ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

ԷԴՎԱՐԴ ՋՐԲԱՇՅԱՆ

ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

ԲԱՆԱՐՎԵՍՏԻ ՀԻՄՈՒՆՔՆԵՐ

ԲԱՐԵՓՈԽՎԱԾ ՎԵՐԱՀՐԱՏԱՐԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ԴԱՍԱԳԻՐՔ ԲԱՐՁՐԱԳՈՒՅՆ ՈՒՍՈՒՄՆԱԿԱՆ ՀԱՍՏԱՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՀԱՄԱՐ

ԵՐԵՎԱՆ
ԵՊՀ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
2011

ՀՏԴ 891.981.0 (075.8)
ԳՄԴ 83.3գ73
Ջ 864

Ջրբաչյան Էդվարդ

Ջ 864 Գրականագիտության ներածություն: Բանարվեստի հիմունքներ (Դասագիրք բուհերի համար). Է. Ջրբաչյան, Երևանի պետ. համալս.- Եր.: ԵՊՀ հրատ., 2011, 416 էջ:

Այս ձեռնարկը «Գրականագիտության ներածություն» դասագրքի վերահրատարակությունն է. նրա հիմքում ընկած է նաև հեղինակի «Գրականության տեսություն» դասագիրքը, որը 1961-1980 թթ. ընթացքում ունեցել է հինգ հրատարակություն:

Դասագրքում չարադրված են տեսական գրականագիտության հիմնական բմբռնումները, որոնց ընտրությունն ու համակարգումը կատարվել է «Գրականագիտության ներածություն» առարկայի ուսումնական ծրագրի սահմաններում: Նախատեսված է բուհերի բանասիրական ու հումանիտար ֆակուլտետների, ինչպես նաև գրականության ուսուցիչների և գրականագիտության հարցերով հետաքրքրվող լայն շրջանների համար:

ԵՊՀ Գրադարան
SU0189563

ՀՏԴ 891.981.0 (075.8)
ԳՄԴ 83.3գ73

ISBN 978-5-8084-1492-1

© ԵՊՀ հրատարակչություն, 2011
© Ջրբաչյան Է., 2011

ԱՌԱՋԱԲԱՆ

Գրականագիտություն է կոչվում գեղարվեստական գրականության վերաբերյալ գիտական ըմբռնումների ամբողջություն: Բայց դա մեկ և միասնական գիտություն չէ, այլ, կարելի է ասել, մի քանի գիտությունների համակարգ, որի մեջ բազմաթիվ բաժիններ և ճյուղեր են մտնում:

Գրականագիտության հիմնական բաժիններն են՝ գրականության պատմություն, գրական քննադատություն և գրականության տեսություն:

Գրականության պատմությունը ուսումնասիրում և գնահատում է գրականության պատմական զարգացման ընթացքը: Այն զուգակցում է գրականության ընդհանուր զարգացման և առանձին գրողների ստեղծագործության ուսումնասիրությունը: Գրականության պատմություն կարող է ունենալ ամենատարբեր ընդգրկումներ, ինչպես որևէ ժողովրդի գրականության պատմություն՝ դիտված իր զարգացման ամբողջ ընթացքի մեջ (օրինակ, հայ գրականության պատմություն՝ սկզբից մինչև մեր օրերը) կամ մի առանձին պատմական չրջան (Մ. Աբեղյանի աչխատություններ, օրինակ, կոչվում է «Հայոց հին գրականության պատմություն»), այդ չրջանի որևէ առանձին փուլ: Հնարավոր է նաև մի խումբ գրականությունների (ասենք՝ արևմտաևրոպական երկրների) կամ նույնիսկ համաչխարհային գրականության պատմություն:

Գրականագիտության մյուս բաժինը **գրական քննադատությունն** է, որը զբաղվում է ժամանակակից գրականության վերլուծությամբ ու գնահատմամբ Սա գրականագիտության այն ճյուղն է, որն ամենից ավելի սերտորեն և ուղղակի է կապված արդիականության հետ, անմիջապես արձագանքում է գրական գործընթացին, օգնում նրա առջև կանգնած խնդիրների լուծմանը: Քննադատություն նույնպես ունի բազմազան տեսակներ՝ առանձին երկերի վերլուծությունից և գնահատականից (այսպես կոչված՝ **գրախոսականները**) մինչև ստեղծագործական որևէ խնդրի կամ նույնիսկ տվյալ ժամանակի գրական-գեղարվեստական զարգացման ամ-

բողջ համայնապատկերի նկարագրությունը: Գրական քննադատության մեջ գիտական չափանիշները զուգակցվում են հրապարակախոսական հարցադրումների հետ, գրականության խնդիրները դիտվում են ժամանակի հասարակական կյանքի պահանջների տեսանկյունից:

Գրականության տեսությունը (այն հաճախ կոչում են նաև **գրականագիտության ներածություն** կամ **գրականագիտության հիմունքներ**) հետապնդում է ավելի լայն խնդիրներ՝ հետազոտել և ընդհանրացնել գեղարվեստական գրականության ընդհանուր հատկանիշները: Դա գիտություն է գրականության և հասարակական կյանքի կապերի, գրականության մեջ կյանքի արտացոլման սկզբունքների, գրականության զարգացման օրինաչափությունների, նրա տեսակների ու ձևերի մասին: Գրականության տեսություններ գրական-գեղարվեստական զարգացման փորձի և նրա ժամանակակից վիճակի տեսական ընդհանրացումն է, որը հիմք և նախադրյալ է խոսքի արվեստի էության գիտական ըմբռնման համար:

Գրականության տեսության կողմից ուսումնասիրվող բազմազան հարցերը կարելի է բաժանել երկու մեծ խմբի: Առաջին, դրանք այն հարցերն են, որոնք վերաբերում են գեղարվեստական գրականության ընդհանուր գծերին, գրականության և կյանքի բազմազան կապերին: Հարցերի երկրորդ խումբը կապված է գրական ստեղծագործության հիմնական տարրերի, նրա բովանդակության և ձևի վերլուծության հետ: Երրորդ խումբը զբաղվում է գրական գործընթացի բաղադրատարրերի քննությամբ (գրական սեռեր և ժանրեր, գրական մեթոդներ, ուղղություններ, հոսանքներ և ոճեր), ցույց է տալիս նրանց զարգացման օրինաչափությունները:

Բացի նշված հիմնական բաժիններից՝ գրականագիտությունն ունի նաև օժանդակ ճյուղեր, որոնք կարևոր դեր են կատարում գրականագիտական աշխատանքում:

Մատենագիտությունը (բիբլիոգրաֆիա) հավաքում և համակարգում է այս կամ այն գրողի, որևէ գարաշրջանի գրականության կամ որևէ առանձին հարցի մասին ստեղծված նյութերը, առանց որոնց գիտական մտքի հետագա արդյունավետ որոնումներն անհնար կլինեին: Շատ գրողների երկերի հրատարակությունները կամ նրանց մասին եղած գրականությունը այնպիսի հսկայական չափերի են հասել, որ ոչ մի գիտնական սեփական ուժերով չի կարող

դրանք հավաքել: Մատենագիտություն մեծապես հեչտացնում է գրականագետի աչխատանքը, օժանդակում տվյալ գրական երևույթի ուսումնասիրմանը:

Բնագրագիտությունը (տեքստարանություն) զբաղվում է դասական գրողների ստեղծագործական ժառանգության գիտական հրատարակություններն պատրաստմամբ՝ պահպանված տպագիր և ձեռագիր բոլոր նյութերի հիման վրա: Նրա խնդիրն է վերականգնել անցյալի գրողների երկերի գիտականորեն ճչտված բնագրերը, մաքրել դրանք աղճատումներից: Բացի վերջնական բնագրից՝ կարևոր նչանակություն ունեն նաև տվյալ ստեղծագործության տարբերակների, սևագրությունների և նախապատրաստական նյութերի վերականգնումը և հրապարակումը, որոնք կարևոր դեր են կատարում ստեղծագործության ճիչտ ըմբռնման և գնահատման համար:

Թարգմանություն տեսությունը իր տարբեր կողմերով մտնում է ինչպես գրականագիտության, այնպես էլ լեզվաբանության մեջ: Նրա նպատակն է ընդհանրացնել գեղարվեստական երկերի թարգմանության փորձը, ցույց տալ այն ընդհանուր սկզբունքները, որոնք գործում են մի լեզվից մյուսը թարգմանելիս: Թարգմանության տեսությունը սահմանում է այն հիմնական չափանիչները, որոնց պահպանումն անհրաժեչտ է ճչգրիտ, գեղարվեստորեն համարժեք և տպավորիչ թարգմանական երկ ստեղծելու համար:

Բայց, որքան էլ տարբեր լինեն գրականագիտության բաժինների բնույթն ու խնդիրները, դրանք սերտորեն կապված են իրար հետ և կարող են հաջող զարգանալ միայն համագործակցության դեպքում: Որևէ ժողովրդի գրականության պատմության ուսումնասիրությունը ննջաղրում է նաև ժամանակակից գրականության խնդիրների և ուղիների խոր ըմբռնում, այսինքն՝ առնչվում է գրական քննադատության հետ: Իր հերթին, ժամանակակից գրականության ճիչտ գնահատականը հնարավոր չէ առանց գրականության պատմության, նրա նախորդ փուլերի խոր իմացության:

Ակնհայտ է նաև, որ գրականության տեսությունը վերացական դատողությունների հավաքածու չէ. այն, չի կարող զարգանալ՝ առանց հենվելու դասական և արդիական գրականության նյութի վրա: Իր եզրակացությունները գրականության տեսությունը բխեցնում է հենց այդ նյութի բազմակողմանի ուսումնասիրությունից: Բայց, մյուս կողմից, գրականության պատմաբանն ու քննադատն էլ

չեն կարող կողմնորոշվել գրական բազմազան երևույթների մեջ. եթե նրանք չզենկավարվեն տեսության մշակած դրույթներով: Անդրադառնալով այդ հարցին՝ Ն. Գ. Չերնիշևսկին գրել է. «Արվեստի պատմություն արվեստի տեսության հիմք է ծառայում. իր հերթին արվեստի տեսություն օժանդակում է արվեստի պատմության ավելի կատարյալ, ավելի լրիվ մշակմանը, իսկ պատմության ավելի բարձր որակի մշակումը կնպաստի տեսության հետագա կատարելագործմանը... Առանց առարկայի պատմության չկա առարկայի տեսություն. իր հերթին առանց առարկայի տեսության լոսոր անգամ չի կարող լինել նրա պատմության մասին, քանի որ բացակայում է հասկացությունն այդ առարկայի. նրա նշանակության և սահմանների մասին»:

Գրականության տեսությունը տարբեր ուղիներով առնչվում է նաև ուրիշ գիտությունների հետ (լեզվաբանություն, արվեստների պատմություն, փիլիսոփայություն): Բայց ամենից կարևորն է հստակորեն պատկերացնել, թե ինչ փոխհարաբերության մեջ են գրականության տեսությունն ու **գեղագիտությունը** (**էսթետիկան**): Այդ փոխհարաբերությունը համառոտ կարելի է բնութագրել այսպես. էսթետիկան գիտություն է իրականության գեղագիտական յուրացման մասին, որի ամենաբարձր և համապարփակ ձևը արվեստն է: Այդ պատճառով էլ էսթետիկան հաճախ անվանում են նաև արվեստի փիլիսոփայություն, արվեստների ընդհանուր տեսություն: Գեղարվեստական գրականությունն էլ՝ կերպարվեստի, երաժշտության, թատրոնի և կինոյի նման, արվեստի տեսակներից մեկն է: Հետևաբար, գեղագիտական ընդհանուր դրույթները հավասարապես վերաբերում են նաև գրականության: Այն, ինչ գեղագիտությունը սահմանում է ընդհանրապես արվեստի վերաբերյալ, գրականության տեսությունը կիրառում է գեղարվեստական գրականության նկատմամբ, հիմնավորում է գրական փաստերով:

Սույն դասագիրքը, բարձրագույն դպրոցի ուսումնական ծրագրի համաձայն, կոչվում է «Գրականագիտության ներածություն», որովհետև նրա գլխավոր նպատակն է ներածական, բայց և որոշակիորեն համակարգված գիտելիքներ հաղորդել ուսանողությանը և ընթերցող չրջանակներին տեսական գրականության վերաբերյալ: Դասագիրքն ունի նաև «Բանաբվեստի հիմունքներ» ենթավերնագիրը, որը լրացուցիչ բացատրություն է պահանջում:

Ի՞նչ է **բանարվեստը**: Անցյալում հայերեն այս բառը սովորաբար գործածվել է **բանավոր ստեղծագործության** իմաստով՝ իբրև ժողովրդական բանահյուսության հոմանիշ: Բայց մեր օրերում այն որպայի չափով փոխել է իր նշանակությունը և սկսել է կիրառվել որպես **պոետիկա** միջազգային տերմինի համարժեքը: Իրոք, դա բավական ճշգրիտ թարգմանություն է: Հունարեն «պոետիկա» բառը նշանակում էր հենց բանաստեղծական արվեստ (կամ, ինչպես հնում թարգմանել են հայերը՝ քերթողական արվեստ): «Պոետիկա» է կոչվել հին աշխարհի մեծագույն մտածող Արիստոտելի աշխատությունը՝ նվիրված գեղարվեստական գրականության հարցերին:

Այսպիսով, բանարվեստը մենք կիրառում ենք պոետիկայի իմաստով, իսկ վերջինս, սկիզբ առնելով անտիկ աշխարհից, այսօր էլ լայնորեն գործածվում է գրականության և արվեստի ուսումնասիրության ժամանակ: Իհարկե, միշտ չէ, որ այս միջազգային տերմինը կարելի է փոխարինել հայերենով: Օրինակ, հարմար չի լինի ասել «թատրոնի բանարվեստ» կամ «կինոյի բանարվեստ», քանի որ այդ բառը վերաբերում է հատկապես խոսքի (բանի) արվեստին, այսինքն՝ գեղարվեստական գրականությանը:

Իսկ ի՞նչ հարաբերության մեջ է պոետիկան (բանարվեստը) գրականության տեսության հետ: Երբեմն «պոետիկային» շատ լայն իմաստ է տրվում, և այն փաստորեն նույնացվում է գրականության տեսության հետ: Երբեմն էլ այդ հասկացությունը նեղացվում է ու սահմանափակվում գեղարվեստական ստեղծագործության լեզվի ու ոճի քննությամբ: Սակայն ավելի հիմնավոր է թվում այն ըմբռնումը, որի համաձայն՝ պոետիկան համարվում է գրականության տեսության մի մասը: Հատկապես ա՛յն մասը, որն ուսումնասիրում է գրականությունը՝ որպես արվեստ, այսինքն՝ նրա գեղարվեստական յուրահատկության տեսակետից, քննում է գրական երկի կառուցվածքն ու պատկերավորության միջոցները, լեզվական, տաղաչափական, ժանրային և մյուս առանձնահատկությունները: Այսպիսի ըմբռնման դեպքում բանարվեստի չրջանակներից դուրս են մնում գրականության տեսության և գեղագիտության մի շարք ընդհանուր հարցադրումներ, ինչպես՝ գրականության գաղափարական և գեղագիտական նշանակությունը, հասարակական կյանքի հետ նրա բազմազան կապերը և այլն: Պոետիկայի այս

րմրոնումով էլ որոշվել են սույն դասագրքի կառուցվածքն ու ընդգրկման սահմանները:

Առաջին գլխում («Գրականության յուրահատկությունը») ներկայացված են այն հիմնական հարցադրումները, որոնք պետք է պարզաբանեն, թե ինչով է տարբերվում գեղարվեստական գրականությունը գրավոր խոսքի մյուս դրևորումներից, արվեստի մյուս տեսակներից, հասարակության հոգևոր կյանքի մյուս ձևերից:

Երկրորդ գլուխը նվիրված է գրական երկի բովանդակության և ձևի րմրոնումներին, որոնք նյակետ պետք է լինեն ստեղծագործության բաղմազան տարրերն ու նրանց փոխհարրերությունը ճիշտ հասկանալու համար:

Հաջորդ չորս գլուխներում (3–6-րդ) չարադրվում են գրական ստեղծագործության կառուցվածքի, լեզվի, տաղաչափության և ժանրային բնույթի հետ կապված հարցերը:

Դասագրքի եղրափակիչ գլխում ընդհանուր գիտելիքներ են տրվում դասական գրականության հիմնական ուղղությունների մասին, քանի որ առանց այդպիսի գիտելիքների հնարավոր չէ ուսումնասիրել հայրենի և օտար գրականությունների պատմությունը:

Վերջապես, պետք է նկատի ունենալ հետևյալը. դասագրքում բերված կոնկրետ օրինակները, գեղարվեստական երկերի հատվածները, բնականարար, քաղված են գերազանցապես հայ գրականությունից: Բայց սա, իհարկե, «հայ գրականության տեսություն» չէ: Ահասարակ, գրականության տեսությունը, պոետիկան իրենց հարցադրումներով և նպատակներով վերազգային բնույթ ունեն, այսինքն՝ նրանք հայտնաբերում և լուսաբանում են այնպիսի հատկանիշներ և օրինաչափություններ, որոնք բնորոշ են ընդհանրապես գեղարվեստական ստեղծագործությանը՝ անկախ ազգային միջավայրից ու ժամանակից: Այդ պատճառով էլ ո՛չ հայ, ո՛չ էլ ռուս կամ ֆրանսիական գրականության տեսություններ չկան: Տեսություն իր հիմնահարցերով մեկն է բոլոր գրականությունների համար, և որևէ ազգային (տվյալ դեպքում՝ հայ) գրականության օրինակների հիման վրա ձեռք բերած գիտելիքները մեղ կարող են և պետք է կողմնորոշեն համամարդկային գեղարվեստական արժեքների մեջ:

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՅՈՒՐԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆԸ

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ՈՐՊԵՍ ԱՐՎԵՍՏԻ ՏԵՍԱԿ

Գրականության ընդհանուր և մասնավոր ըմբռնումները: *Ամեն մի երևույթի ուսումնասիրություն պետք է սկսվի նրա յուրահատուկ կծերի ըմբռնումից: Գրականության մասին գիտական հայեցք ունենալու համար պետք է նախ և առաջ հստակորեն պատկերացնել. թե ինչ առանձնահատուկ տեղ է զբաղում այն հասարակության հոգևոր կյանքում, ինչով է տարբերվում մշակույթի մյուս ոլորտներից:*

Այս հարցերին միատարր և միանշանակ պատասխան տալ հնարավոր չէ: Գրականության յուրահատկություն (սպեցիֆիկան) հանդես է գալիս բազմաթիվ ուղղություններով ու կողմերով: Հետևաբար, այն կարելի է ըմբռնել միայն քայլ առ քայլ՝ ծանոթանալով գրականության ինքնության տարբեր դրսևորումներին ստեղծագործության բովանդակության, ձևի ու հետապնդած նպատակների մեջ:

Նախ, չպետք է մոռանալ, որ «գրականություն» բառը (ինչպես նաև նրան համապատասխանող միջազգային «լիտերատուրա» տերմինը) բազմագան իմաստներ ունի: Լայն առումով գրականություն է կոչվում այն ամենը, ինչ գրվում և տպագրվում է որևէ լեզվով: Գրականություն են և՛ գիտական աշխատությունները, և՛ ուսումնամանկավարժական նյութերն ու դասագրքերը, և՛ պարբերական մամուլի բազմապիսի հրապարակումները: Գրականության այս և մյուս տեսակներից ամեն մեկն ունի իր նյութի, նպատակների ու չարագրանքի բնորոշ առանձնահատկությունները:

Սակայն ինչպես գիտական աշխատանքներում, այնպես էլ

առօրյա խոսքում գրականություն ասելով ամենից առաջ և ամենից ավելի հասկացվում է գրավոր խոսքի այն տարրերակը, որը ավելի լրիվ և ճշգրիտ լինելու համար պետք է կոչվի **գեղարվեստական գրականություն**: *Բայց մենք մեծ մասամբ հրաժարվում ենք այդ մակդիրից, քանի որ առանց դրա էլ գրականություն ասելով սովորաբար հասկանում ենք հրապարակումների այն տեսակը, որի հիմքում դրված է կյանքի գեղարվեստական ընկալման և պատկերման սկզբունքը: Գրականագիտությունն իր բոլոր բաժիններով (այդ թվում և բանահյուսությունը՝ պոետիկան՝ դրաղվում է գրականության այս տեսակով: Նրա նյութը գեղարվեստական գրականությունն է՝ իր պատմության և տեսության բազմազան կողմերով ու հարցերով: Մանկավարժական, գիտական, հասարակական-քաղաքական գրականության ուսումնասիրությունը գրականագիտության խնդիրների մեջ չի մտնում:*

Գրավոր խոսքը, նրա բազմազան տեսակները նշելու համար հայոց լեզուն, սկսած հին ժամանակներից, ունեցել է մի չարք բառհասկացություններ, որոնք այսօր մեծ մասամբ հնացել են կամ գործածվում են մասնավոր դեպքերում: Այսպես, V և հաջորդ դարերում օգտվում էին գերազանցապես **մատենագրություն** *և* **դպրություն** *բառերից, որոնք կիրառվում էին գրավոր խոսքի բոլոր տեսակների նկատմամբ՝ պատմագրությունից և փիլիսոփայությունից մինչև վարդապրություն և հոգևոր երգ: Այսօր այդ բառերը սովորաբար վերաբերում են միայն հին և միջնադարյան գրականության երկերին, երբեմն էլ օգտագործվում են խոսքին հանդիսավորություն, ծանրակչիռ արժեք տալու համար (հիշենք Ե. Չարենցի խոսքերը. «Ուռճանում է քո մեջ ապագայի սերմ՝ մեր դպրության գալիքը պանծալի»):*

Հնում յայն տարածում է ունեցել **քերթություն** *(քերթողություն) բառը: Այն կիրառվում էր գերազանցապես չափածո երկերի նկատմամբ, թեև երբեմն արձակ ստեղծագործության հեղինակն էլ կարող էր քերթող կոչվել (հիշենք միջնադարում Մովսես Խորենացուն տրված «Քերթողահայր» մականունը): Այժմ քերթություն բառը օգտագործվում է միայն խոսքի վրա հնության դրոշմ դնելու կամ հանդիսավորություն հաղորդելու համար (բնորոշ են հետևյալ օրինակները Չարենցից. «Ո՞նց է ծագկել դվարթուն մեր քերթությունն հնամյա» կամ՝ «Թումանյանն է անհաս Արարատ մեր նոր քերթության»): Այսօր էլ երբեմն օգտագործվում է «քերթողական*

արվեստ» արտահայտություն՝ իրրև բանարվեստի հոմանիշ:

Անցյալում **բանահյուսություն** բառը նույնպես հաճախ խոսքի արվեստի բոլոր տեսակների (բանավոր և գրավոր) նշանակությամբ էր օգտագործվում: Սակայն հետագայում այդ բառի իմաստը նեղացավ, և այսօր այն վերաբերում է միայն ժողովրդական բանավոր ստեղծագործության (ֆոլկլորի) երկերին:

Իմաստափոխության, ավելի ճիշտ՝ իմաստի աստիճանական սահմանափակման հետաքրքիր ուղի է անցել **բանաստեղծություն** բառը: Երկար ժամանակ այն նշանակել է ընդհանրապես գրական-գեղարվեստական ստեղծագործություն, եղել է միջադգային «պոեզիա» բառի ազգային համարժեքը: Մինչև XIX դարը պոեզիա, իսկ հայերենում՝ բանաստեղծություն ասելով հաճախ հասկանում էին ոչ միայն չափածո, այլև արձակ և թատերական երկեր, իսկ այդ բոլոր տեսակներով հանդես եկող հեղինակներին կոչում էին պոետ, բանաստեղծ, այսինքն՝ որևէ բան՝ երկ ստեղծող: Օրինակ, Բաֆֆին «Կայծեր» վեպում բանաստեղծի մասին խոսում է հենց այդ իմաստով («Բանաստեղծն ստեղծում է ժողովրդի համար իղեաներ»), իսկ Մ. Նալբանդյանը բանաստեղծություն է համարել Արովյանի վեպը («Վերք Հայաստանի» անունով գործը է՛ ազգային բանաստեղծության մի հարազատ գաղափար»): Սակայն արդեն XIX դարի վերջին բանաստեղծություն ասելով սկսեցին հասկանալ միայն չափածոն՝ իր բոլոր տեսակներով, իսկ ավելի ուշ՝ միայն փոքրածավալ բնարական ոտանավորը: Բանաստեղծության այս վերջին ըմբռնումն է գերիշխող նաև այսօր, թեև երբեմն այն կիրառվում է նաև ընդհանրապես չափածո ստեղծագործության նկատմամբ:

Հիշված բոլոր բառերը այժմ մեր լեզվում սոսկ մասնավոր նշանակություն ունեն և փոխարինվել են «գրականություն» համապարփակ հասկացությամբ: Գրականությունն էլ իր հերթին մտնում է ավելի լայն մի ըմբռնման՝ գեղարվեստի (կամ պարզապես՝ արվեստի) մեջ: Ձգետք է չփոթվել հաճախակի օգտագործվող «գրականություն և արվեստ» բառակապակցությունից և կարծել, թե դրանք իրարից տարբեր երևույթներ են: Հատուկ առանձնացնելով գրականություն՝ մենք դրանով ընդգծում ենք նրա բացառիկ կարևորությունը արվեստի տեսակների մեջ: Իրականում գրականություն արվեստի տեսակներից մեկն է, դրանք հարաբերում են իրար, ինչպես մասը ամբողջին:

Հետևաբար, գրականության յուրահատկությունը հասկանալու համար ամենից առաջ պետք է պարզել, թե այն ինչ տեղ է գրավում արվեստի տեսակների շարքում:

Արվեստի տեսակները և գրականությունը: Զարգացման դարերի ընթացքում առաջացել են արվեստի չատ տեսակներ, որոնց մի մասը հետագայում դուրս է եկել ասպարեզից: Բացի այդ, փոխվել են նաև հասարակության ըմբռնումներն այն մասին, թե ինչը կարող է արվեստ համարվել: Օրինակ, այսօր դժվար է պատկերացնել, որ կլասիցիզմի չրջանում՝ XVII–XVIII դարերում, արվեստների չարքն էր դասվում դրոսագիների հարդարման, ծաղրներ ու ծաղիկներ խնամելու վարպետությունը, մի բան, որն այժմ ոչ ոք արվեստ չի համարի: Մյուս կողմից, առաջանում են և նոր արվեստներ, ինչպես XX դարում ստեղծված կինոարվեստն իր բազմազան տեսակներով կամ հեռուստատեսությունը, որը կյանքի կոչեց չարժապատկերի այլևայլ ձևեր:

Ժամանակակից արվեստների համակարգը ներառում է հետևյալ հիմնական տեսակները՝ **գրականություն, երաժշտություն, նկարչություն, քանդակագործություն, ճարտարապետություն, պար, թատրոն, կինո, կրկես, դեկորատիվ-կիրառական արվեստ** և այլն: Այդ արվեստները իրարից տարբերվում են և՛ իրենց **բովանդակությամբ**, քանի որ արտահայտում են հասարակական կյանքի և բնության տարբեր կողմեր, և՛ իրենց **ձևով**, քանի որ իրականության արտացոլման համար օգտագործում են տարբեր նյութեր ու միջոցներ:

Գեղագիտության պատմության մեջ եղել են արվեստի տեսակների դասակարգման չատ փորձեր, որոնց հիմքում դրվել են տարբեր սկզբունքներ: Ամենից տարածված դասակարգումը արվեստների բաժանումն է՝ ըստ նրանց ընկալման միջոցների (զգայարանների):

Այդ սկզբունքի համաձայն՝ մենք առանձնացնում ենք, նախ, այսպես կոչված **տարածական** (կամ՝ տարածային) արվեստների խումբը (նկարչություն, քանդակագործություն, ճարտարապետություն), որոնք ստեղծում են **տարածության մեջ** որոչակի ծավալ ու գույն ունեցող պատկերներ և ընկալվում են **տեսողությամբ**: Այդ արվեստները ցուցադրում են որոչակի **վիճակները**, որոնք նկարի կամ քանդակի մեջ փոփոխություն չեն կրում, անչարժ են:

Նկարչությունը (գեղանկարչություն) գույների և գծերի

օգնությամբ որոշակի հարթության վրա (թուղթ, կտավ, պատ, փայտ) պատկերում է մարդկային դեմքեր ու վիճակներ, բնության և առարկայական աշխարհի տեսարաններ: Նկարիչը մեծ մասամբ պահպանում է իրականության գունային հարստությունը: Մարդկանց արտաքինի, բնության պատկերման ճանապարհով նկարիչը թափանցում է մարդկային զգացմունքների, հոգեբանության, վերաբերմունքի մեջ, ցուցադրում այդ բոլորն իր յուրահատուկ միջոցներով: Նկարչությունն ունի բազմաթիվ տեսակներ ու ենթատեսակներ (օրինակ՝ դիմանկար, բնանկար, նատյուրմորտ, ժանրային նկարչություն, գրքի նկարազարդում, պլակատ և այլն):

Քանդակագործությունն օգտվում է տարբեր նյութերից (մարմար, մետաղ, քար, կավ) և ստեղծում է մարդկանց ծավալային մարմիններ, որոնք արտահայտում են որոշակի բնավորություն, իրականության նկատմամբ որոշակի գաղափարական-հուզական վերաբերմունք: Քանդակի մեջ մենք մեծ մասամբ տեսնում ենք առանձին անհատների, երբեմն նաև՝ մարդկանց խմբեր: Նկարչի համեմատությամբ քանդակագործի հնարավորություններն ավելի սահմանափակ են, օրինակ, նրա համար պակաս մատչելի են բնություն, մասսայական տեսարանները: Քանդակի մեջ մեծ մասամբ չեն արտացոլվում արտաքին աշխարհի բազմազան գույները: Բայց քանդակը, հակառակ նկարի, մենք կարող ենք բնկալել տարբեր կողմերից: Այն շատ ավելի դիմացկուն է, որի շնորհիվ կարող է դրվել բաց վայրում, օգտագործվել շինությունների, փողոցների ու հրապարակների զարդարման համար:

Նկարչական և քանդակագործական ստեղծագործությունները պատկերում են կյանքի կամ բնության միայն մեկ վիճակ: Բնականարար, այդ վիճակը պետք է լինի ամենից բնորոշը, պետք է պատկերացում տա տվյալ երևույթի, անձանավորության մասին առհասարակ, ցուցադրի ոչ միայն նրա ներկան, այլև, որոշ իմաստով, նրա անցյալն ու ապագան: Պահի, դրվագի ընտրությունն այստեղ վճռական նշանակություն ունի: Թեև կերպարվեստի երկերն ինքնին անշարժ են, բայց նրանք բնդունակ են մեր երևակայության մեջ ստեղծելու շարժման, փոփոխության, զարգացման պատկերացում:

Ճարտարապետությունը դրաղվում է հասարակական շինությունների ու բնակարանների, փողոցների, հրապարակների և քաղամասերի գեղարվեստական ձևավորման աշխատանքով: Այն սերտորեն կապված է արտադրության, տեխնիկայի հետ և կազմում է

նյութական մշակույթի մի մասը: Բայց ճարտարապետությունը նաև արվեստ է, որովհետև ձգտում է, որ չինությունը ոչ միայն հարմար լինի, այլև կառուցված լինի գեղեցկության օրենքներով, բավարարի մարդկանց գեղագիտական պահանջները:

Արվեստի տեսակների երկրորդ խումբը կոչվում է **ժամանակային** (կամ՝ տևողային): Դրանք են՝ գրականությունը և երաժշտությունը, որոնք, օգտագործելով խոսքն ու հնչյունները, ստեղծում են ժամանակի ընթացքում իրար հաջորդող պատկերներ, ցույց են տալիս **գործընթացներ** (չարժում, զարգացում), որոնք բնակվում են նախ և առաջ **լսողության**:

Երաժշտությունը ստեղծվում է հնչյունների օգնությամբ, որոնք հաջորդում են իրար որոշակի ներդաշնակությամբ, ռիթմով և ստեղծում են եղանակ (մեղեդի): Լսողության միջոցով երաժշտական երկը թափանցում է մեր զգացմունքների աշխարհը, արթնացնում տրամադրություններ, ապրումներ: Երաժշտությունը թերևս ամենից անմիջական, հուզական արվեստն է, որն իսկույն համապատասխան վերաբերմունք է առաջացնում ունկնդրի մեջ: Տարբերում են երաժշտության երկու հիմնական տեսակ, որոնք հաճախ կարող են և միանալ՝ ձայնային (որը երգվում է) և գործիքային (որը կատարվում է երաժշտական գործիքների վրա): Սրանք էլ իրենց հերթին ունեն բազմաթիվ ենթատեսակներ (երաժշտական ժանրեր)՝ երգ, ռոմանս, սիմֆոնիա, օպերա, կանտատա և այլն:

Կա արվեստների մի խումբ ևս, որի մեջ տարածական և ժամանակային արվեստների տարրերը միանում են: Դրանք բնակվում են միաժամանակ և՛ տեսողության, և՛ լսողության միջոցով և այդ պատճառով էլ կոչվում են **համադրական (սինթետիկ)** արվեստներ (պար, թատրոն, կինո):

Համադրական արվեստներից իր կազմությամբ ամենից պարզը **պարն** է, որը ներկայացնում է մարդկային մարմնի ռիթմիկ շարժումներ՝ երաժշտության ուղեկցությամբ: Երաժշտությունը զգալի չափով պայմանավորում է պարի ռիթմը, արագությունը, ընդհանուր տրամադրությունը:

Ավելի բարդ կազմություն ունի **թատրոնը**՝ իր տարբեր տեսակներով (դրամատիկ թատրոն, երաժշտական թատրոն, օպերա, բալետ և այլն): Թատրոնի մեջ հաճախ միանում են գրեթե բոլոր արվեստների տարրերը: Նրա հիմքում դրված է որևէ գրական ստեղծագործություն՝ պիես (օպերայում՝ լիբրետո), որը պայմանա-

վորում է ներկայացման հիմնական բովանդակություններ: Գրական երկը մարմնավորվում է դերասանական խաղի՝ արտասանության, դիմախաղի, երգի միջոցով: Դրան որպես դեկորացիաներ ավելանում են նկարչության և քանդակագործության տարրերը, իսկ միջավայրի ամրողջացման համար օգտագործվում են նաև ճարտարապետական ձևեր: Դրամատիկ թատրոնում կերպարների ներաշխարհը բացահայտելու, բովանդակության այս կամ այն կողմը ընդգծելու համար հաճախ օգտագործվում է նաև երաժշտություններ, որը օպերայի մեջ դառնում է արդեն կարևորագույն ու վճռական տարր: Թատերական արվեստի խոչոր առավելությունն այն է, որ կերպարներն ու գործողությունները հանդիսատեսի առջև ներկայացվում են անմիջականորեն, կենդանի կերպով: Թատերական բեմադրության մեջ ամեն ինչ ակնառու, չոչափելի տեսք ունի:

Համադրական արվեստ է նաև **կինոն**, որն առաջացել և զարգացել է տեխնիկայի նվաճումների հիման վրա: Ճիշտ է, կինոն, ի տարբերություն թատրոնի, դեպքերն ու դեմքերը չի պատկերում հանդիսականի առջև ուղղակիորեն, այլ ցուցադրում է միայն նրանց չարժվող պատկերները: Բայց դրա փոխարեն կինոարվեստը հաղթահարում է թատրոնի որոշ «դանդաղաշարժություններ». նրա մեջ դեպքերն իրար են հաջորդում շատ ավելի արագ ու ազատ՝ հանդիսատեսին մի ակնթարթում տեղափոխելով բոլորովին նոր վայրեր: Թատրոնի դեկորացիաների փոխարեն կինոն նկարահանում է բնական տեսարաններ, իրական, այլ ոչ թե պայմանական միջավայր: Կինոյի պատկերման հնարավորությունները և՛ ընդգրկման մասչտարների, և՛ հոգեկան երևույթների իմաստով չափազանց լայն են: Կինոնկարը, բաղմացվելով հազարավոր օրինակներով, միաժամանակ կարող է ցուցադրվել միլիոնավոր մարդկանց առջև:

Թատերական ներկայացումը կամ կինոնկարը մեծ կոլեկտիվ ստեղծագործություն է՝ դրամատուրգ սցենարիստի, ռեժիսորի, դերասանների, նկարչի ու երգահանի միացյալ ջանքերի արդյունք:

Իսկ որո՞նք են **գրականության** իբրև արվեստի տեսակներից մեկի տարբերիչ առանձնահատկությունները: Գեղարվեստական գրականությունը միակն է արվեստներից, որ իր պատկերները կերտում է բացառապես լեզվի, խոսքի օգնությամբ: Գրականությունը **խոսքի արվեստ** (*խոսքարվեստ*) է, լեզուն գրողի միակ և անփոխարինելի գործն է: Խոսքի միջոցով է գրողն ստեղծում մարդկային կյանքի, զգացմունքների, հոգեբանության, բնության և

առարկայական աշխարհի բաղմապիսի պատկերներ:

Խոսքի արվեստ լինելու հանգամանքով է պայմանավորված իրականության ընդգրկման այն բացառիկ լայնությունը, որը բնորոշ է գեղարվեստական գրականության: Այն կարող է կյանքն արտացոլել ավելի լայն ու բաղմակողմանի, քան որևէ այլ արվեստ, որովհետև գեղարվեստական խոսքին մատչելի է այն ամենը, ինչը մատչելի է մարդկային մտածողության և լեզվին: Չկա մարդկային հարաբերությունների և հոգեբանության այնպիսի անկյուն, ուր գրողը խոսքի օգնությամբ չկարողանար թափանցել: Գրականությունը նաև այն արվեստն է, որն առավել սերտորեն է կապված հասարակական գաղափարախոսության հետ, և պատկերվող երևույթների գնահատականն այստեղ ավելի հստակորեն է արտահայտված:

Պոեզիան՝ գրականությունը՝ համարելով արվեստի բարձրագույն արտահայտություն՝ Հեգելը գրում էր. «Պոեզիան ավելի, քան որևէ այլ արվեստ, ընդունակ է բացահայտելու որոշակի հանգամանքների լրիվությունը, որոշակի հաջորդականությունը՝ հոգևկան շարժումների, կրքերի, պատկերացումների հաջորդափոխությունը և որոշակի գործողության պահերի ներփակված չրջանակը... Այդ պատճառով, խոսքի արվեստի առջև... փոփում է անչափելի և շատ ավելի լայն դաշտ, քան մնացած արվեստների առջև: Ամեն մի բովանդակություն, բոլոր հոգևկան և բնական առարկաները, դեպքերը, ամեն մի պատմություն, գործունեությունն, արարքները, ներքին և արտաքին վիճակները՝ պոեզիայի համար կարող են ծառայել իրրև մչակման առարկա»:

Գրականությունը կյանքը պատկերում է չարժման, դարգացման մեջ և այդ ամենը ցուցադրում է պատմական կոնկրետության: Գործողության, կյանքի և մարդկային բնավորությունների չարժման ու դարգացման պատկերումը գրականության իսկական տարերքն է: Ճիշտ է, գրական պատկերները չունեն կերպարվեստի երկերի տեսողական անմիջականությունը, նրանց որոշակիությունն ու արտաքին հստակությունը: Բայց դա էլ հենց գրողին հնարավորություն է տալիս շատ ավելի ազատ լինելու ժամանակի ու տարածության մեջ պատկերներ ցուցադրելու իմաստով: Բացի այդ, ընթերցողը գրողի նկարագրության հիման վրա երևակայության օգնությամբ կարող է ստեղծել առարկայական չոչափելիության հասնող պատկերներ: Օրինակ, երբ մենք կարդում ենք

Լոռու ձորի թումանյանական հայտնի նկարագրությունը, կարծես մեր աչքերի առջև տեսնում ենք լեռնային բնության կենդանի պատկերը՝ իր վեհ ու դաժան բոլոր գծերով.

Էն Լոռու ձորն է, ուր հանդիպակաց
Ժայռերը՝ խորունկ նոթերը կիտած՝
Դեմ ու դեմ կանգնած, համառ ու անթարթ
Հայացքով իրար նայում են հանդարտ:

...Էն տախտի վրա աղոթում մի վանք,
Էն ժայռի գլխին հլսկում է մի բերդ,
Մութ աչտարակից, ինչպես զարհուրանք,
Բուի կլռինչն է տարածվում մերթ-մերթ,
Իսկ քարի գըլխին, լուռ մարդու նըման,
Նայում է ձորին մի հին խաչարձան:

Նույնը կարելի է ասել հայ գրականության մյուս նշանավոր բնանկարների մասին, ինչպես Զանգվի նկարագրությունը Արովյանի, Արարատյան դաշտինը՝ Րաֆֆու, Արագածինը՝ Իսահակյանի, Զանգեզուրինը՝ Բակունցի երկերում:

Խոսքը գեղարվեստական գրականության մեջ, հատկապես բնարական երկերում հաճախ նաև երաժշտական դեր է ստանձնում: Հոգևկան ամենանուրբ վիճակներ և հույզեր արտահայտելու ունակությամբ կատարյալ բանաստեղծություններն ասես վերածվում է յուրօրինակ երաժշտության՝ մեր հոգու մեջ առաջացնելով ինչ-որ ներքին երաժշտական զգացմունք՝ համապատասխան տրամադրություն, ռիթմ և մեղեդի: Դրա լավագույն օրինակները հայ պոեզիայում տվել են Վահան Տերյանն ու Միսաք Մեծարենցը: Ահա Տերյանի «Սենտիմենտալ երգը», որտեղ հատկապես ցայտուն են դրսևորվել բանաստեղծական խոսքի երաժշտական հնարավորությունները.

Արդյոք հիշո՞ւմ ես. անտառ էր, առու...
Հեքիաթի պես էր- երազի նըման.
Խաղաղ երեկոն խոսում էր անձայն.
Արդյոք հիշո՞ւմ ես, հեռո՛ւ, էր, հեռո՛ւ...

Արդյոք հիշո՞ւմ ես. երկիրը պայծառ
Ժպտում էր սիրով հավիտենական.
Գարունն էր երգում ձայնով դյութական,
Արդյոք հիշո՞ւմ ես. առու էր, անտառ...

Արդյոք հիշո՞ւմ ես. գիշերն էր գալու,
Հեքիաթի պես էր... Անտառ էր, առու...
Արդյոք հիշո՞ւմ ես. հետմե էր, հետմե.
Կյանք, տխուր հովիտ հավիտյան լալու...

Այսպիսով, գրականությունը խոսքի օգնությամբ երևանն զգալի չափով կարող է հասնել այն տպավորություններ, ինչ կերպարվեստն ու երաժշտությունը ստեղծում են գույների կամ հնչյունների միջոցով: Ռուս բնանպաստ Վ. Գ. Բելինսկին Պուշկինի «Գիշերային դեպյուռ» բանաստեղծության առթիվ գրում էր. «Ի՞նչ է սա,– պոեզիա՞, նկարչությո՞ւն, երաժշտությո՞ւն: Թե՛ մեկը, և՛ մյուսը, և՛ երրորդը՝ միացած իրար, ուր նկարը խոսում է հնչյուններով, հնչյունները կազմում են նկար, իսկ բառերը փայլում են գույներով, փողփողում պատկերներով, հնչում են ներդաշնակորեն և արտահայտում են բանական խոսքը...»:

Պետք է ավելացնել, որ գրականությունն զգալի չափով պայմանավորում է նաև մյուս արվեստների զարգացումը: Արվեստի որոշ տեսակներ առհասարակ անհնար են առանց գրական հիմքի (պիեսը՝ թատերական ներկայացման, սցենարը՝ կինոնկարի, լիբրետոն՝ օպերայի, բանաստեղծությունը՝ երգի մեջ և այլն): Գրական շատ սյուժեներ, թեմաներ ու կերպարներ անցնում են նաև կերպարվեստին, ծրագրային երաժշտությունը, մարմնավորվում են նրանց միջոցներով (օրինակ՝ գրական երկերի նկարազարդումները):

Գրականությունը և ժողովրդական բանահյուսությունը: *Խոսքի արվեստը պատմական զարգացման երկու մեծ շրջափուլ է ունեցել՝ բանավոր և գրավոր: Տասնյակ դարերի ընթացքում՝ մինչև գրի և գրականության առաջացումը, ժողովրդական բանասացների կողմից ստեղծվել են բազմազան երկեր՝ առասպելներ և ավանդություններ, հեքիաթներ ու առակներ, հերոսական վիպերգություններ և քնարական երգեր, որոնք հաղորդվել են սերնդից սերունդ: Այդ և ուրիշ ժանրերի երկերը, միասին վերցրած, կոչվում են* **ժողովրդական բանահյուսություն (ֆոլկլոր)**: *Բայց գրի առաջացումից հետո էլ, ընդհուպ մինչև մեր ժամանակները, շարունակում են բանահյուսական նորանոր երկեր ստեղծվել: Մյուս կողմից, բանահյուսական նյութերը դեռ հին աշխարհում տարբեր ձևերով գրի են առնվել և օգտագործվել: Այսպես, հայ առաջին պատմիչները՝ Ագաթանգեղոսն ու Փավստոս Բուզանդը, որոնք օգտվել են ժո-*

դովրդական ավանդություններից՝ ներկայացնելով դրանք իրրև պատմական իրողության նկարագրություններ: Իսկ Մովսես Խորենացին արդեն բառացի գրի է առել ժողովրդական երգերն ու առասպելները՝ միշտ ցույց տալով, որ դրանք հորինվել են իրրև այս կամ այն պատմական իրադարձության ուղղակի արձագանք:

Սակայն բանահյուսական (ֆոլկլորային) երկերի հավաքման և ուսումնասիրության գործը յայն ծավալ և գիտական նպատակադրված բնույթ ստացավ միայն նոր ժամանակներում՝ սկսած XVIII դարի վերջից: Առաջացավ բանասիրության մի առանձին ճյուղ՝ **բանագիտությունը** *(ֆոլկլորիստիկա), որն ըրագրում է ժողովրդական ստեղծագործության հետ կապված հարցերով: Գիտության այդ ճյուղի հիմնադիրներն են եղել Հերդերն ու Գրիմ եղբայրները (Գերմանիա), Բուսլաևն ու Վսևոլովկին (Ռուսաստան), Հայ իրականության մեջ՝ Գ. Սրվանձտյանն ու Մ. Աբեղյանը:*

Ժողովրդական բանավոր երկերը, իրենց բոլոր տարբերություններով հանդերձ, ունեն մի շարք ընդհանուր գծեր:

Նախ, եթե գրական-գեղարվեստական երկը միշտ ստեղծվում է անհատ հեղինակի կողմից, ապա ֆոլկլորային երկերը կոլեկտիվ ստեղծագործություններ են: Նրանք չեն կապվում որևէ անհատ հեղինակի անվան հետ: Դրանք ստեղծել է ժողովուրդը՝ հանձինս նրա կոլեկտիվ հանճարը մարմնավորող անանուն երգիչների ու բանասացների: Բանահյուսությունը ժողովրդի կյանքի և հոգևորության բանաստեղծական պատմությունն է, նրա դարավոր իմաստության և կենսափորձի յավագույն հուշարձանը:

Բանահյուսական երկերը մեծ մասամբ կատարվել են կոլեկտիվի առջև, եղել են հանպատրաստից, տեղնուտեղը հորինվող ստեղծագործություններ (իմպրովիզացիա): Դարերի ընթացքում դրանք պահպանվել են **բանավոր ձևով**: *Նրանց վրա աշխատել են բազմաթիվ սերունդներ՝ անընդհատ հղկելով, կատարելագործելով նրանց իմաստն ու արտահայտության ձևերը: Այդ պատճառով էլ բանահյուսական երկերն իրենց մեջ ընդունել են սերունդների մտցրած նորանոր գծեր՝ պահպանելով հանդերձ իրենց ծագման ժամանակաշրջանի կնիքը: Այսպես, հայ ժողովրդական էպոսը («Սասունցի Դավիթ») թեև իր հիմնական կերպարներով ու սյուժետային գծերով ձևավորվել է դեռ IX–X դարերում, բայց հետագայում էլ անընդհատ զարգացել է, փոխվել՝ կրելով նոր ժամանակների ազդեցություն:*

Ահա թե ինչու սովորաբար բանահյուսական երկերը պահպանվել են ոչ թե վերջնականապես ավարտված, կայուն խմբագրությամբ, այլ բազմաթիվ **տարբերակներով** (վարիանտներ), որոնք ինչպես բովանդակության, այնպես էլ, մանավանդ, լեզվի և կառուցվածքի շատ բազմազան գծեր ունեն: Այդ տարբերակներն առաջացել են ոչ միայն սերնդից սերունդ, այլև մի ազգային միջավայրից մյուսին, նույնիսկ երկրի մի շրջանից մյուսին փոխանցվելիս: Այդ հիման վրա են առաջացել, օրինակ, հայ ժողովրդական էպոսի տասնյակ պատումները, հնդիանների բազմազան տարբերակները:

Գրականության և ժողովրդական բանահյուսության փոխհարաբերության հարցը ծագել է անհատական ստեղծագործության առաջացման պահից: Գրականությունը ծնվեց իրեն բանահյուսության հարազատ դավակ, իրեն նրա ստեղծած արժեքների գրառման և գեղարվեստական մշակման արդյունք: Այդպես էր ամենուրեք, այդ թվում և հայ հին գրականության մեջ: Հին հունական արվեստի մեջ դիցարանությունը՝ աստվածների և հերոսների մասին ժողովրդական առասպելներն ու լեգենդները, այդ արվեստի հարազատ հողն ու դինանոցն էր, գրողներն ու նկարիչները դիցարանությունից էին բազում իրենց թեմաներն ու սյուժեները, կերպարներն ու արտահայտչական միջոցները:

Նոր ժամանակներում գրականության և բանահյուսության կապը այլ ձևեր է ընդունում: Շարունակվում են ֆոլկլորային թեմաների և սյուժեների գեղարվեստական մշակումները, թեև ոչ այն չափերով, ինչպես անտիկ գրականության մեջ: Սակայն ավելի կարևոր է այն, որ ժողովրդական բանահյուսությունը՝ իր մեջ խտացրած դարավոր իմաստությամբ, մեծ ընդհանրացումներ պարունակող կերպարներով, արտահայտության բյուրեղացած ձևերով, գրականության համար դառնում է յուրօրինակ չափանիշ, ժողովրդայնության և ազգային ինքնատիպության զարգացման կարևորագույն գործոններից մեկը: Այդ է հիմք տվել Մաքսիմ Գորկուն՝ ասելու. «Խոսքի արվեստի սկիզբը ֆոլկլորի մեջ է... Անհատական հանճարը չի տվել ոչ մի ընդհանրացում, որի հիմքում ընկած չլիներ ժողովրդական ստեղծագործությունը, ոչ մի համաշխարհային տիպ, որը դրանից առաջ գոյություն ունեցած չլիներ ժողովրդական հնդիանների ու լեգենդներում»:

Այս օրինաչափության հաստատումն է համաշխարհային գրականության ողջ պատմությունը՝ իր խոշորագույն մարմնավորում-

ներով: Անխզելի կապը ժողովրդական ստեղծագործության տարբերի հետ երևում է ոչ միայն Թումանյանի այն երկերում, որոնք ծնվել են բանահյուսության գեղարվեստական մշակման հանապարհով (հնբիաթներ, բայլաղներ, «Սասունցի Դավիթ», «Թմկաբերդի առումը» և այլն), այլև այն գործերում, որոնք անմիջականորեն ֆոլկլորային հիմք չունեն (օրինակ՝ «Անուշը»): Ժողովրդական բանահյուսություն համարելով «մեր գրականության հարատատ հողն ու պատվանդանը»՝ Թումանյանը հանգում էր այսպիսի ընդհանրացման. «Ամեն մի ազգի բանաստեղծություն ժողովրդական լեգենդներով, ազգային ոգու ստեղծագործություններով է զորանում և ինքնուրույնության կնիք առնում. հաստատվում, առաջ գալիս, որպես մի ամբողջ ժողովրդի խոսք և դրանով էլ դառնում պատկառելի»:

Գրականության ազգային յուրահատկությունը: Լինելով իրենց դարաշրջանի և միջավայրի ծնունդ՝ գեղարվեստական մեծ երկերը մեզ ներկայացնում են տվյալ ազգության կյանքի, բնավորության և մտածողության անկրկնելի գծերը:

Գրականության և արվեստի ազգային բնույթը հանդես է գալիս, նախ և առաջ, համապատասխան թեմատիկայի ընտրության և բնավորությունների պատկերման մեջ: Բայց դա միակ և վճռական պայմանը չէ: Գրողը կարող է, իսորապես ազգային մնալ նույնիսկ այն ժամանակ, երբ պատկերում է ուրիշ միջավայր և բնավորություններ, քանի որ այդ դեպքում էլ երևույթները տեսնում և գնահատում է իր ազգային հայացքով: Շեքսպիրը միշտ մնում է իսրաապես ազգային անգլիացի գրող, թեև նրա պիեսների մեծ մասում պատկերված են ուրիշ ժողովուրդների կյանքի և պատմության դրվագներ: Պուշկինի չատ երկեր արտացոլում են արևմուտքի և արևելքի այլևայլ ժողովուրդների կյանքն ու հոգեբանությունը:

Վճռականը գրականության ազգային բնույթի համար **հարազատ ժողովրդի ոգու՝ նրա ազգային բնավորության և մտածողության, նրա կյանքի պատմական առանձնահատկությունների գեղարվեստական մարմնավորումն է:**

Յուրաքանչյուր ժողովուրդ ունի իր ազգային և սոցիալական կյանքի, աշխարհագրական միջավայրի յուրահատուկ գծերը, որոնք իրենց կնիքն են դնում նրա հոգեբանական կերտվածքի և մշակութային ավանդույթների վրա: Հոգևոր կյանքի այդ առանձնահատկությունների իմաստով կարելի է խոսել ամեն մի ժողովրդի

համար բնորոշ ազգային բնավորության մասին, որը, իհարկե, դարգանում, հարստանում է ժամանակի ընթացքում: Իսկական ազգային գրողը գեղարվեստորեն մարմնավորում է այդ ամենը, նրա ստեղծագործության մեջ մենք տեսնում ենք տվյալ ժողովրդի կյանքի և հոգեբանության էական կողմերը:

Ազգայինը և ժողովրդայինը արվեստի մեջ սերտորեն միահյուսված են և պայմանավորված իրարով: Միայն ժողովրդի չահերի և խնդիրների ճիշտ ըմբռնումն է հնարավորություն տալիս տեսնելու և բացահայտելու ազգային բնավորության յավագույն գծերը: Իսկ վերջինս իր հերթին ընդգծում է գրողի ստեղծագործության ժողովրդայնությունը, նրա համազգային նչանակությունը:

Ա. Ս. Պուչկինի ստեղծագործության մեջ մարմնավորվել են հարազատ ժողովրդի բնավորության յավագույն կողմերը: Պուչկինին կարդալիս միչտ զգում ես, իր իսկ խոսքերով ասած, «ռուսական ոգին, Ռուսիայի բույրը»: Գոգոլը, որը գրականության ժողովրդայնության իմաստը տեսնում էր ոչ թե ազգագրական արտաքին նկարագրություններին, այլ «ժողովրդի բուն ոգին» արտահայտելու մեջ, Պուչկինի մասին ասում էր. «Նրա մեջ ռուսական բնությունը, ռուսական հոգին, ռուսական լեզուն, ռուսական բնավորությունը արտացոլվել են նույնպիսի մաքրությամբ, նույնպիսի զտված գեղեցկությամբ, որով լանդշաֆտը արտացոլվում է օպտիկական ապակու ուռուցիկ մակերևսի վրա»:

Հովհ. Թումանյանի մեծությունն այն է նաև, որ նա արտացոլեց հայ ժողովրդի ազգային բնավորության յավագույն գծերը, աչխարհը տեսնելու և զգալու, այսպես ասած, հայկական տեսանկյունը: Դեռևս 1919 թ., համեմատելով այս տեսակետից Պուչկինին և Թումանյանին, Ստ. Զորյանը գրել է, որ նրանց երկերում մենք տեսնում ենք ժողովրդի «նկարագիրը, ոգին, աչխարհայացքը, ինչ որ նրանց դարձնում է յուրայինների համար հարազատ ու սիրելի, օտարների համար՝ նորագյուտ ու գրավիչ, իսկ նրանց գործերը՝ համազգային, հետևարար և համամարդկային: Ինչպես Պուչկինի մոտ մարդ հինգ զգայարաններով զգում է ռուսն ու ռուսականը, այնպես էլ Թումանյանի երկերում – լինի մանկական ոտանավոր, պոեմ, հեքիաթ թե լիրիկական հատված – մարդ զգում, տեսնում և չնչում է հայն ու հայկականը»:

Գրականության ազգային առանձնահատկությունները զարգացման ամեն մի փուլում դրսևորվում են յուրովի՝ հասարակական

կյանքի նոր պահանջներին համապատասխան: Այդ առումով հետաքրքիր է համեմատել ժողովրդայնության բնույթը Թումանյանի և նրա նախորդ չրջանի բանաստեղծների երկերում: Ալիշան, Պատկանյան, Շահազիզը բանաստեղծորեն արտահայտեցին հայ ժողովրդի ազգային-հայրենասիրական մղումները, պատկերեցին անցյալի հերոսական դրվագները: Այդ ամենով նրանք հզոր աղդեցություն գործեցին ազգային ինքնագիտակցության և հասարակական կյանքի զարգացման վրա: Սակայն նրանց ժողովրդայնությունն ուներ իր պատմական սահմանափակություն: Ապրելով հայրենի երկրից հեռու, օտար երկնքի տակ՝ այդ բանաստեղծները չէին կարող ամբողջ խորությամբ ու լայնությամբ ճանաչել և պատկերել ժողովրդի կյանքն իր բնական գույներով, կոնկրետ, իրական հանգամանքներով: Այնինչ XIX դարի վերջում պոեզիային ներկայացվող պահանջներն էապես փոխվեցին: Հայրենասիրական պատափարների արծարծումից դատ անհրաժեշտ էր ժողովրդի կյանքի լիարյուն, ճշմարտացի պատկերում, հայրենիքի «ուրախությունների ու տենչանքների» լայն ու խոր արտացոլում: Այդ խնդիրն իրագործեց, ամենից առաջ, Հովհաննես Թումանյանը, որն ազգային բանաստեղծության բուն էությունը տեսնում էր ոչ թե «ազգասիրական քարոզների» կամ պատմաաշխարհագրական անունների հիշատակման, այլ ժողովրդի «հոգին, չունչը, վիշտը, ուրախությունը, սովորությունը, դգացմունքը» գեղարվեստորեն արտահայտելու մեջ:

Գրականության ազգային բնույթը ամենևին էլ չի հակասում, այլ հիմք է ծառայում համամարդկային գաղափարների և իդեալների արծարծման համար: Ազգայինի միջոցով է գրողը գնում դեպի համամարդկային արժեքների կերտում: Միայն իսկական ազգայինը կարող է համամարդկային նշանակություն ձեռք բերել, և միայն համամարդկային գաղափարներով տոգորված երկն է, որ արտահայտում է իրոք առաջավորն ու գեղեցիկը ազգայինի մեջ: Այդ փոխադարձ կապը շատ դիպուկ է բնորոշված Թումանյանի հետևյալ խոսքերում. «Մարդ որքան մոտ լինի իր երկրին ու իր ժողովրդին, որքան շատ խորանա ժողովրդական ստեղծագործության մեջ, նա էնքան ավելի մեծ է ու համամարդկային. էդ ճանապարհով միայն գրողը կարող է համամարդկային գրականության մեջ տեղ ուննալ»: Իսկ Դ. Վարուժանը գրել է. «Մեր գրականթյան մեջ **արվեստը հայ** պետք է լլա. իսկ անոր հատակը կամ

հիմր կազմող **գաղափարը՝ համամարդկային»:**

Գրականության (և ընդհանրապես արվեստի) յուրահատկության մյուս կարևորագույն կողմը կապված է կյանքի ընկալման և արտացոլման պատկերային եղանակի հետ, որի չննությանն էլ մենք այժմ կանցնենք:

ԳՐԱԿԱՆ-ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՊԱՏԿԵՐ

Պատկերավոր մտածողություն: *Իրականության երևույթների բազմազանություններ ճանաչվում և արտացոլվում է տարբեր ուղիներով, մարդկային մտածողության տարբեր եղանակներով: Աշխարհի հոգևոր յուրացումը մարդու կողմից տեղի է ունենում մտածողության երկու հիմնական ձևերով՝* **գիտական-տեսական և գեղարվեստական:** *Երկուսն էլ ձգտում են տարրերել երևույթների գլխավոր գծերը երկրորդականից, հասնել իրականության էական կողմերի ճշմարտացի արտացոլման: Սակայն եթե գիտական-տեսական մտածողության մեջ կյանքի ճանաչողություններ տեղի է ունենում տրամաբանական հասկացությունների, դատողությունների, ընդհանուր օրենքների միջոցով, ապա գեղարվեստական մտածողությունն օգտվում է կոնկրետ, զգայական պատկերներից:*

Իհարկե, մտածողության այդ երկու եղանակները պարիսպներով անջատված չեն: Շատ հաճախ մենք հանդիպում ենք նրանց փոխադարձ ներթափանցմանը: Ամեն որ ունի տեսական և գեղարվեստական մտածողության տարրեր, թեև դարգացած տարրեր չափերով ու համամասնությամբ: Պատմաբան կամ տնտեսագետ հաճախ իրենց հետազոտության մեջ դիմում են կյանքի այս կամ այն փաստի կենդանի, պատկերավոր նկարագրության: Հոգեբանը կամ մանկավարժը կարող են պատմել որևէ անձնավորության, նրա հետ պատահած որևէ իրական դեպքի մասին՝ դրա միջոցով հաստատելով որևէ դրույթ կամ գիտական օրինաչափություն: Մյուս կողմից, վիպասանը կամ դրամատուրգը կարող են իրենց ստեղծագործության մեջ ուղղակիորեն, տրամաբանական եղանակով արտահայտել որևէ ընդհանուր դատողություն, քաղաքական կամ փիլիսոփայական միտք (ինչպես, օրինակ, պատմագիտական հայացքների չարադրանքը Լև Տոլստոյի «Պատերազմ և խաղաղություն» կամ Բաֆֆու «Սամվել» վեպերում):

Հետևաբար, կյանքի որևէ կոնկրետ երևույթի պատկեր, ինքնին վերցրած, դեռ չի ննթադրում գեղարվեստական ստեղծագործության առկայություն: Կյանքի կենդանի պատկերներ կամ փաստեր են ամփոփում նաև լուսանկարները կամ լրագրային հոդվածները, որոնք, սակայն, չի կարելի արվեստ համարել: Գեղարվեստական պատկերը կյանքի ոչ թե նկարագրական պատճենն է, այլ ստեղծագործական վերարտադրություն՝ կատարված արվեստագետի երևակայության գործուն մասնակցությամբ: Գեղարվեստական պատկերը միշտ հուզականորեն հագեցած է, այն արտացոլում է կյանքը սրտի գեղագիտական դիրքերից:

Գեղարվեստական ստեղծագործության կարևորագույն գծերից մեկը Վ. Գ. Բելինսկին բնորոշել է այսպես. «Արվեստը ճշմարտության անմիջական հայելյումն է կամ պատկերավոր մտածողություն»:

Այս խոսքերով բնդգծվում են և՛ արվեստի սերտ կապը մարդկային մտածողության բնդհանուր բնթացքի հետ (պատկերավոր **մտածողություն**), և՛ նրա յուրահատուկ բնույթը, որը կայանում է պատկերներ ստեղծելու մեջ (**պատկերավոր** մտածողություն): Այդ պատճառով էլ պատկերը ոչ միայն արվեստի յուրահատկության արտահայտությունն է, այլև նրա բոլոր հիմնական առանձնահատկությունների բմբռնման նյութը:

Գրական պատկերման ջնջավոր առարկան: Գեղարվեստական ստեղծագործության յուրահատկությունը պայմանավորված է ոչ միայն արտացոլման հատուկ եղանակով (պատկերավորություն), այլև նրա բովանդակությամբ, այլ խոսքով՝ գրականության արտացոլման առարկայի յուրահատկությամբ:

Բայց կա՞ն արդյոք կյանքի, իրականության այնպիսի կողմեր, որոնք արվեստի ու գրականության արտացոլման հատուկ ոլորտն են կազմում: Ոմանք արտացոլման այդպիսի հատուկ առարկա են համարել գեղեցիկը կամ իրականության գեղագիտական հատկանիշները, մյուսները՝ կյանքի որևէ առանձին կողմ: Այդ բմբռնումները չի կարելի ընդունելի համարել, քանի որ արվեստը մեծ հաշվով ընդունակ է արտացոլելու իրականության ողջ հարստությունը, և սխալ կլիներ նրա պատկերման ոլորտը սահմանափակել որևէ մեկ բնագավառով կամ կյանքի առանձին կողմերով: XVIII դարի գերմանացի գեղագետ Լեսինգն իր «Լաոկոոն» գրքում գրել է. «Նորագույն ժամանակ արվեստը արտակարգ չափով բնդարձակում է

իր սահմանները: Նա այժմ նմանվում է, ինչպես սովորաբար ասում են, ամբողջ տնտանեկի բնութեան, որի մեջ գեղեցկութեան միայն մի փոքր մասն է կազմում»: Արվեստի արտացոլման հնարավորութեունները պատմական զարգացման ընթացքում անընդհատ մեծանում են, նրա տեսադաշտի մեջ են մտնում կյանքի նորանոր կողմեր: XX դարից սկսած՝ գրականութեան մեջ ավելի ու ավելի մեծ չափերով են մուտք գործում գիտութեան, տեխնիկայի, արտադրութեան առաջընթացի հետ կապված հարցեր, որոնք անցյալում գեղարվեստական արտացոլման նյութ չեն եղել:

Բացի այդ, այն, ինչ արտացոլում են արվեստն ու գրականութեունը, հաճախ այլ եղանակներով պատկերվում է նաև հասարակական գիտակցութեան մյուս ձևերի, օրինակ՝ գիտութեան կողմից: Այդ պատճառով ավելի հիշտ կլինի չնչտել ոչ թե արվեստի արտացոլման **յուրահատուկ առարկայի**, *այլ արվեստի* **բովանդակութեան յուրահատկութեան** *հարցը, քանի որ, արտացոլելով իրականութեունը, արվեստն ու գրականութեունը հանդես են բերում յուրօրինակ մոտեցում ու նպատակներ, որոնք հատուկ են միմիայն նրանց: Այստեղ ամենակարևորն այն է, որ գրականութեան մեջ իրականութեունը միշտ արտացոլվում է* **մարդկային կերպարների, նրանց հարաբերութեունների, ձգտումների ու հույզերի պատկերման ճանապարհով:** *Կյանքի բազմազան կողմերը գեղարվեստական ստեղծագործութեան նյութ են դառնում՝ միշտ բնկվելով կենդանի մարդկային բնավորութեունների, արարքների և ապրումների մեջ:*

Այսպիսով, **գրական պատկերման գլխավոր առարկան հասարակական մարդն է,** *որի ճակատագրի, ապրումների ու գործողութեունների պատկերման միջոցով գրողը մարմնավորում է որոշակի դարաշրջանի և միջավայրի բնորոշ գծերը: Կերպարների, մարդկային կյանքի պատկերների ստեղծումը գրականութեան հիմնական և անփոխարինելի խնդիրն է: Մեծ գրողի պատկերացումը կապվում է, ամենից առաջ, բնավորութեունների, մարդկանց անձնական և հասարակական կյանքի բազմակողմանի իմացութեան և վերարտադրութեան հետ:*

Այս միտքը, սկսած Արիստոտելից, տարբեր ձևերով կարելի է հանդիպել գրականագիտութեան մեջ: Դենի Դիդրոն ասում էր, որ արվեստի մեջ «մարդը այն միակ կետն է, որից ամեն ինչ պետք է բխի, և որին ամեն ինչ պետք է վերադառնա, եթե մենք ուզում ենք դուր գալ, հետաքրքրել, հուզել...»: Մաքսիմ Գորկին հենց այդ

իմաստով էլ գեղարվեստական գրականությունն անվանել է **մարդագիտություն:**

Գրողի համար ամենակարևորը կենդանի մարդկային բնավորությունների պատկերումն է, դրանց մեջ անմիջականորեն արտացոլվում են ժամանակի բարքերն ու հասարակական հարաբերությունները: Ահա թե ինչու մեծ արվեստագետները հաճախ ուղղակի հայտարարել են, որ իրենց խնդիրը տեսնում են մարդկային հոգու բացահայտման մեջ. երբեմն նույնիսկ դիտմամբ սրել, ծայրահեղ տեսք են տվել այդ մտքին: Լերմոնտովը «Մեր ժամանակի հերոսը» վեպում գրում է. «Մարդկային հոգու, թեկուզ ամենամանր հոգու պատմությունը հաճախ թե ավելի հետաքրքրական և ավելի օգտակար չէ, քան ամբողջ մի ժողովրդի պատմությունը»: Համարյա միաժամանակ Բալզակն իր «Մարդկային կատակերգության» առաջաբանում նույն միտքն է հայտնել. «Ես մշտական, առօրյա, գաղտնի կամ հայտնի փաստերին, ինչպես նաև անձնական կյանքի իրազարձություններին, նրանց պատճառներին և դրդիչ սկզբունքներին այնքան նշանակություն եմ տալիս, որքան մինչև հիմա պատմարանները տվել են ժողովուրդների հանրային կյանքի անցուդարձերին»: Այս խոսքերով Բալզակն ու Լերմոնտովն ընդգծել են գրողի աշխատանքի յուրահատուկ բնույթը՝ մարդկային հոգու և ճակատագրի պատկերման միջոցով մարմնավորել ամբողջ հասարակության կյանքը:

Կամ վերցնենք պատմագեղարվեստական գրականությունը: Անցյալն ուսումնասիրող պատմարանին հետաքրքրում են ամենից առաջ դեպքերի իրական ընթացքը, պատճառները, իմաստն ու հետևանքները. և եթե նա հիշատակում է նաև այդ դեպքերի գլխավոր մասնակիցների անուններն ու գործերը, ապա չի ընդհատում պատմարանի խնդրի մեջ: Այնինչ վեպի կամ պիեսի հեղինակը նախ և առաջ ընդհատում է պատմական դեմքերի հենց այդ կողմերի նկարագրությամբ և իրական կամ հորինված հերոսների միջոցով հասնում դարաշրջանի բնորոշ կողմերի վերարտադրության (հիշենք Մուրացանի «Գևորգ Մարզպետունին»՝ կերպարների բարդ հոգեբանական աշխարհով, մարդկային բաղմակողմանի կապերով): Հետևաբար, պատմարանը և վիպասանը կարող են ուսումնասիրել միևնույն պատմական դեպքերը, բայց ամեն մեկն այդ խնդրին մոտենում է իր տեսանկյունից, և այդ պատճառով էլ նրանց արտա-

Հայտած բովանդակությունն ոգալի չափերով տարրեր է: Այդ իմաստով էր Լ. Ն. Տոլստոյն ասում, որ անգամ նույն դարաշրջանի նկարագրելիս գրողն ու պատմարանը փաստորեն գործ ունեն «տարրեր առարկաների» հետ: Բաֆֆին «Սամվելի» առաջարանում գրում է, որ տարրեր իրադարձությունների մասին հայ պատմիչների հաղորդած տվյալները բոլորովին բավարար չեն վեպ ստեղծելու համար, քանի որ վերջինս պահանջում է մարդկանց հասարակական ու անձնական կյանքի, կենցաղի, բնավորությունների պատկերում: «Վեպի համար,- գրել է Բաֆֆին,- հարկավոր է բնիմացիկ, չարժուն **կյանքը** *յուր բոլոր երևույթներով, և ոչ թե թագավորների կամ իշխանների աշխարհակալության կամ պարտության չոր ու ցամաք տարեգրություն»: Հետևաբար, պատմավեպի նյութը մարդկային կյանքի կենդանի դրվագներն են, որոնց մեջ արտացոլվում է տվյալ դարաշրջանի բուն էությունը:*

Բնության և առարկաների պատկերումը: *Սակայն արվեստն ու գրականությունը անմիջականորեն պատկերում են ոչ միայն մարդկային կյանքը, այլև բնության և առարկայական աշխարհի բազմազան երևույթները:*

Ի՞նչ սկզբունքով է արտացոլվում բնությունը արվեստի մեջ: Ի տարբերություն գիտնականի՝ բնության քիմիական կամ կենսաբանական գործընթացները չեն հետաքրքրում նկարչին կամ գրողին: Արվեստագետն ամենից առաջ ընտրում է բնության այն երևույթները, որոնք **կենդանի պատկերներ ստեղծելու հնարավորություն են տալիս:** *Նա պատկերում է բնության կոնկրետ տեսարաններ, նրանց կենդանությունը, թարմությունը, գույների ու ձևերի բազմազանությունը, ինչն էլ ճանաչվում և ընկալվում է մեր կողմից:*

Բնության և առարկայական աշխարհի երևույթները արվեստում կարող են արտացոլվել միմիայն **մարդկային վերաբերմունքի, զգացմունքների և խոհերի հետ ունեցած սերտ կապի մեջ:** *Իսկական արվեստի մեջ չեն կարող լինել մարդկային գնահատականից անկախ, սառն ու անտարբեր նկարագրություններ: Ունենալով իրենց ինքնուրույն ճանաչողական և հուզական բովանդակությունը՝ բնության, կենդանական կամ առարկայական աշխարհի գեղարվեստական պատկերները միշտ ձեռք են բերում նաև* **մարդկային իմաստ,** *դառնում կերպարների էության ինչ-ինչ կողմերը բացահայտելու և ճանաչելու միջոց:*

Այսպես, լեռնային բնության պատկերները Թումանյանի

«Լոռեցի Սարոն» պոեմի սկզբում ինչ-որ չեզոք, անտարբեր նկարագրություններ չեն, այլ նպաստում են հերոսի հոգեբանական դարգացմանը: Պատմական Հայաստանի բնության տեսարանները Րաֆֆու «Սամվել» վեպում (օրինակ՝ Արարատյան դաշտի առավոտի պատկերը) ուժեղացնում են հերոսների արարքների թողած տպավորությունը: Կուսական, ազատ ու անպարփակ բնության պատկերները Խահակյանի պոեմում ավելի են ընդգծում անհատի ազատության բուռն մղումը, որը թևավորում է Արու-Լաստ Մահատուն:

Կամ վերցնենք առարկաների նկարագրությունը: Այն նույնպես չի կարող ինքնանպատակ լինել, այլ միշտ ծառայում է հերոսների բնավորության որոշ կողմերի բացահայտմանը: Րաֆֆին «Ոսկի աթոռ» վեպի առաջին մասում մանրամասն նկարագրում է Մասիսյանի տունը, պարտեզը, որովհետև այդ ամենը յուրովի արտացոլում է հերոսի էությունը. ինչպես անասելիորեն հնացած, պահպանողական ու հետադեմ էր Մասիսյանն իր ըմբռնումներով, կյանքով ու սովորույթներով, այնպես էլ նրա կյանքի մեջ ամեն ինչ կիսաքանդ էր, փլվելու եղրին կանգնած, ամենուր «տիրում էր նույն րորբոսը, նույն փտությունը, նույն հնացած կյանքը իր մաշված կողմերով»: Տունն ասես դառնում է հերոսի բնավորության հայելին: Իսկ Սամվելի սենյակի նկարագրությամբ՝ պատերից կախված ամենատարբեր զենքերի, սպանված գազանների մորթիների մանրամասն թվարկումով, Րաֆֆին վեպի հենց սկզբից ակնարկում է հերոսի խիզախ, ոգեմի բնավորությունը և նախապատրաստում նրա ապագա սխրագործությունը:

Ինչ վերաբերում է կենդանիների նկարագրությանը, ապա նրանց զգալի մասը, ինչպես կտեսնենք, այլաբանական նշանակություն ունի և փաստորեն արտացոլում է մարդկանց կյանքը (օրինակ՝ առակներում և լեգենդներում): Բայց կենդանական աշխարհի ուղղակի պատկերները ևս անպայման խոշոր չափով առնչվում են մարդկային բնավորությունների հետ: Թումանյանի «Արջառոս», «Եղջերուն», «Գելը» պատմվածքներում հանդես են գալիս կենդանիներ, մենք իմանում ենք նույնիսկ նրանց վարքագծի որոշ կողմերի մասին: Բայց էականն այստեղ այն խոր մարդկային հայացքն է, որ յուսավորում է այդ ամենը. հասարակ գյուղացու կերպարները, որ կանգնում են մեր առջև իրենց արարքներով, մտածողությամբ, լեզվով: Ջ. Լոնդոնի «Սպիտակ ժանիքը» գրքում մարդն ուղղակի հան-

դես չի գալիս, բայց կննդանու վարքագծի և բնավորության մեջ դգալի չափով արտահայտված է մարդկային հայացք երևույթների նկատմամբ:

Այսպիսով, գրականությունն արտացոլում է ոչ միայն ուղղակիորեն մարդկայինը, այլև այն ամենը, ինչի հետ կապված է և ինչով հետաքրքրվում է մարդը: «Հանրահետաքրքիրը կյանքում՝ ահա արվեստի բովանդակություն»,– գրել է Զերնիչևսկին: Իրականության բոլոր բաղմազան կողմերը գեղարվեստորեն արտացոլվելիս անպայման ձեռք են բերում մարդկային բովանդակություն, դառնում են մարդու բնավորության ներքին հարստության դրսևորման միջոց: «Մարդկային կյանքն արվեստում և հատկապես գրականության մեջ նույնիսկ ոչ այնքան պատկերման առարկա է, որքան իմաստով (դա հենց կարող է և չլինել այս կամ այն երկի մեջ), որքան արվեստագետի համար պարտադիր այն տեսանկյունը, որի տակ նա դիտում է իրականության ամեն մի երևույթ»,– նշել է գրականագետ Լ. Ի. Տիմոֆեևը:

Այդ հանգամանքն էլ պայմանավորում է արվեստի և գրականության բովանդակության յուրահատկությունը, որով այն տարբերվում է գիտակցության մյուս ձևերից: Այդ յուրահատկությունը դրսևորվում է, ինչպես տեսանք, իրականությունը կոնկրետ մարդկանց ճակատագրերի, վարքագծի և ներաշխարհի միջոցով արտացոլելու մեջ: Անկախ այն բանից՝ ստեղծագործության մեջ անմիջապես արտացոլվո՞ւմ է մարդկային կյանքը, թե՞ ոչ, արվեստի համար էականը միշտ մարդկային բովանդակության բացահայտումն է: Ինչպես գրել է Հեգելը, «մարդկայինը կազմում է իսկական գեղեցկության և արվեստի կենտրոնականն ու բովանդակությունը»:

Գեղարվեստական պայմանականություն: *Գրական-գեղարվեստական պատկերը կյանքի արտացոլումն է, բայց ոչ երբեք նրա տառացի կրկնությունը: Արվեստը, ասում էր Բելինսկին, «իրականության վերարտադրությունն է, կրկնված, կարծես թե նորից ստեղծված մի աշխարհ»: Այդ առումով արվեստն ինքնին արդեն որոշ պայմանականություն է, քանի որ մեր առջև ոչ թե բուն իրականությունն է, այլ նրա գեղարվեստական պատկերը՝ վերստեղծված որոշակի արտահայտչական միջոցներով: Սակայն պետք է հիշել նաև, որ արվեստի տարբեր ճյուղերում հանդես է գալիս և զգալի դեր է խաղում գեղարվեստական պայմանականությունն ուղղակի իմաստով, երբ իրականության բնական գծերը դիտմամբ*

խախտում են, ձևափոխում (օրինակ՝ օպերային ներկայացումը՝ հերոսների երգային խոսակցությամբ, թատրոնը՝ գործող անձերի և միջավայրի պայմանականությամբ, դեկորացիաներով, բանդակը՝ մարդու մարմնին ու հագուստին բարի կամ մարմարի գույն տալով, պոեզիան՝ հերոսների չափածո խոսքով և այլն): Պայմանականությունը համակ կենսականորեն անհրաժեշտ է գեղարվեստական բովանդակություն արտահայտելու համար: Պետք է, օրինակ, թատրոնի բեմահարթակը պայմանականորեն ընդունել իբրև բնակարան, փողոց կամ բնության ինչ-որ վայր, որպեսզի կարողանանք ընկալել դրամատուրգի և դերասանների արտահայտած գեղարվեստական ճշմարտությունը: Իսկ եթե ուզենք արձանը ներկել մարդկային մարմնի կամ հագուստի բնական գույներով, ապա գեղագիտական տպավորությունն իսկույն կչքանա, և բանդակը կդադրի նույնիսկ սարսափ ներշնչել:

Գրականության մեջ գեղարվեստական պայմանականության ձևերը չատ բազմազան են: Օրինակ, որոշ երկերում դեպքերը տեղի են ունենում անիրական պայմաններում, ֆանտաստիկ հանգամանքներում, կամ իրբև գործող անձինք հանդես են գալիս նաև ոգիներ, գերբնական էակներ (Դանտեի «Աստվածային կատակերգություն», Գյոթեի «Faust», Բայրոնի «Մանֆրեդը», Լերմոնտովի «Դևը» և այլն): Ամրողջովին պայմանական են Ջ. Սվիֆթի «Գուլիվերի ճանապարհորդությունները» վեպի իրադարձությունները (Գուլիվերը հսկաների և լիլիպուտների աշխարհում): Պարոնյանի «Ծիծաղ» գրքում մարդիկ հանդես են գալիս կենդանիների դիմակի տակ: Թումանյանի բալլադներում մարդիկ դառնում են թռչուններ («Ագավնու վանքը», «Պողոս-Պետրոս», «Անիծած հարսը»): Բայց այս պայմանականությունները չեն բացառում գեղարվեստական արտացոլման ճշմարտացիությունը, այլ նրա դրսևորման հատուկ եղանակն են: Լերմոնտովը «Դևը» պոեմում պայմանական, ֆանտաստիկ ձևի մեջ պատկերում է միայնակ հոգու տառապանքը, բարձր ձգտումների փլուզումն ու ողբերգությունը: Թումանյանը «Փարվանա» բալլադում պայմանական պատկերներով արտահայտել է մարդկային հավերժական ձգտումը կատարելության: Դրանք խորապես ճշմարտացի և կատարյալ երկեր են, թեև մենք հասկանում ենք, որ նրանց մեջ չատ նկարագրություններ ու վիճակներ սոսկ գեղարվեստական պայմանականություն են և տառացի իմաստով հասկացվել չեն կարող:

Ժամանակի և տարածության պատկերումը: *Իրականության արտացոլումը գրականության մեջ անհրաժեշտաբար կապվում է ժամանակի և տարածության պատկերման հետ, քանի որ կյանքի իրողությունները դրսևորվում են տարածաժամանակային որոշակի սահմանների մեջ: Սակայն, բացի հարցի այս բնորհանուր փիլիսոփայական բմբռնումից, գրականության մեջ մենք հաճախ տեսնում ենք նաև ժամանակի և տարածության ուղղակի պատկերում: Դա պայմանավորված է գրականության՝ ժամանակի մեջ ծավալվող պատկերներ ստեղծելու և խոսքի միջոցով երևույթների տարածական ձևերի չոչափելի ընկալման հասնելու կարողությամբ:*

Ժամանակի գեղարվեստական արտացոլումը իրական ժամանակային ընթացքի պարզ վերարտադրություն չէ: Այն կարող է «խտացվել»՝ մեկ պահի մեջ ամփոփելով մեծ ժամանակահատվածի բովանդակություն, բայց և կարող է «ձգվել», երկարացվել՝ տալով մեկ ակնթարթում կատարված դեպքի, փայլատակած մտքի կամ հույզի մանրակրկիտ նկարագրություն:

Գրականագիտության մեջ խոսվում է նաև **ներփակ** *ժամանակի և* **բաց** *ժամանակի մասին: Գեղարվեստական ժամանակը ներփակ է կոչվում, երբ այն համընկնում է ժամանակի բնականոն ընթացքի հետ և իրենից ներկայացնում է միմյանց հաջորդող իրողությունների չղթա: Այսպես, Շիրվանզադեի «Քառս» վեպում կամ Թումանյանի «Գիքորը» պատմվածքում իշխում է ներփակ ժամանակի սկզբունքը: Այդ երկերում դեպքերը զարգանում են այն կարգով, ինչպես նրանք ժամանակի մեջ տեղի կունենային, այսինքն՝ պատճառահետևանքային սկզբունքով, առանց ժամանակային հաջորդականության որևէ խախտման կամ այուժետային դադարների:*

Բաց ժամանակը ենթադրում է ժամանակային տարրեր հոսքերի (ներկա, անցյալ, ապագա) առկայություն՝ նրանց համադրման տարբեր ձևերով, ինչպես նաև դեպքերի գլխավոր ընթացքին զուգահեռ զարգացող այուժետային գծերի ցուցադրում: Այս սկզբունքը մենք տեսնում ենք, օրինակ, Րաֆֆու ծրագրային-քաղաքական վեպերում: Այստեղ, բացի ներկայի մեջ կատարվող գործողություններից (ռուս-թուրքական պատերազմի դեպքերը «խնեմում», հերոսների չրջագայությունն ու արկածները «Կայծերում»), վիպական հյուսվածքի մեջ բաղմիցս մտնում են նաև անցյալի հիշողություններ ու պատկերներ (պատերազմից առաջ տեղի ունեցած

դևպքերը «Խննթի» մեջ, հերոսների նախապատմությունները «Կայծեր» վեպում): Վերջապես, խախտելով ժամանակի սովորական պատկերացումները, Րաֆֆին իր հերոսներին տեղափոխում է նաև հեռավոր գալիք՝ աշխատելով կռահել, թե ինչպիսին է լինելու Հայաստանի ապագան (Վարդանի երազը «Խննթի» մեջ, «Կայծերի» եզրափակիչ գլուխները):

Ժամանակի տարբեր չափումները հատվում են նաև Ե. Զարենցի «Խմբապետ Շավարշը» պոեմում. ներկայից (զինվորային ադմկալից խնջույք, չրջագայություն բազարի փողոցներում) հերոսի մտորումներն ու հիշողությունները գնում են մերթ դևպի ապագան (ի՞նչ է սպասում իրենց առավոտյան ռազմական նախարարի մոտ), մերթ դևպի անցյալ (պատերազմի, գաղթի և կոտորածների արյունալի տեսարանները): Նույնը, թեև բոլորովին այլ բովանդակությամբ, տեսնում ենք նաև «Դևպի լյարը Մասիս» պոեմում: Այստեղ սկզբում և վերջում Խաչատուր Աբովյանը հանդես է գալիս ներկայի մեջ՝ այն պահին, երբ նա հեռանում է տնից դևպի անհայտ հեռուները: Իսկ պոեմի վերջին մասերում հերոսի հետ մենք տեղափոխվում ենք դևպի անցյալ (դորպատյան ուսումնառության տարիները, սեր և ստեղծագործական ոգորումները) կամ էլ լսում ենք նրա մտորումները ապագայի մասին (ի՞նչ ճակատագիր է ունենալու իր հայրենասիրական գործը):

Մենք գիտենք, որ գրականությունը, ի տարբերություն կերպարվեստի և ճարտարապետության, չի ստեղծում որոշակի տարածք գրաղեցնող պատկերներ: Սակայն գեղարվեստական խոսքի միջոցով կարելի է առաջացնել տարածության որոշակի պատկերացումներ, ներկայացնել այն միջավայրը, որտեղ ապրում և գործում են կերպարները: Տարածության պատկերումը ևս տարաբնույթ կարող է լինել՝ կապված ստեղծագործության հիմնական խնդիրների հետ: Այսպես, Շիրվանզադեի և Նար-Դոսի վեպերում տարածական միջավայրը հերոսների բնակարանն է, փողոցը կամ հասարակական հավաքատեղին: Այնինչ Ա. Բակունցի պատմվածքներում դևպքերն ու իրադարձությունները ծավալվում են լեռնային բնության՝ խոր ձորերի ու երկնահաս բարձունքների, թավուտ անտառների ու հորձանուտ վտակների ֆոնի վրա: Առավել ևս լայն է տարածական միջավայրը Րաֆֆու «Կայծեր» վեպում: Խնդիր դնելով ընթերցողին ծանոթացնելու պատմական Հայաստանի աշխարհագրական միջավայրի, հուշարձանների, ժողովրդի կյանքի և կենցաղի հետ՝ վիպա-

սանն իր հերոսներին չրջագայության է տանում Պարսկաստանի և Թուրքիայի հայկական գավառներում, և մեր աչքի առջև ծավալվում են բնության, բնակավայրերի և պատմական հնությունների բազմազան պատկերներ:

Ժամանակի և տարածության պատկերումը որոշ իմաստով միասնական խնդիր է և տևողի է ուննում միաժամանակ: Այդ առումով բնորոշ օրինակ կարող է համարվել Ե. Չարենցի «Մահվան տեսիլ» բանաստեղծությունը՝ նվիրված Ալեքսանդր Թամանյանի հիշատակին (1936): Մեծ ճարտարապետի կյանքի և գործունեության ողջ իմաստը բանաստեղծը խտացրել է նրա մահվանը նախորդող վերջին պահի մեջ, երբ նա երևակայության աչքերով տեսնում է իր երազած «արևային քաղաքի» համայնապատկերը: Դա տարածական պատկերների մի հոծ դանդված է, որը նրան երևում է «ակնթարթում մի վսեմ», և տարածության ու ժամանակի այդ համադրումից էլ ծնվում են բանաստեղծական խոսքի բացառիկ ուժն ու տպավորությունը.

Ինչպես մաքուր մարմարի կապույտ կողին նկարած
Արևային ժամացույց՝ քարտե՛զն ահա քաղաքի.–
Պողոտաներ, փողոցներ՝ բոլորաձիգ երկարած,
Իսկ կենտրոնում երկնահաս, գըրանիտյա մի բազին:
Ակընթարթում մի վսեմ, որ երկարում է դարեր,
Փողփողում են ուղեղում–սիրտ պայթելու չափ պայծառ–
Սյունաշարքե՛ր, տերրասնե՛ր, աստիճաննե՛ր մարմարե,
Եվ պարտեզնե՛ր ոսկեզօծ, չատրվաննե՛ր երգաձայն...
Աչտարակնե՛ր երկնահաս և կամարներ կորանիստ,
Քանդակազօծ կարնիզներ, պատուհաններ նուրբ հատած,
Ե՛վ մարմարիոն մարմնագույն, և՛ գանգրահեր գրանիտ,
Ե՛վ վարդագույն տուֆաքար, և՛ բիլ բազալտ սրբատաչ...

Ժամանակի և տարածության պատկերումը գրականության մեջ, ինչ ձևով էլ որ այն իրագործվի, վերջին հաշվով ծառայում է կյանքի գեղարվեստական արտացոլման ճշմարտացիությանը:

Պատկերի հիմնական տեսակները: *Պատկերի հասկացությունը գեղագիտության մեջ մտավ և հաստատուն տեղ գրավեց XIX դարի սկզբից՝ Հեգելի և Բելինսկու աշխատությունների շնորհիվ, և այնուհետև զարձավ գրականության տեսության հիմնական, կարևորագույն բմբռնումներից մեկը: Սակայն գրական-գեղարվեստական*

պատկերը (ռուսերեն՝ образ, գերմաներեն՝ das Bild) միանշանակ հասկացություն չէ: Բազմազան են պատկերի տեսակները, նրա կառուցման եղանակները, պատկերի միջոցով իրականության գաղափարական-հուզական գնահատման ձևերը:

Պատկերի հիմնական տեսակը **կերպարն** *է: Երկի մեջ հանդես եկող ամեն մի գործող անձ, եթե օժտված է բնավորության և գործողությունների որոշակիությամբ, ինքնին նաև գեղարվեստական մի առանձին պատկեր է, մարդկային անհատականության, մտածողության և վարքագծի կոնկրետ մարմնացում: Պատկեր-կերպարն ստեղծվում է քայլ առ քայլ, գեղարվեստական բազմաթիվ մանրամասների չնորհիվ: Այստեղ մասնակցում են և՛ այն կոնկրետ հանգամանքները, որոնց մեջ գործում են հերոսները, և՛ նրանց արարքները, և՛ նրանց երկխոսությունն ու ներքին խոսքը, և՛ հոգեկան վիճակների նկարագրությունը: Այսպես, «Առաբյալը» վիպակում Պետրոս Կամսարյանի կերպարը ամբողջանում է՝ չնորհիվ այն բազմազան գեղարվեստական տարրերի, որ ստեղծում է Մուրացանը՝ սկսած հերոսի ճանապարհորդության նկարագրությունից մինչև նրա ներքին երկվության, կասկածների ու վարանումների բացահայտումը, չրջանավարտների ժողովից մինչև հայ գյուղի մարդկանց բարքերի ու արտաքինի մանրամասները: Բնական ճանապարհով չաղկապվելով իրար հետ՝ այդ բոլոր տարրերը «կառուցում են» գլխավոր հերոսի կերպարը՝ իրեն ժամանակի մտավորականության որոշ չերտերի հոգեբանության և վարքագծի, խոսքի ու գործի հակադրության կենդանի մարմնացում:*

Որոշ երկերում անհատ հերոսների փոխարեն գործում են **հավաքական, կոլեկտիվ կերպարներ**, *ժողովրդական դանգվածներ: Այդպես են կառուցված, օրինակ, Զարենցի «Ամրոխները խելագարված», «Երգ ժողովրդի մասին» պոեմները:*

Պատկերի մյուս չատ տարածված տեսակը **պատկեր-գործողությունն** *է: Յուրաքանչյուր դեպք, իրադարձություն, որ նկարագրում է գրողը, մարդկային կյանքի մի առանձին պատկեր է, որը մասնակցում է կերպարների ստեղծման գործին: Օրինակ, «Քառս» վեպում այնպիսի պատկերներ, ինչպես Հոգևհանգստի, նավթահանքերում ծագած հրդեհի, Միքայելի և նրա ընկերների գիչերային խրախճանքի տեսարանները, զգալի չափով նպաստում են գլխավոր հերոսների բնութագրմանը: Բայց դրանք միաժամանակ նաև ինքնուրույն և ամբողջական պատկերներ են, քաղաքի կյանքը*

ներկայացնող տեսարաններ: «Առաքյալում» Կամսարյանի կողմից Սևանի կղզին կամ տիրացու Մոսիի դպրոցն այցելելու դրվագները կերպարի զարգացման կարևոր օղակներ են, բայց և առանձին պատկեր-գործողություններ:

Սակայն ոչ բոլոր երկերում է, որ հանդես են գալիս ամբողջական, գործողության մեջ բնութագրվող կերպարներ: Օրինակ, բնաբական բանաստեղծության մեջ առաջին պլանի վրա է դրվում ոչ թե դեպքերի նկարագրությունը, այլ որևէ մարդկային զգացմունք, խոհ, տրամադրություն: Բանաստեղծության բնարական հերոսը հանդես է գալիս որևէ հուզական վիճակի մեջ, և ընթերցողը տեսնում է տվյալ ապրումի գեղարվեստական մարմնավորումը: Բայց այս դեպքում ևս գրողը պատկեր է կերտում, և դա բանաստեղծության մեջ դրսևորվող ապրումն է: Այդ պատճառով բնարական բանաստեղծության հիմքում դրված պատկերը կարելի է կոչել **պատկեր-ապրում**: *Վերցնենք Վահան Տերյանի բանաստեղծությունը.*

Գարունը այնքան ծաղիկ է վառել,
Գարունը այնպե՛ս պայծառ է կրկին,
– Ուզում եմ մեկին քնքշորեն սիրել,
Ուզում եմ անուշ փայփայել մեկին:
Այնպե՛ս գգվող է երեկոն անափ,
Ծաղիկներն այնպե՛ս նազով են փակվում,
– Շուրջս վառված է մի անուշ տագնապ,
Մի նոր հուզում է սիրտս մրրկում...
Անտես զանգերի կարկաչն եմ լսում,
Իմ բացված սրտում հնչում է մի երգ.
– Կարծես թե մեկը ինձ է երազում,
Կարծես կանչում է ինձ մի քնքուշ ձեռք...

Այս բանաստեղծության մեջ ամեն ինչ ծառայում է գարնան անհուն թարմության, անհագ կենսասիրության և աշխարհի նկատմամբ սիրառատ, հումանիստական վերաբերմունքի դրսևորմանը: Այդ ապրումը չատ կոնկրետ տեսք է ստացել, բայց և կյանքի կարոտի, մարդասիրության բնդհանրացված արտահայտություն է: Դա էլ հենց բանաստեղծության հիմնական պատկերն է: Ճիշտ այդպես էլ վիպական երկերում պատկեր կարող է կոչվել հերոսների հոգեբանական այս կամ այն վիճակի բաղմակողմանի վերլուծու-

թյունը (օրինակ, Շահյանի հոգևվիճակների նկարագրությունը Նար-Դոսի «Մահը» վեպում):

Պատկերի մի առանձին տեսակ են **բնության տեսարանները ու առարկայական աշխարհի նկարագրությունները:** Թեև դրանք, ինչպես տեսանք, մեծ ծառայում են մարդկային բնավորության ամբողջացման գործին և այդ իմաստով չեն կարող դիտվել կերպարներից անկախ, բայց միաժամանակ ինքնուրույն պատկերի նշանակություն ունեն (Զանգվի և Երևանի բերդի պատկերները Արովյանի վեպում, Արաբսի, Անուշ բերդի, Տարոնի առավոտի տեսարանները Րաֆֆու վեպում և այլն): Բայց գրականության մեջ բնության պատկերներ են ստեղծվում ոչ միայն կոնկրետ վայրերի նկարագրմամբ: Ահա լեռնային գյուղի աշնան նկարագրությունը Բակունցի «Միրհավ» պատմվածքում. այն չի կապվում որևէ կոնկրետ աշխարհագրական տեղանվան հետ, բայց մանրամասների ճշմարտացիությունն ու բնության պատկերման չոչափելիությունը մեր երևակայության մեջ ստեղծում են մի ամբողջական գեղարվեստական պատկեր.

Աշուն էր, պայծառ աշուն...

Օդը մաքուր էր, արցունքի պես ջինջ: Կապտավուն սարերն այնքան մոտ, այնքան պարզ էին երևում, որ հեռվից կարելի էր համարել նրանց մաքուր լանջերի բոլոր ձորակները, կարմրին տվող մասրենու թփերը:

Աշուն էր, տերևաթափով, արևի նվազ ջերմությամբ, դառնաչունչ քամիով, որ ծառերի ճղներից պոկում էր դեղնած տերևները, խմբերով քշում, տանում հետու ձորերը: Նույնիսկ քարափի հաստաբուն կաղնին խոնարհվում էր քամու առաջ: Ամայի ձորերում, դեղնակարմիր անտառի և հնձած արտերի վրա իջել էր մի պայծառ տխրություն: Ջինջ օդի առնության մեջ զգացվում էր առաջին ձյունի չունչը:

Բնության տեսարանների և առարկայական աշխարհի պատկերների մեջ պետք է առանձնացնել **սիմվոլիկ, այլաբանական** նկարագրությունները: Նրանց էական առանձնահատկությունն այն է, որ խոսելով բնության կամ կենդանիների մասին՝ գրողը միշտ նկատի ունի մարդկային բնավորություններ ու զգացմունքներ, և ընթերցողի համար էլ կարևորը հենց այդ պատկերների մարդկային իմաստն է: Սիմվոլիկ պատկերների մեջ մեծ տեղ են գրավում պայմանականությունը, չեղումը տառացի ճշմարտությունից: Գեղարվեստական սիմվոլիկ պատկերներ են, օրինակ, Մրրկահավի և Բաղեի կերպարները Մ. Գորկու երկերում, սարն ի վեր բարձրացող

ծառի նկարագրություններ Վ. Փափազյանի «Ըմրոստի մահը» պատմվածքում. այստեղ ամեն ինչ ակնարկում է մարդկային կյանքը. բնավորություններն ու ձգտումները:

Գեղարվեստական պատկերի այս տեսակներից անհրաժեշտ է տարբերել այսպես կոչված «բառային պատկերները» կամ պատկերավոր արտահայտությունները (մակդիր, փոխաբերություն, համեմատություն և այլն), որոնք երբեմն սխալմամբ նույնացվում են բուն պատկերի հասկացության հետ: Ճիշտ է, ամեն մի համեմատություն կամ մակդիր ընթերցողի երևակայության մեջ որոշ կոնկրետ պատկերներ է ստեղծում: Ահա ամրողջովին համեմատություններից կազմված մի հատված Բակունցի «Կարմրաբար» վեպից.

Պատերազմի լուրը պայթեց, ինչպես որոտը պարզկա երկնքում: Կարծես հրթիռ էր, որ պայթյունով վեր սլացավ, ճեղքեց խավարը, պուղի վրա կրակի անձրև մաղեց ու հալվեց: Առօրյա մանր հոգսերը հանկարծ խառնվեցին, ինչպես կոտնկի երամն ամպ գիշերին:

Այս համեմատությունները, միասին վերցրած, կենդանի կերպով բնորոշում են մեծ աշխարհից կտրված հայկական գյուղի մարդկանց ստացած տպավորությունը հանկարծակի սկսված պատերազմի լրից: Բայց այս պատկերավոր արտահայտությունները դեռ իսկական իմաստով պատկեր (образ) չեն, այլ սոսկ իրենց հերթին նպաստում են իրական պատկեր ստեղծելուն:

Մյուս կողմից, երբեմն հանդիպում է նաև պատկերի չատ լայն բմբռնում, որի համաձայն՝ գրական երկը, ամրողջությամբ վերցրած, մեկ միասնական պատկեր է համարվում: Դա պետք է հասկանալ միայն փոխաբերական իմաստով, քանի որ ստեղծագործությունն իրոք գծագրում է մարդկային կյանքի մի ամրողջական պատկեր-իրադրություն, պատկեր-գործողություն: Բայց այդ «պատկերն» իր հերթին բաղկացած է բազմաթիվ ու բազմապիսի գրական-գեղարվեստական պատկերներից, որոնց տեսակներին մենք արդեն ծանոթացանք:

Պատկերի կառուցման ու կյանքի գաղափարական-հուզական գնահատման եղանակները: *Գրականության մեջ պատկերավորման ձևերի բազմազանությունն ավելի է մեծանում՝ չնորհիվ պատկերի կառուցման տարբեր եղանակների առկայության: Խոսքը վերաբերում է, առաջին հերթին, երեք գրական սեռերին (էպոս, լիրիկա,*

դրամա), որոնք ևնթադրում են նաև պատկերի ստեղծման պատմողական, ֆնարական ու դրամատիկական եղանակներ: Դրանց բննութիյուն առանձին-առանձին կտրվի գրական սեռերին ու տեսակներին նվիրված գլխում:

Բացի այդ, գեղարվեստական պատկերի միջոցով միշտ, ուղղակի կամ անուղղակի, տրվում է իրականութիյան հուզական-գաղափարական որևէ գնահատական՝ հիացմունք կամ ատելութիյուն, դրվատանք կամ պարսավանք, հաստատում կամ բացասում, հարգանք կամ ծաղր: Եթե գրողն արտացոլում է իրականութիյան գեղեցիկ, վեհ կամ հերոսական կողմերը, այն, ինչ համապատասխանում է իր գեղագիտական իղեալին, նա իր կերտած պատկերների, կերպարների միջոցով արտահայտում է հաստատման և դրվատանքի, հիացմունքի և պաթետիկայի տրամադրութիյուններ: Հուզական վերաբերմունքի այդ կողմերը՝ տարբեր ձևերով ու համամասնութիյամբ, երևան են եկել հայ գրականութիյան այնպիսի դասական երկերի մեջ, ինչպես Ս. Արովյանի «Վերք Հայաստանին», Ղ. Ալիշանի «Նահապետի երգերը», Հ. Թումանյանի «Սասունցի Դավիթը», Դ. Վարուժանի «Հարճը», Ե. Զարենցի «Ամրոխները խնկագարված», Պ. Սևակի «Անլռելի դանգակատուն» և այլն:

Բաղմազան են նաև կյանքի երևույթների հուզական բացատման ձևերը՝ բննադատական վերաբերմունք, դայրալից դատապարտում, երգիծական մերկացում և այլն: Գնահատման այդ ձևերը չի կարելի չփոթել իրար հետ: Գեղարվեստական պատկերը կարող է տալ կյանքի տվյալ կողմի չատ սուր բննադատական գնահատական, որը, սակայն, երգիծական չէ: Օրինակ, Շիրվանզադեի «Քաոս» վեպը կամ «Պատվի համար» դրաման անդիջող կերպով բննադատում են հասարակութիյան բարոյական նորմերը: Բայց դրանք երգիծական գործեր չեն: Ինչո՞ւ: Որովհետև նրանց մեջ բացակայում է իրականութիյուն հատկապես կոմիկական կողմերի տեսանկյունից բացահայտելու և նրա նկատմամբ երգիծական վերաբերմունք արտահայտելու սկզբունքը:

Իրենց հուզական բովանդակութիյամբ և նպատակներով տարբեր են նաև երգիծական պատկերներն ու ծիծաղի տեսակները: Ծիծաղի բնույթը կախված է, նախ, պատկերվող երևույթի էութիյունից. կան կյանքի այնպիսի կողմեր, որոնք գրողի համար թչնամական են, լիակատար ժխտման արժանի, բայց կան և այնպիսի երևույթներ, որոնց նկատմամբ նրա բննադատական վերաբերմունքը նպա-

տակ ունի ուղղել, մաքրել արատներից: Ծիծաղի երանգը կախված է նաև հեղինակի հասարակական-գեղագիտական ըմբռնումներից:

Երգիծական պատկերի երանգները, վերջին հաշվով, հանգում են երկու հիմնական տեսակի՝ **սատիրա և հումոր:**

Սատիրայի մեջ երգիծական կերպարները ցուցադրվում են իրենց ողջ այլանդակությամբ, հասարակության համար ունեցած իրենց վնասակար, հետադեմ դերով: Հեղինակը նրանց հանդեպ արտահայտում է անհաշտ վերաբերմունք, ժխտման տրամադրություն, որը և փոխանցվում է ընթերցողին: Ժխտելով՝ սատիրայի հեղինակը հաստատում է որևէ բարձր իղեալ, որը կարող է և ուղղակի մարմնավորված չլինել կերպարների մեջ, բայց ղգացվում է ստեղծագործության ամեն մի տողում: Սատիրական երկեր են, օրինակ, Հ. Պարոնյանի «Ազգային ջոջերը», Ե. Օտյանի «Ընկեր Փանջունին», Դ. Դեմիրճյանի «Քաջ Նազարը»:

Հումորի մեջ ծաղրվում և դատապարտվում է որևէ մարդկային թերություն, բայց այն կրող անձնավորությունն ամբողջովին չի ժխտվում: Անդիջող լինելով բացասական երևույթի նկատմամբ՝ գրողը ձգտում է մաքրել մարդուն այդ արատից, բարոյապես բարձրացնել նրան: Այստեղ ժխտման տրամադրությունը հաճախ միահյուսվում է հերոսի մարդկային արժանիքների հաստատման հետ: Հումորական գծերով են օժտված այնպիսի կերպարներ, ինչպես Սերվանտեսի Դոն Կիխոտը և Սանչո Պանսան, Գոգոլի Տարաս Բուլբան, Սունդուկյանի Գիքոն և այլն:

Գրականության պատմությունը ցույց է տալիս, որ սատիրայի և հումորի տարրերը հաճախ միաձուլվում են: Եթե Պարոնյանի «Մնծապատիվ մուրացկաններ», «Քաղաքավարության վնասները» երկերի չատ կերպարներ և նկարագրություններ հումորային բնույթ ունեն, ապա տիրող բարոյականության և հարաբերությունների գնահատման մեջ նրանք հասնում են սատիրական սրության: Եթե Յա. Հաչևկի «Քաջ զինվոր Շվեյկի արկածները» վեպի գլխավոր հերոսն օժտված է հումորային չատ գծերով, ապա պատերազմի հակաժողովրդական էության մերկացման մեջ գիրքն ունի վիթխարի սատիրական ուժ:

Գրական-գեղարվեստական պատկերի այս բոլոր տեսակներն ու ձևերը գրականության հնարավորություն են տալիս ընդգրկելու և պատկերելու իրականության երևույթների բազմազանությունն ու հարստություն:

ԳՐԱԿԱՆ ՊԱՏԿԵՐԻ ԲՆՈՐՈՇ ԳԾԵՐԸ

Գեղարվեստական պատկերը որպես հակադրությունների միասնություն: *Լինելով իրականության արտացոլման հատուկ եղանակ՝ գեղարվեստական պատկերը յուրովի արտահայտում է մարդկային մտածողության ընդհանուր օրինաչափությունները: Պատկերի միջոցով ևս դրսևորվում է կյանքն իր հակադիր կողմերի մեջ տեսնելու և վերարտադրելու ունակությունը, որը բնորոշ է մարդկային մտածողությանն առհասարակ: Այլ կերպ ասած՝ գեղարվեստական պատկերին հատուկ է* **դիալեկտիկան***՝ առարկաների բուն էության մեջ եղած հակադրությունների բացահայտումը:*

Ամենից առաջ, գեղարվեստական պատկերը **իրականության որոշ կողմերի** *և նրանց նկատմամբ* **հեղինակի սուբյեկտիվ գնահատականի միասնությունն է:** *Կյանքի ճշմարտացի արտացոլումը պատկերի արժեքավորության կարևորագույն պայմանն է: Սակայն պատկերն արտահայտում է նաև հեղինակի մոտեցումը, հուզական-գաղափարական գնահատականը: Այդ երկու կողմերը կարող են հանդես գալ տարբեր ձևերով ու համամասնությամբ, բայց նրանք միշտ առկա են: Առանց այդ միասնության պատկեր ստեղծել առհասարակ անհնար է:*

Այս իմաստով հետաքրքիր են գրողների որոշ վկայություններ իրենց ստեղծած կերպարների մասին: Գյուստավ Ֆլոբերը, նկատի ունենալով իր վեպի հերոսուհուն, ասում էր. «Տիկին Բովարին այդ ես եմ»: Նույնպիսի խոստովանություն է արել Գաբրիել Սունդուկյանը՝ գրելով. «Խաթարալայի» Մասիսյանցը ես եմ, «Էլի մեկ դոհի» Միքայելը ես եմ, իսկ Պևպոն դարձյալ ես եմ՝ հասարակ կինոյի կերպարանքով»: Իհարկե, սխալ կլիներ այս խոսքերը հասկանալ բառացի իմաստով՝ իբրև կերպարի ինքնակենսագրական բնույթի հավաստում: Այստեղ խոսքն այն մասին է, որ այդ կերպարների միջոցով հեղինակներն արտահայտել են իրենց հոգու, իրենց հայացքների որոշ էական կողմերը: Բայց անկախ այն բանից՝ տվյալ կերպարն ուղղակիորեն արտահայտո՞ւմ է հեղինակի ըմբռնումները, թե՞ ոչ, նրա մեջ նույնիսկ ժխտման միջոցով երևան է գալիս գրողի սուբյեկտիվ գնահատականը: Սունդուկյանի պիեսների այնպիսի բացասական կերպարներ, ինչպես Ջամրախովը, Ջիմդիմովը, Սարգիսը և մյուսները, իրենց վրա որոշակիորեն կրում են հեղինակի ժխտական մոտեցման կնիքը:

Գեղարվեստական պատկերի մեջ միշտ միասնարար են հանդես գալիս նաև կյանքի երևույթների **զգայական անմիջական ընկալումը և տրամաբանական հայացքը** նրանց նկատմամբ:

Որևէ գեղարվեստական պատկեր առաջին հերթին ազդում է մեր հույզերի, տրամադրության վրա, պատասխան զգացմունքներ է առաջացնում: Ներկայացնելով կոնկրետ մարդկային վիճակներ և ապրումներ՝ պատկերը պահպանում է նաև նրանց հարուցած զգացմունքային անմիջականությունը: Իհարկե, պատկերի միջոցով կրոդն արտահայտում է նաև իր գաղափարները, րմբռնումները կյանքի մասին, միայն թե միշտ **զգացմունքի միջոցով, հուզականորեն գունավորված**: Պ. Դուրյանի «Լճակ» բանաստեղծության մեջ դրսևորվել է պոետի խոհը ժամանակակից կյանքի, անհատի և հասարակության փոխհարաբերության մասին: Սակայն այդ ամենը ներկայացվում է մարդկային կենդանի հույզերի, զգացմունքների րուն հորձանքի մեջ: Հուզականության դրսևորման իրենց ուրույն եղանակներն ունեն նաև վիպական ու դրամատիկական երկերը:

Գրական պատկերի մեջ հակադրությունների միասնությունը առավել ցայտուն երևում է **կոնկրետության (եզակիության)** և յայն **ընդհանրացնող նշանակության** դուգորդմամբ: Դա գեղարվեստական պատկերի ամենացայտուն տարբերիչ գիծն է, նրա էության րմբռնման բանալին:

Պատկերի կոնկրետությունը: Գեղարվեստական պատկերը միշտ կենսականորեն կոնկրետ է. իր բնույթով անհատական, եզակի և անկրկնելի: Գրողը, իհարկե, կարող է անդրադառնալ կյանքի ամենաընդհանուր խնդիրներին, արտահայտել ամենաբարդ գաղափարներ. բայց բոլոր դեպքերում այն պայմանով, որ այդ ամենը գեղարվեստորեն մարմնավորվի կոնկրետ, կենդանի պատկերների՝ կերպարների, նրանց փոխադարձ կապերի, գործողությունների, զգացմունքների միջոցով: Այսպես, հայ դասական գրողները տարբեր ժամանակներում արտահայտել են հայրենասիրության գաղափարը, բայց ոչ թե ընդհանուր դատողությունների կամ պատմական փաստերը վերապատմելու ուղիով, այլ հայրենասեր հերոսների և նրանց սխրագործությունների պատկերման միջոցով (Ադասի, Սամվել, Դավիթ-Բեկ, Գևորգ Մարզպետունի, Հովնան և նման այլ կերպարներ) և կամ հայրենիքի հանդեպ սիրո և նվիրվածության կենդանի զգացմունքներ բացահայտող բանաստեղծություններով, ինչպիսիր են Թումանյանի, Տերյանի, Սիամանթոյի, Վարուժանի,

Զարենցի, Շիրազի և չատ ուրիշների գործերը:

Պատկերի անհատական բնույթը ուղղակիորեն բխում է կյանքի վերարտադրության խնդրից: Գրականության մեջ կյանքը պատկերվում է մեծ մասամբ հենց «կյանքի ձևերով»: Դա գեղարվեստական արտացոլման էական կողմերից է: Իսկ կյանքում ամեն ինչ գոյություն ունի միայն իր կոնկրետ, որոշակի տեսքով. ամեն քայլափոխի մենք հանդիպում ենք եղակի դեպքերի ու դեմքերի, իրերի ու բնության տեսարանների: Եվ ահա կյանքի պատկերը ճշմարտացիորեն վերստեղծելու խնդիրն արտահայտվում է նախ և առաջ հերոսների, դեպքերի կամ զգացմունքների ու մտքերի այդ կոնկրետ, անհատական, եղակի բնույթը պահպանելու մեջ: Գեղարվեստականության առաջին տարրական պայմանն այն է, որ ստեղծվեն բուն ամենայնի անհատականացված, կենսական ճշմարտացի գծեր ունեցող պատկերներ: Իսկական գեղարվեստական պատկերն անկրկնելի է և եղակի, ինչպես որ կյանքում անկրկնելի է յուրաքանչյուր անհատ, յուրաքանչյուր իրադարձություն: Հնարավոր էլ չէ ստեղծել կոնկրետությունից դուրս պատկեր և մնալ գեղարվեստականության սահմաններում:

Ահա թե ինչու Գյոթեն անհատականի ըմբռնումը համարում էր ամենարարդ ու դժվարին խնդիրը ստեղծագործական աշխատանքի մեջ: «Ես Հրաչալի հասկանում եմ,- ասել է նա Էքերմանի հետ զրուցելիս,- որ դա դժվար է, սակայն արվեստի իսկական կյանքն առանձնահատուկի բնկալման և պատկերման ունակության մեջ է: Եվ հետո. այնքան ժամանակ, քանի դեռ մենք կվերարտադրենք բնդհանուրը, ամեն որ կարող է մեզ բնդօրինակել. մինչդեռ առանձնահատուկը ոչ որ չի կարող մեզնից փոխառել: Ինչո՞ւ: Որովհետև ուրիշ ոչ որ այդ բանը չի վերապրել»:

Գեղարվեստական կոնկրետությունը հնարավորություն է ստեղծում նկարագրություններին տալու կենդանի, չոչափելի, առարկայական կամ, ինչպես հաճախ ասում են, պլաստիկ բնույթ. կարդալով բարձրարվեստ որևէ ստեղծագործություն՝ մենք, ինչպես կենդանի մարդկանց, տեսնում ենք նրա հերոսներին, այն դեպքերը, որ ծավալվում են նրանց շուրջ: Գեղարվեստական պատկերման այդ կողմին չատ մեծ նշանակություն էր տալիս Մ. Նալբանդյանը՝ ասելով, որ գրողը պետք է «տեսանելի և չոչափելի» դարձնի նույնիսկ ամենավերացական գաղափարը: «Կրիտիկա» հոդվածում նա այդ միտքը բացատրում է այսպես. «Մեծ տարբե-

րութիյուն կա տեսնելու և լսելու մեջ: Այն հեղինակը, որ ինքը բան չէ ասում մեզ, այլ մարդիկ է հանում մեր առջև, ներգործել տալով նոցա,- նա ցույց է տալիս. էլ տեսնելուց հետո լսելու կարոտութիյուն չկա: Իսկ այն հեղինակը, որ ոչ ամեն բան ցույց է տալիս ներգործողների ձեռքով, այլ երբեմն իր ըներից է պատմում նոցա մասին, նա լսեցնում է, որի տպավորութիյունն ավելի թույլ է, քան թե տեսնելու և չոչափելու տպավորութիյուներ»:

Պատկերի անհատականացման պահանջը վերաբերում է նրա բոլոր տեսակներին: Կոնկրետ կենսական գծեր պետք է ունենան ոչ միայն ստեղծագործութիյան հերոսները, այլև նկարագրվող դեպքերը, առարկայական աշխարհը, բնութիյուներ: Ահա, օրինակ, ինչպես է Նար-Դոսը ներկայացնում մի քաղաքի հետամնաց ծայրամասի արտաքինը.

Հավիտենական աղբով ծածկված ծուռտիկ-մուռտիկ փողոցներ, որոնք նեղլիկ անցքերով գնում խաչաձևում են իրար կամ դեմ առնում մի պատի՝ կույր մուրացկանի պես: Իրար վրա թափված, իրարու հենված տնակները, որոնց խարխուլ լաբիրնները թվում է թե ամեն րոպե պատրաստ են թափվելու անցորդի գլխին: Փոքրիկ պատուհաններ՝ կեսը ապակի, կեսը թղթած, փտած դռներ, հողածածկ տափակ կտուրներ, որոնք ձմեռը տնքում են ձյունի ծանրութիյան տակ, գարնանը ծածկվում փարթամ կանաչով...:

Ինչպես տեսնում ենք, սա ոչ թե ընդհանուր պատողութիյուն է թաղամասի հետամնացութիյան մասին, այլ դրա կոնկրետ վերարտադրութիյուն, որը հենց իր կոնկրետութիյան չնորհիվ մեր երևակայութիյան մեջ մի ամբողջական, չոչափելի գծեր ունեցող պատկեր է ստեղծում: Ճիշտ այդպես էլ մենք տես ենք կյանքի մի իրական դեպք ենք դիտում, երբ Ա. Բակունցի «Նամակ ոուսաց թագավորին» պատմվածքում կարդում ենք ցարական չինովնիկների կողմից Արթին պապին ծեծելու պատմութիյունը.

Ինձ թվաց, թե սպիտակ տան ներսը մեկը գոռգոռում էր և ոտքը խփում գետնին: Սանդուղքի քարին նստած մարդկանցից ոմանք իջան և կանգնեցին բակում:

Հանկարծ դռները բացվեցին, երևացին մի քանի ձեռքեր, իրար խառնված մարմիններ, անթիվ փայլուն կոճակներ և այդ ամենի մեջ պապիս ալեհեր գլուխը:

Ձեռքերն իջնում էին նրա գլխին:

Ու մինչև ես բարձր կանչեցի ու ձիու սանձից բռնած վազեցի սանդուղքի կողմը,– պապս արդեն թափ էր տալիս փեչերը: Վերևից մեկը ոտքով չպրտեց նրա սև փափախը: Դռները նորից փակվեցին:

Մի քանի հոգի սիրտ արին և մոտեցան մեզ: Սակայն ոչ ոք ծպտուն չհանեց: Իսկ երբ սանդուղքի վրա երևաց ուրյադնիկը, նրանք իսկույն հեռացան: Պապս փոչոտ գլխարկը թափ տվեց ու դարձավ ինձ.

– Ձին պահի, բալամ... պատասխան չկա:

Բերանից արյուն եկավ: Ես տեսա նրա ջարդված ատամը: Արյունը թքի հետ խառնված կաթում էր արխալուղի վրա:

Ձին մոտ քաշեցի: Մեր պուղացի մեկը օգնեց ինձ ու պապիս՝ ձին նստելու: Մենք անխոս ճանապարհ ընկանք:

Այս ամբողջ նկարագրությունը, նրա բոլոր տարրերը որոշակիորեն անհատականացված բնույթ ունեն, չեն կարող չփոթվել մեկ ուրիշ գործողության հետ: Եվ միշտ այդպիսին է գրական պատկերը. նրա նյութը **կոնկրետ մարդկային կյանքն է** *կամ մարդկային կյանքի հետ կապված* **կոնկրետ երևույթները:** *Դա է գեղարվեստական գրականության և մարդկային հասարակության ուսումնասիրությամբ դրազվող գիտությունների (պատմություն, փիլիսոփայություն, հոգեբանություն, մանկավարժություն, աղգագրություն և այլն) էական տարբերություններից մեկը: Ինչպես նչել է Ջերնիչևսկին, «պատմությունը խոսում է մարդկության կյանքի, արվեստը՝ մարդու կյանքի մասին, պատմությունը՝ հասարակական կյանքի, արվեստը՝ անհատական կյանքի մասին»:*

Պատկերի ընդհանրացնող նչանակությունը: *Սակայն, իր կոնկրետության մեջ, գեղարվեստական պատկերը միաժամանակ անպայման ընդհանրացնող նչանակություն ունի: Նրա արժեքը միչտ դուրս է գալիս այն կոնկրետ փաստի կամ կերպարի սահմաններից, որ անմիջարար տեղ է գտել այդ կերպարի մեջ, և բնութագրում է համանման բազմաթիվ երևույթներ: Եվ, իրոք, եթե պատկերի էությունը սահմանափակվեր միայն նրա մեջ արտացոլված եղակի փաստերով, ապա գեղարվեստական ստեղծագործությունը չէր կարող ճանաչողական-դաստիարակիչ և առհասարակ հասարակական յայն նչանակություն ունենալ: Ուստի չի կարելի գրական պատկերի կոնկրետությունը հակադրել իրրև նրա մասնավոր նչանակության արտահայտություն, պատկերը նույնացնել կյանքի մի առանձին փաստի հետ: Պատկերի հիմքում միչտ ընկած է որևէ ընդհանրացում, որը, սակայն, արտահայտվում է կոնկրետ պատկե-*

րի ձևով և դրանով էլ պահպանում է կյանքի երևույթների բնական տեսքը: Կյանքում չկան «մարդ», «տուն» կամ «ծառ» ընդհանրապես: Միայն կոնկրետ մարդկանց, տների, ծառերի միջոցով են դրսևորվում այդ հասկացությունները, որոնք բազմաթիվ նման երևույթների հատկանիշներն ընդհանրացնելու արդյունք են: Մյուս կողմից, յուրաքանչյուր մասնավոր առարկայի, առանձին մարդու մեջ ինչ-որ չափով արտահայտվում են նաև ընդհանուր գծեր, որոնք իրավունք են տալիս տվյալ երևույթը դասելու այս կամ այն խմբին:

Առանձինի և ընդհանուրի անխզելի կապը դրսևորվում է կյանքի արտացոլման և՛ տեսական, և՛ գեղարվեստական եղանակների մեջ, բայց տարբեր ձևերով: **Ընդհանուրի և առանձինի միասնությունը գիտության մեջ դրսևորվում է ընդհանուր օրենքի, հասկացության ձևով, այնինչ արվեստագետն այդ միասնությունը կոնկրետ, եզակի պատկերի միջոցով է արտահայտում:** Իրոք, գիտական ամեն մի ընդհանրացում ենթադրում է բազմաթիվ մասնավոր փաստերի ուսումնասիրություն: Բայց գիտնականը ձգտում է միայն ընդհանուր եզրակացության և չի դրադվում առանձին երևույթների նկարագրությամբ: Լավագույն դեպքում դրանք հիշատակվում են սոսկ իրրև կատարված ընդհանրացումը հաստատող փաստեր: Այնինչ արվեստագետը կյանքի մասին իր դիտողություններն արտահայտում է պատկերի մեջ, որն ունի և՛ կոնկրետ փաստի անկրկնելի անհատական գծեր, և՛ կենսական բովանդակություն ընդհանրացնելու ուժ: Պատկերի մեջ ընդհանրացումը միշտ կատարվում է երևույթի մանրամասները, անհատական առանձնահատկությունները պահպանելու պայմանով: Օրինակ, ստեղծելով Զամբակովի կերպարը՝ Սունդուկյանն ընդհանրացում է կատարել՝ բացահայտելով XIX դարի կեսերի առևտրական բուրժուազիայի հոգեբանության, վարքագծի էական կողմերը: Բայց Զամբակովն ամենևին էլ այդ դասակարգի վերացական արտահայտությունը չէ, այլ պահպանում է կենդանի անհատի բոլոր անկրկնելի գծերը՝ սկսած արտաքինի և չարժուձևի մանրամասներից մինչև արարքների յուրահատուկ բնույթը: Նկարագրելով իր ստեղծագործական աշխատանքը՝ Գոգոլն ասում էր, որ կերպարի ամբողջացումը իր մոտ տեղի է ունենում միայն այն ժամանակ, երբ բնավորության խոշոր գծերի հետ միասին ինքը հավաքում է նրա բոլոր մանրուքները՝ «մինչև ամենաչնչին գնդասեղը», այն բոլորը, ինչ «ամեն օր պատահում է

մարդու չուրջը». երբ «կչոպատում է ամեն ինչ, փոքրից մինչև մեծ, առանց որևէ բան բաց թողնելու»:

Այսպիսով. պատկերի անհատականություն և ընդհանրացնող նշանակություն երբեք իրարից անջատ հանդես չեն գալիս. դրանք միևնույն ստեղծագործական գործընթացի արգասիքն են:

Շիրվանզադեն ասում էր, որ «դուրեկ տաղանդը մի փոքրիկ ասպարեզի վրա, ժողովրդի որևէ մի փոքր մասի կյանքը ուսումնասիրելով» է կերտում իր երկերը: Բայց նա միաժամանակ կոչ էր անում բարձրանալ վաստի նեղ **ճշտության** մակարդակից դեպի կենսական **ճշմարտության** ըմբռնումը. հասնել կերպարների հավաքական, տիպական բովանդակության. «կյանքի ճշտություն չէ, որ գրավում ու հափշտակում է ռեալիստ գրողին, այլ ճշմարտությունը... Իսկական ռեալիստ գրողն իր նկարագրած երևույթի կամ տիպարի մեջ այն սպեցիֆիկ ճշմարտություն չի տալիս, որ հատուկ է միայն և միմիայն այդ երևույթին կամ տիպարին, այլ այն ճշմարտություն, որ հավաքական է, այսինքն՝ հատուկ բոլոր համանման երևույթներին ու տիպարներին»:

Հասկացողություն տիպականության մասին: Այս ամենը մեզ ընդհուպ մոտեցնում է **տիպականության** հարցին. ճշմարտացիորեն վերարտադրել կյանքը, ստեղծել իսկապես անհատականացված և ընդհանրացնող արժեք ունեցող կերպարներ՝ նշանակում է հասնել արտացոլման տիպականության:

Իսկ ո՞րն է տիպականը կյանքում և արվեստում: Այս հարցին համառոտ կարելի է պատասխանել այսպես. տիպականը երևույթի մեջ էականն, առավել բնորոշ կողմերի բացահատումն է: Արվեստի բուն կոչումը հենց այն է, որ տեսնի այդ էականը և մարմնավորի այն կոնկրետ դեմքերի մեջ: Արվեստի հայտնի տեսաբան ֆրանսիացի Հիպոլիտ Տենը գրել է. «Գեղարվեստական երկի նպատակն է որևէ էական կամ ցայտուն հատկանիշ, հետևաբար, որևէ կարևոր գաղափար բացահայտել ավելի հստակորեն և ավելի լիակատար չափով, քան այդ անում են իրական առարկաները»:

Տիպական կերպար ստեղծելու համար անհրաժեշտ է նրա մեջ դնել այնպիսի գծեր, որոնք բնութագրում են ոչ միայն տվյալ անհատին, այլև նույն միջավայրի շատ մարդկանց: Այդ իմաստով է, որ Բալզակը գեղարվեստական լիարժեք կերպարի մեջ տեսնում էր շատերի բնորոշ հատկություններն ամփոփող **«տեսակի տիպը»**, իսկ Բելինսկին գրական տիպն անվանում էր **«մարդ-**

մարդիկ». «դեմք–դեմքեր», այսինքն՝ այնպիսի կերպար, որի մեջ ներդաչնակորեն դուգակցվում են անհատական եզակի գծերն ու հանրանչական հատկություններ: Իրոք, դասական գրականության այնպիսի տիպական կերպարներ, ինչպես Բալզակի Գորսեկը և Վոտրենը, Գոգոլի Պլյուշկինը և Մանիլովը, Սունդուկյանի Ջիմդիմովն ու Ջամբրախովը, Պռոշյանի Միկիտան Սաքոն ու տանուտեր Խուդոն և չատ ուրիշներ աչքի են ընկնում հասարակական լայն բովանդակությամբ, խտացնում են իրենց միջավայրի և սոցիալական խավի բնորոշ գծերը:

Իհարկե, ընդհանուր սոցիալական բովանդակություն, ինչպես գիտենք, տիպի մեջ միշտ հանդես է գալիս կոնկրետ մարդկային բնավորության, հերոսի անհատական հատկանիշների և հույզերի միջոցով: Եվ այդ անհատականը ոչ թե տիպական բնավորության դրսևորման արտաքին ձևն է, այլ նրա էության որևէ կարևոր կողմը: Այդ է պատճառը, որ միևնույն սոցիալական բովանդակություն կարող է հանդես գալ տարբեր մարդկային բնավորությունների միջոցով: Օրինակ, Սունդուկյանի Պևպոն ու Կակուլին պատկանում են միևնույն միջավայրին, նրանց սոցիալական էության ու ձգտումների մեջ որևէ տարբերություն չկա: Բայց նրանք չատ տարբեր տիպեր են, որովհետև զգալի չափով տարբեր են նրանց անհատական խառնվածքը, գիտակցականության աստիճանը, արարքները: Հետևաբար, տիպականության համար էական նշանակություն ունեն ոչ միայն կերպարի հասարակական բովանդակությունը, այլև նրա դրսևորման անհատական եղանակը, կոնկրետ մարդկային բնավորությունը: Դրանով է տարբերվում տիպականությունը արվեստում այդ հասկացության այն ըմբռնումից, որը հատուկ է քաղաքականության, փիլիսոփայության, որոնց համար էական չեն երևույթների անհատական գծերը:

Այսպիսով, **տիպականը գրականության մեջ կյանքի էական կողմերի գեղարվեստական ընդհանրացումն է՝ կոնկրետ, անհատական պատկերի միջոցով:** *Տիպականացումը ենթադրում է ինչպես երևույթների հանրանչական գծերի, այնպես էլ նրանց կոնկրետ հատկանիշների բացահայտում:*

Կերպարի ամբողջականությունը և բազմակողմանիությունը: *Արվեստի մեջ մարդը պատկերվում է ոչ միայն իրրև կոնկրետ անհատ, այլև որպես ամբողջական և բազմակողմանի բնավորություն: Այդ կապակցությամբ պետք է անդրադառնալ գրականության և*

մարդկային հասարակության ուսումնասիրությամբ զբաղվող գիտությունների մի տարբերության ևս: Տնտեսագիտությունը, պատմությունը, հոգեբանությունը և մյուս հասարակական գիտությունները նույնպես երբեմն ներկայացնում են կոնկրետ անհատների, որոնք գործում են, արտահայտում այս կամ այն տեսակետը և այլն: Եվ, այնուամենայնիվ, նրանք գեղարվեստական կերպարներ չեն դառնում, որովհետև գիտնականին հետաքրքրում է ոչ թե մարդն իր բնավորության, գործողությունների ու ներաշխարհի ամբողջությամբ, այլ նրա էության սոսկ մեկ առանձին կողմը, որն անհրաժեշտ է տվյալ գիտական միտքը կամ դրույթը հաստատելու համար: Այսպես, Մ. Նալբանդյանն իր «Երկրագործություն որպես ուղիղ ճանապարհ» աշխատության սկզբում երևան է բերում երկու անհատի, որոնցից մեկը հարուստ հոգատեր է, իսկ մյուսը՝ հոգատերուկ մարդ, մանրամասն ներկայացնում է նրանց վեհերը ազատության և հավասարության մասին: Բայց այդ անհատները կերպարներ չեն կարող կոչվել, որովհետև նրանք կենդանի մարդկային բնավորություններ չեն, այլ մեր առջև կանգնում են սոսկ իրրև սոցիալական տարբեր ձգտումների կրողներ: Դրանք հրապարակախոսի մտքերը հաստատող օրակներ են միայն, գիտական որոշ եղրակացությունների նյակետ:

Այնինչ գեղարվեստական կերպարը մարդուն ներկայացնում է նրա բնավորության կենդանի ամբողջության, նրա արարքների, հույզերի ու ձգտումների բնական միասնության մեջ: Կերպարի ամբողջականության սկզբունքը գրողից պահանջում է բացահայտել տվյալ մարդկային բնավորության բոլոր բազմազան կողմերը: Լիարժեք ռեալիստական կերպարը չի սահմանափակվում բնավորության մեկ առանձին հատկանիշ ցույց տալով, որքան էլ այն կարևոր ու որոշիչ լինի հերոսի համար, որովհետև այդ դեպքում կերպարը կդադարի անհատ լինելուց և կդառնա սոսկ որևէ գաղափարի խոսափող, որևէ առաքինության կամ արատի վերացական մարմնացում: Գրական կերպարը պետք է բազմազան գծերով երևան գա, ինչպես որ իր տեսակի մեջ բազմակողմանի է ամեն մի անհատ: Ահա թե ինչու գեղարվեստական մեծ կերպարներն իրենց էության համար անսպառ են, իրենց դրսևորումներով՝ բազմերանգ:

Սակայն բնավորության գծերի բազմազանությունը կերպարին չի դարձնում մարդկային տարբեր հատկանիշների պատահական մկացում: Գեղարվեստական կերպարի բազմազան գծերը վերջին

Հաչվով ևնթարկվում են մեկ **հիմնական, առաջատար** հատկության, թեև չեն սպառվում դրանով: Օրինակ, Պեպոյի կերպարը Սունդուկյանի պիեսում բազմակողմանի բնավորություն է. այդ կերպարի մեջ մենք տեսնում ենք բուռն սեր արդար աշխատանքի հանդեպ, պարզություն, աղնվություն և ուղղամտություն, հարազատների և բնկերների հանդեպ նվիրվածություն, անձնազոհություն և խոհականություն: Բայց այդ բոլոր գծերը ենթարկվում են Պեպոյի հիմնական էության՝ սոցիալական արդարության նրա առողջ և ազնիվ զգացմին, ճնշվածների չահերի համար մարտնչելու կամքին: Դրա չնորհիվ էլ այդ կերպարը դառնում է ամբողջական բնավորություն: Կամ հիշենք Ռուբեն Թումանյանին Նար-Դոսի «Սպանված ազավնին» վիպակից: Իրեև անձնավորություն՝ նա համարձակ է, արամիտ, հաճելի խոսակից և չուտ մտերմացող մարդ: Բայց այս՝ առաջին հայացքից դրական թվացող հատկանիշները չպետք է խանգարեն մեզ՝ տեսնելու նրա բնավորության հիմնական գիծը՝ ծայրահեղ անձնապաչտություն, ուրիչների տառապանքների գնով կյանքից «հաճույքներ կորզելու» ցինիկ ձգտումը: Ծառայելով Թումանյանի էության այդ ամենակարևոր կողմին՝ նրա բնավորության բազմազան տարրերը կազմում են մեկ ամբողջություն:

Մյուս կողմից, բնավորության որոշակիություն ամենևին էլ չի բացառում կերպարի **զարգացման, փոփոխության** հնարավորությունը: Ընդհակառակը, ցուցադրվելով գործողության բնական ընթացքի մեջ՝ կերպարը կարող է փոփոխության ենթարկվել, այն էլ՝ հաճախ էական փոփոխության: Պեպոն պիեսի սկզբում և վերջում նույնը չէ. դեպքերի ազդեցության տակ խորանում են նրա սոցիալական գիտակցությունը, արդարության համար մարտնչելու կամքը, նա հրաժարվում է հարուստի «խղճին դիմելու» միամիտ ցանկությունից: Մեծ փոփոխություն են կրում Սմբատը և, մանավանդ, Միքայելը Շիրվանզադեի «Քառս» վեպում. առաջինի մեջ ուժեղանում են սևիականատիրոջ հակումները, երկրորդը բարոյական անկումից աստիճանարար դուրս է գալիս: Հոգեբանական յուրջ զարգացում են ապրում Նար-Դոսի Աննա Սարոյանը, Մաննն, Թումանյանի Անուշը, Գիքորը և շատ ուրիշ կերպարներ: Դա ամենից առաջ արդյունք է այն բանի, որ կերպարը մշտական փոխներգործության մեջ է գտնվում հանգամանքների, միջավայրի հետ, որոնք էլ պայմանավորում են նրա ձևավորումն ու զարգացման ընթացքը:

Դրական և բացասական, գլխավոր և երկրորդական կերպարներ: *Գրական կերպարները տարբեր դեր են խաղում ստեղծագործության բովանդակության և կառուցվածքի մեջ: Ամենից առաջ պետք է տարբերել* **դրական և բացասական** *հերոսներին: Մենք դրական ենք համարում այն կերպարը, որի բնավորության, վարքագծի մեջ տեսնում ենք դեղեցիկ, ընդօրինակման արժանի մարդկային հատկանիշներ: Այդ պատճառով էլ դրական կերպարը մեր մեջ առաջացնում է համակրանքի, սիրո, հաճախ և հիացմունքի զգացումներ, նրան նմանվելու և հետևելու ձգտում: Արվեստագետն իր հասարակական ու բարոյական բարձր պատկերացումներն առաջին հերթին մարմնավորում է դրական կերպարի մեջ: Եվ, ընդհակառակը, բացասական կերպարի մեջ գրողը ցույց է տալիս կյանքի արատավոր կողմերը, մարդու ներդաշնակ զարգացմանը խանգարող երևույթները: Բացասական կերպարը ընթերցողի մեջ կյանքի արատների նկատմամբ զայրույթ, նրանց դեմ պայքարելու տրամադրություն է արթնացնում: Դրական և բացասական կերպարների ստեղծումը անմիջապես կապված է այն բանի հետ, թե գրողը ինչն է կյանքում համարում դրական, զրվատանքի արժանի և ինչը՝ բացասական, քննադատության ու ծաղրանքի ենթակա:*

Սխալ է այն պատկերացումը, ըստ որի՝ դասական գրականության ուժը միայն բացասական կերպարներ ստեղծելու մեջ է: Եթե դիտենք միայն XIX դարի հայ գրականությունը, ապա կտեսնենք հայրենիքի ազատության և սոցիալական արդարության համար մարտնչող պատմական և ժամանակակից դեմքերի մի մեծ չարք (Աղասի, Պևպո, Հունո, Սամվել, Գևորգ Մարզպետունի, Վարդան, Զահրատ և ուրիշներ), բարոյական բարձր առաքինություններ ունեցող կերպարներ (Անուշ, Սարո, Մարգարիտ, Լևոն, Քույր Աննա և ուրիշներ): Չենք խոսում արդեն նույն ժամանակաշրջանում ռուս և արևմտաևրոպական գրականության ստեղծած բազմաթիվ դրական կերպարների մասին:

Մյուս կողմից, բոլոր կերպարները չեն, որ կարող են անվերապահորեն դասվել դրական և բացասական հերոսների չարքը: Հաճախ կերպարի մեջ զուգակցվում են և՛ դրական, և՛ բացասական հատկանիշներ, որոնք կերպարը դարձնում են բարդ և հակասական: Այդպիսի կերպարներ են Լերմոնտովի Արբենինը, Շիրվանզադեի Սմբատն ու Միքայելը, Շոլոխովի Գրիգորի Մելեխովը և շատ ուրիշներ:

Կերպարները տարբերվում են նաև ստեղծագործության մեջ

իրենց խաղացած դերի առավել կամ պակաս կարևորությամբ: Իհարկե, վերջին հաշվով ոչ մի, նույնիսկ դրվագային կերպար ավելորդ չէ, ինչ-որ դեր կատարում է երկի բնդհանուր մտահղացման ու բովանդակության դրսևորման մեջ: Բայց **գլխավոր կերպարները** ավելի մեծ, առաջատար դեր են խաղում, արտահայտում են հեղինակի գաղափարական նպատակադրման էական կողմերը: Դրանց կողքին լինում են նաև (սովորաբար ավելի մեծ թվով) **երկրորդական կերպարներ**, որոնք, առանձին վերցրած, համեմատարար ավելի փոքր դեր են խաղում ստեղծագործության բնդհանուր համակարգում, սակայն միասին նրանք ստեղծում են այն կենսական միջավայրը, որի մեջ գործում են գլխավոր հերոսները, պատկերացում են տալիս բարդ և բազմազան մարդկային կապերի և հարաբերությունների մասին: Դ. Դեմիրճյանի «Վարդանանք» վեպում գլխավոր կերպարները Վարդանն ու Վասակն են: Բայց ազատագրական պայքարի և դարաշրջանի պատկերը միայն նրանցով չէր ամբողջանա, անհրաժեշտ էին այն մի քանի տասնյակ հերոսները, որոնք ներկայացնում են տարբեր բանակների, սոցիալական խմբերի հոգերանությունն ու վարքագիծը: Ուրեմն՝ երկրորդական կերպարների ընտրությունը և բնութագրումը նույնպես մեծ վարպետություն և աշխատանք են պահանջում հեղինակից:

Գրական բազմազան կերպարների համար գրավոր և բանավոր խոսքում օգտագործվում են մի շարք տերմիններ, թեև չկա դրանց հստակ տարբերակում:

Գործող անձ (**պերսոնաժ**) են կոչվում տվյալ երկի մեջ հանդես եկող բոլոր անհատները՝ անկախ նրանց դրական կամ բացասական, գլխավոր կամ երկրորդական լինելու հանգամանքից: Այդ սկզբունքով դրամատիկական ստեղծագործության (պիեսի) սկզբում սովորաբար տրվում է բոլոր գործող անձանց ցանկը: Երբեմն, սակայն, գործող անձ ասելով հասկանում են միայն ստեղծագործության մեջ երկրորդական դեր խաղացող անձանց:

Կերպար և բնավորություն (**խարակտեր**) հասկացությունները ենթադրում են անհատականացման և տիպականացման համեմատարար բարձր աստիճան: Հետևաբար, ամեն մի գործող անձ դեռ չի կարող կերպար կամ բնավորություն կոչվել: Օրինակ, Մուրացանի «Առաջյալը» վիպակում որոշակի բնավորությամբ օժտված են միայն Պետրոս Կամսարյանը, մասամբ էլ՝ Լիդիա Պավլովնան և տիրացու Մոսին: Մյուս գործող անձինք, ստեղծագործության մտա-

հղացման համաձայն, հանդես են գալիս միայն իրենց բնավորության որևէ առանձին կողմով:

Ձգնտր է նույնացնել նաև **տիպական կերպարը և տիպը:** *Տիպականություն. ինչպես տեսանք, առհասարակ կյանքի գեղարվեստական արտացոլման բնորոշ գիծն է, և այս իմաստով ամեն մի հաջող գրական կերպար տիպական է: Այնինչ տիպ ասելով պետք է հասկանալ սոցիալական և ազգային գծերի, դարաշրջանի ոգու բացառիկ մեծ խտացում, մարդկային բնավորության և վարքագծի այնպիսի ընդհանրացում, որը դառնում է հասարակ անուն և, որոշ իմաստով, ձևը է բերում հարատև արժեք: Այդպիսի տիպեր են, օրինակ, Համլետն ու Դոն Կիխոտը, Շեյլոկն ու Գորսեկը, Պյուչկինն ու Մանիլովը, Ջատսկին ու Պեչորինը, Պեպոն ու Ջամբրախովը, Միքիտան Սաթոն և Մասիսյանը, Քաչ Նադարն ու Վարդան Ահրումյանը:*

Տարբեր իմաստներով է կիրառվում նաև **հերոս** *տերմինը: Հաճախ հերոս են անվանում ստեղծագործության մեջ հանդես եկող բոլոր մարդկանց, անգամ բացասական, որևէ հերոսական գիծ չունեցող կերպարներին (օրինակ՝ այդ իմաստով կարող ենք ասել, որ Սաղաթելը «Պատվի համար» դրամայի գլխավոր հերոսներից մեկն է): Բայց երբեմն էլ հերոս են կոչվում միայն բարձր առաքինություններով, բնավորության իրոք հերոսական հատկանիշներով օժտված գրական կերպարները (այդ առումով իսկական հերոսներ են, օրինակ, Ադասին ու Սամվելը, Վարդան Մամիկոնյանն ու Գևորգ Մարզպետունին, Անուշն ու Թաթուլ իշխանը):*

ՊԱՏԿԵՐԻ ՍՏԵՂԾՄԱՆ ՈՒՂԻՆԵՐԸ

Ստեղծագործական աշխատանքի հիմնական փուլերը: *Յուրաքանչյուր գեղարվեստական պատկերի և, ամրողջությամբ վերցրած, գրական երկի ստեղծումը պահանջում է գրողի տաղանդի և հոգևոր ունակությունների՝ գիտակցության և զգացմունքների, կամքի և հիշողության, ոգևորության և երևակայության բարձր լարում: Գեղարվեստական ստեղծագործության վրա գրողի կատարած աշխատանքի ամրողջ ընթացքը՝ նախնական մտահղացումից մինչև վերջնական խմբագրություն, կոչվում է* **ստեղծագործական պրոցես** *(գործընթաց): Տարբեր գրողների մոտ այն ընթանում է*

տարրեր կերպ: Նրա ուղիներն ու ձևերը չատ բազմազան են և կարող են բացահայտվել միայն տարբեր հեղինակների «ստեղծագործական լարորատորիան» ուսումնասիրելու ճանապարհով: Սակայն, իր դրսևորման բոլոր տարբերություններով հանդերձ, ստեղծագործական պրոցեսը ենթարկվում է որոշ ընդհանուր օրինաչափությունների:

Գրական աշխատանքը սովորաբար սկսվում է երկի **մտահղացումից**, որը ծնվում է կյանքը դիտելու, նրա մասին խորհելու ընթացքում: Մտահղացումն արդեն գրողի աշխարհայացքի, գեղարվեստական սկզբունքների և կենսափորձի արդյունքն է, այն իր մեջ պարունակում է ապագա երկի նյութն ու գաղափարը, նրա դարգացման պլանը՝ հիմնական գծերով: Մտահղացումը կարող է ձևավորվել երկար ժամանակի ընթացքում կամ համեմատարար արագ: Օրինակ, Շիրվանզադեն այսպես է պատմում իր գլուխգործոցի մտահղացման մասին. «Քառսի» գաղափարն իմ մեջ հղացել էր տասնհինգ տարի առաջ, այնինչ այն ժամանակ, երբ ես դեռ Բաքվում էի ապրում: Դա մի գերդաստանի ընտանեկան կյանքի խռովությունն էր, որ ինձ վրա թողել էր խորը տպավորություն: Երկար տարիներ ես որոճում էի այդ գաղափարը և չէի վստահում երբ անցկացնել, մանավանդ որ սկզբնական չրջանակը քանի գնում, այնքան ընդարձակվում էր իմ մտքի մեջ»:

Մտահղացումը կարող է ծնվել որևէ արտաքին, պատահական փաստի տպավորության տակ: Վերջինս դառնում է մի խթան, որի չնորհիվ գրողի գիտակցության մեջ գծագրվում են ապագա երկի իրադրություններ, կերպարներ՝ իրենց նախնական, ամենարնդհանուր տեսքով: Օրինակ, հետաքրքիր տեղեկություններ է հաղորդում Գ. Սունդուկյանն իր երկու պիեսների՝ «Խաթարալա», «Եվայն կամ նոր Դիոգինես»՝ մտահղացման մասին: «Խաթարալան» գրելու արտաքին չարժառիթը սկզբում եղել են հեղինակի տեսած երկու պատկերներ, որոնց մեջ մի երիտասարդ ծաղկեփունջ է մատուցում պատուհանում երևացող մի գեղեցիկ աղջկա, իսկ հետո, հավասարակչռություն կորցնելով, ընկնում է տակառի մեջ: Այս վիճակները դրամատուրգի համար եղել են պիեսի դեպքերը հորինելու առաջին ազդակը, բայց հետո հանվել են «Խաթարալայից» ու փոխադրվել «Եվայն կամ նոր Դիոգինես» վոդևիլի մեջ:

Ստեղծագործական աշխատանքի ընթացքում մտահղացումը կարող է փոխվել (և երբեմն՝ էապես), կարող է սեղմվել կամ լրաց-

վել նոր դրվագներով, ստանալ բոլորովին այլ լուծում: Այսպես, Հ. Թումանյանի «Դևպի Անհուներ» պոեմն սկզբնապես ծրագրվել ու գրվել է երկու մասից, րնդ որում՝ երկրորդ մասում բանաստեղծը նկարագրել էր կննդանի թաղված հերոսուհու տանջանքները գերեզմանում, նրա ուրվականի գիշերային այցելությունները ամուսնուն և վերջինիս ուշացած ջանքերը՝ կնոջը փրկելու: Սակայն պոեմը տպագրության հանձնելուց առաջ Թումանյանը հրաժարվեց այդ մասից: Դրա չնորհիվ խպատո վերացավ այն սարսափելի, ճնշող, որոշ իմաստով նույնիսկ հակակենսաիվնստական տպավորությունը, որ րնթերցողի վրա կարող էր թողնել կննդանի թաղված մարդու պատմությունը: Մյուս կողմից՝ անչափ խորացավ պոեմի փիլիսոփայական իմաստը, որը զարգանում է հարադատի մահվան առթիվ քնարական հերոսի ծանր ապրումների, կյանքի ու մահվան, մարդու ու րնության փոխհարաբերության մասին ողբերգական խորհրդածությունների ձևով:

Առհասարակ, մտահղացումից մինչև նրա լիակատար իրագործում մեծ ճանապարհ է, որ գրողներն անցնում են տարբեր կերպ: Որոշ հեղինակներ նախապես կազմում են ստեղծագործության պլանը, մյուսները գերադասում են ստեղծագործել առանց այդպիսի պլանի: Որոշ գրողներ սիրում են մտքում մշակել նկարագրության բոլոր մանրամասները՝ դեպքեր, տեսարաններ, երկխոսություններ: Գրելու րուն աշխատանքն այդ դեպքում ընթանում է համեմատաբար արագ, և գրվածը հետագայում էական փոփոխության չի ենթարկվում: Շիրվանզադեն «Քաոսը» գրեց համեմատաբար կարճ ժամանակամիջոցում՝ 1896–1897 թթ., այնինչ Նար-Դոսն իր «Պայքար» և «Մահը» վեպերը գրել է մոտ երկու տասնամյակի րնթացքում (իհարկե, րնդմիջումներով) և նախքան տպագրություն չատ բան նորից ու նորից վերափոխել է:

Գրողների, մանավանդ պատմագեղարվեստական երկերի հեղինակների աշխատանքներում հաճախ մեծ տեղ է գրավում պատկերվող դարաշրջանի մանրամասն ուսումնասիրությունը: Երբեմն դա արտահայտվել է նույնիսկ հատուկ գիտական ուսումնասիրություններ գրելով: Օրինակ, «Կապիտանի աղջիկը» վիպակին դուգահեռ Պուշկինը նույն դարաշրջանի մասին մի ամբողջ պատմագիտական հետազոտություն գրեց՝ «Պուգաչևի պատմությունը»: Բաֆֆին «Դավիթ-Բեկ» պատմավեպի հետ միասին գրեց «Խամսայի մելիքությունները» ուսումնասիրությունը՝ նվիրված նույն դա-

բաչրջանին (XVIII դարի Սյունիքի և Ղարարադի պատմություններ), իսկ «Սամվել» պատմավեպում մտցրեց «Փակագծի մեջ» գլուխը, որը փաստորեն մի ամբողջական պատմագիտական ակնարկ է IV դարի Հայաստանի քաղաքական և տնտեսական վիճակի մասին: Ակսել Բակունցը ոչ միայն Խաչատուր Աբովյանին նվիրված կենսագրական վեպ գրեց, այլև «Խաչատուր Աբովյանի «անհայտ բացակայումը» գիտական ուսումնասիրություններ:

Կյանքի տվյալ բնագավառի հետ անմիջապես չփվելու, ապագա երկի հերոսների կենդանի խոսքը, նրանց կյանքն ու գործը ուսումնասիրելու նշանակություն չատ մեծ է ժամանակակից թեմայով երկեր գրելիս: Էմիլ Զոլան իր վեպերի վրա աշխատելու ընթացքում մերթ մտել է ածխահանքերը, դիտել բանվորների կյանքն ու կենցաղը («Ժերմինալ»), մերթ օրերով ճանապարհորդել չոգեքարշի մեքենավարի կողքին («Մարդ-գազան»): «Քառս» վեպը գրելիս Շիրվանզադեն հաճախ էր Թիֆլիսից մեկնում Բաքու՝ «վագոնի տպավորությունները նավթային աշխարհից վերստուգելու և թարմացնելու համար»:

Տարբեր կերպ և տարբեր չափերով են գրողներն օգտվել նաև **նախատիպի** *հասկացությունից: Որոշ գրողներ չեն ընդունում անմիջական նախատիպերի դերը և հենվում են միայն ստեղծագործական հնարանքի վրա, իսկ մյուսները սիրում են ելակետ դարձնել իրական որևէ անձնավորություն կամ դեպք: Օրինակ, Զեխովի չատ պատմվածքների ու պիեսների կերպարներ «ճանաչվում էին» ժամանակակիցների կողմից: Նրանք ունեին իրենց «բնորդները» կյանքում, թեև չատ գծերով էլ փոխված էին: Նախատիպեր են ունեցել Զարենցի «Երկիր Նաիրի» վեպի, Բակունցի որոշ պատմվածքների («Մթնաձոր», «Նամակ ոուսաց թագավորին», «Խոնարհ աղջիկը» և այլն) մեջ պատկերված չատ հերոսներ ու դրվագներ:*

Իրական նախատիպի գոյություն չի նշանակում, թե գրողը նույնությամբ կրկնում է կյանքում եղածը. նա կարող է չատ բան փոխել, ավելացնել կամ բաց թողնել: Այսպես, «Վերք Հայաստանի» վեպի հերոս Ադասին ունեցել է իրական նախատիպ, բայց Աբովյանը նույնությամբ չի վերարտադրել նրա կյանքի փաստերը. եթե իրական Ադասին ֆարրաշների ձեռքից ազատել է հարազատ քրոջը, ապա վեպի հերոսն ազատում է իր հետ ազգակցական ոչ մի կապ չունեցող թագուհուն: Եթե իրականում Ադասին սպանվել է Երևանի բերդի դռների մոտ, ապա վեպում նա սպանվում է բերդի

ներսում, ծերունի Հոր հետ միասին և այլն: «Խնձոր» վեպի գլխավոր հերոս Վարդանի նախատիպը եղել է Սամփսոն անունով մի երիտասարդ, բայց Րաֆֆին փոխել է ոչ միայն նրա անունը, այլև շատ ուրիշ հանգամանքներ: Այդ մասին վիպասանը գրել է. «Ես իմ վեպի հերոսից ստեղծեցի մի առանձին տիպ, դրանով թեև փոքր-ինչ չեղվեցա պատմական ճշմարտությունից, բայց թող ներվի ինձ, եթե ես իրականություններ մասնավորապես դոհել եմ բանաստեղծական պատճառներ»: Թումանյանի «Անուշ», «Լոռեցի Սարոն», «Մարոն» և «Հառաչանք» պոեմների համար հիմք են ծառայել բանաստեղծի հայրենի գյուղաշխարհում տեղի ունեցած որոշ իրադարձություններ: Բայց բանաստեղծը շատ է հեռացել այդ դեպքերից, որոնց հետ նչված երկերի սյուժեներն ունեն միայն ամենաընդհանուր նմանություն:

Աշխատանքը ստեղծագործության վրա կարող է չարունակվել նաև նրա ավարտումից հետո: Երբեմն գրողները տարիներ անց նորից են անդրադառնում իրենց երկին և գաղափարական, ոճական, կառուցվածքային էական փոփոխություններ են մտցնում: Դրա հետևանքով գոյանում են գրական ստեղծագործության որակապես տարբեր խմբագրություններ, որոնք կոչվում են **տարբերակները** (վարիանտներ): Տարբերակներ կարող են ունենալ ինչպես երկի առանձին մասերը, այնպես էլ ողջ ստեղծագործությունը: Լերմոնտովն իր «Դևը» պոեմի վրա ընդմիջումներով աշխատել է տասներկու տարի՝ ստեղծելով յոթ տարբերակ: Երկուական տարբերակ ունեն Ս. Արովյանի «Վերք Հայաստանին», Գ. Սունդուկյանի «Խաթաբալա» և «Էլի մեկ դոհ» պիեսները: Թումանյանի «Լոռեցի Սարոն» ունի երեք տարբերակ: Թե որքան էական տարբերություններ կան նրանց միջև, երևում է թեկուզ նրանց ծավալի սուր փոփոխությունից. առաջին տարբերակը (1890) ուներ 287 տող, երկրորդը (1896)՝ 476 տող, իսկ վերջին խմբագրությունը (1903)՝ ընդամենը 188 տող: «Անուշ» պոեմը բանաստեղծը փաստորեն երկու անգամ է գրել. առաջին տպագրությունից տասը տարի անց Թումանյանը նույն թեմայով ստեղծեց մի պոեմ, որն իր հուզական-գաղափարական խորությամբ, կերպարների հոգերանությամբ, կառուցվածքով, լեզվով ու ոճով ցուցադրեց բանաստեղծի ստեղծագործական մի բոլորովին նոր, շատ ավելի բարձր աստիճան:

Ոգևորություն և ինտուիցիա: «Նախերգանք» բանաստեղծության մեջ Հ. Թումանյանը գրել է.

