
խորուխթյամբ անկասկած գիշում էր Եղիշեի մտածողությանը: Եղիշեն
որևէ նման տեղեկություն չի հաղորդում: Այսինքն, Եղիշեն
հակադրություն չի ստեղծում Վարդանի հայրենասիրության և
կրոնասիրության միջև:

Խնդրին պետք է սթափ նայել: Այսօր պատմագիտությունը կարծես
թե հնարավորություններ չունի ավելի ճշգրիտ գնահատելու Եղիշեի և
Ղազարի հաղորդած տեղեկությունները: Մեզ մնում են երկու
պատմագիրների հաղորդած տվյալները. խոսքը միայն դրանց
մեկնաբանության մասին է: Եվ եթե մենք աչքաթող անենք նրանց երկերի
գեղարվեստական առանձնահատկությունները, դժվար թե կարողանանք
ճիշտ գնահատել դրանք:

Հենց գեղարվեստական տրամաբանությունն է թելադրում
Վասակին ու Վարդանին ամեն ինչից առաջ դիտել իբրև բևեռացված
դրական կամ բացասական հերոսներ: Կրկնեմ մեկ անգամ ևս՝ անշուշտ,
այդ գործերը նաև պատմագիտական մեծ արժեք ունեն, անսխալագույնի
սկզբնաղբյուր են: Պարզապես այդ աղբյուրն օգտագործելիս միշտ պետք
է հիշել գեղարվեստական մտածողության տարրի մասին:

Եվ այս տեսակետից նայելիս Ղազարի գործում շատ
հետաքրքրական բաներ ենք գտնում, մանավանդ բացասական հերոսի
բնութագրման մեջ: Եթե պարթոսով և մտածողության ուժով նա զիջում
է Եղիշեին, ապա բնութագրական մանրամասների, հոգեբանական
նրբերանգների բացահայտման տեսակետից նա մեր հին արձակի մեջ
թերևս անգերազանցելի է: Հիշեցնեմ մի տեսարան, որն ինձ վրա միշտ
ուժեղ տպավորություն է թողել՝ Վասակի և հոգևորականների
հանդիպումը Տիգրանի ճանապարհին: Պատմագիտական իմաստով այս
տեսարանը թերևս հետաքրքրություն չի ներկայացնում: Բայց տեսե՛ք՝
ինչքան արհամարհանք կա այդ ողջ տեսարանում, մանավանդ Ղևոնդի
և Հովսեփի պահվածքի մեջ, դավաճանի նկատմամբ: Ակնհայտ է Տիգրան
պատժվելու դնացող հոգևորականների բարոյական գերազանցություն
իր դավաճանության համար պարգևների սպասող մարդպետի հանդեպ:

Այսպես Եղիշեն և Ղազարը հիմք գրեցին մի ավանդույթի, որը

Հարատևեց դարեր:

Հասկանալի է, որ միջնադարը որևէ փորձ չարեց այս ավանդույթը վերանայելու: Վարդանը Հայկական սրբարանի ամենապատվավոր սրբերից մեկն էր, և նրան հիշում էին հոգևոր երգերում, կրոնական ներբողներում: Իսկ Վասակը մնում էր իբրև դավաճանություն զաղրելի մարմնավորում: Եվ, առհասարակ, հայ մարդու բերանում Վասակի անունն ինքը անխղճություն կապից դավաճանություն հետ: Վասակը դարձավ Հայկական մտածողության ամենակայուն և երկարակյաց խորհրդանիշներից մեկը:

19-րդ դարը նշանավորվեց Վարդանանց և նրանց ապստամբության նկատմամբ հետաքրքրության ուժեղացումով:

Դա միանգամայն հասկանալի էր: Այդ հարյուրամյակը ազգային զարթոնքի և ինքնագիտակցության, ազգային ազատագրության հույսերի և բուն ազատագրական շարժման սկզբնավորման շրջան էր: Եվ բնական է, որ անցյալի հերոսական օրինակները պետք է գրավեին հայ մտավորականության, ազատագրական պայքարի ոգեշնչողների ուշադրությունը: Կլասիցիստական դրամաների կողքին ստեղծվում են բանաստեղծական գործեր, որոնցից շատերը դարձան ռոմանտիկական պոեզիայի բարձր նվաճումներ: Հիշենք քրեատոմասիական օրինակները՝ հայր Ալիշանի «Պլպուշն Ավարայրի» և Ռաֆայել Պատկանյանի «Քաջ Վարդան Մամիկոնյանի մահը» պոեմները, որոնք ժամանակին այնքան սրտեր հուզեցին և այնքան մեծ ազդեցություն ունեցան հայ երիտասարդության մոթի և հոգու վրա:

Վասակը չկա այդ գործերում, ամբողջ ուշադրությունը բևեռված է ազգային մեծագույն հերոսի՝ Վարդան Մամիկոնյանի վրա: Նա ոչ միայն դառնում է իդեալ հերոսը, որը սլաարաստվում է զոհվել հայրենիքի համար, այլև հանդես է գալիս իբրև ժամանակի հրատապ դադափարների խոսափողը: Պատկանյանի պոեմի «Հիմի էլ լռենք» հռչակավոր հատվածը, որ հետո դարձավ ազգային ամենասիրված երգերից մեկը, ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ Վարդան Մամիկոնյանի խոսքերը: Այսինքն, այս հեղինակների մոքով էլ չի անցնում կասկածի տակ առնել Եղիշեի (ի վերջո, Ավարայրի սոխակը հենց Եղիշեն է) և Ղազար Փարպեցու հայացքը 451-ի իրադարձությունների հանդեպ:

Սակայն դարավերջին մեկ ուրիշ հայ բանաստեղծ՝ Հովհաննես Հովհաննիսյանը, որը նույնպես ռոմանտիկ էր, բայց ռոմանտիզմի մեկ

այլ՝ ոչ քաղաքական թևի ներկայացուցիչ (Ալիշանը և Պատկանյանը հենց այդ թևի բանաստեղծներն էին), մի քիչ փոխում է հայացքի ուղղությունը: Նա պոեմ է գրում «Սյունյաց իշխանը» վերնագրով: Արդեն այն փաստը, որ պոեմ է գրվում ոչ թե Վարդանի, այլ Վասակի մասին (երկար դարերի ընթացքում Վասակը եղել էր սոսկական խորհրդանիշ, որին ավելի մեծ ուշադրություն նվիրել որևէ մեկի մտքով չէր կարող անցնել), ինքնին ուշագրավ էր: Վասակն էլի դավաճան է: Բայց ահա Հովհաննես Հովհաննիսյանին հետաքրքրում է դավաճանի հոգեբանությունը, դավաճանի ողբերգությունը: Այո, ողբերգությունը: Սա արդեն կարեկցանքի որոշակի դրսևորում է հնթադրում Վասակի հանդեպ: Հովհաննիսյանը նկարագրում է Վասակի հոգեկան տառապանքները բանտում, ուր նա նետվել էր Հազկերտի կողմից: Վասակը զղջում է... Բայց զղջալու համար պետք էր բարոյական ինչ-ինչ բարձր սկզբունքներ ունենալ: Խնդիրն էլ հենց այն է, որ Հ.Հովհաննիսյանն այդպիսի սկզբունքներ Վասակի մեջ տեսնում է:

Իհարկե, այստեղ շատ կարևոր է Հ.Հովհաննիսյանի գրական ուղղության խնդիրը: Բայց նաև անկասկած է, որ Հ.Հովհաննիսյանն արձագանքում է Վարդանանց պատերազմի հետ կապված կարևոր հարցականներին: Հ.Հովհաննիսյանի երկերի ակադեմիական հրատարակության առաջին հատորի (Երևան, 1964) ծանոթագրողը նշում է, որ «ազգային-ռոմանտիկական պիեսները վաղուց արդեն հողնեցրել էին հայ հասարակությանը կեղծ Վարդաններով և նույնքան կեղծ Վասակներով...» (էջ 382): Դիտողությունն անկասկած ճիշտ է: Բայց այստեղից հետևում է, որ առաջացել էր կամ առաջանում էր վերագնահատության անհրաժեշտություն: Այսինքն, 1400 տարվա դատակնիքն այլևս անառարկելի չէր:

Ուշադրություն դարձրեք Հովհաննիսյանի բալլադի սկզբին.

Արյան փայլով, տանջանքներով անմահացած,
Ինչպես ցնորք երևում եմ օրերն անցած,
Եվ չեմ՝ կարող նոցա նայել լուռ պարծանքով,
Այլ մի խորին ցավակցության ըզգացմունքով. —
Ի՞նչ մեզ թողին մեր քաջարի գոված նախնիք.
Լացի՛, ողբի՛ անփառունակ մի հայրենիք...
Եվ անձրևը ծաղկապսակ վառ փունջերի,

Որ մանկական բերկրությունով անմիտների
Առաջին եմք մենք տարածում, ես մի նըշան
Համարում եմ մեր փոքր հոգու աղքատության.
Շղթան սիրող ըսարուկների մի բազմություն –
Ահա՛ նոցա թողած անփառք ժառանգություն...

Այս տողերը վկայում են ավելի արմատական վերագնահատման
տրամադրություն մասին, քան գտնում ենք բուն տեքստում: Սխալված
չենք լինի, եթե ասենք, որ հենց այս տրամադրությունները հետագայում
դարգացվեցին Եղիշե Չարենցի Հայտնի պոեմներում: Այստեղ
Հ.Հովհաննիսյանն ուղղակիորեն հանդիմանում է «Քաջարի զոհված
նախնիքին»՝ սերունդներին «Լացի, ողբի անփառունակ մի հայրենիք»
թողնելու համար: Այսպիսի դառն ու անզիջում գնահատականները
նորություն էին հայ բանաստեղծության մեջ:

Հետաքրքրական է, որ պոետական ստեղծադրծություն մեջ
Հ.Հովհաննիսյանը Վարդանի կերպարի հանդեպ հետաքրքրություն չի
ցուցաբերել: Նույն 1887թ. գրել է մի բանաստեղծություն «Տղմուտ»
վերնագրով՝ նվիրված նույն թեմային: Վարդանի անունն այստեղ էլ չի
հիշատակվել: Բայց վերադառնանք «Սյունյաց իշխանին»:

Վասակը ողբում է իր ճակատագիրը: Նրա խոսքերում զգացվում
է ուժգին տառապանքը, որն արդեն համակրանք կամ զոռն առնվազն
կարեկցանք է սուղաղցնում ընթերցողի մեջ: Բայց հետաքրքրական է
նաև Վասակի տառապագին խոհերի բուն բովանդակությունը. նրա մեջ
դեռ չարունակվում է հին վեճը իր ընդդիմախոսների հետ հայրենիքի
փրկություն ուղիների շուրջ.

–... Եվ դու, ուժասպա՛ռ, վիրավո՛ր եղնիկ,
Ինչպե՞ս կամեցար պարսիկ առյուծին
Կըռիվ ելանել... Անբաղդ հայրենիք,
Լերունդ հոսում էր հեղեղի նման, –
Դու նոր վերքերով մի՞ թե հարություն
Կամեցար առնել... երեսիդ վըրան
Դեռ չէր ցամաքել արտասվաց առուն –
Մի ժպիրն նակատ դու գոռ վըտանգին
Ցույց տըվիր անահ: Եվ ի՞նչ. փոխանակ

Օրոր ասելու նիրհող գագանին,
Սոսկալի մարտի զարկեցիր կոչնակ...

Ուշադիր ընթերցողն այս հատվածում չի կարող չնկատել տողեր, որոնք մի քանի տասնամյակ հետո շատ ավելի ուժեղ պետք է հնչեին Եղիշե Չարենցի և ուրիշների ստեղծագործություններում: Մյուս կողմից դրանք ինչ-որ չափով արձագանքում են Հրանտ Արմենի տեսակետներին: Բայց մանրամասներն այս պահին էական չեն: Էական է այս անսպասելիորեն խոր վերադառահատումը: Վասակի խոսքերում այսքան հստակ հնչող մտքերը, ըստ էության, պարունակում են նրա արդարացումը՝ դոնե ըստ Հ.Հովհաննիսյանի: Մի անգամ ևս Վասակը կրկնում է իր առարկությունները Վարդանի ռազմավարությունը, և դժվար է չտեսնել, որ բանաստեղծը ըմբռնումով է վերաբերվում Վասակի կասկածներին:

Բայց Հ.Հովհաննիսյանը Չարենց չէր, և քիչ հետո Վասակը դառնորեն զղջում է.

Եվ դու, հայրենիք, լսում եմ արդեն,
Կարդում ես ահեղ քո դատավճիռը.
Շրթունքդ ինձ միշտ պիտի նըզովեն...
«Վասակ, այս ի՞նչ էր, որ գլխիս բերիր»...
Ահա կենդանի դու մի կշտամբանք՝
Կանգնած առաջիս, պըսակդ փետած,–
Ես ապուշ մատնիչ, բաժինըս – տանջանք,
Այս գերեզմանում հավիտյան փակված:

Եվ այսպես, մենք տեսնում ենք խորապես տառապող մի մարդու, որն անկեղծորեն նվիրված է իր հայրենիքին, որը մինչև հիմա, այսինքն՝ տասնամյակներ անց, դարձյալ տարակուսում է, թե ճիշտ է եղել արվյոք աստուածբություն որոշումը: Ըստ էության նրա տոտապանքի պատճառը ոչ թե իր կոնկրետ գործողություններն են, որոնք որակվել են իբրև դավաճանություն, այլ դավաճանի խարանը, որն անարդարորեն դաժվել է իր ճակատին: Հպանցիկ ասենք, որ շատ բան հենց այս մտքերից հետո դրվեց մեր մի շարք պատմաբանների դատողությունների հիմքում:

Եվ ուրեմն, դրված էր Վասակ Սյունու անձնավորություն և

պատմական դերի վերագնահատման սկիզբը: Այդ վերագնահատումը գուցա հեռ. գնում էր պատմագիտական հետազոտություններում և գեղարվեստական գրականություն մեջ: Իհարկե, բոլորովին այլ խնդիր է, թե հասարակական, այս դեպքում՝ ազգային հոգեբանությունը ինչպես էր վերաբերվում այդ վերագնահատությունը: Բայց այդ մասին հետո: Առաջմ շարունակենք մեր քննությունը: Այստեղ առաջին հերթին պետք է հիշենք Դերենիկ Դեմիրճյանի «Վասակ» դրաման:

Դեմիրճյանի այս դրաման թեև իր գեղարվեստական արժանիքներով շատ է գիջում «Վարդանանքին», այնուամենայնիվ, որոշ տեսակետներից չափազանց հետաքրքրական գործ է: «Վարդանանքի» ապագա հեղինակն այն տարիներին մի քիչ այլ կերպ էր նայում Վասակին:

Սկսենք նրանից, որ գրողի ուշադրություն կենտրոնում է դարձյալ հենց Վասակի և ոչ թե Վարդանի կերպարը: Դեմիրճյանի հայացքը շատ բանով հիշեցնում է Հ.Հովհաննիսյանի պոեմը: Պիեսում ևս Վասակը խորապես տառապող մարդ է՝ խճճված սարսափելի հակասությունների մեջ: Դեմիրճյանն այստեղ կասկածի տեղ չի թողնում Վասակի հայրենասիրություն խնդրում: Խուլ ձևով խոսվում է Վասակի փառասիրության մասին, բայց գլխավորն այն է, որ Վասակը տառապում է հայրենիքի ճակատագրի համար: Ընթերցողը երևի հիշում է, որ վիպում Վասակը շատ կտրուկ է և վճռական ըմբոստ գյուղացիների հետ, որոնք հարձակվում են պարսկական զորքի և մոգերի վրա: Դրամայում էլ նա դաժանորեն պատժում է իր կամքին ընդդիմացող հպատակներին: Բայց այստեղ մոտիվներն ուրիշ են. ուշադրություն դարձրեք Վասակի այս մենախոսությունը. «Հազար մոգեր թող աղոթեն, որ Վարդանը չգա: Թող Վարդանը վերջին գոհը լինի: Բավական է: Ասացեք կրակին, որ Վասակը սնանկացավ՝ զոհեր տալով նրան: Ասացեք՝ քավական է, ինչ որ լցրի նրա այրող բերանը... Օր չի լինում, որ չկախեմ, չխոչտանգեմ: Ամբողջ ա՞զգը պիտի կախեմ: Բավական է...» (ԴԴ, ԵԺ, հ.10, էջ 42): Ընթերցողը չի կարող չզգալ Վասակի մեծ տառապանքը: Ինչ որ անում է, անում է հայրենիքի համար: Արյուն թափելը նրա տարերքը չէ, նա այդ անում է ստիպված՝ ավելի մեծ արյունահեղությունից խուսափելու համար: Եվ նույնիսկ Վարդանին պարսից գերակշռող ուժերի դեմ ուղարկելը արված է միայն ու միայն նույն նպատակով՝ խուսափել մեծ արյունահեղությունից:

Այս պիեսում էլ Վասակն ու Վարդանը հակադիր կերպարներ են,

բայց այլ հիմքի վրա: Հակադրվում են ոչ թե դավաճանն ու հայրենասերը, այլ երկու տարրեր հայրենասերներ, որոնք տարբեր են տեսնում հայրենիքի փրկության ուղիները: Այսինքն Դեմիրճյանը հետևում է Ադոնցի և մյուսների տեսությանը: Ընդ որում դժվար է չտեսնել, որ Դեմիրճյանն ավելի համակիր է Վասակին: Վերջինիս խոսքերում զգացվում է ժողովրդի մասին մտածող պետական մարդը: Մարդ, որը գնացել է ամեն տեսակ գիշումների միայն ու միայն մի նպատակով՝ փրկել հայությունը՝ հետո հայոց պետականությունը վերականգնելու համար: Նշանակալից խոսքեր է ասում կնոջը՝ Փառանձեմին, վերջինիս վերադարձի տեսարանում. «...հիմա որ պատերազմ լինի, ձեռքիցս կդնա այն թանկագին բանը, որի համար այստեղ եմ հասել: Ոչ, ոչ, ժողովուրդը չպետք է կորչի» (էջ 50):

Դրանից առաջ Վարդանին ասում է. «Հավատն իր տեղը, պետությունը՝ իր» (էջ 24): Վարդանի ուղղադժուլթյանը հակադրվում է Վասակի խկապես պետական մտածողությունը:

Վարդանն ու իր կողմնակիցները Վասակին չեն հասկանում և չեն ուզում հասկանալ: Բայց Վասակը մեռավ է և իր կողմնակիցների մեջ: Սրանք՝ Խորխոտունի և Բաղրատունի նախարարները, մանր և անձնասեր մարդիկ են, որոնց հետապնդած նպատակները կապ չունեն Վասակի նախագծումների հետ: Մեկը մտածում է իր և իր կալվածքների անվտանգություն, մյուսը՝ ատելի Մամիկոնյանից վրեժ լուծելու մասին: Եվ դրա համար վճռական պահին այնքան տարբեր են այս երեք ազնվականների դիրքն ու պահվածքը: Նախարարները մտածում են Վարդանի կողմնակիցներին մի վերջին հարվածը հասցնելու մասին. հիշենք Վասակի խոսքերը՝ «Ու՞մ եք ոչնչացնում... մեզ եք ոչնչացնում... Այս արյունը կխեղդի մեզ, թշվառականներ... » (էջ 62):

Արյան մասին ասվածն ուղղված է ոչ միայն երկու նախարարներին, այլև Վարդանին և նրա կողմնակիցներին: Վասակն ամեն ինչ անում է արյունահեղությունը կանխելու համար, բայց նա անգոր է: Ահա այս վերջին հանգամանքը չստիպողանց հսկան է Վասակի կերպարը, ինչպես և Դեմիրճյանի մտահղացումը հասկանալու համար: Դեմիրճյանին այս պիեսում հետաքրքրում է մի խնդիր՝ անհատի և զանգվածների բախումը: Այդ բախման մեջ անհատը դատապարտված է: Ահա թե ինչու է Վարդանը, անկախ իր ուղղադժուլթյունից, ճիշտ, իսկ խելացի պետական գործիչ Վասակը՝ դատապարտված: Խիստ հետաքրքրական են պիեսի

վերջին տեսարանում Վասակի ասած խոսքերը. «Ու՞մ են կոտորում... ի՞նձ, քե՞զ, Վարդանի՞ն... ժողովուրդն է կոտորվում... Ապա ու՞մ համար միաբանեցինք, ու՞մ համար սևեռես ենք աշխարհի առաջ, ու՞մ համար մորթեցինք, կախեցինք... Թաթախվեցինք արյան մեջ... ժողովրդի դիպիկն սուր բարձրացրինք: Ժողովրդի գլխին բարձրացրած սուրը փշրվում է ժողովրդի ոտների տակ: Սխալ եկանք, այս արյունը կխեղդի մեզ, տեր Բագրատունյաց: Դատաստան կա սրա համար... Ծանր է սրա գինը, սա կճզմի մեզ, կջնջի...»: Եվ այս բոլորից հետո դեռ կա ամենասարսափելին՝ դավաճանի անունը. «...Օ՛ֆ, և ի՞նչ էր այս բոլորի վարձը՝ մի զարհուրելի անուն: Է՛յ, ո՞վ է դավաճանը...»:

Մեր այս թռուցիկ վերլուծությանն ավելացնենք ևս մի հետաքրքրական իրողություն՝ ապացուցելու համար, որ այս պիեսում Վասակի կերպարը հեռու է դավաճանի կերպար լինելուց: Նյութալավորումի հետ գրուցելիս Վասակը նրան ասում է. «Աստամբներն իրենց կյանքը էժան չեն ծախի: Դու կգնաս պատերազմելու, և քո դիմաց կկանգնի ոչ թե զորք, այլ մի ավելի տարտափելի բան. նա դեռ սակավ կլինի և սկզբները կպարտվի, բայց հետո գնա առաջ, ընկիր երկրի խորքերը, և դու կտեսնես այնպիսի անհատակ վիհ, որ անվերջ ու ամենուրեք մեծանալով՝ կուշ կտա ամեն ինչ: Դրան ժողովուրդը կասեն: Ժողովրդի հետ չեն կռվում, տեր գորսավար» (էջ 59): Դժվար չէ տեսնել, որ ևս ժողովրդական պատերազմի այն տեսությունն է, որ հետո ընկավ «Վարդանանքի» հիմքում (իհարկե, անխուսափելի փոփոխություններով): Եվ կարևորն այն է, որ այդ տեսությունը ներկայացվում է հենց Վասակի շուրթերով:

Այսպիսով, ժողովուրդը և Վարդանը միասին են, Վարդանը գնում է ժողովրդի հետ: Այս չափով «Վասակը» չի հակասում «Վարդանանքին»: Բայց կերպարների վրա դրված շեշտերն էականորեն տարբեր են երկու գործերում. մանավանդ Վասակի կերպարը դրամայում սկզբունքորեն այլ է:

Ի հաստատումն այս ամենի բերենք Դեմիրճյանի մի գնահատականը իր պիեսին. «Դրաման հեռու էր հայ հին պատմական ողբերգությունների տրագիդիայից: Նախ՝ հայրենասիրական չէր՝ ըստ էության: Պրոբլեմը Վարդանը չէր, այլ Վասակը, որ խորտակվում է իրենից ահափորտակես մեծ ուժերի (ազգային անկախության համար ոտքի ելած ժողովրդի և նրան առաջնորդող նախարարների) առաջ,

անհատի դատաստատվածությունը ժողովրդի դեմ պայքարի մեջ» (ԴՊ, ԼԺ, Հ.Ե., 1985, էջ 439): Եվ դարձյալ, ավելի ուշ գրված. «Վաստակը» վերջին կամ թերևս առաջին տրագեդիան էր շեքսպիրյան ուղղություն, ուր ուժեղ անհատը կռվում է իրենից անսահման ուժեղ արգելքների դեմ (ասենք ժողովրդի) և ոչնչանում» (նույն տեղը):

Հետաքրքրական են և ժամանակակիցների ընկալումները: Ահա թե ինչ է գրել «Հորիզոն» թերթը 1914-ին. «Դրամայի կենտրոնական անձը Վասակն է, նրա բարդ հոգեբանությունը, որ հեղինակն աշխատում է տարրալուծել և ըստ նորապեղյա բացատրությունների ցույց տալ, որ Վասակի դավաճանությունը նույնքան բխում է հայրենասիրությունից, որքան և Վարդանի հերոսությունն ու անձնազոհությունը... Վասակը ներկայացնում է հայի քաղաքական իմաստությունն ու զգուշությունը, իսկ Վարդանը՝ հայի ուղղամտությունը» (էջ 439):

Դեմիբրճյանի այս պիեսը Վասակի կերպարի գրական վերազնահատման վերջին լուրջ փորձն է*: Գրականության մեջ Վարդանանց պատերազմի հետագա իմաստասիրորումը այլ ընթացք է ընդունում:

* Բոլորովին այլ դեպք է Նաիրի Ջալյանի հայտնի բանաստեղծությունը՝ «Վասակ Սյունի», որն ունի շատ պերճախոս ծանուցում՝ «Հրանտ Բ. Արմենի «Մարգպան և սպարապետը» կարգալուց հետո»: Ջալյանն այդ բանաստեղծությունը գրել է ծանր հոգեվիճակում, և բնական է, որ Հրանտ Արմենի վերլուծությունը նրա վրա համապատասխան ազդեցություն պետք է թողներ: Այսանքի վերջին տարիներին Ջալյանին երբեմն բոլորովին անադար մեղադրանքներ էին ներկայացնում 1937-ի ողբերգությունների կապակցությամբ: Եվ, իհարկե, դարևում հանիրավի խայտառակության սյունին գամված մարդու կերպարը պետք է հուզել նրան.

Օ, քանձր է սև թանաքը խաբանիդ...
Հայոց արյունը, ոյ իոսում էյ գետերով,
Հավատացյալ տգիտության խաբանը խիտ,
Ցասումը հանճարի՝ զոդված առեղության իրով՝

Իրար են միացել, եփել կախարդական մի ներկ,
Որով գրել է Եղիշեն քո ճակատի վրա
Ազգության անուն: Օ, տոկալի անեծք
Հազար և հինգ հարյուր տարվա:

Երեսնական թթ. Վարդանանց ողջ ապստամբության վերադառնալուց ամենատարածական փորձը կատարեց Եղիշի Չարենցը «Զրահապատ «Վարդան զորավար» պոեմում: Վարդանանց ապստամբության չարենցյան մեկնաբանությունը կապված էր Հայոց պատմության նրա ամբողջ հայեցակետի հետ. բուն Վարդանի անունը նրդիծական կոնսեքստում հիշատակվում է արդեն «Երկիր Նաիրի» վեպում: Այս ամենի մասին մանրամասն խոսվում է իմ «Չարենցը և պատմությունը» գրքում: Ներկա ուսումնասիրությունը խնդիրներից ենելով ևս համառոտ կենդակայացնեմ Չարենցի գնահատականը Վարդանանց ապստամբությանը: Չարենցը Հայ էր իր ամբողջ էությունը, և Հայոց պատմությունը նրա գիտակցություն մեջ մտել էր այնպես, ինչպես բոլոր Հայերի գիտակցություն մեջ: Նրա համար, ինչպես իր բոլոր Հայրենակիցների համար, Հայոց պատմության ամենախորհրդանշական իրադարձությունը Վարդանանց ապստամբությունն էր, Ավարայրի ճակատամարտը: Եվ, բնականաբար, Հայոց պատմության մասին խորհելիս նա չէր կարող ժամանակ առ ժամանակ չանդրադառնալ այդ իրադարձությանը: Առաջին հերթին դրա միջոցով նա պետք է արտահայտեր իր վերաբերմունքը մեր պատմության հանդեպ: Եվ ո՞րն էր այդ վերաբերմունքը: Հայոց պատմությունը նրան ներկայանում է իբրև անիրական, ուղիղտիկական սրատրանքների պատմություն: Մենք հավատացել ենք մեր խսկ ստեղծած միֆերին: Ավարայրը նրա համար այդպիսի մի առաջադեպ է, «սուտ Ավարայր»:

... Եվ չի՞ եղել արդյոք տարիներ ու դարեր,
Մինչև գիշերը այս –
Այն միֆական, այն մութ Ավարայրի օրից
Մինչև օրն այս, գիշերն այս խավար –

Բանաստեղծությունն ավարտվում է այս տողերով.

Ճշարտությունը պետք է մեզ այսօր՝ վաղվա համար,
Թեկուզ և տառնիմզ հայրուրանյակ հետո:

Չարյանը Վասակ Սյունու ճակատագրի մեջ տեսնում է իր սեփական ողբերգությունը, և ճշարտության այդ կրքոտ կոչը ոչ միայն Վասակի ճակատագրին է վերաբերում, այլև իր սեփական:

Օ, չի՞ եղել մեր պատմությունն ամբողջ
 Մի աշդպիսի անգո Ավարայր...
 Եվ այդ լեգենդն ամբողջ, որ դարերի միջով
 Զգվելով արնոտ ու եղերական –
 Շառայել է գյուղերն հրդեհների բոցով –
 Զի՞ եղել արդյոք բեմական
 Նույն Ավարայրը խեղճ...