Ով, որ կանչում ես պիչեր ու ցերեկ
Հազար ցավերով, հազար ձևերով,
Ոգևորության հզոր թևերով
Քեզ մոտ եմ գալիս, հայրենիք իմ հեզ:

Ոգևորության հզոր թևերով,– *այս խոսքերն արտահայտում են այն հոգևվիճակը, որ ստեղծագործելու պահին ապրում է ամեն մի արվեստագետ: Ոգեշնչումը ստեղծագործական աշխատանքի անհրաժեշտ ուղեկիցն է: Դա արվեստագետի հոգևոր բոլոր ուժերի լարման ու վերելքի այն վիճակն է, որը ծնվում է ստեղծագործության բարձր նպատակների գիտակցումից:*

Ճիշտ չէր լինի ոգևորությունը համարել ստեղծագործական աշխատանքի նախապատմաո: Շատ գրողներ մերժել են այդ տեսակետը, ծաղրել նրանց, ովքեր աշխատելու համար սպասում են «ոգևորության ժամանելուն»: «Ոգևորություն որոնելը ինձ միշտ թվացել է ծիծաղելի և անհեթեթ տարօրինակություն,– գրել է Պուշկինը,– ոգևորություն չես գտնի, նա ինքը պետք է գտնի բանաստեղծին»: Ասես չարունակելով այդ միտքը՝ ռուս մեծ կոմպոզիտոր Ջայկովսկին պատկերավոր ձևով ասել է. «Ոգևորությունը այնպիսի հյուր է, որը չի սիրում այցելել ծույլերին»: Շիրվանզադեն ևս ասում էր, որ ինքը երբեք չի սպասում ոգևորության գալուն («մուսաներին սպասողներից չեմ..., նույնիսկ չեմ հավատում նրանց գոյությանը») և ամեն մի ստեղծագործական խնդիր լուծում է համառ, հետևողական աշխատանքով:

Ինչի՞ մասին են խոսում այս վկայությունները: Դրանք, անշուշտ, ոչ թե ժխտում են ոգևորության նշանակությունը (նույն Պուշկինը գրել է. «Ոգևորությունը պետք է պոեզիայում, ինչպես և երկրաչափության մեջ»[1], այլ ցույց են տալիս նրա իսկական տեղը մարդկային ունակությունների չարքում և հակադրվում ոգևորությունը «աստվածային ներշնչանը», յուրօրինակ «խելագարությունը» համարող տեսակետներին, որոնք բաղմիցս հնչել են՝ սկսած անտիկ աշխարհի մտածողներից:

Գիտակցության և աշխատանքի հետ «պաչինք կնքած» ոգևորության դերը իրոք չատ մեծ է: Ինչպես կյանքում, այնպես էլ, մանավանդ, արվեստում, առանց ոգեշնչման, սուկ սառը պատրաստությամբ ու քրտնաջան աշխատանքով ոչ մի մեծ բան չի ստեղծվում: Ոգևորությունը այն անհրաժեշտ հոգևվիճակն է, որը հնարավորություն է ստեղծում հնղինակի մտքերի և զգացմունքների առավել

լրիվ ու կատարյալ դրսևորման համար: Հենց ոգևորության չնորհիվ է, որ հոգևոր և ֆիզիկական ուժերի բարձր լարում պահանջող ստեղծագործական աշխատանքը արվեստագետի համար դառնում է բավականության և հրճվանքի աղբյուր: Ահա թե ինչպես է նկարագրել Ա. Արովյանն իր ոգևորությունն ու ինքնամոռաց հոգեվիճակը «Վերք Հայաստանին» սկսելիս.

Կրակը ջանս առավ: Սըհաթի տասն էր առավոտի: Էլ հաց, կերակուր միտքս չէկան... Հայաստան հրեշտակի պես առաջիս կանգնել՝ ինձ թև էր տալիս: Մնող, տուն, երեխայություն, ասած, լսած բաները էնպես էին կենդանացել, որ էլ աչխարքը միտքս չէ՛ր գալիս: Ինչ խուլ, կորած, մոլորած մտքեր ունեի, բոլոր բացվել, եղ էին եկել... Գիչերվան մինչ սըհաթի հինգը ո՛չ հացի մտիկ արի, ո՛չ չայի, չիբուխն էր իմ կերակուրը, գրիլը իմ հացը: Տանըցոց խնդրելուն, նեղանալուն, խոտվելուն էլ չէ՛ի մտիկ անում:

Ստեղծագործական ոգևորության վիճակը լավ է ներկայացված նաև Համո Սահյանի բանաստեղծության մեջ.

Եվ գրում ես դու...
Ամեն-ամեն ինչ ոգեղենանում,
Շնչառություն է առնում մարդկային:
Ամեն ինչի մեջ տեսնում ես մի հին,
Բայց դեռ չընկալված ներդաչնակություն:
Ամեն ինչի մեջ լսում ես մի հին,
Բայց դեռ չընկալված երաժչտություն:

Ոգևորության հետ սերտորեն կապված է արվեստագետի աչխատանքում հաճախ հանդես եկող մի ուրիչ ունակություն՝ **ինտուիցիան:** *Առհասարակ ինտուիցիա ասելով հասկանում են այն հոգևոր երևույթները, որոնք արտաքուստ չեն ննթարկվում մեր գիտակցության հսկողությանը և առաջին հայացքից թվում են անբացատրելի: Թեև գեղարվեստական աչխատանքն ի վերջո պայմանավորված է հեղինակի աչխարհայացքով, բայց ինտուիցիայի դերը ժխտել չի կարելի: Դրանք այն պահերն են, երբ նախկինում կուտակված փորձի հիման վրա արվեստագետը չրջանցում է մտավոր, գիտակցական աչխատանքի որոչ միջանկյալ օղակներ և միանգամից հասնում ստեղծագործական առավել ճիչտ և նպատակահարմար լուծումների: Առանց այդպիսի թռիչքների անհնար է պատկերացնել գրողի աչխատանքը:*

Մաքսիմ Գորկին իր մի նյութում, դիմելով գրողներին, այսպես

է բնութագրել ինտուիցիայի էությունը, նրա նշանակությունը ստեղծագործական աշխատանքի մեջ.

«Ես կարծում եմ, որ ձեղանից շատ-շատերի, գրեթե ամեն մեկի հետ եղել է, երբ լծի վրա նստում ես մեկ, երկու ժամ և ոչինչ չի հաջողվում: Բայց հանկարծ մարդ բնկնում է այնտեղ, ուր պետք է բնկներ, այսինքն՝ իր ճանաչած փաստերի չղթան ավարտվում է ինչ-որ փաստով, որը նա չգիտե, բայց ննթադրում է, որ այն պետք է այդպիսին լինի, և նույնիսկ ոչ թե ննթադրում է, այլ պարզապես բնազդով մտածում է, որ այն հենց այդպիսին է: Եվ հիշտ է դուրս գալիս:

Փորձի մեջ այն օղակների ներմուծումը, որոնք պակասում են հեղինակին լիովին ավարտուն պատկեր տալու համար, հենց կոչվում է ինտուիցիա»:

Այսպիսով, ինտուիցիան գրողի կենսափորձի օրինաչափ արդյունքն է, բայց և ճանաչողության որակապես նոր օղակ: Այդ մասին է, ըստ էության, խոսում եղիչե Չարենցը.

Ով իմանա, երբ է մարդ դառնում այսպես իմաստուն,
Հասակի՞ց է արդյոք այդ, թե ճանապա՞րհդ է ազդում.
Այսպես ցողո՛ւնն է լցվում հատիկներով ոսկեհատ,–
Մ, հանճարե՛ղ ակընթարթ, դու ընթացք ես ու ոստում.–

Ստեղծագործական աշխատանքում ինտուիցիան հենց այն «հանճարեղ ակնթարթն» է, որը, լինելով գրողի մտորումների նախորդ ընթացքի չարունակությունը, միաժամանակ թռիչք է, դժվարին սահմանագծի նվաճում:

Ստեղծագործական երևակայություն: Գեղարվեստական աշխատանքի ողջ ընթացքում, նաև ամենամի առանձին պատկեր կերտելիս գրողի երևակայությունը կարևորագույն դեր է խաղում: Տաղանդավոր գրողն ուրիշ հատկությունների հետ միասին անպայման օժտված է նաև վառ և հզոր երևակայությամբ:

Իհարկե, երևակայությունը միայն արվեստագետին հատուկ գիծ չէ, այլ մեկն է այն բարձր մտավոր ունակություններից, որոնցով մարդը տարբերվում է կենդանական աշխարհից: Մարդկային գործունեության բոլոր բնագավառներում, որպես կարևորագույն նշանիչ ուժ, մասնակցում է նաև երևակայությունը: Իսկ գեղարվեստական աշխատանքում երևակայությունը շատ ավելի մեծ դեր է խաղում, քանի որ դա **ստեղծագործական աշխատանք** է: Արվես-

տագնապ ոչ թե պասիվ կերպով կրկնում է այս կամ այն փաստը, այլ ստեղծագործաբար վերարտադրում է այն. նա կերտում է այնպիսի գեղարվեստական պատկերներ, որոնք բառացի իմաստով գոյություն չունեն, այլ հենց իր «հորինածն» են: Այդպես է ստեղծվում գեղարվեստական երկերի մեծ մասը:

Երևակայության ակտիվ դերը հանդես է գալիս գեղարվեստական աշխատանքի բոլոր փուլերում՝ կյանքի փաստերը նկատելու, առանձնացնելու պահից մինչև դրանց գեղարվեստական ձև տալն ու գնահատելը: Կյանքում դեպքերը հաճախ տեղի չեն ունենում նպատակասլաց, «դասած» տեսքով, այլ համարյա միշտ խառնված են պատահական փաստերին: Գրողը չի կարող այդ բոլորը նույնությամբ տեղափոխել իր ստեղծագործության մեջ: Նա պետք է բազմաթիվ համանման երևույթներ խտացնի մեկ այնպիսի պատկերի մեջ, որը և՛ պահպանի առանձին երևույթների անհատական գծերը, և՛ բնորոշ պատկերացում տա կյանքի այս կամ այն կողմի մասին:

Այդ գործում գրողին մեծապես օգնում է ստեղծագործական երևակայությունը: Ջե՞ որ նա պետք է ստեղծի ոչ թե ճշգրիտ տեղի ունեցած, այլ, ինչպես Արիստոտելն էր ասում, «հնարավոր և հավանական» դեպքեր: Այդ են ապացուցում գեղարվեստական գրականության անհամար փաստերը:

Շիրվանզադեն, օրինակ, գրում էր. «Իմ երկերն իրականությունից վերցված պատկերներ են, այս միանգամայն ճիշտ է, բայց պատկերներ և ոչ լուսանկարներ... Իմ վեպերի, դրամաների, վեպիկների և պատմվածքների այուժեները հնարովի են, և այդ հնարել եմ ես ինքս, ինչպես հնարում են բոլոր թե՛ ռեալիստ և թե՛ ոչ ռեալիստ գեղարվեստական գրողներն իրենց երկերի այուժեները: Ո՛չ «Քաոսը», ո՛չ «Պատվի համարը» և ո՛չ «Արտիստը», «Արմենուհին», «Արամբին», «Արսեն Դիմաթյաները», «Կրակը» և այլն, պատահական եղելություններ չեն, այլ հեղինակի հորինածը՝ կյանքի կանվայի վրա: Միայն իմ երկու երկերի այուժեները եղելություն են՝ «Նամուսի» և «Ցավագարի» («Զար ոգին»): Բայց այստեղ ևս ես հավատարիմ չեմ մնացել եղելությանը, այլ փոխել ու փոփոխել եմ, տեսարաններ հնարել ինձանից, պատկերներ հորինել երևակայությամբ, գործող անձանց տիպերը լրացրել եմ, հարդարել գեղարվեստորեն և մասնավորից դարձրել հանրային»:

Երևակայության օգնությամբ գրողը թափանցում է իր հերոս-

ների բնավորության, զգացմունքների, մտքերի մեջ, պատկերում է այդ ամենն այնպես, ինչպես որ նրանք հանդես կգային կյանքում: Մարդկային արարքների և հոգեբանության իմացության չնորհիվ գրողը ամեն դեպքում մի տեսակ «վերամարմնավորվում է» իր հերոսի մեջ: Բնութագրելով իր ապագա հերոսների հանաչողության ընթացքը՝ Բալզակը գրել է. «Լսելով այդ մարդկանց՝ ես թափանցում էի նրանց կյանքի մեջ. ես իմ մեջքին զգում էի նրանց ցնցոտիները. ինքս քայլում էի նրանց ծակծկված կոշիկներով. նրանց յանկություններ, պահանջմունքներ. ամեն ինչ անցնում էր իմ հոգին, կամ, ավելի ճիշտ, ես հոգով թափանցում էի նրանց հոգու մեջ»: Սակայն «վերամարմնավորման» այդ բաղմապատ ձևերում հեղինակի անհատականություն ամբողջովին չի կարող ձուլվել հերոսների հետ: Հեղինակը մտնում է կերպարների ներաշխարհի բոլոր մանրամասների մեջ և միաժամանակ իր ըմբռնումների բարձունքից դիտում, պատկերում և գնահատում է նրանց:

Երևակայություն ոչ պակաս անհրաժեշտ է և այն երկերում, որտեղ պատկերվում են հավաստի իրադարձություններ, իրական անձնավորություններ (պատմական և կենսագրական ստեղծագործություններ, հայտնի մարդկանց նվիրված երկեր և այլն): Ճիշտ է, այս դեպքում գրողի երևակայությունն իրավունք չունի խախտելու հերոսի կյանքի հանգուցային, կական հանգամանքները: Դեմիրճյանը, օրինակ, չէր կարող իր ուզածի պես փոխել Վարդանանց պատերազմի հանգամանքները, ժամանակը, մասնակիցների վարքագիծը: Սակայն հավաստի հիմք ունեցող երկերում երևակայության անհրաժեշտություն չի վերանում, այլ նրա առջև նոր, լրացուցիչ խնդիրներ են դրվում: Գեղարվեստական հնարանքը բոլոր դեպքերում պետք է բխի իրական եղելությունից, համապատասխանի նրա ոգուն: Հենվելով երևակայության վրա՝ հեղինակը ոչ միայն հերոսի կյանքի հայտնի փաստերին գեղարվեստական պատկերի տեսք է տալիս, լրացնում կենսական անհրաժեշտ մանրամասներով, այլև ընտրություն է կատարում պատմության ընձեռած անհամար փաստերի, դեպքերի մեջ: Նա վերստեղծում է հերոսների գործունեության բնական միջավայրը, երբեմն էլ՝ կերտում պատմական ուղղակի հիմք չունեցող կերպարներ ու դեպքեր, եթե սրանք անհրաժեշտ են իրաղրություն ավելի լրիվ, կենդանի ներկայացնելու համար: Այդպես են վարվել Ե. Չարենցը «Դևի լյառը Մասիս» քնարական պոեմում և Ա. Բակունցը «Խաչատուր Աբովյան»

անավարտ վեպում՝ կերտելով հայ նոր գրականության հիմնադրի գեղարվեստական կերպարը:

Այս առումով առանձին քննելը Զարենցի պոեմը, որտեղ պատկերված է Արովյանի կյանքի ամենացնցող էջը՝ անհայտանալուց առաջ նրա անցկացրած վերջին ժամերը: Ինչպե՞ս է դրսևորվել ստեղծագործական երևակայությունը կենսագրական առաձգ ունեցող այդ երկում: Ամենից առաջ՝ Արովյանի կերպարի մեկնաբանության մեջ: Վերանալով առանձին կենսագրական փաստերի նկարագրությունից՝ Զարենցն իր ողջ ուշադրություն սևեռել է Արովյանի կերպարի հոգերանական գծերի, նրա գործունեության պատմական դերի գեղարվեստական բացահայտման վրա: Բանաստեղծը մեզ տեղափոխում է Հերոսի ներաշխարհը, նրա փոթորկոտ մտքերի ու հույզերի, լուսավոր ու մռայլ հիշողությունների նկարագրության միջոցով ներկայացնում է Արովյանի՝ անձնատուր տքնությամբ լեցուն կյանքի ուղին, նրա ողբերգական մենակությունը, չըջապատի սպանիչ սառնությունը, թշնամական վերաբերմունքը նրա հայրենասիրական գործին: Այս բոլորն արտահայտելու համար պետք էր ունենալ ոչ միայն Արովյանի կյանքի ու ստեղծագործության լավ ճանաչողություն, այլև հզոր երևակայություն, գեղարվեստական հնարանքի անսպառ կարողություն:

Ստեղծագործական երևակայության մի աքանչելի գյուտ է պոեմում պատկերվող իրադրության ընտրությունը: Ինչպիսի՞ն է եղել Արովյանի կյանքի վերջին գիշերը՝ ոչ ոքի հայտնի չէ: Բայց ահա բանաստեղծը դիմում է գեղարվեստական խիզախ հնարանքի: Նա Արովյանին պատկերում է մի վիճակում, երբ արդեն որոշած լինելով թողնել ամեն ինչ ու հեռանալ՝ նա այդ վերջին գիշերվա ընթացքում նորից քրքրում, թերթում է իր ձեռագրերը, նամակներն ու օրագրերը, և նրա աչքերի առջև կենդանանում են անցյալի պատկերներ, որոնք ստիպում են նրան վերապրել անցած օրերի բուռն ոգևորության և ծանր հիասթափության պահերը: Երևակայությամբ կերտված այդ իրադրությունը ներկայացված է հոգերանական և կենսական այնպիսի ճշմարտացիությամբ, որ նմանվում է հավաստի իրողության: Ոչ միայն պոեմն ընթերցելիս, այլև նրանցից շատ ու շատ հետո էլ մեզ թվում է, թե Արովյանի կյանքի վերջում ամեն ինչ հենց այդպես էլ եղել է: Եվ դա այն պատճառով, որ այդ իրադրությունը լիովին համապատասխանում է Արովյանի գործունեության ու բնավորության իրական նկարագրին և հենց այս պատճա-

ռով թվում է միանգամայն ճշմարտացի, տվյալ հանգամանքներում՝ նույնիսկ միակ հնարավորը: Եվ գրողի կարևորագույն խնդիրը հենց այդ դգացողությունն ստեղծելու մեջ է:

Զարենցի պոեմում տեղ գտած միակ հավաստի կենսագրական փաստը դորպատյան տարիներին մի երիտասարդ գերմանուհու՝ Շարլոտտա Շուլցի նկատմամբ Արովյանի տածած սիրո պատմությունն է: Դորպատյան օրագրերում Արովյանը բազմիցս ակնարկում է այդ աղջկա հետ ունեցած հոգևկան մտերմության, հանդիպումների, իր անրիծ զգացմունքների մասին: Գրողի արխիվում պահպանվում են գոթական տառերով գրած Հրաժեշտի այն չափածո տողերը, որ այդ աղջիկը Արովյանին է նվիրել 1832 թ. ամռանը Պոննմոն ավանում: Զարենցի պոեմում անհամար թղթերի ու ձեռագրերի ծալքերում պահպանված հենց այդ նամակն է, որ, պատահարար բնկնելով Արովյանի աչքին, դրդում է նրան վերհիշելու ժամանակի «փոշոտ պատենչով» բաժանված այդ աղջկան, մի պահ նորից վերապրելու պատանեկան ռոմանտիկ զգացմունքը.

Ինչպես ցողն է իջնում ծաղիկների վրա՝
Թափանցիկ, վաղընջական ու գեղող–
Այդ թերթիկը կապույտ ալեկոծեց նրան
Հուշերով՝ չճաշակած մի քաղցրություն բուրող...

Պոեմի մի բավական ընդարձակ հատված նվիրված է վաղեմի օրերի այդ վերհուշին, բայց Զարենցին դարձյալ դրաղեցրել է ոչ թե կենսագրական փաստերի նկարագրությունը, այլ Արովյանի հոգեկան աշխարհի, զգացմունքների հարստության բացահայտումը: Արտաքուստ փոքրիկ, աննշան թվացող նամակի փաստը դարձել է բանաստեղծական իմաստալի ընդհանրացման հիմք:

Բայց սրանով չի սպառվում գեղարվեստական երևակայության դերը պոեմում: Այն հանդես է գալիս նաև գեղարվեստական ճշմարտացի մանրամասներ ստեղծելու մեջ, որոնք մեծապես լրացնում, կենդանացնում են պատկերվող իրադրությունը, տալիս նրան այն կոնկրետությունն ու ամբողջականությունը, առանց որոնց չի կարող լիարժեք պատկեր լինել: Այստեղ կարելի է նշել և՛ այն, թե ինչպես աննավերջին րոպեներին Արովյանն ուղղում է «Վերթի» ձեռագրում սպրդած սխալները (վեպի ձեռագրում իրոք կան այդպիսի ուղղումներ, և Զարենցը դրանք կապում է Արովյանի վերջին գիշերվա հետ), և՛ Պարրոտի երևակայական պատկերը, որը հանկարծ

կանգնում է նրա հայացքի առջև՝ «Հարազատ, սարը, խստարարը», և՛ Արարատի վերելքի հետ կապված դրվագը, և՛ հիշատակություններ «ավանդական արկղի» կամ կոնատակին դրած գլխարկի մասին, այն վերջին «դառն հայացքի» մասին, որ Արովյանը նետում է դևպի իր «ծղթները, արկղը, պատերը աննյակի»: Հիշենք նաև մեկ այլ մանրամասն, վաղ այգարացին «Հաստատ, սովորական քայլով» դևպի Մասիսն ընթացող Արովյանի պատկերը, որն իր ողջ կենսականությամբ հանդերձ ձևոք է բերում սիմվոլիկ իմաստ՝ հաստատելով մեծ գրողի անմահության գաղափարը:

Ջարենցի պոեմը ցույց է տալիս, թե որքան յայն ու բազմազան կարող են լինել գեղարվեստական երևակայության հնարավորությունները նույնիսկ հավաստի հիմք ունեցող պատմականագրական երկերում:

Բայց ի՞նչ է նշանակում գրողի համար վառ և հզոր երևակայություն ունենալ: Անցյալում որոշ գեղագետներ երևակայության ուժը տեսել են ընթերցողին կյանքից կտրելու, նրան անիրական ձգտումների աշխարհը տեղափոխելու ունակության մեջ: Արվեստագետի երևակայությունը, նրանց ըմբռնմամբ, մի ազատ, միստիկական գործոն է, որի օգնությամբ նա խզում է իր կապերն անհրապույր կյանքի, իրական մարդկային հարաբերությունների հետ և սավառնում իր իսկ ստեղծած «գեղեցիկ երազանքի» ոլորտներում:

Իրականում արվեստագետի երևակայությունը միշտ անվում է կյանքի, մարդկային հարաբերությունների և հոգեբանության խոր և բազմակողմանի ճանաչողությամբ, իսկ նրա էական և անփոխարինելի խնդիրը հանգում է այդ նույն մարդկային կապերի, արարքների ու զգացմունքների ճշմարիտ վերարտադրությանը: Որքան գրողը լավ է ճանաչում կյանքը, մարդկանց, այնքան ավելի հնչեղությամբ է նա տեսնում ու բացահայտում տվյալ երևույթի մեջ պարփակված հասարակական և հոգեբանական բովանդակությունը, այնքան նրա երևակայությամբ ստեղծված պատկերներն ավելի կենդանի, համոզիչ ու ճշմարտացի են լինում:

Շիրվանզադեն իր հուշերում այդ մասին գրել է. «Եթե գրողը ուզում է հավատ ներշնչել ընթերցողին, այսինքն՝ նրա վրա ճշմարտության տպավորություն գործել, ապա նա երբեք չի հասնի իր նպատակին, եթե սուսկ իր երևակայությամբ է դեկավարվել: Ուզում եմ ասել, իրականություն չէ, որ պիտի ընթանա երևակայության ետևից, այլ ընդհակառակը՝ **երևակայությունը պիտի դեկավարվի**

իրերի ճիշտ ուսումնասիրությամբ» (ընդգծումն իմն է.– **Էդ. Ջ.**): Այս խոսքերում տրված է գեղարվեստական երևակայության և կյանքի հարաբերության հստակ և ճշմարիտ բնութագիրը: Եվ իրոք, կարո՞ղ էր Շիրվանզադեն «հնարել» իր վեպերի ու պատմվածքների սյուժեները, եթե լավ չճանաչեր իր ժամանակի հասարակության կյանքը: Կարո՞ղ էր Րաֆֆին ստեղծել այնքան վառ երևակայության վրա հիմնված իր վեպերը, եթե ուսումնասիրած չլիներ հայ ժողովրդի ժամանակակից վիճակը («Խննթ», «Կայծեր»), նրա պատմական կյանքի առանձնահատկությունները («Սամվել», «Դավիթ-Բեկ»):

Այսպես, հզոր երևակայությունն ու կյանքի փաստերի բարեխիղճ ուսումնասիրությունը, որոնք առաջին հայացքից անհամատեղելի են թվում, իրականում սերտորեն կապված են: Երևակայության աշխատանքը հաջող կարող է լինել միայն իրականության վրա ամուր հենվելու պայմանով: Հակառակ դեպքում այն անպտուղ է:

Արվեստագետի աշխատանքի յուրահատկությունը, նրա բնաթագրը ուսումնասիրում է գեղագիտության և գրականագիտության մի առանձին բաժին, որը կոչվում է **ստեղծագործական հոգեբանություն**: Նրա հետ սերտորեն կապված է հանճարի, տաղանդի մասին ուսմունքը, որին ժամանակին մեծ ուշադրություն է նվիրել ռոմանտիկական գեղագիտությունը: Հանճարը չպետք է դիտել իբրև միստիկական, անբացատրելի մի բան. դա անհատի բնական, կենսաբանական հատկանիշ է, որը չի կարող ձեռք բերվել ո՛չ քրտնաջան աշխատանքով և ո՛չ էլ գիտելիքների հարստությամբ: Այլ բան է, որ հանճարի բնական հատկանիշները կարող են իրականացվել միայն համապատասխան հասարարական պայմանների առկայության դեպքում: Գրիգոր Նարեկացու բանաստեղծական բնատուր հանճարը կարող էր առհասարակ կորչել, անհայտ մնալ, եթե նա չրնկներ վանական միջավայր, չծանոթանար գեղարվեստական և աստվածարանական գրականությանը, չստանար միայնության մեջ խորհելու և ստեղծագործելու հնարավորություն: Ե. Չարենցի բանաստեղծական ճակատագիրը բոլորովին այլ կերպ կդասավորվեր, եթե նրա կյանքի արչալույսը չհամրնկներ համաշխարհային պատմական մեծ դեպքերի հետ, որոնց ականատեսն ու տարեգիրը դարձավ նա:

Հանճարի ստեղծագործություն մենք կարող ենք վերլուծել, մեկնաբանել, հասկանալ, բայց յուրացնել նրա գաղտնիքներն ու

կրկնել՝ բացարձակորեն անհնար է: Իսկական գեղարվեստական երկն անկրկնելի է, և դրա մեջ է, ի դեպ, արվեստի և արհեստի տարբերությունը: Հակառակ գիտության մասին ասված հայտնի խոսքին («Կրկնություն գիտության մայրն է»՝ կրկնություն գրականության մահն է,– նշել է Պարույր Սևակը:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԶԱՐԳԱՑՄԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Գրական զարգացման բազմազանությունը և միասնությունը: *Գեղարվեստական գրականության յուրահատկություն ցայտուն կերպով երևան է գալիս նաև նրա զարգացման ընթացքի մեջ: Իրրև ժողովրդի կյանքի անբաժան տարրեր՝ գրականությունն ու արվեստը սերտորեն կապված են հասարակական կյանքի հետ: Բայց նրանք նաև* **համեմատաբար ինքնուրույն են**, *զարգանում են իրենց առանձնահատուկ սկզբունքներով, որոնց բացահայտումը գեղագիտության կարևորագույն խնդիրներից մեկն է:*

Այս կապակցությամբ նախ և առաջ պետք է ծանոթանալ **գրական–պատմական պրոցեսի** *հասկացության հետ:*

Ամեն մի զարաշրջանի գրականություն, դիտված իր ամբողջության մեջ, մեզ ներկայանում է իրրև անընդհատ չարժվող, զարգացող երևույթ, որի ներսում տեղի են ունենում թեմաների, գաղափարների, ինչպես նաև գեղարվեստական ձևերի անընդհատ փոփոխություն, հին երևույթների մերժում և նորերի առաջացում: Իրականության զարգացման հետ զարգանում, փոխվում է նաև գրականության բովանդակությունը՝ իր մեջ ներառելով հասարակական կյանքի նոր կողմեր, մարդկային հարաբերությունների և հոգեբանության նոր, մինչ այդ անծանոթ երևույթներ: Իսկ բովանդակության այդ չարժումն իր հետ բերում է գրականության միջոցների ու ձևերի վերանորոգում, թարմացում և հարստացում: «Եթե կան ժամանակի գաղափարներ,– ասում էր Բելինսկին,– ապա կան նաև ժամանակի ձևեր»:

Գրականության զարգացումը յուրաքանչյուր զարաշրջանում չատ բազմազան պատկեր է ներկայացնում: Նախ, գրականության մեջ մտնում են ամենատարբեր կառուցվածք ունեցող երկեր՝ տարբեր գրական սեռեր և տեսակներ (ժանրեր և ժանրային ձևեր): Երկրորդ, տարբեր են լինում նաև իրականության արտացոլման ու գնահատման սկզբունքները, որոնց հիման վրա առաջանում են

գանագան գեղարվեստական **մեթոդներ, հոսանքներ,** *բազմաթիվ անհատական* **ոճեր** *ու* **գրելաձևեր:** *Ահա այդ բոլոր տարրերը, միասին վերցրած, պայմանավորում են տվյալ ժամանակաշրջանի գրական զարգացումը, որն աչքի է ընկնում անհամար ստեղծագործական ընդհանրություններով և տարբերություններով:*

Սակայն գրականության զարգացումը միաժամանակ բնորոշվում է ներքին միասնությամբ: Ինչքան էլ առաջին հայացքից խայտարղետ թվա գրական զարգացման պատկերը, այն իր հիմքով միասնական է: Այդ հիմքը ժամանակի սոցիալական կյանքն է, հասարակության գեղագիտական պիտակցությունը, որոնք և պայմանավորում են ժամանակի գրականության բազմազան, երբեմն հակադիր կողմերը: Գիտակցելով այդ միասնական հիմքը՝ անհրաժեշտ է գեղարվեստական ձևերն ու ժանրերը, մեթոդներն ու ոճերը քննել ոչ թե մեկուսացած, այլ որպես գրական զարգացման ընդհանուր օրինաչափության դրսևորումներ, ցույց տալ նրանց ներքին կապն ու փոխադրելությունը:

Գրականության մեջ գոյություն ունեցող գեղարվեստական բոլոր տարրերի ամբողջությունը, նրանց առնչությունները ու պայքարը, զարգացումն ու չարժումը կազմում են տվյալ դարաշրջանի գրական-պատմական պրոցեսը:

Գրական պրոցեսի հարցը, այսպես թե այնպես, ծագում է և՛ գրականության պատմության հետազոտության ընթացքում, և՛ առանձին հեղինակի կամ երկի ուսումնասիրության մեջ, և՛ գրական-տեսական հարցեր արծարծելիս: Նրա բազմակողմանի ուսումնասիրությունն օգնում է բացահայտելու գրական զարգացման օրինաչափությունները:

Եթե մենք ուզում ենք ուսումնասիրել հայ նոր գրականության որևէ շրջանի, ասենք, XIX դարի 60-ական թթ. պրոցեսը, ապա մեր տեսադաշտում պետք է ունենանք այդ տարիների գրական կյանքի բոլոր քիչ թե շատ նշանակալի փաստերը՝ իրենց բազմազանության և միասնության մեջ: Այդ տարիներին սրվեց հասարակական-գրական հոսանքների (կոնսերվատիվական, լիբերալ-բուրժուական, հեղափոխական-դեմոկրատական) պայքարը: Կողք կողքի գոյակցում էին կլասիցիզմը (Մխիթարյան միաբանության գրողներ), իր ծագման շրջաններից մեկն ապրող ռոմանտիզմը (Պատկանյան, Շահազիզ, Պեչիկթաչլյան, Դուրյան), սկզբնավորվող ռեալիզմը (Նալբանդյան, Պռոշյան, Սունդուկյան, Աղայան): Երկարամյա գրապայ-

քարր հիմնականում ավարտվեց նոր գրական լեզվի՝ աշխարհաբարի հաղթանակով: Հարստացավ գրականության ժանրային կազմը. արմատավորվեցին վեպի և վիպակի, պատմվածքի և ակնարկի ժանրերը, լայն տարածում գտավ ռոմանտիկական պոեմը, պատմական ողբերգությունն իր տեղը դիջեց ռեալիստական կատակերգությանը: Ահա այս բոլորը, ինչպես նաև այդ չրջանում գործող հեղինակների ոճերը, գրելաձևերը՝ դիտված ներքին միասնության, փոխադարձ պայքարի և ազդեցության մեջ, կազմում են XIX դարի 60-ական թթ. հայ գրական պրոցեսը:

Գեղարվեստական պրոցեսի բազմակողմանի հետազոտությունը ննթադրում է ոչ միայն ընդհանուր օրինաչափությունների, այլև գրական զարգացման մեջ ամեն մի խոչոր արվեստագետի և նույնիսկ ամեն մի նչանավոր ստեղծագործության խաղացած պատմական դերի բացահայտում: Օրինակ, XX դարի 20-ական թթ. խորհրդահայ գրական պրոցեսը նկարագրելիս բավական չէ ցույց տալ միայն հասարակական և գաղափարական տեղաչարժերի ազդեցությամբ գրական ժանրերի՝ վեպի, պատմվածքի, դրամայի, կատակերգության, պոեմի, բալլադի կրած փոփոխությունները, գրական հիմնական խմբավորումների ու հոսանքների (պրոլետարական գրողների ասոցիացիա, «Դարբնոց», «Նոյեմբեր», «ուղեկից» գրողներ և այլն) գեղագիտական ծրագրերն ու պատմական նչանակությունը: Անհրաժեշտ է ցույց տալ նաև այն դերը, որ ժամանակի գրական չարժման մեջ խաղացել են առավել նչանավոր գրական դեմքերը՝ Ե. Չարենցն ու Դ. Դեմիրճյանը, Հ. Հակոբյանն ու Մ. Արադին, Ստ. Զորյանն ու Ա. Բակունցը, Վ. Թոթովենցն ու Ա. Վչտունին, Գ. Մահարին, Գ. Սարյանը և ուրիչներ: Միայն գեղարվեստական զարգացման մեջ երևան եկող ընդհանուր և մասնավոր գործոնների ճիչտ ըմբռնմամբ կարելի է վերստեղծել տվյալ դարաչրջանի գրական-պատմական պրոցեսի համակողմանի պատկերը:

Ավանդույթ և նորարարություն: *Գրական պրոցեսի մեջ կարևոր դեր կատարող գործոններից են ավանդույթն ու նորարարությունը: Դրանք առաջին հայացքից իրար բացասող, բայց մչտապես իրար հետ կապված և իրար լրացնող հասկացություններ են:*

Ավանդույթը *(տրադիցիան) գեղարվեստական զարգացման տարբեր փուլերի միջև գոյություն ունեցող ժառանգորդական կապն է, կուտակված գեղարվեստական փորձն ու նվաճումները.*

որոնք դառնում են հետագա առաջընթացի հիմք: Առանց այդ փորձը նկատի առնելու՝ անհնար է նոր խոսք ասել գրականության մեջ: Այսպես, հայ նոր գրականության ամբողջ զարգացումը զգալի չափով հենվում էր Արովյանի սկզբնավորած ավանդույթների վրա՝ ժողովրդի կյանքի ամենից էական կողմերի պատկերում, հերոսական-հայրենասիրական ոգի, լեզվի ու գրականության ձևի մատչելիություն և այլն: XX դարի հայ պոեզիայի զարգացումն անհնար է պատկերացնել առանց Ե. Չարենցի ստեղծագործական ավանդույթների՝ ինչպես նոր թեմաների ու գաղափարների, այնպես էլ գեղարվեստական նոր սկզբունքների ու ձևերի իմաստով: Վերջին տասնամյակների հայ պոեզիայում նկատվում է որոշակի միտում՝ յուրացնել և նորովի օգտագործել հայ միջնադարյան բանաստեղծության ստեղծագործական որոշ սկզբունքներ:

Սակայն, հենվելով առկա գեղարվեստական փորձի վրա, արվեստագետը չի կարող մնալ նրա չրջանակներում: Այդ հողի վրա էլ ծնվում է նորարարություն ինչպես արվեստի բովանդակության, այնպես էլ նրա ձևերի զարգացման մեջ: Յուրաքանչյուր խոշոր արվեստագետ բերում է նոր թեմաներ, թարմացնում գեղարվեստական միջոցները, գտնում է կյանքի պատկերման նոր հնարավորություններ: Դրանով իսկ նորարարություն դառնում է գեղարվեստական զարգացման մեծագույն խթանիչ ուժերից մեկը: Գրականության բովանդակությունն ու ձևերը հարստացնելով նոր կողմերով՝ նորարար գրողը նվում է կյանքի պահանջներից, աշխատում է պատասխան տալ նրա առաջադրած նոր հարցերին: Ս. Արովյանը հայ ժողովրդի կյանքի նոր փուլում հիմնովին վերափոխեց գրականության բովանդակությունը՝ խզելով կապերը միջնադարյան մտածողության հետ, իրականության պատկերմանը մոտենալով առաջավոր, լուսավորական աշխարհայացքի դիրքերից: Դա էր Արովյանի նորարարության հիմքը: Դրանից էր բխում նաև ժողովրդի լայն դասվածներին հասկանալի լեզվով գրելը, ինչպես նաև մեր գրականության մեջ մինչև այդ անծանոթ ժանրերի, առաջին հերթին՝ վեպի յուրացումը::

Նորարարություն կարող է արտահայտվել գեղարվեստական ձևերի սուր փոփոխություններով. և այդ դեպքերում այն իսկույն նկատվում է: XX դարի պոեզիայում իրենց ստեղծագործության ցայտուն նորարարական բնույթով աչքի ընկան Վերհարնը և Ապոլիները, Բլոկը և Մայակովսկին, Պոլ Էլյուարն ու Պարլո Ներու-

դան, Տերյանն ու Սիամանթոն, Վարուժանն ու Զարնցը, ավելի ուշ՝ Պ. Սևակը, Է. Մեժլայտիսը, Ա. Վոռնևսևնսկին և ուրիշներ: Սակայն սխալ կլիներ նորարարություն տեսնել միայն գեղարվեստական ձևերի ակնհայտ վերափոխումների մեջ: Ամեն մի մեծ գրող յուրովի նորարար է, եթե անգամ նրա երկերի գեղարվեստական հատկանիշների մեջ այդ հանգամանքը միանգամից աչքի չի զարնում: Մեր երկու խոշորագույն բանաստեղծները՝ Հ. Թումանյանն ու Ավ. Իսահակյանը, իրենց ստեղծագործությամբ կարծես թե սուր բևեռում չմտցրին հայ պոեզիայի տարաչափության, պատկերի կառուցման մեջ կամ ժանրային կազմում: Սակայն նրանք նույնպես մեծ նորարարներ էին: Նախ նրանով, որ առաջին անգամ հայ նոր պոեզիայի պատմության մեջ նրանք յայնորեն պատկերեցին ժողովրդի կյանքը, նրա հոգերանությունն ու իղեալները: Երկրորդ, արտահայտ հետևելով բանաստեղծական ավանդական ձևերին՝ նրանք փաստորեն ներքուստ վերակառուցեցին, նոր իմաստ և նշանակություն տվեցին այդ ձևերին, ստեղծեցին գեղարվեստական խոսքի Թումանյանական, Իսահակյանական որակը, որը մեր պոեզիայի ամենարարձր նվաճումներից էր և դարձավ նրա հետագա առաջընթացի հիմքերից մեկը:

Գրական ազդեցության նշանակությունը: *Գրականության զարգացման բազմազիծ տարրերից է նաև գրական ազդեցությունը՝ նախորդ կամ ժամանակակից գրողների գեղարվեստական ներգործությունը այս կամ այն հեղինակի վրա: Ազդեցությունը բնական է և անխուսափելի, քանի որ ամեն մի գրող ստեղծագործում է որոշակի գրական մթնոլորտում, որի ներգործությունը նա չի կարող չկրել, չի կարող հաշվի չառնել արդեն առկա գեղարվեստական արժեքները՝ դրանք չարունակելու, զարգացնելու կամ դրանց հակադրվելու համար: Առանց դրա արվեստի վերընթաց զարգացումն անհնար կլիներ:*

Ազդեցությունը կարևոր դեր է խաղում հատկապես գրողի տաղանդի ձևավորման շրջանում, երբ, մտնելով գրական ասպարեզ, նա անհրաժեշտաբար չփվում է նախորդների և ժամանակակիցների ստեղծագործական փորձի հետ, հաճախ իր առաջին քայլերն անում է նրանց անմիջական ազդեցության տակ: Դրա կողքով, բնականաբար, չի անցել ոչ մի մեծ գրող: Դա ոչ թե կաշկանդում, այլ նպաստում է գրողի տաղանդի զարգացմանը, արթնացնում է նրա կենսական ուժերը, օգնում է գտնելու իր անձնական ոճն ու

ճանապարհր գրականության մեջ: Այդպիսի՝ իր էությամբ ստեղծագործական ազդեցության նշանակություն Բելինսկին բացահայտել է հետևյալ պատկերավոր համեմատությամբ. «Մեծ պոետի ազդեցություն նկատվում է ուրիշ բանաստեղծների վրա ոչ թե նրանով, որ նրա պոեզիան արտացոլվում է այդ բանաստեղծների մեջ, այլ այն բանով, որ այդ պոեզիան արթնացնում է նրանց սեփական ուժերը. այդպես էլ արևի ճառագայթը, լուսավորելով երկիրը, իր ուժը չի հաղորդում նրան, այլ միայն արթնացնում է նրա մեջ պարփակված ուժը»: Իսկ Հ. Թումանյանն ասում էր. «Ազդեցություն են սանդուղքն է, որով սկսնակը բարձրանում է դեպի ինքնուրույնություն»:

Գրականության պատմությունն այս մտքերը հաստատող շատ օրինակներ է տալիս: Պ. Պոռչյանի վկայությամբ՝ նա իր առաջին գիրքը՝ «Սոս և Վարդիթերը», գրել է հենց նոր լույս տեսած «Վերք Հայաստանի» վեպի անմիջական տպավորության տակ: Արովյանի վեպն արթնացրեց Պոռչյանի ստեղծագործական ուժերը, դարձավ նրա համար լավագույն օրինակն այն բանի, թե ինչպես կարելի է գրական պատկերման նյութ դարձնել Հայրենի գյուղաշխարհի կյանքն ու կենցաղը, նրա մարդկանց գործերն ու զգացմունքները և այդ բոլորի մասին պատմել ժողովրդին հասկանալի լեզվով: Բնորոշ է նաև Հ. Թումանյանի խոստովանությունն այն մասին, որ իր պոեմները («Անուշ», «Լոռեցի Սաքոն», «Հառաչանք» և այլն) նա գրել է Պուշկինի և Լերմոնտովի կովկասյան պոեմների ու բանաստեղծությունների անմիջական տպավորության տակ: Այստեղ ուղղակի ընդօրինակում չկար, բայց ոուս մեծ բանաստեղծների փորձր Թումանյանին օգնեց գտնելու Հայրենի գյուղաշխարհի կյանքն ու մարդկանց պատկերող ռեալիստական պոեմի բուն ձևը: Այդ պատճառով էլ Թումանյանն ասում էր, որ ազդեցություն պետք է որոնել ոչ թե առանձին տողերում, այլ իր «հոգու, գրական ճաշակի ու հայացքների վրա»:

Ստեղծագործական ազդեցություն էապես տարբերվում է նախորդ գրական նվաճումների բացահայտ կամ թաքուն ընդօրինակումից (էպիգոնությունից), որը չի կարող որևէ դրական դեր խաղալ արվեստի զարգացման մեջ:

Անցյալի գրականագիտության մեջ եղել են տեսություններ, որոնք չափից ավելի մեծ տեղ էին հատկացնում գրական ազդեցություններ և գերագանցապես դրանով բացատրում գրողների ստեղ-

ծագործություններ: Դրա հետևանքով նույնիսկ չատ մեծ հեղինակներ ներկայացվում էին ինքնուրույնությունից դուրկ, կտրված կոնկրետ պատմական և ազգային միջավայրից: Այնինչ աղղեցությունն առանձին չի կարող պայմանավորել գրողի ստեղծագործական դիմանկարը: Վճռականը նրա ապրած դարաշրջանն է՝ իր հասարակական հարաբերություններով, նրա տաղանդի բնույթն ու առանձնահատկություններր, կենսափորձն ու աչխարհայացքր:

Գրական կապեր և ընդհանրություններ: Գրականության պատմության ընթացքում առաջանում են բազմազան կապեր և ընդհանրություններ տարբեր հեղինակների երկերի, ինչպես նաև գեղարվեստական զարգացման տարբեր փուլերի և ազգային գրականությունների միջև: Այդ կապերն ու ընդհանրությունները ևս գրական պրոցեսի կարևոր դրսևորումներից են, որոնք իրենց հերթին նպաստում են գրականության առաջընթացին՝ ինչպես ներազգային, այնպես էլ միջազգային առումով: Գրական-գեղարվեստական զարգացման ընթացքում հանդես եկող բազմազան առնչություններր ժամանակակից գրականագիտության մեջ բաժանվում են երեք խմբի.

ա) **Ծագումնաբանական կապեր** (կամ կախման հարաբերություններ), որոնք մատնանչում են գրական երևույթի առաջացումր մեկ այլ երևույթի անմիջական ներգործությամբ: Օրինակ, XIX դարի 40-ական թթ. ռուս գրականության մեջ ձևավորված «նատուրալ դպրոցր» սկիզբ առավ Գոգոլի ստեղծագործությունից, իսկ 60-ական թթ. իրենց ուղին սկսած հայ դեմոկրատ գրողները (Պռոշյան, Ազայան) հանդես եկան Աբովյանի ուղղակի ազդեցությամբ: Զարենցի վաղ շրջանի պոեզիան չի կարող ներկայացվել Տերյանի և ռուս սիմվոլիստների ծողած ազդեցությունից անկախ:

բ) **Կոնտակտային կապեր** (կամ ուղղակի հարաբերություններ), այսինքն՝ առանձին գրողների և ազգային գրականությունների միջև եղած ազդեցություններ, փոխառումներ, թարգմանություններ, գնահատականներ և այլն: Օրինակ, հայ-ռուսական գրական հարաբերությունները, մանավանդ XIX-XX դարերում, պարունակում են փոխադարձ ծանոթության և գնահատման, թարգմանությունների և ազդեցության անհամար փաստեր: Այդ խնդիրն ունի բազմաթիվ ննթահարցեր, ինչպես՝ «Պուշկինը և հայ գրականությունը», «Թումանյանը և ռուս գրականությունը» և այլն:

գ) **Տիպաբանական կապեր.** սրանք, ի տարբերություն նա-

խորհների. ննթադրում են այնպիսի բնղհանրութիւններ, որոնք կապված չեն ուղղակի աղղեցութեան կամ փոխառման հետ, այլ երևան են գալիս համանման գրական երևոյթների միջև: Քանի որ գեղարվեստական գիտակցութիւնը և նրա զարգացումը ննթարկվում են որոշ բնդհանուր օրինաչափութիւնների, ուստի հասարակական կյանքի և գրական պրոցեսի համանման պայմաններում առաջանում են տիպարանորեն իրար մոտ կամ անգամ նոյնական երևոյթներ: Այդ բնդհանրութիւնների գիտական քննութիւնը չատ կարևոր է գեղարվեստական զարգացման գերակչռող միտումներն ու ներքին միասնութիւնը բացահայտելու համար:

Տիպարանական կապերը կարող են հետազոտվել տարբեր մակարդակներով: Համեմատութեան հիմք կարող են ծառայել ինչպես տարբեր զարաշրջանների նյութերը (օրինակ՝ դասական ռոմանտիզմի և հայկական սիմվոլիզմի ու նեոռոմանտիզմի համադրութիւնը), այնպես էլ միաժամանակ ապրած գրողների ստեղծագործութիւնը (օրինակ՝ Թումանյանի և Իսահակյանի կամ Մայակովսկու և Զարենցի պոեզիայի դուգահեռ քննութիւնը): Գրական տիպարանութիւնը ներառում է նաև առանձին ժանրերի պատմական տարբերակները (օրինակ՝ ժամանակակից վեպի, պոեմի կամ բալլադի ժանրային յուրահատկութեան համեմատութիւնը դասական գրականութեան համապատասխան ժանրերի հետ), գրական ուղղութիւնների և հոսանքների տարբեր փուլերն ու տեսակները (սանկ՝ ռեալիզմի և ռոմանտիզմի տարբեր դրսևորումները նոր ժամանակների գրականութեան մեջ. ժամանակակից գրական ուղղութիւնների տիպարանական ձևերը) և այլն: Կարևորագույն բնագավառներից մեկն էլ տարբեր ազգային գրականութիւնների մեջ հանդես եկած տիպարանական բնդհանրութիւններն են (օրինակ՝ հայ գրականութեան մեջ ռոմանտիզմի կամ ռեալիզմի զարգացման համադրութիւնը ռուս և արևմտաևրոպական գրականութեան փորձի և ավանդույթների հետ), որոնց բացահայտումը ննթադրում է նաև ազգային յուրահատկութեան բննութիւն:

Տիպարանական կապերի և բնդհանրութիւնների ուսումնասիրութիւնը գրականագիտութեան համեմատաբար նոր ճյուղերից է: Այն մեծ հետաքրքրութիւն և կարևոր նշանակութիւն ունի համաշխարհային գրականութեան զարգացման համընդհանուր պատկերը ներկայացնելու համար:

Գեղարվեստական կոթողների հավերժական կյանքը: *Արվեստի զարգացման ցայտուն առանձնահատկություններից մեկն էլ հանդես է գալիս նրա ստեղծած արժեքների պատմական ճակատագրի մեջ: Թեև յուրաքանչյուր նոր դարաշրջանում արվեստը կատարելագործում է փոփոխություններ է կրում, բայց նախորդ փուլերում ստեղծված գեղարվեստական մեծ երկերը չարունակում են պահպանել իրենց ճանաչողական և հուզական-դաստիարակիչ նշանակությունը, մնում են կենդանի ու սիրելի: Հոմերոսի և Էսքիլեսի, Շեքսպիրի և Սերվանտեսի, Բալզակի և Հյուգոյի, Պուշկինի և Լերմոնտովի, Տոլստոյի և Ջեխովի, Նարեկացու և Սայաթ-Նովայի, Թումանյանի, Դուրյանի և շատ ուրիշների ստեղծագործություններ չարունակում է ապրել, թեև նրանց ծնած հասարակական հարաբերությունները վաղուց չկան և չեն կարող կրկնվել: Ընդ որում՝ գեղարվեստական կոթողների չարունակվող կյանքը «թանգարանային կյանք» չէ՝ մշակույթի պատմությամբ զբաղվողների մի նեղ շրջանակի համար: Այդ երկերը հետաքրքրում են միլիոնների, օգնում են նրանց մշակելու որոշակի վերաբերմունք կյանքի նկատմամբ, հուզում, ոգևորում նրանց: Շատ դասականների արդիական արժեքը ժամանակի ընթացքում ոչ միայն չի նվազում, այլև գնալով մեծանում է: Գրականության և արվեստի ողջ պատմությունը հաստատում է այն միտքը, ինչ Եղիշե Չարենցը բանաստեղծորեն ձևակերպել է այսպես.*

Թեկուզ դարն է ծնում, և երկիրն է տալիս երգին չունչ ու ոգի –
Բայց երգը երկրից ու դարից մի՛շտ երկար է տևում:

Այս առումով չի կարելի չնչել արվեստի երկերի ճակատագրի կապն առաջընթաց գիտական և տեխնիկական հայտնագործությունների ճակատագրից: Այս կամ այն բնական գիտություն, ասենք, ֆիզիկան կամ քիմիան, մենք ուսումնասիրում ենք նրանց ժամանակակից մակարդակով: Մենք կարող ենք մի կողմ թողնել այն, թե տվյալ հարցի մասին անցյալում մարդիկ ինչ պատկերացումներ են ունեցել, քանի որ դրանք կատարելագործվել և ճշտվել են հետագա հայտնագործությունների շնորհիվ: Ճիշտ այդպես էլ այժմ ոչ ոք չի օգտվի XIX դարի մանրադիտակից կամ չի թռչի XX դարասկզբի ինքնաթիռներով: Այդ բոլորով հետաքրքրվում է միայն գիտության և տեխնիկայի պատմությունը:

Այլ պատկեր ենք տեսնում արվեստի պատմության մեջ: Վիկտոր Հյուգոն գրել է. «Գիտությունն անզուգական առաջ է չարժվում՝ ջնջելով ինքն իրեն: Արդյունավե՛տ ջնջումներ... Գիտություններ մի

սանդուղք է, պոեզիան՝ թևերի թափահարում... Արվեստի գլուխգործոցը ծնվում է հավերժության համար: Դանտեն չի ջնջում Հոմերոսին»: Նույն տարբերությունը նկատել է նաև Ա. Ս. Պուշկինը՝ գրելով. «Մինչդեռ հին աստղագիտության, ֆիզիկայի, բժշկության և փիլիսոփայության մեծ ներկայացուցիչների հասկացությունները, աշխատությունները, հայտնագործումները ծերացել են և ամեն օր փոխարինվում են ուրիշներով, իսկական բանաստեղծների երկերը մնում են թարմ և հավերժորեն երիտասարդ»:

Ո՞րն է այդ տարբերության պատճառը: Գիտական տեսությունները ու նվրահանգումները աշխարհի տրամաբանական ճանաչողության վերընթաց աստիճաններն են և անընդհատ կատարելագործվում են: Հին բմբռնումները այստեղ անընդհատ փոխարինվում են նոր և ավելի ամբողջական, օբյեկտիվ ճշմարտություններ ավելի ու ավելի մոտեցող տեսություններով: Եվ վերջ չկա այդ ընթացքին: Այնինչ արվեստի կոթողները, լինելով կյանքի անմիջական հայելցողությունն ու պատկերային վերարտադրություն, պարունակում են կենսական ճշմարտության և համամարդկային գաղափարների, հույզերի և ձգտումների երբեք չհնացող չերտեր: Այդ պատճառով էլ դրանք իրենց տեսակի մեջ անկրկնելի են և անփոխարինելի: Նրանք պահպանում են իրենց գեղագիտական արժեքն ու արվեստի զարգացման հետագա ընթացքի վրա ազդելու ունակությունը՝ նույնիսկ լապես փոխված հասարակական կյանքի պայմաններում: Հոմերոսը և ողջ հին հունական դասական արվեստը, որ մարդկության պատմական «մանկության» ամենավառ և ամբողջական պատկերն է տալիս, Դանտեն և Շեքսպիրը, Նարեկացին և Սայաթ-Նովան, Գյոթեն և Պուշկինը, Տոլստոյը և Դոստոևսկին, Թումանյանն ու Տերյանը այսօր էլ չարունակում են հուզել, հոգու սնունդ տալ ընթերցողին, յուրովի մասնակցում են ժամանակակից գեղարվեստական առաջադիմություն: Մասնակցում են անմիջարար, առանց միջնորդող օղակների:

Այդ իրողության հիմքն այն է, որ արվեստի իսկական ստեղծագործությունը իր դարաշրջանի կյանքի, հարաբերությունների և բմբռնումների արտացոլումն է, իր ժամանակի գեղարվեստական հուշարձանը: Ահա թե ինչու այն չի կարող փոխարինվել հետագայում ստեղծված մեկ այլ, թեկուզև ավելի կատարյալ թվացող ստեղծագործությամբ: Օրինակ, Պուշկինի վեպերը XIX դարի երկրորդ կեսի հայ գյուղի կյանքի վառ վկայագիրն են, այդ իմաստով էլ

նրանք անկրկնելի և անփոխարինելի են:

Կա մի ուրիշ, ոչ պակաս կարևոր հանգամանք ևս: Մաթեմատիկական բանաձևի կամ տեխնիկական գյուտի հետ ծանոթանալով՝ մենք չենք կարող իմանալ նրա հեղինակի բնավորությունը, բարոյական ձգտումները կամ ազգային նկարագիրը: Նյուտոնի օրենքները նույնը կլինեին, եթե դրանք հայտնագործվեին մեկ ուրիշ՝ ոչ անգլիացի գիտնականի կողմից: Այնինչ գեղարվեստական երկերի մեջ արտացոլվում է ոչ միայն նրանց դարաշրջանը, այլև հեղինակի անհատականությունը, նրա ուրույն մտածելակերպը, ազգային և սոցիալական դիմագիծը: Այս իմաստով ևս գեղարվեստական մեծ երկն անկրկնելի է և անփոխարինելի, ինչպես որ անկրկնելի է ստեղծագործող անհատը: Դա է պատճառը, որ գեղարվեստական նույն խնդիրը կարող են յուրովի լուծել տարբեր արվեստագետներ՝ չկրկնելով իրար, հարցին մոտենալով իրենց տաղանդի և ըմբռնումների տեսակետից (օրինակ, նույն դերի կատարումը տարբեր դերասանների կամ նույն գրական ստեղծագործության նկարագարդումը տարբեր նկարիչների կողմից): Ռուս գրականության պատմությունից հայտնի է, որ Ն. Վ. Գոգոլի երկու գլխավոր երկերի՝ «Վերաբննիչի» և «Մեռած հոգիների» սյուժեները նրան հուշել է Պուշկինը, որը մինչ այդ ինքն էր ցանկանում գրել այդ թեմաներով: Վստահորեն կարելի է ասել, որ եթե նա իրականացներ իր այդ մտահղացումը, ապա մենք գործ կունենայինք բոլորովին այլ երկերի հետ, քանի որ Պուշկինն ու Գոգոլը՝ որպես ստեղծագործող անհատներ, տարբեր ոճի և մտածողության կրողներ են: Առանձին ցայտունությամբ է այդ երևույթը դրսևորվում այսպես կոչված «հավերժական թեմաների» մշակման մեջ: Մոլիերը, Բայրոնը, Պուշկինը մշակել են նույն՝ Դոն Ժուանի թեման, բայց նրանց երկերը ամենևին էլ չեն կրկնում իրար, քանի որ կերտված են տարբեր ստեղծագործող անհատների կողմից տարբեր գաղափարական դիրքորոշումներով: Նույնը վերաբերում է նաև Ֆաուստի կերպարին, որին և՛ Գյոթեից առաջ, և՛ նրանից հետո չատ գրողներ են դիմել: Գյոթեն նույնիսկ ասում էր, որ այդպիսի ավանդական թեմաների մշակման մեջ գրողի տաղանդի տարբերիչ գծերն ավելի ցայտուն են երևում: Ամենատարբեր մեկնաբանությունների հիմք է դարձել նաև Քաջ Նազարի կերպարը (Թումանյան, Դեմիրճյան և ուրիշներ):

Գեղարվեստական մեծ երկերի մեջ արտահայտված համամարդկային բարոյական և գեղագիտական իղեալները չարունակում

են պահպանել իրենց կենդանի նշանակությունը, նրանք հետագա սերունդների համար էլ չեն կորցնում իրենց հմայքն ու գեղեցկությունը, դաստիարակիչ մեծ արժեքը: Շեքսպիրի պատկերած դարաշրջանը վաղուց պատմության գիրկն է անցել: Բայց այսօր էլ մեզ հուզում և հոգեպես բարձրացնում են Համլետի, Օթելլոյի, Ռոմեոյի և Ջուլիետի կերպարներում արտահայտված մարդկային վսեմ գծերը: Այժմ էլ մեզ ոգևորում է ազնվության, հումանիզմի, անձնազոհության փառաբանումը Թումանյանի «Անուշ», «Փարվանա», «Թմկարերդի սուրը» երկերում: Այդ իղեալները լուրջ իրոք մեծ գեղարվեստական երկերի համերաժական կյանքի հիմքերից են:

Մեծ արվեստագետն իր ստեղծած կերպարներում խտացնում է բնավորության այնպիսի հատկանիշներ, որոնք համամարդկային արժեք ունեն և չեն հնանում դարերի, նույնիսկ հեղափոխականների ընթացքում: Վերցնենք Սերվանտեսի վեպի երկու գլխավոր հերոսներին՝ Դոն Կիխոտին և Սանչո Պանսային: Նրանց փայլուն բնութագիրը տվել է Լևոն Շանթը իր «Սևոն ու նորը բանահյուսության» աշխատության մեջ: Այդ կերպարների մեջ տեսնելով մարդկային հոգու որոշ անկապտելի հատկանիշների կենդանի դրսևորում՝ նա գրել է. «Մեզմեն ամեն մեկը իր մեջ Դոն Քիշոտ մը ունի և Սանխո Փանչո մը. Քոչող մը ու երբեք ոտքը գետնեն չկտրող մը. հողմաղացներու դեմ կռվող մը հանուն ամեն տեսակի «հիմարությունների» և իր իշուկին կոնակը նստած արևի տաք ճառագայթներուն տակ իր կերած և ուտելիք կերակուրներուն մասին մտածող մը: Որով Սերվանտեսի վեպը կդառնա մարդկային հոգիի երկու հակադիր կողմերուն կենակցության մարմնացումը»:

Այսպես, գեղարվեստական մեծ երկերը, ծնվելով որոշակի հասարակական պայմաններից, հաղթահարում են իրենց ժամանակի սահմանները՝ ստանալով համերաժական կյանք:

Գրական երկի պատմագործառական նշանակությունը: *Գեղարվեստական երկերի նշված հատկությունները հիմք են տալիս խոսելու նրանց, այսպես ասած, երկրորդ կյանքի մասին (որն սկսվում է ստեղծումից ու տպագրությունից անմիջապես հետո), անդրադառնալու հասարակական մտքի և քննադատության մեջ նրանց ընկալման և գնահատումների պատմության մասին: Այդ պատմությունը դրսևորվում է բազմազան ձևերով, անցնում է տվյալ ստեղծագործության նկատմամբ հետաքրքրության ուժեղացման կամ թուլացման փուլերով՝ կապված հասարակական և գեղարվեստական տարբեր գործոնների հետ: Այդ բոլորը, մեսամին վերցրած,*

ներկայացնում են տվյալ երկի **պատմագործառական նշանակությունը**, այսինքն՝ այն, թե պատմական զարգացման ընթացքում ինչ հասարակական և գեղարվեստական գործառույթ (ֆունկցիա) է ունեցել տվյալ ստեղծագործությունը:

Հետաքրքրությունն այդ հարցի նկատմամբ ուժեղացել է հատկապես վերջին շրջանում, այդ խնդրին նվիրվել են բազմաթիվ գիտական աշխատանքներ: Հետազոտության այս եղանակը նոր ուղիներ է բացում գրականության առջև՝ յուսարանելով այն կարևոր հարցը, թե ինչ դեր է խաղացել տվյալ ստեղծագործությունը հասարակության հոգևոր կյանքում և գրական զարգացման ընթացքի մեջ:

Ի՞նչ տվյալների հիման վրա է հետազոտվում գրական ստեղծագործության պատմագեղարվեստական գործառույթները:

Ամենից առաջ պետք է նչել **ընթերցողների արձագանքները**, մանավանդ ստեղծագործության հրապարակման անմիջական տպավորության տակ գրված նամակները: Առաջին ընթերցողների կարծիքներն այս առումով սկզբունքային և անփոխարինելի արժեք ունեն, քանի որ ցուցադրում են երկի այն բնկալումները, որոնք դեռ միջնորդավորված չեն քննադատական գնահատականների ի՛նչ թե՛ չատ կայունացած չերտով: Դա գրականության հասարակական բնկալման կարևոր տարրերից է, որին գրականագիտական չատ աշխատանքներ են նվիրվել:

Գրականության պատմական գործառության բացահայտման մյուս անհրաժեշտ աղբյուրը **գրական քննադատության գնահատականներն** են՝ դիտված բուռ պատմական հաջորդականության: Քննադատական արձագանքների և գրականագիտական վերլուծությունների, տարրեր, հաճախ հակադիր արժևորումների մեջ չոչափելիորեն երևում է երկի հասարակական բնկալումների ողջ բազմերանգ համայնապատկերը, նրանց չարժումն ու զարգացումը ժամանակի մեջ:

Հատկապես բարդ է տվյալ ստեղծագործություն **գրական ժառանգորդության** ամբողջական համակարգի մեջ դիտելու խնդիրը: Պետք է ցույց տրվի, թե ինչ է ժառանգել այդ երկի հեղինակն իր նախորդներից և ինչ է թողել իր հաջորդներին, ինչո՛վ է ներ-

---

* Նչված հարցերի մանրամասն քննություն տրված է «Հայ գրականություն պատմագործառական լուսարանությամբ» գրքում (Երևան, 1989), որտեղ, բացի տեսական ներածությունից, այս առումով վերլուծված են Եղիշեի «Վարդանանց պատմություն», Գ. Սունդուկյանի «Պեպոն», Րաֆֆու «Կայծեր» Դ. Վարուժանի «Հեքիաթս երգեր»:

գործել տվյալ ժանրի հետագա զարգացման վրա: Գրական պրոցեսի մեջ տվյալ ստեղծագործության տեղը ճիշտ պատկերացնելու համար այն պետք է համադրվի ոչ միայն նման, այլև գեղարվեստական սկզբունքներով հակադիր երկերի հետ:

Վերջապես, գրական ստեղծագործության գործառության կարևոր բնագավառներից մեկն էլ այն է, թե ինչ կապեր են գոյացել **մյուս արվեստների հետ**, ինչպես են արտահայտվել նրա կերպարները այդ արվեստների միջոցով: Վերամարմնավորվելով թատրոնի կամ կինոյի, նկարչության կամ երաժշտության լեզվով՝ գրական պատկերները ամեն անգամ ձեռք են բերում բովանդակային նոր գծեր, բացվում են նոր կողմերով:

Եթե, ասենք, գրականագետը ցանկանում է հետազոտել Հ. Թումանյանի «Անուշ» պոեմի պատմական գործառության ընթացքը, ապա նա, իհարկե, պետք է իր տեսադաշտում ունենա նշված բոլոր գործոնները: Նախ, պոեմի առաջին և երկրորդ տարբերակների տպագրության (1892–1903 թթ.) առիթով ժամանակակիցների նամակներում և թննադատական ելույթներում արտահայտված կարծիքներն ու գնահատականները, որոնց հեղինակների շարքում են Ղ. Ագայանի, Ավ. Իսահակյանի, Լ. Շանթի, Ավ. Ահարոնյանի նման նշանավոր անուններ, տասնամյակների ընթացքում գրականագետների կատարած վերլուծությունները և այլն: Այնուհետև պետք է հաշվի առնվեն այն բոլոր փաստերը, որոնք ցույց են տալիս Թումանյանի պոեմի կապերը ժանրի պատմության նախորնթաց չրջանների հետ, նրա դերը հայ պոեզիայի հետագա զարգացման մեջ: Վերջապես, պետք է գնահատվեն պոեմի բովանդակություն երաժշտության, նկարչության, դրամատիկ թատրոնի միջոցներով վերամարմնավորելու բազմազան փորձերը, որոնց չարքում առանձնանում է Արմեն Տիգրանյանի «Անուշը»՝ հայ ազգային լավագույն օպերան:

Այսպես, ուսումնասիրության տվյալ սկզբունքը լայն հնարավորություն է բնձեռում չոչափելիորեն ներկայացնելու գրական երկերի հարատևող կյանքը ժամանակի չարժման մեջ:

Մենք ծանոթացանք գեղարվեստական գրականության յուրահատկության տարբեր կողմերի հետ՝ պայմանավորված նրա իննության և պատմական զարգացման առանձնահատուկ գծերով: Շարադրված դրույթները հիմք են տալիս անցնելու գրական-գեղարվեստական ստեղծագործության առանձին տարրերի մանրամասն քննությունը, որն այսպես կոչված կոնկրետ գրականագիտության կարևորագույն խնդիրն է:

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՁԵՎ

ԳՐԱԿԱՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ

Գրական երկը որպես ամբողջություն: *Գեղարվեստական գրականություն Համաշխարհային Հասկացություն է, որը չոչափելիորեն հանդես է գալիս տարբեր գրողների ստեղծագործության, իսկ ավելի կոնկրետ՝ առանձին գրական երկերի ձևով:* **Գրական երկը գեղարվեստական գրականության հիմնական միավորն է:** *Գրողի աշխատանքի վերջնական արդյունքը որևէ ստեղծագործության՝ վեպի, վիպակի, պատմվածքի, բանաստեղծության, պոեմի կամ դրամայի կերտումն է: Իր հերթին՝ ընթերցողը գրականության հետ ծանոթանում է առանձին երկերի միջոցով, որոնցից ամեն մեկը մի ավարտուն միավոր է՝ իր բովանդակությամբ, պատկերների համակարգով ու կառուցվածքով: Վերջապես, գրականագետն էլ քննում է, նախ և առաջ, առանձին երկերը, ամեն մի գործ վերլուծում է իրրև ամբողջական միավոր:*

Իհարկե, գրական երկը չի կարելի քննել գրականության ընդհանուր հոսանքից, գեղարվեստական զարգացման հիմնական միտումներից անջատ: Ստեղծագործության մեկուսացած, ներփակված վերլուծություններ կարող է հանգեցնել նրա գրական-հասարակական նշանակության և առնչությունների անտեսման: Միշտ պետք է նկատի ունենալ այն կապերը, որոնց շնորհիվ գեղարվեստական երկերն առնչվում են իրար և մտնում են տվյալ դարաշրջանի գրական զարգացման ընդհանուր չղթայի մեջ: Լինելով գրականության հիմնական և կարևորագույն միավորը՝ գեղարվեստական երկը միաժամանակ ավելի լայն, ընդհանուր հասկացությունների բաղկացուցիչ մաս է կազմում:

Որո՞նք են այդ ընդհանուր հասկացությունները: Նախ, դա

գրողի ստեղծագործությունն է՝ ամրողջությամբ վերցրած, որի մի առանձին օրակն է այս կամ այն կոնկրետ երկը: Երկրորդ, դա տվյալ ժամանակաշրջանի գրականության ընդհանուր հոսանքն է, այն գրական ուղղություններ կամ դպրոցը, որոնց պատկանում է տվյալ ստեղծագործությունը: Բացի այդ, դա այն ժանրի ընդհանուր պատկերն է, որին պատկանում է դիտարկվող երկը:

Առանձին վերցրած՝ գրական ստեղծագործություն բարդ, բազմապատ տարրերից կազմված մի ամրողջություն է: Այդ տարրերի, նրանց փոխադարձ կապերի և միասնության ուսումնասիրությունը գրականագիտության հիմնական խնդիրներից մեկն է:

Պետք է, ամենից առաջ, առանձնացնել գրական ստեղծագործության **բովանդակությունն ու ձևը**: Դրանք համընդհանուր փիլիսոփայական հասկացություններ են, քանի որ ոչ միայն գեղարվեստական երկը, այլև հասարակական կյանքի և բնության ամեն մի երևույթ ունի իր բովանդակությունն ու ձևը: **Բովանդակությունը** երևույթի էությունն է, հիմնական որակը, որը պայմանավորում է նրա բոլոր առանձնահատկությունները: **Ձևը** բովանդակության բոլոր տարրերի ներքին և արտաքին կառուցվածքն է, նրա դրսևորման և գոյության եղանակը: Ինչպես որ չի կարող լինել որևէ առարկա առանց իր էության, ներքին որակական հիմքի, այսինքն՝ բովանդակության, այնպես էլ այդ բոլորը չի կարող արտահայտվել այլ կերպ, քան որոշակի ձևի միջոցով: Չկա բովանդակություն առանց ձևի, ինչպես և չկա բացարձակորեն անբովանդակ ձև: Բովանդակություններ միշտ ձևավորվում է, ձևը միշտ ինչ-որ բովանդակություն է արտահայտում:

Բովանդակության և ձևի միասնությունն այնքան սերտ է, այնքան էական, որ անջատել դրանք իրարից նշանակում է ոչնչացնել տվյալ երևույթը: Միայն տեսականորեն, միայն մեթոդական նպատակով մենք կարող ենք բովանդակությունը և ձևը բաժանել, քննարկել առանձին-առանձին: Իրականում նրանք միշտ միասնաբար են հանդես գալիս: Այդ միասնության մեջ առաջնություններ պատկանում է բովանդակությանը, այսինքն՝ երևույթի հիմնական որակին, էությանը, որը պայմանավորում է նրա կառուցվածքը, գոյության եղանակը: Բովանդակությունը կյանքի է կոչում արտահայտման համապատասխան ձև: Բայց ձևն էլ մեխանիկական, պասիվ գործոն չէ, այն կարող է տարբեր հաջողությամբ արտահայտել բովանդակություններ: Ձևի առավել կամ պակաս կատարելությունն

իր հերթին անպայմանորեն ազդում է բովանդակության որակի վրա:

Այս ընդհանուր դրույթները լիովին վերաբերում են նաև գեղարվեստական գրականության, նրա առանձին երկերի բովանդակությանն ու ձևին:

Թեմա: *Գրական ստեղծագործության բաղմապատկումներից հատկապես որո՞նք են, որ կազմում են երկի որակական հիմքը, էությունը և պայմանավորում են նրա մյուս կողմերի բնույթն ու փոխադարձ կապը. սա առաջին հարցն է, որը ծագում է գրական ստեղծագործության ուսումնասիրության ժամանակ:*