Այս բոլոր տողերի հետ միասին պետք է հիշել թատրոնի այն պատմությունը, որն ակնարկվում է այստեղ: «Վարդան Զորավար» զրահագնացքի հրամանատարը դպրոցում խաղացել է Վարդան Զորավարի դերը, բեմ ելնելով թիթեղն սրով և թղթի սաղավարտով: Սա Վարդանի կերպարի իջեցման հնարներից մեկն է: Ուրիշ, իրական, իսկապես հերոսական Վարդան չի եղել: Վարդանը մեր ուսմանական երևակայություն ծնունդ է: Եվ այսպես, հայոց պատմության հերոսական – խորհրդանշական այս դրվագից մնում են թղթի սաղավարտը և թիթեղն սուրը: Բայց դրանք չարագուշակ դեր են խաղացել մեր պատմության մեջ: Հանուն այդ անիմատո թատրոնի՝ արյան գետեր են թափվել... Չարենցը չի էլ հետադուրում Վարդանի ու Ավարայրի պատմությունը, դրա կարիքը նա չունի: Ընտրված է վերանայման, վերաիմաստավորման ամենատարածական ձևը՝ պատմական բուն փաստը արժեզրկելը: Եվ դրանից հետո էլ ինչ Վարդան ու Ավարայր...

Եվ այսպես, Չարենցը խորին սրտմտություններով է մեր ողջ պատմությունը («Պատմության քառուղիներով»): Իր այդ ժխտումը կոնկրետացնում է պատմության երկու դրվագներով՝ Վարդանի պատմությամբ և 19-րդ դարավերջի ու 20-րդ դարի սկզբի դեպքերով («Մահվան տեսիլ»):

Ամբողջ հայ գրականության մեջ մինչ այդ նման ոտնձգություն ազգային հերոսի, սրբի հանդեպ չէր եղել: Բայց Չարենցն անողոք էր: Ժողովրդին ազգային ուսմանտիրմի ազդեցությունից ազատելու համար պետք էր խորտակել բոլոր կուռքերին, և դրանցից առաջինը, իհարկե, Վարդանը պետք է լիներ:

Հանրահայտ է Չարենցի «Գիրք ճանապարհի»-ի բարձր հեղինակությունը: Եվ կարելի էր մտածել, որ այդ գրքում տպագրված պոեմը պետք է վճռական ազդեցություն գործեր հայ մարդու մտքի ու

սրտի վրա, մանավանդ, ինչպես տեսանք, Ջարենցի պոեմին նախորդել էին այլ գործեր, ու պատմաբաններն էլ իրենց հերթին կարծես նպաստում էին Վարդանանց պատերազմի ողջ պատմության վերաբնակարարությունը: Բայց կյանքը ցույց տվեց, որ ամեն ինչ շատ ավելի բարդ ու ոչմիանշանակ էր: Բոլոր սխեմաներն անզոր էին ժողովրդական գիտակցության ներքին միտումների դեմ: Եվ պետք էր այնպիսի մի մեծ իրադարձություն, ինչպիսին Հայրենական մեծ պատերազմն էր, որպեսզի այս իրողությունը պարզորեն ի հայտ գար:

1943թ. լույս աշխարհ եկավ Նաիրի Զարյանի պոեմը՝ «Ձայն հայրենականը»: Զարյանը ոգեկոչեց հայոց պատմության հերոսներին՝ հայ գինվորին ոգևորելու, մեծ պատերազմի իմաստը նրան հասցնելու համար: Այդ հերոսների թվում իր պատվավոր տեղն ունեւր Վարդան Մամիկոնյանը: Բայց դեռ նախքան Վարդանին հիշելը, պոեմի բուն սկզբում, Զարյանը մի շատ տպավորիչ համեմատություն է կատարում.

Ճակատամարտը վերջացավ:

Արևն, ինչպես հեռվում պայթած ական՝

Ահեղ օրվա մայրամուտի ամպերն է դեռ այրում:

Մխում են մերձիմահ տանկերը.

Ոչ, փղերն են սլարսկական,

Որ Վարդանանց նիզակներից ընկան Ավարայրում:

Այսպիսի համեմատությունն ինքնին արդեն հուշում է Վարդանանց պատերազմի մի ընկալում, որ ոչ մի ընդհանուր բան չունեն նախորդ տառնամյակների վերանայումների հետ: Վարդանանց պատերազմը վերստանում էր Հայոց համաժողովրդական մաքառման գրեթե վերժամանակյա խորհրդանիշի իմաստը: Պոեմի յոթերորդ գլուխը ամբողջապես նվիրված է Վարդանին ու Ավարայրին և հայոց պատերազմը ներկայացնում է գրեթե այն նույն ոգով, որը հատուկ էր 5-րդ դարի պատմիչ Եղիշին: Ուղղակի գոգոսահո է անցկացվում Հայրենական պատերազմի և Վարդանանց ապստամբությունից:

Ընկան փղերը բիրտ,
 Ընկան քաջեր բոցարյուն,
 Ընկավ և քաջ Վարդանը շառաչով թշնամասաստ:
 Բայց գոռ պարսիկն ահա նիզակաբեկ
 Քաշվեց իր հողը բարբարոս
 Եվ իր սրտում ասաց.
 – Հայե՛ր, թող Ահրիմանը ձեզ տանի,
 Կռվում եք... ապրեցե՛ք:

Եվ այսպես, Վարդանանց պատերազմը, ինչպես երևաց, ամենևին
 չէր սպառել իր հայրենասիրական լիցքերը, և երբ իրադրությունը
 պահանջեց, մոռացվեցին բոլոր վերանայումները, և Եղիշեի պաթուր
 նորից պետք եղավ: Եվ այս իրողությունը տպավորիչ էր հատկապես
 նրանով, որ հենց վերանայողներից մեկը՝ Դեմիրճյանը,
 վերադարձավ Եղիշեի գնահատականներին:

Իհարկե, վերադարձը չպետք է շատ ուղղակի ըմբռնել: 20-րդ
 դարի վիպասանը չէր կարող կրկնել 5-րդ դարի հեղինակի մոտեցումները,
 այն էլ գաղափարախոսություն հանդես գալով շատ մանրախնդիր մի
 հասարակության մեջ: Բայց գոնե պատմական այդ դրվագի երկու
 կարևորագույն գործիչները՝ հանդես գալով Դեմիրճյանի վերաբերմունքը շատ
 ավելի մոտ էր Եղիշեի, քան թե 19-20-րդ դարերի վերաբնահաստիճանների
 վերաբերմունքին:

Դեմիրճյանը (չմոռանանք այստեղ և Նաիրի Զարյանին)
 ամբողջությամբ վերականգնեց Վարդանանց պատերազմի և նրա
 գլխավոր հերոսի՝ Վարդանի լուսապսակը: Նա նաև բավական
 արմատականորեն վերանայեց Վասակի կերպարի իր իսկ հայեցակետը,
 որ մարմնավորված էր «Վասակ» դրամայում: «Վարդանանքում»
 Վարդանանց ապստամբությունը ներկայացվեց իբրև համաժողովրդական
 պատերազմ ընդդեմ օտար զավթիչների, որոնք ոչ միայն
 ժողովրդի հողն ու մարմինն էին ուղղում, այլև հոգին: Իհարկե,
 Դեմիրճյանը չէր կարող չհրաժարվել պատերազմի մասին այն
 պատկերացումներից, որոնք կային Եղիշեի մատյանում: Ամենակարևորը՝
 պետք է վերանայվեր կրոնի և հոգևորականությունը դերը պատերազմում:
 Դրան դրդում էին ոչ միայն քաղաքական հանգամանքները, խորհրդային
 գաղափարախոսություն անձուկ սահմանները: Անկախ այս վերջինից,

Դեմիրճյանը 20-րդ դարում գոևտ կրոնական մոտիվներին չէր կարող տալ այն նշանակությունը, ինչ տալիս էր 5-րդ դարի Հեղինակը: Ի վերջո, նախախորհրդային շրջանում գրված «Վասակ» դրամայում էլ կրոնական խնդիրներին և հոգևորականությունը առանձնապես մեծ տեղ չի հատկացված: Բայց Դեմիրճյանը չի մերժում հոգու անկախությունն սուրբաբարի գաղափարը: Եվ այս պայքարում Հերոսների գրաված դիրքով էլ որոշվում է վերաբերմունքը նրանց հանդեպ:

Վարդանն ամբողջովին ժողովրդի կողմն է: Ընթերցողը հիշում է, որ Վարդանը ժողովրդի հետ էր նաև «Վասակում»: Եվ այս չափով Դեմիրճյանը վերաբերվում է իր սեփական հին տեսակետը: Բայց «Վասակում» Վարդանը գորչ ու անհրապույր սխեմա է, իսկ վերաբերվում լիարյուն մարդ, բազմական և քաղաքական մի գործիչ, որին առաջնորդում է ոչ թե կրոնական մոլեռանդությունը, այլ իր երկրի և ժողովրդի շահի հատակ գիտակցությունը: Վարդանը վերաբերվում մեզ ներկայանում է իբրև իր ժողովրդի հարազատ որդին, որն արյամբ և հոգով կապված է նրա հետ, հասկանում է նրան և հասկացվում նրա կողմից: Այսինքն, Վարդանը լիարժեք դրական հերոս է:

Հայ գրականության պատմության ընթացքում ստեղծված բոլոր Վարդանների մեջ Դեմիրճյանի Վարդանը ամենաամբողջականն է և ամենալիարյունը:

Այս կերպարի ստեղծումը մեծ լարվածություն պետք է պահանջեր Դեմիրճյանից: Վասակը շատ ավելի շահեկան էր գոևտ գրական իմաստով: Նրա ներքին հակասությունը գրողին ծավալվելու լայն հնարավորություն էր տալիս: Վարդանի դեպքում ծավալվելու հնարավորություն գրեթե չկար: Միակտուր կերպար է, առանց լուրջ ներքին հակասությունների: Վերջապես, սուրբ է համարվում արդեն տասնհինգ դար: Սրան գումարած՝ կլասիցիստական դրամայի և ռոմանտիկական պոեմի ավանդները: Այս բոլորը հավթահարելով՝ Դեմիրճյանը պետք է ստեղծեր իր գլխավոր հերոսի կերպարը: Իմ տպավորությամբ Դեմիրճյանը կարողացել է այդ անել. անկախ նրա շուրջ եղած հակասական կարծիքներից՝ այդ վեպն իր տեղը գրավեց Հայ պատմավիպասանության գլուխգործոցների՝ «Սամվելի» և «Գևորգ Մարգարեանում» կողքին:

Անկասկած, նշանակություն ունեցավ պատմական այն պահը, երբ ստեղծվեց վեպը: Երկրորդ համաշխարհային պատերազմը հայերիս

Համար ևս Հայրենական պատերազմ էր, ինչը Հաստատում էր և Դեմիրճյանը Վարդանանց պատերազմին նվիրված իր ուսումնասիրություն մեջ: Դեմիրճյանն ուղղակիորեն Համեմատում էր 5-րդ դարի և 20-րդ դարի պատերազմները: Բայց վեպի և նրա Հայեցակետի ստեղծման գործում պատերազմին չպետք է ավելի մեծ դեր վերապահել, քան այն իրականում ունեցել է, այսինքն՝ վեպը չպետք է իջեցնել սոսկ քարոզչական գործի մակարդակի (որսլիսիք, ինչպես Հայտնի է, պատերազմի ժամանակ շատ էին ստեղծվում): Դաստիարակչական տարրը այս վեպում, անկասկած, շատ ուժեղ է (ինչպես Բաֆֆու և Մուրացանի պատմավեպերում), բայց, անկասկած, «Վարդանանքը» ծնունդ էր ոչ միայն Վարդանանց ապստամբության, այլև մեր ժողովրդի ողջ պատմության խոր իմաստավորման: Պատերազմը կատարեց այն կարևորագույն արտաքին ազդակի դերը, որի շնորհիվ գրողի մտքերը բյուրեղացան և ամբողջական-ավարտուն տեսք ընդունեցին: Բայց Դեմիրճյանի մեջ, անկասկած, ներքին լարված աշխատանք է կատարվել «Վասակը» գրելու պահից սկսած: Պատմություն այդպիսի ամբողջական Հայեցակետեր դաստարակ տեղում կամ մեկ-երկու ամսում չեն ստեղծվում:

Հիշում եմ վերջին գլխի ամենավերջին նախադասություններից մեկը. «Այդպես անցան օրեր, տարիներ, անցան դարեր...»: Ընթերցողին պետք է ապացուցել, որ այս ընդհանրացումն ընդգրկում է Հայոց ողջ պատմությունը: Բայց այդ դեպքում շատ կարևոր է հստակ պարզել, թե ի՞նչ է նշանակում «այդպես»-ը: Պատասխանելու համար կարելի էր հիշել նույն այդ վերջին գլխի բովանդակությունը: Դա գիտակցված նահատակություն, Եդիշի բառերով ասած՝ «իմացյալ մահվան» պատմությունն է՝ գրված մեծ ոգևորությունով և հոգեբանական խորաթափանցությունով: Վարդանը հասկանում է, որ Հայերը ուրիշ ելք չունեն, թշնամուն կարեվեր խոցելուց բացի, և դրա գինը պետք է լինի իր, իր հարազատների ու գինակիցների կյանքը: Նա հասկանում է, որ պարսից պետությունը իրենց այլ ելք չի թողնում՝ կա՛մ վերանայ իբրև ժողովուրդ, կա՛մ ընտրել երկարատև, գուցե և հավիտենական մաքսուռումի ճանապարհը: Եվ գիտի, որ այդպես շարունակվելու է դարերի ընթացքում: Ահա թե ինչ է նշանակում այդ նախադասությունը:

Բայց մենք ունենք նաև Դեմիրճյանի քիչ առաջ հիշված ուսումնասիրությունը Վարդանանց պատերազմի մասին, որի մեջ

Դեմիրճյանն արդեն դիտական հստակությամբ ձևակերպում է իր տեսակետը Վարդանանց պատերազմի և մեր պատմություն մասին, այդ պատմություն փրկիստիպալությունը: Նախ հիշենք Դեմիրճյանի գնահատականները Վասակին և Վարդանին տրված՝ աղբյուրների քննության հիման վրա. «Վասակն ընդունեց պարսից կառավարության բոլոր պահանջները, այսինքն համաձայնեց իր ժողովրդի ինքնուրույնության ոչնչացման (իրերի օբյեկտիվ հետևանքով), իսկ Վարդանը կանգնեց սյդ ժողովրդի ազգային ինքնուրույնության պաշտպանության հողի վրա» (ԵԺ, հ.12, Ե., 1985, էջ 327): «Վասակի շարժումը, ընդհանուր գնահատականով, համաժողովրդական էր, վտանգավոր ավելի, քան այդ կարծվում է Վարդանի մասին, այսպիսով՝ Վասակի գործն ու նպատակները, հակառակ Վասակի սուբյեկտիվ կամքի, ժողովրդական չեղան» (նույնը, էջ 328): Այստեղ Դեմիրճյանը բանավիճում է ոչ միայն Գարազաշյանի և մյուսների, այլև կարծես ինքն իր հետ:

Եվ, վերջապես, մեր պատմություն այն հայեցակետը, որն ընկած է և վեպի հիմքում. «Սակայն հայ ժողովուրդը երբեմն ամբողջ կազմով դուրս է եկել նահատակության: Հենց Վարդանանց պատերազմը ինքը, ինչպես և ներկայացնում է Եղիշեն, նահատակության պատմություն է: Այնպես որ վկայաբանությունը հայ պատմության մեջ կենցաղային երևույթ էր: Ի՞նչ զարմանալի կամ անհասկանալի բան կլինի, եթե Եղիշեն, նկարագրելով իրական վկայական դեպքեր, ոճը փոխ է առնում Աստվածաշնչից՝ իբրև իր ժամանակի կլասիկ երկից» (նույնը, էջ 314-315):

Հասուն ստարիքում Դերենիկ Դեմիրճյանն ահա այսպես գնահատեց Վարդանանց պատերազմը և նրա գլխավոր դեմքերին: Դրա հիման վրա էլ գրվեց «Վարդանանքը»...

...

Եվ այսպես, Վարդանանց պատերազմը և այդ պատերազմի ղլխավոր երկու գործիչներն արդեն ավելի քան հազար հինգ հարյուր տարի զրադեցնում են հայ մարդու միտքն ու երևակայությունը: Նոր ժամանակներին ավանդվել է մի անձնվեր հայրենասեր և մի ուրացող-դավաճանի կերպար, որոնք շատ խոր նստվածք են թողել ազգային մտածողության մեջ:

Նոր ժամանակների քննական-վերլուծական հոգեբանությունը ստիպեց հին դարերից եկած գնահատականները և մեկնաբանություն-

ները վերանայել: Պատմագիտությունը լուրջ փորձեր ձեռնարկեց այս ուղղությամբ: Հայոց մեջ այս գործընթացն ուժեղացրին 19-րդ դարի վերջի և 20-րդ դարի սկզբի փորձություններն ու աղետները: Դրանք հայ գրողներից շատերին ստիպեցին մոռալ հայացքով նայել պատմությանը, նոր ժամանակների աղետների արմատները գտնել այնտեղ: Սա չէր կարող առաջին հերթին չվերաբերել Վարդանանց պատերազմին: Հովհաննես Հովհաննիսյանը, Դերենիկ Դեմիրճյանը, Եղիշ Չարենցը և ուրիշներ երբեմն արմատապես նոր գնահատականներ էին տալիս Վարդանին, Վասակին, բուն ասլատամբությանը:

Այս խնդրում դրդիչն ամենից քիչ սթափ լինելու ցանկությունն էր: Գլխավորն ազգային ողբերգության պատճառած ցնցումն էր, հուսախաբությունը և հիասթափությունը:

Բայց ամենահետաքրքրականը և մտածել տվողն այն է, որ հայ ժողովրդի գլխին կախված նոր փորձության՝ Հայրենական պատերազմի սարկներին ժողովուրդը նորից դիմեց Վարդանի կերպարին, նրա դեկավարած ապստամբության պատմությանը՝ ոգևորութուն և դասեր քաղելու համար: Հայրենասերի և դավաճանի հակադրությունը վերարժարծվեց նորից և նույն ուժով: Դեմիրճյանի «Վարդանանք» վեպը միանգամից տեղ դրավեց հայ պատմավիպասանության դասական գործերի թվում: Դեմիրճյանն իր վեպով արձագանքեց ժողովրդական հոգու ամենախոր շարժումներին...

Այս իրողությունը, անշուշտ, չի արժեզրկում Հովհաննիսյանի, Չարենցի, իր՝ Դեմիրճյանի վաղ շրջանի գործերը: Բայց դա օգնում է հասկանալ մեր ազգային հոգեբանության որոշ առանձնահատկություններ...

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՊԱՏԿԵՐԻ ԶԱՐԳԱՑՄԱՆ ՄՇԱԿՈՒԹԱՔԱՆԱԿԱՆ ԿՈՆՏԵՔՍՏԸ

Խնդիրը մշակույթաբանական բնույթի է, ուստի միայն դեղարվեստական գրականությունը փորձի վրա հիմնվելը կարող է հանգեցնել միակողմանիության:

Գրականագիտական, արվեստաբանական աշխատություններում, գրականության տեսության ձեռնարկներում հաճախ ենք հանդիպում մշակույթաբանական սեղմ ընդհանրացումների, որոնք մեզ համար դառնում են սքսիոմատիկ ճշմարտություններ ու այլևս չենք փորձում մտածել դրանց հիմնավորվածության մասին: Այդպիսին է նաև այն միտքը, թե գրականությունը, արվեստը որքան ազգային, այնքան համամարդկային են: Սեղմ ու հեշտ է ասված, բայց որքան դժվար է խորանալ երևույթի համապարփակ տիրույթների մեջ, որոնք որքան սահմանափակված, նույնքան փոխներթափանցված են: Խնդրի բարդույթին ուղղված առաջին խսկ մտասևեռումը դեմ է առնում մասի և ամբողջի փիլիսոփայական հետևությունը, որն իր վերացարկվածության մեջ անփխտելի է, հատկապես երբ այն վերաբերում է ֆիզիկական երևույթների փոխկապվածությանը, մաթեմատիկական գումարելիների համարժեքմանը: Երևույթը մի այլ կերպ է դրսևորվում մարդու հոգեբանության, ուստի նաև գրականության ու արվեստի մեջ: Ազգայինի և համամարդկայինի (միջազգայինի) հակադրամիասնությունն իր ընդգիմություն և սերտաճման յուրահատուկ օրենքներն ունի:

Որո՞նք են դրանք: Պարզելու համար մեզ անհրաժեշտ է ուշադրություն դարձնել մշակույթների խորքային հարաբերությունները ներկայացնող հետևյալ հարցադրումներին: Ի՞նչ է մշակույթների նախնադարյան համադրականությունը՝ հորիզոնական և ուղղահայաց կտրվածքներով, մշակույթների եվրոկենտրոն և ասիականտրոն բևեռացումը, ազգայինի տարանջատումն իրրև այդ բևեռացումների արդասիք: Սրանք գիտության համար նորություններ չեն, սակայն ամեն

անգամ կոնկրետ ազգային մշակույթի հատկանշային համակարգը ուսումնասիրելիս կրկնելին և անկրկնելին խառնվում են իրար, ստիպում դիմել մարդկային քաղաքակրթության դարգացման գոնի մոտավոր պատմությանը:

Մ.թ.ա. III, II հազարամյակներին շումերներն արդեն որոշակի պատկերացում ունեին տիեզերքի տարածական երկհարկ կառուցվածքի տիրույթների մասին՝ հասանելի երկիր, անհասանելի երկինք, հասանելի ներքև, անհասանելի վերև, ինչպես նաև աշխարհի հնարավոր ապոկալիպսիսի մասին, որոնք հետագայում սեղ գտան կրոնների գիտակցության մեջ՝ ներմուծվելով ժողովուրդների գրականության և արվեստների ոլորտները: Ի սկզբանե հնագույն մարդու գիտակցության մեջ անշրջանցելի խնդիր է եղել մարդկային հիշողության սկիզբը ճշտել, և ամենուրեք եղրահանգումը նույնն է՝ երբ երկինքը հեռացավ երկրից, ահա երբ: Տարածաժամանակային ըմբռնման այս որոշյալ անորոշությունը, համենայն դեպս, դիցաբանական մտածողության մեջ համատարած է: Ըստ դեռ, առաջին աստվածների ծնունդը մարդկային աշխարհի սկիզբն է: Շումերական հայտնի միֆի մեջ էնիլին և Նիմախը մտածում էին կավից ստեղծել առաջին մարդուն (Աստվածաշունչ): Ուշագրավ է առաջին աստվածների բնութագիրը այդ աղբյուրներում՝

Երբ աստվածները չէին փայլում խոսքով,
Անուններ չունեին և չունեին ճակատագրեր,
Այդ ժամանակ քառսի միջից հայտնվում են աստվածները:

Աստվածային նախասկզբի նշաններին մենք հանդիպում ենք նաև հնդկական ուղվեղաներում:

Չկար ոչինչ ուրիշ նրանցից բացի
Որտեղի՞ց հայտնվեց այս ստեղծագործությունը,
Թե՞ ինքն է իրեն ստեղծել և կամ թե ոչ,
Միայն սա գիտի դա, կամ էլ չգիտի:

Այս համադրական նշանների առկայությունը առավել ցայտուն է երևում Մերձավոր Արևելքի, մասնավորապես Միջագետքի ժողովուրդների (եգիպտացիներ, արքադացիներ, խեթեր, խուրիացիներ և այլն) դիցաբանության մեջ: Սանսկրիտով պահպանված հնագույն

Հնդկական Հիմներգություններում խոսվում է այն մասին, որ Աստվածները քամիների նման սլանում են դեպի աշխարհի տարբեր ծայրերը: Նրանք շարժվում են ցանկացած ուղղությամբ, իսկ դա նշան է այն բանի, որ Աստվածները հավասարապես բոլորինն են: Մտածողության թեմատիկ դրսևորումները, դրանց արտացոլման ձևերը, եղանակները այնքան նույնացված են, այնպիսի կոմունիզմիկ բնույթ ունեն, որ դժվար է ուղղահայաց կտրվածքով (առանձին-առանձին, իրար տակ) տարբերակել ինչ- ինչ էթնոմտածողության առանձնահատկություններ: Հայերս, իբրև Հնագույն ժողովուրդներից մեկը, նույնպես դուրս էինք այդ օրինաչափությունից: «Ազգերի հոգեբանությունը նույն կուլտուրական զարգացման նախաշրջաններում նույնը կհանդիսանա ամենուրեք: Հայ ժողովուրդը դնացել է նույն շավղով, որ անցել էին նույն: Հարևան ազգերը, որի անվան հետ կապված էր նախնյաց առաջին դալստյան հիշատակը ի հույս, նա նույնիսկ երկրային աստվածների շարքին դասելով, փոխել է նրա սլայծառագույն աստվածատունը, որ Հայք կկոչեին»¹:

Մովսես Խորենացու «Հայոց պատմությունից» հայտնի է, որ Տիգրան II Հայոց թագավորը Միջագետքից Հայաստան է բերում կուռքերի արձաններ և ցրում երկրով մեկ: (Արտեմիս, Հերակլ, Ապոլոն, Աֆրոդիտե, Դիոս, Աթանաս, Հեփեսոս և այլն): Մանուկ Աբեղյանը, հենվելով Փլյոն Երրայացու «Վասն տառնաբանութեան օրինաց» գրքի տվյալների վրա, Վահագնին համեմատում է պարսից Վերեթրագնայի հետ՝ ընդհանրություններ տեսնելով նաև Հնդկական Ագնիի և Հայկական Վահագնի միջև:

Ժողովուրդների Հնագույն դիցաբանության այս համընդհանուր ըմբռնումներն իրենց դրսևորումներն են գտել համեմատաբար ավելի նոր շրջանի ժողովրդական բանահյուսության մեջ՝ փոխանցվելով նաև գրականությանն ու արվեստին: Մարդու գիտակցության մեջ աշխարհի միասնական օրգանիզմ լինելը իր փլիսոփայական մեկնաբանությունն է գտել անտիկ շրջանի մտածողների գործերում, հատկապես հելենիստական շրջանի փլիսոփայության մեջ: Ալեքսանդր Մակեդոնացու նվաճած աշխարհը, որը խայտաբղետ է գույներով, հակառակություններով առլեցուն, անպայման պիտի ստեղծեր այնպիսի գաղափարաբանություն, որ միացներ, համախմբեր ժողովուրդներին, ամրապնդեր «դերժավան», որ դարձել էր աշխարհի կենտրոնը: Համաշխարհային քաղաքակրթու-

Թյունը դժվար կլինի պատկերացնել, եթե հաշվի չառնվի այս տարածաշրջանի մշակութային գոյաբանությունը, ուր ներդաշնակ միասնությունն էր բերված Արևելքի և Արևմուտքի մտածողությունը, որից էլ սկիզբ էին առնում ժամանակների դիտական ըմբռնումները խտացնող փիլիսոփայական ուղղությունները: Հատկապես այն անցումային ժամանակներում, երբ զգացվում էր աշխարհի վարչական, աշխարհատարածքային, դավանաբանական տրոհումների հեռահար վտանգը: Այս խնդրում իրավամբ զգալի դեր ունեցավ փիլիսոփայությունը, որի հիմնական հայեցակարգը ժամանակների հեռուներից եկող աշխարհամիասնությունն էր: Այս առումով լուրջ դեր խաղացին ստոիկները: Ընդ որում՝ աշխարհամիասնության գաղափարը առաջ է քաշում այնպիսի մի մարդ (Քրիզիպը), որ ծագումով արևելցի էր, և ապա վարդապետվում է Զինոնի կողմից, որ Արևմուտքից էր: Հանրահայտ է այն թեևս, որ խոսքը, թե չլինի Քրիզիպը, չէին լինի ստոիկները: Ստոիցիզմի աշխարհաքաղաքացիության (կոսմոպոլիտիզմի) գաղափարաբանությունը, որ տեղ է գտել Դիոգենեսի՝ ես բոլոր տեղերից եմ և Պլուտարքոսի՝ բոլոր մարդիկ աշխարհի քաղաքացիներն են արտահայտությունների մեջ իրենց նստվածքներն են տվել նաև հայազգի մտածողների, մասնավորապես՝ Պրոերեսիոսի (Պարույր Հայկազն) փիլիսոփայական դատողություններում:

Այս շրջանում ձևավորվեցին նաև փիլիսոփայական այլ ուղղություններ, որոնք արվին անջատողական, աղանդավորական էին, որոնցից էլ սկիզբ էին առնում մշակութային ուղղահայաց ընդդիմությունները: Էպիկուրյաններն արդեն մարդուն օտարում էին աստվածներից՝ ապահովելով նրա լիակատար ազատությունը: Ըստ նրանց, դատարկ է այն փիլիսոփայությունը, որը չի մտահոգվում մարդու անձնական երջանկության համար: Հստի քաղաքական զրկածքը այդ շրջանում այնպիսին էր, որ ամեն կերպ ջանում էր ամուր հող ստեղծել ժողովուրդների, էթնիկական խմբավորումների գաղափարական միասնության համար՝ սուաջադրելով փիլիսոփայական սինկրետիզմի տեսությունը: Ըստ հելլենիստական շրջանի ստոիկների, աստվածային նախասկզբի գոյությունը մարդու և բնության համերաշխության սլահանջն է եղել, ուստի բոլորը պիտի հետևեն այդ անթեքիլ իմաստավորությունը: Սա արդեն քաղաքական ենթատեքստ ունի, որն, ըստ էության, ստոիկներին ստիպեց դառնալ այդ գաղափարաբանության հետնորդներ:

Իր էթնիկական խայտաբղետությունը պատճառով Մերձավոր Արևելքը, հատկապես Միջագետքը, չափազանց անհանգիստ էր, ներքին հակասություններով լի, տեղի տալով տարածաշրջանի մտածողության միասնության տրոհմանը, ինչը առավել զգալի դարձավ Ալեքսանդրյան կայսրության կործանումից հետո: Բայց ահա անգամ հելլենիզմի ավարտից հետո էլ, նրա խմաստասիրության առանձին հայեցակարգերը նորովի խմաստավորումներ դրան հետագա ժամանակի մտածողության մեջ: Այդպիսին էր նոր պլատոնականությունը, որ նրբորեն համադրում էր ստոիցիզմն ու էպիկուրիզմը: Սա, ըստ էության, համապատասխանում էր ճորտատիրական հասարակության բարձր խավերի գաղափարական պահանջներին, ինչի «սաճազանքները մենք տեսնում ենք Դիոնիս Արեոպագսոս դործերում:

Այդ ժամանակաշրջանում էր, որ ստեղծվեց Հայտնի Ալեքսանդրյան դպրոցը, որին հարում էին շատ հայ մտածողներ, անգամ այն ժամանակ, երբ քրիստոնեությունն արդեն պաշտոնապես ընդունվել էր Հայաստանում:

Քրիստոնեություն համադրական գաղափարաբանության հիմնական դրույթները, որոնք ամուր հիմք հանդիսացան քրիստոնյա ժողովուրդների մշակույթների զարգացման համար, սերում էին մի կողմից՝ հրեական բանահյուսությունից եկող իդեոլոգիայի փոխառության, մյուս կողմից՝ Մերձավոր Արևելքի ժողովուրդների և անտիկ Հունաստանի դիցաբանությունից: Իդեոլոգիայի փոխառության հիմքում ընկած էր «միություն», «փոխհամաձայնություն» գաղափարը աստծո և մարդու միջև, ըստ որի մարդը ընդունում էր աստծո խորհուրդները և գործում երկրի վրա, իսկ աստված երկնքից հանդես էր գալիս պահապանի և վերահսկողի դերում: Մետաֆիզիկական միասնության այս գաղափարին զուգահեռվեց անդրաշխարհային կյանքի գոյության միտքը, որ առկա էր հույների և այլ ժողովուրդների դիցաբանության մեջ՝ վերախմաստավորվելով Պլատոնի դատողություններում: Նա հիշատակում է Հայաստանի որդու դոյություն միֆը, որն իր մահից հետո ապրել է անդրաշխարհում՝ լուրեր բերելով այնտեղից, իրար կապել աշխարհի երկու հարկերը: Քրիստոնեությունը, որ արդյունք է այս աշխարհատարածության էթնիկական ու կրոնական բարդույթների, նպատակ ուներ վերստին համերաշխության բերել մարդկանց՝ պահպանելու համար աշխարհի հավասարակշռությունը:

Սուրբ գիրքը ընդունելով հանդերձ աշխարհի տրոհման վտանգը, հնարավոր ապոկալիպսիսի գաղափարը փորձում էր դրանով հավասարակշռել մարդկային կրքերը՝ կապված մահվան վախի հետ, առաջադրելով նաև անդրշիրիմյան կյանքի գոյություն լավատեսական գաղափարը: Մարդուն այս կյանքում քաղաքականության բարձր նորմերի մեջ պահելու նպատակով քրիստոնեությունը ընդունեց նաև դժոխքի և դրախտի գոյությունը: Ապոկալիպսիսով ի ցույց է արվում ճակատագրի ավարտը, իբրև չարի և բարու վերջին հանդիպում: Հիմնարար այս գաղափարները իրենց խորքային դրսևորումները գտան աշխարհի ժողովուրդների մասժողովության մեջ՝ դառնալով հատկապես միջնադարյան շրջանի գրականությունների և արվեստների բազում հղացումների աղբյուր՝ պահպանելով և շարունակելով նախնադարյան հորիզոնական սինկրետիզմի ավանդույթները: Քրիստոնեության հոգևոր, դավանաբանական հայեցակարգը բխում է հենց այս համադրականությունից (սինկրետիզմից): Այն իրար է մոտեցնում մի կողմից արևելյան, կոնկրետ՝ իրանական էսխատոլոգիական դոկտրինը (չարի և բարու գաղափարը), մյուս կողմից՝ հեռական, խուստական «միասնությունը», «փոխհամաձայնությունը»՝ ամրակայելով այն հունական իդեալիստական փիլիսոփայության տրամաբանություն օրենքներով: Կրոններն, այսպիսով, իրենց ծագումնաբանական համադրությամբ հանդում են համամարդկայինին:

Քրիստոնեության աստվածաբանական այդ կոդմուրդումը հնարավորություն տվեց նրա արագ տարածմանը, հատկապես այն շրջանում, երբ Սուրբ գիրքը սկսեցին թարգմանել տարբեր լեզուներով:

Անտիկ շրջանի այլաշխարհային միստիցիզմը քրիստոնեության գաղափարաբանության մեջ նախատեղադրեց համակարգավածության ենթարկվելով, դառնում է մի հոգևոր ուսմունք, որը պիտի ունենար իր քարոզչական խնդիրները՝ Եկեղեցին, իր հոգևոր հայրերով հանդերձ՝ հենվելով ոչ թե ստիպելու, այլ համոզելու արդյունավետ մեթոդի վրա: Ժամանակներն, այսպիսով, պահպանում էին մարդկային բարոյակրթության սկզբունքների միասնությունը, որը ուներ ազդեցության գործը կռիվներ, և որոնք շարունակ ներմուծվում էին ձևավորվող նոր կրոնների ու փիլիսոփայական ուսմունքների մեջ: Մանիկեական

նույնիմանիքով և այլ գոյակցություններից էր: Նույն բանը կարելի է ասել բուրգիկի մասին, որը, ձևավորվելով Հնդկաստանում և իր բարոյաէթիկական սկզբունքների ճկունությամբ, կարողացել է ընդլայնել ազդեցությունը աշխարհագրական սահմանները՝ Չինաստան, Մոնղոլիա, Ճապոնիա և այլուր: Այն ներմուծվեց նաև Միջին Ասիա, սակայն պատմական հանգամանքների բերումով այստեղ չդիմացավ: Հնագիտական պեղումների ընթացքում Արևելյան Թուրքմենիայում հայտնաբերվել է բուրգայական կանոնների՝ Դհրամմապադի ամբողջական բնագիր: Դավանաբանական այս ճյուղավորումները ավատատիրական հասարակության յուրահատուկ պայմաններում (միջնադարյան անջատվածություն) գնալով հեռացան իրարից՝ յուրյուրակապիսի նոր դրսևորումներ՝ մշակելով կոնկրետ ազգային, էթնիկական խմբավորումների կեցությունը, կացությունը ու հոգեբանությունը հատուկ դրսևորումներ: Մշակույթների զարգացման հորիզոնական կոպերը, որ պատմաքաղաքական հանգամանքների և աշխարհագրական դիտարկմանից պատճառով արդեն ճեղքվածք էին տվել, կրոնական բնույթի, բնագրությունների պատճառով ավելի թուլացան: Գրականության և արվեստների զարգացման ուղղությունը հորիզոնականից անցավ ուղղահայացին՝ պայմանավորելով ազգային պեղարկիսական մտածողության որակները: Իսկ XI–XIV դդ. թուրքական արչավանքների պատճառով Արևելքի ու Արևմուտքի անջրպետվելին, զգալիորեն թուլացան մշակութային այն կապերը, որ գոյություն ունեին Արևելքի և Արևմուտքի միջև: Այս պայմաններում Արևելքը, առավել ներփակվելով ինքն իր մեջ, զգալիորեն հետ մնաց Արևմուտքից: Աշխարհի մշակույթների զարգացման բնականոն ընթացքը երկփեղկվեց, արվեստում ստեղծելով, այսպես կոչված, ասիականություն և եվրոպականություն: Անկախ այս ամենից, որակական այս դրսևորումների ձևավորման պրոցեսը զգալի դեր է խաղացել աշխարհագրական միջավայրը: «Ֆիզիկական աշխարհը ամենուրեք բնորոշիչ է ժողովուրդների բնավորության ձևավորման և զարգացման գործում, գրեթե է. Հ. Հերդերը: – Այստեղից էլ ամեն մի ժողովրդի դիցաբանությունը, ընդհանրություններ ունենալով, տարբերվում է նրանով, թե նրանցից յուրաքանչյուրը ինչպես է նայել բնությանը՝ իր աշխարհագրական միջավայրի, կլիմայի առանձնահատկություններից ելնելով, ինչպես է բնորոշել չարն ու բարին, բացատրել իրեն մյուսների միջոցով»²:

Եվրոկեննտորոն և ասիականտորոն մշակույթների ընդդիմության բնորոշիչ ըմբռնումը հետևյալն է՝

ա) Արևմուտքի մշակույթը գալիս է միայն և միայն հունահույժ հեական մշակույթից և մերժում Արևելքի մասնակցությունը:

բ) Ընդգծելով Արևելքի մշակույթի առավելությունը, (*ex oriente lux*) ասիոցենտրիստները արմատապես մերժում են Արևմուտքի դերը արևելյան մշակույթի զարգացման գործում:

Ինչպես վերը նկատվեց, մարդու աշխարհամտածողության զարգացման պատմությունը այդպիսի անսկզբագույն անջրպետումներ չի ունեցել: Մշակույթներն իրենց խորքային երևույթներով շատ ընդհանրություններ ունեն, բայց նաև տարբերություններ, որոնցով էլ բնորոշվում է այս կամ այն ժողովրդի գրականության և արվեստի ազգային դիմագիծը: Հովհաննես Թումանյանը, ընդունելով այս երկու աշխարհատարածքների մշակութային կապերի, ընդհանրությունների գոյությունը, միևնույն ժամանակ նկատել է. «Ասիա և Եվրոպա, կամ ուրիշ խոսքով՝ Արևելքն ու Արևմուտքը լոկ աշխարհագրական տերմիններ չեն, այլ տարբեր քաղաքակրթություններ: Հազարավոր տարիներ շարունակ այդ աշխարհներից ամեն մինը հանդես է բերել իր էս կամ էն գերազանց ուժը՝ իբրև իրենց ներկայությունը մյուսի հանդեպ»³:

Ազգային և համամարդկային առնչակցական կապերը մոտավոր գծերով պատկերացնելու համար մեզ անհրաժեշտ է նաև անդրադառնալ Արևելքի և Արևմուտքի գրականության ամենաընդհանուր գրանցումներին, որոնք ուղղահայաց կտրվածքով կողմնորոշված են դեպի ազգային ոգու դրսևորումը: Հնագույն, ինչ խոսք, շուրջ 35 դար ընդգրկող եգիպտական մշակույթն է: Նրանց գրականության պատմությունը բաժանվում է 3 շրջանի: Միջինը ներկայանում է իբրև այդ գրականության ամենածաղկուն շրջանը:

Հին Արևելքի, մասնավորապես՝ Եգիպտոսի գրավոր հուշարձաններում մտածողության կարևոր շարժիչ ուժը մահվան պաշտամունքն է: Գրականության պատմության սկիզբը ներկայացվում է աստվածների անմահությանը նվիրված դավանաբանական բնույթի արձանագրություններով, որոնցից կազմված ժողովածուն կրում է «Մեռյալների գիրք» խորագիրը: Այս տեքստերում ներկայացվում է անդրժիլիմյան կյանքն իր զեփալ մեկնելի խորհրդանշաններով: Նրանց երկրորդ գրավոր հուշարձանը «Բուրգերի գիրքն է», որը որոշակիորեն ադիբավում է

նախորդին: «Աստվածաշնչում» տեղ գտած դրախտի գաղափարը գալիս է այստեղից: Ըստ «Բուրգերի գրքի», դրախտը գտնվում է Արևմուտքում: Խոսվում է նաև այն մասին, որ մարդկային հոգին անմահ է, իսկ անմահներից անմահը բարձր բարոյականությունն է: Եգիպտական գրականության մեջ կարևոր տեղ է գրավում իրենց աստվածներին՝ Հուսին, Ռանին, Հաթորին նվիրված հիմներգությունների ժանրը: Լայն տարածում ունի լիդակտիկ պոեզիան (ուսուցողական, բարոյախրատական): Այս ժանրերով ստեղծագործել են Ջեդեֆհորին, Պթահհոթեպին, Իմհոթեպին և ուրիշներ: Սրանք բանաստեղծ լինելով հանդերձ, հանդես էին գալիս նաև իբրև փարավոնների խորհրդատուներ, պալատական երգիչներ: Այս ավանդույթը հետագայում լայն տարածում գտավ ողջ Արևելքում: Ընդհանուր առմամբ եգիպտական գրականությունից շատ բան է անցել «Աստվածաշնչին»: Բացի վերոհիշյալից, Հովսեփ Գեդեցիկի պատմությունը, Մովսեսին վերաբերվող առանձին դրվագները, Սողոմոն Իմաստունի առակները գալիս են եգիպտական այդ հնագույն գրավոր հուշարձաններից:

Ամենից ուշագրավը, որ թերևս շատ ավելի մոտ է գեղարվեստական գրականությանը, «Հիասթափվածի վեճը իր հոգու հետ» երկն է, որ հետագայում լայն տարածում է գտնում Արևելքի ժողովուրդների պոեզիանում: Ընդհանուր բովանդակությունը մարդու հիասթափությունն է կյանքից: Մարդու համար իրական աշխարհը անտանելի է իր դառնություններով ու անարդարություններով, ուստի նրա փրկություն միակ ճանապարհը մահն է: Մահն է փրկարար երջանկությունը, քանի որ այն մարդուն հնարավորություն է տալիս ապրելու անդրաշխարհի կարգավորված կյանքում: Մարդկային աշխարհը կարգավորված տեսնելու խնդիրն էլ հենց դառնում է այդ գրականության հիմնարար գաղափարը: Քննություն առնվող գրականությունն իր բնույթով բարոյախրատական է: Այդպիսիք են Պտախտոտեպի «Իմաստասիրությունները», Ամենեմհատ I-ի «Խրատները» ուղղված իր որդուն: Կան, իհարկե, նաև գուտ ղեցաբանական բնույթի թղթեր, որպիսին է, ասենք «Պատմություններ ոգիների մասին» գիրքը, նաև «Աշխարհիկ երգերը»՝ իրենց սյուժետավորված արկածային պատմություններով, որոնք հետագայում իրացման առումով հիմք են դառնում այնպիսի հանրահայտ գրական հուշարձանների, որպիսիք են «Հազար ու մի գիշերը», «Դեկամերոնը»:

Հնագույն շրջանի գրականության պատմության մեջ մեծ ներդրում

ենն ունեցել նաև Միջագետքի մյուս ժողովուրդները (շումերներ, ասքադացիներ, խեթեր, խուրիտներ):

Եզիպտականին զուգընթաց այս ժողովուրդների գրականությունը, որ սկիզբ էր առել IV հազարամյակին, ունենալով շատ ընդհանրություններ՝ հորիզոնական կտրվածքով, նաև ձեռք էր բերել իր «տեղայնական նշանները»: Նրանցում կրկին գերակշռողը հիմներգություններն են՝ նվիրված աստվածներին, նշանակալից ճարտարապետական կառույցներին, պատմական անձանց: Պահպանվել է շուրջ 150 գրավոր աղբյուր՝ ժանրային ու բովանդակային տարբեր դրսևորումներով (աղոթքներ, միֆեր, հիմներ, էպիկական պատմություններ, սիրո, հարսանեկան երգեր, մահվան ու թաղման ողբեր և այլն): Գրականության այս խախտաբեկ ժանրերի դասակարգումը գիտության մեջ որոշակի դժվարություններ են ներկայացնում գործառական անդուստլ ներթափանցումների պատճառով:

Ասորական թևը և ընդհանրապես նրանց ողջ մշակույթը, որ իր ծաղկմանն էր հասել մ.թ. III դարում, սլարոկաբյուզանդական գրականության նուրբ համադրության արգասիք է: Երկկողմյան ազդեցությունները այնքան գզալի են եղել, որ այս գրականությունը հնարավորություն էի ունեցիլ վերջնականապես ձևավորել սեփական ազգային դիմագիծը: Ասորական և համալսարհային գրականության մեջ կարևոր դեմքերն են Բարդեսան, Հարմոնին, Եփրեմ խորեն, հանճարեղ բանաստեղծ Բար էբրեքը:

Այս տարածաշրջանի մշակութային կյանքում հսկայական դեր է խաղացել շումերական գրականությունը, նրանում հայտնի «Գիլգամեշ» էպոսը, որ սկիզբն է բոլոր էպոսների: Առանձնակի նշանակություն անեն նաև շումերական կոսմոգոնիկ միֆերը աշխարհի երկհարկայնության, երկնային մարմինների, մարդու լույս աշխարհ գալու մասին: Աքքադաստորական մշակութային համադրության մեջ աստվածները տեղայնացված չեն: Աքքադական Շամաշը համարյա չի տարբերվում շումերական Ուտու և կամ Իշկուրի աստվածներից: Միակ առանցքողը այս տարածքում թերևս Բաբելոնյան Բելն է, որը մեզ ծանոթ է խորհնացու «Հայոց պատմությունից»: Առանձնակի տեղ է գրավում ասորաաքքադական «Պոեմ աշխարհի արարման մասին» («էնումա էլիշ») էպիկական ստեղծագործությունը, որն, ըստ էության, «Գիլգամեշից» հետո երկրորդն է էպոսների պատմության մեջ: Այստեղ պատմվում է

առաջին աստվածների մասին, որ հայտնվում են քառսից: Հայտնի է աքքադական «Գիլգամեշը», որի տեքստը պահպանվել է և ըստ գիտական նոր վարկածի այն վերստեղծվել է այն ժամանակ, երբ Միջագետքի ժողովուրդները սկսել են խոսել աքքադերեն:

Եգիպտականից ամենացվող մյուս դրակորումը խեթական լուսնական գրականությունն է (սկզբնավորվել է մ.թ.ա. XVIII դ.): Այն պահպանվել է սեպագիր արձանագրությունների ձևով: Առանձնանում է խեթախորհրտական Ալալու աստծուն նվիրված պոեմը (Ալալուն համարյա չի տարբերվում շումերների էլիշից): Սա իր թշնամուց խույս տալով հայտնվում է անդրաշխարհում: Թերևս ներքին կապ կարելի է տեսնել հունական դիցաբանությունից հայտնի Օվկիանոս աստծո հետ: Մոծարժեք գործեր են նվիրված Անու՝ երկնքի աստծուն, Տեշուերին՝ կայծակի ու պատերազմի աստծուն: Վերջինս իր հերթին հիշեցնում է հունական Զևսին, Հայկական Վահագնին: Համաշխարհային մշակույթի սլաւամություն մեջ իր որոշակի տեղն ունի իրանական անտիկ և միջնադարյան գրականությունը, որը հսկայական դեր է խաղացել Միջին Ասիայի, Աֆղանստանի, Հնդկաստանի, Խորեզմի գրականությունների լինելիության պործում: Առանձնանում է իրանական սուրբ գիրքը՝ «Ավեստան», հատկապես նրա ամենահին մասը՝ «Գատին» («Երգ երգոց»), որը 17 երգերի ժողովածու է: Սրանցում կրկին աշխարհը բաժանված է երկու մասի՝ ուսյ իրականը և այնկողմնյա երեակայականը: Սրանք աղոթք-խնդրանքներ են՝ ուղղված այդ երկու աշխարհներին, որ սատարեն մարդուն: Առաջին մասում մարդու հոգեղեն կյանքն է՝ իր կենցաղային մանրամասներով, ուր հանդես են գալիս քոչվորներ, անասնապուր, տարբեր զբաղմունքի տեր մարդիկ: Սրանց անընդհատ ուղեկցում են բարի և չար ուժեր, որոնք, ըստ էության, կազմում են Զրադաշտի հիմքը: Բարին ներկայացնում է աշխարհային կյանքի ներդաշնակությունը, չարը ճիշտ հակառակ դերում է. «Ավեստայի» մեջ կանոնակարգված են դիցաբանական կրոնական հիմներ, աղոթքներ, առասպելներ, որոնք խորքային սղերաներ ունեն հնդկական վեդաների հետ: «Ավեստան» վերագրվում է Հին Արևելքի ամենախորհրդավոր առասպելական դեմքերից մեկին՝ Զրվանին, այստեղից էլ՝ գրադաշտականությունը: Ինչպես տեսնում ենք, իրանական հին գրականությունը շարունակում է մշակութային համագրություն սովանդական սկզբունքը: Սասանյանների շրջանում ծայր են առնում

կրոնական, մշակութային ընդլիմությունների պործընթացներ, որոնք հիմնականում ուղղված էին հեյլենիստական գաղափարաբանության դեմ և որոնք որոշակի դրսևորումներ սովեցին նաև քրիստոնեական թևի մեջ: Մշակութաբանական բնույթի այս հարակցական դրսևորումների ոլորտում իր որոշակի դերն է ունեցել հին հնդկական գրավոր մշակույթը (II հազ. մ.թ.ա.): Հին հնդկական վեդաները ժանրային իմաստով բարդ կառուցվածք ունեն և բաժանված են չորս խմբավորումների՝ սամհիթներ, բրահմաններ, արանյակներ, ուպանիշադներ: Վեդա նշանակում է գիտելիք, իմացություն: Սրանցից ծավալով ամենափոքրը «Ռիգվեդան» է, որ բաղկացած է 1028 տողից: Վեդաներում աստվածները շարունակ կերպարանափոխվում են (անտրոպոմորֆիկա)՝ մարմնավորելով բնության ու մարդու ներաշխարհի ֆունկցիաները: Մարդն ու բնությունը սրանցում անընդհատ իրար հետ են, իրար մեջ՝ մահվան և հարության հավերժական շղթայում: Հիմնական գաղափարը սրանցում այն է, որ մարդը աստվածայինը կարող է ընդունել միայն զոհաբերության միջոցով: Մարդը զոհվում է մարդկանց համար և աստվածանում: Սա հավերժական պայքարն է չարի դեմ (վրիթա) և բարության հաղթանակը: Վերջինս Սուրբ գրքի գաղափարական պահանջից բացի, հիշեցնում է նաև Հունական, Զևսի և Տիֆոնի պայքարը (Ինդրա-Վրիթա): Հնդկական հնագույն չրջանի պոետական մտածողությունը չափազանց վերացական ու բարդ է: Խոսքը, բառը ներկայանում են իբրև կեցության ընդհանրացված փոխանորդ՝ ձեռք բերելով բացարձակ իշխանություն իրերի, ճակատագրերի վրա: Իռացիոնալով ռացիոնալին հասնելու միատիկական սկզբունքն է: Քրիստոնեական միատիկական պոեզիան, թերևս, այստեղից է գալիս: Սրանում չափազանց գորեղ է բանաստեղծական ներշնչանքը: «Ուպանիշդների» առանցքը մարդն է, մարդու ինդիվիդ, բացարձակապես օտարված է հավերժականի մետաֆիզիկայից: Ուշադրության կենտրոնում մարդու բարոյական աշխարհն է, մարդկային բարոյատենչ հոգու տառապանքները: Արվեստների համամարդկային ընդհանրությունները շատ բաներով պայմանավորված են հին երրաշական բիրլիական կանոններով (XII դ.մ.թ.ա.): Բոլոր այս կանոններ, պսոմությունները ներդաշնակ համադրության են բերված հին ու նոր կտակարաններում, թերևս որոշ շեղումներ են տալիս «Սոլոմոն իմաստունի պատմությունները», «Երգ երգոցը», «Հիսուսի պատմությունը»: «Մարգարեները» տոհմական անցյալի դասերն են՝ ուղղված

գյուղական արիստոկրատիայի դեմ, որ ապրում էր ուրիշների հաշվին: Այս քարոզները, հետագայում գրի առնվելով, հայտնի դարձան իբրև «Ծննդոց», «Ելից», «Ատաացոց», «Թվոց» գրքեր: Հայտնի են «Տասը պատվիրանները», «Հեսու. Նավեն», «Դատաւորաց», «Թագավորաց» պատմական գրքերը: Բարեկոնյան գերիշխանության շրջանին է վերաբերում Երուսաղեմի կործանման «Ողբը»: Այս ամենից է կազմված և վերջնական տեսքի բերված «Բիբլիան»: Կարևոր դեր ունի «Մովսեսի հնգամատյանը» («Ծննդոց», «Ելից», «Ատաացոց», «Թվոց» և «Երկրորդ օրինացը»: Սրանք սոսկ պաշտամունքային գործեր չեն, գործառական նշանակությունը խայտաբղետ են՝ սոցիալական, պատմական, քաղաքական, բարոյակրթական, մարդկային առօրեական, կենցաղային փոխհարաբերությունների վերաբնութագրության առումով: Անաիկ եվրոպական գրականությունը, որ ընդգրկում է X-IX դ. մ.թ.ա. և մեր թվարկության IV-V դդ., հունական և հռոմեական գրականությունների յուրահատուկ համադրումն է: Ինչպես Հայտնի է, անտիկ Հունաստանի առաջին գրավոր հուշարձանները «Իլիականն» ու «Ոդիսականն» են (Հոմերոս): Մինչև այդ, գրականությունը ապրել էր իր անտիկ կամ «արխայիկ» բանահյուսական շրջանը: Սրանցում լայն տարածում է գտել առասպելների ժանրը, որը նվիրված է տարբեր աստվածների, բուսական ու կենդանական աշխարհների մահվանն ու հարությունը: Հունական դիցաբանության արխայիկ շրջանը արևմտաեվրոպական գիտության կողմից դիտվում է իբրև փակ մշակույթ, որը զարգացման, տեղատվության երկրորդ շրջանում իր դռները բացում է հռոմեական մշակույթի առջև՝ փոխանցվելով նաև հարևան ժողովուրդներին: Հունական գրականության ինտելեկտուալ շրջանը գորեղ հիմք հանդիսացավ ինչպես Արևմուտքի, այնպես էլ Արևելքի մշակույթների զարգացման գործում, այդ մշակույթների «երկրորդ շնչառություն» համար: Ընդ որում՝ ազդեցությունների ոլորտները բազմազան են՝ գեղարվեստական գրականություն, փիլիսոփայություն, քաղաքականություն, գիտություն այլ ուղղություններ:

Արևելքի վրա այս ազդեցությունը շատ ավելի զգալի եղավ Ալեքսանդր Մակեդոնացու արշավանքներից հետո, երբ Արևելքի և Արևմուտքի մշակութային աղբյուրները մվելի ակտիվացան հելլենիզմի տարածման շնորհիվ:

III-III դդ. մ.թ.ա. Հռոմի հաստատման և զորացման շրջանում բուռն

զարգացում ասլրեցին գրականությունն ու արվեստի մյուս տեսակները: Հռոմի մշակութային հոգևոր ուժը գալիս է Հունաստանից: Փաստորեն Հռոմը առաջինն է բացում հույների հոգևոր հարստությունը՝ դառնալով միջնորդ հունական մշակույթի և Արևմուտքի այլ մշակույթների միջև: Այս փոխանցումը կատարվում է ոչ թե ուղղակի, այլ հռոմեական «խմբագրումներին» ձևով: Նշանակալից եղավ Յիցերոնի դերը հռոմեական գրականության մեջ: «Պետության մասին», «Օրենքների մասին», «Պարտականությունների մասին» «Չարի և բարու սահմանների մասին», «Ակադեմիկա» գործերը ինքնին խոսում են ոչ միայն մշակութային խնդիրների ընդգրկունություն, այլև պետական ամուր կառուցվածքներ ունեցող Հռոմի մասին: Մշակութային այս տարածաշրջանում անդնահատելի դեր խաղացին բյուզանդական գրականությունը, արվեստը, փիլիսոփայությունը: Ազդեցություն այդ ոլորտները առավել ընդլայնվեցին մ.թ.ա. I-V դդ.: Բրիտանիկական մուտքը Բյուզանդիա լուրջ հակասություններ առաջ բերեց ոչ միայն քաղաքականության մեջ, պետական կառուցվածքներում, այլև մշակութային առնչություններում: Փլավդիոս Հուլիանոսը իր «Նահանջ» գրքում պաշտպանում է քրիստոնեական գաղափարախոսությունը, իսկ Ա.Ֆանասի Ալեքսանդրացին պայքարում էր հեթանոսության վերականգնման համար: Նոր հավատքի ջերմ պաշտպաններ դարձան Վասիլ (Բարսիլիոս) Կեսարացին և իր եղբայրը Գրիգոր եպիսկոպոս Նիսը, Գրիգոր Նազիանզացին՝ հատկապես իր հոգևոր միատիկական պոեզիայում, որի նշանները զգալի են Գրիգոր Նարեկացու «Մատյանում»: Փայլուն գործեր ունեղծեցին Նոննան, Պալլադը: Մեծ եղավ Պրոկոպիոս Կեսարացու ազդեցությունը ողջ քրիստոնեական մշակույթի վրա: Այսպիսով, հիշյալ գրականություններին վերաբերող ամենաթուլեցիկ անդրադարձն անգամ խոսում է այն հորիզոնական ընդհանրությունների և ուղղահայաց տարբերությունների մասին, որոնք գոյություն են ունեցել Արևելքի և Արևմուտքի մշակույթների միջև: Սրանք մեզ հնարավորություն են տալիս զգալ երկու աշխարհատարածքների գրականությունների կերպը:

Մեզ հարկավոր է տիպաբանական ամենատեղի գտնահանելի ձևով ներկայացնել Արևելքի և Արևմուտքի աշխարհամասնագրության տարբերությունները:

Փիլիսոփայական պլանով իրարից տարբերվում են Արևմուտքի

սյուլիտիվիզմը և արևելյան միատրիական ունալիզմը: Արևելքը շատ ավելի ուժեղ է ընդհանրական կեցությամբ, քան պատմական փիլիսոփայության գաղափարախոսությամբ: Արևելյան մտքի թռիչքը շատ ավելի հեռահար է հորիզոնական սլանով, քան ուղղահայաց, որ հատուկ է Արևմուտքին: Արևելքում բնությունը մարդուն համարյա ամեն ինչ տալիս է պատրաստի ձևով: Արևմուտքում այդ ամենը նվաճվում է բնությունից «խելլու» բնությանը «ստիպելու» ձևով, որ հնարավոր է դառնում նույն այդ բնությունը վերլուծելու և հասկանալու ճանապարհով: Մարդը այստեղ մտնում է իրերի էության մեջ, վերլուծում, հայտնաբերում այն, ինչ բնությունը թաքցնում է նրանից: Ըստ Դոստոևսկու, Արևմուտքի կայուն հասկանիչը իդեալից հեռանալն է, նա անընդհատ վերանորոգում է այդ իդեալը, կամ էլ մերժում է՝ այլ օպտիմալ ուղի գտնելու նպատակով: Արևելքը իդեալի հավերժական պահպանն է, այնտեղ ժամանակը և տարածությունը մի տեսակ «կանգնեցված է», կտրած ծառի տեսք ունի: Արևմուտքին հատուկ է մշակույթի խճանկարայնությունը, բազմազանությունը: Սա ինտենսիվ քաղաքակրթման ընթացքի նշան է: Արևելքում որքան բնությունը բազմազան է իր գույներով, ձևերով և տեսակներով, այնքան դադափարները սահմանափակ են, բայց խորը, հավերժականին հասնելու ուղիների ակնկալիքով: Արևմտյան մտքի վարդապետը կապված է մի կողմից հունական փիլիսոփայական ֆորմալ տրամաբանություն հետ, մյուս կողմից՝ փորձի: Այս դիալեկտիկական հակադրամիտասնությունը հակված է դեպի հնի ժխտումը՝ նորի հաստատման ճանապարհով: Ըստ Նիցշեի «Մահաբանություն», սա առաջիադասման կարևոր միջոց է, որ հատուկ է հրեական մտածողության գենետիկային: Առաջ պնդու համար հրեաները շարունակ ժխտում են իրենց իսկ ստեղծած գաղափարաբանությունը: Մոտավոր դեկադենտը այստեղ շարունակվում է: Կառուցվածքային տեսությունը կարող էր ծնվել միայն Արևմուտքում: Սա նրա մտքի կենսատեղի արգասիքն է: Առաջնայինը փիլիսոփայական ռացիոնալիզմն է՝ արտահայտված կոնկրետ մեթոդների, ուղղությունների ձևով, որոնցով էլ ստեղծում է իր դեմոգրաֆիկ տարածքը: Արևմուտքում շարունակ խորը մասնագիտացման գործընթաց է գնում, Արևելքը շարունակում է կառչել իր միասնական ռացիոնալիզմին: Արևմտյան գրականության մեջ, ի տարբերություն Արևելքի, որ մնում է միֆի սահմաններում, միֆը մոտեցնում է պատմությանը, նրանից

տարանջատում պատմությունը: Արևելքում հոգսը աշխարհինն է, Արևմուտքում՝ մարդունը: Այս գիտակցությամբ գնալով մարդը առանձնանում է, գնում ինքնահաստատման, պոկվելով մյուսներից: Արևելքում սա մեծ հանդգնություն է: Նա հանուրի գաղափարի կրողն է, տաբուի պաշտպանը: Արևելքի մեթոդը նկարագրությունն , Արևմուտքինը վերլուծությունը: Արևելքը պոեզիայի երկիր է, անգամ արձակի մեջ: Ազգային հատկանիշների ձևավորումը Արևմուտքում շուտ է սկսվում և շուտ էլ ավարտվում: Արևելքում ճիշտ հակառակն է: Արևելքի գրականությունը ռոմանտիզմի գրականություն է (հավերժական ռոմանտիզմ), Արևմուտքինը՝ ռեալիզմի՝ իր բազում տարատեսակներով, դրսևորումներով, էքսպերիմենտներով: Որքան Արևմուտքը մաքուր է նյութապես, նույնքան այլակերպ է հոգեպես: Ընդունված է ասել, որ բոլոր տեսակի ընդդիմական գուրահեռները կամ սխալ են, կամ վիճելի: Բայց սկզբունքը այն պետք է լինի, որ չի կարելի հորիզոնական չափանիշները կիրառել ուղղահայաց պլանով և կամ՝ ընդհակառակը:

Որո՞նք են հայ գրականության սպագային առանձնահատկությունները, չէ՞ որ Հայաստանն իր աշխարհագրական տարածքով ընկած է Արևելքի և Արևմուտքի խաչմերուկում: «Հայաստանը՝ այդ Եվրոպայի և Ասիայի պատմական «կամուրջը»⁴ (Բաֆֆի):

Հայերս աշխարհի հնագույն ժողովուրդներից ենք, անցել ենք պատմության դժվարին ճանապարհներով: Ապրելով Արևելքի և Արևմուտքի սահմանագծում, համադրել ենք երկու ինքնատիպ քաղաքակրթությունների կենսունակ ափիչը, ստեղծելով կենսաոճի և մշակույթի մի որակ, որ հատուկ է միայն մեզ: Դա մեխանիկական միանշանակ համադրում չի եղել, այլ հոգևոր խմորումների տեսական ու բարդագույն մի դործընթաց, որ թևադրվել է ազգի պատմությամբ: Եվ ամենևին էլ պատահական չէ, որ մեր ազգային հատկանիշը որոնելիս դեմ ենք առնում պատմությունը: Բայց այն ոչ միայն պատմության, ոչ միայն աշխարհագրական դետերմինիզմի արդասիք է, այլև երկու աշխարհատարածքների, մշակութային երկու գեղազիտական համակարգերի յուրահաստուկ սերտաճման արդասիք: Ուստի, ազգայինը շոշափելու համար մեզ հարկավոր է տեսնել հայկականի մեջ առկա կայուն կրկնությունները և անկրկնելի անհատականությունը:

Հայկական մշակույթը ուրիշ ժողովուրդների մշակութային

շղթայում յուրահաստուկ դերում է: Այն ոչ միայն վերցրել է, այլև ստեղծել իրենը, ավելին՝ հանդես եկել միջնորդի դերում: Նիկողայոս Ադոնցի բնորոշմամբ՝ հայ ժողովրդի հոգևոր արժեքների ամբողջականությունը մի հսկայածավալ գետ է, որի ջրերը ոռոգում են ոչ միայն հարազատ հողն ու անտառները, այլև հոսվող թավալվում են դեպի ընդհանուր քաղաքակրթության օվկիանոսը:

Արևելքի և Արևմուտքի մշակութային տիպաբանությունն անդրադառնալիս նկատեցինք, թե նրա համադրությունը շղթայում ինչ ներկայություն է ունեցել հայ ժողովրդի մտածողությունը: Կուլտուրալատմական, դիցաբանական, պատմահամեմատական, մասնավորապես՝ կոմպարատիվ դպրոցի գիտնականները այս համադրականության խնդիրներին անդրադառնալիս հատկապես հենվում են հնագույն առասպելների, էպոսների, այն աղերսների վրա, որոնք առնչվում են շումերական հնագույն էպոսին՝ «Գիլգամեշին»: Ի լրումն այս գուգահեռների՝ համառոտակի կանգ առնենք մեր խնդրից բխող երկու օրինակների վրա: «Սասունցի Դավիթ» էպոսում Սանասարի՝ ջրի մեջ լողանալու, ջրով գորանալու փաստին մենք հանդիպում ենք նաև «Գիլգամեշում»: Գիլգամեշը նույնպես ջրավազանի ջրի մեջ սուզվելուց ու լողանալուց հետո է միայն կարողանում անցնել մահվան ջրերի տարածքը: Նրա՝ սույուծին սպանելու փաստը համարյա նույնություն է կրկնվում է «Սասունցի Դավթում»:

Իր հոգվածներից մեկում Հովհաննես Թումանյանը, անդրադառնալով «Արտաշես և Արսուփազը» առասպելին, ուշադրություն է դարձնում վերջինիս այս տողերի վրա՝

Տենչայր տիկին Սաթենիկ տենչանս գարտախուր խավար և զորից խավարածի ի Արձալանի բարձրցն:

Բանաստեղծը գրում է. «Երբ աներևույթ ուժերի հետ մարդը կախարդանքներով էր հաշտվում, ապահովվում ու գորանում, Արգավանն էլ իր իշխանական բարձրի մեջ կարող էր ունենալ զանազան ծաղիկներ, որոնք ունեին այլևայլ գորություններ, պահպանում և ներկայացնում էին իշխանի գանազան զգացմունքների ու հատկությունների գաղտնիքները և սրանց գողանալը նույնն էր, թե գողանալ նրանց գորությունը»⁵:

Միրահարված Սաթենիկը տենչում էր ձեռք բերել Արգավանի «բարձրից գարտախոր խավարը և տից խավարծին, այսինքն՝ նորա

սերը»։ Թուժմանյանը, իհարկե, չի հիշատակում «Գիլգամեշի»
զուգահեռը, բայց ահա փաստը մեզ տանում է դեպի այս ուշագրավ
համեմատությունը։ Շումերական էպոսում Ուտնապիշտին, դիմելով
Գիլգամեշին, ասում է.

Ես կրացեմ Գիլգամեշ խոսքը նսիրական,
Երբ ծաղկի գաղտնիքը ես կպատմեմ քեզ.

.....

Երբ այդ ծաղիկը քո ձեռքը հասնի,
Դու երիտասարդ միշտ կլինես։

Սաթենիկը հենց այս խորհրդավոր ծաղիկն էր տենչում։ Ի դեպ,
այս խորհրդավոր ծաղկի մասին խոսվում է նաև «Արա Գեղեցիկ և
Շամիրամ» առասպելի մի տարբերակում, ուր ծաղիկը նույնպես բուժելու
և երիտասարդացնելու հատկությունը ունի։ Այդ պատճառով էլ Արան
իր հիվանդ հորը բուժելու համար փորձում է Շամիրամից փախցնել
զորավոր ծաղիկը։

Ժամանակների նորացման հետ միասին, ինչպես մյուս հնագույն
ժողովուրդների մշակույթը, հայկականը նույնպես պատմական ու մշա-
կութաբանական բազմաթիվ ազդակների շնորհիվ, փոխեց իր զարգաց-
ման հորիզոնական ուղղությունը և գնաց ինքն իր մեջ խորանալու և
իրենը հայտնաբերելու ճանապարհով։ Հատկապես քրիստոնեություն
առաջացումից հետո, երբ առավել սուր ձևով դրսևորվեց Արևելք-Արև-
մուտք մշակութային բևեռների հակասությունը, դնալով ավելի
ընդգծվեց հայկականի ազգային որակը։ Գտնվելով երկու բևեռների
արանքում՝ այս անցման շրջանում և հետագայում էլ հայությունը, են-
թարկվելով երկկողմյա քաղաքական ու դաշնադրական ճնշումների,
ստիպված եղավ ընդլիմանալ և՛ մեկին, և՛ մյուսին։ Առանձին դեպքերում
էլ հարկ դրանց, կամ էլ լռենել յուրահատուկ սինթեզի ուղին։ Արևելքում
պաշտոնապես առաջինը ընդունելով քրիստոնեական կրոնը, հայու-
թյունը հայտնվեց յուրահատուկ վիճակում։ Բյուզանդիայի դեմ հաղ-
թական պատերազմ մղելուց հետո, Պարսկաստանը, 50-ամյա խաղա-
ղություն պատեհ առիթը օգտագործելով, փորձում էր հայությունը ներ-
քաշել իր ազդեցություն ուղորտները։ Քաղաքական ու դաշնադրական
պայքարի այս խստագույն ժամանակներում հայերը ստիպված էին մի
կողմից ընդլիմանալ Զրադաշտին, մյուս կողմից՝ Նիկիայի ընդհանուր

եկեղեցական (325) և Եփեսոսի աստվածաբանական (432) ժողովների սլահանջներին: Այս ամենը՝ քաղաքական, դավանաբանական դրսևորումներ լինելով հանդերձ, ուներ նաև իր մշակութաբանական ենթատեքստը: Արտաշատում գումարված հայոց կրոնական ժողովը վճռական եղավ այս տարուերումների մեջ կողմնորոշվելու հարցում: Հայուլթյունը դրսևորեց քրիստոնեական կրոնի իր ուղղությունը, որով պայմանավորված մշակույթը միտված էր դեպի Արևմուտք՝ ունենալով իր ազգային դիմագիծը: Դարերի փորձը հետագայում ցույց տվեց, որ մեր հոգևոր այս յուրահատուկ թեքվածությունը ճակատագրական նշանակութուն ունեցավ՝ ազգային ինքնապահպանության առումով: «Գիրք ծննդոցի» հայերեն թարգմանության առաջաբանում մեջ է բերվում արևելադէս Ա. Վեորոսի այն կարծիքը, թե հայերի կյանքը անվերջ մաքառման և տառապանքի պատմություն է: Այս տաքածքում քիչ ժողովուրդներ կարողացան դիմանալ երկրժեռայնության հարվածներին: Քրիստոնեության տարածման առաջին տարիներից սկսած հայերս շարունակ ապրել ենք քաղաքական, դավանաբանական ու մշակութային երկվության սուր վիճակներում: Հայ մարդը մի ծայրահեղությունից միտվում էր մի այլ ծայրահեղության, իբրև հավատացյալ ստիպված էր հանդես գալ ոչ այնքան աստծո ծառա, որքան աստծո զենք: Հայաստանում քրիստոնեության ընդունման առաջին տարիներին, ինչպես ասորի կուլտուրորեզները, այնպես էլ հույն հոգևորականները երկուստեք ջանում էին հոգևոր արարողության իրենց ազգային լեզուն պարտադրել հայերին, ինչը ուղղակիորեն խանգարում էր քրիստոնեության արագ տարածմանը: Դավանաբանական այս ճեղքվածքը վերացվեց հայ գրերի ստեղծումից հետո, երբ թարգմանվեց Սուրբ գիրքը և սկիզբ դրվեց ազգային գրավոր մշակույթի վարդացմանը: Սակայն հայերի կրոնական ընդդիմությունը շարունակվում էր: Հայ իմաստասիրական, դավանաբանական միտքը ամեն ինչ անում էր կանխելու գրադաշտի փոսնգը: «Մի աշխարհը երկու իշխող չի ունենա, – գրում էր Եղիշեն, – ոչ էլ մի արարածը երկու աստված: Եթե մի աշխարհին հանդգնեն իշխել երկու թագավորներ, աշխարհը կփչանա...»⁶:

V դարը հայերիս համար դարձավ ազգային դիմագծի վերջնական ճշտման ժամանակաշրջան, որի ընթացքում մեծ դեր խաղաց բուռն դարձացում ապրող հայ մշակույթը՝ պատմադրությունը, փիլիսոփայությունը, աստվածաբանությունը, որոնցից յուրաքանչյուրը ուներ իր