Գրականությունը, ինչպես հայտնի է, իրականության արտացոլումն է: Հետևաբար, գրական ստեղծագործության բովանդակությունը հիմքը իրականությունն է: Բայց, հասկանալի է, կյանքն իր ամբողջ ծավալով, իր բոլոր կողմերով չի կարող արտացոլվել առանձին ստեղծագործության մեջ, որքան էլ վերջինս լայն ու համապարփակ լինի: Արվեստագետն անհրաժեշտաբար կյանքի փաստերից ընտրություն է կատարում, վերցնում այն կողմերը, որոնք համապատասխանում են նրա առջև կանգնած խնդիրներին: Երկի բովանդակության այդ կոնկրետ կողմերն արտահայտելու համար գրականագիտության մեջ օգտագործվում են թեմատիկա և թեմա հասկացությունները:

Թեմատիկան *մատնանշում է կյանքի այն բնագավառը, կենսական հարցերի այն ընդհանուր, լայն շրջանակը, որից գրողը քաղում է իր երկի նյութը:*

Այսպես, XIX–XX դարերի հայ արձակում ծանրակշիռ տեղ է գրավել գյուղական թեմատիկան (Պռոշյանի և Ադայանի վեպերը, Թումանյանի և Բակունցի պատմվածքները, գյուղագրական դպրոցի հեղինակների ստեղծագործությունները): Դրա հետ միասին գնալով մեծ ծավալ են ստանում քաղաքային կյանքի թեմաները (Շիրվանզադեի և Նար-Դոսի, Զոհրապի և Օտյանի արձակն իր գեղակշիռ մասով): Առանձին թեմատիկ գիծ են կազմում պատմագեղարվեստական երկերը (Բաֆֆու «Սամվելը», Մուրացանի «Գևորգ Մարզպետունին», Դեմիրճյանի «Վարդանանները», Զորյանի «Պապ Թագավորը» և այլն), որոնք չատ որոշակիորեն տարբերվում են արդիական թեմատիկա ունեցող գործերից:

Սակայն թեմատիկան մատնանշում է ստեղծագործության նյութը միայն ամենաընդհանուր ձևով և դեռ ցույց չի տալիս նրա

կոնկրետ բովանդակություն: Հայ դասական գրականության այնպիսի երկեր, ինչպես Ղ. Ադայանի «Երկու քույր» վիպակը, Պ. Պռոշյանի «Հունոն» վեպը, Վ. Փափազյանի «Ջրո-չրո քար» պատմվածքը, Հ. Թումանյանի «Հառաչանք» պոեմը, ունեն շատ որոշակի թեմատիկ նմանություններ: Ընդհանուր ձևով կարելի է ասել, որ նրանց բոլորի նյութը արևելահայ գյուղի սոցիալական սուր հակասությունների պատկերումն է: Բայց նրանց կոնկրետ թեման, այսինքն՝ ստեղծագործության մեջ բարձրացված կենսական խնդիրները նույնը չեն: Ադայանի վիպակում պատկերված է սոցիալական անարդարության դեմ ըմբոստացող Արդումանի միայնակ պայքարը, որի անհնոանկար լինելու գիտակցությունը, միանալով կենցաղային ժժրալստ հանգամանքների հետ, հերոսին ի վերջո հանգեցնում են ինքնասպանության: Սոցիալական և կենցաղային ավելի բարդ և խճճված հակասությունների մեջ է երևան գալիս «գաղափարական ավազակ» Հունոն: Պռոշյանի հերոսն էլ իր ընդվզումն ավարտում է՝ կամովին հանձնվելով իշխանություններին: Փափազյանի պատմվածքի հերոսները՝ Սոդոմոնն ու նրա եղբայրները, պատկերվում են հարստահարիչների դեմ մղած երկարատև ղինված պայքարի մեջ, որն ավարտվում է անհավասար կռվում նրանց կործանումով: Վերջապես, Թումանյանի անավարտ պոեմի պահպանված մասերում ներկայացված է գյուղական կյանքի անարդարությունների ընդհանուր համայնապատկերը: Այն դիտված է հեղինակի գրուցակցի՝ անանուն Մերունու հայացքով: Այսպես, ընդհանուր կենսական խնդիրն ամեն անգամ ստանում է ուրույն արտահայտություն, որը և կազմում է տվյալ ստեղծագործության **թեման:**

Ուրեմն՝ թեման չատ ավելի կոնկրետ է և մատնանշում է արդեն տվյալ ստեղծագործության ինքնատիպ գծերը: **Թեման կյանքի այն կոնկրետ կողմերի և կենսական հարցերի ամբողջությունն է, որոնք դրված են երկի հիմքում՝:**

՝ Գրականագիտության մեջ կարելի է հանդիպել նաև թեմայի ու թեմատիկայի փոխհարաբերության այլ մեկնարանությունների, ինչպես և այդ հասկացությունների նույնացման: Երբեմն էլ կիրառում են «արտաքին թեմա» և «ներքին թեմա» ըմբռնումները, որոնցից առաջինը կենսական այն նյութն է, որը կարող է մշակվել չատ գրողների կողմից, իսկ երկրորդը՝ այն կոնկրետ, ինքնատիպ հարցադրումը, որ կատարվում է տվյալ ստեղծագործության մեջ:

Ամեն մի ստեղծագործություն ունի իր թեման, որովհետև արծարծում է կյանքի որոշակի կողմեր: Երբեմն խոսվում է տվյալ երկի մեջ հանդես եկող բազմազան թեմաների մասին: Այդ դեպքում անհրաժեշտ է տարբերել ստեղծագործության **գլխավոր թեման** *և* **օժանդակ թեմաները**, *որոնք կապվում են երկի հիմնական խնդրի հետ, ծառայում են գլխավոր թեմայի բացահայտմանը: Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպում շատ թեմաներ են չոչափված (հայ գյուղի սոցիալական կյանքը, հարևան ժողովուրդների հետ փոխհարաբերությունները, պատմական անցյալի, սիրո և բնտանիքի, ընկերասիրության, բնության բնկալման, լեզվի ու մշակույթի հարցեր և այլն): Բայց այդ ամենը ենթարկված է վեպի հիմնական թեմայի՝ ազգային- ազատագրական պայքարի և ռուս-պարսկական պատերազմի պատկերման խնդրին: Այսպիսով, նույնիսկ թեմաների բազմազանության դեպքում իսկական գեղարվեստական երկի մեջ միշտ առկա է* **թեմատիկ միասնությունը**: *Այլապես երկը կկորցներ իր ներքին ամբողջականությունը և գեղարվեստական կուռ տրամաբանությունը:*

Երբեմն խոսվում է, այսպես կոչված, **հավերժական թեմաների** *մասին՝ նկատի ունենալով այն հարցերը, որոնք գրականության մեջ սկիզբ են առնում հնագույն ժամանակներից և արծարծվում են նրա զարգացման բոլոր փուլերում՝ սեր, բնություն, հայրենասիրություն, բարեկամություն, մայրական սեր և այլն: Սակայն դրանց մշտական առկայությունը գրականության մեջ չպետք է ստեղծի այն կարծիքը, թե իրը բոլոր դեպքերում դրանք նույնն են մնում. յուրաքանչյուր դարաշրջանում այդ թեմաները ներքուստ վերակառուցվում են, ենթարկվում գաղափարական և գեղագիտական նոր մեկնաբանության:*

Թեման պայմանականորեն կարելի է անվանել երկի բովանդակության **օբյեկտիվ կողմ**, *քանի որ այն գոյց է տալիս մի բան, որի հիմքերը, այսպես կամ այնպես, առկա են իրականության մեջ և արտացոլվել են գեղարվեստական երկում: Թեմայի ընտրությունը երբեք մեխանիկական գործողություն չէ, այլ բխում է գրողի աշխարհայացքից, պայմանավորված է նրա գեղագիտական սկզբունքներով: Սակայն թեման միշտ, վերջին հաշվով, մատնանշում է այն, ինչ օրյեկտիվորեն գոյություն ունի կյանքում և դառնում է գեղարվեստական մարմնավորման նյութ:*

Ստեղծագործության գաղափարը: *Բովանդակության հասկացություն երկի թեմայով չի սպառվում: Գրողը երբեք չի կարող անտարբեր լինել իր պատկերած կյանքի նկատմամբ: Նա անպայման որոշ վերաբերմունք ունի, հաստատում կամ ժխտում է իրականության տվյալ կողմը:*

Պատկերվող երևույթներին հեղինակի տված գնահատականը, նրա ըմբռնումները արտացոլվող իրականության վերաբերյալ կոչվում են ստեղծագործության գաղափար (իդեա): *Գաղափարը կարելի է անվանել բովանդակության* **սուբյեկտիվ կողմ**. *դա կյանքի նկատմամբ հեղինակի վերաբերմունքն է, որը, ինչ խոսք, պայմանավորված է նրա աշխարհայացքով, ժամանակի հասարակական հանգամանքներով և այլն:*

Գաղափարը երկի մեջ առաջ բաշված հարցերին գրողի տված պատասխանն է: Այն արտահայտվում է ստեղծագործության պատկերների ողջ համակարգի միջոցով: Երկի գաղափարը ոչ թե նրա ինչ-որ կջում չարտադրված պատրաստի, տրամաբանական դատողություն է, այլ արտահայտվում է կենդանի գեղարվեստական պատկերներով: Երկի գաղափարը հենց այն դեպքում է տպավորիչ և ազդեցիկ, երբ մարմնավորվում է գործողությունների և բնավորությունների մեջ: Մեծ արվեստագետը, հրաժարվելով գաղափարը մերկապարանոց ձևով հռչակելու հնչտ, բայց ոչ արդյունավետ ճանապարհից, ձգտում է այն արտահայտել կենդանի պատկերների միջոցով:

Խոսելով իր «Կայծերի» մասին՝ Բաֆֆին գրում է. «Վեպի հիմնական գաղափարը չի կարելի ցույց տալ նրա այս և այն տողերի, նրա այս և այն գլխի մեջ: Վեպի հիմնական գաղափարը տարածվում է, միախառնվում է նրա ամբողջության հետ, որպես հոգին մարմնի հետ: Եվ դրա մեջ է նրա կենդանությունը»: Ավ. Իսահակյանը գրել է, որ ստեղծագործությունը «պետք է ծայրեծայր թափանցված ու ողողված լինի մի մեծ գաղափարով, ինչպես ծովը՝ աղով, և կամ գաղափարը նրա վրա պիտի սավառնի, ինչպես արևը երկրի վրա»:

Սխալ է նաև, երբ երկի բովանդակությունը փորձում են վերածել մեկ մտքի կամ առանձին դրույթի: Երկի գաղափարական էությունը չատ ավելի հարուստ է, բազմակողմանի, քան կարելի է արտահայտել որևէ դատողության օգնությամբ: Իհարկե, կարելի ասել, որ Լերմոնտովի «Մծիրի» պոեմի հիմնական գաղափարը անհատի ազատության միտքն է: Բայց նթե մենք դրանով էլ ավար-

տանք պոեմի մեկնարանություն, ապա չատ կդժատացնենք այն, քանի որ ազատության գաղափարը այստեղ ոչ թե տրամարանական դատողություն է, այլ հերոսի կենդանի բնավորության և ճակատագրի միջոցով արտահայտված կենսական ճշմարտություն: Այն օրգանապես միաձուլվում է գործունեության ծարավի, հայրենիքի կարոտի, ազատ բնության պաշտամունքի, անբիծ սիրո գաղափարներին:

*Ստեղծագործության գաղափարի այսպիսի բնական և օրգանական արտահայտություն ընդհանուր ոչինչ չունի երկի մեջ արհեստականորեն ներմուծվող միտումնավորության հետ: Ճիշտ է, առողջ **միտումը** (**տենդենցը**), այսինքն՝ որևէ հասարակական գաղափարի, նպատակի առաջադրումը գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ ոչ միայն անհրաժեշտ է, այլև անխուսափելի. իսկական արվեստագետը չի կարող չարձագործել և չարտահայտել հասարակության, ժողովրդին հուզող կենսական հարցեր: Բայց արվեստի համար անհրաժեշտ պայման է, որ միտումն արտահայտվի գեղարվեստական միջոցներով: Այն պետք է բնականորեն բխի պատկերվող գործողությունից ու կերպարներից և ոչ թե դրսից փաթաթվի ստեղծագործության վրին՝ իբրև հեղինակի նեղ սուբյեկտիվ ցանկության արտահայտություն: Այս միտքը եղել է դասական գեղագիտության կարևորագույն դրույթներից մեկը, այն լավ են գիտակցել նաև իսկական արվեստագետները: Բերենք երկու օրինակ հայ գրականությունից:*

Շիրվանզադեն տենդենցը խստորեն սահմանազատում էր նեղ կուսակցական ձգտումներից՝ գրելով. «Տենդենցիան հեղինակին կամ բանաստեղծին հափշտակող որոշ մտքերն է, որ նա ձգտում է արծարծել իր երկերի մեջ: Բանաստեղծի տաղանդի ուժից է կախված իր տենդենցիան գեղարվեստորեն կամ ոչ գեղարվեստորեն արծարծելը: Նեղ կուսակցական չահերը բնավ չեն կարող ոգևորել բարձր իդեալ ունեցող բանաստեղծին. ոչ միայն այդ – այլև բնականարար պետք է դժվեցնեն նրան: Ի՞նչ կասեին այն հայ բանաստեղծին, որ մի կողմ թողած բուն ազգային կամ հասարակական տենդենցիան, սկսեր ոգևորվել հոգեբարձական ընտրություններով, երեցփոխանական հաչիվներով, տիրացուների խնդիրներով, ուսուցիչների տեղափոխություններով և այլ այդպիսի մանր-մունր հարցերով...»:

Այս տողերը գրվել են 1893 թվականին: Գրեթե նույն միտքն է

արտահայտել Հովհ. Թումանյանը դրանից քսան տարի հետո (1913) ունեցած մի կույթում. «Բանաստեղծը կապված է իր ժամանակների, հասարակությունների և մարդկանց հետ անթիվ անտեսանելի թելերով, կապերով և խոսում է նրանց ամենի սրտից. կարիք չունի բոնի կերպով մի միտք, մի գաղափար առնի և դառնա նրա պրոպագանդիստը գեղարվեստի ձևերով... Միտումնավոր մի գրող, որ հասարակության համար հուզող դաննդան խնդիրներ առնում է նույնության, հանգի դնում և չափածո տողերով տալիս հասարակության, նա բանաստեղծ չի, կեղծ ապրանք է ծախում»:

Ստեղծագործության մեջ պետք է տարբերել, նախ, **գլխավոր գաղափարը**, որը նրա բոլոր պատկերների բնության կյանքն է և բխում է նրանց ամբողջությունից: Երկի գլխավոր գաղափարը հաճախ անվանում են նաև **պաթոս**. դա ստեղծագործության հիմնական կիրքն է. հեղինակի փայփայած նվիրական միտքը: Դրա կողքին երկի մեջ կարող են հանդես գալ նաև բազմաթիվ ուրիշ գաղափարներ, որոնք սերտորեն կապված են հիմնական գաղափարի հետ, ծառայում են նրա խորացմանն ու ամբողջացմանը: Թումանյանի «Թմկարերդի առումը» պոեմի հիմնական գաղափարը մարդկային առաքինությունների, անձնազոհ գործի գրվատումն է: Բայց պոեմում արտահայտված են նաև սիրո ոգևորող և կործանող ուժի, մարդկային կյանքի անցողիկության, հայրենասիրության և դավաճանության հակադրման գաղափարները, որոնք ծառայում են հիմնական գաղափարի առավել ամբողջական դրսևորմանը:

Ստեղծագործության գաղափարը չի ենթադրում անպայման առաջադրվող կենսական խնդրի լուծում: Գրողը կարող է միայն առաջադրել այս կամ այն հարցը՝ առանց տալու նրա վերջնական լուծումը: Սակայն կյանքի կարևոր հարցեր բարձրացնելը, նրանց վրա հասարակության ուշադրությունը հրավիրելն ինքնին դառնում է որոշակի գաղափար, որն օգնում է ընթերցողին հանգելու այս կամ այն եզրակացության:

Թեմայի և գաղափարի միասնությունը: Այսպիսով, գրական երկի բովանդակությունը կազմվում է կյանքի որոշ կողմերի արտացոլումից (թեմա) և նրանց տրված հեղինակային գնահատականներից (գաղափար): **Բովանդակությունը ստեղծագործության մեջ արտացոլված կենսական երևույթների և գրողի գաղափարական մոտեցման, գեղագիտական իդեալի միասնությունն է,** *կարճ ասած՝ տվյալ երկի* **թեմատիկ-գաղափարական հիմքը:** *Բովանդակությունը*

չի կարելի նույնացնել ստեղծագործության պատկերման առարկայի, նյութի հետ: Կյանքի նյութը, արտացոլման առարկան բովանդակություն են դառնում միայն այն բանից հետո, երբ ընտրվում, արտացոլվում և յուսարանվում են հեղինակի աշխարհայացքի և գեղագիտական իդեալի դիրքերից:

Թեման և գաղափարը գտնվում են սերտ միասնության մեջ: Թեմայի ընտրությունը միշտ պայմանավորված է հեղինակի գաղափարներով, իսկ ստեղծագործության գաղափարը մեծապես բխում է ընտրված թեմայից:

Թեմայի ընտրությունը միշտ գաղափարական իմաստ ունի և չի կարող պատահական լինել: Կենտրոնացնելով իր ուշադրությունը կյանքի որևէ կողմի վրա՝ հեղինակն արդեն դրանով ինչ-որ չափով արտահայտում է իր գաղափարական վերաբերմունքը իրականության նկատմամբ: Օրինակ, հայ դասական պատմավեպերի թեմաներում, շատ տարբերություններով հանդերձ, նկատվում է մի ընդհանուր գիծ. պատկերելով IV դարի (Բաֆֆու «Սամվելը»), IX դարի (Մերենցի «Երկունքը») կամ X դարի (Մուրացանի «Գևորգ Մարզպետունին») դեպքերը՝ մեր պատմավիպասաններն ընտրում են հատկապես այնպիսի դրվագներ, որ ներքին ու արտաքին թշնամիների կողմից կործանման եղրին հասցված հայրենիքը կարողանում է ուժի կանգնել՝ չնորհիվ հայրենասեր հերոսների անձնազոհության: Պատահակա՞ն է այս դուգադիպությունը: Իհարկե ո՛չ: Այդպիսի իրադրությունների ընտրության միջոցով հայ գրողները ոգևչչում էին ժամանակակիցներին, տոգորում նրանց հայրենիքի վերածնման հնարավորով: Թեմայի ընտրությունն ուղղակի բխում էր գրողների գաղափարական դիրքորոշումից:

Սակայն մեխանիկորեն նույնացնել թեման և գաղափարը նույնպես սխալ կլինի: Երբեմն կյանքից վերցված միևնույն նյութը կամ թեման կարող են ծառայել տարբեր գաղափարներ արտահայտելու գործին: Դա հատկապես ակնառու է այն ժամանակ, երբ նույն թեմային դիմում են տարբեր գրողներ: Վերցնենք Բաֆֆու «Ոսկի աքաղաղ», Շիրվանզադեի «Գործակատարի հիշատակարանից» և Թումանյանի «Գիքորը» երկերը: Սրանց թեմաների միջև շատ բնդհանուր բան կա. երեք գործերի կենտրոնում էլ դրված է գյուղացի կամ գավառացի պատանու ուղին առևտրական բուրժուազիայի միջավայրում: Սակայն այս երկերի գաղափարը, հետևաբար և բովանդակությունն ամբողջությամբ վերցրած՝ էապես տարբեր են:

«Ոսկի ափաղաղ» վեպում (1879) Րաֆֆին խիստ բացասական գծերով է պատկերել առևտրական Պետրոս Մասիայանին և նրա միջավայրը՝ անվերապահորեն ժխտելով «ասիական» բուրժուայի տիպը: Սակայն Րաֆֆին դավանում է այն ռոմանտիկական սկզբունքը, թե կարելի է առևտուր վարել նաև ազնվորեն, առանց թալանելու և խարելու՝ հակառակ տիրող հանգամանքներին: Այդ միտքը հաստատելու համար նա ստեղծում է Միքայելի պատմությունը, որը, ընկնելով Մասիայանի ապականված միջավայրը, ոչ թե դևպի բարոյական անկում է գնում, այլ, ընդհակառակը, ինչ-որ դրությամբ ավելի է ազնվանում, կատարելագործվում, դառնում հեղինակի համար իդեալական կերպար: Այսպիսով, Րաֆֆու վեպում թեման ստանում է ռոմանտիկական լուծում:

Մի քանի տարի անց (1883) Շիրվանզադեն հրապարակեց «Գործակատարի հիշատակարանից» վիպակը: Նվիրելով իր երկը Րաֆֆու գրական գործունեության 25-ամյակին՝ երիտասարդ հեղինակը միաժամանակ չատ որոշակիորեն հակադրվում է նրա «Ոսկի ափաղային»՝ հաստատելով ռեալիզմի այն դրույթը, թե բնավորությունը պայմանավորված է հանգամանքներով, շրջապատով: Վիպակի պատանի հերոսը, ընկնելով խարեբա վաճառականների միջավայր, ինքն էլ աստիճանաբար վարակվում է նրանց բոլոր ախտերով, իսկ վերջում խարեության մեջ գերազանցում է իր տերերին: Այստեղ թեման ստացել է ռեալիստական և երգիծական մեկնաբանություն:

Մեկ տասնամյակ հետո (1894) Թումանյանը գրում է իր «Գիքորը», որի մեջ նույնպես պատկերված է գյուղից նկած պատանու ճակատագիրը քաղաքի առևտրական միջավայրում: Թումանյանը ցույց է տալիս այդ չրջապատի կործանիչ հետևանքները փոքրիկ հերոսի համար, նրա ողբերգական վախճանը, գյուղացու բոլոր հույսերի և ակնկալիքների խորտակումը: Դրանով իսկ հաստատվում է այն գաղափարը, որ փոդատիրական աշխարհը թշնամի է պարզ աշխատավոր մարդուն: Թեման դարձյալ ռեալիստական լուծում է ստանում, բայց այս անգամ՝ ողբերգական տեսանկյունից:

Այսպես, մենք տեսնում ենք մոտավորապես նույն թեմայի երեք տարբեր գաղափարական լուծումներ*: Նույն թեմայի տարբեր մեկ-

---

* Րաֆֆու, Շիրվանզադեի և Թումանյանի նչված երկերի համեմատական բնութագիրը տե՛ս «Մի թեմայի երեք լուծում» հոդվածում (**Էդ. Ջրբաչյան,** *Աչխարհայացք և վարպետություն*, Ե., 1967, էջ 83–121):

նարանումներ են տրված նաև «Քաջ Նազար» ժողովրդական հեքիաթի թումանյանական և դեմիրճյանական մշակումների մեջ, «Սասունցի Դավիթ» էպոսի հիման վրա Թումանյանի և Զարենցի գրած պոեմներում և այլն:

Մյուս կողմից, գրողը կարող է նույն գաղափարը արծարծել տարբեր թեմաների միջոցով: Անհատի ազատության, պայքարի և գործունեության գաղափարը Լերմոնտովը հաստատում է և՛ ժամանակակից կյանքը պատկերող («Մեր ժամանակի հերոսը», «Դիմակահանդես»), և՛ պատմական անցյալին նվիրված («Երգ կալաշնիկովի մասին», «Վադիմ»), և՛ կովկասյան թեմաներով գրված («Դևը», «Մծիրի») իր երկերում: Մուրացանի ստեղծագործության հիմնական պաթոսը՝ ժողովրդի չահերի համար անհատի անձնազոհության գաղափարը, մենք տեսնում ենք ինչպես նրա պատմագեղարվեստական («Գևորգ Մարզպետունի», «Ռուդան»), այնպես էլ ժամանակակից թեմաներով գրված գործերում («Խորհրդավոր միանձնուհի», «Առապյալը»):

Այսպես, թեմայի և գաղափարի միասնություն ամեն անգամ կարող է հանդես գալ յուրահատուկ ձևով:

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՁԵՎԻ ԸՄԲՌՆՈՒՄԸ

Պատկերների համակարգ: Գրական ստեղծագործության բովանդակություն (թեմատիկ-գաղափարական հիմքը) գեղարվեստական տեսք է ձեռք բերում միայն այն ժամանակ, երբ մարմնավորվում է համապատասխան պատկերների մեջ, վերածվում է մարդկային բնավորությունների, արարքների, զգացմունքների: Իր երկի թեման և գաղափարը գրողը բացահայտում է՝ ստեղծելով համապատասխան պատկերների մի ամբողջ համակարգ՝ կերպարներ, նրանց կապերի և գործողությունների, նրանց շրջապատող հանգամանքների և բնության նկարագրություններ և այլն: Իհարկե, սա ամենևին չի նշանակում, թե գրողի գիտակցության մեջ նախապես գոյություն ունի պատրաստի բովանդակություն, և մնում է միայն դա «պատկերների վերածել»: Թեման ու պատկերները գրողի գիտակցության մեջ ծնվում են միասնաբար: Հղինակին գրավող թեման և գաղափարը հենց սկզբից հանդես են գալիս որոշակի պատկերների տեսքով, որոնք հետո մարմնավորվում են լեզ-

վաստահայտչական միջոցներով: Պատկերից դուրս գեղարվեստական թեմա և գաղափար լինել չեն կարող: Արվեստագետի գիտակցության մեջ միշտ ձևավորվում են **պատկերավոր թեմա** *և դրան համապատասխան՝* **պատկերավոր գաղափար:**

Սակայն, մյուս կողմից, չի կարելի ստեղծագործության թեման չփոթել նրա մեջ հանդես եկող պատկերների և նկարագրությունների հետ: Թեման ցույց է տալիս կյանքի որևէ բնագավառից գրողի ընտրած հարցերի չրջանակը, որը մարմնավորվում է կոնկրետ պատկերների օգնությամբ: «Անուշ» պոեմի թեմատիկ-գաղափարական հիմքը սիրո ողբերգությունն է, անհատի կործանումը բարբերի հետամնացության հետևանքով: Այդ բոլորը կենդանի տեսք են ստանում Անուշի և Սարոյի դժբախտ սիրո պատմության, գյուղական կյանքի տեսարանների նկարագրության միջոցով: Ճիշտ այդպես էլ իր պատկերացումները գյուղի և քաղաքի հակադրության, հասարակ մարդու ողբերգական ճակատագրի մասին Թումանյանն արտահայտել է «Գիքորը» պատմվածքի համապատասխան կերպարների և նկարագրությունների օգնությամբ: Գեղարվեստական ստեղծագործության թեմատիկ-գաղափարական հիմքն իր ուղղակի արտահայտությունն է գտնում երկի պատկերների ողջ բաղմազան համակարգում:

Այսպիսով, գրական երկի պատկերները ծառայում են նրա թեմատիկ-գաղափարական բովանդակության դրսևորմանը, դառնում նրա մարմնավորման միջոց: Բայց սա չի նշանակում, թե երկի կերպարներն ու մյուս պատկերները սոսկ «տեխնիկական ձևեր» են և չունեն իրենց որոշակի բովանդակությունը: Եթե, կենտրով վերը կատարած դատողություններից, մենք երկի բովանդակությունը պարզապես համարենք նրա թեմայի և գաղափարի միասնություն, իսկ ձևը՝ ստեղծագործության կերպարներն ու մյուս պատկերները, ապա շատ անհասկանալի հարցեր կծագեն: Իրոք, մի՞թե նույն Անուշն ու Սարոն, Գիքորը, Համրոն ու Բազազ Արտեմը սոսկ «ձևեր» են, մի՞թե նրանք չեն ներկայացնում մարդկային հույզերի ու խոհերի, կապերի ու ճակատագրի շատ չոչափելի բովանդակությունը:

Ճիշտ է, դասական և ժամանակակից գեղագիտության մեջ, սկսած Հեգելից և Բելինսկուց, գեղարվեստական ձև ասելով հաճախ հասկացվել է միայն պատկերների համակարգը: Սակայն այդ դրույթը չափազանց է ընդունել տատանցի և ուղղագիծ:

Ամենից առաջ անհրաժեշտ է հիշել, որ բովանդակությունն ու ձևը ինչպես առհասարակ, այնպես էլ արվեստի բնագավառում, ոչ միայն գտնվում են անխզելի միասնության մեջ, ոչ միայն չեն կարող գոյություն ունենալ առանց մեկը մյուսի, այլև **հարաբերական հակացություններ են**: Ի՞նչ է դա նշանակում: Բնության մեջ չկա բացարձակ ձև կամ բացարձակ բովանդակություն, ամեն ինչ կախված է կոնկրետ հարաբերությունից: Որևէ երևույթ, առարկայի որևէ կողմ կամ հատկություն հանդես է գալիս իբրև բովանդակություն մի որոշակի հարաբերության կամ կապի մեջ, իսկ մեկ այլ հարաբերության մեջ կարող է ձևի դեր կատարել: Եվ, ընդհակառակը, այն երևույթը կամ հատկությունը, որը տվյալ կոնկրետ հարաբերության մեջ հանդես է գալիս իբրև ձև, մեկ այլ կապի մեջ կարող է կատարել բովանդակության դեր:

Բերենք օրինակներ: Զարգացման ամեն մի փուլում մարդկանց փիլիսոփայական և իրավական, կրոնական և բարոյական, գեղագիտական և այլ ըմբռնումները զաղափարախոսական այն ձևերն են, որոնց մեջ արտահայտվում է հասարակական գիտակցության բովանդակությունը: Իսկ գիտակցության այդ ձևերից ամեն մեկն էլ ունի իր ուրույն բովանդակությունը և նրա արտահայտման ձևերը՝ հասկացությունների և օրենքների համակարգը:

Վերջապես, նշենք, որ յուրաքանչյուր բառ կյանքի և մտածողության որևէ կողմի լեզվական դրսևորման համարժեք ձևն է: Բայց բառն էլ իր հերթին ունի իր իմաստի, այսինքն՝ բովանդակության արտահայտման ձևը, որը նրա հնչյունական կազմն է:

Նույնը կարելի է ասել նաև գրականության վերաբերյալ: Կյանքի և գրականության ընդհանուր հարաբերության մեջ իրականությունը հանդես է գալիս իբրև բովանդակություն, որի արտացոլման ձևերից մեկն է գեղարվեստական ստեղծագործությունը: Իր հերթին էլ յուրաքանչյուր գրական երկ ունի իր կոնկրետ բովանդակությունը (թեմատիկ-գաղափարական հիմքը), որը մարմնավորվում է համապատասխան գեղարվեստական ձևի՝ պատկերների որոշակի համակարգի մեջ:

Սակայն եթե մենք առաջ անցնենք և քննենք գեղարվեստական պատկերն առանձին, ապա կտեսնենք, որ նա էլ իր հերթին ունի որոշակի բովանդակություն և դրա դրսևորման ձև: Իր կոնկրետ բովանդակությունն ունի, օրինակ, Գիքորի կերպարը. դա նրա բնավորության գծերն են, դգացմունքներն ու ապրումները, նրա հետ

կապված դնպրերր և տխուր ճակատագիրը: Իրև մի առանձին պատկեր՝ իրենց որոշակի բովանդակություն ունեն նաև պատմվածքի առանձին տնսարանները, ասենք՝ քաղաք մեկնող Գիքորի հրաժեշտի նկարագրություն: Կարճ ասած, ցանկացած պատկեր կամ կերպար անպայման որոշակի բովանդակություն է կրում իր մեջ: Իսկ այդ բովանդակությունն արտահայտվում է համապատասխան ձևերի օգնությամբ: Ամեն մի պատկեր իր ձևն ունի: Այսպես, անընդհատ տեղի է ունենում մի հասկացության անցում մյուսին, հենց որ փոխվում է այն կոնկրետ հարաբերություն, որի մեջ մենք դիտում ենք բովանդակությունն ու ձևը:

Որո՞նք են այն հիմնական գեղարվեստական միջոցները, որոնց օգնությամբ գրողը ձևավորում է ստեղծագործության պատկերները, արտահայտում նրա թեմատիկ- գաղափարական բովանդակությունը:

Գրական պատկերման միջոցները: *Գրողը, ամենից առաջ, պետք է կարողանա նպատակահարմար ձևով դասավորել ու կապակցել երկի բազմազան պատկերները, նրա տարրերի մասերը, այդ բոլորը կառուցել իր ստեղծագործական մտահղացման համաձայն: Ամեն մի գեղարվեստական երկ, լինի դա փոքրիկ քնարական բանաստեղծություն թե բազմահատոր վեպ, ունի իր մասերի համապատասխան կառուցվածքը կամ, ինչպես ընդունված է կոչել, **կոմպոզիցիան:** Կոմպոզիցիան ուղղակի պայմանավորված է երկի պատկերների համակարգով, իսկ սրա միջոցով՝ թեմատիկ-գաղափարական բովանդակությամբ:*

*Կոմպոզիցիայի հետ սերտորեն կապված է **սյուժեի** բնույթը: Սյուժե ասելով հասկանում են ստեղծագործության մեջ պատմվող դեպքերի, իրադարձությունների ընթացքը, նրանց հաջորդականությունն ու կապակցման եղանակը: Եթե ամեն մի գործողության և դեպքի նկարագրություն ինքնին մի գեղարվեստական պատկեր է, ապա այդ բոլորի դասավորություն որոշակի հաջորդականության արվեստը (այսինքն՝ սյուժեն) մտնում են գեղարվեստական ձևի մեջ:*

Գրականության մեջ կան բազմաթիվ տեսակներ կամ ժանրեր (վեպ, պատմվածք, պոեմ, ներբող, ողբերգություն, կատակերգություն և այլն): Դրանցից ամեն մեկը, առանձին վերցրած, ունի իր յուրահատուկ գծերը, որոնցով տարբերվում է մյուսներից: Յուրաքանչյուր գրական երկ, պատկանելով այս կամ այն ժանրին,

բնականարար, կրում է իր մեջ տվյալ գրական տեսակին բնորոշ **ժանրային առանձնահատկություններից** *գոնե մի քանիսը, որոնք նույնպես մտնում են այդ ստեղծագործության գեղարվեստական ձևի մեջ: Օրինակ, մեր կողմից արդեն հիշատակված «Ոսկի ապաղաղ», «Գործակատարի հիշատակարանից», «Գիպորր» երկերը տարբերվում են ոչ միայն պատմափարական բովանդակությամբ, այլև գեղարվեստական ձևով, ժանրային հատկանիշներով, որանցից առաջինը վեպ է, երկրորդը՝ վիպակ, երրորդը՝ պատմվածք, և ամեն մեկն ունի այդ ժանրերին բնորոշ գծեր:*

Գեղարվեստական ձևի տարրերի շարքում առանձնահատուկ տեղ է գրավում ստեղծագործության լեզուն: Լեզուն գրական պատկերման միակ և անփոխարինելի միջոցն է, որով գրականությունը տարբերվում է արվեստի մյուս տեսակներից: Ոչ մի թեմա ու գաղափար, ոչ մի պատկեր և ոչ մի գեղարվեստական առանձնահատկություն գրականության մեջ չի կարող արտահայտվել առանց լեզվական միջոցների: Բայց ամեն մի գրական ստեղծագործության մեջ լեզուն դրսևորվում է որոշ յուրահատուկ գծերով, որոնք կախված են երկի գաղափարական-հուզական բովանդակությունից, ժանրից, կերպարների բնույթից, գրողի անհատականությունից և այլն: **Լեզվական** *այդ* **առանձնահատկությունները** *նույնպես մտնում են գեղարվեստական ձևի ըմբռնման մեջ:*

Սովորական արձակ խոսքի կողքին շատ գրական երկերում (բանաստեղծություն, բալլադ, պոեմ, չափածո վեպ, առակ, որոշ պիեսներ) օգտագործվում է հատուկ կերպով կազմակերպված չափածո, ռիթմիկ խոսք: Չափածո երկի գեղարվեստական ձևի մի կարևոր կողմն էլ նրա **տաղաչափական հատկանիշներն** *են:*

Այսպիսով, գրական ստեղծագործության գեղարվեստական ձևի տարրերից են նրա **կոմպոզիցիոն-սյուժետային կառուցվածքը, ժանրային, լեզվական և տաղաչափական առանձնահատկությունները:**

Պատկերը որպես բովանդակության և ձևի միասնություն: *Ելնելով վերը շարադրածից՝ գրական ստեղծագործության տարրեր կողմերը պայմանականորեն կարելի է բաժանել երեք մասի կամ աստիճանի՝ ա) թեմատիկ-գաղափարական հիմք (բովանդակություն), բ) պատկերների համակարգ, գ) գեղարվեստական ձևի տարրեր (կոմպոզիցիա, սյուժե, ժանրային, լեզվական, տաղաչափական առանձնահատկություններ):*

Ստեղծագործության պատկերների համակարգը հանդես է գալիս իրրև ձև, երբ մենք այն համադրում ենք երկի թեմատիկ-գաղափարական կողմի հետ. պատկերները պայմանավորվում են այդ հիմքով, ստեղծվում են բովանդակության գեղարվեստական մարմնավորման համար: Բայց սա չի նշանակում, թե պատկերները պետք է նույնացնել գեղարվեստական ձևի այնպիսի տարրերի հետ, ինչպես կոմպոզիցիան, լեզուն և տաղաչափություններ, ժանրային հատկանիշները: Այնինչ գրականագիտական աշխատություններում հաճախ պատկերը և գեղարվեստական ձևի հիշյալ տարրերը դիտվում են իրրև միևնույն կարգի և մակարդակի երևույթներ: Բայց դա ճիշտ չէ: Միշտ պետք է նկատի ունենալ, թե ինչ կապի, ինչ հարաբերության մեջ ենք դիտում պատկերը: Ստեղծագործության պատկերների և գեղարվեստական ձևի նշված տարրերի փոխհարաբերության մեջ առաջնայինը, որոշողը ստեղծագործության պատկերային համակարգն է, որով զգալի չափով պայմանավորվում են կառուցվածքային, լեզվական, ժանրային և այլ առանձնահատկություններ: Իհարկե, ձևի բոլոր կողմերը, վերջին հաշվով, բխում են ստեղծագործության թեմատիկ-գաղափարական հիմքից, բայց ոչ թե ուղղակիորեն, անմիջարար, այլ պատկերների համակարգով միջնորդավորված: Պատկերները, փաստորեն, մի կողմից ձևի դեր են կատարում թեմայի և գաղափարի մարմնավորման համար, իսկ մյուս կողմից բովանդակության դեր՝ գեղարվեստական ձևի տարրերի նկատմամբ:

Այս տեսանկյունից քննենք Մ. Յու. Լերմոնտովի «Մծիրի» պոեմը՝ ռուս դասական պոեզիայի բարձրագույն կերտվածքներից մեկը, որը վաղուց դարձել է նաև հայ գրականության և ընթերցողի սեփականություն շնորհիվ մեր երկու խոշորագույն գրողների՝ Հովհ. Թումանյանի և Լևոն Շանթի, որոնք դեռ XIX դարավերջին մեծ վարպետությամբ թարգմանել են այդ երկը: Ինչպես Լերմոնտովի շատ ուրիշ գործերում, այստեղ նույնպես բանաստեղծին հուզել է, ամենից առաջ, անհատի ազատության, նրա անկաշկանդ զարգացման հարցը: Նա երազել է մարդկայնորեն բարձր, գեղեցիկ, տիտանական կերպարների մասին, որոնք ազատասիրության անհաղթահարելի կամքով, կրքոտությամբ, զգացմունքների վեհությամբ կհակադրվեին ժամանակի կաշկանդիչ պայմաններին, պայքարի կմղեին ընթերցողին: Ազատասիրության, հումանիզմի, մարդկային զգացմունքների անրիծ մաքրության մոտիվները, ժամանակի

լավագույն մարդկանց պայքարը այդ բոլորի հաստատման համար կազմում են պոեմի թեմատիկ-գաղափարական հիմքը: Բայց այս գաղափարները պետք է մարմնավորվեին կոնկրետ կերպարների և դեպքերի մեջ: Եվ ահա, հենվելով իրական որոշ փաստերի վրա, պոետն ստեղծում է Մծխրիի կերպարը, նրա կյանքի, ընդվզման և մահվան դրամատիկ պատմությունն իր բազմաթիվ դրվագներով, որոնք կենդանի կերպով բացահայտում և ընթերցողին են հասցնում այդ հույզերն ու գաղափարները: Հետևաբար, պոեմի պատկերները նրա թեմատիկ-գաղափարական բովանդակության համար ձևի դեր են կատարում, որովհետև մարմնավորում և արտահայտում են այդ բովանդակությունը: Բայց նույն այդ պատկերները (Մծխրիի կերպարը, նրա կյանքի դեպքերը) իրենց հերթին պայմանավորում են այդ բոլորի կառուցման և նպատակահարմար դասավորման որոշակի ձև (կոմպոզիցիա), դեպքերը պատմելու առավել տպավորիչ կարգ, նրբ մահվան եղրին կանգնած հերոսը պատմում է իր կարճատև կյանքի, մեծ երազների և հուսախաբության, չրջապատի բանտից ազատագրվելու ապարդյուն ջանքերի մասին (սյուժե), պայմանավորում են լեզվական ձևավորման և տաղաչափական կառուցվածքի որոշակի հատկանիշներ: Ձևի այս կողմերի նկատմամբ պոեմի պատկերները բովանդակության դեր են կատարում:

Կամ վերցնենք Սունդուկյանի «Վարինկի վեչերը» պատմվածքը: Ժամանակակից հասարակության երկու բևեռների՝ աշխատավորության և վերնախավի սոցիալական ու բարոյական սուր հակադրություններ, աշխատանքի պարզ և ազնիվ մարդկանց նկատմամբ խոր սիրո, հարգանքի զգացումը և պորտարույծ, բարոյապես անանկ հարուստների հանդեպ խայթող երգիծանքը կազմում են պատմվածքի թեմատիկ-գաղափարական հիմքը և մեծ չափով այն մոտեցնում Սունդուկյանի լավագույն ստեղծագործությանը՝ «Պեպոյին»: Բայց սա չի նշանակում, թե «Պեպոյի» և «Վարինկի վեչերի» բովանդակություններ բացարձակորեն նույնն է, և միայն նրանց ձևն է տարբեր: Պիեսի մեջ Սունդուկյանն այդ հակադրությունը ներկայացնում է բացահայտ ընդհարման ձևով, ստեղծում է սոցիալական հակադիր խավերի հոգեբանություններ, վարքագիծ, ձգտումները մարմնավորող կերպարներ: Իսկ «Վարինկի վեչերը» պատմվածքի մեջ նրան գրավում է առավելապես այդ հակադրության **հոգեբանական** կողմը, նրա զգացմունքային վերապրումը հա-

սարակ ժողովրդի մարդու կողմից: Այդ թեմատիկ-գաղափարական նախադրյալներից են բխում պատմվածքի կերպարները (Մակակո, Վարինկա և ուրիշներ), դեպքերի ընթացքը, երկի հոգեբանական-բնարական բնույթը և հուզական հակադիր տարրերը՝ ջերմ լիրիզմ, արտակդություն, համակրանք, երբ խոսվում է Մակակոյի մասին, և արտաքուստ հանգիստ ձևերի տակ թաքնված խայթող երգիծանք, ատելություն, երբ պատկերվում են Վարինկան և «գեներալ-դամաները»: Պատկերների այս համակարգն էլ իր հերթին պայմանավորում է դեպքերի և կերպարների դասավորություններ, նկարագրությունների և հոգեբանական հատվածների համադրման, հերոսների և պատմողի բնարական կերպարի փոխադարձ կապի կոնկրետ ձևերը, պատմվածքի լեզվական հատկանիշները:

Այսպիսով, ստեղծագործության պատկերները թեմատիկ-գաղափարական հիմքի նկատմամբ կատարում են ձևի, իսկ լեզվական, կոմպոզիցիոն և ժանրային հատկանիշների նկատմամբ՝ բովանդակության դեր: Սրանից բխում է, որ բովանդակության և ձևի առումով գրական պատկերին կարելի է մոտենալ երեք տեսանկյունից, որոնք իրարից պետք է հստակորեն տարբերել՝ ա) ստեղծագործության թեմատիկ-գաղափարական հիմքի նկատմամբ պատկերը հանդես է գալիս իբրև ձև, բ) կոմպոզիցիոն, լեզվաոճական, ժանրային, տաղաչափական առանձնահատկությունների հետ ունեցած կապի մեջ պատկերը բովանդակության դեր է կատարում, գ) պատկերը, առանձին վերցրած, բովանդակության ու ձևի անբաժանելի միասնություն է:

---

* Անցյալում և ժամանակակից գրականագիտության մեջ առաջարկվել է նաև երկի պատկերների համակարգն անվանել **ներքին ձև**, իսկ կոմպոզիցիան, ժանրային և այլ առանձնահատկությունները՝ **արտաքին ձև**:

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՁԵՎԻ ՄԻԱՍՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ԳՐԱԿԱՆ ԵՐԿԻ ՄԵՋ

Ստեղծագործության բոլոր կողմերի ներքին կապը: *Գրական երկի թեմատիկ-գաղափարական հիմքը, պատկերները, կառուցվածքը, ժանրային և լեզվական հատկանիշները կազմում են այնպիսի անխզելի միասնություն, որ դրանք իրարից բաժանել պարզապես անհնար է: Այս միտքը պետք է հասկանալ երկու իմաստով: Նախ, բուն ստեղծագործական պրոցեսում այդ բոլոր կողմերը կենտրոնում են միասնարար: Երկրորդ, ընթերցողը նույնպես երկին ընկալում է իբրև մեկ ամբողջություն, նրա բոլոր տարրերի բնական միասնության մեջ: Միայն գիտական վերլուծության դեպքում է, որ մենք պայմանականորեն կարող ենք անջատել բովանդակություններ և ձևեր, բնութագրել դրանք առանձին-առանձին: «Երբ ձևը բովանդակության արտահայտությունն է,- գրել է Բելինսկին,- նա այնքան սերտորեն է կապված նրա հետ, որ անջատել ձևը բովանդակությունից՝ նշանակում է ոչնչացնել բուն բովանդակություններ, և, ընդհակառակը, անջատել բովանդակություններ ձևից՝ նշանակում է ոչնչացնել ձևը»:*

*Գեղարվեստական ստեղծագործության ձևն ու բովանդակությունը նույն երևույթի երկու կողմերն են, որոնք անընդհատ փոխանցվում են մեկը մյուսին: Այդ դիալեկտիկական անխզելի կապը Հեգելը բնութագրել է այսպես. «**Բովանդակությունը** ոչ այլ ինչ է, քան **ձևի անցում** բովանդակության, և **ձևը** ոչ այլ ինչ է, քան **բովանդակության անցում** ձևի»: Բովանդակություններ վերածվում է ձևի այն իմաստով, որ արտահայտվում է գեղարվեստական պատկերների մեջ, միս ու արյուն է ստանում լեզվի, ժանրի, տաղաչափության և գրական ձևի մյուս տարրերի չնորհիվ: Բայց ձևն էլ ամեն քայլափոխի վերածվում է բովանդակության, քանի որ ձևի ամեն մի, նույնիսկ աննշան թվացող տարր իր մեջ կրում է բովանդակության մի մասնիկ, կյանք է ստանում նրա չնորհիվ և անբևակայելի է առանց նրա:*

Ահա թե ինչու գեղարվեստական երկի բովանդակության և ձևի միջև ամեն մի սահման պայմանական է, իրականում նրանք ներթափանցված են, ինչպես մոլեկուլներ քիմիական միացության մեջ: Իսկական գեղարվեստական երկում մենք չենք էլ դգում հեղինակի ամբողջ բարդ աշխատանքը, որ նա կատարել է բովան-

*դակութ յան և ձևի միասնութ յան հասնելու համար: Երկի բոլոր կողմերն ու առանձնահատկութ յունները պետք է լինեն անհրաժեշտ ու պատճառաբանված, ոչինչ չպետք է թվա պատահական ու անկարևոր: Ամեն ինչ պետք է բխի գրողի հիմնական խնդրից, ծառայի այդ խնդրի լավագույն մարմնավորմանը: Արվեստի կատարյալ երկի մեջ ձևը ոչ թե բովանդակութ յան արտաքին «հագուստն» է, այլ նրա ներքին կառուցվածքը, որն անրաժան է նրա էութ յունից: Բաֆֆին գրել է. «... Ձևը պետք է հարմարութ յուն ուննա գաղափարը արտահայտելու և նրա հետ միանալու, ոչ թե որպես յավ ձևած հագուստը մարմնի հետ, այլ որպես մի օրգանական մարմին, որ կրում է իր մեջ կենդանի հոգի... Ինչպես կենդանի մարմնի մեջ ամեն մի անդամ իր հատուկ պաշտոնը և իր առանձին նշանակութ յունն ունի, և բոլորը միասին կազմում են մարմնի ամբողջութ յունը, այնպես էլ վեպի մեջ նրա ամեն մի մասը իր հատուկ նշանակութ յունն ունի, որոնք բոլորը միանալով կազմում են մի անրաժան ստեղծագործութ յուն»: Ձևի և գաղափարի միասնական էութ յունը Դանիել Վարուժանը բնութագրել է այսպես. «Կարելի չէ արտահայտել **գաղափար** մը՝ որ **ձև** չուննա. ինչպես կարելի չէ երևակայել մարդկային արարած մը՝ որ չուննա մարմին և հոգի: Երբ ձևը փոխենք՝ կը փոխվի նաև գաղափարը, և փոխադարձաբար: Ձևը անխախտ կերպով **փաթաթ** է գաղափարին»: «Ձևը այնքան անրաժանելի է գաղափարեն՝ որ ձևին ամենավերջին կատարելութ յունը ուրիշ բան մը չէ՝ բայց եթե ամենավճիտ գաղափարի մը արտահայտութ յունը»:*

Որևէ երկ վերլուծելիս պետք է հաշվի առնել այդ միասնութ յունը: Ձի կարող լինել առանձին գեղարվեստական և առանձին գաղափարական վերլուծութ յուն, քանի որ երկի էութ յունը միասնական է: Բայց այդ միասնութ յան մեջ առաջնայինը, որոշողը բովանդակութ յունն է, թեմատիկ-գաղափարական հիմքը, որ պայմանավորում է բոլոր մնացած կողմերի բնույթն ու ընտրութ յունը: Հետևաբար, ձևի առանձնահատկութ յունը պետք է բացատրել բովանդակութ յամբ, այլ ոչ թե հակառակը: «Ելնելով ձևից,- գրել է Բելինսկին,- երբեք չի կարելի հասկանալ նրա մեջ պարունակվող ոգին, ընդհակառակը, միայն ելնելով ոգուց՝ կարելի է հասկանալ և՛ բուն ոգին, և՛ այն արտահայտող ձևը»:

Փորձենք կոնկրետ օրինակով ցույց տալ ստեղծագործութ յան տարրերի ներքին միասնութ յունը, նրանց պայմանավորվածու-

թյուն թնդայով և գաղափարով: Վերցնենք Հ. Թումանյանի «Հայոց լեռներում» բանաստեղծություն (1902), որովհետև ավելի մեծածավալ ստեղծագործություն այստեղ վերլուծել հնարավոր չէ: Ահա այդ բանաստեղծությունն ամբողջությամբ.

Մեր ճամփեն խավար, մեր ճամփեն գիչեր,
Ու մենք անհատնում
Էն անլույս մըթնում
Երկաթ դարերով գընում ենք դեպ վեր
Հայոց լեռներում,
Դըժար լեռներում:

Տանում ենք հընուց մեր գանձերն անգին,
Մեր գանձերը ծով,
Ինչ որ դարերով
Երկնել է, ծընել մեր խորունկ հոգին
Հայոց լեռներում,
Բարձըր լեռներում:

Բայց քանի անգամ չեկ անապատի
Օրդուններըը ահ
Իրարու ետև
Եկան զարկեցին մեր քարվանն ազնիվ
Հայոց լեռներում,
Արնոտ լեռներում:

Ու մեր քարվանը չըվոթ, սոսկահար,
Թալանված, ջարդված
Ու հատված-հատված
Տանում է իրեն վերքերն անհամար
Հայոց լեռներում,
Սուգի լեռներում:

Ու մեր աչքերը նայում են կարոտ՝
Հեռու աստղերին՝
Երկընքի ծերին,
Թե ե՞րբ կըբացվի պայծառ առավոտ՝
Հայոց լեռներում,
Կանաչ լեռներում:

Այս բանաստեղծության մեջ իր վառ արտահայտությունն է գտել Թումանյանի համար այնքան բնորոշ ձգտումը՝ բմբռնել և

բացահայտել հայ ժողովրդի հազարամյա ճանապարհի իմաստը, նրա պատմության փիլիսոփայությունը: Բանաստեղծության բովանդակությունը մեր ժողովրդի՝ պայքարով ու տառապանքով լեցուն պատմության գեղարվեստական ընդհանրացումն է, նրա ազգային բնավորության լավագույն գծերի՝ տոկունության, համառության, աշխատասիրության և անսպառ լավատեսության, նրա ստեղծած հոգևոր մեծ արժեքների դրվատումը: Այստեղ մարմնավորվել են հայ ժողովրդի կյանքի ամենածանր չրջաններից մեկում՝ XX դարի սկզբին, նրա լավագույն դավակներին հատուկ մեծ կամքն ու լավատեսությունը, որոնց ամենացայտուն կրողներից մեկը Թումանյանն էր:

Բանաստեղծության բնույթն ու նպատակադրումը պայմանավորել են նրա պատկերների համակարգը, նրա ժանրային, կառուցվածքային, լեզվաոտաոաչափական գծերը: Հայ ժողովրդի հազարամյա ուղին այստեղ ներկայացվում է լեռներով անցնող բարավանի անվերջ ընթացքի փոխաբերական պատկերով: Այդ պատկերը սքանչելի կերպով համապատասխանում է ժողովրդի անցած ուղու դժվարությանն ու երկար ընթացքին: Առհասարակ, բանաստեղծությունը կառուցված է փոխաբերական պատկերների և բնորոշումների չարքի վրա: Ժողովրդի ճանապարհը կոչված է «խավար», «գիշեր», «անհատնում ու անույտ մութ», նրա ստեղծած հոգևոր արժեքները՝ «ծով գանձեր», նրա վրա հարձակված թշնամիները՝ «սև օդուններ», ապագայի վառ ակնկալիքները՝ «պայծառ առավոտ» և այլն: Բանաստեղծության առանձնահատկությունն այն է, որ արտաքուստ մնալով այսպիսի փոխաբերական պատկերների և արտահայտությունների չրջանակում, հասարակական-պատմական երևույթները ոչդրակի չնչելով՝ պոետը, սակայն, չատ որոշակիորեն արտահայտում է նրանց էությունը:

Բանաստեղծության բովանդակությունը պայմանավորել է նրա ժանրային հատկանիշները. խորհրդածություն հարատատ ժողովրդի ճակատագրի մասին այստեղ մտցնում է փիլիսոփայական գծեր, իսկ նրա բարձր հատկությունների դրվատումը ներբողի, ձոնի նմանություն է տալիս բանաստեղծությանը:

Քանի որ այս բանաստեղծությունը չի կապվում որևէ կոնկրետ պատմական իրադարձության, դարաչրջանի կամ հերոսի հետ, այլ ընդգրկում է հայ ժողովրդի պատմության ողջ ընթացքը, այդ պատճառով էլ նրա մեջ դեպքեր կամ անհատ կերպարներ չկան.

մեր առջև դուռ քնարական բանաստեղծություն է: Բայց այստեղ բովանդակությունն արտահայտում է ոչ թե սովորական քնարական «ես»-ի, անհատի զգացմունքների, այլ ամբողջ ժողովրդի ճակատագրի իմաստավորման միջոցով, բանաստեղծության սուբյեկտը ոչ թե պոետի «ևսն» է, այլ ժողովրդի «մեննքը»:

Թեման և գաղափարը պայմանավորել են նաև ոտանավորի կառուցվածքի առանձնահատկությունը. նրա սկիզբն ու վերջը հիմնվում են դունային սուր հակադրության վրա: Սկզբում հանդես եկող խավար գիշերվա պատկերին վերջում հակադրվում է պայծառ առավոտի պատկերը, և սրանք երկուսն էլ կրում են հասարակական մեծ բովանդակություն: Կարելի է ասել, որ ամեն մի բառ, ամեն մի գեղարվեստական բնորոշում վերջին հաշվով ծառայում է հիմնական գաղափարի արտահայտմանը: Վերցնենք, օրինակ, տների վերջավորությունները: Բանաստեղծության բոլոր հինգ տներն էլ ավարտվում են՝ «հայոց լեռներում» բառերը կրկնելով: Այդ կրկնությունը մի կողմից բնորոշում է տեղի հասկացությունը՝ դույզ ատյով, որ խոսքը վերաբերում է ամբողջ Հայաստանին, ողջ հայ ժողովրդին, իսկ մյուս կողմից ուժեղացնում է հուզականությունը: Բայց ամեն տան վերջում հայոց լեռները մի նոր բնորոշում են ստանում, որը մի տեսակ խտացնում է տվյալ տան հիմնական իմաստն ու հուզական երանգը: Առաջին տան մեջ, ուր խոսվում է երկար դարերով դեպի վեր տանող ճանապարհի մասին, լեռներն ստացել են «դժար» մակդիրը, որովհետև հենց անասելի դժվարությամբ է բնորոշվում ժողովրդի ուղին: Հաջորդ տան մեջ խոսվում է մեր ժողովրդի հոգևոր գանձերի մասին, և լեռներին տրվում է «բարձր» բնորոշումը, որը միաժամանակ արտահայտում է ժողովրդի ոգու, նրա մշակութային արժեքների բարձրության միտքը: Երրորդ և չորրորդ տներում, ուր բնորհանրացված ձևով պատկերվում են թշնամական անվերջ ասպատակություններն ու ժողովրդի տառապանքները, համապատասխանաբար օգտագործված են «արնոտ լեռներում» և «սուգի լեռներում» արտահայտությունները: Վերջապես, հինգերորդ տան մեջ, որն արտահայտում է ապագայի լավատեսական սպասումը, երևան է գալիս «կանաչ լեռների» պատկերը. դա խորհրդանշում է ժողովրդի ապագա վերածնության գաղափարը:

Ամբողջ բանաստեղծությունն աչքի է ընկնում արտաքուստ խապաղ, խոհական բնույթով, որով, սակայն, ավելի է ընդգծվում

նրա բովանդակության ներքին լարվածություններ, տրամադրությունների ուժն ու կրքոտություն: Այդ ոճր լիովին համապատասխանում է բանաստեղծության հիմնական պատկերի՝ բարավանի երկար ու ձիգ ընթացքի հետ, որն էլ պայմանավորել է ստեղծագործության դարգացման հանդարտ տեմպը:

Բանաստեղծություն բաղկացած է վեցտողանի տներից, ընդ որում՝ իրար հետ հանգավորվում են 1-ին և 4-րդ, 2-րդ և 3-րդ, 5-րդ և 6-րդ տողերը: Առաջին և չորրորդ տողերը բաղկացած են տասական վանկից, իսկ մյուսներր՝ հինգական: Այս կարճ տողերը (2-րդ, 3-րդ, 5-րդ և 6-րդ) փաստորեն տասվանկանի չափի կիսատողեր են, և եթե նրանք միացվեին, ապա կստացվեր նույն տասվանկանի տողը, իսկ ամբողջ տունն էլ կունենար սովորական քառատող կառուցվածք, որտեղ կհանգավորվեին առաջին տողը՝ երրորդի և երկրորդը՝ չորրորդի հետ: Բայց քանի որ այդ կիսատողերը ունեն նման վերջավորություններ (ներքին հանգ), նրանք առանձնանում և ինքնուրույն տող են կազմում: Եվ դա դարձյալ պատճառաբանված է, տողերի քանակի մեծացումը (առանց վանկերի ընդհանուր թիվն ավելացնելու) դանդաղեցնում է նրանց դարգացման արագությունը, ինչը հիանալիորեն ներդաշնակում է ընթացող քարավանի պատկերին: Ռիթմի զգացողություն և երևակայություն ունեցող ընթերցողն այդ տեմպի, երկար ու կարճ տողերի մշտական հաջորդման մեջ կարող է զգալ քարավանի չարժման ընթացքը, «լսել» նրա քայլերի ձայնը:

Մենք տեսնում ենք, որ բանաստեղծության բոլոր կողմերը անխզելիորեն կապված են, ամեն ինչ «իր տեղում է», անհրաժեշտ ու անփոխարինելի, ծառայում է բովանդակության բացահայտմանը: Այդպես պետք է կառուցվի ամեն մի իսկական գեղարվեստական երկ:

Բովանդակության և ձևի փոխներգործությունը: Այս օրինակը ցույց է տալիս, որ ստեղծագործության մեջ ոչ միայն բովանդակությունն է պայմանավորում գեղարվեստական ձևի բոլոր կողմերը, այլև սրանք էլ իրենց հերթին ուղղակի ազդում են բովանդակության որակի վրա: Ձևը թեև բխում է բովանդակությունից, կյանքի է կոչվում նրա մարմնավորման համար, բայց նա ակտիվ գործոն է. ինչքան հաջող, կատարյալ են ձևի տարրերը, այնքան բովանդակությունն ավելի հստակ և վառ է արտահայտվում, հետևաբար, այնքան բարձր է ստեղծագործության գեղարվեստական մակար-

դակր: Ընդհակառակր, ձևի թերություններն իսկույն վերածվում են բովանդակության արատների: Եթե Թումանյանի բանաստեղծություններ գրված լիներ անկույթ, ձգձգված, անհարթ լեզվով ու տաղաչափությամբ, ապա չէր արտահայտի այդքան կատարյալ բովանդակություն, այդպես ուժեղ չէր ներազդի ընթերցողի վրա: Ահա թե ինչու ասում են, որ արվեստի մեջ կարևոր է ոչ միայն այն, թե **ինչ** է ասվում, այլև **ինչպես** է ասվում: Ձևի գեղեցկության, կատարելության համար գործադրած աշխատանքր իսկական արվեստագետի համար երբեր ինքնանպատակ չէ, այլ միշտ բխում է բովանդակություն որքան հնարավոր է խոր և ազդեցիկ արտահայտելու ձգտումից: Այն ոչինչ ընդհանուր չունի ձևի՝ որպես բովանդակությունից անկախ մի բանի մասին ձևապաշտական (ֆորմալիստական) ըմբռնման հետ:

Երբեմն ասվում է, թե այսինչ ստեղծագործության բովանդակություն բարձր է, արժեքավոր, բայց, ժշբախտաբար, ձևն անկատար է, թույլ, կամ. ընդհակառակր՝ ձևր հաջող է, իսկ բովանդակություն՝ անարժեք: Այդ դատողությունները հիմնված են խոր մոլորության վրա: Այն, ինչ այս դեպքում համարվում է բովանդակություն, ըստ էության ոչ թե երկի իրական բովանդակությունն է, այլ այն կենսական թեման, նյութը, գաղափարը, որ հեղինակը **ցանկացել** է դարձնել իր գործի բովանդակությունը: Բայց եթե ընդամին նա չի կարողացել արժանի գեղարվեստական ձևով արտահայտել այդ նյութը, ուրեմն՝ երկի բովանդակություն չի կարող կատարյալ լինել: Ձևի թերություններ անխուսափելիորեն ազդում է նաև բովանդակության վրա, իջեցնում նրա որակր: Ժողովուրդների բարեկամության կյանքում ինքնին շատ գեղեցիկ և վսեմ երևույթ է: Բայց այդ մասին գրված որևէ անհաջող վեպի կամ պոեմի վերաբերյալ մենք չենք կարող ասել, թե նրա բովանդակությունն ուժեղ է, և միայն ձևն է թույլ: Ո՛չ, այդպիսի երկի մեջ թույլ է առաջին հերթին հենց բովանդակությունը, որովհետև ժողովուրդների բարեկամության գաղափարր չի արտահայտվել իր իսկական նշանակությամբ ու գեղեցկությամբ:

Բելինսկին գրել է. «Բանաստեղծություն ինչպիսի գեղեցիկ մտքերով էլ որ լի լինի, որքան էլ նա ուժգնորեն արձագանքի ժամանակակից հարցերին, եթե նրա մեջ պոեզիա չկա, ապա նրա մեջ չեն կարող լինել ո՛չ գեղեցիկ մտքեր և ո՛չ էլ հարցեր, և այն ամենր, ինչ կարելի է նկատել նրա մեջ՝ դա ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ միայն վատ

ի կատար ածված գեղեցիկ մտադրություն»: Ուրեմն՝ այդպիսի երկերում հակասություն կա հեղինակի **մտահղացման** *և իրական* **արդյունքի** *միջև: Բայց դա չի կարելի անվանել «բարձր բովանդակության» և «թույլ ձևի» հակասություն, քանի որ հրատապ գաղափարը կորցրել է իր սրությունն ու ազդեցության ուժը (իհարկե, տվյալ ստեղծագործության սահմաններում), և անկատար ձևին համապատասխանում է նույնքան անկատար մի բովանդակություն: Իսկ երկի մասին դատում են նրա իրական բովանդակությամբ և ոչ թե գրողի մտադրությամբ:*

Այսպիսով, կոնկրետ ստեղծագործության մեջ բովանդակության և ձևի բացարձակ հակադրություն լինել չի կարող, որովհետև, ինչպես տեսանք, այդ կողմերից ամեն մեկի որակը փոխադարձաբար ազդում է մյուսի վրա: Բայց առանձին դեպքերում, երբ գրողի մտածողությանը հատուկ են ներքին հակասություններ, դա կարող է առաջացնել նաև բովանդակության և ձևի որոշ անհամապատասխանություն: Գր. Նարեկացու տաղերում աչքառիկ կյանքի, բնության գեղեցկության պաշտամունքն արտահայտվել է կրոնական այլաբանական պատկերների միջոցով (այդ երևույթը հատուկ էր նաև եվրոպական Վերածնության շատ գրողների ու նկարիչներին): Դա անպայման նոր բովանդակության և հին ձևի որոշակի հակասություն էր: Բայց ո՞րն էր դրա պատճառը, այն, որ Նարեկացուն աչքառհայացքին բնորոշ էր երկվություն՝ կրոնական և աչքառիկ ըմբռնումների սերտ զուգակցումը: XIX դարի առաջին կեսի հայտնի հայ գրող Մ. Թաղիադյանի երկերում նոր լուսավորական գաղափարները դեռ արտահայտվում էին կլասիցիզմի հնացած ձևերի միջոցով (օրինակ, նրա «Սոս և Սոնղիպլի» պոեմի դիցաբանական, հրաշապատում նկարագրությունները, գրարար լեզուն և այլն): Բովանդակության և ձևի այդ հակասությունը նույնպես արդյունք էր բանաստեղծի ըմբռնումների հակասական, անցումային բնույթի:

Գեղարվեստականության չափանիշները: *Ի մի բերելով գրականության բովանդակության և ձևի մասին մինչև այժմ ասվածը՝ կարելի է անդրադառնալ գեղարվեստականության չափանիշների հարցին:*

Գեղարվեստականությունը սովորաբար հասկացվում է երկու իմաստով: Լայն առումով գեղարվեստականությունը դույզն է տալիս այն առանձնահատկությունները, որոնցով արվեստը տարբերվում

է հասարակական գիտակցության մյուս ձևերից: Հետևաբար, այս դեպքում նկատի ենք առնում այն յուրահատուկ գծերը, որոնցով գեղարվեստական երկը տարբերվում է ոչ գեղարվեստական (գիտական, փիլիսոփայական, հասարակական-քաղաքական, մանկավարժական, հանրամատչելի և այլն) գրվածքներից: Այդ տարբերությունը, ինչպես գիտենք, իրականություն գեղարվեստական պատկերներով, գեղագիտական ըմբռնումների լույսի տակ վերարտադրելու և այլ հատկանիշների մեջ է:

Սակայն գեղարվեստականության հասկացությունը ավելի հարմար կիրառվում է մեկ այլ իմաստով՝ տարբեր ստեղծագործություններին **որակը, մակարդակը,** նրանց **արժեքավորության աստիճանը** ցույց տալու համար: Խոսվում է ոչ միայն բարձր գեղարվեստական, այլև գեղարվեստորեն թույլ, նույնիսկ իրենց էությամբ հակագեղարվեստական երկերի մասին, թեև նրանք բոլորն էլ պատկանում են գեղարվեստական գրականության ոլորտին: Այստեղից էլ գրականագիտության առջև հարց է ծագում՝ որո՞նք են այն չափանիշները, որ մեզ հիմք են տալիս այս կամ այն երկը համարելու բարձր գեղարվեստական կամ, ընդհակառակը, ոչ գեղարվեստական:

Գեղարվեստականության չափանիշները բխում են գրականության օբյեկտիվ հատկանիշներից և զարգացման օրինաչափություններից: Ուստի սխալ կլինի կարծել, թե երկը գեղարվեստական կամ ոչ գեղարվեստական համարելը կախված է սոսկ ընթերցողի անձնական ճաշակից և ըմբռնումներից: Թեև արվեստի երկն ընկալողի հայացքներն ու մակարդակը չատ կարևոր են, բայց գիտական գնահատման համար վճռականը ստեղծագործության օբյեկտիվ հատկանիշներն են:

Գեղագիտության մեջ առաջ են քաշվել տեսակետներ, որոնց համաձայն՝ գեղարվեստականությունը պայմանավորված է միայն բովանդակության և ձևի միասնությամբ, նրանց ներդաշնակությամբ, որքան ստեղծագործության բոլոր կողմերը ներքուստ համապատասխանում են իրար, այնքան բարձր է նրա գեղարվեստական արժևքը: Սակայն, ինչքան էլ կարևոր լինի բովանդակության ու ձևի միասնությունը, առանձին վերցրած՝ այն չի կարող գեղարվեստականության սպառիչ սկզբունք համարվել: Ձևի ու բովանդակության միասնությունը ինքնին դեռ երկի բարձր որակի ապացույց չէ, քանի որ ցածրորակ գործի մեջ ևս կարող է յուրօրինակ

համապատասխանություն լինել՝ անարժեք կամ նույնիսկ վնասակար բովանդակության համապատասխանություն անկատար. թույլ ձևին: Խորապես սխալ է նաև գեղարվեստականություն հանգեցնել ստեղծագործության միայն արտաքին-ձևական կատարելության: Գեղարվեստականություն, նախ և առաջ, պայմանավորված է բովանդակությամբ:

Հետևաբար. երկի գեղարվեստական կատարելության աստիճան որոշվում է նրանով, թե հասարակական-գեղագիտական ինչ արժեք ունի բովանդակությունը, և թե այն որքանո՛վ լրիվ է բացահայտվում գեղարվեստական ձևի մեջ: Ելնելով սրանից՝ առավել ընդհանուր և կարևոր կարելի է համարել գեղարվեստականության հետևյալ երեք չափանիշները.

ա՝ ստեղծագործության մեջ կյանքի արտացոլման ճշմարտացիություն, մարդկային հոգեբանության և ապրումների բացահայտման խորություն.

բ՝ բովանդակության, արտահայտված գաղափարների հասարակական կարևորություն և հետաքրքրություն, նրանց համամարդկային արժեք.

գ՝ գեղարվեստական ձևի կատարելություն և համապատասխանություն բովանդակության:

Գեղարվեստականության այս պայմանները միշտ հանդես են գալիս միաժամանակ, և որևէ երկ գնահատելիս պետք է նկատի ունենալ բոլոր այդ կողմերը: Ուրիշ հարց է, որ գրականագետն իր առջև կարող է խնդիր դնել առանձին վերլուծելու ստեղծագործության բովանդակության կամ ձևի այս կամ այն կողմը՝ հետապնդելով հասարակական կամ մասնագիտական որևէ ուրույն նպատակ: Օրինակ, XX դարի 20-30-ական թթ. խորհրդային գրականագիտության մեջ լայն տարածում ուներ գրողների երկերի սոցիալական-հասարակական նշանակության քննությունը՝ առանց հաշվի առնելու գեղարվեստական մարմնավորման խնդիրը:

Մի ուրիշ ծայրահեղության մեջ էին ընկնում արվեստի ձևապաշտական (ֆորմալիստական) տեսություններ, որոնք գեղարվեստական երկը դիտում էին իբրև «հնարքների համակարգ»՝ անտեսելով նրանց արտահայտած բովանդակությունը: Ժամանակակից գրականագիտության մեջ կիրառվող ստրուկտուրալիստական մեթոդը նույնպես գերադասելիս դրադվում է ստեղծագործության ձևական հատկանիշների, կառուցվածքային տարրերի քննու-

թյամբ: Ճիշտ է, այդ դպրոցները չատ արժեքավոր գործ են կատարել գրական-գեղարվեստական երկի կառուցվածքի, լեզվի, տաղաչափության հարցերի ուսումնասիրության, գրականագիտության մեջ ճշգրիտ մաթեմատիկական եղանակներ կիրառելու ուղղությամբ, հավաքել են հարուստ փաստական նյութ: Սակայն դա չի կարող փոխարինել գրական երկն իբրև մեկ ամբողջություն դիտելու և միասնարար վերլուծելու խնդրին, որը գրականագիտական աչխատանքի գլխավոր նպատակներից մեկն է: Դրան հասնելու համար անհրաժեչտ է, բստ ամենայնի լավ պատկերացնել գեղարվեստական ձևի հիմնական տարրերը՝ ստեղծագործության կառուցվածքը, լեզվական, տաղաչափական, ժանրային և այլ առանձնահատկությունները: Նրանց բնութիայնը կնվիրվեն այս դասագրքի հաջորդ գլուխները:

Ինչպես տեսանք, և՛ գրական-պատմական պրոցեսի բաղադրիչ մասերը, և՛ գրական ստեղծագործության բաղմազան տարրերը ցարուցրիվ միավորներ չեն, մտնում են որոչակի **համակարգերի** մեջ: Բայց համակարգերը հանդես են գալիս նաև գրականության տեսության և պատմության ուրիչ ոլորտներում: Այսպես, կարելի է խոսել ոչ միայն առանձին երկի, այլև գրողի ողջ ստեղծագործության գեղարվեստական համակարգի մասին, նույնիսկ առանձնացնել նրա ժանրային, լեզվական կամ տաղաչափական համակարգերը: Ընդայնելով չափանիչները՝ կարելի է խոսել նաև ամբողջ ազգային գրականության կամ նրա առանձին փուլերին, որևէ գրական ուղղության բնորոչ գեղարվեստական համակարգերի մասին: Նրանց բաղմակողմանի բնութագիրը գրականության պատմության խնդիրն է:

Հետևաբար, համակարգային մոտեցումը գրականության նկատմամբ հանդես է գալիս ամենատարբեր ընդգրկումներով և մակարդակներով: Այն հնարավորություն է տալիս գրականության զարգացման բաղմազան դրսևորումները դիտելու ներքին սերտ կապի և փոխադրեցության մեջ՝ իրբև գեղարվեստական որոչակի օրինաչափությունների արտահայտություն:

Իր մչակած բաղմազան հասկացությունների ու մոտեցման եղանակների օգնությամբ գրականագիտությունը ձգտում է հասնել գեղարվեստական երկերի բովանդակության ու ձևի՝ բստ հնարավորին ճիչտ և խոր ըմբռնման: Հետևաբար, գրական երկի վերլուծություն սուբյեկտիվ ու պատահական կարծիքների ասպարեզ չէ,

այն ննթարկվում է որոշ գիտական չափանիշների:

Սակայն չի կարելի նաև բննկնել հակառակ ծայրահեղության մեջ և գրականագիտական վերլուծությունից պահանջել ճշգրիտ ու վերջնական եզրակացություններ: Ավելի որոշակի ասած՝ ճշգրտության պահանջը գրականագիտության բոլոր ճյուղերի նկատմամբ հավասարաչափ կիրառելի չէ: Երբ խոսքը վերաբերում է ստեղծագործության կառուցվածքին, լեզվաոճական և մանավանդ տաղաչափական առանձնահատկություններին, մեկնարանությունները կարող են և պետք է բստ հնարավորին ճշգրիտ լինեն, և դա կարող է արտահայտվել նաև անվիճելի թվական ցուցանիշներով: Այնինչ ստեղծագործության հասարակական և գեղագիտական իմաստի մեկնարանության, նրա պատկերած դեպքերի և դեմքերի գնահատման մեջ «միակ» և «վերջնական» եզրակացություններ լինել չեն կարող: Գեղարվեստական մեծ երկը միշտ բազմանշանակ է և հնարավորություն է տալիս մոտենալու նրան նորանոր կողմերից, բացահայտելու ձևի և բովանդակության նորանոր ծալքեր: Դա արվեստի ստեղծագործության հավերժական համայրի և կենդանության աղբյուրներից մեկն է: Եվ կարելի է ասել՝ գեղարվեստորեն թույլ երկերն են, որ սպառվում են որևէ առանձին մեկնարանությամբ և ուրիշ բացատրության հնարավորություն չեն տալիս:

Գրական-գեղարվեստական մեծ երկերը հավերժորեն ապրող և չարժվող, հասարակության գիտակցության մեջ գարգացող երևույթներ են, որոնց մասին ամեն մի դարաշրջան իր խոսքն է ասում՝ երբեք չսպառելով նրանց բովանդակությունը: Այդ են հաստատում համաշխարհային գրականության լավագույն երկերը՝ «Իլիականից» և «Ողբերգության մատյանից» մինչև նորագույն շրջանի նշանավոր գեղարվեստական մարմնավորումները:

Գրականագիտության հիմնական խնդիրներից մեկն է օգնել հասարակությանը՝ մշակելու գեղարվեստական առողջ ըմբռնումներ, տարբերակելու արվեստի իսկական կատարյալ երկերը արտաքին խարուսիկ փայլի տակ թաքնված, անցողիկ տրամադրությունների վրա խարսխված կեղծ արժեքներից: Իսկ դա չատ լայն նշանակության խնդիր է, քանի որ ինչպես անհատի, այնպես էլ ընդհանրապես հասարակության լիարժեք զարգացման կարևորագույն ցուցանիշներից մեկը հենց գեղարվեստական ճաշակի և հասկացությունների մակարդակն է:

ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ

ԳՐԱԿԱՆ ԵՐԿԻ ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԸ

ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ԿՈՄՊՈԶԻՑԻԱՆ

Հասկացողություն կոմպոզիցիայի մասին: *Ամեն մի ստեղծագործություն (անկախ նրա բովանդակությունից կամ ծավալից) ունի որոշակի կառուցվածք: Գրողի ամենակարևոր խնդիրներից մեկը ստեղծագործության տարբեր մասերը կառուցելն ու դասավորելն է՝ իր առջև կանգնած նպատակներին համապատասխան: Իհարկե, փոքր ծավալի երկերի (բանաստեղծություն, պատմվածք) կառուցվածքը ավելի պարզ է, հեշտ ընկալելի, այնինչ մեծ ընդգրկում ունեցող երկի (վեպ, պոեմ, պիես) կառուցվածքը, բնականաբար, շատ ավելի բարդ է, բազմակողմանի: Սակայն սկզբունքը միշտ նույնն է. հեղինակը պետք է նպատակահարմար ձևով կառուցի իր երկը, որի բոլոր մասերը պետք է բխեն հիմնական խնդրից, ծառայեն նրա իրագործմանը:*

Վերցնենք համեմատաբար պարզ կառուցվածք ունեցող մի ստեղծագործություն՝ Հ. Պարոնյանի «Մեծապատիվ մուրացկաններ» վիպակը: Նպատակ ունենալով ցույց տալու աղգային մտավորականության նյութական ծանր վիճակը, նրա ներկայացուցիչների բարոյական նկարագրի անկումը, արժանապատվության կորուստը՝ Պարոնյանը նախընտրել է կառուցվածքի մի այնպիսի ձև, որը հնարավորություն կտար համեմատաբար ոչ մեծ ստեղծագործության չրջանակներում հանդես բերելու բավական շատ կերպարներ, ցուցադրելու նրանց հիշյալ հատկանիշները: Վիպակը դարգանում է այնպես, որ մայրաքաղաք ժամանած Արիստոմ աղան ընդամենը մի քանի օրում իրար հետևից հանդիպում է «մեծապատիվ մուրացկանների» մի ամբողջ բազմության. նախ, նախա-

Հանգստում՝ թևերի խմրագրին, հետո՝ քահանային, բանաստեղծին, յուսանկարչին, միջնորդ կնոջը, բժշկին, ուսուցչին, փաստաբանին, դերասանին, տպարանատիրոջը, սափրիչին և ուրիշների: Այդ մարդկանց, ինչպես նաև «աղգային գործիչ» Մանուկ աղայի հետ ունեցած հանդիպումների և խոսակցությունների հաջորդական նկարագրությունից էլ հենց հյուսվում է երկի կառուցվածքը: Դա փաստորեն առանձին տեսարանների մի չղթա է, որոնք կապվում են միայն գլխավոր կերպարի միջոցով, և որոնցից չատերը կարող էին մի-մի ավարտուն նովել լինել:

Պարոնյանը հրաժարվել է վիպական հյուսվածքի տարածված եղանակից, երբ գործող անձինք իրար հետ առնչվում են բազմակողմանի հարաբերություններով, հանդես են գալիս իրենց բնավորության և վարքագծի այլևայլ դրսևորումներով: Նշված կերպարները իրար հետ ուրիչ կապ չունեն, բացի նրանից, որ բոլորն էլ վիպակի տարբեր մասերում դիմում են Արիստոմ աղային՝ նրանից գրամ կորզելու ակնկալությամբ: Այդ մարդիկ դրսևորվում են միայն դեպի Արիստոմ ազան ունեցած հարաբերության մեջ, բայց դա երգիծարանի համար բավական է՝ նրանց բնավորության ու վիճակի տիպական պատկերը գծագրելու համար:

Վիպակի կառուցվածքի մի առանձնահատկությունն էլ այն է, որ նրա մեջ չափազանց մեծ տեղ են գրավում հերոսների երկխոսությունները, հաճախ ամբողջ էջեր զարգանում են միմիայն գործող անձանց գրույցների ձևով: Դա մեծացնում է խոսքի կոմիզմը, կերպարներին մեր առջև ցուցադրում է անմիջարար, նրանց տիպականացված խոսքի միջոցով: Մյուս կողմից, դա հետագայում հեչտացրել է վիպակը պիեսի վերածելու գործը:

Այստեղ մենք տեսնում ենք ստեղծագործության բոլոր մասերի խիստ պատճառարանվածություն, նպատակահարմար դասավորություն և հերթականություն, որը չի կարելի խախտել առանց բովանդակությունը վնասելու: Իսկական գեղարվեստական երկի մեջ միչտ առկա է տարբեր մասերի այդ ներքին սերտ կապը, որը հանդես է գալիս ամենարազմազան ձևերով: Ինչպես նկատել է Բելինսկին, գեղարվեստական ստեղծագործությունը «ինքն իր մեջ ներփակված մի աչխարհ է», որի բոլոր մասերը ներքնապես պայմանավորված և անհրաժեչտ են, իսկ երկն ամբողջությամբ՝ ավարտված է, ներդաչնակ. նրա մեջ ոչինչ չի կարելի ավելացնել կամ պակասեցնել:

Գրական ստեղծագործության բոլոր բազմազան տարրերի խմբավորումը, դասավորությունը, նրանց փոխադարձ կապն ու պայմանավորվածությունը կոչվում է կոմպոզիցիա: *Այլ կերպ ասած՝* **կոմպոզիցիան ստեղծագործության բոլոր մասերի կառուցվածքն է:**

Կոմպոզիցիայի արվեստը, որն անհրաժեշտ է և՛ դրամատուրգին, և՛ վիպասանին, և՛ բանաստեղծին, օգնում է ընտրություն կատարելու կյանքի բազմազան նյութի մեջ, առանձնացնելու գլխավորը և նրա վրա հրավիրելու ընթերցողի ուշադրությունը: «Արտիստում» Շիրվանզադեի նպատակն է եղել ցույց տալ տաղանդավոր պատանու ողբերգական ճակատագիրը: Այդ պատճառով կոմպոզիցիոն կենտրոնը դարձել է Լևոնի կյանքի և կործանման պատկերումը, իսկ մնացած կերպարները (Լևոնի մայրը, Լուիզան, Կավալարոն, Իգկոն և Զաուչննկոն, նավաստինները, պատմող հեղինակը) ծառայում են գլխավոր հերոսի ողբերգությունը ցուցադրելուն: Կոմպոզիցիայի այդ կողմն առանձնապես բնզծում էր Ալեքսեյ Տոլստոյը. «Կոմպոզիցիան, ամենից առաջ, արվեստագետի տեսողության կենտրոնի հաստատումն է... Կոմպոզիցիան նպատակի, կենտրոնական ֆիգուրայի և ապա մնացած գործող անձանց հաստատումն է, որոնք վայրընթաց անդունդով տեղավորվում են այդ ֆիգուրայի չուրջ»:

Կոմպոզիցիայի կապը երկի բովանդակության հետ: *Կոմպոզիցիան իր ամբողջ բարդությամբ, բազմազան տարրերի դուզորդման այլևայլ ձևերով միշտ, վերջին հաշվով, արտացոլում է մի կողմից պատկերվող երևույթների բնույթը և, մյուս կողմից, այդ երևույթների հեղինակային ըմբռնումը, գնահատականը: Հետևաբար, կոմպոզիցիան պայմանավորված է, ստեղծագործության թեմատիկ-գաղափարական բովանդակությամբ: Այդ միտքը լավ է արտահայտել Կ. Ֆեդինը. «Կոմպոզիցիան երբեք գրողի քմահաճույքը չէ, որքան էլ այն արտասովոր լինի: Կոմպոզիցիան թեմայի զարգացման տրամաբանությունն է (ինչպես որ այուժեն՝ կերպարի զարգացման տրամաբանությունն է)»: Եթե մենք ուշադիր կերպով քննենք որևէ երկ, ապա ի վերջո կհամոզվենք, որ, իրոք, «թեմայի զարգացման տրամաբանությամբ» են պայմանավորված նրա բոլոր մասերը, դրանց կապակցման ձևերն ու եղանակները: Փորձենք ցույց տալ այդ կապը մեկ չափածո (Զարենցի «Դանթեական առասպել» պոեմը) և մեկ արձակ (Բաֆֆու «Կայծեր»*

վեպը) ստեղծագործության օրինակով:

«Դանթեական առասպել» պոեմում բանաստեղծը պատմում է Առաջին աշխարհամարտից ստացած իր տպավորությունները, նկարագրում նրա սարսափները՝ ականատեսի և մասնակցի աչքերով: Պատերազմի կործանարար էության պատկերումը զուգակցվում է նրա դեմ բուռն, կրքոտ բողոքի հետ: Ամբողջ պոեմի ընթացքում իրար հակադրվում և պայքարում են մահն ու կյանքը, կործանման անհույս թախիծն ու վերածնման լավատեսական հեռանկարը: Պոեմի գաղափարական բովանդակության այդ հակասականությունը իր արտահայտությունն է գտել նաև նրա կառուցվածքի մեջ. սկզբից մինչև վերջ իրար են հաջորդում կյանքի գաղափարը խորհրդանշող բնության նկարագրությունները ու պատերազմի ավհավիրքների ցնցող պատկերները: Գրեթե բոլոր գլուխները սկսվում են բնության թովչանքի և կենդանության նկարագրությամբ: Բնության խոր զգացողությունն օգնում է պոեմի հերոսներին պատերազմի դժնդակ բովով անցնելուց հետո էլ զգալու, որ ապրում են, նորից վայելելու կյանքի «անհուն հրճվանքը», ձգտելու լինել «գթասիրտ, հպարտ ու մեծ»: Բայց ամեն անգամ պատերազմի անողոք տարերքը կործանում է այդ մարդկային գեղեցիկ ձգտումը, լցնում նրանց հոգին «դանթեական դժոխքի» պատկերներով: Այսպես, պոեմի մասերի կապակցման և հաջորդականության սկզբունքն ուղղակի բխում է նրա բովանդակության առանձնահատկություններից:

Րաֆֆու «Կայծեր» վեպի մեջ ևս մենք տեսնում ենք կառուցվածքի անմիջական կապը թեմատիկ-գաղափարական բովանդակության հետ: Հեղինակի կյանքի վերջին չրջանում՝ 1880-ական թթ. տպագրված երկհատոր այդ վեպը դարձավ մեծ գրողի գլխավոր գիրքը, նրա ամբողջ ստեղծագործական ճանապարհի հանրագումարը: Այստեղ Րաֆֆին նպատակ է դրել առավել լրիվությամբ արտահայտել իր ըմբռնումները հայ ժողովրդի պատմական ուղու և հեռանկարների մասին, օգնել ընթերցողին ճանաչելու հայրենիքի անցյալն ու ներկան, նրա բնությունը, դիմել նրան ազգային-ազատագրական պայքարի որոշակի ծրագրով: Այդ նպատակներն են մղել նրան գրելու չատ բազմազան տարրերից կազմված մի երկ: «Կայծերը» կարող է կոչվել **վեպ-ճանապարհորդություն**, որի հերոսներ՝ Ֆարհատը, Ասլանը, Կարոն, Սագոն, որսորդ Ավագը, Մարոն և մյուսները, նախ Պարսկաստանի, ապա Թուրքիայի հայկա-

կան գավառներում ծանոթանում են տեղանքի, պատմական հուշարձանների, կյանքի ու բարքերի, բազմազան մարդկային բնավորությունների և ճակատագրերի հետ: Ահա թե ինչու, բացի բուն պատմողական մասերից, վեպի մեջ օրինական իրավունքով մտնում են նաև բավական ծավալուն պատմական, աշխարհագրական, ազգագրական, հրապարակախոսական և այլ բնույթի հատվածներ, նույնիսկ ամբողջ գլուխներ: Այդ ամենի շնորհիվ վեպը դառնում է մի չատ բազմաչերտ, համադրական ստեղծագործություն, XIX դարի երկրորդ կեսի հայկական կյանքի մի յուրօրինակ հանրագիտարան, որի մեջ զրոշմվել են նրա անցյալը, ներկան և գալիք սպասումները:

Մյուս կողմից, «Կայծերը» մտահղացվել է իբրև **դաստիարակչական վեպ**, *որի կարևորագույն նպատակներից մեկն էլ ազատագրական պայքարի գիտակից մարտիկներ պատրաստելն է: Այս խնդիրը նույնպես իր արտահայտությունն է գտել վեպի կառուցվածքի մեջ. այն սկզբից մինչև վերջ չարազրված է իբրև գլխավոր հերոսներից մեկի՝ Ֆարհատի պատմություն, որի աչքերով էլ դիտվում, բնորոշվում և գնահատվում են դեպքերն ու դեմքերը. Ֆարհատը քայլ առ քայլ անգիտությունից գնում է դեպի իմացություն՝ իր մեջ կարծես մարմնավորելով ժողովրդի հոգևոր հասունացման ընթացքը, որը և Րաֆֆու՝ իբրև գեղագետի և հայրենասերի նվիրական երազանքն է:*

Այսպես, և՛ Զարենցի «Դանթեական առասպել» պոեմի, և՛ Րաֆֆու «Կայծեր» վեպի բավական բարդ, ոչ սովորական կառուցվածքը պայմանավորված է հեղինակի առաջադրած գաղափարական նպատակով՝ «թևման դարգացման տրամարանությամբ»: Բովանդակության և կառուցվածքի այդ կապը ամեն մի իսկական գեղարվեստական ստեղծագործության անհրաժեշտ պայմաններից մեկն է:

Կոմպոզիցիոն ձևերի և միջոցների բազմազանությունը: *Գրական երկերում գործադրվում են բազմազան* **կոմպոզիցիոն ձևեր:** *Եթե վերցնենք միայն պատմողական գրական տեսակները (պատմվածք, վիպակ, վեպ), ապա կտեսնենք, որ նրանց մեջ պատմություններ կարող է չարադրվել տարբեր եղանակներով: Մեծ մասամբ դեպքերի մասին պատմվում է* **հեղինակի կողմից,** *որն ասես ինչ-որ տեղից դիտել և տեսել է ամեն ինչ: Բայց մի չարք երկերում պատմություն առաջ է տարվում* **ականատեսի անունից** *(օրինակ՝*

Շիրվանզադեի «Արտիստը», Նար-Դոսի «Սպանված աղավնին»): Այդպիսի երկերում, բացի մյուս կերպարներից, հանդես է գալիս նաև **պատմողի կերպարը**, և ամեն ինչ դիտվում է նրա աչքերով, նրա տեսանկյունից: Ստեղծագործության ամբողջ կառուցվածքը ենթարկվում է այդ տեսանկյանը: «Արտիստում» դեպքերը պատմվում են այն չափով և այն հերթականությամբ, ինչպես որ դրանք տեսել կամ իմացել է պատմողը:

Այդ սկզբունքից պետք է տարբերել այն եղանակը, երբ պատմությունը չարադրում է **գլխավոր հերոսներից մեկը**: Այդ դեպքում ամբողջ պատմության ընթացքը, չարադրանքի լեզուն պայմանավորվում են պատմող հերոսի մտածողությամբ, կենսափորձով և լեզվական մշակույթի մակարդակով, նրա զարգացման ընթացքով: Գլխավոր հերոսը բնութագրվում է սեփական խոսքի օգնությամբ: Նա է պատմում դեպքերի ու գործող անձանց մասին՝ այն ընթացքով, ինչպես որ դրանց տեղյակ է դարձել ինքը: Հետևաբար, այդպիսի երկերում հեղինակի գլխավոր խնդիրներից մեկն այն է, որ հետևողականորեն պահպանվի պատմող հերոսի խոսքի, մտածողության և դիրքորոշման յուրահատկությունը, դեպքերի ընկալման նրա հայեցակետը: Այդ սկզբունքով գրված երկերից են Պուշկինի «Կապիտանի աղջիկը», Բաֆֆու «Կայծեր» վեպը, Ռ. Պատկանյանի «Ես նշանած էի», Ստ. Զորյանի «Գրադարանի աղջիկը» վիպակները և շատ ուրիշ գործեր:

Որոշ երկերում պատմությունն ամբողջովին առաջ է տարվում հերոսների **նամակների** կամ **օրագրության ձևով** (Գյոթեի «Երիտասարդ Վերթերի տառապանքները», Դոստոևսկու «Խեղճ մարդիկ», Նար-Դոսի «Աննա Սարոյան», Տյուսարի «Մայտա»): Վերջապես, կան նաև երկեր, որոնց մեջ հիշյալ կոմպոզիցիոն եղանակները տարբեր չափերով զուգակցվում են իրար հետ (օրինակ, Լերմոնտովի «Մեր ժամանակի հերոսը», Պատկանյանի «Տիկին և նաժիշտը», Մուրացանի «Խորհրդավոր միանձնուհին»): Այսպես, Լերմոնտովի վեպում մենք գտնում ենք և՛ հեղինակային չարադրանք, և՛ ականատեսի պատմություն (Մաքսիմ Մաքսիմիչի պատմածները), և՛ գլխավոր հերոսի ինքնարձակ գրառումներ («Պեչորինի օրագիրը»): Այս բոլորը, բնականաբար, համապատասխան գծեր են մտցնում ստեղծագործության կառուցվածքի մեջ:

Բացի պատմություն վարելու այս ձևերից՝ կիրառվում են նաև մի շարք **կոմպոզիցիոն միջոցներ:**

Այսպես, գրողը համակ օգտագործում է կերպարի **ընդհանրացված գնահատման** *սկզբունքը, երբ ուղղակի բնութագրվում են այս կամ այն հերոսի բնավորութիւնը, ձգտումները, սոցիալական դիրքը: Ահա այն բազմաթիվ գնահատականներից մեկը, որ Րաֆֆին տալիս է «Ոսկի աթաղաղ» վեպի գլխավոր հերոս Պետրոս Մասխեանին.*

Նրա բարոյականութեան, նրա ամբողջ գործունեութեան նշանաբանը բովանդակում էր հետևյալ հայկական առածի մեջ, թե «աչխարհս դմակ է, իսկ մարդը – դանակ», պետք է աչխատի այս յուղալի պատառից կտրել և ուտել, եթե ոչ քաղցած կմեռնի: Իսկ միջոցների մեջ նա զանազանութիւն չէր դնում. ամեն միջոց նրա համար սուրբ էր, երբ հասցնում էր նպատակին: Եվ այդ բոլորն անում էր նա ոչ թե գիտակցաբար, ոչ թե չարամտութեամբ, այլ բոլորովին բնական էր համարում, և այս պատճառով նրա խիղճը միշտ հանգիստ էր:

Կերպարների բնութագրմանը մեծապես նպաստում է նաև նրանց **ապրումների, հոգեկան վիճակների նկարագրութիւնը,** *որին բավական հաճախ դիմում են գրողները: Հիշենք Միքայելի հոգեկան ապրումների նկարագրութիւններից մեկը Շիրվանզադեի «Քաոսում».*

Միքայելի համար սկսվեցին ծանր, դաժան ժամեր, ժամեր լի դառն տանջանքներով, անսովոր խոհերով: Մի կողմից վիրավորված պատվի զգացումը և հասարակական ծաղրն ու արհամարհանքը, մյուս կողմից՝ խղճի խայթը – նրա հոգին ճնշում էին, սիրտը մորմոքում: Այն միտքը, թե դեռ Գրիչայից վրեժ չի առել, ստիպում էր նրան մենութեան մեջ փետտել մազերը, կրծոտել մատները, փակված վագրի պես անընդհատ անց ու դարձ անել իր սենյակում: Այն միտքը, թե անզոր է այդ վրեժն առնելու, դրդում էր նրան անիծել սեփական թուլութիւնը, հայհոյելով անգամ ինքն իրեն...

Զափածո և հատկապես արձակ երկերում կարելի է հանդիպել նաև հերոսների արտաքին նկարագրութեան, որը կոչվում է **դիմանկար (պորտրե):** *Հերոսի արտաքին տվյալների բնութագիրը ծառայում է նրա ներքին էութեան բացահայտմանը, օգնում է ավելի կենդանի, չոչափելի դարձնելու նրա կերպարը: Ահա Լևոնի (Շիրվանզադեի «Արտիստը») դիմանկարը, որը հենց սկզբից սկսում է նախապատրաստում մեր վերաբերմունքը դեպի այդ հերոսը, նույնիսկ մի տեսակ ակնարկում է նրա դժբախտ ճակատագիրը.*

Անծանոթը հենց առաջին վայրկյանից գրավեց ուշադրությունս: Ես դիտեցի նրան: Մոտ 16–17 տարեկան մի պատանի էր, նիհար, գունատ դեմքով, կուրծքը փոքր-ինչ ներս ընկած: Հագած էր մուգ կապտագույն գոտևոր կարճ բաճկոն, որի կուրծքը զարդարված էր ասրյա խաչաձև ծոպերով, և նույն գույնի նեղ վարտիք: Ձեռքին բռնած էր մի կակուղ կանաչագույն գլխարկ՝ փետուրով զարդարված, նման այն գլխարկներին, որ դնում են Թափառաշրջիկ Հույն անդրիավաճառները կամ իտալացի երաժիշտները: Նրա դեմքի գծերը կանոնավոր էին ու նուրբ, աչքերն ունեին ինչ-որ մելամաղձիկ արտահայտություն: Դա այն երջանիկ դեմքերից էր, որոնք հենց առաջին հայացքով մարդու սրտում չարժում են համակրության զգացում:

Ստեղծագործության կառուցվածքի մեջ մտնում է նաև **Հերոսների ուղղակի խոսքը**: *Սրանով ոչ միայն անմիջարար բնորոշվում են կերպարի մտածողությունը, վերաբերմունքը դեպի որևէ երևույթ, այլև առաջ է չարժվում գործողությունը: Գործող անձանց ուղղակի խոսքը ունի երկու հիմնական ձև՝ ա)* **երկխոսություն** *(դիալոգ), երբ դրուցում են երկու կամ ավելի հերոսներ, բ)* **մենախոսություն** *(մոնոլոգ), երբ հերոսը խոսում է ինքն իր հետ. միայնակ (օրինակ՝ Պևպոյի կամ Արու-Լալա Մահարու մենախոսությունները), կամ երբ նրա երկար խոսքը չի ընդհատվում ներկաների կողմից (օրինակ՝ Թումանյանի «Սասունցի Դավիթ» պոեմում Դավթի դիմումը Թշնամու պարտված բանակին):*

Որոշ երկեր պարունակում են նաև կերպարների **անուղղակի բնութագրման** *մի չարք միջոցներ, ինչպես հերոսի բնավորության բնակարանը և գնահատականը ուրիշ գործող անձանց կողմից (այսպես, Լևոնի կերպարը բնութագրվում է նաև այն գնահատականների չնորհիվ, որ նրան տալիս են մայրը, Լուիզան, բնկերները): Այստեղ մտնում են նաև* **կենցաղային միջավայրի և իրերի նկարագրությունը, բնության տեսարանները** *(պեյզաժ), որոնք մեծ ծառայում են մարդկային բնավորության և վերաբերմունքի դրսևորմանը:*

Երկի տարրեր մասերն իրար մեջ և իրրև միասնական ամբողջություն ներկայացնելու համար երբեմն նկատելի դեր է խաղում նրա **վերտառությունը**, *այսպես ասած՝ վերնագրի պոետիկան: Ճիշտ է, վերնագրերը հաճախ լինում են «չեզոք»՝ մատնանշելով սոսկ հերոսների անունները կամ հասարակական դիրքը: Հիչենք հայ գրականության նշանավոր վեպերից մի քանիսի վերնա-*

գրերը՝ «Սոս և Վարդիթեր», «Արանն Դիմաքսյան», «Նաչագողի հիշատակարաններ», «Տիկին և նաժիշտ» և այլն: Այլ դեպքերում վերնագրերը խտացնում են բովանդակության որոշ կարևոր կողմեր, հեղինակի վերաբերմունքը պատկերվող կյանքին՝ ձևով բերելով խորհրդանիշի արժեք («Վերք Հայաստանի», «Կայծեր», «Հացի խնդիր», «Քաոս» և այլն): Նշենք նաև ուրիշ ժանրերի երկերի մի քանի վերնագրեր, որոնք կարծես ամփոփում են նրանց իմաստը, լուսաբանում այն որոշակի դիտքերից. «Դևպի Անհուն», «Մթնշաղի անուրջներ», «Ամրոխները խնդագարված», «Ալպիական մանուշակ» և այլն:

Ավելի մանրամասն քննենք հերոսների **արարքների, գործողությունների** պատկերման եղանակները, որոնք և կերպարների բնութագրման կարևորագույն միջոցն են: Դևպերի ընթացքը, որը գրականագիտության մեջ նշվում է **սյուժե** հասկացությամբ, չատ երկերի կառուցվածքի մասն է, նրա հիմքը:

ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՍՅՈՒԺԵՆ

Հասկացողություն սյուժեի մասին: *Կերպարների հասարակական և անհատական գծերի բացահայտման համար գրողը նրանց դնում է որոշակի դեպքերի և հարաբերությունների մեջ. քանի որ հենց կենդանի գործի, արարքների մեջ է, որ դրսևորվում է մարդու բուն էությունը: Հատկապես վիպական և դրամատիկական երկերում գրեթե միշտ մենք գործ ունենք դեպքերի և արարքների որոշակի ընթացքի հետ, որը քայլ առ քայլ բացահայտում է հերոսների բնավորությունը, նրանց հարաբերությունները:*

Գրական ստեղծագործության մեջ պատկերված դեպքերի, գործողությունների, մարդկային կապերի ամբողջությունը կոչվում է սյուժե (դիպաշար):

Եթե, ինչպես ասվեց, կոմպոզիցիան (մասերի կառուցվածքը) հատուկ է ամեն մի գրական ստեղծագործության, ապա ոչ բոլոր երկերն են, որ սյուժե ունեն: Որոշ երկերում կերպարը բնութագրվում է ոչ թե դեպքերի շղթայի (այսինքն՝ սյուժեի) մեջ, այլ ուրիշ եղանակներով: Այդպիսի բնույթ ունեն բնարական բանաստեղծությունները, որոնց մեջ պատկերվում է ոչ թե գործողություն, այլ որևէ հոգեկան-զգացմունքային վիճակ: Այդ պատճառով էլ գրա-

կանագիտության մեջ տարբերակում են **այուժետային և ոչ այուժետային** ստեղծագործություններ: Լինում են նաև երկեր, որոնց մեջ այուժեն արտահայտված է համեմատաբար թույլ (Դևմիրճյանի մանրապատումները, Արադու արձակ պոեմները և այլն):

Դեպքերի ընտրությունը, դարդացումն ու լուծումը արտացոլում են հեղինակի պատկերացումները կյանքի այս կամ այն կողմի վերաբերյալ, կապված են գրողի աշխարհայացքի հետ: «Արտիստի» այուժեն կազմված է այն բոլոր դեպքերից, որոնք պատմվում են այդ վիպակում (Լևոնի վերաբերմունքն արվեստի նկատմամբ, նրա հարաբերությունները մոր, Լուիզայի, ընկերների հետ, նրա ապարդյուն ջանքերը Իտալիա մեկնելու համար և, վերջապես, ինքնասպանությունը): Այս բոլորը Շիրվանզադեն ընտրել և որոշակի սկզբունքով դասավորել է, որպեսզի ցույց տա գեղարվեստական տաղանդի կործանումը չբջապատի մարդկանց անտարբերության պատճառով: Ճիշտ այդպես էլ «Առաքյալը» վիպակում Մուրացյանը այնպես է ընտրում և կապակցում Կամսարյանի հետ կապված դեպքերը (գյուղ մեկնելու խոստումը, ներքին տատանումները, գյուղում անցկացրած մի քանի օրվա պատմությունը, փախուստը գյուղից), որպեսզի կենդանի կերպով ցուցադրի նահապետական մտավորականի խոսքի և գործի հակասությունը, նրա անընդունակությունը՝ դիմելու անձնազոհ արարքի:

Ստեղծագործության **այուժեն միասնական պետք է լինի:** Բայց ժամանակին դեռևս Արիստոտելն է նշել, որ այուժեն (փարության) միասնական է լինում ոչ այն պատճառով, որ պատմվում է միևնույն հերոսի չուրջ: Նույն մարդու հետ կարող են շատ դեպքեր պատահել, բայց դրանք անպայման մեկ միասնական այուժե չեն կազմի: Այուժեի միասնությունը երևում է այն դեպքում, երբ բոլոր մասերը ծառայում են ստեղծագործության թեմայի և գաղափարի մարմնավորմանը: Այն գործողությունները, որոնք դուրս են տվյալ թեմայի չրջանակից, չեն նպաստում նրա բացահայտմանը, խախտում են այուժեի միասնությունը, թեկուզ վերաբերեն նույն գլխավոր հերոսին: Իրոք, եթե Մուրացյանը մանրամասնորեն պատմեր գյուղից փախչելուց հետո քաղաքում Կամսարյանի փաստաբանական աշխատանքի այլևայլ դրվագները, ապա դրանք կկազմեին մի բոլորովին նոր այուժե, քանի որ չէին առնչվի վիպակի թեմային (մտավորականության վերաբերմունքը գյուղին), որը «Առաքյալում» արդեն լիովին բացահայտված է:

Սյուժեի միասնություն չպետք է հասկանալ նաև այն իմաստով, որ գրողը միայն մեկ դեպք պետք է արտացոլի: Երկի մեջ կարող են լինել տասնյակ ու հարյուրավոր գործող անձեր, **հիմնական սյուժետային գծի** *կողքին կարող են հանդես գալ մի քանի դուգահեռ,* **երկրորդական սյուժետային գծեր:** *Դրանք չեն խախտում սյուժեի միասնությունը, այլ կազմում են մեկ ամբողջություն, եթե բխում են հիմնական թեմայից և առավել ամբողջականորեն բացահայտում այն: Տոլստոյի «Պատերազմ և խաղաղություն» վեպի ավելի քան 500 գործող անձինք և բազմաթիվ սյուժետային գծեր կազմում են մի կուռ ամբողջություն, որովհետև իրար հետ կապված են, ինչպես ինքը՝ Տոլստոյն է նչել, «հոդինակի ինքնատիպ բարոյական վերաբերմունքի միասնությամբ»: Դրանք բոլորն էլ ծառայում են ստեղծագործության համապարփակ թեմայի՝ 1812 թ. հայրենական պատերազմի, նրան նախորդող և հաջորդող դեպքերի, ոուս հասարակության տարբեր խավերի վարքագծի պատկերմանը: Շատ հերոսներ և անհամար դրվագներ կան նաև Դեմիրճյանի «Վարդանանք» պատմավեպում, բայց նրանք ևս համախմբվում են հիմնական թեմայի չուրջ և բնակվում են իրեև V դարի ազատագրական պայքարի և համաժողովրդական սխրագործության ամբողջական պատկեր:*

Սյուժեն և ստեղծագործության բովանդակությունը: *Դպրոցում երկերը վերլուծելիս, ինչպես և գրականության վերաբերյալ առօրյա դատողություններում հաճախ սյուժեն նույնացվում է ստեղծագործության բովանդակության հետ: Խոսելով, օրինակ, «Պատվի համար» դրամայի բովանդակության մասին՝ պատմում են պինսի հայտնի դեպքերը՝ կապված Մարգարիտի, նրա հոր, Օթարյանի և մյուսների հարաբերությունների հետ, կամ իրեև «Սամվել» պատմավեպի բովանդակություն ներկայացնում են Սամվելի և մյուս կերպարների արարքները: Այսպիսի նույնացումը ընդհանուր ոչինչ չունի գեղարվեստական երկի գիտական ուսումնասիրման հետ:*

Բովանդակությունը, ինչպես գիտենք, երկի թեմատիկ-գաղափարական հիմքն է, իսկ սյուժեն՝ նրա պատկերավոր մարմնավորման կարևորագույն միջոցներից մեկը: Սյուժեն ինքը պայմանավորված է թեմայով և գաղափարով:

Եվ ապա. գրականության պատմությունը ցույց է տալիս, որ երկի բովանդակության խորությունն անմիջականորեն կապված չէ սյուժետային դարպացման բազմազանության հետ: Մերժելով

սյուժեի և բովանդակության նույնացման պարզունակ ըմբռնումը՝ Բելինսկին իր «Ռուս գրականությունը 1841 թվականին» հոդվածում ցույց էր տալիս, որ որոշ երկեր, չնայած դեպքերի և արկածների անվերջ կուտակմանը, իրականում չատ աղքատիկ բովանդակություն ունեն, այնինչ դեպքերով արտաբուստ հարուստ երկերը կարող են պարունակել կենսական մեծ բովանդակություն: Իրրև օրինակ՝ Բելինսկին հիշատակում էր Գոգոլի «Հնամենի ադնվականները» պատմվածքը, որը թեև հարուստ չէ դեպքերով, բայց արտահայտում է ժամանակի ռուսական կյանքի ամենակարևոր կողմերից մեկը՝ ադնվականության ճգնաժամը, նրա պատմական անհետանկարությունը: Ճիշտ այդպես էլ չատ խոր և հարուստ է Արովյանի «Թուրքի աղջիկը» կամ Նար-Դոսի «Նոր օրերից մեկը» պատմվածքների բովանդակությունը, թեև նրանք չունեն «հետաքրքրաշարժ» դեպքեր ու հանգույցներ, և առհասարակ գործողություններ նրանց մեջ թույլ է արտահայտված*:

Սյուժեն կերպարների զարգացման պատմությունն է: *Մաքսիմ Գորկուն է պատկանում սյուժեի մի բնորոշում, որը չատ կարևոր է նրա էությունը հասկանալու համար: Սյուժեն, գրել է Գորկին, «մարդկանց կապերն է, հակադրությունները, համակրանքներն ու հակակրանքները և ընդհանրապես փոխհարաբերությունները, այս կամ այն բնավորության, տիպի աճի և կազմավորման պատմությունը»: Հետևաբար, սյուժե ասելով պետք է հասկանալ ոչ միայն մարդկային արարքների և հարաբերությունների ընթացքը, այլև կերպարների զարգացման պատմությունը: Այս երկու կողմերը միչտ սերտորեն կապված են իրար հետ. բնավորությունը դրսևորվում, ամրողջանում է արարքների մեջ. փոփոխվում է դեպքերի և հարաբերությունների ուղղությամբ:*

Գրողը դեպքեր է պատկերում ոչ թե ընթերցողի «հետաքրքրությունը» չարժելու, այլ հերոսների բնավորությունը,

---

* *Որոշ գրականագետներ սյուժեն, ի տարբերություն թեմատիկ-գաղափարական բովանդակության, անվանում են ստեղծագործության «անմիջական բովանդակություն»: Սակայն հազիվ թե նպատակահարմար է այսպիսի բաժանումը: Սյուժեն՝ իրրև կյանքի կենդանի պատկերների, գործողությունների մի չղթա, թեմատիկ-գաղափարական բովանդակության արտահայտման ձևերից մեկն է, իսկ առանձին վերցրած՝ ներկայացնում է բովանդակության և ձևի միասնություն:*

նրանց զարգացման՝ կատարելագործման կամ անկման պատճառներն ու բնթացքը գործողությունների մեջ ցուցադրելու համար: Հերոսներին դնելով տարբեր վիճակների ու կապերի մեջ՝ հեղինակը հնարավորություն է տալիս նրանց դրսևորելու իրենց դրական կամ բացասական զծերը, որոնք հենց այդ վիճակների մեջ են համոզիչ կերպով արտահայտվում:

Սյուժեի միջոցով հեղինակը և մենք՝ ընթերցողներս, «հետազոտում ենք» մարդկային բնավորություններ, քայլ առ քայլ բացում նրանց ծալքերը: Դա չատ ցայտուն երևում է Շիրվանզադեի «Քաոս» վեպում: Դժվար չէ նկատել, որ վեպի բաղմաթիվ և բազմապիսի դեպքերը, վիճակներն ի վերջո ծառայում են երկու գլխավոր հերոսների՝ Սմբատի և Միքայելի կերպարների զարգացմանը: Միքայելի վերածնման պատմություն հիմնավորելու համար գրողն սկզբում ստեղծում է նրա բարոյական անկումը ցույց տվող չատ դրվագներ (Միքայելի և նրա բնկերների ցոփ զվարճանքները և անմաքուր արկածները), այնուհետև ներկայացնում է այն հանգամանքներն ու դեպքերը, որոնք մղում են նրան դատապարտելու իր անցյալը՝ աստիճանարար գնալով դեպի բարոյական մաքրություն (նախկին բնկերների հետ գժտվելը, դանակահարվելու պատմություն, Շուչանիկի նկատմամբ ունեցած վերաբերմունքը՝ ցինիկ դիտավորություններից մինչև իսկական սեր, Հրոնհի տեսարանը, որն ստիպում է Միքայելին լարելու իր ֆիզիկական և բարոյական բոլոր ուժերը, և այլն): Մյուս կողմից, այլ դեպքեր ու վիճակներ, հատկապես հոր կուտակած սնփականության հանդեպ Սմբատի վերաբերմունքի փոփոխություն, այդ կերպարի զարգացումը տանում են հակառակ ուղղությամբ՝ դրկելով նրան այն համբից, որով օժտված էր վեպի սկզբում:

Սյուժեն ստեղծվում է բնավորությունների թելադրանքով և ծառայում է նրանց ճշմարտացի պատկերմանը: Այդ են ցույց տալիս այն բազմաթիվ փաստերը, երբ կերպարն ավելի բնական դարձնելու համար գրողները հաճախ փոխել են նախնական սյուժետային պլանը: Եթե հեղինակը համոզվում է, որ դեպքերի տվյալ ընթացքը չի ծառայում «կերպարի զարգացման տրամաբանությանը», նա ստեղծում է նոր դեպքեր ու լուծումներ: Պուշկինն ասել է, որ Տատյանան իր՝ հեղինակի համար «անսպասելիորեն» ամուսնացավ: Տոլստոյը ևս այդպես էր բացատրում Աննա Կարենինայի ինքնասպանությունը, իսկ «Հարություն» վեպի առաջին տարբերակի

վերջում Նևսկյու դովի և Կատյուշայի ամուսնությունը նա հետագա-յում վերացրեց, որպես կերպարների և ողջ վեպի բովանդա-կությանը չհամապատասխանող լուծում: Ճիշտ նույնպիսի նկատա-ռումով Նար-Դոսը հրաժարվեց «Աննա Սարոյան» վիպակի նախ-նական տարբերակի վերջավորությունից (Աննայի ողջալը և հոգե-կան վերածնունդը) փոխարինելով այն կերպարի էությունից բխող նոր լուծումով (Աննայի ինքնասպանությունը):

Ո՞րն է այս փոփոխությունների պատճառը: Դա չատ լավ բա-ցատրել է Ա. Տոլստոյը. «Գործող անձինք (վեպում կամ պիեսում) պետք է ապրեն ինքնուրույն կյանքով: Նրանց միայն հրում ես դեպի ծրագրած նպատակը: Բայց երբեմն նրանք պայթեցնում են աշխա-տանքի ամբողջ պլանը, և արդեն ոչ թե ես, այլ նրանք են սկսում ինձ տանել դեպի մի նպատակ, որը նախատեսված չէր»: Հայ գրող-ներից նման մի խոստովանություն է արել Վահան Թոթովենցը, որը, ժամանակակցի վկայությամբ, ասել է. «Համառում են իմ հե-րոսները, ասում են ոչ այն, ինչ պետք է, և կատարում են, ավա՜ղ, ամենևին ոչ այն, ինչ կանխորոշված է պլանում... Դուրս է գալիս, որ իմ գլխից ելած այս տիպը այլ կերպ է մտածում, դուրս է գալիս, որ նա ունի իր բնավորությունը... Եվ ահա ոչ թե ես եմ նրան առաջնորդում, այլ նա ինձ»:

Այս վկայությունները հետաքրքիր են հատկապես նրանով, որ պատկանում են իրենց՝ գրողներին, որոնք ստեղծագործական աշխատանքի ընթացքում կենդանի կերպով զգացել են «գեղար-վեստական նյութի դիմադրությունը», նախնական մտահղացման փոփոխման անհրաժեշտությունը: Բայց ինչի՞ մասին են խոսում այդ վկայությունները: Խորապես սխալ կլիներ ամածից հանգել այն հետևության, թե գեղարվեստական աշխատանքն անգիտա-կից բնույթ ունի, թե այն չի ենթարկվում գրողի տրամարանական մտածողությանը: Նշված փաստերի իմաստն այն է, որ սյուժեն՝ դեպքերի ընթացքն ու լուծումը, միշտ ծառայում է կերպարների լիարժեք բացահայտման խնդրին, և ստեղծագործելիս գրողը կարող է համապատասխան ուղղումների ենթարկել այն՝ բնավորության առավել խոր և հետևողական ցուցադրման համար: Եվ տվյալ սյու-ժեի հետաքրքրության ու արժեքավորության չափանիշը պետք է լինի կերպարների դրսևորման լրիվությունը:

Անվիճելի է, որ սյուժեն պետք է հետաքրքրաշարժ լինի, պետք է գրավի, չհագրգռի ընթերցողին, ստիպի ապրել պատմվող դեպ-

բերով: Բայց ե՞րբ է սյուժեն իրոք հետաքրքրական: Գրականության մեջ այս հարցի շուրջ բավական են տարբեր սկզբունքներ: Անցյալի որոշ գրողներ ձգտել են սյուժեի հետաքրքրության հասնել բազմաթիվ բացատիկ վիճակների, դարմանալի դեպքերի կուտակման հանապարհով (օրինակ, Դյումայի կամ Էժեն Սյուի արկածային վեպերը): Որոշ գործերում սյուժեի հետաքրքրությունը դառնում է ինքնանպատակ, կտրվում է երկի թեմայից, չի ծառայում կերպարների դարգացմանը:

Սյուժեի հետաքրքրության բոլորովին այլ բնույթ ենք նկատում դասական գրականության լավագույն երկերում: Նրանց սյուժեները հետաքրքիր են նախ և առաջ նրանով, որ ներկայացնում են բնավորությունների «աճի և կազմավորման պատմությունը»՝ իր բոլոր կենդանի երանգներով: Հեղինակի հետ մտնելով կերպարների հոգեբանության և վարքագծի «գաղտնարանները»՝ ընթերցողն էլ կլանվում է, ապրում իսկական գեղագիտական բավականություն: Հաճախ այդ սյուժեները արտակարգ ոչինչ չեն պարունակում, նրանց հիմնական դեպքերը կարելի է վերապատմել մի քանի նախադասությամբ: Այդ բանում կարելի է համոզվել, ասենք, Մուրացանի «Առաքյալը» վիպակի օրինակով: Բայց դա դեռ բուն սյուժեն չի լինի, այլ սոսկ երկի պլանը, դեպքերի գծագիրը: «Առաքյալի» սյուժեն լրիվ պատկերացնելու համար մենք պետք է հիշենք կամսարյանի և մյուս կերպարների՝ գործողության մեջ դրսևորվող կենդանի գծերն ու դարգացումը:

Այդ նույն սկզբունքով պետք է մոտենալ նաև սյուժեի մեջ **պատահական դեպքերի** *հնարավորության հարցին: Արկածային երկերում երբեմն չատ են դիմում պատահական դրվագների, որոնք դառնում են բոլոր բարդ հանգույցները լուծելու միջոց: Մերժելով պատահականությունների չարաչահումը՝ ռեալիստական գրականությունը, սակայն, չի հրաժարվում պատահական դեպքեր ստեղծելուց հենց թեկուզ այն պատճառով, որ դրանք հաճախ կյանքում էլ են լինում: Անհրաժեշտ է միայն, որ պատահականությունը ներկայացվի բնական տեսքով, իբրև յուրօրինակ գեղարվեստական անհրաժեշտություն և, մանավանդ, նպաստի կերպարների բացահայտմանը: Իհարկե, պատահականությունն էր տարիների բաժանումից հետո Սառայի և Թուսյանի նոր հանդիպումը փողոցում (Նար-Դոսի «Սպանված աղավնին»), բայց դա ոչ միայն համոզիչ է ցույց տրված, այլև մեծ դեր է կատարում դեպքերի հետագա դար-*

գաղման մեջ, օգնում է ճանաչելու հերոսների՝ մեզ համար անհայտ կողմերը: Այստեղ պատահականություն դառնում է կերպարների ներքին էություն հայտնարերելու միջոց:

Կյանքը՝ սյուժեների բազմազանության աղբյուր: Գրական սյուժեներն աչքի են ընկնում արտակարգ բազմազանությամբ: Ամեն մի գեղարվեստական սյուժե բացում է մեր առջև մարդկային հարաբերությունների ինչ-որ նոր գիծ: Կյանքի երևույթների բազմակողմանիություն արվեստագետին հնարավորություն է տալիս ստեղծելու նորանոր սյուժեներ՝ չկրկնելով նախորդներին: Գրական սյուժեները մշտ բխում են կյանքից՝ և՛ այն դեպքում, երբ գրողը վերցնում է իրոք տեղի ունեցած որևէ գործողություն, հավատի հերոսների, և՛ այն դեպքում, երբ սյուժեն ամբողջովին «հորինված է» հեղինակի կողմից:

Սյուժեն միշտ **պատմականորեն կոնկրետ է,** բացահայտում է տվյալ դարաշրջանի մարդկային հարաբերությունների անկրկնելի գծերը: Այն սյուժեները, որ կան Բաֆֆու, Պ. Պուչյանի, Գ. Սունդուկյանի և XIX դարի մյուս դասականների երկերում, արտացոլում են իրենց ժամանակի հասարակական հարաբերություններն ու մարդկային բնավորությունները: XX դարի բուռն տեղաշարժերը կյանքի կոչեցին անհամար նոր սյուժեներ Դ. Դեմիրճյանի և Ստ. Զորյանի, Ա. Բակունցի և Համաստեղի, Հր. Մաթևոսյանի և ուրիշ հեղինակների երկերում:

Սյուժենների բազմազանություն պայմանավորված է նաև նրանով, որ ամեն մի ժողովրդի գրականության մեջ ամենից առաջ արտացոլվում են տվյալ **ազգային կյանքի առանձնահատկությունները,** կենցաղի և բարոյական նկարագրի անկրկնելի գծերը:

Բայց այս ամենը չի բացառում տարբեր դարաշրջանների և ազգերի գրական սյուժենների ընդհանրության կամ նմանության հնարավորություն: Հատկապես ժողովրդական բանահյուսությունն այդպիսի փաստեր շատ է տալիս. օրինակ, մարդկանց երջանկության համար բանտարգելված հերոսի լեգենդը (Հունական Պրոմեթեոսը, Հայկական Մհերը, վրացական Ամիրանը) կամ իր խելքով ու հնարամտությամբ ազատ տիրոջը պատժող ծառայի պատմությունը (Պուշկինի «Տերտերն ու իր Բալդի ծառան», Թումանյանի «Տերն ու ծառան» հեքիաթները), շատ առակների սյուժեները: Այսպես, հայ միջնադարյան «Աղվեսագիրք» ժողովածուի առակներից մեկում այրի կինը ազոթում է իրեն հալածող իշխանի կյանքը երկարացնե-

յու համար՝ վախենալով, որ իշխանի մահվան դեպքում նրա որդին կարող է ավելի դաժան լինել: Նույն սյուժեն ավելի ուշ հանդիպում է գերմանական ռեֆորմացիայի առաջնորդ Մարտին Լյութերի (XVI դար) գրվածքներում և XIX դարի սկզբի գերմանացի բանաստեղծ Ադալբերթ Շամիսոյի «Այրի կնոջ ադոթքը» բալլադում:

Նման փաստերի հիման վրա ծագել է այսպես կոչված «թափառիկ սյուժեների» տեսությունը, որով անցյալի գրականագիտությունը շատ է զբաղվել: Այն հատկապես մեծ տեղ է գրավում XIX դարի ոուս նշանավոր գրականագետ Ալեքսանդր Վեսելովսկու «Պատմական պոետիկա» աշխատության մեջ: Ըստ այդ տեսության՝ խոսքարվեստի պատմական զարգացման մեջ շատ կարևոր դեր է խաղացել սյուժետային «որոշակի բանաձևերի, կայուն մոտիվների» կրկնությունը նորանոր տարբերակներով: Սկսելով իրենց գոյությունը նախնադարյան խոսքից և հնագույն էպիկական առասպելներից՝ դրանք հետագայում փոխանցվել են մի սերնդից մյուսին, և «ամեն մի նոր բանաստեղծության զարաշրջան» չարունակել է աշխատել «հնուց կտակված կերպարների վրա»՝ կատարելով միայն ծանոթ մոտիվների նորանոր դուգադրություններ և լցնելով դրանք «կյանքի նոր բմբռնումով»:

Այս ուղղությամբ ավելի առաջ գնացին XX դարի սկզբին գործող ֆորմալիստ գրականագետները (Վ. Շկլովսկի և ուրիշներ), որոնց ուշադրության կենտրոնում սյուժետաստեղծման հարցերն էին: Նրանց համոզմամբ՝ գրականության մեջով նրա ողջ զարգացման ընթացքում անցնում են որոշակի բանակությամբ կայուն սյուժետային սխեմաներ: Ֆորմալիստական տեսության հիմնական արատն այն էր, որ թերագնահատվում էին սյուժետային ձևերի մեջ արտահայտվող կոնկրետ պատմական, ազգային բովանդակությունը, հեղինակի անհատական աշխարհընկալումը:

Տարբեր երկերի սյուժեների մեջ նկատվող նմանությունները մեծ մասամբ բխում են կենսական իրավիճակների ընդհանրությունից, որ կարող են երևան գալ իրարից բոլորովին անկախ, ազգային և հասարակական այլազան միջավայրերում: Օրինակ, դասական գրականության մի շարք երկերում սյուժեն հիմնվում է այսպես կոչված «նոանկյունու» վրա (ամուսիններ, կինը և վերջինիս սիրեկանը): Այդ սկզբունքով են զարգանում կերպարների հարաբերությունները Գ. Ֆլոբերի «Տիկին Բովարի», Լ. Ն. Տոլստոյի «Աննա Կարենինա», «Կենդանի դիակ» և այլ երկերում: Հայ գրականությունից

կարելի է հիշել Գ. Սունդուկյանի «Ամուսիններ» դրաման, Շիրվանզադեի «Արամբի». Նար-Դոսի «Զադունյան» և «Պայքար» վեպերը: Բայց այս երկերի սյուժենները իրար չեն կրկնում: Նման է միայն նրանց ընդհանուր սխեման, որն ամեն անգամ տոգորվում է կոնկրետ գեղարվեստական իմաստով՝ երևան հանելով բոլորովին տարբեր մարդկային բնավորություններ ու կենսական մանրամասներ: Ուրեմն՝ այստեղ չի կարող խոսք լինել ինչ-որ «ճափաոիկ սյուժեի» առկայության մասին:

Կամ հիշենք մեկ ուրիշ ընդհանուր սյուժետային իրադրություն, որը հանդես է եկել XIX դարի վերջի հայ արձակում: Ռ. Պատկանյանի («Զախու», 1875), Մուրացանի («Հասարակաց որոգիրը», 1884), Նար-Դոսի («Ես և նա», 1889) և Շիրվանզադեի («Արտիստը», 1901) պատմվածքների մեջ կարելի է նկատել մի անվիճելի նմանություն, որը բոլորն էլ ցուցադրում են չնորհալի, յավ ապագա խոստացող պատանու ողբերգությունը՝ իրեն հետևանք չրջապատի անտարբերության և նսեմության: Այս երկերում ինչ-որ չափով նման է դեպքերի զարգացման ընթացքը, բայց բուն սյուժենը՝ իրեն մարդկային բնավորությունների և ճակատագրերի, կենսական մանրամասների ամբողջություն, ամեն անգամ ուրույն նկարագիր ունի: Տարբեր են հերոսների բնավորությունները, նրանց ողբերգության պատճառները՝ անհաջող սիրուց մինչև չրջապատի նախապաշարմունքներն ու կեղծ բարեբարության ցույցերը: Լևոնի («Արտիստը») կյանքն ավարտվում է ինքնասպանությամբ: Ու թեև մյուս պատմվածքներում այդպիսի ծայրահեղ ողբերգական հանգուցալուծում չկա, բայց ջրկիր Մարտիրոսը («Զախու»), փականագործ Գևորգը («Հասարակաց որոգիրը») կամ Նար-Դոսի անանուն հերոսը՝ իրենց ձախողված ճակատագրերով, կենդանի մեղադրանք են հասարակության բարոյական սկզբունքների դեմ:

Սյուժեի մեջ ևս հնարավոր է, իհարկե, մի քողի աղճատություններ մյուսի վրա: Բայց այդ աղճատություններ պետք է ներդաչնակի ստեղծագործության բնույթին: Օրինակ, անցյալի քննադատության մեջ (Լ. Մանվելյան) կարծիք է հայտնվել, թե Բաֆֆու Սամվելը իր հոգևկան տվայտանքներով ու տատանումներով չեքսպիրյան Համլետի «պատճենն է»: Բայց դա հիմնովին սխալ է: Բաֆֆին կարող էր օգտագործել Շեքսպիրի հոգերանական արվեստը, բայց Սամվելի տատանումները ոչ թե մեխանիկական փոխառում են, այլ բնակա-

նորեն բխում են Հերոսի դրամատիկ կացութիւնից:

Ինչ վերաբերում է այսպես կոչված «**հավերժական սյուժեներին**» (օրինակ՝ Պրոմեթեոսի, Ֆաուստի, Դոն Ժուանի), որոնք մշակվել են բազմաթիվ գրողների կողմից, ապա հեղինակների տարբեր, երբեմն հակադիր մեկնութիւն են տվել նույն թեմային: Ավելին, նրանք ամեն անգամ փաստորեն նոր սյուժեներ են ստեղծել, քանի որ սյուժե ասելով պետք է հասկանալ ոչ թե նրա պլանը, սխեման, որը կարող է նման լինել չատերի մոտ, այլ այն կոնկրետ կենսական երանգները, կերպարների զարգացման պատմութիւնը, որոնք ամեն մի արվեստագետ կերտում է նորովի և ինքնուրոյն (համեմատել Էսխիլեսի և Շելլիի պիեսները Պրոմեթեոսի մասին, Մոլիերի «Դոն Ժուանը» և Պուշկինի «Քարե հյուրը»):

XX դարի հայ գրականութեան մեջ բազմից և նորանոր մեկնաբանութեամբ մշակվել են ժողովրդական բանահյուսութեան մեծանուն սյուժեները, ինչպես «Սասունցի Դավիթը»՝ իր տարբեր մյուղերով, «Հազարան բլրուց» հեքիաթը և այլն: Հայ և այլազգի բանահյուսական աղբյուրների դուզակցման ճանապարհով Թումանյանն ստեղծեց Քաջ Նազարի համապարփակ կերպարը, որի «սխրանքների» պատմութիւնը այլևայլ տարբերակներով մշակել են նաև Ավ. Իսահակյանը, Դ. Դեմիրճյանը, Ստ. Զորյանը, Համաստեղը և ուրիշ հայ գրողներ: Բացարձակորեն անարժան, բայց չբջապատի հիմարութեան պատճառով իշխանութեան և փառքի ամենաբարձր աստիճանին հասած մարդու պատմութիւնը չարունակում է իր կյանքը նաև ժամանակակից գրականութեան մեջ: Այդ սյուժեն ամենևին էլ սպառված չէ, այն գրողներին հնարավորութիւն է տալիս բացահայտելու կերպարի նորանոր կողմեր, կապելու այն մեր օրերի իրականութեան հետ:

ՍՅՈՒԺԵԻ ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԸ ԵՎ ԲԱՂԿԱՑՈՒՑԻՉ ՄԱՍԵՐԸ

Կոնֆլիկտը սյուժեի հիմքն է: *Սյուժեի առաջնարժէք ուժը իրական կյանքի այն հակասութիւնն է, որը գրողը դնում է ստեղծագործութեան հիմքում: Կյանքի զարգացումը միշտ կապված է հակասութիւնների, ներհակ ուժերի պայքարի հետ, և գրականութիւնն արտացոլում է այդ պայքարը:* **Կենսական հակասութիւնների գեղարվեստական վերարտադրութիւնը հեղինակի գեղագիտական**

իղեալի դիրքերից՝ կոչվում է կոնֆլիկտ:

Կոնֆլիկտը կարող է հանդես գալ ամեն մի ստեղծագործության, այդ թվում և որոշակի սյուժեից դուրս երկի մեջ: Դուրյանի «Լճակ» բանաստեղծությունը նույնպես կոնֆլիկտ է պարունակում՝ անհատի և հասարակության, իղեալի և իրականության հակասություն: Թումանյանի «Հայրենիքիս հետ» բանաստեղծության կամ Տերյանի «Երկիր Նաիրի» շարքի հիմքում դրված է հայրենասիրական բարձր մղումների և հարատատ ժողովրդի ողբերգական վիճակի հակադրությունը: Այսպիսի երկերում կոնֆլիկտը չի դրսևորվում գործողությունների միջոցով, այլ բացահայտվում է **հոգեբանական վերապրման ճանապարհով:** *Սակայն կոնֆլիկտի ավելի ամրողջական, հստակ արտահայտություն մենք տեսնում ենք սյուժետային երկերում, որտեղ այն հանդես է գալիս իրրև կոնկրետ մարդկային չահերի, կրքերի ու ձգտումների բախում: Գրողն ստեղծում է նոր և հին, դրական և բացասական ուժերի բացահայտ պայքարի կամ հոգևկան ընդհարման պատկերներ, գնահատում դրանք գեղեցիկի և այլանդակի, վեհի և ստորի մասին իր ունեցած պատկերացումների դիրքերից: Այդ իմաստով չատ կարևոր դեր է խաղում* **կերպարների խմբավորումը,** *որը հատկապես*

ցայտուն դրսևորվում է վիպական և դրամատիկական երկերում: Դրական և բացասական, գլխավոր և երկրորդական կերպարներին հնդինակը դնում է որոշակի հարաբերությունների մեջ: Ամենից տարածվածը նրանց **հակադրությունն** *է: Րաֆֆու «Սամվել» վեպում կերպարները խմբավորվում են դևպի հայրենիքն ունեցած վերաբերմունքի համաձայն (հայրենասերներ և դավաճաններ): Կերպարների մի քանի խումբ է հանդես գալիս Գ. Սունդուկյանի «էլի մեկ դոհ» պիեսում. ազատ սիրո իրավունքի համար պայքարող Միքայելն ու Աննային, նրանց ինչ-որ չափով պաչտպանող Սուրաթովն ու Բարբարեն, ամեն դգացմունք ու սրրություն փողի համար ոտնահարող Սարգիսը, Սալոմեն ու Բրիլանտովը և, վերջապես, կյանքը ցոփ հաճույքների մեջ վատնող Վանոն և Նատոն:*

Բազմազան են հերոսների հակադրության ձևերը: Բացի դրական և բացասական կերպարների չատ տարածված հակադրությունից (Պևպո-Ջիմդիմով, Պետրոս Մասիսյան-Միքայել և այլն), մենք հանդիպում ենք նաև կոնֆլիկտի այլ տիպի դրսևորումների: Նար-Դոսի «Մահր» վեպում Շահյանը հակադրված է ոչ միայն դրական հերոսներին՝ Արմենակին և Մինասյանին, այլև մի ուրիշ

բացասական կերպարի՝ Բաղնյանին, որն իր հերթին նույնպես հակադրվում է հիշյալ դրական կերպարներին: Գևորգ Մարզպետունին Մուրացանի պատմավեպում իր ակտիվ և անձնադոհ հայրենասիրությամբ միաժամանակ հակադրված է Աչոտ Թագավորին, Ցլիկ Ամրամին, Սահակ Սևադային, Հովհաննես կաթողիկոսին, որոնք ուժ չունեն հանուն հայրենիքի վեր բարձրանալու անձնական շահից, դիմելու իսկական անձնադոհության: Այս կերպարներն էլ իրենց հերթին հակադրվում են իրար:

Որոշ երկերում, հատկապես երբ պատկերվում է հերոսի կյանքի երկարատև շրջան, կարող է բացակայել ողջ ստեղծագործության միջով անցնող միասնական կոնֆլիկտը: Դրա փոխարեն ցույց են տրվում հաջորդաբար ծագող և լուծվող մի շարք հակադրություններ (այդ սկզբունքով են գրված Տոլստոյի և Գորկու ինքնակենսագրական վիպակները, Զորյանի «Մի կյանքի պատմություն», Մահարու «Մանկություն և պատանեկություն» և այլ գրքեր):

Կան կոնֆլիկտի տարբեր տեսակներ: **Ինտրիգ** է կոչվում այն հակադրությունը, երբ կերպարները գործողության մեջ են մտնում որևէ անձնական շահի կամ նպատակի համար (հերոսների հակադրություն Սունդուկյանի վոդևիլներում՝ «Գիշերվան սարը խեր է», «Եվայն կամ նոր Դիոգինես», Գր. Զոհրապի մի շարք նովելներում՝ «Զարուդոն», «Ռևհան» և այլն): Իհարկե, անձնական հակադրություններ միշտ ի վերջո ունի որոշակի հասարակական բովանդակություն:

Կոլիզիան համազգային, համապետական շահերի, սոցիալական անհաչտ ուժերի հակադրությունն ու պայքարն է՝ արտացոլված գեղարվեստական միջոցներով: Սովորաբար այդպիսի հակադրություն է դրված ժողովրդական վիպերգությունների և նրանց հիման վրա գրված երկերի հիմքում: «Իլիականի» մեջ ներկայացված է հույների և տրոյացիների տասնամյա պատերազմը, որն ավարտվել է Տրոյայի գրավումով: Սակայն պոեմի բուն սյուժեն ընդգրկում է այդ պատերազմի հիսունմեկ օրերի դեպքերը՝ Աքիլևսի դայրույթից (Ագամեմնոնի հասցրած վիրավորանքի պատճառով) մինչև Հեկտորի սպանվելն ու հանդիսավոր թաղումը: Համազգային խնդիրներ են դրված նաև հայ ժողովրդական վիպերգերի հիմքում՝ Հայկի և Բելի հակամարտություններ, արարական դավթիչների դեմ Սասնա ղյուցադունների մղած ազատագրական պայքարը: Իլյա Մուրոմեցը և ռուսական բիլինաների մյուս հերոսները

մարտնչում են թաթար-մոնղոլական ստրկության դեմ:

Որոշ երկերում կյանքի անհաչտելի սոցիալական հակասությունները պատկերվել են իրեն հին և նոր աչխարհների ճակատագրական բախում, կոլիզիա: Բնորոչ օրինակներ են Ե. Չարենցի «Սոմա» և «Ամրոխները խելագարված» պոեմները, Վ. Մայակովսկու «Միստերիա-բուֆ» պիեսն ու «150 միլիոն» պոեմը, Մ. Շոլոխովի «Խաղաղ Դոն» վեպերը:

Իհարկե, ինտրիգի և կոլիզիայի սահմանադատումը բացարձակ չէ, նրանք հաճախ ներթափանցում են իրար մեջ: Անձնական մղումներով սկսված պայքարը կարող է վերածվել կոլիզիայի, ձևոք բերել սոցիալական լայն իմաստ: Այդպես աստիճանարար բնդլայնվում է կենցաղային հիմքի վրա սկսված հակաղրությունը Պևզոյի և Ջիմզիմովի միջև: Իրենց հերթին, սոցիալական կամ համազգային բնույթի հակաղրություններն էլ զրեթե միչտ չաղկապվում են հերոսների անձնական չահերի ու նպատակների հետ: Օրինակ՝ Ֆրանց Վերֆելի «Մուսա լեռան քառասուն օրը» վեպում սյուժետային հիմքն ու առանցքը թուրք բռնադատիչների դեմ հայության մղած մահու և կենաց կռիվն է, որը դեկավարում է Գարրիել Բագրատյանը: Ճակատագրական պայքարի ծանրությունն ստանձնած այդ կերպարի դրամատիզմը խորանում է կնոջ՝ օտարազգի Ժյուլիեթի և մի երիտասարդ հայ աղջկա՝ Իսկուհու հետ ունեցած բարդ հարաբերությունների պատճառով:

Կոնֆլիկտը կարող է հանդես գալ գերազանցապես հոգեբանական ընթացքով՝ կերպարի ներքին հակադիր ձգտումների, անյուծելի երկընտրանքի պատկերման ձևով: Այսպես, Նար-Դոսի վեպի «Պայքար» վերնագիրը վերաբերում է ոչ միայն և ոչ այնքան հասարակական տարբեր բմբռնումներ ունեցող մարդկանց (Նասիբյան, Բաղամյան, Վահան) միջև ծավալված ու մեջ բացահայտ բնդհարմանը, որքան գլխավոր հերոսուհի Մանեի հոգում տեղի ունեցող պայքարին: Սիրո և ամուսնական պարտքի միջև ծագած անլուծելի հակասությունը ավարտվում է Մանեի ինքնասպանությամբ: «Խմբապետ Շավարչը» պոեմում Ե. Չարենցը արտաքին կոնֆլիկտից՝ հայ ժողովրդի ազգային մեծ ողբերգության, քաղաքական տարբեր խմբավորումների հակաղրության պատկերումից գնում է դեպի գլխավոր հերոսի ներքին տագնապալի մտորումների ու տանջալի հիչողությունների նկարագրությունը, որը հիմնականն է այդ երկի մեջ: Գերազանցապես հոգեբանական ընթացքով է

դարգանում նաև Զարենցի մեկ այլ պոեմ՝ «Դևպի լյառ Մասիս»: Այստեղ Խաչատուր Աբովյանի հուշերի, նրա երազների ու հուսախարության, ձգտումների ու կասկածների պատկերման միջոցով գծագրվում է գրողի դրամատիկորեն վեհ կերպարը: Այս և նման երկերում ինքնուրույն և հիմնական թեմա է դառնում հերոսների «հոգու դիալեկտիկան», որի բացահայտումը մշտապես համարվել է գրականության կարևորագույն խնդիրներից մեկը:

Այսպես, կենսական որևէ հակադրության՝ կոնֆլիկտի պատկերումը գրական երկի մեջ միշտ առկա է և հանդես է գալիս չատ բազմազան ձևերով: Կոնֆլիկտը գրական երկի նյարդն ու հոգին է, նրա հիմնական առաջշարժիչ ուժը:

Սյուժեի հիմնական մասերը: *Կոնֆլիկտի, հետևաբար և ամբողջ սյուժեի զարգացումն անցնում է մի քանի հաջորդական աստիճաններով: Ամենից հաճախ հանդիպում են սյուժեի հետևյալ հինգ բաղկացուցիչ տարրերը՝* **նախադրություն, հանգույց, գործողության զարգացում, գագաթնակետ, լուծում:** *Միասին դրանք հետ առանձին-առանձին:*

Որոշ երկերում նախքան բուն կոնֆլիկտի ծավալումը գրողները պատմում են այն կենսական պայմանների, սոցիալական կամ աշխարհագրական միջավայրի մասին, ուր գործում են հերոսները, ուր կազմավորվել է նրանց բնավորությունը և տեղի են ունենալու հետագա դեպքերը: Դրանով իսկ բնական հանգամանքների մեջ է դրվում այն հակադրությունը, որը պետք է ծավալվի գործողության ընթացքում: **Հիմնական դեպքերին նախորդող հանգամանքների և միջավայրի պատկերումը կոչվում է նախադրություն (էքսպոզիցիա):** *«Վերք Հայաստանի» վեպի սկզբում Աբովյան մանրամասնորեն ցույց է տալիս հայ նահապետական գյուղն իր սովորություններով, սոցիալական կյանքով, բնորոշ դեմքերով (բարեկենդանի տոնի նկարագրությունը): Այստեղ պատմվում է նաև Ադաստ մասին, ցույց է տրվում համագյուղացիների սերը նրա նկատմամբ: Այս հատվածները կազմում են «Վերքի» էքսպոզիցիան, որը նախորդում է ֆարրաչների ասպատակությամբ սկսվող բուն գործողության պատկերմանը: Նախադրությունն օգնում է հասկանալու և պատճառաբանելու հերոսի հետագա վարքագիծը: Մանոթ լինելով Ադաստ բնավորությանը՝ մենք ավելի խորն ենք հասկանում նրա սխրագործությունները (Թագուհուն փրկելը և հետագա դեպքերը):*

Բայց ավելի հաճախ հերոսի և միջավայրի մասին նախնական տեղեկություններ ոչ թե առանձնացվում են երկի սկզբում, այլ հաղորդվում են դեպքերի ծավալմանը զուգընթաց: Բաֆֆու «Սամվելում» IV դարի Հայաստանի վիճակի մասին տեղեկություններ են տրվում վեպի ընթացքում (հատկապես կարևոր են այս առումով «Փակագծի մեջ» և «Մեկը արևմուտքում, մյուսը՝ արևելքում» գլուխները): Շիրվանզադեի «Պատվի համար» դրամայում կոնֆլիկտին նախորդած դեպքերը (էլիզբարովի անարդար վերաբերմունքը Օթարյանների նկատմամբ) մեզ համար պարզ են դառնում գործողության ընթացքում:

Էքսպոզիցիան երբեմն հանդես է գալիս իբրև **հերոսների նախապատմություն**, որը նպատակ ունի բացատրելու գործող անձանց կազմավորման նախընթաց ուղիները: Բաֆֆին «Կայծերի» առաջին հատորում մանրամասնորեն պատմում է Կարոյի, Ֆարհատի և նրանց ընկերների նախապատմությունը, ինչից պարզ են դառնում նրանց հետագա գործողության պատճառներն ու նպատակը: Նար-Դոսը Սասայի և Թուսյանի նախապատմությունը տալիս է Թուսյանի գրած պատմվածքի միջոցով, որը տրված է վիպակի մեջին մասում: Կերպարի նախապատմություն կարող է գրվել նույնիսկ երկի վերջում (այդպես է վարվել Գոգոլը «Մեռած հոգիներում»):

Իր նշանակությամբ նախադրության մոտ է որոշ երկերում հանդես եկող **նախերգանքը** (պրոլոգ): Բայց նախերգանքը չպետք է չփոթել սովորական առաջարանի հետ: Առաջարանի մեջ հեղինակը բացատրում է իր երկի հասարակական-գեղագիտական սկզբունքները, ինչպես վարվել են Արովյանը «Վերքի» և Բաֆֆին «Սամվելի» առաջարաններում: Այնինչ նախերգանքն ինչ-որ չափով կապվում է սյուժեի, երկի հիմնական կոնֆլիկտի հետ կամ նախապես ընթերցողի մեջ որոշակի տրամադրություն է ստեղծում: «Անուշի» նախերգանքում Թումանյանը փերիների տխուր երգով արդեն իսկ ակնարկում է Անուշի և Սարոյի ողբերգական ճակատագրի մասին, ընթերցողին նախապատրաստում հետագա դեպքերին: Նախերգանքներ ունեն նաև Գյոթեի «Ֆաուստը», Պուշկինի «Պղնձե հեծյալը» և այլ երկեր:

Հանգույցը *սյուժեի այն մասն է, որն* **անմիջապես սկիզբ է դնում կոնֆլիկտին, գործողությանը:** *Հանգույցի մեջ արդեն մենք տեսնում ենք թեմայի բուն կորիզը, հերոսների հիմնական հակադրությունը,*

որով դգայիորեն կանխորոշվում է դեպքերի հետագա ընթացքը: «Սամվելի» մեջ հանգույցը ձևավորվում է վեպի առաջին իսկ գլուխներում, երբ Հերոսը սուրհանդակի միջոցով լուր է ստանում հոր դավաճանության մասին: Ցույց տալով Հերոսի անհաչտ վերաբերմունքն այդ փաստի հանդեպ՝ Բաֆֆին ասես ակնարկում է, որ այդ հակասություններ խաղաղ չի լուծվելու («Մի ադոտ միտք ծագում է նրա մեջ» գլուխը): Դա, իրոք, երկի հիմնական կոնֆլիկտն է, որի զարգացումը հետո չարունակվում է ամբողջ վեպի ընթացքում: «Պատվի համար» դրամայում հանգույցը առաջին գործողության այն տեսարաններն են, երբ պարզվում է, որ Օթարյանը ուզում է վճռական քայլերի դիմել՝ իր ընտանիքի ոտնահարված իրավունքները էլիզբարովից հետ ստանալու համար: Դա էլ սկիզբ է դնում Հերոսների միջև ծավալվող բուռն պայքարին: Հանգույցը կարող է ծագել արագ, միանգամից, կարող է զոյանալ և դանդաղ, աստիճանաբար:

Հանգույցից հետո սկսվում է **գործողության զարգացումը** (**պերիպետիա**), որը տարբեր ծավալով և մանրամասնությամբ է հանդես գալիս, փոքր ընդգրկում ունեցող երկերում գործողության զարգացումը կազմվում է ընդամենը մի քանի դրվագից (օրինակ, Բակունցի «Նամակ ուսաց թագավորին» պատմվածքը), այնինչ վեպի կամ պիեսի մեջ կարող են լինել չատ դեպքեր, բազմաթիվ սյուժետային գծեր և մարդկային բնավորություններ: «Սամվելի» մեջ հիշյալ հանգույցից հետո պատմվում է Հերոսի և նրա ընկերների ձևնարկած քայլերի, Սամվելի՝ հորը որոնելու ջանքերի, պարսիկների և դավաճանների գործած չարիքների, Սամվելի և Աչխենի սիրո և չատ ուրիչ փաստերի մասին, որոնք կազմում են վեպի բարդ հյուսվածքը: «Պատվի համար» դրամայի մեջ գործողության զարգացումն այն դեպքերի չղթան է, որը հաչորդում է Օթարյանի հիշյալ որոչմանը. Շիրվանզադեն ցուցադրում է էլիզբարովի արարքներն ու մտորումները, նրա ընտանիքի անդամների տարբեր վերաբերմունքը ստեղծված վիճակի հանդեպ, Մարգարիտի և Օթարյանի հանդիպումները, փաստաթղթերի գողանալը էլիզբարովի կողմից և այլն:

Գործողության զարգացումը հանգեցնում է **սյուժեի ամենալարված վիճակին**, երբ Հերոսների հակադրությունը հասնում է իր բարձրակետին և պետք է ինչ-որ կերպ լուծվի: Սյուժեի այդ մասը կոչվում է **զագաթնակետ** (**կուլմինացիա**): Գագաթնակետը չատ

կարևոր դեր է խաղում թևմայի բացահայտման և կերպարների ամրողջացման համար. այստեղ նրանք ամենից ցայտուն կերպով են դրսևորում իրենց էությունը: Իրոք, հենց վեպի գերլարված «Արաբսի որոգայթները» գլխում է, որ Սամվելն ու նրա հայրը, երկարատև բաժանումից հետո նորից հանդիպելով, հանդես են բերում իրենց նվիրվածությունը հակադիր սկզբունքներին, իրենց փոխադարձ անհաչտությունը: Շիրվանզադեի պինսում այուժևի դարգացման գագաթնակետը էյիզրարովի և Մարգարիտի վերջին հանդիպման տեսարանն է, երբ փաստաթղթերը վերադարձնելու մասին դառը ապաչանքներին հայրը պատասխանում է՝ այրելով դրանք: Պատվի հակադիր ըմբռնումներն այստեղ հանդես են գալիս առավել սրությամբ:

Խոսելով գագաթնակետի բացառիկ կարևոր նշանակության մասին՝ Մ. Նալբանդյանը գրում է. «...Անգլի կառավարիչ ամեն իրավունքով պահանջում է հեղինակից ավելի հմտություն ու ճարտարություն, ուր պիտի որ գործի ամրողջ ընթացքի մեջ լարված թևերը ավելի ճարտարությամբ, ավելի հնարագիտությամբ և, որ գլխավորն է, ավելի բնականությամբ միանան, հավասարվեն ու կենտրոնանան, ինչպես արևի ճառագայթները անցնելով մի ոսպնաձև ապակուց, որ իսկույն կրակենն»:

Գագաթնակետից հետո այուժևն մեծ կամ փոքր արագությամբ գնում է դեպի **լուծում**, որը **ցույց է տալիս կոնֆլիկտի արդյունքը, հետևանքները**: Լուծումով ավարտվում է երկի գաղափարական բովանդակության և կերպարների դարգացումը: Մեր վերջրած օրինակներում լուծումը գրեթե համընկնում է գագաթնակետին: Բացի վեպում լուծումը հոր սպանությունն է Սամվելի կողմից և դրան հաջորդող դեպքերը (հարձակումը Մերուժանի և պարսիկների բանակի վրա, դատաստանը ուրացող մոր նկատմամբ և այլն): Շիրվանզադեի պինսում լուծումը հաջորդում է փաստաթղթերի ոչնչացմանը. Մարգարիտն առանձնանում է իր սենյակում և ինքնասպանություն գործում:

Որոշ երկեր, բացի սովորական լուծումից, ունենում են նաև հատուկ վերջարան, որը կոչվում է **վերջերգ** (**էպիլոգ**) կամ հետադրություն (պոստպոզիցիա): Էպիլոգի մեջ սովորաբար պատմվում է հիմնական դեպքերից բավական մեծ ժամանակ անց հերոսների կյանքի նոր իրադրության, նրանց հետագա ճակատագրի մասին: Դրանով հեղինակը գծագրում է իր ընտրած **կոնֆլիկտի հնարավոր**