կոնկրետ խնդիրը: Պատմագրությունը պարզաբանում էր, թե ովքեր են հայերը, որտեղից են գալիս, աստվածաբանությունը՝ քրիստոնեական կրոնի էությունը, փիլիսոփայությունը՝ գոյերի տեսությունը: Ժամանակաշրջանի հայ մատենագրությունը իրավամբ ընդդիմական կեցվածք ուներ: Հայ մատենագիրները մերժում էին ոչ միայն Պարսկաստանի ու Բյուզանդիայի պարտագրվող քաղաքականությունը, այլև քաղաքական ենթատեքստ ունեցող փիլիսոփայությունն ու դավանաբանությունը: Մշակութային ընդդիմությունը այս շրջանում մեզ համար կենսական նշանակություն ուներ: Խորենացին իր «Հայոց պատմութեան» մեջ պարսկական առասպելները համարում էր սուտ, անիմաստ և անհանճար: Եղիշեն գրում էր, որ մենք «այլևս առասպելներին չենք հավատում, այլ աշակերտ ենք մեծ Մովսեսի Մարգարեին»⁷: Ապա շարունակում. «Բաներ կային, որ ընդդիմացանք նրանց, բայց էլ ավելի շատ բան կա, որ պատրաստվել ենք այսուհետև ընդդիմանալ»⁸: Եզնիկը «Եղծ աղանդոցում» մի կողմից՝ մերժում էր պարսկական զրադաշտը, մյուս կողմից՝ անտիկ Հունաստանի փիլիսոփայությունից ածանցվող աղանդները, քանի որ վերջիններս, ընդունելով աստծո գոյությունը, մյուս կողմից՝ հանդում էին գոյերի սկզբնապատճառ հյուլեին և նախախնամությունը: Հատկապես բանավիճում էր պիթագորիաների և պերիպատետիկյանների դեմ, որոնք նորից ամեն ինչի սկիզբը բխեցնում էին նախախնամությունից: Չէր ընդունում նոր պլատոնականներին այն բանի համար, որ վերջիններս, աստծո գոյությունը չմերժելով, տեսանելի աշխարհը աստված էին համարում, էպիկուրյաններին, որոնք պնդում էին, թե սկզբնապես կային անմասնատեղի ու անբաժանելի մարմիններ, ստոիկներին մեղադրում նյութապաշտության մեջ: Սա մի տեսակ պայքար էր հելլենիզմի վերջին մնացուկների դեմ, որոնք իշխող խավերի համար դարձել էին քաղաքական ենթատեքստ ունեցող դադափարախոսության ստեղծողները: Այս ընդդիմությունը շարունակվեց և հետագայում՝ հայ միջնադարյան արձակում, տաղերգության մեջ: Այսուհանդերձ չենք կարող չընդունել նաև մշակութային այն բարերար ազդեցությունը, որ կրել են հայ միջնադարյան գրականությունն ու արվեստը: Հատկապես այդ ազդեցությունը զրահավեց սոփային գրականության ու արվեստի ժանրերի ձևավորման, ինչպես նաև գիտության նոր ուղղությունների ներմուծման գործում: Ղազար Փարպեցին հատկապես բարձր է գնահատել Բյուզանդիայի անգնահատելի դերը հայ մտավորականների կրթության գոր-

ծում: «Եվ այսքանից հետո, – գրել է նա, – գիտության վտակները հոր-
դացած բխում են այս քաղաքից, իբրև թագավորանիստ վայրից, ինչպես
նաև հունաց աշխարհի բոլոր կողմերից քաջ ուսանողներն այստեղ են
շտապում առաջադիմելու համար և մինչև այսօր առավել հորդանալով՝
նրա իմացության վտակները տարածվում են դեպի ամեն կողմ»⁹:

Հենց այս նոր սերունդն էր թարգմանում Բարսեղի և Ոսկեբերանի
պատարագամատուցները, իմաստասիրական ու ճարտասանական
դործերը: Բավական է հիշել, թե որքան մեծ դեր է ունեցել հայ հունաբան
Կարոսը ազգային մշակույթի զարգացման պատմության մեջ:
Ազդեցության ու փոխազդեցության այս գործընթացը իր ուշագրավ
դրսևորումները տվեց հետագա շրջապատի հայ միջնադարյան
գրականության պատմության մեջ՝ մինչև 18-րդ դարը:

Նոր ժամանակներում հայոց հոգևոր կյանքի, եվրոպական իմաս-
տով, համակարգված դարգացումը սկիզբ է առնում Վենետիկի Մխի-
թարյան միաբանությունից և ապա փոխանցվում երկրի և արտերկրի
մշակութային մյուս օջախներին: «Ժամանակի պահանջով հայ կլասի-
ցիստները կանխեցին իրենցից շուրջ երկու դար առաջ սկիզբ առած
արևելյան, հասկապես՝ պարսկական մտածողության հոգևոր քառսը և
նախանշեցին այն ուղիները, որոնցով պիտի ընթանար գրականության
զարգացումը: Ինչ խոսք, Մխիթարյան միաբանությունն իբրև հոգևոր,
մշակութային ինստիտուտ, տիպիկ եվրոպական երևույթ էր, պատմու-
թյան ստացվածք: Այսուհանդերձ, միաբանության հայերի ստեղծագոր-
ծությունների մեջ պարզորոշ երևում էր նաև այն խորքային ընդդիմու-
թյունը, որ ուղղված էր արևմտյան որակի ծայրահեղ բացարձակացման
դեմ: Հետևելով ֆրանսիական կլասիցիզմի կանոններին, նրանք,
այնուամենայնիվ, վերանայեցին դրանք՝ ելնելով ազգային կյանքի ու
արվեստի պահանջներից: Եվրոպական կլասիցիզմի ընդգծված
ուսցիոնալիզմը նրանց ստեղծագործությունների մեջ քննություն
չբռնեց: Այն անմիջապես չհզոքանում էր դրամատիզմով հագեցած
հայոց պատմությանը դիմելիս: Հայկական կլասիցիզմը ռոմանտիզաց-
ված էր հենց այս պատճառով: Հայոց նոր գրականության ազգային
ոգեդեմությունը հատկապես ցայտուն դրսևորվեց Աբովյանի, Պեշիկ-
թաշկյանի, Դուրյանի, Պատկանյանի, Բաֆֆու ստեղծագործություն-
ներում: Իբրև հայ նոր գրականության հիմնադիր, առանձնակի է հատ-
կապես խաչատուր Աբովյանի դերը: Արևելյանից բացի նա յուրացրել

էր եվրոպական մշակույթի նվաճումները, գրական ուսմունքները, բանավեհառային օրենքները: Աբովյանի երկերում, մասնավորապէս՝ «Վերքում», պարզորոշ երևում է այս յուրահատուկ համադրութիւնը, որը ուղեւիշ հանդիսացաւ Հայ հետագա շրջանի գրականութեան համար:

Աբովյանը գգում էր այդ համադրութեան անհրաժեշտութիւնը: «Եվրոպա, թե Ասիա՝ ինձ անդադար ձեն են տալիս, թե հայկադէպի հոգիս, ուստի հարկավոր է բացել Հայոց միջի հունարը»: Ինչպես տեսնում ենք, եվրոպականը և ասիականը խորապէս զգացող Աբովյանը որոնում էր հայկականի գոյատեւման ձևը: Ժուկովսկուն դրած նամակում նա այսպիսի մի խոստովանութիւն է անում. «Որովհետև որոշ չափով իսկ հայտնի է իմ արևելյան հայրենակիցների՝ հայերի և ուրիշների մտածելակերպը և կյանքը, ուստի այլ միջոցով չեն կարող ամենից լավ և արագ իսկական կրթութեան և լուսավորութեան հասնել, քան գեղեցիկ արվեստների՝ բանաստեղծութեան, երաժշտութեան և նկարչութեան միջոցով: Եվ երբ Եվրոպայում սուսընդին անգամ տեսա այդ արվեստները իրենց իսկական լույսով և զգացի նրանց ներգործութիւնը նախ և առաջ եվրոպացիների և հետո էլ ինձ վրա, սպաս իմ առաջին և ամենապէղեցիկ ցանկութիւնը այն եղավ, որ ես աշխատեմ տարածել այդ արվեստները իմ հայրենի երկրում»¹⁰:

Աբովյանի, ինչպէս նաև մինչաբովյանական շրջանի հայ գրականութեան և արվեստի հակվածութիւնը դեպի արևմտյանը, դրսևորվում է հայկականի յուրահատուկ վերածման ձևով:

«Վերք Հայաստանի» ողնաշարը արևելյան վիպասանութիւնն է, որի կառուցվածքի բովանդակութեան մեջ մտել են եվրոպական ռոմանի էլեմենտները» – գրել է Դ. Դեմիրճյանը: Մի ուրիշ կարծիքի մեջ նա ավելի է նրբերանգում հարցը. «Եվրոպական կուլտուրական» վկայը չէր տեղավորի այսքան մեծ մտքերի ու զգացմունքների հորդումը: Նա կճնշեր, կմեղսներ հեղինակի կրակն ապրումները: Եվ եվրոպական վեպին քաջ տեղյակ Աբովյանը ընտրեց արևելյան վիպասանութեանը ձևը՝ ազատ ու անափ ծովի նման»¹¹:

Երկու դեպքում էլ Դ. Դեմիրճյանը համադրման փաստը ճիշտ նկատելով, սակայն շեշտը հատկապէս դնում է ձևի, այլ ոչ վերջինիս բովանդակայնացման վրա: Գաղտնիքը հենց սրա մեջ է: Աբովյանի վեպում արևելյան և արևմտյան ձևերի դրսևորումները պարզ երևում են, գաղտնիքը մինչդեռ նրանց բովանդակայնացման ճանապարհով համադրելու.

մեջ է: Այս կարծիքի մեջ, սակայն, արվեստի խնդիրներին խորաթափանց Դեմիրճյանը ընդհուպ մոտենում է բարդությամբ. «Իբրև եվրոպական ուժան, Աբովյանի այս երկը շատ է ծանրաբեռնված լիբերական տարրերով, իսկ իբրև արևելյան վիպասանություն, ընդհակառակը՝ նույնքան ծանրաբեռնված է դիդակտիկական լուսավորական խնդիրների լուսարանություններով: Մեկի շեղումը մյուսի հիմնական տարրն է, իբրև ժանրային սպիցիֆիկում»: Ինչպես երևում է. խնդիրը լայն պլանով շատ է հետաքրքրել Դեմիրճյանին: Նա փորձել է երևույթը դիտել նաև երաժշտության ոլորտում: «Կոնսերվատորիայի առաջին կոնցերտի աուլիսով» հոգվածում նա այն կարծիքն է հայտնում, որ հայ ազգային օպերայի մեղսը պետք է հենվի արևելյանի վրա, կառուցվածքը՝ արևմտյանի: Կտրուկ բացարձակացումը կրկին ակնառու է: Մեղուի մեջ նա միայն բովանդակային հատկանիշ է տեսնում, որ ընդունելի էր, ինչը և ինքը զգում է իբրև դժվար լուծելի խնդիր. «Եվրոպականի և Արևելյանի ընդդիմացումը, որով և դառնում է միանգամայն պրոբլեմատիկ՝ «Արևելյան» և «Արևմտյան» ուղղություններ: Սա թաղնում ենք մասնազետեմերին և ժամանակներին»¹³:

Իսկ զնալով ժամանակն ավելի է նրբացնում խնդիրը: Նկատենք, որ այս զուգահեռներին անդրադառնալիս Դեմիրճյանը ընտրում է այնպիսի արվեստագետների, որոնց գործերում մշակութային բևեռացումները պարզ երևում են, ասենք՝ Զուխաջյան (Արևմուտք), Սպենդիարյան (Արևելք): Ճարտարապետության մեջ Հալաբյանի եվրոպական կոնսերուկտիվիզմը, որի մասին խոսում է նաև Դեմիրճյանը, այնուամենայնիվ, քննություն չբռնեց, չկար արվեստի հորիզոնական և ուղղահայաց չափումների սինթեզը, որ կայացել էր Թամանյանի ստեղծագործությունների մեջ: Նույն մեթոդն ունի Կոմիտասը: Հայկական ազգային մեղուր իր մեջ ունի արևելյանի և արևմտյանի համադրությունը: Կոմիտասը իր մշակումներում խմբագրում էր ոչ թե խորքային արևելյանը, այլ արևելյանի ավելորդաբանությունը, որ հետագայում էր ներմուծվել ժողովրդական երգարվեստի մեջ: Ազգային արվեստի մեծերը մեծ են նաև այն բանի համար, որ կարողանում են հաղթահարել այս բևեռացումները, գտնել սեփական աշխարհի գույների համադրման ազգային ձևը՝ հաստատելով այն գաղափարը, որ ճշմարիտ ազգայինը նույնքան համամարդկային է:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. Հովհաննես Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հտ. 4, Երևան, 1969, էջ 240.
2. Г.Гердер, Избранное собр. соч., М., 1959, ст. 23.
3. Հովհաննես Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հտ.4, էջ 275.
4. Բաֆֆի, Երկերի ժողովածու, հտ. 2, Երևան, 1881, էջ 285.
5. Հովհաննես Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հտ. 4, էջ 21.
6. Եղիշե, Վարդանի և Հայոց սլատերագմի մասին, Երևան, 1958, էջ 68.
7. Մովսես Խորենացի, Պատմություն Հայոց, Տփլիսի, 1913, էջ 90.
8. Եղիշե, էջ 71.
9. Ղազար Փարսեցի, Պատմություն Հայոց, Երևան, 1982, էջ 112.
10. Խաչատուր Աբովյան, Երկերի ժողովածու, հտ. 10, Երևան, 1952, էջ 161.
11. Դերենիկ Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հտ.XIII, Երևան, 1984, էջ 234.
12. Նույն տեղում, էջ 83.
13. Նույն տեղում, էջ 133.

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Խմբագրության կողմից	5
ԼԵՎՈՆ ՂԱԶԱՐՅԱՆ. Ազգային գաղափար և ազգային գրականություն.	7
ՄԱՐԱՏ ԹԱԴԵՎՈՍՅԱՆ. Հայ գրականության ազգային պատկերը գեղարվեստական տարրեր մեթոդների համակարգում	39
АННА АКОПОВА. Художественный образ и национальный эстетический идеал	84
АСМИК МАРГУНИ. Особенности развития образа в армянской прозаической традиции	142
АРАМ ГРИГОРЯН. Стил и художественный мир литературного произведения	199
ԱՐԱՄ ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ. Վահան Տերյանի «Երկիր Նաիրի» և «Սթնշաղի անուրջներ» շարքերի գեղարվեստական ամբողջականությունը	253
ԱԶԱՏ ԵՂԻԱԶԱՐՅԱՆ. Վարդանանց պատերազմը հայ գրականության մեջ	271
ՋԱՎԵՆ ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ. Գեղարվեստական պատկերի զարգացման մշա- կութաբանական կոնտեքստը	295

1400 ԴՐ.

**ՀԱՅ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԱԶԳԱՅԻՆ
ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ**

Ստորագրված է տպագրության 12.02.2003թ.:
Չափսը 60x84¹/₁₆: Տպագրական 20 մամուլ:
Հրատ. պատվեր N116, գինը՝ պայմանագրային:

Տպագրվել է ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչությունում:
Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պողոտա 24^ա:

ԳԱՍ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



FL0230328

A $\overline{\pi}$
88298

1406