Հասարակական հեռանկարը: *Էպիզոդներ ունեն Տոլստոյի «Պատերազմ և խաղաղություն», Դոստոևսկու «Ոճիր և պատիժ» վեպերը: Բաֆֆու վեպերում վերջերգերը («Կայծերի» վերջը, Վարդանի երազը «Խննթում») ընթերցողին ցուցադրում էին ապագա Հայաստանի պատկերը՝ իբրև ազատագրական պայքարի ցանկալի արդյունք: Վերջերգ ունի նաև Իսահակյանի «Սասմա Մհեր» պոեմը (Մհերի դուրս գալը քարանձավից):*

Սյուժեի ծավալման եղանակները: *Մենք ծանոթացանք սյուժեի հիմնական մասերին այն տրամաբանական հաջորդականությամբ, որով իրականության մեջ զարգանում և լուծվում են կենսական հակասությունները: Սակայն պարտադիր չէ, որ գրական սյուժեները միշտ այդպիսի կազմ և հաջորդական ընթացք ունենան:*

Շատ սյուժեներում բացակայում են նշված մասերից մեկը կամ մի քանիսը: Դա վերաբերում է հատկապես փոքր ծավալի երկերին (պատմվածք, նովել, բալլադ), որոնք մեծ մասամբ չունեն հատուկ նախապրություն, ինչպես նաև գործողության զարգացման բոլոր հաջորդական օղակները: Շիրվանզադեի «Հրդեհ նավթագործարանում» պատմվածքը մեզ միանգամից ծանոթացնում է գործողության լարված և դրամատիկ վիճակի հետ: Որոշ պատմվածքներում մենք տեսնում ենք ոչ այնքան սյուժեի սովորական զարգացում, որքան որևէ վիճակի, արտաքին կամ հոգեբանական կոնֆլիկտի ցուցադրում՝ առանց այն մանրամասն բացահայտելու կամ լուծելու (օրինակ, Վ. Փափազյանի «Արտը», «Մերկ դերվիշը», Բակունցի «Միրանի փողը», Զորյանի «Ընթերցողները»): Կերպարի զարգացման որոշ կարևոր օղակների մասին գրողը կարող է առհասարակ ոչինչ չասել՝ նրանց կոահումը թողնելով ընթերցողին: Ստ. Զորյանի «Պատերազմը» պատմվածքում գլխավոր հերոս Մաճկալանց Դավիթը պատկերված է միայն հայրենի գյուղում պատերազմ մեկնելուց առաջ և հետո: Ռազմաճակատում անցկացրած օրերի մասին հեղինակը ուղղակի ոչինչ չի ասում, թեև մենք հնչտությամբ կոահում ենք այնտեղ Դավթի կրած տառապանքները, որոնք նրա մեջ տարերային ըմբոստացման տրամադրություններ են ծնել:

Լինում են նաև սյուժեներ առանց կոնֆլիկտի հստակ լուծման, դիտամբ անավարտ վախճանով: Ա. Ս. Պուշկինի «Եվգենի Օնեգին» չափածո վեպում մենք գլխավոր հերոսից բաժանվում ենք նրա կյանքի չատ դրամատիկ և անորոշ պահին: Խոսելով այդ մասին՝ Բելինսկին խորաթափանց կերպով նկատել է. «Վեպեր կան,

որոնց իմաստն այն է, որ նրանց մեջ վերջավորություն չկա, որով-հետև բուն իրականության մեջ դեպքեր են լինում առանց հանգուցալուծման...»: Իրոք, վերցնենք Նար-Դոսի «Նեղ օրերից մեկը» պատմվածքը: Պատրիկյանից մենք բաժանվում ենք նրա կյանքի չատ անորոշ վիճակում. որևէ տեղից փող ճարելու նրա ջանքերը վերջանում են ապարդյուն, վաղը նրան սպասում է նույն դժվարին, անհեռանկար կյանքը: Կոնֆլիկտը, սյուժեն պատմվածքում որևէ կերպ չեն լուծվում: Բայց հենց նրա մեջ է այս ստեղծագործության իմաստը, որ ցույց է տալիս հայ մտավորականի կյանքի անորոշությունը, անվերջ դրկանքներով լի գոյությունը: Ինչու չէ, որ պատմվածքը կոչվում է «Նեղ օրերից **մեկը**»: Այսպիսով, սյուժեի անավարտությունն այստեղ բխում է պատկերվող իրականության բնույթից և գաղափարական լուրջ դեր է կատարում: Հետաքրքիր է, որ արդեն խորհրդային տարիներին Նար-Դոսը գրեց «Վերջին մոհիկաններ» պատմվածքը, որտեղ հասարակության մեջ կատարված փոփոխությունների հիման վրա լուծվում են «Նեղ օրերից մեկի» պատկերած կենսական հակասությունները, ցույց է տրվում նրա հերոսների հետագա ճակատագիրը:

Հատակ ավարտ չունի նաև Պարոնյանի «Պատասար աղրար». պիեսը վերջանում է նույնպիսի տեսարանով, որով սկսվել էր (Կիպարի և Անույշի միրարանությունը): Դրանով ցույց է տրվում կատարված դատավարության ապարդյուն, ծիծաղելի բնույթը:

Սյուժե և ֆաբուլա: Արիստոտելը, որը տվել է սյուժեի առաջին գիտական բնորոշումը, օգտվում էր ոչ թե «սյուժե», այլ «ֆաբուլա» տերմինից («ֆաբուլա» բառացի նշանակում է պատմություն, իսկ «սյուժե»՝ առարկա): Միայն համեմատաբար ավելի ուշ ֆաբուլայի փոխարեն սկսեցին օգտվել «սյուժե» տերմինից: Սակայն «ֆաբուլա» տերմինը որոշ չափով օգտագործվում է նաև այժմ, թեև գրականագիտության մեջ միասնություն չկա նրա բմբռնման հարցում: Ոմանք ֆաբուլան և սյուժեն նույնացնում են, մյուսները նրանց մեջ նչում են տարբերություններ՝ երբեմն ճիչտ հակառակ ձևով հասկանալով դրանք: Ամենից տարածվածը այն բմբռնումն է, որի համաձայն՝ **ֆաբուլան դեպքերի բնական հաջորդականությունն է, իսկ սյուժեն՝ այն հերթականությունը, որով այդ դեպքերը պատմվում են ստեղծագործության մեջ:**

Ի՞նչ է դա նչանակում: Ծրագրելով իր ապագա երկի կոնֆլիկտն ու իրադարձությունները՝ հեղինակը դրանք նախապես

պատկերացնում է իրենց բնական ընթացքով, պատճառի և հետևանքի բնական հաջորդականությամբ: Դա երկի փարույան է: Սակայն գրողը կարող է դևպքերից մի բանիսը պատմել ավելի մանրամասն, մյուսները՝ համառոտ որոշ դևպքեր ընդգծել, ցայտուն դարձնել, իսկ մյուսները՝ ոչ, երրորդների մասին առհասարակ լռել, ուղղակի ոչինչ չասել: Վերջապես (ինչ տվյալ դևպքում ամենից կարևորն է), գրողը դիտմամբ կարող է փոխել դևպքերի բնական հաջորդականությունը՝ ստեղծագործության սկզբում դնելով գագաթնակետը կամ նույնիսկ լուծումը և հետո միայն պատմելով, թե ինչ էր նախորդել դրան: Դևպքերի մասին պատմելու՝ գրողի բնորած կարգը հենց երկի սյուժեն է: Բերենք օրինակներ:

Բաֆֆու «Խննթին» սկսվում է գագաթնակետի նշանակություն ունեցող մի իրադրությամբ՝ Բայազետի պաշարման և Վարդանի սպարապետության պատմությամբ: Դրանից հետո հեղինակն անցնում է նախորդ տարիների դևպքերին, որոնք տեղի են ունեցել Արևմտյան Հայաստանի գյուղերից մեկում նախքան ռուս-թուրքական պատերազմը (այդ նկարագրությունը գրավում է վեպի մեծ մասը): Ապա հեղինակը նորից վերադառնում է պատերազմի օրերին, տալիս դևպքերի լուծումը (հայերի գաղթը, Լալայի մահը և այլն), իսկ վերջում՝ էպիլոգը (Վարդանի երազն ապագա Հայաստանի մասին): Դևպքերի ոչ բնական դասավորության կարելի է հանդիպել նաև Լերմոնտովի «Մեր ժամանակի հերոսը», «Մծիրի», Նար-Դոսի «Սպանված աղավնի» և շատ այլ երկերում:

Դևպքերի այսպիսի «չրջված» դասավորությունը գրողի համար ինքնանպատակ չէ, այլ պայմանավորված է բովանդակությունն ավելի տպավորիչ արտահայտելու, իրադրության այս կամ այն օղակն ավելի ընդգծելու ձգտումով: Բայազետի պաշարման դրամատիկ պատմությունը դնելով վեպի սկզբում՝ Բաֆֆին ոչ միայն միանգամից լարում է ընթերցողի ուշադրությունը, այլև ցուցադրում է գլխավոր հերոսի էությունը՝ հետո միայն անցնելով նրա բնավորության կազմավորման պատմությանը: Այսպիսի ստեղծագործությունների մասին խոսելիս այս ժամից բացի օգտվում ենք նաև **Ֆաբուլա** հասկացությունից:

Սակայն հաճախ սյուժեի (դևպքերը պատմելու կարգը) և ֆաբուլայի (նրանց բնական հաջորդականությունը) միջև որևէ տարբերություն չի լինում: Օրինակ, դևպքերն իրենց բնական հերթականությամբ են ներկայացվում Մուրացանի «Առաքյալը», Շիր-

վանդաղեի «Քաոս», Զորյանի «Մի կյանքի պատմություն» և շատ ուրիշ երկերում:

Պետք է հիշել նաև, որ փարուլան ոչ թե գրական ստեղծագործության մեջ չոչափելիորեն առկա իրողություն է, այլ արգասիքը մեր մտքի, որը չրջված դեպքերի հիման վրա կռահում է, թե ինչպես, ինչ կարգով կկատարվեին այդ դեպքերը, եթե իրոք տեղի ունեցած լիներին: Գրական երկի մեջ մենք միշտ գործ ունենք սյուժեի հետ՝ դեպքերի բնական կամ չրջված դասավորությամբ: Այդ հիման վրա որոշ գրականագետներ առհասարակ հրաժարվում են փարուլայի բմրոնումից՝ համարելով այն ստեղծագործության հետ ուղղակի առնչություն չունեցող հասկացություն:

Սյուժեն և ժանրը: Սյուժեի ծավալման բնույթը սերտորեն կապված ու պայմանավորված է այնպիսի մի գրականագիտական հասկացությամբ, որպիսին ստեղծագործության առանձին տեսակներն են, այլ կերպ ասած՝ գրական ժանրերը: Վեպը կամ պատմվածքը, պոեմը կամ դրաման իրենց անմիջական կնիքն են դնում սյուժեի նկարագրի, նրա զարգացման բնթացքի վրա: Միևնույն նյութը տարբեր ժանրերի մեջ ենթարկվում է սյուժետաստեղծման տարբեր սկզբունքների: Այսպես, վեպի մեջ դեպքերը ներկայացվում են համաժամանակորեն, բոլոր անհրաժեշտ գեղարվեստական մանրամասներով, իսկ պիեսի մեջ գործում է գործողությունն անմիջականորեն, ուղղակի հանդիսատեսի աչքերի առջև ցուցադրելու սկզբունքը: Փոքր ծավալի երկերում, որպիսիք են պատմվածքը կամ հեքիաթը, գործողություններ պատկերվում է ավելի արագընթաց ու սեղմ՝ բավարարվելով միայն մի քանի հիմնական դրվագներով: Սյուժեն միայն իր ամենակարևոր օղակներով է պատմվում նաև պոեմի մեջ՝ շատ բանի մասին առհասարակ չխոսելով, թողնելով, որ ընթերցողն ինքը կռահի, թե ինչ է կատարվել հերոսների կյանքում:

Դեպքերի ծավալման նշված տարբերությունները ցայտուն կերպով կերևան, եթե համեմատենք միևնույն կամ համանման սյուժեներ ունեցող, բայց տարբեր ժանրերի պատկանող երկեր (օրինակ, Հ. Թումանյանի «Քաջ Նազար» հեքիաթը և Դ. Դեմիրճյանի համանուն կատակերգությունը, Րաֆֆու «Ոսկի աքաղաղ» վեպը և Թումանյանի «Գիքորը», Շիրվանզադեի «Նամուս» վեպն ու Թումանյանի «Անուշ» պոեմը): Բայց այդ տարբերությունը լրիվ պատկերացնելու համար պետք է ծանոթանալ գրական ժանրերի ամբողջական համակարգին: Այդ մասին կխոսվի այս գրքի հաջորդ գլուխներից մեկում («Գրական սեռեր և տեսակներ»):

ԱՐՏԱՍՅՈՒԺԵՏԱՅԻՆ ՏԱՐՐԵՐ

Սյուժետային հիմք ունեցող երկերում հաճախ հանդես են գալիս և այնպիսի մասեր, որոնք ուղղակի չեն առնչվում դեպքերի հետ, բայց կարևոր դեր են կատարում բովանդակության մեջ: Դրանք կոչվում են **ստեղծագործության արտասյուժետային տարրեր**, *որովհետև չեն մտնում սյուժեի մեջ, բայց նրա բնորոշ կառուցվածքի բաղկացուցիչ մասերն են:*

Հեղինակային չեղումներ: *Նախ, հեղինակը կարող է երբեմն ժամանակավորապես ընդհատել դեպքերի մասին պատմելը (այսինքն՝ սյուժեի զարգացումը) և դիմել զանազան չեղումների: Սյուժետային գծից արված չեղումները կոչվում են* **հեղինակային չեղումներ** *և իրենց բովանդակությամբ լինում են երկու տեսակի՝* **քնարական** *և* **հրապարակախոսական:**

Քնարական չեղում *են կոչվում ստեղծագործության այն մասերը, որոնց մեջ* **հեղինակն ուղղակի կերպով արտահայտում է իր հույզերն ու խոհերը, կյանքի գաղափարական-հուզական գնահատականը:** *Այդպիսի հատվածներում հեղինակը կարող է ուղղակի զրուցել ընթերցողի հետ, հիշել իր կյանքի հետ կապված դեպքեր, չարադրել իր խորհրդածությունները, իր կարծիքը պատկերվող երևույթների ու դեմքերի մասին: Դրանք ուժեղացնում են երկի հուզական չունչը, սերտ հոգեկան կապ են ստեղծում հեղինակի և ընթերցողի միջև: Այդպիսի քնարական չեղումներով շատ հարուստ են Պուշկինի «Եվգենի Օնեգինը», Գոգոլի «Մեռած հոգիները», Արովյանի «Վերք Հայաստանին», Զարենցի «Երկիր Նաիրին» և այլ երկեր:*

Թեև քնարական չեղումն **ուղղակի** *չի կապվում դեպքերի ընթացքին, բայց այն չի կարող երկի համար ինչ-որ կողմնակի բան լինել:* **Քնարական չեղումը պետք է օրգանապես բխի թեմայից, նպաստի նրա բացահայտմանը:** *Սովորաբար այդ չեղումները շատ կարևոր են ստեղծագործության ամբողջության համար: Արովյանն իր վեպում բազմաթիվ արձակ և չափածո չեղումներ է կատարում Ազատու պատմությունից, խոսում Հայաստանի անցյալի և ներկայի, հայրենասիրության իսկական ըմբռնման, լեզվի և մշակույթի հարցերի մասին: Այդ բոլոր չեղումները սերտորեն առնչվում են վեպի ազգային-ազատագրական, լուսավորական բովանդակության և լրացնում այն: Առանց այդ հատվածների՝ «Վերքի» բովանդակու-*

թյուն չատ թների կլիներ: «Անուշի» քնարական չեղումներում («Կանչում է կրկին, կանչում անդադար...», «Էյ հին ծանոթներ, էյ կանաչ սարեր...») Թումանյանն արտահայտում է հարազատ երկրի և ժողովրդի նկատմամբ սիրո և անդիմադրելի կարոտի զգացումը, որը պոեմի գաղափարական-հուզական բովանդակության կարևոր կողմերից մեկն է: «Երկիր Նաիրի» վեպի չատ մասերում Զարենցն անցնում է ընթերցողի հետ սրտակից զրույցի, և դա էապես լրացնում է պատկերվող երևույթների ու դեմքերի երգիծական կամ ողբերգական գնահատականը:

Այլ բնույթ և այլ նպատակ ունեն **հրապարակախոսական չեղումները**: Այս դեպքում, չեղվելով սյուժետային գծից, գրողն արծարծում է գիտական, հրապարակախոսական հարցեր՝ երբեմն մանրամասն բացատրելով իր ըմբռնումներն ու բերելով համապատասխան փաստեր: Բայց, իհարկե, այդպիսի չեղումներ ևս պետք է պայմանավորված լինեն թեմայով: Հյուգոն «Փարիզի աստվածամոր տաճարը» վեպում տասնյակ էջեր է նվիրում միջնադարյան ճարտարապետության, Տոլստոյը պատմական դարգացման մասին մի ամբողջ փիլիսոփայական traktat է մտցնում «Պատերազմ և խաղաղության» մեջ, Նալբանդյանի «Մեռելահարցուկ» անավարտ վեպում դեղումներ կան բնագիտական և գեղագիտական թեմաներով: Հրապարակախոսական չեղում է նաև «Սամվելի» «Փակագծի մեջ» գլուխը, որը փաստորեն մի առանձին հետազոտություն է IV դարի Հայաստանի քաղաքական և տնտեսական վիճակի մասին:

Քնարական և հրապարակախոսական չեղումների բնական միաձուլման օրինակ է Դ. Վարուժանի «Հարճը» պոեմի երկրորդ գլխի զգալի մասը, որտեղ, մի պահ բնդհատելով Տրդատի և Նաղննիկի սիրո պատմությունը, բանաստեղծը փառաբանում է վաղնջական դարերի բարքերը.

Փառք մեծազոր կենցաղին ասպետական դարերուն՝
Ուր պաչտվեցավ Գեղեցիկն ու Զորությունը արքուն,
Եվ խորհրդանիշը աննմահ Գեղեցիկին, Զորության՝
Փըրփուրներու Դիցուհին ըստինքներով ոտչնական:

Ուժի և գեղեցկության հնչիանոսական պաչտամունքից ծնված այս բարձր քնարական տրամադրություններ հաչորդում են ժամանակակից հասարակության մեջ մարդկային վանմ սրժևքների ման-

բացման, սիրո կոպիտ առուծախի մասին պատմող հատվածներ: Այստեղ արդեն հրապարակախոսական կրքով արտահայտված են բանաստեղծի քաղաքական ըմբռնումները. նրա վերաբերմունքը անցյալի և ներկայի հանդեպ:

Միջանկյալ պատմություններ: Ստեղծագործության բովանդակության խորացմանն են ծառայում նաև որոշ դեպքերում հանդես եկող **միջանկյալ պատմությունները**: Դրանք մեծ երկի կազմի մեջ մտնող ինքնուրույն հատվածներ են, որոնցից սեփական այուժե ունեցող պատմվածքներ, որոնք թեև չեն մտնում հիմնական դեպքերի շղթայի մեջ, բայց ինչ-որ կողմով հարստացնում են երկի բովանդակությունը: Այդպիսի միջանկյալ նովելներ կան, օրինակ, Սերվանտեսի «Դոն Կիխոտում», Դիկենսի «Պիկվիկյան ակումբի հետմահու նոթերում», Գոգոլի «Մեռած հոգիներում» («Պատմվածք կապիտան Կոպեյկինի մասին»):

Կոմպոզիցիոն շրջանակ: Երբեմն, նախքան հիմնական այուժեին անցնելը, հեղինակը բնութագրում է այն պայմանները և միջավայրը, որտեղ ներկաներից մեկն սկսում է պատմել երկի բուն դեպքերը: Շիրվանզադեի «Կրակը» վիպակի սկզբում խոսվում է փաստարան Միրզայանի տանը հավաքված մարդկանց, նրանց զրույցի մասին: Այդ զրույցի ժամանակ Միրզայանը հիշում և ներկաներին պատմում է Սանթուրյանի կյանքի պատմությունը, որն էլ վիպակի հիմնական այուժեն է: Վիպակի վերջում նորից հիշատակվում են Միրզայանն ու նրա ունկնդիրները: Այսպիսով, հիմնական պատմությունը սկզբից և վերջից կարծես զրկում է որոշակի չրջանակի մեջ: Գեղարվեստական այդ հնարքը կոչվում է **կոմպոզիցիոն շրջանակ:** Շիրվանզադեն այդ ձևը հաճախ է գործածում («Օրիորդ Լիզա», «Ալինա», «Խնկազարը» և այլ պատմվածքներ):

Կոմպոզիցիոն շրջանակ ունեն Բոկաչչոյի «Դեկամերոնը» (որի 100 նովելները հաջորդաբար պատմում են ժանտախտից փախած երիտասարդները), Տոլստոյի «Հաջի Մուրադը», Զևսովի «Պատենավոր մարդը» և այլ դասական երկեր: Թումանյանի «Գելը» պատմվածքը նույնպես կառուցված է այդ եղանակով:

Յուրօրինակ կոմպոզիցիոն շրջանակ ունի նաև Թումանյանի «Անուշ» պոեմը: Այն սկսվում է Համբարձման գիշերվա պատկերով, որը մի տեսակ խտացնում է իր մեջ ապագա ողբերգության տրամադրությունը: Համբարձման գիշերվա մասին խոսվում է նաև պոեմի եզրափակիչ տողերում՝ այս անգամ արդեն արձագանքելով

տեղի ունեցած դժրախտությանը: Այսպես, այդ պատկերները պոեմի սկզբում և վերջում իրար չրջանակի մեջ են առնում երկը և ավելի են չեչտում սիրո պատմության ողբերգականությունը:

Այսպիսով, այուժետային ստեղծագործության կառուցվածքը չի սպառվում միայն դեպքերի ընթացքով, քանի որ կոմպոզիցիան ավելի լայն բմբռնում է, քան այուժեն: Երկի մեջ կարող են մտնել նաև այլ մասեր, որոնք այուժեի հետ միասին կազմում են կոմպոզիցիայի բարդ և բազմակողմանի հյուսվածքը:

ԳԼՈՒԽ ՋՈՐՐՈՐԴ

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԽՈՍՔ

ԼԵԶՈՒՆ ԻԲՐԵՎ ԳՐԱԿԱՆ ՊԱՏԿԵՐՄԱՆ ՄԻՋՈՑ

Գրականագիտություն և լեզվաբանություն: *Գրականագիտությունն իր բոլոր ննճարաժիններով (որոնց թվում նաև պոետիկան՝ բանարվեստը) մտնում է մի ավելի լայն հասկացության՝ բանասիրության (ֆիլոլոգիա) մեջ: Բանասիրություն այն գիտությունների ամբողջությունն է, որոնք զբաղվում են մարդկային լեզվի (խոսքի, բանի) բազմազան դրսևորումներով: Բանասիրության մեջ շատ գիտաճյուղեր կան, որոնք իր վերջո կազմում են երկու մեծ խումբ: Նրանցից մեկն զբաղվում է լեզուների կառուցվածքի, փոխհարաբերության և զարգացման ուսումնասիրությամբ (լեզվաբանություն կամ լեզվագիտություն), իսկ մյուսը՝ գեղարվեստական գրականության պատմության և տեսության հարցերով (գրականագիտություն):*

Բանասիրության այս երկու հիմնական բաժինները դարերի ընթացքում զարգացել են՝ սերտորեն կապված և փոխազդարձարար ներգործելով իրար վրա: Դրա չոչափելի արտահայտություններից մեկն էլ այն է, որ անցյալում շատ գրողներ գիտական յուրջ հետաքրքրություններ են ունեցել լեզվի հարցերի նկատմամբ. բավական է հայ գրողներից հիշել Խ. Աբովյանի, Մ. Նալբանդյանի, Հ. Թումանյանի, Վ. Տերյանի, Պ. Սևակի և ուրիշների անունները: Բանասիրության պատմությունն էլ իր հերթին շատ օրինակներն է տալիս այն բանի, որ գիտնականները հավասարապես զբաղվել են ինչպես գրականության, այնպես էլ լեզվի հարցերի ուսումնասիրությամբ: Հայ գիտնականներից կարելի է հիշել Ստ. Նազարյանին և Ստ. Պալասանյանին, Մ. Աբեղյանին և Ստ. Մալխասյանին, Ն. Աղբալյանին և ուրիշների: Գրականագետի և լեզվաբանի դուգակցումը

մինուն անձնավորության մեջ ինքնին ցույց է տալիս բանաստեղծության երկու հիմնական բաժինների ազգակցական սերտ կապը:

Այդ համագործակցություն բնական և անխախտելի հիմքերուն է: Այդ հիմքերից կարևորագույնն այն է, որ գրականությունը խոսքի արվեստ է, և նրա մեջ ամեն ինչ արտահայտվում է լեզվի միջոցով: Հասարակության և ազգության կյանքում իր բացառիկ կարևոր դերը լեզուն զգալի չափով իրականացնում է գեղարվեստական գրականության միջոցով: Լեզուն, ասում էր Մ. Նալբանդյանը, «մտքի հայտարարն է», «ազգությանց զրուչակը, նոցա որպիսության և վիճակի» լավագույն ցուցանիչը: Կարծես չարունակելով և բազմացնելով իր մեծ նախորդի այս միտքը՝ Հ. Թումանյանն ասում էր. «Լեզուն է ամեն մի ժողովրդի ազգային գոյության ու էության ամենախոշոր փաստը, ինքնուրույնության ու հանճարի ամենախոշոր զրուչմը, պատմության և հնուավոր անցյալի կախարդական բանալին, հոգևկան կարողությունների ամենաճոխ գանձարանը, հոգին ու հոգեբանությունը»: «Լեզուն կրկնի ժողովրդի մը հոգեբանության բուն խորքերևն և արդևն ինքնին անոր հոգիին հարազատ մևկ կտորն է»,- ավելացնում էր Լևոն Շանթը:

Ավելորդ է հիմնավորել այն միտքը, որ գրականագիտությունն իր բոլոր մակարդակներով չի կարող չբջանցել գրողի միակ և անփոխարինելի գննքի՝ լեզվի կիրառության խնդիրը: Գրականության բնույթի և նշանակության ըմբռնումն ամբողջական չի լինի, եթե անտեսվի, թե ինչ առանձնահատկություններով է դրսևորվում լեզուն իր կիրառության ամենակարևոր ոլորտներից մեկում՝ իրականության գեղարվեստական վերարտադրության մեջ: Ավելացնենք, որ ազգային լեզվի պատմության ամենահարուստ և հուսալի աղբյուրը նույնպես գեղարվեստական գրականությունն է:

Սակայն գրականագիտությունը չի զբաղվում լեզվի ձևարանական կամ չարահյուսական կառուցվածքի, հնչյունարանության կամ բառապաշարի հարցերով ինքնին՝ անկախ նրանց կոնկրետ գեղարվեստական կիրառությունից: Նա լեզուն քննում է՝ ցույց տալով լեզվի դերը գրողի պատկերավոր մտածողության մարմնավորման գործում: Լեզվաբանն ուսումնասիրում է լեզվի ընդհանուր օրենքները, իսկ գրականագետը՝ նրա դրսևորման առանձնահատկությունները գեղարվեստական գրականության մեջ: Հետևաբար, չնայած ընդհանուր գծերին, գրականագիտական մոտեցումը լեզվի հարցերին էապես տարբերվում է լեզվաբանականից:

Լեզվի գեղարվեստական դերը: *Լինելով «գրականության առաջին տարրը» (Մ. Գորկու բնորոշումն է)՝ լեզուն յայնորեն օգտագործվում է նաև մարդկային կյանքի մյուս բոլոր ոլորտներում: Մենք հաճախ ասում ենք՝ «հրապարակախոսական լեզու», «փիլիսոփայական լեզու», «գեղարվեստական լեզու» և այլն: Այս բոլոր «լեզուները», իհարկե, պետք է հասկանալ սոսկ պայմանականորեն. դրանք ոչ թե ինքնուրույն բնրականական կառուցվածք ու բառապաշար ունեցող առանձին լեզուներ են, այլ միևնույն համազգային լեզվի դրսևորումները մարդկային գործունեության տարբեր ոլորտներում, որոնցից ամեն մեկում այն ստանում է որոշ ինքնատիպ երանգներ՝ կապված նյութի առանձնահատկության հետ:*

Գեղարվեստական լեզվի տարբերիչ հատկանիշները նույնպես պայմանավորված են նրա կիրառության ոլորտի յուրահատկությամբ: Լեզուն գրականության մեջ ծառայում է պատկերի ստեղծմանը, կյանքի պատկերավոր արտացոլմանը: Գրական-գեղարվեստական պատկերի բոլոր հիմնական գծերը՝ նրա կոնկրետությունը, անհատական և տիպական բնույթը, գեղագիտական նշանակությունը և այլն, իրենց անմիջական կնիքն են դնում ստեղծագործության լեզվի վրա: Այդ լեզուն ամենից առաջ **պատկերավոր լեզու է,** *այսինքն՝ ընթերցողի առջև մարդկային կյանքի, ներաշխարհի կամ բնության որևէ կոնկրետ վիճակ, տեսարան է դնում: Գեղարվեստական լեզուն էլ պետք է լինի խստորեն անհատականացված և ուննա յայն ընդհանրացնող նշանակություն: Որպեսզի բազմահայտվի պատկերի զգայական բովանդակությունը, լեզուն պետք է հագեցած լինի հուզական հատկանիշներով:*

Այսպիսով, բացի սովորական հաղորդակցական դերից, գրական ստեղծագործության լեզուն նաև գեղագիտական դեր է կատարում: Ինչպես ամեն ինչ գրական երկի մեջ, լեզուն ևս պետք է նպաստի գեղագիտական տպավորությանը: Համազգային լեզվի մյուս դրսևորումների համեմատությամբ գրականության լեզուն ավելի քան մշակված է, ննթարկված որոշակի գեղարվեստական խնդրի: Նրա մեջ առավել ցայտունությամբ են արտահայտվում լեզվի այնպիսի հատկանիշներ, ինչպես **ճշգրտությունը, սեղմությունը, գեղեցկությունը:** *Լավագույն գրական երկերն աչքի են ընկնում լեզվական միջոցների բազմազանությամբ, ճկունությամբ ու ներդաշնակությամբ: Տվյալ ազգային լեզվի բառապաշարի, արտահայտչական միջոցների ու քերականական ձևերի ներքին հնարա-*

վորութիւններն ամենից յայնորեն բացահայտվում են մեծ գրողների ստեղծագործության մեջ: Գեղարվեստական գրականություն ազգային լեզվի հարստության, նրա զարգացման ամենաակրճախոս վկայագիրն է: Ահա թե ինչու գրողի ստեղծագործության նշանակությունն ազգային մշակույթի համար որոշվում է, բացի մյուս բոլոր կողմերից, նաև նրանով, թե որքանո՛վ կատարյալ է նրա լեզուն, ինչ ազդեցություն է այն թողել ազգային լեզվի զարգացման վրա: Արտացոլելով ազգային լեզվի յավագույն հատկանիշները՝ արվեստագետ գրողի լեզուն իր հերթին դառնում է չատ սերունդների համար լեզվի ուսուցիչ, նրա գեղեցկության և հարստության յուրացման աղբյուր:

Ասվածի հիման վրա պետք է տարբերակել այնպիսի հասկացություններ, ինչպես **գրական լեզուն** *և* **գրականության լեզուն**: *Վերջինս, ինչպես տեսանք, համազգային լեզվի տարատեսակներից կամ կիրառության յուրահատուկ ոլորտներից մեկն է: Գրական լեզուն օգտագործվում է ինչպես գեղարվեստական գրականության մեջ, այնպես էլ ամենատարբեր ոլորտներում՝ մամուլում, դպրոցում, գիտության և հրապարակախոսության մեջ՝ դրսևորելով որոշակի առանձնահատկություններ ինչպես բառապաչարի ընտրության և կիրառման, այնպես էլ խոսքի չարահյուսական կառուցվածքի մեջ: Այս առումով գրական լեզուն ավելի յայն հասկացություն է, քան գեղարվեստական գրականության լեզուն:*

Սակայն, մյուս կողմից, գրականության լեզուն ներառում է նաև այնպիսի տարրեր, որոնք դուրս են գալիս գրական լեզվի չրջանակներից: Գեղարվեստական նկատառումներով գրողը կարող է չեղվել գրական լեզվի ընդունված նորմերից ու բառապաչարից: Օրինակ, հերոսների խոսքը անհատականացնելու կամ միջավայրը բացահայտելու նպատակով նա կարող է գործածել բարբառային, խոսակցական, օտար բառեր և արտահայություններ, հնարանություններ և նորարանություններ, չարահյուսական անսովոր կառույցներ և այլն: Ավելին, առանձին դեպքերում գրական երկն ամբողջությամբ կարող է բարբառով գրվել (օրինակ՝ Գ. Սունդուկյանի պիեսները): Այս իմաստով էլ գրականության լեզուն ավելի յայն հասկացություն է, քան գրական լեզուն:

Այսպես, գրականության մեջ համազգային լեզվի կիրառության բազմազան ձևերն իրենց համապատասխան առանձնահատկություններով, միասին վերցրած, կոչվում են **գեղարվեստական գրա-**

կանութեյան լեզու *կամ* **բանաստեղծական լեզու** *(բառիս յայն առումով՝ նկատի ունենալով և՛ չափածոյի, և՛ արձակի ու դրամատուրգիայի յեղուն). երբեմն էլ՝* **գեղարվեստական խոսք**:

Գեղարվեստական խոսքի առանձնահատկութեյունների ուսումնասիրութեյամբ զբաղվում է բանասիրութեյան մի հատուկ ճյուղ՝ **ոճագիտութեյունը** *(ստիլիստիկա): Երբեմն վիճում են, թե բանասիրական ո՛ր գիտութեյանն է պատկանում ոճագիտութեյունը: Այդ վեճը պետք է համարել ավելորդ և անօգուտ: Ոճագիտութեյունը՝ ինչպես նաև տարաչափութեյունը, որին կանդրադառնանք հաջորդ գլխում՝ բանասիրական գիտութեյունների համակարգում միջանկյալ տեղ է գրավում. այն գրականագիտութեյուն և լեզվաբանութեյուն կապակցող օղակ է: Գեղարվեստական խոսքի հարցերը լիակատար իրավունքով ուսումնասիրվում են և՛ մեկի, և՛ մյուսի կողմից՝ իհարկե, հարցադրումների և հետազոտութեյան ոլորտների որոշակի տարբերութեյուններով:*

Գեղարվեստական խոսքի մեջ ևս լիուլի գործում է լեզվի և մտածողութեյան անխզելի միասնութեյան օրենքը: Ստեղծագործութեյան լեզվի ամեն մի թերութեյուն ի վերջո հենինակի մտածողութեյան որևէ թերութեյան արդյունք է և իջեցնում է նրա գեղարվեստական արժեքը: Ստեղծագործական աշխատանքում մանրուքներ չկան, և նույնիսկ մեկ անհիշտ բառ կարող է լրջորեն վնասել ամբողջ գրական կառույցին: «Բանաստեղծի համար մի բառը մի աշխարհ է»,- ասում էր Թումանյանը՝ հաստատելով այն միտքը, որ ամեն մի բառ արտահայտում է գրողի հոգու մի մասնիկը, բխում է նրա առջև կանգնած գեղարվեստական խնդրից: Իսկ Դ. Վարուժանը լեզվի որակի մեջ տեսնում էր գրողի մտածողութեյան, հոգեաշխարհի և վարպետութեյան ուղղակի արտահայտութեյուն. «Ազնկ գրել՝ կը նշանակե ազնկ խոսիլ, ազնկ ղգալ և ազնկ արտահայտել»:

Ժամանակակից բանասիրութեյան մեջ հաճախ կիրառվում են **բառի պոետիկա** *կամ* **բառի գեղագիտութեյուն** *արտահայտութեյունները: Դրանցով սովորաբար նշվում են բառի մեջ դրված բանաստեղծական բարձր բովանդակութեյունը և նրա թողած հոգեբանական համապատասխան տպավորութեյունը: Սակայն բառերն իրենց մեկընդմիշտ ամրացված գեղագիտական բովանդակութեյուն չունեն. այլ այդպիսին ձեռք են բերում միայն որոշակի համարնագրի (կոնտեքստի) մեջ:*

Այդ իրողություն չատ ավելի ցայտուն և ամրողջական տևապով երևան է գալիս չափածո ստեղծագործության մեջ, մի բան, որի բացատրությունը տվել է նշանավոր գրականագետ և փիլիսոփա Մ. Մ. Բախտինը՝ գրելով. «Միայն պոեզիայի մեջ է լեզուն բացահայտում իր բոլոր հնարավորությունները, քանի որ նրա նկատմամբ պահանջներն այստեղ առավելագույնն են՝ նրա բոլոր կողմերը լարված են ծայր աստիճան, հասնում են իրենց վերջին սահմանին: Պոեզիան ասես քամում է լեզվի բոլոր հյութերը, և լեզուն այստեղ ներազանցում է ինքն իրեն»: Ահա գեղագիտական և հոգևրանական բովանդակությամբ «կերհագեցած» մի բանաստեղծություն Վահան Տերյանի «Մթնշաղի անուրջներ» շարքից.

Ես չըգիտեմ՝ ո՛ւր են տանում հեռավոր
Ուղիների ժապավենները անհամար,
Ես նստում եմ ճամփի վրա ամեն օր
Եվ աղոթում և թախծում եմ քեզ համար:

Եվ իմ մոլոր ուղիներում, ո՛վ գիտե,
Գուցե մի օր դու երևաս լուսերես,
Գուցե ժպտաս քո խոսքերով արծաթե
Եվ մութ սրտիս նոր խնդության լույս բերես:

Օձանման ոլորումով հեռախույս
Ինձ կանչում են ուղիները բյուրավոր.
Արդյոք ո՞ւր ես, խորհրդավոր արշալույս,
Հանդիպումի երջանկության պայծառ օր...

*Սիրո, կարոտի և սպասման թախծոտ-յուսավոր տրամադրության այս երգը տոգորված է իսկական բանաստեղծական մթնոլորտով և գեղագիտական բարձր ղգացմունք է ներչնչում: Բայց ո՞րն է այդ տրամադրության աղբյուրը՝ առանձին բառե՞րը, թե՞ այն կոնկրետ բնագիրը, որ նրանցով ստեղծել է հեղինակը: Իհարկե՝ երկրորդը: Այս բանաստեղծության նույնիսկ գեղագիտորեն ամենից ակտիվ բառերը (**խորհրդավոր, արծաթե, հեռախույս**՝ ուրիշ կապակցությունների մեջ կարող էին արտահայտել բոլորովին ոչ բանաստեղծական մտածողություն, իսկ «ոչ գեղագիտական» այնպիսի բառեր, ինչպես **մոլոր, օձանման**, բանաստեղծության մեջ որոշակի պոետիկ իմաստավորում են ստացել: Բանաստեղծության բառերի մեծ մասը իր մեջ գնահատման որևէ տարր չի պարունակում և այդպիսին ձևով է բերում կոնկրետ բնագրի մեջ:*

__Հեղինակի և պատմողի լեզուն:__ Գրական ստեղծագործության լեզուն չի կարելի քննել իրրև միատարր մի բան: Նրա մեջ մտնում են տարրեր չերտեր: Տարրեր տիպի երկերում լեզուն կառուցվում է յուրովի: Քնարական բանաստեղծություններում դա գերապանցապես Հուզական երանգի խոսք է՝ կառուցված ոիթմի որոշ սկզրունքներով: Պիեսների մեջ ամեն ինչ հիմնվում է հերոսների խոսքի վրա (երկխոսություն և մենախոսություն), որի միջոցով հեղինակը պետք է վերարտադրի յուրաքանչյուր կերպարի հոգերանական և սոցիալական բնորոշ գծերը: Ավելի բարդ կազմ ունի պատմողական արձակ երկերի լեզուն (վեպ, վիպակ, պատմվածք և այլն): Մենք արդեն գիտենք, որ այդ երկերը կարող են կառուցվել տարրեր սկզրունքներով (պատմություն հեղինակի կողմից, ականատեսի կամ հերոսներից մեկի անունից, հիշողության, նամակագրության կամ օրագրության ձևով և այլն): Այդ ձևերից ամեն մեկը թելադրում է լեզվական նյութի կառուցման որոշակի սկզրունք: Բայց և միևնույն ստեղծագործության մեջ կարող են լինել լեզվական տարրեր չերտեր, որոնցից ամենակարևորը երկուսն են՝ հեղինակի կամ պատմողի խոսքը և հերոսների խոսքը:

__Հեղինակի խոսքը__ շատ երկերում այն հիմնական միջոցն է, որի օգնությամբ չարադրվում է դեպքերի ընթացքը, տրվում է նրանց ուղղակի կամ անուղղակի գնահատականը: Գրողի լեզվական մշակույթի հարստությունն առավել ցայտուն երևան է գալիս հեղինակային ուղղակի պատմության մեջ: Այստեղ նա անմիջապես «իր անունից» է խոսում՝ առանց իր լեզուն հարմարեցնելու այս կամ այն հերոսի սոցիալ-հոգերանական բնավորությանը: Սակայն հեղինակային պատմության ամեն մի հատված ոչ միայն առաջ է չարժում գործողությունը, այլև բացում է հերոսների բնավորության և գրողի գնահատականի ինչ-ինչ նոր կողմեր: Ահա Դևմերճյանի «Վարդանանքի» սկիզբը՝ իրրև հեղինակային խոսքի մի օրինակ (վեպն ամրողջությամբ գրված է հեղինակային պատմության եղանակով).

Գիշերը լուրջ ու խոժոռ բազմել էր Տարոնի դաշտավայրի վրա: Ամեն ինչ ընկղմվել էր խավարի ծովի մեջ: Միայն հեռավոր լեռների ալիքներից դեպի վերև բացվում էր հանդիսավոր երկինքը՝ տենդային աստղերով ապցուն:

Օդը ցուրտ էր, վաղ գարնանային:

Ինչպես խոհուն ուրվական, խավարի միջից նայում էր Աշտիչատի

վանքը, և ըստ երևույթին ոչինչ բան չէր վրդովում նրա խորհրդավոր անդորրը: Սառն հովը սվսվում էր նրա պարիսպներից երկինք միտող անասաղարթ ծառերի ճյուղերի մեջ:

Առանց գործողության ուղղակի մասնակցելու, բացառապես լեզվական միջոցներով հեղինակը կարող է հանդես գալ իրրև որոշակի դեմք, որը կոչվում է **պատմողի կերպար**: *Այդ կերպարը գծագրվում է չնորհիվ այն բանի, որ ողջ չարադրանքի մեջ նա երևում է իրրև դեպքերի ընթացքով և հերոսների ճակատագրով չհագրգռված, իր վերաբերմունքը բացահայտորեն արտահայտող անձ: Օրինակ, Գ. Սունդուկյանի «Վարինկի վնչերը» պատմվածքում սկզբից մինչև վերջ հեղինակն ասես հոգևոցս ուղևկցում է իր հերոսուհուն, գնահատում նրա արարքները, ցավակցում ու խորհուրդներ է տալիս նրան:*

Որոշ երկեր զուրկ են հեղինակի ուղղակի խոսքից, նրանց մեջ ամեն ինչ պատմում է **հերոսներից մեկը** *կամ* **դեպքերի ականատեսը**: *Այդպիսի երկերում ինքը՝ պատմողը, դառնում է գեղարվեստական կերպար, եթե նույնիսկ ուղղակի չի մասնակցում դեպքերին. նրա խոսքի առանձնահատկությունները արտահայտում են նրա մտածողության և բնավորության կական գծերը: Այդ դեպքում պատմության մեջ կարող են մտնել բարբառային կամ օտար բառեր, նույնիսկ սխալ քերականական ձևեր, որոնք իրականում հատուկ չեն հեղինակի լեզվին, բայց օգտագործվում են պատմողին անհատականացնելու և տիպականացնելու նպատակով: Վերցնենք Ստ. Զորյանի «Ջրհորի մոտ» պատմվածքի սկիզբը.*

... Էս ինչ որ պատմում եմ – Ավստրու կողմն էր: Շաբթից ավելի՝ առավոտ, իրիկուն կռվում էինք: Ցերեկը հանգստանում էինք չոգի պատճառով – առավոտ, իրիկուն կրակում... Մին ավստրացիք էին առաջ գալի, մին մենք էինք վրա տալի, բայց միշտ էնպես էր ըլում, որ մնում էինք էլի մեր տեղերում, մեր հին դիրքերում: Բաց դուրան տեղ էր. հերիք էր պուխներս բարձրացնեինք՝ իրար տեսնում էինք, իսկ դուրբինով հո ոնց որ առաջիդ:

Նույնիսկ այս մի քանի տողերը մեզ հուշում են, որ պատմում է ոչ թե հեղինակն ինքը, այլ պատերազմական դեպքերի մասնակից, որ պատմվածքի մեջ իրոք դառնում է որոշակի կերպար:

Իհարկե, պարտադիր չէ, որ պատմողի խոսքը անպայման այսպիսի բարբառային կամ որևէ այլ գունավորում ուննա: Դեպքերի

ականատեսի կամ մասնակցի խոսքը կարող է մաքուր գրական լինել: Եվ, այնուամենայնիվ, դա կտարբերվի սովորական հեղինակային պատմությունից, քանի որ դեպքերը չարադրվում են ոչ թե օբյեկտիվորեն, իբրև պատմողից անկախ կատարված մի բան, այլ զարգանում են նրա մասնակցությամբ, դիտվում և գնահատվում են նրա կողմից: Այդպես են կառուցված Բաֆֆու «Կայծեր», «Խաչագողի հիշատակարան» վեպերը, Շիրվանզադեի «Արտիստը», Ստ. Զորյանի «Մի կյանքի պատմություն» և այլ գործեր: Այդպես է զարգանում նաև Նար-Դոսի «Սպանված աղավնին» վիպակը, որի չարադրանքի եղանակի մասին կարող ենք պատկերացում կազմել առաջին իսկ պարբերությունից.

Գիշերվա ժամը 2-ին մոտ էր: Ուղեղս արդեն թմրել էր: Գրիչս վայր դրի, վեր կացա և պատրաստվում էի, որ քնեմ, երբ հանկարծ դռանս զանգը հնչեց: Սկզբում ինձ թվաց, թե ականջի պատրանք է – գիշերային խորին լռության արդյունք, բայց չէ – զանգը նորից հնչեց և այս անգամ ավելի ուժեղ, ավելի երկարատև:

Գործող անձանց լեզուն: *Գրական ստեղծագործության լեզվի համակարգում չատ կարևոր տեղ է գրավում նաև հերոսների խոսքը, որը հանդես է գալիս բազմազան ձևերով: Ինչպես հեղինակային պատմության, այնպես էլ ականատեսի չարադրանքի դեպքում գրողն ասես բաղվածքներ է կատարում հերոսների խոսքից՝ վերարտադրելով նրանց խոսակցությունները (երկխոսություն) և կամ նրանցից մեկի՝ միայնակ, ինքն իր առջև արտահայտած մտքերը (մենախոսություն): Դա գործող անձանց* **ուղղակի խոսքն** *է, որը արձակ երկերում (վեպ, վիպակ, պատմվածք) սերտորեն առնչվում է հեղինակային պատմության, լրացնում այն: Ահա այդպիսի միահյուսման մի օրինակ Շիրվանզադեի «Քաոսից».*

Դռները բացվեցին, ներս մտավ Իսահակ Մարուքխանյանը՝ մի չատ քաղցր հաճոյական ժպիտ իր կարմիր երեսին:

– Վերջապե՛ս,– գոչեց Միքայելը ոտաերեն և ձեռով նչան արավ փեսային նստելու: – Հլ՛ը, ասա՛ տեսնենք ինչ նորություն:

– Նայելով, թե ինչն է հետաքրքրում քեզ,– պատասխանեց Մարուքխանյանը և նստեց բազկաթոռի վրա, կանխավ հետ դարձնելով ռետինկոտի փեչերը, որ չճխլտվի:

– Ուրիչ ի՞նչ կարող է ինձ հետաքրքրել բացի այդ հիմար կտակից:

– Հասկանալի է,– պատասխանեց Մարութխանյանը, դանդաղորեն հանելով իր ձեռնոցները և ձգելով իր պլխարկի մեջ և նայելով աջ ու ձախ ավելացրեց.– Հույսով եմ, որ մեր խոսակցությունը ոչ ոք չի լսի:

Առավել ևս մեծ է գործող անձանց ուղղակի խոսքի դերը թատերգական գործերում (պիեսներում), այստեղ այն փաստորեն գեղարվեստական պատկերման միակ միջոցն է: Հերոսի խոսքը կարող է հանդես գալ նաև **անուղղակի ձևով**, *այդ դեպքում այն վերաչափաորվում է, դառնում է հեղինակային պատմության մի մասը, թեև հասկացվում է, որ այդ մտքերն ու խոսքերը պատկանում են այս կամ այն կերպարին: Ահա մի հատված Ա. Բակունցի «Նաչատուր Արովյան» անավարտ վեպից.*

Ռեկտորը զգուշությամբ առարկել էր՝ որ երկուստեք են եղել անվայել բացականչություններ և հարկավոր չէ կարևորություն տալ գրգռված վիճակում արտասանած խոսքերին: Ինչ վերաբերում է ոստիկանների վրա աղյուս չպրտելու փաստին, ապա ինքը համոզված է, որ ուսանողները մի քանի աղյուս են նետել ոչ թե ոստիկանների, այլ իրենց հակառակորդների վրա և այն էլ ոչ թե որևէ մեկի մարմնին ծանր վնաս հասցնելու, այլ վախեցնելու դիտավորությամբ:

Հաճախ հանդիպում ենք նաև հերոսի **ներքին խոսքին**, *երբ հեղինակը չարադրում է նրա մտքերը՝ իրենց բնական ընթացքով և լեզվական ձևով: Օրինակ, այսպես է Պարոնյանը հադորդում նավահանգստից քաղաք գնացող Արիստոմ աղայի ներքին խորհրդածությունները.*

Ես ինքզինքս չէի կարծեր այնչափ մեծ մարդ, որչափ որ կը կարծեն այս խմբագիրն. բայց հարկավ ան ինձմե աղեկ գիտե իմ որչափ մեծ ըլլալս, վասն զի խմբագիր մ'է և ուսումնական է... Վաղը լրագրի մեջ իմ անունս տեսնողները անչուշտ իրար պիտի անցնին և հետաքրքրություն պիտի ունենան ինձի հետ տեսնվելու, վաղը պետք է որ կիրակի օրվան հագուստներս հագնիմ և ոսկե ժամացույցս ու չղթաս ալ ղնեմ. սպասավորներս ալ հետս բերելու էի. ո՞վ գիտեր...

Երբեմն էլ հերոսի ներքին խոսքն ասես ձուլվում է հեղինակի խոսքին, և մենք աննկատելիորեն անցում ենք կատարում մեկից դեպի մյուսը: Ահա մի հատված Դեմիրճյանի «Վարդանանք» վեպից.

Վարդանը մտախոհ նայում էր Մասիսին՝ կարծես հոգու աչքերով ջանալով տեսնել այն ջահը, որ առանց պարան կախված էր երկնքից լեռան գլխին: Հիշեց, որ մանկութ լսել էր իր դայակից, որ քանի կա այդ անմար ջահը՝ հայ ժողովուրդը պիտի ապրի: Հրաչք է այդ անպարան ջահը – իսկ հրաչք չէ՞ և այդ ժողովուրդը, որ ահա, ապրում է առանց հզոր պաշտպանության... Մեծ խորհուրդ կա այս Մասիսի մեջ: Ահա այս Մասիսի չուրջն է աչքը բաց արել ժողովուրդը և նրանից է սովորել հավերժությունը: Դարերով այդ հսկա իմաստունը վեհ խոհեր է ներշնչել իր ժողովրդին: Նա, այդ հսկան հողից է բարձրացել, ինչպես և ժողովուրդը: Ո՛չ, ժողովրդի կյանքի մասին երկյուղ չպետք է կրել: Նա կապրի:

Այստեղ սերտորեն միաձուլում են հողինակային պատմությունը, դատողությունները և հերոսի ներքին խոսքը, և այդ բոլոր տարրերի միաձուլումը ավելի ադեկվատ է դարձնում տպավորությունը:

Սակայն, ինչպիսին էլ լինի հերոսի խոսքի ձևը, այն պետք է ծառայի կերպարի անհատականացմանը: Գործող անձանց խոսքը (հատկապես ռեալիստական գրականության մեջ) դառնում է բնավորության ամբողջացման կարևոր միջոցներից մեկը. յուրաքանչյուր կերպար խոսում է իրեն հատուկ լեզվական որոշ առանձնահատկություններով, որոնց մեջ արտահայտվում է նրա էությունը: Հերոսի լեզվի մեջ մենք անմիջապես տեսնում ենք նրա անհատական-հոգեբանական գծերը, բնավորության անկրկնելի հատկանիշները: Բայց գրողը չի պատճենում մարդկանց առօրյա-խոսակցական լեզուն: Նա նպատակադրված ընտրություն է կատարում նաև հերոսների լեզվական միջոցների մեջ, վերցնում է ամենաարտորոշը, կյանքը: Գրական կերպարի լեզվի մեջ արտացոլվում են ժամանակի, այն սոցիալական և ազգային միջավայրի բնորոշ գծերը, որին պատկանում է նա, հաճախ և այն աշխատանքի բնույթը, որով նա զբաղվում է: Այսպես, Ակսել Բակունցի «Կարմրաքար» վեպում չատ կերպարների նման Տեր Նորընծան ևս ոգալի չափով բնորոշված է նաև իր խոսքի տարրերիչ երանգներով: Իր խոսքն ադեկվատ, հանդիսավոր դարձնելու համար նա հաճախ օգտագործում է գրաբարյան բառաձևեր, եկեղեցական բառապաշար: Զգում ես, որ գյուղում այդպես կխոսեր միայն քահանան.

Ազգաբանության մեջ սեր, միաբանություն չկա: Առաջվա լիությունն էլ չկա, ահա քեզ արմատ չարյաց... Հիրանի հողերը բաժանք անես, ամենայն մի չնչի մին օրավար չի հասնի... Դորանով յարան չի սաղանա, ա՞յ օրհնյալ... Ազգաբանությունը թող հաչտարար ապրի, տես, թե ինչպես

առատություն լինի ամենայն մի բանի... Առաջաքայլ և գիտակից անձնավորությունքը հողագնդիս երեսին պակասել են, էլ ո՞ւմ մեղապարտես էս խառնակչության համար: Եվրեմներդին ասում է, թե եղիցի արյունահեղ պատերազմ, թագավոր հյուսխական ընդ արևելս, կոտորած ժողովրդյան, քարեկարկուտ և սև անձրև, և սով մեծ...

Վարպետ գրողը նույնիսկ մի քանի խոսքով որոշակի պատկերացում է տալիս բնավորության մասին: Բակունցի «Խաչատուր Աբովյան» վեպում Աբովյանը վերհիշում է երկրաչափության պրոֆեսորի խոսքերը, որ նա ասել է իր տատը դիտելիս, և այդ դրվագային կերպարն արդեն անհրաժեշտ կենդանություն է ձեռք բերում. «Ինչը, էվկլիդեսը այսպես չէր նկարի: Բայց և այնպես այս նոանկյունին մի քիչ ծուռ է, այնպես չէ՞, իսկ այս գիծը ավելորդ է, հավատացնում եմ, որ առանց այս գծի էլ կարելի էր ապացուցել, որ ճշմարիտ էր ծերունի Պյութագորասը...»: Կամ ահա Աբովյանը մտովի պատկերացնում է հետաքրքիր էջմիածնում իր անվան չուրջ հյուսվող որոգայթները և այն խոսքերը, որ հետագում հոգևորականները երևի ասում են իր մասին. «Խարա՞ր ես, խարա՞ր ես, քանաքեռցի Խաչատուր չիք-դպիր յուտերականաց հետ... միանգամա՛յն է...»: Այս մի քանի խոսքերն արդեն բնորոշում են Աբովյանի անունը «ազոամների» նման «քրքրող» մարդկանց անլուր թշնամություն, ննջություն, չարախինդ հրճվանքը, հոգու կոպտություն:

Այժմ ծանոթանանք գեղարվեստական գրականության լեզվի մի քանի յուրահատուկ կողմերի հետ:

ԲԱՌԱՊԱՇԱՐԻ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏՈՒԿ ՇԵՐՏԵՐԸ

Գրողի բառապաշարի սահմանները: *Համազգային լեզվի և նրա ճյուղավորումների բառապաշարն իր հարստությամբ ու գեղեցկությամբ, բազմազանությամբ ու ճկունությամբ առավել լրիվ ձևով հանդես է գալիս գեղարվեստական գրականության մեջ: Հրապարակախոսություն և մամուլը, գիտություն և մանկավարժություն այդ առումով չեն կարող մրցել գրականության հետ: Սակայն տարբեր գրողներ տարբեր չափով ու ձևերով են օգտվում այդ բառապաշարից: Դա պայմանավորված է գրողի ստեղծագործության թեմատիկ չրջանակներով, լեզվամտածողությամբ և, իհարկե,*

տաղանդի աստիճանով: Ահա թե ինչու բառապաշարի ծավալն ու բնույթը, նրա չերտերն ու տեսակները չեն կարող անտեսվել գրողի ստեղծագործության գեղարվեստական և հասարակական արժեքը որոշելիս:

Գրականության պատմությունը ցույց է տալիս, որ խոշորագույն գրողների լեզուն, ի թիվս շատ այլ հատկանիշների, բնութագրվում է նաև բառապաշարի հարստությամբ և բազմազանությամբ: Այսպես, մասնագետների հաշվումներով՝ Շեքսպիրի ստեղծագործության բառապաշարն ընդգրկում է մոտ 24 հազար բառ, Պուշկինինը՝ 21 հազարից ավելի, Լերմոնտովինը՝ չուրջ 15 հազար, Շևչենկոյինը՝ 10 հազար բառ և այլն: Հայ գրականության նշանավոր երկերից Մովսես Խորենացու «Հայոց պատմությունը» պարունակում է 7031 բառ, Գրիգոր Նարեկացու «Ողբերգության մատյանը»՝ 6962, «Սամվելը»՝ 7718 և այլն: Լեզվաբանները հաշվել են նաև մի քանի հայ գրողների բառապաշարը, թեև ստացված տվյալները կարող են լրիվ և ճշգրիտ չլինել՝ որոշ երկեր տեսաղաչտից դուրս թողնելու պատճառով: Ըստ այդ տվյալների՝ Հովհ. Թումանյանի գեղարվեստական երկերի (և թարգմանությունների) մեջ օգտագործված է մոտ 9000 բառ, Ե. Չարենցի և Ավ. Իսահակյանի միայն չափածո երկերում՝ համապատասխանաբար 7500 և 5200 բառ: Նորագույն գրողներից բառապաշարի մեծ բազմազանության է հասել Պ. Սևակը, որի միայն չափածո երկերում (թարգմանությունների հետ միասին) կա չուրջ 17 300 բառ:

Գրողների բառապաշարի մանրամասն ուսումնասիրությունը, իհարկե, ավելի լեզվաբանական խնդիր է: Նրա մեջ մտնում են բազմաթիվ հարցեր, ինչպես հոմանիշ, հականիշ և համանուն բառերի, դարձվածքների, բառակազմության սկզբունքների, բնագրի մեջ բառերի ձևով բերած իմաստային նրբերանգների ուսումնասիրությունը և այլն: Սակայն լեզվի գեղարվեստական կիրառության տեսակետից հատուկ հետաքրքրություն են ներկայացնում գրականության լեզվի բառապաշարի որոշ առանձնահատուկ չերտեր: Դրանք այն բառերն են, որոնք ինչ-որ կերպ առանձնանում են տվյալ չրջանի ազգային գրական լեզվի ընդհանուր դանգվածից, բայց օգտագործվում են գրողների կողմից հատուկ գեղարվեստական նպատակով՝ կերպարի տիպականացման, ժամանակի և միջավայրի գունավորում ստեղծելու համար և այլն:

Այս կարգի բառերը սովորաբար բաժանվում են չորս խմբի՝

հնարանութիւն և նորարանութիւն, բարբառային և օտար բառեր:

Հնաբանութիւններ: Գրական լեզվի երկի մեջ երբեմն օգտագործվում են նաև հնացած, բնդհանուր կիրառութիւնից հանված բառեր, որոնք կոչվում են **հնաբանութիւններ** (արխաիզմներ): Լեզվի զարգացումն առաջին հերթին արտահայտվում է որոշ բառերի հնանալու և նորերի առաջացման մեջ: Բառերը հնանում են երկու պատճառով՝ ա) երբ բառի միջոցով նշվող իմաստը կամ առարկան դուրս են մղվում կյանքից, բ) երբ նույն իմաստն արտահայտող տարբեր բառերից մեկը «պարտվում» և դուրս է գալիս սպառնդից: Ժամանակակից հայոց լեզվում չեն գործածվում հազարավոր բառեր ու արտահայտութիւններ, որոնք եղել են գրաբարում, միջին հայերենում կամ աշխարհաբարի ավելի վաղ փուլերում:

Հնարանութիւնների հարցին պետք է մոտենալ պատմականորեն՝ միշտ նկատի առնելով տվյալ ժամանակի համադգային լեզվի վիճակը: Արդի հայերենում այնպիսի բառաձևեր, ինչպես՝ **սորա, նորա, նոցանով, տեսանել, կառուցանել, հարուցանել, մարդերի, ընտրողութիւն, չարժողութիւն** և այլն, վաղուց հնացել են և չեն գործածվում: Բայց Մ. Նալբանդյանի լեզվում դրանք դեռ արխաիզմներ չէին, այլ կիրառվում էին իրրև օրինական և բնական ձևեր: Կամ՝ դեռ XX դարասկզբի գրական աշխարհաբարում (օրինակ՝ Թումանյանի հրապարակախոսութիւան լեզվում) սովորական էին այնպիսի ժխտական բայաձևեր, ինչպես՝ **չի լինիլ, չի հնչիլ, չեմ գրիլ** և այլն: Այնինչ այսօր դրանք կրնկալվեին իրրև հնարանութիւններ:

Տարբեր լեզուներում հնարանութիւնների հիմնական աղբյուրը այսպես կոչված մեռած լեզուներից վերցրած բառերն են (լատինիզմներ, գալիցիզմներ, սլավյանիզմներ և այլն), հայերենում՝ գրաբարյան բառերը: Հնարանութիւնները կարող են տարբեր դեր կատարել: Ամենից ավելի դրանք օգտագործվում են պատմագեղարվեստական երկերում՝ նպաստելով **պատմական միջավայրի** վերստեղծմանը: Գրողն իր պատմական հերոսներին, իհարկե, չի խոսեցնում պատկերվող դարաշրջանի լեզվով (որովհետև այդ դեպքում երկն անհասկանալի կդառնար ժամանակակից ընթերցողին), բայց նրանց խոսքի մեջ մտցնում է որոշ հին բառեր, որոնք պատկերացում են տալիս նրանց լեզվի և մտածողութիւան մասին: Հեղինակային լեզվի մեջ ևս սովորաբար մուտք են գործում մի չարք

հնացած բառեր, որոնք նշում են պատկերվող ժամանակի բնորոշ իրերն ու երևույթները: Այսպես, Րաֆֆու «Սամվել» վեպում ինչպես հերոսների, այնպես էլ հեղինակի լեզվում հանդիպում են բազմաթիվ գրարարյան բառեր ու հոլովաձևեր (**անդրենածին, ափանցված, ազուցած, նախահարց, մատենից, լանջաց** և այլն), դևերի և արդուզարդի շատ հին անուններ (**ջիդա, ասպար, աչտե, թանա, հուռութք** և այլն): Ն. Զարյանի «Արա Գեղեցիկ» ողբերգության մեջ հեթանոսական ժամանակների դպացողություն մեծապես կապված է նաև գրաբարյան բառերի և բերականական ձևերի օգտագործման հետ: Օրինակ.

Եվ *ակըմբեց* և թոռ և թոռնորդի,
Համակըմբեց յուր ցեղն ի մի,
Եվ կամքը Բել բռնակալի մերժեց *ի բաց*,
***Ազատ* եկավ աշխարհն *Այրարատի*:**

Բնորոշ օրինակ է նաև հետևյալը: Այսօր հայերենում ընդունված են **մարմար, մարմարե** բառերը: Բայց մեր բանաստեղծները հաճախ գերադասել են նրանց հնացած տարբերակները, ինչպես՝ «Ու լի դառնությամբ հարցնում է նա դարուկ, **մարմարիոն** *թմկա տիրուհուն*» (Թումանյան), «Ծ, չի եղել մեր գայլը պղնձյա և ոչ **մարմարիոնյա**, և ոչ անգամ քարե» (Զարենց), «**մարմարիոնե** *գեղուհի*» (Գ. Սարյան), «Ջո ճակատը մազագաթի հին պատառիկ է ասես, **մարմարոնյա** *մի ափ բևեռը-հուչարձան*» (Պ. Սևակ՝ Կոմիտասի մասին): Այս հնաբանությունները, ամեն անգամ յուրովի, վեհության, վսեմականության երանգ են տալիս խոսքին:

Հնացած բառերն ու բառաձևերը կարող են գործածվել նաև ոչ պատմական թեմայով երկերում՝ մեծ մասամբ ծառայելով հանդիսավոր, պաթետիկ տրամադրություն ստեղծելուն: Ահա մի օրինակ Զարենցի «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուից.

Իսկ երրորդ բուռը ձեր անհատնելի սերմի
Դեպի *լայտ* Մասիս *սերմանեցեք*,–
Թող *Թանձրացյալ* թուչի, իբրև ցնորք չերմին,
Դեպի կուրծքը նրա *ձյունածեծ*:

Երբեմն էլ հնացած բառերը կիրառվում են ճիշտ հակառակ նպատակով՝ որևէ բան հեգնելու համար. այդ դեպքում «բարձր ոճն» ավելի է ընդգծում երևույթի ծիծաղելիությունը: Օրինակ.

այդպիսի դեր են կատարում գրարարյան բառաձևերը Զարենցի մի քանի էպիգրամներում. «**Աստ հանգչի** – (անուն): – Նախրյան երկրի քննադատը մեծ». կամ՝ «Ես ներո՛ւմ եմ քեզ, ներո՛ւմ էլի, **քանզի**-լաճ ես դու և ո՛չ թե չար...»:

Բոլոր դեպքերում հնարանություն հետապնդում է որոշակի գեղարվեստական խնդիր, սակայն նրա կիրառությունն անպայման ենթադրում է չափի զգացում:

Բարբառային բառեր: Զսահմանափակվելով գրական լեզվի բառապաշարով՝ գրողները հաճախ դիմում են նաև բարբառներին ու տեղական խոսվածքներին: Բարբառային ծագում ունեցող բառերը գրական ստեղծագործության մեջ կարող են տարբեր դեր խաղալ:

Նախ, պետք է առանձնացնել այն երևույթը, երբ անցյալում որոչ գրողներ ստեղծագործել են բարբառով՝ երբեմն գիտակցարար հրաժարվելով գրական լեզվից: Սայաթ-Նովայի հայերեն բոլոր խաղերը հյուսված են Թիֆլիսի բարբառով, ինչպես նաև Գ. Սունդուկյանի բոլոր պիեսները (բացի «Ամուսիններ» դրամայից) և արձակ երկերը («Վարինկի վեչեր», «Համալի մասահաֆներ» և այլն): Իսկ Ռ. Պատկանյանն իր բանաստեղծությունների մի զգալի մասը («Նոր Նախիջևանի քնար») և չատ պատմվածքներ գրել է Նոր Նախիջևանի բարբառով: Նման դեպքերում բարբառը հանդես է գալիս իբրև գրականության լեզու: Գրական լեզուն փոխարինելով բարբառով՝ գրողները ցանկացել են ոչ միայն հարազատորեն վերարտադրել տվյալ միջավայրի լեզվական պատկերը, հերոսների մտածողության և խոսքի բոլոր բնորոշ գծերը, այլև առավել չափով հասկանալի լինել այդ բարբառով խոսող մարդկանց: Այդ նույն նպատակով էլ հայ նոր գրականության հիմնադիր Խ. Աբովյանն իր գլխավոր երկը («Վերք Հայաստանի») գրելիս լայն ասպարեզ տվեց իր մայրենի Արարատյան բարբառին, թեև կարող էր գրել նաև ավելի գրականացված աշխարհաբարով: Բարբառին մեծ տեղ են հատկացրել, իսկ որոչ դեպքերում պարզապես բարբառով են գրել արևելահայ և արևմտահայ գյուղագիրները:

Բայց սրանով բարբառի օգտագործման ոլորտը չի սպառվում: Բարբառների և տեղական խոսվածքների առանձին տարրեր (բառեր և արտահայտություններ) կարող են մտնել նաև գրական լեզվով գրված երկերի ընդհանուր հյուսվածքի մեջ: Դա սովորաբար արվում է գործող անձանց խոսքը տիպականացնելու համար: Պա-

տահական չէ, որ այդ տարրերը հաճախադեպ են մեր գրողների այն երկերում, որտեղ պատկերված է բարբառների գործառութեյան հիմնական ոլորտը՝ գյուղական միջավայրը: Օրինակ, «Անուշ» պոեմի միայն առաջին երգի մեջ (գերազանցապես հերոսների խոսքում) բարբառային բառերի և արտահայտութեյունների չարքը բավական մեծ է, ինչպես՝ **օխտն, մին, բալա, դոշ, խելքամաղ, դագա, հոնգուր-հոնգուր, պաղ, յար, յարաբ, ջիգյար, էրված, հարամի, վախեցի, ափսոս բոյիդ թեելիկ-մեելիկ, չար ու չառ, ա՛յ մազդ կտրած, քու ահը կտրի, ի՞նչ ես կորցրել՝ չես կարում գտնել** և այլն: Ճիշտ է, բերված բառերի մի զգալի մասը նկել է հարևան լեզուներից, բայց այդ բառերն այնքան ամուր են մտել տեղական բարբառների մեջ, որ նրանց «օտար» լինելը բոլորովին չի զգացվում:

Վ. Փափազյանի «Ժայռը» դրամայի գյուղացի հերոսներից մեկն իր խոսքի մեջ բնականորեն ներառում է գյուղական խոսվածքի չատ տարրեր.

Աղա, բաս ծոխ խե՞լք էլ չունեք... Ասենք հիմի Գրիգոր աղեն ձեր պարտքը բաշխեց... Կբաշխի, բա ի՞նչ կանի. վախն ընկել ա ջանը. սուդից վախենում ա, ընենց ա անում, որ անիրավութեյունների ջոնդերը ծածկի... Բա հիմի արավ, ինքն էլ պրծավ, էլի գեղումը մնաց... տո՛, էլ պարտք չե՞ք անելու, էլ մեր բաղը չի՞ խարաբ ըլի, յա քյասաթ տարի չի՞ գա... Ցա թե՝ Գրիգոր աղեն է՞չ կըլի, որ այսուհետև գործը փխա բռնի... Հը՛, ա խալխը, դրուստ չե՞մ ասում...

Ա. Բակունցի «Կյորնս» վիպակում Աթա ապոր խոսքը չատ բնորոշ է կերպարի մտածողութեյան և բնավորութեյան համար: Ահա հատվածներ բարբառով հագեցած նրա դատողութեյուններից.

Դե հայ եմ մի տակով մի գլխով: Որ ավազանում մկրտված եմ, ուրեմն հայ քրիստոնյա եմ, էլի՛: Հո անհավատ նասրանի չեմ... Հիմա որ հայ եմ, ի՞նչ եմ արել: Գլուխս հո մեղրոտ չեմ արել...

Որ նրանք հայ լինեն, ես հայութեյունից դուրս կգամ, հայը ես եմ, Ղուրղանց Իսոն է, որ ցամաք հացին Աստված է կանչում, – չկա՛: Հայը վար կանի, ծառ կտնկի, չալակով փայտ կբերի, քերծ կքանդի, հայը խեղճ ու կրակ ոահաթ է էս ձորերում բառաչող:

Իհարկե, հերոսի բարբառախոս լինելը ցույց տալու համար պարտադիր չէ նրան սկզբից մինչև վերջ բարբառով խոսեցնել. այդ մասին կարելի է պատկերացում տալ առանձին բառերի և քերականական ձևերի միջոցով (ինչպես և երևում է բերված օրինակներից):

Բարբառային բառերին իրենց նշանակությամբ մոտ են մի քանի ուրիշ բառաչերտեր, ինչպես՝

ա) **ժարգոնիզմներ**՝ մարդկանց որևէ նեղ խմբի հատուկ բառեր՝ հաճախ հիմնված պայմանական նշանների վրա,

բ) **պրոֆեսիոնալիզմներ**՝ որևէ մասնագիտության հետ կապված բառեր և տերմիններ,

գ) **վուլգարիզմներ**՝ կոպիտ, գռեհիկ բառեր և արտահայտություններ և այլն:

Այս կարգի բառերը գեղարվեստական գրականության մեջ կիրառվում են համապատասխան միջավայրի ցուցադրման համար և, իհարկե, ըստ հնարավորին սահմանափակ չափերով:

Օտարաբանություններ: Բառապաշարի մյուս առանձնահատուկ շերտը օտար լեզուներից վերցված բառերն են, որոնք կոչվում են նաև **վարվարիզմներ** (օտար բառերով խճողված լեզուն անցյալում անվանել են նաև «մակարոնիկ ոճ», որն օգտագործվում էր երգիծական նպատակով):

Անհրաժեշտ է նախ ճշտել այս հասկացության սահմանները: Օտարաբանություն չի կարելի համարել այն բառերը, որոնք թեև տվյալ լեզվի մեջ մուտք են գործել ուրիշ լեզուներից, բայց վաղուց դարձել են նրա բառապաշարի անբաժան մասը: Իր զարգացման բոլոր փուլերում հայոց լեզուն չփվել է հին և նոր շատ լեզուների հետ, նրանցից փոխ է առել շատ բառեր: Օրինակ, այսօր շատերը չեն էլ կասկածում, որ փոխառություններ են ամեն քայլափոխի օգտագործվող շատ ու շատ հայերեն բառեր՝ **բժիշկ, հրապարակ, պատերազմ, գավառ, ազգ, գաղափար, ազատ, նամակ, մկրատ** և այլն:

Նոր ժամանակներում ժողովուրդների բազմակողմանի կապերի հետևանքով մեր լեզվի մեջ էլ մտան և շարունակում են մուտք գործել քաղաքական, մշակութային և գիտատեխնիկական ոլորտների հետ առնչվող անհամար օտար բառեր (մեծ մասամբ ռուսերենի միջոցով): Ճիշտ է, հայոց լեզուն նոր իմաստները սեփական միջոցներով արտահայտելու բացառիկ լայն հնարավորություններ ունի, բայց բացարձակորեն հրաժարվել փոխառություններից անհնար է և անիմաստ: Թեև այդ կարգի բառերի (**ռադիո, կիբեռնետիկա, ավիացիա, ատոմ, ֆուտբոլ, տրամվայ, ինստիտուտ, ռեկտոր** և այլն) օտար ծագումը անմիջապես զգացվում է, բայց դրանք այլևս չեն ընկալվում իբրև օտարաբանություն, քանի որ միջազգային տարածում ունեն և դարձել են նաև մեր լեզվի սեփականություն:

Ուրևմն՝ ի՞նչ է օտարարանութիյուն գեղարվեստական խոսքի մեջ. դրանք այն օտար բառերն են, որոնց համարժեքը թեև տվյալ լեզուն ունի, բայց ստեղծագործութիյան հեղինակը օգտագործում է դրանք որոշակի **գեղարվեստական նպատակով**:

Այսպես, օտար բառերը հաճախ գործածվում են հերոսների ուղղակի խոսքի մեջ՝ նրանց **լեզուն և բնավորութիյունը տիպականացնելու** *համար: Տարբեր լեզուների խառնուրդով խոսող կերպարի լեզվի մասին պատկերացում տալու համար հեղինակը նրա խոսքի մեջ մտցնում է օտար բառեր. նույնիսկ ամբողջ նախադասութիյուններ (դրա օրինակն են Լ. Տոլստոյի «Պատերազմ և խաղաղութիյուն» վեպի հերոսների ֆրանսերեն խոսակցութիյունները): Իր երկու բանաստեղծութիյուններին մեջ ներմուծելով բազմաթիվ ռուսերեն և ֆրանսերեն բառեր (համապատասխան գրութիյամբ՝ Ռ. Պատկանյանը չոչափելի պատկերացում է տալիս մայրաքաղաքում կրթված հայ երիտասարդի և հայ աղջկա բարբառախական էութիյան մասին: Ահա մեկական քառատող այդ բանաստեղծութիյուններից.*

Հագնըվում է նա միշտ *en grand*, ման է գալիս *a' la chigue*,
Ճաշ է ուտում, ո՞ւր եք կարծում, *chez Dussean* կամ *Domingue*.
Կարդում է նա *Morning, De'bats*, ո՛չ Բազմավեպ, *ah! fi! done!*
Ֆրանսերեն է կոտրատում, հայերենն է *moeuvais too*.

.....

Վարդի գույնը *уж не в моде: то-ли дело бледный лик!*
Այստեղումը *бледный* են դիվ համ աղջկունք, համ կնանիք:
Ի՞նչ է գաղտնին *бледный*ութիյան, այդ հայտնի չէ ոչ ոքին,
Միայն կասես, որ չատուց է կավիճն ունի բարձըր գին:

Ա. Բակունցի «Կարմրաթար» վեպում հերոսներից մեկը՝ Արզումանը, նոր է վերադարձել ցարական բանակից, և նրա լեզվում ամենուրեք զգացվում է այդ հանգամանքը. նա առատորեն գործածում է զինվորական ծառայութիյան հետ կապված ռուսերեն բառեր և արտահայտութիյուններ (մեծ մասամբ՝ սխալներով), որոնք անհատականացնում են նրա խոսքը, ներկայացնում նրա սրամիտ, կատակասեր բնավորութիյունը: Ահա մի օրինակ.

Ուստա Նազար, ես քեզ համար բադ ստարատցա... Պրիկազը տուր՝ ուզում ես քերծերը թափեմ ձորի մեջ... Ցա սալդաթ 117 պենզենսկի պոլկ տրետի բատալիոն ավտարո րոտա պալուչիտ Արզումանու Եղիազարովու սելեննի Կարմիրակար Ելիսավետապոլսկի գուբերնի... Այ, ես քու իմանը...

Սիմոն ապեր, մեզ մին փելդփերել ունեինք, գլուխն էս քարի չափ կար... ... Որ նռւ էր ասում, սաղ զվոդը դողում էր...

Նույնպիսի լեզվական խաոնուրդով է խոսում նաև վնպի մեկ ուրիշ կերպար՝ Եփրեմը («չնստ չնստի գրնդ», «իմ կողմից պերնդայ պակլոն», «մի քիչ դարադումննի է եղել» և այլն):

*Օտար բառերի մյուս դերը համապատասխան **ազգային գունավորում** (**կոլորիտ**) ստեղծելն է: Ա. Բակունցի «Խաչատուր Աբովյան» վեպում ինչպես հերոսների, այնպես էլ հեղինակային խոսքում օգտագործվող գերմաններեն և յատիներեն բառերը (**լիքեր արմենիեր, հերր, ֆրաու, ֆուքս, բրենդեր, հոմելետիկա, էդելմանն** և այլն) ծառայում են վերստեղծելու Դորպատի համալսարանի միջավայրի պատկերը: Իսկ Գ. Սարյանի արևելյան պոեմներում ազգային-կենցաղային գունավորման մեծ չափով նպաստում են առատորեն գործածվող պարսկերեն բառերը (**թաջիր, ղեյլան, զալամքյար, համամի խալիչա, սեզահ, ջնդա, ռուբանդ, թառզան, զաֆրան** և այլն):*

Նորաբանություններ: *Լեզվի բառապաշարի զարգացումը, բացի փոխառություններից, արտահայտվում է նաև նոր բառերի գոյացումով, որոնք ստեղծվում են կյանքի նոր երևույթներ նշելու համար: Նորաբանությունները սովորաբար ստեղծվում են տվյալ լեզվի բառարմատների հիման վրա՝ օտար տերմինները պատճենելու, բառահապավումների և այլ միջոցներով: Լեզվի մեջ անընդհատ առաջացող այդ նոր բառերի ուսումնասիրությունը լեզվարանության բնագավառն է:*

*Սակայն երբ խոսվում է գրականության լեզվի մեջ հնարանության հակառակ մի երևույթի՝ **նորաբանությունների հեռոլոգիզմների**) մասին, ապա դրանցով ըրադվում է գրականագիտությունը, որն ուսումնասիրում է այս կամ այն գրողի ստեղծած նոր բառերը: Այդ բառերն ստեղծվում են լեզվում եղած բառերի և արմատների հիման վրա (բառաբարդումներ, ածանցումներ և այլն), այդ պատճառով էլ, թեև նրանց նոր լինելը սովորաբար միանգամից աչքի է ընկնում և մի տեսակ առանձնացնում մյուսներից, բայց նրանց իմաստը հեշտությամբ հասկացվում է:*

Առավել մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում այն նորաստեղծ բառերը, որոնք գույց են տալիս հեղինակի պատկերավոր մտածողության յուրահատկությունը: Բերենք մի երկու օրինակ:

Հ. Թումանյանի բառյակներից մեկն սկսվում է այս տողով.

«Բարձր է հնոց աշխարհն Հայոց ու Մասիր **երկնադետ**»: Ընդծված բառը բանաստեղծի նորարանութիյունն է՝ կազմված **երկինք** և **դիտել** բառերի միացումից: Եվ այդ բառը մի ամբողջ նկարագրութիյան չափ պատկերացում է տալիս իր բարձունքից աշխ երկինքը դիտող Մասիսի մասին: Նույնը կարելի է ասել **երկնասլաց** մակդիրի մասին, որ Արարատին տվել է Վ. Տերյանը:

Հիշենք նաև «աղմուկ» բառից Տերյանի ստեղծած երկու բառերը: «Աչնան մեղեդի» բանաստեղծութիյան մեջ՝ «Դու այնտեղ էիր, այն **աղմկահեր կյանքի** մշուշում», «Վերադարձ» բանաստեղծութիյան մեջ՝ «Այս **աղմկահյուս կյանքի** խեղճ բոցում Այրում է սիրտս սրբազան մի ոգի»: Այս նորարանութիյունները մի տեսակ առարկայացնում են կյանքի հուզական գնահատականը, ավելի խորհրդաւոր ու գեղեցիկ դարձնում այն:

Բոլոր նշանավոր գրողների մոտ էլ, իհարկե, տարբեր չափերով, կարելի է նորաստեղծ բառեր գտնել: Ավելի հաճախ դրանք հանդես են գալիս բանաստեղծական խոսքի մեջ, չափածոյի հուզական և պատկերային հագեցվածութիյուն, իմաստի առավելագույն խտացման հակումը ավելի հաճախ են մղում նոր բառերի ստեղծման: Բերենք օրինակներ արևելահայ բանաստեղծներից:

Հովհ. Հովհաննիսյանի ստեղծած նորարանութիյուններից են՝ *ծաղկաժպիտ, կանաչապսակ, գվարթաղույր, ամպահյուս:*

Հովհ. Թումանյանը կերտել է այսպիսի նոր բառեր՝ *երբադուտ, ահեղասաստ, կենսաժպիտ, ծաղկապալար, տրտմաչուք, տենչատուչոր, անդրամպային* և այլն:

Ավ. Իսահակյանը՝ *մահախուճապ, աստղարիր, բարձրադողանջ, հնագեղ, հավերժոդ, երջանկասփյուռ, ծիածանաթև* և այլն:

Վ. Տերյանը՝ *գեղագանգուր, երբահյուս, միգասքող, հեռախույս, լուսաչունչ, սառնաթև, հրդեհավառ* և այլն:

Ե. Չարենցը միայն «Ամբոխները խելագարված» պոեմում **արև, հուր, կարմիր, արյուն** բառերից բազմաթիվ նոր բարդութիյուններ է ստեղծել, որոնց մեծ մասը առաջին անգամ այստեղ է հանդիպում՝ *հրանման, հրակարմիր, հրարոսոր, հրաչուչան, արյունամած, արյունավառ, արևակամ, արևագույն, կարմրակեզ, կարմրավառ, կարմրածուփ* և այլն:

Շատ բազմազան և բազմապանակ են **Պ. Սևակի** նորարանութիյունները, որոնցից նշենք միայն մի քանիսը՝ *ամենամարդ, ամենահայ, աշխարհազրոս, բառադուլ, սիրադուլ, տրտմահանդես, կենսաթինդ, հոգևխարտիչ, հոգևսրրիչ* և այլն:

Նորաստեղծ բառերի մի մասն արագորեն տարածվում է, դառնում ազգային լեզվի ընդհանուր սեփականություն, և հաճախ դժվար է լինում որոշել, թե ով է առաջին անգամ կիրառության մեջ մտցրել այն: Բայց շատ նորարանություններ էլ հետագայում այլևս չեն գործածվում: Նոր բառը երբեմն այնքան ամուր է կապվում իր ստեղծողի անվան հետ, որ այն կարծես դառնում է տվյալ հեղինակի լեզվամտածողության անձնանմանելի վկայություններ (ինչպես՝ Թումանյանի **երկնագետ**, Իսահակյանի **մահախուճապ**, Տերյանի **գեղագանգուր** և ուրիշ բառեր):

ՊԱՏԿԵՐԱՎՈՐՈՒԹՅԱՆ ՄԻՋՈՑՆԵՐ

Պատկերավորություն՝ իբրև գեղարվեստական գրականության և նրա լեզվի կարևորագույն հատկանիշ, չի կարելի նույնացնել այսպես կոչված «բառային պատկերների» կամ պատկերավոր արտահայտությունների հետ (մակդիր, համեմատություն, փոխաբերություն և այլն): Եթե գրական պատկերը մարդկային կյանքի որևէ կոնկրետ վիճակի վերարտադրությունն է, ապա պատկերավոր արտահայտությունը մատնանշում է սոսկ որևէ հատկանիշ, տալիս է որևէ երևույթի զգացմունքային գնահատականը: Հետևաբար, սխալ է այն ըմբռնումը, թե գրողը պատկերավորության կարող է հասնել միմիայն համեմատությունների կամ փոխաբերական արտահայտությունների օգնությամբ, և թե որքան շատ լինեն այդպիսի տարրեր, այնքան երկն ավելի պատկերավոր կլինի: Գրողը կարող է երբեմն չօգտվել նման արտահայտություններից, բայց նրա խոսքը պատկերավոր է, եթե բացահայտում է առարկայի էական կողմերը՝ իրենց գեղարվեստական կոնկրետության մեջ: Ահա մի հատված Թումանյանի «Մի կաթիլ մեղրից».

Ամեն մինը առած մի բան,
Որը ձեռքին մի հրացան,
Որը եղան, ցաքատ կամ աուր,
Որը թի, բահ, որը չամփուր,
Որը կացնով, որը փետով,
Որը ձիով, որը ոտով,
Որն անգըտակ, որը բոբիկ–
Դեպի դուշման գյուղը մոտիկ:

Այս տողերում ոչ մի համեմատություն, փոխարերություն կամ մակդիր չկա, բայց նկարագրություններ խիստ պատկերավոր է. նույնիսկ մարդկանց և առարկաների հասարակ թվարկումով բանաստեղծը կարողացել է արտակարգ կենդանի պատկերացում տալ ամրոխի անկարգ, հախուռն, գլխապտույտ արագության հասնող չարժման մասին:

Մյուս կողմից, պատկերավոր արտահայտությունների ավելորդ կուտակումը, անպայման «գարդարուն» ոճով խոսելու ձգտումը հաճախ հանգեցնում են արհեստականության, իմաստի մթագրնման, չեղում են հիմնական մտքից: Այդ երևույթի դեմ զգուշացնում էր դեռևս Արիստոտելը իր «Հռետորիկա» աշխատության մեջ:

Սակայն «բառային պատկերների» նշանակություններ, եթե դրանք օգտագործվում են վարպետորեն, երբեք չի կարելի թերագնահատել: Դրանք այն կարևոր միջոցներից են, որոնց օգնությամբ գրողը հասնում է պատկերման ավելի մեծ կենդանության և որոշակիության, նկարագրվող երևույթի ավելի բազմակողմանի բացահայտման, խոսքի գեղարվեստական հնչեղության, զգացմունքայնության: Պատկերավոր արտահայտությունները օրգանապես հատուկ են նաև առօրյա-խոսակցական լեզվին, դրանց կարելի է հանդիպել հրապարակախոսական և գիտական աշխատություններում: Բայց նրանց դերը շատ ավելի էական է գեղարվեստական լեզվում, որտեղ նրանք՝ իրրև գրողի պատկերավոր մտածողության չոչափելի դրսևորումներ, անմիջարար մասնակցում են պատկերի ստեղծմանը:

Համեմատություն: *Իր ձևով հնչտ է տարրերվում համեմատությունը: Դա երկու առարկաների կամ երևույթների համադրությունն է, որը կատարվում է նկարագրությունն ավելի ցայտուն, պատկերավոր դարձնելու համար: Սովորարար համեմատության հիմքը երկու երևույթների միջև եղած ակնհայտ կամ թաքնված նմանությունն է, որի չնորհիվ կապ է ստեղծվում նրանց միջև, մեկի օգնությամբ բացատրվում և բնութագրվում է մյուսը: Վերցնենք Թումանյանի հայտնի համեմատությունը.*

Ամպերը դանդաղ ուղտերի նման
Նոր են ջուր խմած ձորից բարձրանում:

Ամպերի և ուղտերի միջև ուղղակի իմաստով, իհարկե, որևէ նմանություն չկա: Բայց բանաստեղծը նրանց միջև ընդհանուր եղր

է գտել՝ նկատի ունենալով այն, որ հնովից ամպերի ուրվագծերը նմանվում են ուղտերի քարավանների և նրանց պես դանդաղ բնթանում են: Այդ նմանության վրա կառուցված համեմատություններ մեզ հնարավորություն է տալիս չոչափելիորեն, կենդանի պատկերացնելու ձորից բարձրացող ամպերի ընթացքը:

Համեմատություններ ոչ միայն առարկաների ընդհանուր գծերն է բացահայտում, այլև հեղինակի վերաբերմունքը դրանց նկատմամբ: Այն սովորաբար առաջ է քաշում, ընդգծում է երևույթի բազմազան հատկություններից մեկը, տվյալ դեպքում՝ ամենից էականը: Նույն «Անուշ» պոեմում Մոսիի մասին ասվածը՝ **կախ տված անին սև հրացանը – սև օձի նման**,– նպատակ ունի ոչ թե հրացանի իրական բնութագիրը տալու, այլ ընդգծելու կատարված սպանության դաժանությունը, ներկաների վիշտն ու սարսափը:

Համեմատություններ սովորաբար բաղկացած է լինում երեք անդամից՝ ա) այն առարկան, **որը** համեմատվում է, բ) այն առարկան, **որի հետ** համեմատվում է, գ) այն **հատկանիշը**, որի հիման վրա կատարվում է համեմատությունը: Այսպես՝ **ես կարոտած աչքի նման քեզ կժպտա վտիտ Սևան** (Թումանյան) համեմատության մեջ Սևանը համեմատվում է աչքի հետ՝ նրանց վերագրվող ընդհանուր հատկանիշի («կարոտած») հիման վրա: **Երեկոն իջավ, որպես հոգնած ճամփորդ** (Զարենց) համեմատության մեջ երեկոն և ճամփորդը նմանեցվում են հոգնածության հատկանիշով:

Սակայն երբեմն երկու համեմատվող երևույթներն իրար հետ կապող հատկանիշը կարող է ուղղակի չհիշատակվել, եթե այն ինքնին հասկացվում է: Օրինակ, փոխանակ ասելու **նետի պես չեչտակի հայացք**, մենք կարող ենք ասել՝ **նետի պես հայացք**, քանի որ տվյալ դեպքում հասկացվում է, որ համեմատության եղրը նետի չեչտակիությունն է և ոչ թե նրա մեկ այլ հատկանիշ:

Հայերենում համեմատության անդամները կապվում են **ինչպես, որպես, նման, իբրև, կարծես, կարծես թե, ասես, պես, ոնց որ, հանց, զերթ** և այլ կապական բառերով:

Պոեզիայում կան օրինակներ, երբ բանաստեղծությունը կառուցվում է անընդմեջ իրար հաջորդող համեմատությունների չարքի վրա: Այդպես է դարգանում Վ. Տերյանի «Ցնորք» բանաստեղծությունը.

Նա ուներ խորունկ երկնագույն աչքեր,
Քնքուշ ու խաղաղ, որպես իրիկուն.
Նա մի անծանոթ երկրի աղջիկ էր,
Որ աղոթքի պես ապրեց իմ հոգում:

Նրա ժըպիտը մեղմ էր ու դողդոջ,
Որպես լուսնյակի ժըպիտը տխուր.
Նա չուներ խոցող թովչանքը կնոջ.–
Նա մոտենում էր որպես քաղցր քույր...

Երբեմն էլ բանաստեղծությունը հիմնվում է նույն համեմատությունը նորանոր տարրերակներով (ստորադաս իմաստի աստիճանական ուժեղացմամբ) կրկնելու վրա: Այդ սկզբունքով է գարգանում Հովհ. Շիրազի հետևյալ բանաստեղծությունը.

Կարոտներս լամ ու թեթևանամ,
Ինչպես ամպերը անձրևից հետո,
Համբույրի կարոտ վարդերս բանամ,
Ինչպես գարունը անձրևից հետո,
Բացված վարդերով հետու գիրկդ գամ,
Ինչպես արևը անձրևից հետո:

Լինում է նաև **ծավալուն համեմատություն**, *որ համադրվող երևույթները (կամ նրանցից մեկը) ներկայացվում են բավական ընդարձակ նկարագրությամբ: Այդպիսի ծավալուն համեմատությամբ է սկսվում «Վերքի» նշանավոր առաջարանը. պատմելով հին արևելյան Կրնոս թագավորի համր որդու լեգենդը՝ Արովյանն իր վիճակը համեմատում է նրա հետ, որովհետև այժմ քանդվել է նաև իր լեզվի՝ տարիների փականքը, և ինքն ուզում է անկաշկանդ խոսել հարազատ ժողովրդի հետ: Կան օրինակներ, որ ամբողջ բանաստեղծությունը կառուցվում է իրեն մեկ ծավալուն համեմատություն: Վ. Տերյանի «Fatum» բանաստեղծությունը բաղկացած է երկու մասից՝ երկնքի աստղերի պատկերը (առաջին երկու տներ) և հովից իրար նրաղող սիրահարների վիճակը (երրորդ տուն), որոնք նմանեցվում են իրար.*

Կախարդական մի չղթա կա երկնքում՝
Աներևույթ, որպես ցավը խոր հոգու.
Իջնում է նա հուշիկ, որպես իրիկուն,
Օղակելով լույս աստղերը մեկմեկու:

Մեղմ գիշերի գեղագանգուր երազում՝
Այն աստղերը, որպես մոմեր արբազան,
Առկայծում են կարոտագին երազուն՝
Հավերժաբար իրար կապված և բաժան:

Ես ու դու էլ չղթայված ենք իրարու,
Կարոտավառ երազում ենք միշտ իրար,
Միշտ իրար հետ, բայց միշտ բաժան ու հեռու,
Աստղերի պես և հարազատ և օտար...

Ծավալուն համեմատություն է նաև հետևյալ հատվածը Ա. Բակունցի «Եղբայրության բնկուզենիներ» պատմվածքից.

Աթա ապերը նայեց, խոր նայեց և արագ քայլերով իջավ պտուղի վրա: Նա նման էր անտառաբնակ եղջերուի, որ մոլորվելով դուրս է եկել անտառից, աչքն ընկել է օտարոտի մի բանի, որ չլացնում է, և՛ հմայում է, և՛ ահ է ներշնչում նրան և եղջերուն կանգնած միտք է անում՝ ի՞նչ է այդ, թակա՞րդ, բարեկա՞մ, թե՞ դարանամուտ որսորդ... Միտք է անում և իրեն գցում է ծանոթ թավուտները:

Այլ կառուցվածք ունի ժխտական Համեմատությունը. *այստեղ* բացասվում է երկու երևույթների նույնությունը և դրանով իսկ ցույց է տրվում նրանց նմանությունը: *Հնդհնակն ասես մեզ զգուշացնում է, որ երկու առարկա թեև նման են, բայց չպետք է դրանք չփոթել իրար հետ կամ նույնացնել: Օրինակ, Զարնցի «Խմբապետ Շավարշը» պոեմում կարդում ենք.*

Դա ոչ թե քամին է փողոցում չաչում,
Եվ ոչ էլ հրթիռը հրդեհում խավարը,–
Իր խմբի տղերանց հետ դա հյուրանոցում
Խմում, աղմկում է խմբապետ Շավարշը:

Առաջին երկու տողերը կառուցելով ժխտման վրա՝ բանաստեղծը դրանով իսկ հավաստում է, որ Շավարշի տղերանց աղմկաոգաոգակը նման է չաչող քամու կամ խավարում պայթող հրթիռի:

Համեմատության իր իմաստով շատ մոտ է **զուգահեռականությունը** *(պարալելիզմ), երբ նմանեցվում կամ համադրվում են մի կողմից բնության որևէ վիճակ, տեսարան, մյուս կողմից՝ մարդկային որևէ հոգեվիճակ կամ գործողություն: Դա փաստորեն ծավալուն կամ ժխտական համեմատություն է, բայց առանց համեմա-*

տուֆյան երկու մասերն իրար առնչող կապական բառերի: Զուգահնոականություններ (բնության և մարդու) հատկապես շատ տարածված է նկել ժողովրդական երգերում, երևմն հանդիպում է նաև դասական և ժամանակակից պոեզիայում: Ահա Թումանյանի «Թմկարևորդի առումը» պոեմից մեկ օրինակ.

– Էն Թըմկա ձորում սև ամպն է գոռում,
Էն չաղնեն է ճայթում էնպես ահարկու:
– Էն Թըմկա ձորում Թաթուլն է կըռվում,
Էն թուրն է չաչում էնպես ահարկու:

Նույն հնարքը կիրառված է Գ. Սարյանի «Իրանի» պոեմում.

Բուրեց ճերմակ մի չուչան թովչությունից այդ երգի,
Նաջիբան էր՝ հառաչեց մորմոքով խորին,
Մաղկած, փարթամ նշենին թափեց թերթերն իր ծաղկի,
Նաջիբան էր՝ արցունքի չիթերն աչքերին:

Մակդիր: *Մակդիրը (էպիտետ) մեկ կամ մի քանի բառից բաղկացած գեղարվեստական բնորոշում է, որը մատնանշում, ընդգծում է երևույթի որևէ հատկանիշ և նրա նկատմամբ որոշակի վերաբերմունք է արտահայտում:*

Քերականական իմաստով մակդիրը համընկնում է որոշչի հետ, բայց ամեն մի որոշիչ դեռ մակդիր չէ: Սովորաբար տարբերում են **տրամաբանական** *և* **գեղարվեստական** *բնորոշումներ: Տրամաբանական բնորոշումը (սովորական որոշիչը) ցույց է տալիս տվյալ երևույթի տարբերիչ հատկանիշը, առանձնացնում այն մյուս նման երևույթներից: Այնինչ գեղարվեստական բնորոշումը (մակդիր որոշիչը) չի հակադրում տվյալ առարկան մի ուրիշին, այլ ցույց է տալիս նրա այս կամ այն հատկանիշը իր պատկերավոր դրսևորմամբ՝ միաժամանակ արտահայտելով հուզական վերաբերմունք: Երբ ասում ենք* **«քարե** *չինություն», դրանով ցույց ենք տալիս, որ այն քարից է և ոչ թե փայտից, աղյուսից կամ հողից, դա տրամաբանական բնորոշում է: Այնինչ, երբ ասում ենք* **«հոյակերտ** *չինություն», դրանով արտահայտում ենք որոշակի զգացմունք, վերաբերմունք, դա արդեն մակդիր է:*

*Բացի այդ, տրամաբանական բնորոշումը սովորաբար մատնանշում է առարկայի որևէ առանձին կողմ կամ հատկանիշ (**անտա-***

ռապատ լեռ, խոր կիրճ, լայն փողոց), այնինչ մակդիրը միտում ունի ներկայացնելու և գնահատելու երևույթին իր ամրողջության մեջ. այդպիսի ամրողջական պատկեր է կանգնում մեր հայացքի առջև, երբ կարդում ենք Զարենցի խոսքերը Արարատի մասին՝ «Դևպի լյառը **անհաս** ու **վեհանիստ**»:

Միևնույն բառը տարբեր նախադասություններում կարող է հանդես գալ մեկ իրրև տրամաբանական, մեկ իրրև գեղարվեստական բնորոշում: «Նա **աև** ձեռնոցներ ունի» նախադասության մեջ «աև» որոշիչը մասնանշում է ձեռնոցի գույնը և ուրիշ ոչինչ. իսկ «**աև** գիշերն է գրկել ինձ» (Տերյան) նախադասության մեջ «աևր» արդեն գեղարվեստական մակդիր է, ցույց է տալիս որոշ հոգեկան վիճակ:

Մակդիրի միջոցով գրողը մեր ուշադրությունը կենտրոնացնում է երևույթի այն կողմերի վրա, որոնք նա համարում է ամենից էականը, արտահայտում է իր գաղափարական-հուզական գնահատականը: Այդպիսի դեր են կատարում, օրինակ, Զարենցի բանաստեղծության մակդիրները.

Ես իմ անուշ Հայաստանի *արևահամ* բառն եմ սիրում,
Մեր հին սազի *ողբանվագ, լացակումած* լարն եմ սիրում,
Արնանման* ծաղիկների ու վարդերի բույրը *վառման
Ու նաիրյան աղջիկների *հեզաճկուն* պարն եմ սիրում:

Մակդիրն ամենից հաճախ արտահայտվում է **ածականով** (ինչպես բերված տողերի բոլոր օրինակներում), բայց կարող է կազմվել նաև **գոյականից** (Հրաչք *աղջիկ*, կախարդ *ձմեռ*, **ծով** *աչքեր*, **կայծակ** *հնոցիր*, **քար** *սիրտ*), **մակբայից** (տերևները «դողացին **մեղմաբար**», «Տխուր կժպտաս դու **հոգնաճորեն**» – Տերյան), **դերբայից** («Մի **գերեզմանվող** *լռություն* տիրեց նրա հոգու մեջ», «Լակներ **սապատվող**» Պ. Սևակ) և այլն: Մակդիրը կարող է կազմված լինել ոչ թե մեկ բառից, այլ **բառակապակցությամբ**, ինչպես՝ **մթնում կորած** *խրճիթներ* (Զարենց), **կամք լափող** *հրդեհ* (Զարյան), **այրող կարոտից դողացող** *չրթներ* (Պ. Սևակ):

Անչափ չատ են մակդիրի տեսակներն ըստ բովանդակության, և այստեղ որևէ բավարար դասակարգում կատարել հնարավոր չէ: Երբեմն տարբերում են առարկայական իմաստ ունեցող (կամ նկարագրական) մակդիրները (**հեզաճկուն** *պար*, **երկնասլաց** *լեռ*) հոգևրանական, հուզական (կամ բնարական) բնույթի մակդիրներից

(**տանջալի** *կիշեր*, **լուսավոր** *հուշեր*): *Լինում են նաև, այսպես կոչված, «գունային» մակդիրներ (Օրինակ, Մեծարենցի մոտ՝* **բոսոր** *ժպիտ*, **կարմիր** *կարոտ*, **կապույտ** *հածում*, **ճերմակ** *երազ*) և այլն:

Առանձին խումբ են կազմում **մշտական** *մակդիրները: Դրանք շատ տարածված են ժողովրդական խոսքում և բանահյուսության մեջ, որտեղ նույնատիպ երևույթները սովորաբար միշտ ստանում են նույն բնորոշումը՝ անկախ նրանց անհատական գծերից, և մակդիրը դառնում է ավանդական ու կայուն մի բան (Հուրի փերի, հրեղեն ձի, կանաչ կորիճ, ադի արցունք, կարմիր արև, յուսերես աղջիկ, քար սիրտ և այլն): Մեր կյանքում մշտական մակդիրները դարձել են նույնիսկ հատուկ անուններ՝ Աղյուծ Մհեր, Թոր Դավիթ, Ձենով Օհան, Թուր-Կնծակի և այլն:*

Շատ հաճախ մակդիրն իրենից ներկայացնում է տվյալ բառիմաստի ուղղակի գործածություն: «Երկինքը **պըրչ** *է, պղտոր* **Նևան** **դանդաղ** *խփում է իր ափերին, և մառախուղը* **ծխանման** *իջել է* **թանձր»** *(Զարենց), այստեղ բոլոր մակդիրները մենք հասկանում ենք իրենց ուղղակի իմաստով: Սակայն մակդիր դարձած բառերը հաճախ տվյալ նախադասության մեջ ձեռք են բերում նաև ոչ ուղղակի իմաստ, ինչպես* **բողբոջ** *տեսիլներ,* **չուչան** *համբույր (Մեծարենց),* **գունատ** *հույս,* **կապուտաչյա** *երազներ (Տերյան),* **հրավարս** *օր (Զարենց),* **հանգչող** *ոտնաձայն (Բակունց): Այս մակդիրները տվյալ կապակցությունների մեջ ուղղակի իմաստով չի կարելի հասկանալ: Վերցնենք վերջին երկու օրինակները: Պարզ է, որ տատացի իմաստով ոտնաձայներ չի կարող հանգչել, իսկ օրը վարսեր չունի: Այստեղ մի երևույթ նմանեցվում է մյուսին (հեռացող քայլերի ձայներ՝ աստիճանարար մարող կրակին, արևի ճառագայթները՝ կանացի վարսերին), թեև այդ համեմատություն ուղղակի չի արտահայտված: Այդպիսի մակդիրների մեջ միշտ առկա է բառի որոշակի իմաստափոխություն, որևէ նմանության կամ զուգահեռի հիման վրա բառը տվյալ կապի մեջ ձեռք է բերում մի նոր, անուղղակի իմաստ, որի շնորհիվ բնորոշումը դառնում է ավելի պատկերավոր և տպավորիչ: Այդ բառն իր մեջ ասես զուգակցում է համեմատության երկու հիմնական անդամների իմաստները և հաճախ կարող է վերածվել համեմատության (կարելի է, օրինակ, ասել՝* **դանդաղ հանգչող կրակի նման աստիճանաբար թուլացող ոտնաձայն**): *Այս կարգի գեղարվեստական բնորոշումը կոչվում է* **փոխաբերական մակդիր**, *քանի որ հիմնված է բառիմաստի ոչ ուղղակի բնկալման*

վրա: Նրանք հավասարապես կարող են դասվել նաև լեզվի պատկերավորության մեկ այլ չատ տարածված և կարևոր տեսակի՝ **այլաբերության:**

Այլաբերություն, նրա տեսակները: Գեղարվեստական լեզվում հաճախ են լինում այնպիսի բառեր ու արտահայտություններ, որոնք գործածվում են ոչ թե իրենց ուղղակի, «բառարանային» իմաստով, այլ ինչ-որ նոր բովանդակության համար, որ բառը ձևով է բերում հատկապես տվյալ կապակցության մեջ: Երբ մենք կարդում ենք՝ **Հայոց վիշտը անհուն մի ծով, խավար մի ծով ահագին** (Թումանյան), կամ՝ **Երեկոն փռեց իր թևերը մութ** (Տերյան), ապա պարզ է, որ **ծով, թևեր** բառերը չենք հասկանում ուղղակի, այլ նրանց մեջ նոր իմաստ ենք դնում («ծովը»՝ իրրև վշտի մեծության, ահագնության, իսկ «թևերը»՝ իրրև ամենուրեք տարածվող մթության նշան): Բառի գործածություն ոչ ուղղակի իմաստով կոչվում է **այլաբերություն** (**տրոպ**): Բառը այլաբերական կարող է լինել միայն որոշակի համարնագրի մեջ:

Այլաբերություն իմաստային բարդ երևույթ է, **մի բառի փոխարինումը մի ուրիշ բառով՝ նրանց իմաստների նմանության կամ առնչության հիման վրա:** Այլաբերական բառը, բացի իր հիմնական նշանակությունից, տվյալ կապակցության մեջ ձևով է բերում մի նոր իմաստ (այն բառի իմաստը, որին փոխարինում է): Ընդ որում՝ այդ երկու իմաստներից հիմնականը դառնում է հենց բառի այդ նոր՝ անուղղակի նշանակություն, իսկ նրա սովորական իմաստը մի պահ հետ է մղվում, մթագնվում է: **Քաղաքը տեղից վեր կացել, գնում էր** (Դեմիրճյան) նախադասության մեջ «քաղաքը» մենք հասկանում ենք ոչ թե բառացի իմաստով (իրրև չենքեր, փողոցներ և այլն), այլ իրրև «քաղաքի մարդիկ»: Դիմելով լճակին՝ Դուրյանը ասում է՝ **Մի՞թե հայելվույդ մեջ անձկավ գեղուհի՞ մը նայեցավ:** «Հայելի» բառը տվյալ դեպքում նշանակում է «լճի հարթ մակերես», որ բանաստեղծը նմանեցնում է հայելու: Եվ մենք հասկանում ենք նրա այդ նոր իմաստը՝ մի պահ մոռացության տալով «հայելի» բառի սովորական, առարկայական նշանակությունը:

Այլաբերությունները չատ լայն տարածում ունեն խոսակցական լեզվում: Մենք ասում ենք՝ ժամանակը **թռչում է,** խոսքի հեղեղ, **ծաղկող** երիտասարդություն, ուրախությունից սիրտը **երգում է,** գնդեցկություն **թառամեց** և այլն: Սրանք այլաբերություններ են, բնդգծված բառերը մենք հասկանում ենք ոչ ուղղակի իմաստով:

Այլաբերության շնորհիվ բառերի իմաստային սրանգները անչափ մեծանում են, բազմապատկվում և տարբեր կապակցություններում ձեռք են բերում բոլորովին նոր, անսպասելի իմաստներ:

Գրականագիտության և ոճագիտության մեջ տարբեր կարծիքներ կան այլաբերության տեսակների և սահմանների վերաբերյալ: Հաճախ, դեռ հին ժամանակներից եկող ավանդույթի համաձայն, այլաբերությունն ըմբռնվում է շատ լայնորեն, նրա մեջ բաց էության մտցվում են լեզվի պատկերավորության բոլոր միջոցները՝ համեմատությունն ու մակդիրը իրենց տեսակներով, հեգնանքն ու չբջասությունը, չափազանցումն ու փոքրացումը, խորհրդանիշը և այլն: Հասկացության այսպիսի ընդլայնումը հիմնավորվում է նրանով, որ այդ բոլոր ձևերում, իրոք, մեծ կամ փոքր չափով տեղի է ունենում բառի նշանակության փոփոխություն, այն ձեռք է բերում ինչ-որ նոր՝ անուղղակի կամ անսովոր, ավելի լայն կամ նեղ իմաստներ՝ նպաստելով խոսքի պատկերավորությանը: Սակայն ավելի կոնկրետ իմաստով այլաբերություն երկու հիմնական տեսակ ունի՝ **փոխաբերություն** (*մետաֆոր*) և **փոխանունություն** (*մետոնիմիա*): Դրանք իրարից տարբերվում են ըստ այն հատկանիշի, թե ինչ հիմքի վրա է կատարվում բառի իմաստափոխությունը:

Այն այլաբերական բառերը, որոնք հիմնվում են երկու երևույթների **նմանության վրա**, *կոչվում են* **փոխաբերություն** (*մետաֆոր*): Օգտագործելով նմանության փաստը կամ սուբյեկտիվորեն նմանություն տեսնելով երկու առարկաների միջև՝ գրողը դրանցից մեկի անունը փոխարինում է մյուսի անվամբ՝ հասկանալով դարձյալ առաջին առարկան (վերը բերված օրինակում **հայելին** փոխարինել է *լճի հարթ մակերես* բառերին): Իսահակյանի «**Գոհար աստղերի քարավանները թափառում էին երկնի ճամփեքով**» նախադասության մեջ ընդգծված բառերը մետաֆորներ են, որովհետև աստղերի չարքերը հնուվից նմանեցվում են քարավանների, նրանց չարժումը, առկայծումները՝ թափառումի և այլն: Երևույթների այլևայլ նմանությունների վրա են հիմնվում նաև Թումանյանի՝ լեռները **«մեջք մեջքի տված** *կանգնել են վհատաո»* (*լեռների դիրքը նմանեցվում է մեջք մեջքի տված մարդկանց դիրքին*), *Մեծարենցի՝* «*աստղերը լուռ* **կը հալին**» *փոխաբերությունները:*

Փոխաբերությունը չպետք է չփոթել համեմատության հետ, որը նույնպես նմանության վրա է հիմնվում: Եթե համեմատության մեջ անպայման հանդես են գալիս նրա երկու հիմնական անդամնե-

րր. ապա փոխարերության մեջ համեմատվող անդամը բացակայում է՝ փոխարինվելով այլարերական իմաստ ստացած բառով: Վերցնենք Թումանյանի «Փարվանայի» հայտնի բառատողը.

Հայրը ինչպես մռայլ մի ամպ,
Աղջիկն անուշ մի լուսին,
Ամպ ու լուսին իրար փարված՝
Դուրս են գալիս միասին:

Առաջին երկու տողերը համեմատություններ են (հայր–ամպ, աղջիկ–լուսին), իսկ վերջին տողերը՝ փոխարերություն, որովհետև ամպն ու լուսինն արդեն հասկացվում են փոխարերական իմաստով (իբրև հայր և աղջիկ):

Ահա թե ինչու փոխարերություններ հաճախ անվանում են կրճատված համեմատություն: Մեծ մասամբ փոխարերության հիման վրա կարելի է ստեղծել համեմատություն և ընդհակառակը: Հիշյալ տողերը կարելի է արտահայտել նաև համեմատության ձևով՝ ***Ամպի նման հայրը և լուսնի նման դուստրը իրար փարված դուրս են գալիս միասին:*** *Կամ Գ. Սարյանի փոխարերություն՝* ***Ու թարթում են հազար լուսեղ աչքեր*** *(էլեկտրական լամպերի մասին) կարելի է վերածել համեմատության՝* ***թարթող աչքերի նման վառվում են հազարավոր լուսեղեն լամպեր:***

Փոխարերությունները սովորաբար դասակարգում են ըստ այն բանի, թե ինչ խոսքի մասից են նրանք կազմվում՝ ա) գոյականից (ճակատագրի **հարված**, *չարիքի* **արմատ**, *լուսե* **արցունք** *և այլն), բ) ածականից (***քնքուշ** *յարեր,* **հիմար** *վիճակ,* **երջանիկ** *պատահականություն և այլն), գ) բայից (քամին* **երգում է,** *անձրևը* **մոլեգնեց,** *ձանձրույթը* **հաղթեց** *) և այլն:*

Փոխարերության (հատկապես բայից կազմվածների) արմատները պետք է որոնել մարդկանց հնագույն մտածողության մեջ, որի համաձայն՝ բնության երևույթները չնչավորվում էին, ստանում մարդկային գծեր: Հավատալով բնության մարդկային հատկանիշներին՝ ասում էին՝ ***լուսինը ժպտում է, ծովը հառաչում է, երկինքը մռայլվեց...:*** *Այդ երևույթը կոչվում է նաև* **անձնավորում:** *Այդ սկզբունքով բազմաթիվ երկեր են ստեղծվել ժողովրդական բանահյուսության մեջ: Թեև այդ մտածողությունը վաղուց անհետացել է, բայց բնության անձնավորումն այժմ էլ շատ հաճախ օգտագործվում է՝ իբրև գեղարվեստական պատկերավորության կարևոր մի-*

ջոգ: Անձնավորման վրա են հիմնված, օրինակ, Հ. Սահյանի հետևյալ փոխարերությունները.

Օրոր էր ասում աչունն անտառին,
Բայց դեռ անտառի քունը չէր տանում:
...Հանգստանում էր հողմը բացատում՝
Ականջն ամպրոպի ազդանշանին:

Փոխարերություն կարող է հանդես գալ ոչ միայն կոնկրետ բառակապակցությամբ, այլև իրրև ամբողջ մի ստեղծագործություն: Այդ դեպքում կա՛մ գրական երկի տասնյ՝ բանաստեղծության իմաստն ամբողջությամբ վերցրած փոխարերական է լինում, կա՛մ անրնդհատ մեկը մյուսին հաջորդում են նորանոր մետաֆորներ: Հ. Թումանյանի «Հայոց վիշտը» բանաստեղծության մեջ ոչ միայն ծովի պատկերը, այլև բոլոր մյուս հիմնական բառային պատկերները տլող է տալիս իմ հոգին, ծառա է լինում մինչև երկինք կապուտակ, սուզվում, իջնում դեպի խորքերն անհատակ և այլն տ փոխարերական բնույթ ունեն, արտահայտում են ժողովրդի և անհատի տառապանքի ու ձգտումների միասնության գաղափարը: Ամբողջովին փոխարերական իմաստ ունի նաև Մ. Մեծարենցի «Նավակները» բանաստեղծությունը.

Նավակներ մեկնեցան ամենն ալ, բաղձանքով ակաղձուն.
Հեռացան ամենն ալ՝ ծըփանուտ երազիս ափունքեն.
Անձուկին բոցը զիս պաչարեց, Ըսպասման հիվանդն եմ.
Հոգեսարս դողերով և հուրքով միշտ ցայգերն են հըղի.
Գիշերներն ես համբուն կը սպասեմ ծիրանի այն դարձին.
Ու ցայգուն ալ կ՛անցնիմ ավազուտ ափունքեն՝ դողահար՝
Սրտաթափ ու խանդոտ երազի կայծերով ապրցուն:
Դարձուցեք նավակներս հողմավար, ջրանո՛ւյշ պայիկներ,
Դարձուցեք նավակներս դպւթավար, իրիկվան հովիկներ...

Ամբողջ բանաստեղծության միջով անցնող նավակների պատկերը քնարական հերոսի երազանքի, սպասման, նրա իղձալի և իրականության հակադրության փոխարերական արտահայտությունն է: Ոչ թե ուղղակի իմաստով, այլ փոխարերաբար պետք է հասկանալ նաև բանաստեղծության բոլոր մյուս բառային պատկերները:

Այլաբերության մյուս հիմնական տեսակը **փոխանունությունն** *է (մետոնիմիա). այստեղ մի առարկայի անվան փոխարինում մյու-*

սով հիմնվում է ոչ թե նմանության, այլ երկու երևույթների միջև եղած որևէ կապի, առնչության վրա: Նկատելով այդ կապը՝ մենք մի առարկայի փոխարեն մյուսի անունն ենք տալիս, բայց հասկանում ենք առաջինը: Օրինակ, Պ. Սևակը «Անուշի դանգակատուն» պոեմում, պատմելով Կոմիտասի եվրոպական շրջագայության և ելույթների մասին, գրում է. «Մի գիշերում դու ձայնով նվաճեցիր Վիեննան՝ Ստիպելով, որ բոլորն օտար երգով հիանան», «Ու խեղճացած ծափ տվեց Փարիզն ինչպես ձեռքերով. Այնպես նաև բացու խուփ թարթիչներով՝ զարմացած...»: Փարիզի ու Վիեննայի անվան տակ հասկացվում է այդ քաղաքների հասարակություն, որը հիացել է Կոմիտասի երգով:

Մետոնիմիայի տեսակները դասակարգվում են ըստ այն բանի, թե ինչ կապի վրա են նրանք հիմնվում: Իսկ երևույթների կապերն իրենց բնույթով շատ բազմազան են, ուստի կարելի է փոխանունության շատ խմբեր առանձնացնել: Նշենք դրանցից մի քանիսը: Մեկն այն է, երբ գործողության կամ հոգեկան երևույթների փոխարեն նշվում են նրանց **արտաքին նշանը, միջոցը կամ արդյունքը**: Խոսակցական լեզվում մենք այդպիսի արտահայտություններ շատ ենք գործածում, ինչպես՝ **գենքերը վայր դնել** (հոստովանել պարտություն), **ձեռնոց նետել** (մարտի հրավիրել), **հոնքերը կիտել** (մոայլվել), **մատը մատին չխփել** (անգործության մեջ լինել) և այլն: Արվեստագետի տաղանդն ընդգծելու համար հաճախ նրա մասնագիտական միջոցն է հիշվում (նա սուր **գրիչ** ունի, Մարտիրոս Սարյանի արևային **վրձինը**, Պետրոս Դուրյանի ողբերգական **քնարը** և այլն): Իր պոեմում Պ. Սևակը Կոմիտասից հետո հայ ժողովրդի կյանքում կատարված մեծ տեղաշարժերը ներկայացնում է դրանց արտաքին նշաններով. «Դու չիմացար, որ աշխարհով **կայծակեցին** **ահեղ շանթեր**», «Մինչև մրուր դատարկելով վհատության **գավ ու գավաթ**», «Այն դարավոր **հաստ դուռը**, որ ճակատի դեմ քո լուսավոր փակվել է միշտ, չբխկացել»:

Առանձին խումբ են կազմում այն փոխանունությունները, որոնց մեջ **պարունակվող առարկայի անունը փոխարինում է պարունակյալին**: Օրինակ՝ **լսարանը** *ոտքի կանգնեց*, **քաղաքը** *բնել էր իսոր բնով*, **հրապարակն** *ալեկոծվեց* (այս բոլոր դեպքերում հասկացվում են այդ տեղերում եղած մարդիկ), **բաժակները** (այսինքն՝ նրանց միջի խմիչքը) *փրփրեցին*, նա երկու **չիչ** (կինի) *խմեց*:

Սրանց հետ սերտորեն կապված են այն մետոնիմիաները,

որոնք մարդկանց անվանումը փոխարինում են նրանց ապրած տեղի անունով (օրինակ՝ **Հայ Հողը** չատ տառապանք է կրել, «Ձա՛րկ, կովկա՜ս, ավերակյալ ու արցունքոտ **Հայաստանին աչքերը** բեղ կր նային» – Սիամանթո՝):

Մետոնիմիայի մեջ երևույթի կամ անձնավորության փոխարեն կարող է հիշատակվել միայն նրա մի կողմը, հատկանիշը, որը, սակայն, մեզ պատկերացում է տալիս ամբողջ երևույթի մասին: Դուրյանը, փոխանակ ուղղակի անվանելու բանաստեղծության հերոսուհուն, մատնանշում է նրա արտաքին որոշ հատկանիշներ (ժպիտ, նայվածք, շրյադգեստ և այլն).

Բույլ մը նայվածք, փունջ մը ժպիտ՝
Ջուրա մը խոսք ղրութեց իմ սիրտ:
...Ո՜հ, խուրձ մը վարս, եղեմ մը չունչ՝
Շրյազգեստ մը շրչեց իմ չուրջ:

Կամ՝ Ն. Զարյանը Հայրենիքին, ժողովրդի հասկացությունը փոխարինում է **Հայրենի Հող** մետոնիմիայով. «Դու քաղցր ես, **Հո՛ղ իմ Հայրենի**, չկա քեզնից անուշ անուն»:

Մետոնիմիան կարող է արտահայտել նաև **ստեղծագործության և նրա ստեղծողի, երևույթի և նրա տիրոջ կապը**: Այս տեսակը հատկապես հաճախ է գործածվում արվեստագետների մասին խոսելիս. օրինակ, ասում են՝ նա **Թումանյան** (Թումանյանի ստեղծագործությունները) չատ է սիրում, երկկ նորից էի լսում **Բեթհովեն** (Բեթհովենի երաժշտությունը), այսօր **Զարենց** (Զարենցի ժողովածուն) գնեցի և այլն:

Փոխանունության մի առանձին տեսակ է **ամբողջ երևույթի կամ առարկայի փոխարինումը նրա մի մասով, հոգնակի թվի փոխարինումը եզակի թվով** կամ **ընդհակառակը**: Այդ տեսակը հատուկ անուն է ստացել՝ **սինեկդոխ***, որը երբեմն սխալ կերպով բոլորովին առանձնացվում է փոխանունությունից: Բերենք օրինակներ: Ամբողջի փոխարինումը մի մասով՝ «Հայրենիքի **ափերը** կանչում են ինձ», «Ծովի հետում **առագաստները** երևացին» (փոխանակ՝ նավերը), հոգնակիի փոխարինումը եզակի թվով՝ «**Մարդ** գնում է առուտուրի, հավաքվում են՝ քաչում սրի», «Եվ դու տեսնո՞լ

---

* Սիննեկդոխի հայերեն համարժեքն է՝ **համընթռնում**:

ես նրա **զազեթը**, որ ադատ միտր է վաճառում Հային» (Թումանյան), «**Մարդ** պետր է ադնիվ լինի», եղակիի փոխարինումը հոգնակի թվով, օրինակ՝ «Շատ **Բելեր** փուցին քաջը Հայկի նման» (Ղ. Ալիշան), որտեղ հոգնակի թվի չնորհիվ Բելի անունը դարձել է բոնականների հավաքական անուն: Կամ՝ Հ. Թումանյանի հոդվածում կարդում ենք. «Դարերի խորքից հայ ժողովրդի վրա նայում են **Մեսրոպները** ու **Սահակները**, **Խորենացիները** ու **Եղիշեները**, **Նարեկացիները** ու **Շնորհալիները**»: Հայ մշակույթի մեծ գործիչների անուններով հոգնակիարար՝ ընդգծվում է նրանց հարատևող նշանակությունը:

Այսպիսով, այլարերության երկու հիմնական տեսակները՝ մետաֆորն ու մետոնիմիան, տարբերվում են նրանով, որ առաջինը հենվում է առարկաների **նմանության**, իսկ երկրորդը՝ նրանց **կապի** վրա: Որպեսզի հիշտ որոշենք այլարերության տեսակը, անհրաժեշտ է մտքում վերականգնել այն առարկայի անունը, որը փոխարինված է այլաբերական բառով, և պարզել, թե այդ երկու հասկացությունները իրականում ի՞նչ հարաբերության մեջ են գտնվում՝ նմա՞ն են իրար, թե՞ միայն որևէ կերպ կապված են իրար հետ (առաջին դեպքում գործ ունենք փոխարերության հետ, երկրորդ դեպքում՝ փոխանունության): Բացի այդ, ի տարբերություն փոխաբերության, փոխանունությունը չի կարող համեմատության վերածվել: Օրինակ՝ **անուրջի թեզ** մետաֆորը կարող է վերածվել համեմատության՝ **անուրջի ընթացք, որը ձգվում է թելի պես**, այնինչ **փողոցը հուզվեց** մետոնիմիան չի կարող արտահայտվել համեմատության ձևով (չի կարելի ասել՝ **մարդիկ հուզվեցին, ինչպես փողոցը**):

Շրջասություն: Այլաբերությունից պետր է տարբերել *շրջասություն** (**պերիֆրազ**), երբ մարդուն կամ երևույթը ուղղակի անվանելու փոխարեն տրվում է նրա նկարագրական բնորոշումը՝ բաղկացած մի քանի բառից, անգամ նախադասությունից: Այդ դեպքում սովորաբար առաջ է բաչվում տվյալ անհատի կամ երևույթի կարևորագույն հատկությունը, որը և հասկանալի է դարձնում, թե ում կամ ինչի մասին է խոսքը: Օրինակ՝ ***Հայ գրերի ստեղծողը*** (Մ. Մաշտոց), ***«Դոն Կիխոտի» հեղինակը*** (Սերվանտես), ***Հայ նոր գրականության հիմնադիրը*** (Խ. Աբովյան) և այլն: Այս

* *Շրջասություններ անվանում են նաև* **չրջասույթ**:

չրջասութիւնները ցոյց են տալիս մարդկանց իրական ծառայութիւնները և այլարերական իմաստ չունեն: Բայց լինում են նաև իրենց իմաստով փոխաբերութիւններ մտնցող չրջասութիւններ, որոնք բնութագրում են երևոյթին անուղղակի կերպով: Այսպիսի չրջասութիւններ չատ տարածված էին անցյալում և մեծ մասամբ կապված էին տարբեր ժողովուրդների դիցարանական ըմբռնումների հետ: Օրինակ, բանաստեղծին անվանում էին **Ապոլոնի մրցակից, Պառնասի որդի,** *սիրո դգացումը՝* **Աֆրոդիտեի նետերով խոցվել** *և այլն: Թումանյանի «Անուչի» առաջին տարբերակում կա՝* **Շեն ու չրջակայք գրկել է Մորփեն,** *որ նչանակում է՝* **ամեն ինչի վրա քուն է իջել** *(Մորփեն՝ Մորփեոսը, քնի աստվածն է): Բայց այդպիսի չրջասութիւնները, չատ և անտեղի օգտագործվելով, երբեմն արհեստական և անհասկանալի էին դարձնում խոսքը: Հ. Պարոնյանը ծաղրել է իր ժամանակի գրողներից մեկի ոճը, որի մեջ անվերջ մեջբերումներն ու չրջասութիւնները խեղդում են կենդանի միտքը: «Արչալույսին արթնցա, հագուստներս հագա և քիչ մը հաց կերա» պարզ միտքն այդ գրողը, ասում է Պարոնյանը, կարտահայտի այսպիսի վերամբարձ խոսքերով.*

Արթնցա արչալույսին, զոր Վարդամատն կանվանեն դասականք, և հագա հագուստներս, որք տձևութեան ծածկելու միայն ծառայելու են, կըսե ժան-ժաք Ռուսսո, և կերա քիչ մը հաց, թեպետ Ավետարանը կըսե, թե «ոչ միայն հացիվ կեցցե մարդ, այլ բանիվ Տյառն»:

Ռ. Պատկանյանը նույնպես ծաղրել է չրջասութիւններով խճողված ոճը, որի համաձայն՝ չի կարելի ասել՝ «ես գնացի տուն և կերա ինձ համար պատրաստված ճաշը», այլ պետք է ասել. «ես իմ կողմն իմ տան ոտնաչարժութիւններ արարի և իմ մարմնեղեն գործարանը յգուցի մարմնակազդուրիչ հյութերով»:

Շատ հանելուկներ նույնպես յուրօրինակ չրջասութիւններ են. նրանք ցույց են տալիս երևոյթի մի այնպիսի էական հատկանիշ, որի հիման վրա ճանաչվում է ամբողջ առարկան: Օրինակ, հոսող ջուրը ներկայացվում է այսպես՝ **Բերան չունի՝ խոսում է, ոտներ չունի՝ վազում է,** *իսկ ծուխը այսպես՝* **Ոտները՝ կրակում, գլուխը՝ երկնքում:** *Սրանք հանելուկ-չրջասութիւններ են:*

Հեգնանք: *Կյանքի հուզական գնահատականի կարևոր միջոցներից է հեգնանքը (**իրոնիան**), որը հիմնվում է բառի կտրուկ իմաստափոխութեան վրա: Հեգնանքը հատուկ է առաջին հերթին երգի-*

ծական գործերին: Դա մի արտահայտություն ՝ կամ ամրողջական երկ՝ է, որի մեջ բացասական երևույթը ծաղրվում է ոչ ուղղակի ճանապարհով. գրողը նրան արտաքուստ ինչ-որ արժանիքներ է վերագրում, կարծես ուզում է գովաբանել, բայց հասկացվում է հիշտ հակառակը: Բարձր հատկանիշներ վերագրելով այս կամ այն մարդուն կամ երևույթին՝ գրողը դրանով իսկ ցույց է տալիս, որ այդ դրական գծերն իրականում բացակայում են: Օրինակ, «Կիկոսի մահը» հնքիաթում, պատմելով աղջիկների հոր մասին, որն առաջարկում է գոյություն չունեցած Կիկոսի «մահվան» համար ժամ ու պատարագ անել, իրենց միակ եղր մորթել և քնելիս տալ, Թումանյան գրում է. «Սրանց մեջի **խելոքը** հերն է լինում», և իսկույն հասկացվում է, որ հայրը ամենից անխելքն էր: Բակունցը «Կյորևում» գրում է.

Գորիսում էլ կային *տեսակետ* ունեցող տիկիններ, ինչպես, օրինակ, տիկին Օլինկան և տիկին Վաղինկան, որոնցից առաջինը գերադասում էր մաղաչար թթուն, իսկ երկրորդը՝ չոր թթուն: Եվ նույնիսկ նրանք կարող էին վիճաբանել և մինչև անգամ կարող էին իրար ծանր խոսքեր ասել:

«Տեսակետ» բառն այստեղ սուր հեգնական իմաստ ունի և ավելի է ընդգծում քաղքենի կանանց մտքի դատարկությունը:

«Պաղտասար աղբար» կատակերգության մեջ երեք դատավորներ կոչվում են Սուր, Երկաթ, Փայլակ. դրանով Պարոնյանն ավելի է ընդգծում, որ նրանք չունեն ո՛չ մտքի սրություն և արագություն, ո՛չ կամքի ամրություն:

Հեգնանքի առավել սուր արտահայտությունն է **սարկազմը**, որը կարող է դրսևորվել նույնիսկ մեկ հատիկ բառի մեջ: Սարկաստիկ հեգնանքի օրինակ է **հերոսական** և **հերոսաբար** բառերի իմաստափոխություններ հետևյալ դեպքերում: Պատմելով Ալթմադովի փառասիրական տենչերի մասին՝ Պատկանյանը բացականչում է. «Որքա՜ն **հերոսական** միջոցներ մի չնչին՝ մանր, նսեմոլ նպատակի համար»: Իսկ Զարենցը «Նախրյան երկրի մեծ բննադատի» դամբանականում ասում է. «Ո՜ր երկար ապրեց, բայց **հերոսաբար** ոչինչ չգրեց»: Երկու դեպքում էլ բառը ճիշտ հակառակ իմաստով է հասկացվում. թեև երգիծանքի օրյեկտները չատ տարբեր են, բայց երկուսի մեջ էլ ոչ մի հերոսական բան չկա:

Զափազանցություն և նվազաբերություն: Զափազանցություններ (հիպերբոլ) և նվազարկություններ (լիտոտա) իրենց բնույթով

հակադիր, բայց իրար հետ սերտորեն կապված գեղարվեստական միջոցներ են. հիպերբոլը չափազանցություն է, երևույթի չափերի մեծացում, իսկ լիտոտան՝ նրանց փոքրացում, նվազեցում: Դրանք սկիզբ են առնում հնագույն բանահյուսության մեջ, երբ մարդն ամեն ինչի մոտենում էր չափազանցված, հրաչալասաո պատկերացումներով: Ժողովրդական էպոսում, հեքիաթներում, լեգենդներում չափազանցված են ոչ միայն առանձին նկարագրություններ, այլև կերպարները, սյուժեները՝ ամբողջությամբ վերցրած: Բավական է վերհիշել «Սասնա ծռեր» էպոսն սկզբից մինչև վերջ, որպեսզի համոզվենք, որ հիպերբոլն այստեղ պատկերման մշտական սկզբունք է. ժողովուրդն ամեն ինչ չափազանցրել է և դրա չնորհիվ ավելի վառ է արտահայտել իր սերն ուատելությունը: Ամբողջովին հիպերբոլիկ մտածողությամբ է տոգորված Գրիգոր Նարեկացու «Մատյան ողբերգության» պոեմը: Դրա ամենացայտուն արտահայտություններ կարող են համարվել պոեմի 9-րդ գլխի հետևյալ տողերը (Վ. Գևորգյանի աշխարհաբար թարգմանությամբ).

Եթե անգամ ողջ մայրի անտառներն այն Լիբանանի
Ջոդելով դարձնեմ կչեզքի լծակ
Եվ մի նժարին իբրև կշռաքար
Արարատ լեռը դնելու լինեմ,
Դարձյալ չի կարող նա իր ծանրությամբ
Իջնելով հասնել, համազուգակցել ու հավասարվել
Մյուս նժարի հանցանքներիս հետ:

Չափազանցությունը մեծ դեր է խաղում գեղարվեստական գրականության մեջ ընդհանրապես. թեև ո՛չ հեղինակը և ո՛չ էլ ընթերցողը ուղղակի իմաստով չեն ընկալում այն: Երևույթի չափերի մեծացումը կամ նվազեցումը կիրառվում են որպես պատկերավորության միջոց՝ ավելի ցայտուն ներկայացնելով կյանքի որևէ կողմը: Նրանք կարող են հանդես գալ իբրև ամբողջ ստեղծագործության կառուցման սկզբունք. օրինակ՝ Ջ. Սվիֆթի «Գուլիվերի ճանապարհորդությունները» վեպի մի մասում իշխում է հիպերբոլը (Գուլիվերը հսկաների աշխարհում), իսկ մյուսում՝ լիտոտան (Գուլիվերը լիլիպուտների աշխարհում): Հիպերբոլն ամենից շատ օգտագործվում է երգիծանքի մեջ՝ իբրև կյանքի կոմիկական կողմերը սրելու միջոց: Չափազանցնելով ծիծաղելին՝ գրողն ավելի լրիվ է բացահայտում նրա հասարակական վնասակարությունը: Կերպար-

ների ու մանրամասների չափազանցումների կարելի է հանդիպել, օրինակ, Պարոնյանի բոլոր երկերում: Բերենք արտահայտչական չափազանցման մեկ օրինակ: Բերա Թադամասի անձրևաջրերի մասին երգիծարանը գրում է. «Նշանավոր է յուր լինն, որ ձմեռ ատեն կգոյանա... Ընկերութիւն մը այդ լճին վրա նավակներ բաներնելու արտոնութիւն խնդրեց, բայց չկրցավ ստանալ: Եթե արտոնութիւն տրված ըլլար՝ այդ մարդը մեծ գումարներ կշահեր»:

Սակայն չափազանցութիւնը յայնորեն կիրառվում է նաև ոչ երգիծական գրականութեան մեջ՝ ծառայելով որևէ գաղափարի, դգացմունքի, կրքի ավելի ցայտուն արտահայտմանը: Հերոսուհու խոսքերը Թումանյանի «Անուշ» պոեմից՝ **Ես կվառվեմ հուր կդառնամ, ես կհալվեմ՝ ջուր կդառնամ**, ընդգծում են սիրո անսահման ուժը, իսկ հեղինակային պատմության մեջ գործածված **Թշչում է ձորը արյունով լցված** պատկերը սրում է Սարոյի սպանութիւնից առաջացած սարսափի տպավորութիւնը: Չափազանցումներով հարուստ է Զարենցի պոեզիան, որը երբեմն հասնում է տիեզերական չափերի (**Ծ, գրքերի աշխարհը,– տիեզերք է անեզր**): Այդպիսի պատկերներով հագեցած է «Ամրոխները խելագարված» պոեմը, իսկ իր երկերից մեկում («Նաիրի երկրից» ՝ բանաստեղծն իրեն ներկայացնում է այսպիսի տիեզերական պատկերով՝ **Ոտքերս ամուր Հողի մեջ մխած, գլուխս աստղերում:**

Նույն նպատակը (որևէ հատկանիշի, գաղափարի ընդգծում) իրագործվում է նաև նվազարանության միջոցով, միայն թե հակառակ եղանակով՝ երևույթի չափերի փոքրացման ուղիով: Խահակյանի խոսքերը՝ **Արարատի ծեր կատարին դար է եկել վայրկյանի պես ու անցել**, ընդգծում են Արարատի հավերժության միտքը՝ նվազեցնելով դարի չափերը մինչև վայրկյան: Թումանյանը «Քաջ Նազարի» մասին գրում է՝ **Մին էլ տեսնում է աշխարհքը իր բուռն մեջ**. այստեղ լիտոտան ուժեղացնում է Նազարի հաջողակութեան և չրջապատի մարդկանց հիմարութեան տպավորութիւնը: Ժամանակակից աշխարհի տարբեր մասերի մերձեցման և միասնութեան, ազգերի միջև եղած սահմանների վերացման միտքը Զարենցն արտահայտել է հետևյալ լիտոտայի միջոցով՝ **Ծ, աշխարհը վաղուց է դարձել մի փոքրիկ, փոքրիկ փողոց** («Ամենապոեմ»):

Լիտոտան մեծ մասամբ հանդես է գալիս հիպերբոլի հետ զուգակցված. միաժամանակ մի երևույթի չափերը մեծացվում են, մյուսինը՝ փոքրացվում: Թումանյանի «Հական» բալլադի հերոսի մասին

ասում է, թե նա այնքան ուժեղ էր, որ «թե մարդիկ նրա աչքում՝ թե հասարակ ճանճ ու մժեղ» (հակայի ուժի չափազանցում և մարդկանց չափերի փոքրացում): Մայակովսկու վաղ շրջանի բանաստեղծություններից մեկում հիպերբոլն ու լիտոտան միաձուլվում են հենց միևնույն նախադասության մեջ. «Եթե ես փոքր լինեի, ինչպես Մեծ օվկիանոսը... եթե ես աղքատ լինեի, ինչպես միլիարդատերը... եթե ես խաղաղ լինեի, ինչպես ամպրոպը... եթե ես ազոտ լինեի, ինչպես արևը...»:

Գրոտեսկ: *Գրոտեսկը հաճախ դիտվում է իբրև չափազանցության ծայրահեղ աստիճան: Դա մի այնպիսի պատկեր կամ նկարագրություն է, որի մեջ հիմնովին այլափոխվում են երևույթի բնական տեսքն ու կապերը՝ հաճախ հասնելով անիրական, ֆանտաստիկ չափերի: Գրոտեսկը լայնորեն կիրառվում է նկարչության, հատկապես ծաղրանկարների մեջ: Իսկ գրականության մեջ նրա հիմնական բնագավառը երգիծանքն է. արատի պատկերը գրոտեսկի միջոցով հասցնելով արտահայտչության՝ երգիծարանը գրողը ավելի ցայտուն, տեսանելի է դարձնում նրա բուն էությունը: Գրոտեսկային է «ատամնարուժության» ամրողջ տեսարանը Հ. Պարոնյանի «Ատամնարույժն արևելյան» պիեսում, շատ ուրիշ պատկերներ ու մանրամասներ նրա մյուս երկերում (մանավանդ՝ «Ադգային ջոջեր», «Ծիծաղ», «Քաղաքավարության վնասները» գրքերում): Ահա Արիստոմ աղայի արտաքինի գրոտեսկային պատկերը «Մեծապատիվ մուրացկաններ» վիպակից.*

Այս ճամփորդն օժտված էր զույգ մը խոչոր և սև աչերով, զույգ մը հաստ, սև և երկար հոնքերով, զույգ մը մեծ ականջներով և զույգ մը քիթեր... չէ՛, չէ՛, մեկ քիթով, թեպետև բայց զույգ մը քիթերու տեղ կրնար ծառայել, անոր մեծությունը սխալեցուց զիս: Ուներ այնպիսի նայվածք մը, որուն եթե պարոն Հ. Վարդովյան հանդիպեր՝ յուր աչերով կը հարցուներ այդ մարդուն. «Ի՞նչ ամսական կ'ուզես թատրոնիս մեջ ապուչի ղեր կատարելու համար»:

Գրոտեսկային չափազանցությունների շատ է դիմում նաև հայ մյուս խոշորագույն երգիծարաններ՝ Ե. Օտյանը: Ահա թե ինչպես է ներկայացվում Փանջունու լեզվագարության սկիզբը, որը հետագայում աղետ է դառնում ժողովրդի համար.

Փանջունի շատ ուշ լեզու ելած է, բայց անգամ մը խոսիլ սկսելե ետքը, ա՛լ բերանը դադրավ չէ գոցած: Քանի կը մեծնար, այնքան կաճեր իր

խոսելու կատաղությունը, այն աստիճան, որ խեղճ Հայրը ստիպվեցավ բժշկի մը դիմել այդ անսովոր երևույթին դարման մը գտնելու Համար: Բժիշկը քննեց տղան, լեզուն նայեցավ, կոկորդը նայեցավ, աչքերուն նայեցավ ու վճռաբար ըսավ Հորը.

– Ձար ու դարման չի կա, այս տղան միշտ պիտի խոսի:

– Բայց տանը մեջ ա՛լ դիմացվելիք բան չէ:

– Բամբակ թխեցեք ականջնիդ, այս է միակ միջոցը, պատասխանեց բժիշկը:

Այլաբանություն և խորհրդանիշ: *Մենք արդեն գիտենք, որ գրական-գեղարվեստական պատկերը կարող է կառուցվել նաև* **այլաբանության** *(ալեգորիայի) սկզբունքով: Այլաբանություն չատ նման է անձնավորմանը, միայն թե միշտ պարունակում է գիտակցված նպատակ՝ բնության և կենդանիների «մարդկայնացման» միջոցով ակնարկել մարդկային կյանքի մասին: Մենք պետք է այս դեպքում կռահենք պատկերի ներքին՝ թաքուն իմաստը, իսկ նրա ուղղակի բովանդակությունը դիտենք իրրև պայմանական միջոց: Այդ սկզբունքով երբեմն կառուցվում են ամբողջ երկեր (բոլոր առակները, որոշ հեքիաթներ ու լեգենդներ, վարդի և բլբուլի այլաբանությունը միջնադարյան պոեզիայում և այլն): Հ. Պարոնյանն իր «Մխծաղ» գիրքն ամբողջությամբ գրել է այլաբանորեն՝ մարդկային կյանքի երևույթները պատկերելով կենդանիների և թռչունների միջոցով: Ալեգորիան լայն իմաստով, ինչպես տեսնում ենք, ոչ միայն լեզվական պատկերավորման միջոց է, այլև վերաբերում է երկի մտահղացման և կառուցման բուն սկզբունքին:*

Բացի այդ, լինում են նաև արտահայտության այլաբանություններ: Օրինակ, Ն. Զարյանի «Արա Գեղեցիկ» ողբերգության մեջ Ասորեստանի կողմից Հայոց աշխարհին սպառնացող վտանգն արտահայտված է այսպիսի այլաբանությամբ, որն իր բնույթով չատ մոտ է փոխաբերությանը.

Ազատ Մասյաց գլխին վիշապն է մութ ամպել,
Թույնով է դառնացել Հայոց Վարդավառի գինի,
Չի մեր դարպասը նորից բախում է Բել:

Հայ գրականության մեջ ալեգորիայի ցայտուն նմուշներ են Վ. Փափազյանի այլաբանական պոեմները («Ըմբոստի մահր», «Վիշապր», «Կոր աստվածներ», «Թռչող խոզր» և այլն):

Խորհրդանիշը *(սիմվոլ)* *իրրև պատկեր, նույնպես միշտ պարու-*

նակում է մի ներքին ավելի խոր իմաստ, որը պետք է կռահել արտաքին նկարագրության ետևում: Մակերևային հայացքի դեպքում թերևս չնկատվի այդ իմաստը, որը, սակայն, հեղինակի բուն նպատակն է: Ռոմանտիկական պոեզիայի այնպիսի հանրահայտ նմուշներ, ինչպես Հայնեի «Եղևնին» կամ Լերմոնտովի «Առագաստը», աներևույթ կարող են համարվել ցուրտ հյուսիսում միայնակ կանգնած ծառի կամ ծովի կապուտակ հարթության վրա թափառող նավակի պատկերները: Բայց նրանց բուն իմաստը միայնակ հոգու տառապանքն ու որոնումներն են, որ մարմնավորված են եղևնու և առագաստի պատկեր-խորհրդանիշների միջոցով: Կամ՝ Հովհ. Հովհաննիսյանը բանաստեղծություն է գրել ծովի վրա կախված ժայռի մասին: Ժայռի անվրդով թախծի, անշարժության և ալիքների կենսախինդ աչխուժության հակադրությամբ բանաստեղծը, իհարկե, համապատասխան մարդկային տրամադրություններ է մարմնավորել: Ահա այդ բանաստեղծության սկիզբն ու վերջը.

Որպես հաղթանդամ մի ծերուկ հսկա,
Կախված է ժայռը ջրերի վրա.
Ալիքը կայտառ գնում են, գալիս
Եվ ժայռին սիրո համբույր են տալիս:

...Ալիքը կայտառ գնում են, գալիս,
Սև ժայռը նախկին յուր վիշտն է լալիս...
Խաղում են ալիք, ուրախ կարկաչում-
Նա կրկին անշարժ, նա կրկին տրտում...

Իրենց իմաստով խորհրդանչային կարող են լինել նաև ստեղծագործության պատկերային համակարգի առանձին օղակներ (օրինակ՝ արևի պատկերը Ավ. Իսահակյանի «Արու-Լալա Մահարի» և Ե. Չարենցի «Ամրոխները խնկագարված» պոեմներում):

Չպետք չփոթել սիմվոլը սիմվոլիզմի (խորհրդապաշտության) հետ: Վերջինս XIX-XX դդ. գրական հոսանք էր, որն ուներ իր փիլիսոփայական և գեղագիտական որոշակի սկզբունքները: Իսկ սիմվոլը (խորհրդանիշը)՝ իբրև լեզվի պատկերավորության միջոց և ստեղծագործության կառուցման եղանակ, բնորոշ է գեղարվեստական գրականության և կիրառվել է նաև ուրիշ գրական ուղղությունների (այդ թվում և ռեալիզմի) կողմից, ինչպես և ժողովրդական բանահյուսության մեջ:

Այլաբանություն և խորհրդանիշը միշտ չէ, որ հստակորեն

սահմանադատում են: Նրանց հիմնական տարբերությունը հետևյալն է. այլարանությունն առհասարակ չի կարող բմբռնվել ուղղակի իմաստով (օրինակ, չի կարելի առակը հասկանալ ուղիղ իմաստով. դա անհեթեթ բան կլիներ): Նրա բուն բովանդակությունը այն անուղղակի ակնարկն է, որ նրա մեջ կանխամտածված կերպով դրել է հեղինակը: Իսկ սիմվոլիկ պատկերն ունի նաև ուղղակի իմաստ. այն կարող է հասկացվել իբրև մարդու կամ բնության իրական նկարագիր: Բացի այդ, այլարանության իմաստը համեմատաբար կայուն է (օրինակ, ժողովրդական հեքիաթներում և առակներում յուրաքանչյուր կենդանու կամ իրի նեղում սովորաբար հասկացվում է մարդկային որևէ հատկանիշ կամ արարք): Այնինչ խորհրդանիշն իր բովանդակությամբ ավելի փոփոխական է և բազմերանգ, նրա մեկնարանությունները կարող են տարբեր լինել՝ կախված ընթերցողի ճաշակից, դարաշրջանի գեղարվեստական բմբռնումներից:

ՇԱՐԱՀՅՈՒՍԱԿԱՆ ՄԻՋՈՑՆԵՐ

Գրողը դնակարվում է համադգային լեզվի չարահյուսական սկզբունքներով՝ նախադասությունների կառուցման և կապակցման ընդհանուր նորմերով: Բայց գրողի լեզվի յուրահատկությունը հանդես է գալիս նաև չարահյուսության մեջ: Կարելի է խոսել հեղինակի լեզվի չարահյուսական առանձնահատկությունների մասին՝ նկատի ունենալով, թե նախադասության կառուցման հատկապես ո՛ր տիպերն են նրան բնորոշ: Իհարկե, ուղածդ գրողի մոտ կարելի է գտնել նախադասության ամենատարբեր տեսակները, բայց միաժամանակ ամեն մի հեղինակի առավելապես հատուկ են նախադասության որոշ տիպեր, որոնք պայմանավորված են նրա գեղարվեստական մտածողությամբ: Նկատված է, օրինակ, որ Պուշկինի և Ջեխովի արձակում գերիշխում են պարզ, իսկ Լերմոնտովի և Տոլստոյի արձակում՝ բարդ նախադասությունները: Առավելապես պարզ, կարճ նախադասությունները հատկանշական են նաև Թումանյանի արձակին, Դեմիրճյանի ստեղծագործությանը, այնինչ Արովյանի, Րաֆֆու կամ Շիրվանզադեի գրելաձևին ավելի բնորոշ է բարդ, համակարդ նախադասությունը:

Սակայն չանդրադառնալով հարցի այս կողմին, որը ևնթադրում

է տվյալ հնդինակի լեզվի մանրամասն ուսումնասիրություն, կանգ առնենք գեղարվեստական լեզվի չարահյուսական ինքնատիպ գծերի վրա բնդհանրապես: Գրողն ամեննին էլ կաչկանդված չէ չարահյուսական բարացած կանոններով. նա կարող է դիմել այնպիսի լեզվական ձևերի, որոնք թեև լիովին չեն համընկնում բնբականական օրենքներին, բայց ծառայում են գեղարվեստական այս կամ այն խնդրին: Որևէ տրամադրություն կամ հատուկ վիճակ պատկերելու, զգացմունքի որևէ նրբերանգ արտահայտելու կամ գործող անձանց խոսքն անհատականացնելու նպատակով հնդինակները դիմում են նախադասության կառուցման մի չարք լրացուցիչ եղանակների, որոնք բնդհանուր առմամբ կոչվում են **չարահյուսական կառույցներ** (կամ **ֆիգուրներ**, երբեմն կոչվում են նաև ոճական կամ հռետորական (ճարտասանական) ֆիգուրներ): Ի տարբերություն մեզ արդեն ծանոթ պատկերավորման միջոցների՝ չարահյուսական կառույցների մեջ բառերի իմաստը չի փոխվում, բայց բնդգծվում, սրվում է նրանց նշանակությունը. առաջ է քաշվում բովանդակության այս կամ այն նրբերանգը: Դրանց չնորհիվ բարձրանում է գեղարվեստական խոսքի հուզական լարվածությունը, ավելի արագ և անմիջական կապ է ստեղծվում բնթերցողի հետ: Շարահյուսական կառուցվածքի այդ յուրահատուկ միջոցները ամեննին էլ գրողների «հորինածը» չեն, դրանք լայնորեն հանդես են գալիս նաև առօրյա խոսակցական լեզվում՝ նպաստելով նրա հուզական հարստությանն ու բազմերանգությանը: Բայց գրողն այդ միջոցները ոչ միայն ծառայեցնում է գեղարվեստական պատկերման խնդրին, այլև չատ ավելի լրիվ է բացահայտում նրանց արտահայտչական հնարավորությունները:

Շարահյուսական կառույցները կարելի է բաժանել երկու հիմնական խմբի՝ կապված ա) արտասանության (հնչերանգի), բ) բառերի դասավորության կամ կրկնության հետ:

Հնչերանգի տեսակները: Ինչպես բանավոր, այնպես էլ գրավոր խոսքի մեջ իմաստի համար մեծ նշանակություն ունի բառերի ու նախադասությունների արտասանության եղանակը (ինտոնացիա, հնչերանգ, նևևջավորում): Արտասանության բնույթը որոշվում է մի քանի գործոններով, ինչպես այն, թե նախադասության ո՛ր բառն ինչ մենք չեշտում և ինչպե՞ս ինչ չեշտում. ինչ արագությամբ և ձայնի ինչ բարձրությամբ ենք արտասանում բառերը, ինչպիսի՛ դադարներ ենք տալիս նրանց միջև և այլն: Այս գործոնները, առան-

ձին–առանձին և միասին վերցրած, կարող են զգալի չափով փոխել նախադասության իմաստային երանգը: Մեծ է հատկապես **տրամաբանական շեշտի** նշանակությունը, որը դրվում է իմաստային առումով առավել կարևոր բառի վրա: Միևնույն նախադասությունը տրամաբանական շեշտի տեղափոխության հետևանքով իմաստի նոր երանգներ է ստանում (այդ տեսակետից, օրինակ, «Վաղը նա **կմեկնի**» նախադասությունը տարբերվում է «Վաղը **նա**՝ կմեկնի» կամ «**Վա՛ղը** նա կմեկնի» նախադասություններից, թեև բառերի բանակը, կազմը և անգամ դասավորությունը բոլոր դեպքերում նույնն են):

Գրականության (հատկապես պոեզիայի) մեջ կարևոր են նաև տարբեր զգացմունքային շեշտերը, որոնք ուժեղացնում են բովանդակության հուզականությունը: Խոսքին այդպիսի երանգ են տալիս, այսպես կոչված, հոնտորական (ճարտասանական) դարձվածքները՝ հարց, բացականչություն, դիմում և այլն:

Հռետորական հարցը չպետք է չփոթել սովորական հարցական նախադասության հետ: Այստեղ հարցը տրվում է ոչ թե պատասխան ստանալու, այլ խոսքի հուզական լարվածությունը բարձրացնելու նպատակով: Հաճախ դա այնպիսի հարց է, որն իր մեջ պարունակում է նաև որոշակի պատասխան:

Վահան Տերյանի «Երկիր Նաիրի» շարքի հետևյալ բանաստեղծություններ, բացի առաջին երկու տողերից, ամբողջովին կառուցված է հարցական հնչերանգի նախադասություններից.

Մշուշի միջից, – տեսիլ դյութական,–
Բացվում է կրկին Նաիրին տրտում,
Որ երկրի սրտում թախիծ կա այնքան,
Եվ այնքան ներում – ո՞ր երկրի սրտում...
Որտե՞ղ են քարերն այնպես վերամբարձ
Ձեռների նման պարզված երկնքին,
Որտե՞ղ է աղոթքն այնպես վեհ ու պարզ,
Եվ զոհաբերումն այնպես խնդագին...
Որտե՞ղ է խոցում այնպես չար ու խոր
Սիրտը մարդկային դաշույնը քինոտ.
Որտե՞ղ է հոգին այնպես վիրավոր,
Եվ անպարտ երկիրն այնպես արյունոտ...

Բանաստեղծության հարցական հնչերանգից ինքնին բխող պատասխաններն ավելի են ընդգծում Նաիրի երկրի բացառիկ

ողբերգական ճակատագրի գաղափարը:

Հոնտորական հարցի բնույթը, սակայն, չատ բազմազան է: Այն երբեմն ննջադրում է պատասխան, որն անմիջապես հետևում է հարցին (Թումանյանի բառակում՝ «Ո՞վ է ձևորով անում, ո՞վ. Հովից անթիվ ձևորերով. Ջան, հայրենի անտառներ, Դուք էլ կանչում ինձ ձեր բով»): Երբեմն էլ երկի գաղափարն ինքնին արտահայտվում է իրեև որոշակի հարց, որի պատասխանը հեղինակը չգիտի, բայց ուզում է այն սրել, բնդգծել և այդ պատճառով էլ արտահայտում է հարցումով: Այս դեպքում **իմաստը բուն հարցադրման մեջ է:** Զարենցի «Դանթեական առասպել» պոեմում տանջալից հարցի ձևով է արտահայտված կրքոտ բողոքը պատերազմի դեմ, որի պատճառները բանաստեղծի համար էլ պարզ չեն.

Ինչո՞ւ է երազն այս աշխարհավեր
Կախվել մեր գլխին այսպես կուրորեն:
Ինչո՞ւ են փոտում այսքան ցավ, ավեր,
Հողմերը այս չար ե՞րբ պիտի լռեն...

Հարցական հնչերանգն օգնում է ավելի ցայտուն արտահայտելու հոգևկան տագնապալի վիճակները, ինչպես Զարենցի «Դևպի լյառը Մասիս» պոեմում, որտեղ հերոսի՝ Արովյանի ներքին մեծ խոովքը, կասկածներն իր սկսած գործի ապագայի մասին վերածվել են տանջալի, պատասխան չուննցող հարցերի.

Ինչէ է ասում այս գիրքը և ինչէ է բարբառում.
Ջուր չի՞ արդյոք վատնել անհատնելի իր ձիրքը.
Եվ չի՞ եղել արդյոք իր ողջունած հետուն
Մի թխարան վատթար...

Վերջապես, իր միտքն արտահայտելով հոնտորական հարցով՝ գրողն ուժեղացնում է խոսքի հուզական երանգը: Այսպես, Թումանյանն իր մի հոդվածում առաջադրված այն հարցին, թե որտեղ պետք է որոնել հայի ոգին, պատասխանում է հարցերի մի ամբողջ չարքով, և դա ավելի տպավորիչ է, քան ուղղակի թվարկումը: Ահա այդ հարցերը.

Արդյոք Սասունի, Զեյթունի, Մոկաց, Ղարաբաղի ու Լոռու սարերո՞ւմ, թե՞ Շիրակի, Արարատի ու Մուշի դաշտերում: Արդյոք հին վանքերի միստիք կամարների տա՞կ, ուր ծավալվում է «խորհուրդ խորին անհաս և անսկիզբն», թե՞ դալար մարգերում ու խաղաղահանգիստ հովիտ-

ներում, ուր «լուսնյակն անուշ, հովն անուշ, չինականի քունն անուշ»: Արդյոք «ի խորոց սրտի խոսք ընդ աստծո» խոսողի երկնաչու պաղատանքների՞ մեջ, թե՞ «Վերք Հայաստանիի» հայրենասիրական ողբի հառաչանքների ու մորմոքների մեջ:

Այս բոլոր հարցերը, անշուշտ, դրական պատասխան են ենթադրում:

Հռետորական բացականչությունը *ուժեղ զգացմունքային երանգ է տալիս խոսքին: Այն չի կարելի արտասանել սովորական պատմողական եղանակով, այլ ենթադրում է ձայնի բարձրացում և ընդհանրապես խոսքի հուզական երանգավորում: Դրա չնորհիվ գրողը սրում է ընթերցողի հետաքրքրություն պատկերվող երևույթի կամ առաջ քաշված գաղափարի նկատմամբ: Բերենք օրինակներ տարբեր ժանրի երկերից:*

Թումանյանի մի հոդվածում կարդում ենք. «Պատմական ինչ հոյակապ ավետիս. բացվում են Արևելքի ոսկի դռները ազատ ժողովուրդների լուսավորության ու քաղաքակրթության համար, և սկսվում է մի նոր դարագլուխ Արևելքի պատմության մեջ»: Նախադասության բացականչական սկիզբը միանգամից հուզական ուժեղ երանգ է հաղորդում արտահայտվող քաղաքական մտքին:

Զարենցի «Ամրոխները խնկազարված» պոեմի առաջին իսկ տողերում հռետորական բացականչություն օգնում է միանգամից ընթերցողին մտցնելու ռոմանտիկ-հերոսական, պաթետիկ զգացմունքների ու խոհերի մթնոլորտը.

Հեռու, մոտիկ ընկերներին, – աչխարհներին, արևներին,–
Հրանման հոգիներին:–
Բոլոր նրանց, ում որ հոգին վառվում է վառ,–
Բոլոր նրանց հոգիներին արևավառ:–
Կյանքի՛, մահի՛ այս ամեհի աղջամուղջում՝
Ողջակիզվող հոգիներին – ողջո՛ւյն, ողջո՛ւյն.–

Մայրենի բարբառի նկատմամբ իր հիացմունքը Բակունցն արտահայտել է այսպիսի լեզվական դարձվածքով. «Ինչ չքնաղ լեզու էր կյորևսերևնը... Ջուտևիր, չևմևիր, այլ միայն այդ լեզվով խոսևիր կամ լսևիր... Այդ լեզու չէր, այլ կարոտ, տխրություն, դայրույթ...»:

Հռետորական դիմումը *խոսքի այնպիսի կառույց է, որ գրողը դիմում է ինչ-որ մեկին, կոչ է անում, համոզում: Բայց այս դեպքում ևս դիմումը չի ենթադրում անմիջական արձագանք կամ պատաս-*

խան, մանավանդ որ գրողը հաճախ դիմում է այնպիսի երևույթների (հայրենիք, բնություն և այլն), որոնք ուղղակիորեն չեն կարող պատասխանել: Այդպիսի դիմումը ևս նպատակ ունի բնգծելու երևույթի նշանակությունը, ավելի արտահայտիչ դարձնելու նրա նկատմամբ վերաբերմունքը: Օրինակ, ամրողջովին հռետորական դիմումի սկզբունքով է գրված Թումանյանի «Նախերգանք» բանաստեղծությունը.

Լեռնե՛ր, ներշնչված դարձյալ ձեզանով,
Թընդում է հոգիս աչխուժով լըցված,
Ու ջերմ ըղձերս, բախտից հալածված,
Ձեզ մոտ են թըռչում հախուռն երամով:

Այդպես է կառուցված նաև Շիրազի բանաստեղծությունը.

Իմ սուրբ հայրենիք, դու սրտիս մեջ ես,
Դու սրտիս մեջ ես, ոչ լեզվիս վրա,
Իմ սրտի միջից՝ թե սիրտս ճեղքես՝
Դրոշիդ բոցը պիտի հուրհրա:

Սրան շատ մոտ է **հռետորական ժխտումը**. *այս դեպքում որևէ միտք հաստատում է ժխտման միջոցով (Թումանյան՝ «Չէ՛, չի լոել մեծ Շոթայի երգի ձենը կաթոգին, Ու դարավոր ցավն ամեհի չի խորտակել էն հոգին», Զարենց՝ «Ո՛, չի եղել մեր գայլը պոնձյա, Եվ ոչ մարմարիոնյա, և ոչ անգամ քարե...»):*

Բառական կրկնության տեսակները: *Խոսքի նշանակության բնգծման չարահյուսական միջոցներից է նաև բառական կրկնությունը: Այդպիսի կրկնություններ շատ են հանդիպում խոսակցական լեզվում, երբ միտքը ցայտուն դարձնելու համար մենք որևէ բառ կարող ենք մի քանի անգամ կրկնել: Բառերի և ամրողջ տողերի կրկնությունները էապես հատուկ են ժողովրդական երգերին, վիպական պրույցներին և շատ կարևոր իմաստային դեր են կատարում՝ ուժեղացնելով հուզական բովանդակությունը, ռիթմը, նրաժչտականությունը (օրինակ՝ կրկնությունները «Սասունցի Դավիթ» էպոսում): Կրկնվող բառը, բնականաբար, հատուկ տեղ է գրավում չարահյուսական կառուցվածքի մեջ և առանձին ուշադրություն է գրավում: Վերցնենք Թումանյանի «Գիքորի» մի հատվածը.*

Գնում էր Համբոն ու մտածում: Շատ ժամանակ չէր անցել, որ էդ միևնույն ճամփով քաղաք եկավ իր Գիքորի հետ: *Ահա էստեղ էր, որ նա ասավ.*

– *Ապի, ոտներս ցավում են...*

Եվ *ահա էն ծառը, որի տակ նստեցին հանգստանալու...*

Ահա էնտեղ էր, որ ասավ.

– *Ապի, ծարավ եմ...*

Ահա էն աղբյուրն էլ, որ ջուր խմեցին...

Ամենը, ամենը, կան, միայն նա չկա...

Ընդգծված բառերը կրկնվելով ավելի են չեչտում ողբերգական տրամադրությունը, մատնանշում այն սևեռուն միտքը, որն ամբողջ հանապարհին պաչարել է Համբոյին և ստիպում է նրան հիչել մահացած որդուն: Այդ կրկնություններն օգնում են ներկայացնելու Համբոյի հոգեվիճակը, որի մասին ուղղակի ոչինչ չի ասվում:

*Սակայն ավելի հաճախ բառական կրկնության հանդիպում ենք չափածո երկերում: Բանաստեղծական տողերի կամ մի քանի նախադասությունների սկզբում կատարվող բառական կրկնությունը կոչվում է հարակրկնություն *անաֆորա*: Օրինակ, ինչպես չատուրիչ դնպքերում, «Կովկաս» բանաստեղծության մեջ էլ Սիամանթոն մի ամբողջ մեծ հատվածի բոլոր տողերն սկսում է միևնույն բառով, և «զա՛րկ» կամային հզոր կոչը չատ է ուժեղացնում յերթվածի մարտական-հերոսական հնչեղությը.*

Զա՛րկ, **թեև գիտեմ, որ հերոսները հերոսներու միայն**
կրնան ընդհարվիլ,
Զա՛րկ, **սա անարգ ճակատագրին ջախջախելու և**
Զարիքն ըմբերանալու համար,
Զա՛րկ, **որովհետև ամեն հույս զինեզ կը հուսա և ամեն**
Ապագա զքեզ կը պաղատի,
Զա՛րկ, **վասն զի ամեն Ազատություն և ամեն Արև**
քու հարվածիդ կայծերեն պիտի ծնանին.
Զա՛րկ, **քու անթառամ սիրույդ և ատելությանդ չափին**
խորությանը համեմատ,
Զա՛րկ, զա՛րկ, **ահավասիկ հորիզոնները կը կապույտանան,**
ահավասիկ Առավոտները կը ճեղքվին,
Զա՛րկ, **ազատաբեր հարվածիդ չռինդը Մասիսեն ի Տավրոս**
և մինչև Հայրենիքին խորերը կը թնդա:

Կարելի է հիշել նաև Դ. Վարուժանի «Ձոն» բանաստեղծության մեջ մոտ տասն անգամ կրկնվող և նրա հուզական բովանդակությունը խորացնող «Եղեգնյա գրչով երգեցի...» բառերը կամ Ե. Չարենցի «Ամրոխները խելագարված» պոեմի 15-րդ գլխի տողերի սկզբում չորս անգամ կրկնվող «Եվ ուղեն...» բառերը, որոնք ժողովրդի ամենազոր ուժի գաղափարն են հավաստում: Բառական կրկնության գայտուն օրինակ է հետևյալ նախադասությունը Չարենցի «Գանգրահեր տղան» չափածո նովելից. «Ու կապո՛ւյտ, կապո՛ւյտ, կապո՛ւյտ երկնքից թափվում է, կարծես երգ ու խնդություն»: Բանաստեղծն, անշուշտ, հնչության համար կարող էր խուսափել այս կրկնությունից՝ գրելով. «Ու գարնանային կապույտ երկնքից...», «Եվ առավոտյան կապույտ երկնքից...» և այլն: Բայց պարզ է, որ այդ դեպքում դգալի չափով կթուլանար այն զգացմունքային լարված ու լուսավոր երանգը, որը կապված է նաև «կապույտ» բառի նուազի կրկնության հետ:

Տողերի կամ հարևան նախադասությունների վերջում կատարվող կրկնությունը կոչվում է **վերջույթ** (էպիֆոր)*: Շատ բանաստեղծական ձևեր հիմնված են այդպիսի կրկնությունների կանոնավոր հաջորդման վրա: Բերենք օրինակ Տերյանից.

Եկան օրեր ու անցան *ու ինձ ոչինչ չմնաց,*
Հուրբեր, հուրբեր-ծիածան *ու ինձ ոչինչ չմնաց:*

Գարնան անուշ ծաղկանց պես, վարդերի պես հրահրուն,
Հոգմով տարված հեռացան *ու ինձ ոչինչ չմնաց:*

Հնարավոր է նաև հարակրկնության և վերջույթի դուգակցումը միևնույն բանաստեղծության մեջ՝, ինչպես Տերյանի «Խնդության գաղևում».

Սիրտդ,* որպես վառ ատրուշան, *պահիր վառ,
Սիրտդ* հրկեզ, մթնում դաժան, *պահիր վառ...

Կրկնության ձևերը, մանավանդ չափածոյում, շատ բազմազան են: Այսպես, որևէ բառ, ամրողջական տող, տողերի խումբ, տուն կարող են կրկնվել ստեղծագործության որևէ հատվածում (ավելի հաճախ՝ տների վերջում): Օրինակ, Թումանյանի «Թմկարերդի

---

* Այսպիսի կրկնություն երբեմն կոչում են նաև **հանգույց**:

առումը» պոեմի չորրորդ գլխի բոլոր տներն ավարտվում են «Թե չը լինին կինն ու գինին» բառերով: Այդպիսի կրկնություն կոչվում է **կրկներգ** *(***ռեֆրեն***): Ջափածոյի մեջ երբեմն նույն տողը կրկնվում է որոշ պարբերականությամբ՝ դառնալով յուրօրինակ լեյտմոտիվ (այսպես, Զարենցի «Տաղ՝ ձոնված գրքերին» բանաստեղծության մեջ մի քանի անգամ կրկնվում է. «Ծ. գրքերի աչխարհը– տիեզերք է աննգը» տողը, իսկ «Տաղ՝ ձոնված բնությանը» բանաստեղծության մեջ՝ «Ծ. բնությո՛ւն, օ՜, Մա՛յր»): Այդպիսի պարբերական կրկնության վրա են հիմնված բանաստեղծության մի չարք կայուն ձևեր՝ տրիոլետը, ռոնդոն և այլն:*

Կրկնության տեսակներից մեկն էլ (ավելի քիչ հանդիպող) այն է, երբ տողի վերջին բառը (կամ բառախումբը) հանդես է գալիս նաև հաջորդ տողի սկզբում: Օրինակ, Տերյանի «Ցնորք» բանաստեղծության մեջ.

Ինձ չես սիրում, *ուրիշին*,
***Ուրիշին* ես սիրում դու...**

Կրկնության այս ձևը հատուկ անվանում ունի՝ **ակրոմոնոզրամա****: Երբեմն ստեղծվում է կրկնության այդ տեսակի վրա հիմնված չղթայական չարք: Այդ սկզբունքով է գարգանում Պ. Սևակի «Գովերգում եմ» բանաստեղծության հետևյալ հատվածը.*

Գովերգում եմ այն երա՛չտը, որ մղում է *ջրանցք* չինել,
Այն *ջրա՛նցքը*, որ չի չինվում *արյան* գնով,
Այն *արյո՛ւնը*, որ թափվելիս զուր չի *թափվում*,
Այն *թափվե՛լը*, որ վերստին հավաքվելու հնար չունի,
Այն *հնա՛րը*, որ չի *խաբում*,
Այն *խաբե՛լը*, որ մղում է չեղած ճիչտը *որոնելու*,
***Որոնո՛ւմը*, որ ի վերջո չի հասցընում *մոլորումի*,**
***Մոլորո՛ւմը*, որ ակամա վերջանում է մի նոր գյուտով...**

Կրկնության հատուկ տեսակ է չադկապների հաճախակի օգտագործումը՝ **բազմաչադկապությունը**, *որը դանդաղեցնում է խոսքի ընթացքը, չեչտում յուրաքանչյուր բառային միավորի ինքնու-*

---

* *Այն անվանում են նաև* **անադիպլոսիս** *(Հունարեն՝ «կրկնապատկում»): Հայերենում երբեմն կիրառում են* **կցում** *կամ* **կցուրդ** *տերմիններըր:*

րույն նշանակություն: Օրինակ, Տերյանի «Կարոտել» բանաստեղծության մեջ.

Եվ թախիծ, և՛ տրտունջ, և՛ տանջանք,
Դո՞ւ ես այն, թե՞ աշխարհն է լացում...
...Եվ գիշեր, և՛ համբույր, և՛ լուսնյակ.
Տաղտկալի՛, ձանձրալի՛ պատմություն...

Շաղկապների առատություն նաև Հանդիսավորություն է տալիս խոսքին, ինչպես Մեծարենցի բանաստեղծության մեջ.

Ճամփաներեն, ու գետերեն, ու դաշտերեն,
Անտառներեն, ու լեռներեն, ու ձորերեն,
Տանիքներեն, ու տուներեն, ու դուռներեն՝
Տրէր ինձի, Տէր, ուրախություննն անանձնական:

Դրան հակառակ՝ բանաստեղծը կարող է բառերի և նախադասությունների միջև չաղկապներ չդնել. այդ երևույթը կոչվում է **անշաղկապություն**, *որը խոսքին մի առանձին արագություն, տևմպ է տալիս: Վերցնենք Թումանյանի «Մի կաթիլ մեղր»-ից մի հատված, որտեղ չաղկապներ գրեթե չկան.*

Վերի թաղից, ներքի թաղից,
Ճամփի վրից, գործի տեղից,
Ձիչով, լալով,
Հարայ տալով–
Էլ հերն ու մեր,
Քիր ու ախպեր,
Կին, երեխեք,
Ընկեր տըղերք,
Ջոքանչ, աներ,
Քավոր, սանհեր,
Քեռի, փեսա...
Ի՞նչ իմանաս էլ՝ ո՛վ է սա...

Շաղկապների բացակայությունն այստեղ ոգալի չափով նպաստում է արագության տպավորություն ստեղծելուն. չաղկապների կիրառություններ կդանդաղեցներ նկարագրությունը:

Բացթողում: *Ինչպես խոսակցական լեզվում, այնպես էլ գրականության մեջ երբեմն բաց են թողնվում ոչ միայն չաղկապները, այլև նախադասության որոշ անդամներ: Նախադասություններ դառ-*

նում է կտրատված, կիսատ, բայց դա չի խանգարում բովանդակության ընկալմանը. մենք մտքով հեշտությամբ կարող ենք վերականգնել բաց թողնված բառերի իմաստը: Բառերի կանխամտածված բացթողումը (որը կոչվում է **էլիպսիս**) մեծ մասամբ օգտագործվում է դնպրների ու խոսակցության արագ բնույթի, մարդկանց հուզված հոգեվիճակի մասին պատկերացում տալու համար: Այսպես, Թումանյանը բացթողման միջոցով յավագույնս հաղորդում է, թե ինչպես կայծակնային արագությամբ գյուղում տարածվեց Սարոյի սպանության լուրը.

– Ինչ են հառաչում... էն ով էր, մի տե՛ս,
Որ դուրսը հանկարծ աղմկեց էսպես...
Ով է սպանել... Մոսկո՞ն... ռւս... ռւր...
– Անո՛ւշ, հեյ Անո՛ւշ... ջուր հասցրեք, ջո՛ւր...

Այս կտրատված բացականչություններն ավելի կենդանի և անմիջական պատկերացում են տալիս գյուղում սկսված իրարանցման և աղմուկի մասին, քան նեղ բանաստեղծր մանրամասն նկարագրեր այդ րոպրր: Բառերի և չադկապների բացթողման է դիմում նաև Զարենցը խմրապետ Շավարշի հիշողությունները պատկերելիս, և դրանով ավելի ցայտուն են արտահայտվում հերոսի ներքին խոովքր, բարդ և հակասական ապրումներր.

Շավարշը հիշեց.
Ուղեղում բացվեց լայնանիստ–
Ալագյազը... դուման... անաստղ գիշերը...
Շների ոռնոց անհանգիստ...

Իր բնույթով և նշանակությամբ էլիպսիսին չատ մոտ է այն հնարանքը, երր հեղինակր բաց է թողնում նկարագրության որևէ կարևոր օղակ կամ անհրաժեշտ բառեր, որոնք, սակայն, ընթերցողը կարող է կռահել: Այդ հնարանքը կոչում են նաև **լռություն**: Այսպես, նկարագրելով Թմուկ բերդի գրավումը՝ Թումանյանը վերարտադրում է բերդի պաշտպանների վերջին հուսահատ կոչերն ու բացականչությունները («Դա՛վ... դա՛վ... ելե՛ք... կոչնա՛կ... պահնա՛կ, Զենք առեք չո՛ւտ... ձի հեծե՛ք, ձի՛...»), ընդամենր երկու տողով խոսում է դավաճանության րացվող դռների մասին («Ճրռընչում են, դրղըրդում են Դարպասները երկաթի...»), բայց հետո րոլորովին լռության է մատնում բերդի գրավման արյունոտ դնպքերր՝

թողնելով, որ ընթերցողն իր երևակայությամբ լրացնի դրանք: Բերված տողերից անմիջապես հետո բանաստեղծն անցնում է խաղաղ առավոտի նկարագրությանը («Բաց արավ ցերեկն իր աչքը պայծառ Աչխարհի վրա, Ջավախքի վրա...»):

Բառական հակադրություն: *Շարահյուսական միջոցներից մեկն էլ* **բառական հակադրությունն է** *(**անտիթեզ**), երբ գրողը կողք կողքի է դնում հակադիր նշանակություն ունեցող բառեր: Դրանով ընդգծվում է դրանց իմաստը, հակադրվող բառերը հատուկ ուշադրություն են գրավում: Ոճական այս հնարքը հայ պոեզիայում հայտնի է չատ վաղուց. դեռ X դարում այն հաճախ է կիրառել Գրիգոր Նարեկացին՝ հատկապես Աստծո և ապաչխարող անհատի հակադրությունն ընդգծելու համար (օրինակ՝ «Դու* **լոյս** *և* **յոյս**, *և նա՝* **խաւար** *և* **յիմար**, *դու՝ իսկությամբ* **բարի գովելի**, *և նա՝ համայնին* **չար, ապիկար...**»): *Իսկ Ֆրիկը (XIII դար՝ կյանքի անարդարություններին մասին խոսելիս յայնորեն դիմում է բառական հակադրության: Ահա «Գանգատ» բանաստեղծությունից մի հատված, որտեղ բառական հակադրության հետ միասին հանդես է գալիս նաև հարակրկնություն.*

Մեկն ի պապանց *պարանորդի*,
Մեկն ի հարանց *մուրող* լինի.
Մեկին *հազար ձի* ու *ջորի*,
Մեկին *ոչ ուլ մի, ոչ մաքի*...
Մեկին *ատլաս և դրոմբզի*,
Մեկին *չապիկ* մի չի հասնի.
Մեկին *հարամըն յաջողի*,
Մեկին *հալալըն կորուսի*...

Բառական հակադրության գայտուն օրինակ են Պ. Սևակի հետևյալ տողերը Մեսրոպ Մաշտոցի մասին, որտեղ այդ եղանակով տրվում է մեծ գործչի պատմական դերի բանաստեղծական բնութագրումը.

Դրեց խարդախված կաթի դեմ՝ մերան,
Քանակի դեմ՝ թև,
Թվի դեմ՝ թռիչք,
Արյան դեմ՝ թանաք,
Սրի դեմ՝ գրիչ,
Եվ դարանի դեմ՝ Մատենադարան:

Հակադիր իմաստ ունեցող բառերի դուգակցումը երբեմն կատարվում է նաև կոմիկական տպավորություն հասնելու համար: Ահա մի հատված բանաստեղծի ճառից Պարոնյանի «Մեծապատիվ մուրացկաններ» վիպակում.

Անոնք *անցյալ* են, մենք՝ *ապառնի*, անոնք *խավար* են, մենք՝ *լույս*, անոնք *տգետ* են, մենք՝ *գիտուն*, անոնք *սուր* են, մենք՝ *գրիչ*, անոնք *ատելություն* են, մենք՝ *սեր*, անոնք *կրակ* են, մենք՝ *ջուր*, անոնք *միս* են, մենք՝ *բանջարեղեն*, անոնք *վարունգ* են, մենք՝ *խնձոր*, անոնք *փուշ* են, մենք՝ *վարդ*...:

Հակադրության տեսակներից են նաև **կատախրեզն** ու **օքսիմորոնը**. երբ տարբեր կամ նույնիսկ սուր կերպով հակադիր իմաստ ունեցող բառերը ոչ միայն դրվում են կողք կողքի, այլև կազմում են մի ամրողջական կապակցություն (որոչիչ–որոչյալ. ննջակա–ստրոգյալ. նախապատմության համադրո անդամներ և այլն): Օքսիմորոնը չարահյուսական կառույց է, բայց հաճախ նաև փոխաբերական մակդիր, քանի որ նրա մեջ ևս բառերի սովորական իմաստը փոխարինվում է տվյալ տեքստից բխող նոր իմաստով: Օքսիմորոնի օրինակներ՝ «Եվ **տխրություն անուշ է հիմա**». «Ծ. Հայրենիք **դառն ու անուշ**» (*Տերյան*), «Հյուղն աներազ **կու լա ժպիտ մը դաժան**», «*Քայլերուն որ* **լուռն ուժգնորեն կը չեչտեն**», անխիղճ գութով, հեղուկ նավազ (*Մեծարենց*), անծածան դրոշ, անլար քնար, անզորով զգվիչ, սիրադուրկ սիրահար, անկարկաչ առվակ (*Սիամանթո՝ «Սուրբ Մեսրոպ»*), մի սովորական անսովոր հրաշք, անմիաբան միաբանություն, տմարդի տղամարդիկ, ծոչնային անծոիչք խելք (*Պ. Սևակ՝ «Անլռելի դանգակատուն»*) և այլն:

Աստիճանավորում: Գեղարվեստական երկերում լինում են հատվածներ, որոնց մեջ իմաստն աստիճանարար ուժգնանում է՝ համապատասխան լեզվամիջոցների ընտրության և դասավորության չնորհիվ: Ասպի այդպիսի կառույցը կոչվում է **աստիճանավորում** (**գրադացիա**): Օրինակ, նկարագրելով սկսված անիմաստ կռիվը երկու հարևան գյուղերի միջև (*«Մի կաթիլ մեղրը»*՝ Թումանյանը տողից տող ավելի է ուժեղացնում նրա ողբալի հետևանքների պատկերը.

Ու դուրս եկան իրարու դեմ,
Հա՛ զարկեցին ու զարկեցին,
Կոտորեցին, կըրակեցին,

Ինչքան ավել կոտորեցին,
Էնքան ավել կատաղեցին,
Ջարդեցին իրար,
Ջնջեցին իրար,
Կորան, զընացին
Գետնին հավասար:

Աստիճանական ուժեղացման նույն հնարքն է կիրառում նաև Պ. Սևակը «Անդրանիկի դանգակատուն» պոեմում Հայոց եղեռնի մասին պատմելիս.

...Խոցեցին ու ջնջեցին,
Հատեցին հաստ ու բարակ,
Հոչեցին ու տանջեցին,
Փչրեցին, տվին կրակ,
Վաթեցին արյուն-արցունք,
Ներկեցին ձոր ու բարձունք,
Ջանդեցին երկինք մի լուրթ,
Մորթեցին մի ժողովուրդ...

Առանձին դեպքերում լեզվական միջոցների դասավորությունը կարող է ընթանալ նաև իմաստի աստիճանական թուլացման, վայրէջքի ուղիով, ինչպես Տերյանի հետևյալ տողերում.

Եվ ոչ հայրենիք, ոչ տուն ունենալ,
Ոչ անուն, ոչ զենք, ոչ փառք, ոչ արծաթ...

Շրջադասություն: *Բառերի առանձնացման և ընդգծման մյուս միջոցը նրանց տեղափոխությունն է, ոչ սովորական դասավորություններ: Ամեն լեզու, ինչպես Հայտնի է, ունի նախադասության անդամների դասավորության որոշ սկզբունքներ, որոնք թեև անչարժ և խարսխած չեն, բայց հիմնականում պահպանվում են տվյալ դարաշրջանի լեզվում (օրինակ, ժամանակակից հայոց լեզվում ենթական մեծ մասամբ դրվում է ստորոգյալից առաջ, որոշիչը՝ որոշյալից, հատկացուցիչը՝ հատկացյալից և այլն): Բայց ինչպես խոսակցական, այնպես էլ գրավոր լեզվում բառերի այդ սովորական տեղը կարող է փոխվել: Այդ երևույթը կոչվում է* **շրջադասություն** *(ինվերսիա): Շրջադասության չնորհիվ իր բնական տեղը փոխած բառն ավելի մեծ ուշադրություն է գրավում: Հատկապես շատ են այդպիսի օրինակները չափածո երկերում: Տերյանը գրում է.*

Հայրենիքում իմ արևաներկ
Գիշերն իջավ անլույս ու լուռ,
Այնտեղ, ուր կար այնքան սիրերգ
Եվ վարդի բույր, և սրտի հուր:

Արևաներկ, անլույս, լուռ *որոշիչները հետապաս են, և դա այստեղ երկու հետևանք ունի: Նախ, այդ բառերն ավելի ուժեղ տրամարանական և հուզական չեչտ են ստանում, երկրորդ, դրվելով տողերի վերջում՝ նրանք հանգավորվում են իմաստով որոչակի հակադրություն ներկայացնող բառերի հետ (արևաներկ–սիրերգ, լուռ–հուր)՝ դրանով ավելի բնագծելով բովանդակության ողբերգական հակադրությունը:*

Հաճախ է հանդիպում նաև ննջակայի և ստորոգյալի չբջադասություն, երբ ստորոգյալը, դրվելով առաջ, ավելի մեծ իմաստային կշիռ է ստանում,

Եվ այսպես երկար *սավառնեց*
Մեր ոգին հեռու–հեռուները... *(Զարենց)*

Հիշյալ երկու տիպի չբջադասությունները կարող են նաև միասին հանդես գալ, ինչպես Զարենցի պոեմում՝ «**Դևպի արևն էին գնում ամբոխները խելագարված**»:

Լինում է նաև հատկացուցչի և հատկացյալի չբջադասություն, ինչպես Զարենցի հետևյալ տողերում՝ «*Հիշում եմ* **դեմքը քո** *ծեր,* **մայր իմ** *անուշ ու անգին*», «*Եվ* **ոտնաձայնը գնդերի** *ընթացող և* **չարաչյունը զենքերի** *մահահոտ...*»:

Պատահում են չբջադասության այնպիսի առանձներ, որոնց մեջ ոչ միայն նախադասության հիշյալ անդամներն իրենց տեղերը փոխում են, այլև նրանց միջև ուրիշ բառեր են մտնում, և բառակապակցության միասնություն խախտվում է: Այսպես, Զարենցի՝ «*Մեզ համար* **անհուն** *ու* **բուրյան է, Ծ, Նորբ, քո ցնորք–բարդին**» *նախադասության մեջ իրենց տեղերը փոխած ննջակայի և ստորոգյալի միջև մտնում է հոնտորական դիմում, իսկ «Այգիների վրա արդեն* **փռել էր** *իր լույսը ծիրանեգույն արարատյան* **արևը**» *նախադասության մեջ չբջադասված ստորոգյալը և ննջական անդամները մի քանի բառով:*

ՈՃ ԵՎ ՈՃԱՎՈՐՈՒՄ

Ընդհանուր հասկացողություն ոճի մասին: *Գրողների լեզվի մասին խոսելիս չատ հաճախ կիրառվում է նաև* **ոճ** *(***ստիլ***) հասկացությունը: Այդ երկու բնորոշումները ամեն քայլափոխի միավորվում են, գրողի լեզվի և ոճի մասին խոսվում է իրրև նույն երևույթի երկու մասերի կամ երկու կողմերի («Արովյանի լեզուն և ոճը», «Տերյանի լեզուն և ոճը» և այլն): Նման դեպքերում ոճ ասելով հասկացվում է այն, թե գեղարվեստական խոսքի բազմազան տարրերի ամբողջությունից ինչպե՞ս է գոյանում տվյալ գրողի ստեղծագործության լեզվական յուրահատուկ որակը:*

Սակայն պետք է նկատի առնել, որ ոճի մասին խոսվում է ոչ միայն լեզվի, այլև կյանքի և արվեստի չատ ուրիշ երևույթների կապակցությամբ: Այսպես, խոսվում է մարդու աշխատանքի և անգամ կենցաղավարության ոճի մասին՝ դրա տակ հասկանալով մեկի կամ մյուսի առանձնահատուկ դրսևորումները: Գեղարվեստի բնագավառում ոճի բնորոշումը կիրառվում է և՛ դարաշրջանների (անտիկ կամ միջնադարյան արվեստի ոճեր, ժամանակակից գեղարվեստական ոճ), և՛ գրական ուղղությունների (կլասիցիզմի ոճ, ռոմանտիկական կամ սիմվոլիստական ոճ) նկատմամբ և այլն: Ոճը գործածվում է նաև ազգային արվեստի մասին խոսելիս (Հայկական ճարտարապետության ոճ, նրաժչտության ազգային ոճ) և նույնիսկ նրանց կոնկրետ երկերի ոճի մասին (ասենք՝ առանձին կարելի է ուսումնասիրել «Սամվելի» կամ «Դանթեական առասպելի» ոճը՝ ցույց տալով նրանց տարրերիչ գծերը նույն հեղինակների մյուս երկերի ոճից):

Ոճի դրսևորման «բազմաձիմություն» հանգեցրել է նրան, որ «ոճ» տերմինի մեջ էլ հաճախ չատ տարրեր իմաստներ են դրվում, որոնք բոլորն էլ քաղաքացիության ինչ-որ իրավունք ունեն: Դա էլ հիմք է տվել Հայտնի լեզվարան Վ. Վինոգրադովին գրելու. «Արվեստագիտության, գրականագիտության և լեզվարանության բնագավառում դժվար է գտնել ավելի բազմանշանակ ու հակասական տերմին և նրան համապատասխանող ավելի երերուն ու սուբյեկտիվորեն անորոշ հասկացություն, քան **ոճ** *տերմինը և* **ոճ** *հասկացությունը»:*

Սակայն, բոլոր տարրերություններով հանդերձ, ոճի բազմազան կիրառությունների մեջ կա մի ընդհանուր գիծ, դա այն է, որ

րոլոր դեպքերում ոճը մատնանշում է տվյալ **երևույթի տարբերիչ գծերը, նրա որակական յուրահատկությունը:** *Իսկ եթե խոսքը վերաբերում է գեղարվեստի բնագավառին, ապա ոճի էությունը ի վերջո հանգում է այն յուրահատկություններ, որով տվյալ դարաշրջանի կամ աղգության արվեստը տարբերվում է մեկ ուրիշ դարաշրջանի կամ աղգության արվեստից, տվյալ գրական ուղղությունը կամ հոսանքը՝ մյուսներից, տվյալ կոնկրետ երկի գեղարվեստական համակարգը՝ ուրիշ երկերից և այլն: «Ոճը տաղանդին անձնական դրոշմն է,– գրել է Դանիել Վարուժանը,– ան որքան ինքնություն ըլլա՝ տաղանդը այնքան ավելի ինքնություն է»:*

Այստեղ չննվելու է միայն ոճի լեզվական բնորոշումը, այսինքն՝ դարաշրջանի գրականության կամ որևէ գրողի ստեղծագործության լեզվական յուրահատկությունները: Գեղարվեստական գրականության լեզվի ուսումնասիրությամբ, ինչպես արդեն գիտենք, զբաղվում է բանասիրության մի առանձին ճյուղ՝ **ոճագիտությունը,** *որը կապակցում է իրար լեզվաբանությունն ու գրականագիտությունը:*

Լեզվական ոճը և նրա զարգացումը: *Լեզուն՝ որպես մտածողության անմիջական կրող և արտահայտիչ, գրական ստեղծագործության մեջ ևս հետինակի ոճի ամենից ակնառու դրսևորումն է: Բառապաշարի, արտահայտչական միջոցների, պատմելու եղանակի, ձևաբանական և շարահյուսական գծերի և մանավանդ լեզվամտածողության մեջ մենք իսկույն զգում ենք այս կամ այն հեղինակի լեզվի բնորոշ կողմերը: Գրողի լեզվի առանձնահատուկ գծերի ամբողջություններ անվանում են* **գրելաձև** *(***մաներա***) կամ պարզապես լեզվական ոճ:*

Լեզվի ոճի մասին Բելինսկին գրել է. «Լեզվի արժանիքների թվին են պատկանում միայն ճշմարտությունը, մարրությունը, սահունությունը, որ կարող է ձևոր բերել անտաղանդի մեկը քրտնաջան աշխատանքով: Բայց ոճը ինքը տաղանդն է, ինքը միտքն է: Ոճը մտքի ոևիևֆությունն է, չոչափևիությունը. ոճի մեջ է ողջ մարդը. ոճը միևտ ինքնատիպ է, ինչպես անձնավորությունը, ինչպես բնավորությունը: Այդ պատճառով ամեն մի մեծ գրող ունի իր ոճը... Ոճի գաղտնիքը մտքերն այն աստիճան վառ և ցայտուն արտահայտելու մեջ է, որ նրանք թվում են, ասես, նկարված, բանդակված մարմարից»:

Ոճի հարցին նվիրված հատուկ հոդվածում Շիրվանզադեն գրել

է. «Ոճր անհատի ներքին աչխարհի ծնունդն է. նրա արտահայտիչը: կարելի է գրել միևնույն լեզվով, բայց միանգամայն տարբեր ոճով: Մարդ ինչպես մտածում է, ինչ ձևով իր մտքերը դասավորում է իր ուղեղի մեջ. այն ուղղությամբ ու ձևով էլ արտահայտում է...»:

Բերենք մի քանի օրինակ. որոնք ցույց են տալիս, թե ինչքան տարբեր են լինում գրելաձևերը: Ահա բնության երեք տարբեր նկարագրություն.

Արեգակը էս առավոտ՝ որ գլուխը տեղիցը ու աղոթարանիցը չի բարձրացրեց ու աչքը աչխարքի վրա քցեց, չողքը սարերի գագաթին, դաչտերի գլխին էնպես էր պեծին տալիս, պսպղում, փայլում ու սառցի, ձնի հետ խաղում, ծիծաղում, կանաչ ու կարմրին տալիս՝ որ հենց իմանաս՝ թե ալմազ, զմռուխտ, յախուտ ու հազար տեսակ-տեսակ անգին քարեր ըլեին դաչտերի, սարերի գլխին, երեսին, դոչին փոած: Սարերի սառը բուքը, ձորերի դառնաչունչ քամին՝ էնպես էր մեյդան բաց արել՝ գոռում, փչում, հոսան անում, ձնի թեվը իրար գլխով տալիս, որ ճամփորթի քիթ ու պռունգ կպցնում, ճաքացնում, երեսը պատռում, գլխին, երեսին հազար անգամ խփում, աչք ու բերան լցնում. չատին կամ ձորեր էր քցում, խեղդում, կամ ձնումը թաղում, չունչը կտրում, կամ ոտ ու գլուխ փետացրած՝ ճամփից խռկում, սար ու չոլ քցում, խեղդում, կամ քարեքար տալիս:

Ահա, վերջապես, Աֆչերոնյան թերակղզու հետևից բարձրանում է բոսորագույն արեգը որպես հալած բրոնզի մի հսկայական գավաթ, հանդարտ, հպարտ, ինքնավստահ, որպես տիեզերքի գերիչխան և լողալով ինքն իր մեջ որպես հրեղեն ծով: Բարձրագույն ամպերի դեզերը վառվում են աբեթի պես և լուսավորվում, լուսավորելով երկնակամարը: Բյուրավոր ճառագայթները զմայլելի բոցեղեն ծովից տարածվում են հեռու ու հեռու, վանելով գիչերային մթության մնացորդը: Ոսկեզօծվում են նավերի կայմերն ու առագաստները, տների ճակատները, ապակյա լուսամուտները, չրջակայքի լերկ ու ավազոտ լեռները, գերեզմանները, եղեմներն ու խաչերը և այն քարաչեն հսկայական աչտարակը, որի վրա դրոչմված է մի առասպելական հերոսուհու կյանքի ողբերգը: Աստղերը հետզհետե կորցնում են իրենց փայլը, էլեկտրական լույսերը հանգչում, ձայներն ու դղրդյունները սաստկանում:

Մթին սարերի ամպերից, կապույտ ձյուներից և սառը աղբյուրների ակունքներից գլոր-գլոր իջնում է Ձորագետը, գարնանը՝ հեղեղների աղմուկով, ամառվա տապին՝ զով կոհակներով և աչնանը՝ դեղնակարմիր տերևներով, որ հավաքում են ջրերը ձորերում: Հետո ջրերի վրա, նուրբ արահետների վրա ծանրանում է ցուրտ մառախուղը, և լոռեցիների բարձր աչխարհում մաղում է ձյունը:

Տխրութիւն, ահ, լեռնային երկրի երկար ձմեռ...

Արդեն տերևաթափ են թղենիները: Անտառում երևում են հացենի ծառերը նարնջագույն տերևներով, կաղնիները՝ բաց դեղին և կարմիր տերևներով, տանձենիները, որոնց չուրջը չոր խազալի վրա գիշերում է մի գազան: Ծառից ընկնում են տերևները, ահավոր կանչում է կույր մոչահավը և բոլորովին մոտիկ, դեղնած սաղարթի մեջ փայտահարը կտուցով թմբկահարում է կեղևը: Անտառում մառախուղ է, կաթում է խոնավութիւնը մամուռների վրա, ծառերի վրա և քարափների լանջին:

Իսկույն աչքի են դարնում այս հատվածների գրելաձևի սուր տարբերութիւնները: Առաջին հատվածում օգտագործվող բարբառային բառերն ու բնութականական ձևերը, բնութեան երևույթներին մարդկային հատկանիշներ վերագրելը, չափազանցումները, որոշիչների ու ստորոգյալների բազմաբանակութիւնը իսկույն մեզ ասում են, որ նրա հեղինակը Արովյանն է. հայ գրողներից ոչ ոք այդպես չի գրել: Երկրորդ հատվածի մեջ ճշգրիտ նկարագրութիւնը լիովին համապատասխանում է երևույթների իրական բնութեին և չափերին, ամեն մի նախադասութիւն պատկերացում է տալիս քաղաքի շրջակա բնութեան մի նոր կողմի մասին. այդպիսի գրելաձևը բնորոշ է Շիրվանզադեի ոճական ոճին: Երրորդ օրինակում մենք տեսնում ենք լեռնային բնութեան գեղեցկութիւնների արտակարգ նուրբ զգացողութիւն, բնդհանուր քնարական մի մթնոլորտ, նախադասութիւնների հաջորդման գրեթե չափածո ռիթմ: Այս հատկանիշները հայ արձակագիրներից առավել չափով բնորոշ են Ակսել Բակունցի ոճին: Այսպես, լեզվի մեջ չոչափելի կերպով նկատվում են հեղինակի գրական ոճի էական կողմերը:

Բանաստեղծի ոճը երևան է գալիս նաև **ոտանավորի** *առանձնահատուկ գծերի մեջ: Թեև միևնույն բանաստեղծը կարող է դիմել տարբեր չափերի և ոտանավորի կառուցման եղանակների, բայց կարելի է խոսել նրա չափածոյի առավել բնորոշ գծերի մասին: Օրինակ, Թումանյանի ոտանավորն իսկույն տարբերվում է իր ծայրաստիճան բնականութեամբ, պարզութեամբ, անգամ յարված, դրամատիկ վիճակների մասին արտաբուստ հանգիստ պատմելու ձգտումով: Այն չատ մոտ է խոսակցական ոճին, զարգանում է անկաշկանդ, բնական, միաժամանակ գեղեցիկ, խորապես բանաստեղծական երանգներով.*

Էսպես անցան չատ տարիներ.
Տրխուր աղջիկն արքայի
Նայեց, նայեց սարերն ի վեր,
Ճամփաներին ամայի...

Դիմելով Տերյանի պոեզիային՝ մենք կնկատենք բանաստեղծական բոլոր միջոցների մեծ կատարելություն. հոգեվածություն, խոսքի բացառիկ երաժշտականություն, երգություն և սահունություն.

Ես լսում եմ Հիացմունքի մի չչուկ,
Արդյոք դո՞ւ ես նորից հոգիս մեղմ հուզում.
–Այն գիշերն է, այն հուշերն են տրտմաշուք,
Այն աստղերն են ցուրտ երկնքում երազում:

Չարենցի բատալիական բնաերգության մեջ մեծ մասամբ իշխում են լարված, դրամատիկ երանգները. սրընթաց թափը. ուժգին պաթետիկ չնչառը.

Որպես դաչույն օրերի Հնամենի պատյանից
Ելնում է, կարծր ու բոսոր, ու վառվում է ապագան.
Եվ չի մտնի նա Հնի փոչոտ պատյանը նորից,
Ու չի թաղվի օրերում, որ վառվեցին ու չկան:

Գրողի ոճի դարգացումը ամենից չոչափելի երևում է դարձյալ նրա լեզվի մեջ: Վերցնենք Թումանյանի «Անուշ» պոեմը. նրա երկու տարբերակները բաժանված են ավելի քան մեկ տասնամյակով (1890–1902), որի ընթացքում մեծ բանաստեղծի գրական մեթոդի մեջ դգալի փոփոխություններ կատարվեցին. նրա ռեալիզմն անչափ խորացավ կյանքի հակադրությունների և հերոսների հոգեբանության բազմակողմանի բացահայտման իմաստով. նրա երկերն ազատվեցին ավելորդաբանությունից և կառուցվածքի ուրիշ թերություններից: Բանաստեղծի լեզուն էլ մաքրվեց գրքային մտածողության տարրերից, չոր և անկենդան ձևերից, ձեռք բերեց լիարյուն ժողովրդայնություն: Դա չատ լավ երևում է պոեմի երկու տարբերակների համեմատություններից: 1890 թ. տարբերակում այսպիսի մի երգ կար՝ դիմում Անուշին.

Ինչո՞ւ ես, ո՛վ կույս, դու այդքան տրտում–
Այդ ինչ թախիծ է քո դեմքը պատում,
Կամ ինչ նախատինք ճակատդ ամոթխած
Կորացնում է ցած:

Ինչո՞ւ ես, ո՛վ կույս, այդպես անտարբեր,
Երբոր քո սիրով բյուրավոր սրտեր
Վառված ճգնում են ոտքերիդ փարել,
Զգիտե՞ս սիրել...

Պոեմի վերամշակված տարբերակում դրան համապատասխանում է հայտնի երգը՝ գրած բոլորովին այլ ոճով.

Սիրուն աղջիկ, ինչ ես լալիս
Էդպես մենակ ու մոլոր,
Ինչ ես լալիս ու ման գալիս
Էս ձորերում ամեն օր:

Թե լալիս ես՝ վարդ ես ուզում՝
Մայիս կըգա, մի քիչ կաց,
Թե լալիս ես՝ յարդ ես ուզում,
Ախ նա գընաց, նա գընաց...

Այստեղ մեր առջև փաստորեն երկու լեզվաոճական համակարգեր են, որոնք էապես տարբերվում են իրենց բոլոր ցուցանիշներով: Առաջին հատվածի ծանր գրքային, վերամբարձ ոճին փոխարինում է հստակ ու ջինջ, ժողովրդական մտածողության և լեզվի տարրերով հագեցած ոճը:

Գրական-պատմական պրոցեսում, ազգության կամ կյանքի պատկերավոր արտացոլման սկզբունքների թելադրանքով, տարբեր գրողների մոտ կարող են լինել ընդհանուր ոճական գծեր: Բայց ոճը՝ իբրև ամբողջական համակարգ, պատկանում է միմիայն տվյալ գրողին և նույնությամբ չի կարող կրկնվել մի ուրիշի մոտ: Երիտասարդ Զարենցի լեզվի և ոճի մեջ մի չարք հատկանիշներ (երազանքի գերակշիռ դեր, պատկեր-խորհրդանիշների առատություն, լեզվի երգեցիկություն և սահունություն) ընդհանուր են Տերյանի հետ և դժվար չափով ձևավորվել են վերջինիս ազդեցությամբ: Բայց արդեն այդ շրջանում Զարենցն ուներ նաև ուրիշ տարբերիչ գծեր, որոնք ավելի խորացան նրա ստեղծագործական կյանքի հաջորդ փուլերում:

Գրական ոճավորում: *Գեղարվեստական զարգացման ընթացքում երբեմն հանդես է գալիս այնպիսի մի ինքնատիպ երևույթ, որպիսին է գրական* **ոճավորումը** *(**ստիլիզացիա**): Նրա էությունն այն է, որ հեղինակը գիտակցարար օգտագործում է որևէ ուրիշ գրողի, գրական ուղղության կամ դարաշրջանի բնորոշ գեղարվեստական*

սկզբունքները: Դրանով նա վերակենդանացնում է աչխարհզգացողության, գեղարվեստական մտածողության և լեզվի որոչակի համակարգ, մեկ այլ ժամանակի կամ ազգային միջավայրի գույներ: Իհարկե, գրական ոճավորումը չի կարող համատարած ստեղծագործական սկզբունք լինել. անհնար է պատկերացնել որևէ խոչոր գրողի, որն ընթանար միայն ուրիչ ոճերի նմանակման ուղիով: Սակայն առանձին դեպքերում՝ որևէ կոնկրետ խնդիր կատարելիս, այդ ուղին կարող է չատ հետաքրքիր և արդյունավետ լինել: Գրողի սեփական ոճն այս դեպքում հանդես չի գալիս իր ուղղակի և ամրողջական տեսքով, այլ դգալի չափով ենթարկվում է և կախված է այն ոճից, որին հետևում է նա: Ոճավորումը բարձր արվեստ է, որը չի կարելի չփոթել մեխանիկական ադեցության կամ ընդօրինակման հետ, որոնք կոչվում են էպիգոնություն, նմանակում (իմիտացիա): Ոճավորման խոչորագույն վարպետներ են եղել Գյոթեն («Արևելյան-արևմտյան դիվան»), Պուչկինը («Արևմտյան սլավոնների երգեր»), Լերմոնտովը («Երգ Կալաչնիկովի մասին»):

Հայ գրականության մեջ ոճավորումն իրրև ստեղծագործական գիտակցված հնարք մտավ XX դարի սկզբին: Եթե մի կողմ թողնենք ժողովրդական երգերի ու ոճերի հետևությամբ Թումանյանի և Հովհաննիսյանի, Վարուժանի և Իսահակյանի ստեղծած բազմաթիվ գործերը, ապա իրրև ոճավորման դասական նմուչ պետք է հիչել Սիամանթոյի «Սուրբ Մեսրոպ» պոեմը (1913): Հայ դպրության մեծ հիմադրի վեմ կերպարը բացահայտելու, քրիստոնեական միջնադարի չունչն ու ոգին վերստեղծելու համար Սիամանթոն հետևել է Գրիգոր Նարեկացու ոճի մի չարք սկզբունքներին: Դրանցից են՝ զրարարյան բազմաթիվ բառերն ու դարձվածքները, փոխաբերություննների և նույնանիչ մակդիրների բազառիկ առատություն, երկարաչունչ նախադասություններ: Հատկապես ակնառու է Նարեկացի-Սիամանթո կապը իմաստով հակադիր բառերի դուգադրման մեջ:

Այսպես, Նարեկացին իր պոեմի 58-րդ գլխում ստեղծել է անընդհատ հոսքով իրար հաջորդող ավելի քան հարյուր բառակապակցություն, որոնք բոլորն էլ կառուցված են նրանց երկու անդամների՝ որոչյալի և որոչչի իմաստային սուր հակադրության վրա, ինչպես՝

մարտիկ անպատրաստ, աղօթական անխրախոյս, քահանայ անկնդրուկ, ճարտասան անճոռնի, պարտէզ փչաբեր, տատասկացան երկրագործ, երջանկութիւն եղկելի, բարձրութիւն խոնարհեալ, պատգամաւոր բանսարկու, դռնապան քնէած, աղքատ հպարտ, պահապան մատնիչ, սուրհանդակ անժաման, առաքեալ խոտվարար և այլն:

Ոճական նույն սկզբունքն է կիրառում նաև Սիամանթոն իր պոեմի երկրորդ՝ ամենարնդարձակ գլխում («Սուրբին ադոթքը»), որտեղ միջնադարյան մտածողության ոգով Մաչուոգն ամեն կերպ ձգտում է իր անձր՝ խնդրելով Աստծուց հայոց գրերի արարման դորության: Հարյուրից ավելի այդ ինքնաբնութագրումները նույնպես հիմնված են հակադիր իմաստների դուգորդման վրա: Ահա մի հատված.

Ես արորազուրկ հողագործ, անգերանդի հնձող,
Ես անբույր օծանող և դառնահամ յուղ,
Ես անբալասան բժիշկ և անբեհեզ վիրակապ,
Ես կոտրած կանթեղ և պապակյալ պատրույգ,
Ես հողմակոծ անտառ և արտասվաթոր ուռենի...
Ես անտաչ ատաղձ և բորբոսյալ գերան,
Ես հողաչեն բուրվառ և ածխելի խունկ,
Ես անողկույզ որթատունկ և վարակյալ վարսակ,
Ես անճչմարիտ ճակատ և անուղիղ ձեռք,
Ես անկարող կարգավոր և աննչխար քահանա...

Այս և ուրիշ դևպքերում Սիամանթոն ոճավորման ճանապարհով ըստ ամենայնի մերձենում է հայ միջնադարի մեծագույն բանաստեղծին: Պոեմի առաջին գրախոս Դանիել Վարուժանը իրավացիորեն գրեց, որ այդ երկը «պիտի կարծվեր Նարեկի մատյանեն փրթված, նոր գրականության ցոլքերով վերանորոգված և ինկած մեր սրտերուն վրա»:

Գրական ոճավորման փայլուն օրինակ է նաև Ե. Չարենցի «Տաղարան» բանաստեղծաշարը (1920–1921 թթ.): Նմանության աղբյուրը այս դեպքում Սայաթ-Նովայի երգերն են, որոնց գեղարվեստական միջոցների յայն օգտագործման ճանապարհով Չարենցը կերտել է իսկական բանաստեղծական գոհարներ: Սայաթ-Նովայի ներկայությունը զգացվում է, նախ, նրա անվան բազմաթիվ հիշատակություններով («Երազ տեսա... Սայաթ-Նովեն մոտս նկավ սաղր ձևոին», «Աչուդ Սայաթ-Նովի նման ես երգ ու տաղ պիտի ասեմ»,

«Հարրած խալխի նորար դարձա աչուդ Սայաթ-Նովի նման», «Աչուդ Սայաթ-Նովի նման ևս էն գլխեն իմացա...» և այլն:) Դրան ավելանում են ժողովրդական մեծ երգչի բառարանից լավ ծանոթ լեզվամիջոցները, ինչպես **զոզալ, էշխ, սազ, քամանչա, օսկեջրած թաս, ալմաս, ատլաս ու խաս, զաղ, բաղ, թաղ, սուլթան, խան, չահնչահ, վեզիր, դավթար, չինի, էյթիբար, մեջլիս, ղափազ, զար, բեզամազ** և այլն: «Սայաթնովյան» այս բառերը, ինչպես նաև ընդհանրապես բարբառային ծագում ունեցող շատ ուրիշ բառաձևեր, դարձվածքներ ու բառակապակցություններ, որոշ տեղանուններ (**Հավվաբար, Գյուրջստան, Հնդստան, Ֆռանգստան**) ընթերցողի մեջ Սայաթ-Նովայի պոեզիայի պատրանք են ստեղծում: Նույն նպատակին են ծառայում նաև արևելյան-աշուղական տաղաչափական ձևերը (չարթում կա 12 զաղել և 8 մուխամմադ), որոնք բուն ամենայնի ներդաշնակում են բանաստեղծական բովանդակությանը:

Բոլոր դեպքերում Զարենցի համար հիմնականը եղել է սիրո ձգտման և տառապանքի, աշխարհի նկատմամբ մարդասիրական հայացքի արտահայտությունը, որը սայաթնովյան գունավորման չնորհիվ դառնում է ավելի ազդեցիկ և ներշնչող: Բերենք երկու բառադող չարթի երկրորդ բանաստեղծությունից.

Աստղ ու նկար չորեր հազած՝ դեմս ելար երազի պես,
Էշխդ՝ կրակ՝ սիրտս էրեց անհասնելի մուրազի պես,
Անուշ հոտով սիրտս լցրիր – վարդաստանի Շիրազի պես, –
Ինչ էլ ըլի էշխդ, զոզալ,– երգս ուրախ պիտի ասեմ:

Աչխարհը մե բաղ է, զոզալ – նստել ես դու բաղի մեջը,
Վարդ ես բացված՝ առավոտվա դրախտային չաղի մեջը,
Ժամ ես դարձել տեսքով քո սուրբ՝ Հավվաբարի թաղի մեջը,–
Սրտիս անուշ արտասուքին երկնային չաղ պիտի ասեմ:

Վերը բերված երկու օրինակների մեջ էլ մենք տեսնում ենք այն, ինչ ամեն մի լիարժեք գեղարվեստական ոճավորման գլխավոր նպատակն է՝ նախորդների ոճի և մտածողության որոշ գծերի կիրառությամբ վերստեղծել այս կամ այն պատմական միջավայրի հարազատ պատկերը: Իրոք, Սիամանթոյի «Սուրբ Մեսրոպ» պոեմում յուրովի վերակերտված է հայկական վաղ միջնադարը՝ իր հոգևոր-հայրենասիրական բարձր մղումներով և միատիպ ըմբռնում-

ներով, որոնց ոճական յավագույն համարժեքը հենց Նարեկացու «Մատյանի» ստեղծագործական սկզբունքներն են: Իսկ չարենցյան «Տաղարանը» կարդալիս մենք կարծես ուշ միջնադարյան աշխարհիկ ձգտումների և մարդասիրական տրամադրությունների մթնոլորտում ենք, որը մեզ յավ ծանոթ է Սայաթ-Նովայի խաղերից: Այսպիսով, երկու դեպքում էլ ոճավորումը ստեղծագործական կարևորագույն խնդիր է կատարում:

ԳԼՈՒԽ ՀԻՆԳԵՐՈՐԴ

ՏԱՂԱՋԱՓՈՒԹՅԱՆ ՀԻՄՈՒՆՔՆԵՐԸ

ՋԱՓԱԾՈՆ ՈՐՊԵՍ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԽՈՍՔԻ ՀԱՏՈՒԿ ՏԵՍԱԿ

Արձակ և չափածո: *Գրական բոլոր երկերը, ըստ շարադրման եղանակի, բաժանվում են երկու խմբի՝ արձակ և չափածո: Դրանք հնչուրթյամբ տարբերվում են իրենց արտաքին ձևով. արձակը գրվում և տպագրվում է ամբողջ էջի լայնությամբ, իսկ չափածոն՝ որոշ սկզբունքով բնտրված երկար կամ կարճ տողերով, որոնք, միասին վերցրած, սյունակի տեսք ունեն: Բայց սխալ կլիներ չափածոյի էությունը տեսնել արձակ խոսքը մեխանիկորեն բաժան-բաժան անելու և տողերը հատելու մեջ: Կարելի է արձակ ստեղծագործությունն այդպիսի «տողերի» վերածել, բայց դրանից երբեք բանաստեղծություն չի ստացվի:* **Չափածոն հատուկ սկզբունքով կազմակերպված խոսք է,** *որը բխում է պոետական բովանդակության և ձևի որոշ հատկություններից:*

Ամենից առաջ, չափածոն աչքի է ընկնում բովանդակության բացառիկ հուզական ընույթով, զգացմունքային յարվածությամբ և հագեցվածությամբ: Չափածոն ենթադրում է հատուկ հուզականություն և, իր հերթին, ավելի է ընդգծում զգացմունքային երանգը: Բավական է չափածո երկը վերածել արձակի, և մենք իսկույն կնկատենք, որ փոխվում է ոչ միայն ձևը, այլև ինչ-որ չափով՝ բովանդակությունը: Վերցնենք երկու քառատող Տերյանի «Վերադարձ» բանաստեղծությունից.

Մենության խավար զնդանից կրկին
Ես վերադարձա հզոր ու հպարտ,
Եվ ինձ ողջունեց աղմուկը զվարթ,
Ու նոր խնդությամբ այրեց իմ հոգին:

Անխոս տանջանքիս գիշերում անքուն
Իր հուրը վառեց մի պայծառ կարոտ, –
Նոր սիրով լեցուն՝ դարձա ես ձեզ մոտ,
Եվ նոր երգեր են հնչում իմ հոգում:

Փորձենք այս տողերը վերաշարադրել արձակ ձևով՝ հիմնականում պահպանելով բնագրի բառերն ու արտահայտությունները, բայց փոխելով նրանց հատուկ դասավորությունը, հրաժարվելով ռիթմից ու հանգերից, այսինքն՝ չափածոյի բնորոշ յուրահատկություններից. «Մենության խավար դնդանից ես կրկին հզոր ու հպարտ վերադարձա, և դվարթ աղմուկն ինձ ողջունեց ու իմ հոգին ասես այրեց մի նոր խնդությամբ: Իմ անխոս տանջանքի անքուն գիշերվա մեջ մի պայծառ կարոտ վառեց իր հուրը, և ահա մի նոր սիրով լցված՝ ես վերադարձա ձեզ մոտ, և իմ հոգու մեջ այժմ նոր երգեր են հնչում»: Դժվար չէ նկատել, որ այս արձակ վերաշարադրանքի մեջ խոսքը ոչ միայն կորցրել է իր հատուկ ձևով կազմակերպված բնույթը, զեղեցկությունն ու ներդաշնակությունը, այլև զգալի չափով զրկվել է զգացմունքների այն բարձր լարվածությունից, որը հատուկ է Տերյանի բանաստեղծությանը:

Առհասարակ հնարավոր չէ չափածոն նույնությամբ վերաշարադրել արձակ ձևով կամ արձակ խոսքը մեխանիկորեն վերածել ոտանավորի: Երկու դեպքում էլ դա արհեստական կլինի և կարող է իր հետ բերել իմաստի լուրջ կորուստներ: Չափածոն և արձակը տարբերվում են և՛ իրենց **բովանդակության** *յուրահատուկ գծերով, և՛* **կառուցվածքով**, *որը, վերջին հաշվով, պայմանավորված է այդ բովանդակությամբ: Իզուր չէ, որ անգլիացի բանաստեղծ Շելլին գրել է. «Այն ամենը, ինչ նույն հաջողությամբ կարող է արտահայտվել արձակ խոսքով, ոտանավորի մեջ չի կարող ձանձրալի և ավելորդ չլինել»: Իսկ Լև Տոլստոյը մի դրույցի ժամանակ ասել է. «Բանաստեղծություն լավն է..., երբ այն չի կարելի վերածել արձակի: Իսկ երբ զգում ես, որ հեղինակը մտածում է արձակով, բայց արտահայտվում է ոտանավորով, դա վատ բանաստեղծություն է»:*

Չափածոն իր ձևով, անշուշտ, ինչ-որ չափով պայմանական խոսք է. կյանքում ոչ ոք չափածո չի խոսում: Սակայն չափածոն ևս վերջին հաշվով հենվում է բնական խոսքի սկզբունքների վրա, միայն թե բանաստեղծը հատկապես խտացնում է լեզվի այն տարրերը, որոնք ծառայում են զգացմունքային վերաբերմունքի դրսևորմանը: Ահա թե ինչու քնարական բանաստեղծությունները,

որոնք ամենից առաջ կոչված են բացահայտելու մարդկային հոգեաշխարհը, գրեթե առանց բացառության գրվում են չափածո ձևով: Չափածո են գրվում նաև պոեմները, բալլադները և որոշ դրամատիկական երկեր:

Այն, որ հուզականորեն հագեցած խոսքը մեծ մասամբ ձգտում է չափածո կառուցվածքի, երևում է, օրինակ, Արովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպից: Վեպի բովանդակությունն առհասարակ աչքի է ընկնում զգացմունքների մեծ լիցքով ու լարվածությամբ: Բայց հատկանշական է, որ երբ հուզական այդ լիցքն ավելի է մեծանում, Արովյանն արձակը թողնում և անցնում է չափածոյի: Այսպես, վեպի մեջ մուտք են գործում տասնյակ մեծ ու փոքր բանաստեղծություններ, որոնք երկի հայրենասիրական բովանդակության համար չատ կարևոր են: Բայց ոչ միայն այդ. երբեմն էլ, առերևույթ մնալով արձակի չրջանակներում, այսինքն՝ տեքստը չբաժանելով տողերի, Արովյանն ամբողջ էջեր փաստորեն չարադրում է իբրև չափածո: Զգացմունքների հորձանքն այնքան ուժեղ է, որ կարծես բնական ճանապարհով, անհրաժեշտաբար արձակը վերածվում է չափածոյի: Հնչեղության կարելի է տեքստը տողերի բաժանել, և կստացվի իսկական բանաստեղծություն՝ ռիթմի և հանգի համապատասխան հատկանիշներով: Ահա մի հատված վեպի երկրորդ գլխից՝ Խղարաբիլխի արհավիրքի նկարագրությունից. «Արի՛ երկնային հրեշտա՛կդ լուսեղեն՝/ տա՛ր մեր աղաչանքն Աստծուն էս կողմեն:/ Բարո՛վ մնաք՝ դուք յերի՛նք, հող, աշխար./ բարով կացեք դուք՝ ծառք ու ձորք, անտառ:/ Մենք չէինք արժան ձեր սուրբ երեսին,/ մեր ոտն անիրավ դիպավ ձեր դոշին»: Կամ՝ «Մնացե՛ք բարով՝ հողեր ու դաշտե՛ր./ ա՛վա, թող վայելեն ձեր սերն ուրիշներ,/ Վարդանի աչքեր, էս մանկանց ոտքեր/ էլ ձեզ չե՛ն տեսնիլ, ձեր վրեն չրջիլ,/ ձեր հոտովն դմայլիլ, ձեր գրկովն փարվիլ»*:

---

* Գրականության պատմության մեջ կան երկեր, որոնք իրենց կառուցվածքով փաստորեն չափածո են, բայց հեղինակները գերադասել են տեքստը գրաֆիկորեն չբաժանել տողերի, այլ տպագրել արձակի ձևով: Այդպիսի գործեր են, օրինակ, Մ. Գորկու «Բազեի երգը» և «Մրրկահավի երգը», որոնք հենվում են բառային չեչտերի կանոնավոր դասավորության վրա (առաջինը՝ յամբական, իսկ երկրորդը՝ դորեյական կարգով), կամ Ավ. Իսահակյանի «Ողբում եմ...» արձակ բանաստեղծությունը (1906), որն սկզբից մինչև վերջ բաղկացած է հավասար երկարության (5-վանկանի) հատվածներից: Ահա մի պարբերու-

Չափածո խոսքի կառուցվածքն ուսումնասիրում է գրականագիտության բաժիններից մեկը, որը կոչվում է **տաղաչափություն**՝ ուսմունք ոտանավորի մասին: Դարերի ընթացքում ոտանավորի ուսումնասիրությունը եղել է բանաստեղծության (պոետիկայի) հիմնական խնդիրներից մեկը, և այսօր էլ գրականագիտական միտքը մեծ ջանքեր է նվիրում այդ հարցին: Բանն այն է, որ չափածո երկերի ըմբռնումն ու վերլուծությունը չեն կարող լրիվ և իմաստալից լինել, եթե չբացահայտվեն նրանց տաղաչափական առանձնահատկությունները:

Չափածոյի կառուցվածքի որոշ սկզբունքներ բնորոշ միջազգային բնույթ ունեն, բայց միևնույն ժամանակ չափածոն ազգային է ավելի, քան արվեստի որևէ այլ տեսակ: Նշանավոր ռուս գրականագետ Բ. Վ. Տոմաշևսկին պոեզիայի և արվեստի մյուս տեսակների համեմատությունից հանգում է այսպիսի եզրակացության. «Գեղանկարչության և երաժշտության միջոցները միջազգային են: Իսկ պոեզիան ժողովրդային է իր բուն նյութով: Պոեզիան այս առումով շատ ավելի ազգային է արձակից, որն ոգայի չափով մտքի հաղորդման պարզ ձև է, իսկ միտքը կարող է պատկերացվել նաև ազգային մշակույթի չբջանակներից դուրս: Այնինչ պոեզիայի մեջ ոգացվում է բառի բուն մարմինը, որը և արվեստի նյութ է ծառայում... Այդ է պատճառը, որ պոեզիան միշտ մնում է արվեստի ամենից ազգային ձևը»:

Ահա թե ինչու պոեզիայի բացարձակորեն համարժեք թարգմանություն մեկ այլ լեզվով, ըստ էության, հնարավոր չէ: Նույնիսկ ամենաճշգրիտ թարգմանության մեջ չեն կարող պահպանվել և մեկ այլ լեզվով վերարտադրվել չափածո ստեղծագործության բոլոր այն հատկանիշները, որոնք բխում են բնագրի լեզվի ազգային նկարագրից:

Չափածոյի ռիթմիկ բնույթը: Չափածո խոսքի էությունը հասկանալու համար պետք է նկատի առնել, նախ և առաջ, նրա ռիթմիկ

թյուն Խաչատրյանի այդ ստեղծագործությունից. «Իմ վե՛հ հայրենիք, հովիտ թախծության, արյուն-արցունքի օվկիանոս անծիր, որ ծանրացել ես հազար տարիներ մարդկության մեռած, քար խղճի վրա և փոթորկաչունչ բուորն հորձանքով ճգնում ես փչրել գայրույթդ պատող ափերդ հսկա...»: Զննք խոսում արդեն միջնադարյան ձեռագրերի մասին, որոնց մեջ տեղի խնայողության նպատակով չափածո տեքստերի տողատում մեծ մասամբ չի կատարվել:

բնույթը: Արձակ խոսքը մասերի է բաժանվում իմաստային և շարահյուսական սկզբունքով. ինչպես և բնական մարդկային խոսքը, գեղարվեստական արձակը բաղկացած է բառակապակցություններից, նախադասություններից, որոնք մտնում են ավելի մեծ միավորների՝ պարբերությունների մեջ: Այնինչ չափածոն, բացի շարահյուսական միավորներից, բաժանվում է նաև որոշ **ռիթմական միավորների**: *Ի՞նչ է դա նշանակում:*

Ռիթմ *ասելով պետք է հասկանալ* **որոշ հավասար միավորների պարբերական, կանոնավոր կրկնություն ժամանակի մեջ**: *Ռիթմը հատուկ է բնության և մարդկային կյանքի շատ երևույթների, որոնց մեջ պարբերաբար կրկնվում են իրենց տևողությամբ կամ մեծությամբ հավասար գործընթացներ, չարժումներ: Ռիթմիկ են երկրի պտույտն արևի և իր առանցքի շուրջ, ծովի մակընթացությունն ու տեղատվությունը, սրտի աշխատանքը, շնչառությունը, մարդու նորմալ քայլվածքը կամ վազքը, թիավարությունը, ժամացույցի աշխատանքը, անիվի պտույտը և այլն: Առանց ռիթմի հնարավոր չէին լինի ոչ միայն մեքենաների աշխատանքի, այլև մարդու գործունեության շատ տեսակներ: Նշված բոլոր դեպքերում հավասար ժամանակամիջոցում համակարգված ձևով կրկնվում են որոշ միանման գործողություններ, որոնք տվյալ երևույթը դարձնում են ռիթմիկ: Արվեստի այնպիսի տեսակներ, ինչպես պարը և երաժշտությունը, ամբողջովին հիմնված են ռիթմի, տվյալ դեպքում՝ մարդկային մարմնի չարժումների և հնչյունների կանոնավոր կրկնության վրա:*

Ռիթմիկ բնույթ ունի նաև չափածոն. աստղ պարբերաբար կրկնվում են խոսքի որոշ հավասար միավորներ: «Ռիթմը,- գրել է Մայակովսկին,- ամեն մի բանաստեղծական գործի հիմքն է... Ռիթմը բանաստեղծության հիմնական ուժն է, հիմնական էներգիան»:

Ո՞րն է ռիթմի միավորը չափածոյի մեջ: Այս հարցին չի կարելի միանշանակ պատասխան տալ: Ոտանավորի որոշ տեսակներում ռիթմի ամենափոքր միավորը այսպես կոչված **բանաստեղծական ոտքն** *է՝ շեշտված և անշեշտ վանկերի զուգակցման որոշակի սկզբունքով կազմված խոսքի հատվածները: Իսկ ոտանավորի այլ տեսակներում ռիթմն առաջանում է հավասար վանկային երկարության* **անղամների** *կամ* **կիսատողերի** *կրկնության շնորհիվ: Դասական և ժամանակակից պոեզիայի երկերի մեծ մասում ռիթմական ամենամեծ միավորը* **բանաստեղծական տունն** *է՝ որոշակի քա-*

նակով տողերից բաղկացած խումբը, որը պարբերաբար կրկնվում է բանաստեղծության կամ պոեմի ողջ ընթացքում: Ռիթմական այս միավորների հետ մենք առանձին-առանձին կծանոթանանք հետագայում:

Այստեղ պետք է հատուկ ընդգծել **բանաստեղծական տողի** *բացառիկ կարևորությունը ռիթմի համար: Ոտանավորի ինչ տեսակ էլ որ մենք վերցնենք, սկսած հնագույն ժամանակներից մինչև մեր օրերը, բանաստեղծական տողը եղել և մնում է* **չափածոյի հիմնական ռիթմական միավորը**, *որի կրկնությունից էլ հենց առաջանում է ոտանավորի յուրահատուկ ընթացքը: Պատահական չէ, որ չափածոյի գրության մեջ տողերն առանձնացվում են՝ մեծ մասամբ գրվելով մեծատառով, որով ընդգծվում է նրանց ինքնուրույնությունը և կարևորությունը: Լինելով ռիթմական միավոր՝ տողը կարող է համընկնել համեմատարար ավարտուն չարահյուսական միավորների հետ: Վերցնենք Զարենցի հետևյալ տողերը.*

Նախ՝ աղջիկ էիր դու մի հասարակ,
Որ ղեմս ելար օրերում դժնի:
Անձրև էր մաղում իմ գլխին բարակ,
Ու չկար կյանքում սրբազան կրակ,
Ու լույսն էր ծորում երբեմն լուսնի:

Այստեղ ամեն տող մի ինքնուրույն նախադասություն է: Սակայն չարահյուսական և ռիթմական միավորները շատ հաճախ չեն համընկնում: Տողը կարող է պարունակել մեկից ավելի չարահյուսական միավորներ, անգամ նախադասություններ, ինչպես՝

Փողոցը եռ է ու չփոթ է.
Աղմուկ է. մեկն է մայիսի...
Վտիտ էր: Միջահասակ: Ուսերը նեղ:
Գանգուր մազեր ուներ, գունատ ճակատ: *(Զարենց)*

Իսկ շատ դեպքերում նախադասություն տարածվում է տարբեր տողերի վրա: Ահա դարձյալ Զարենցից մի քանի տող, որոնք միասին մեկ նախադասություն են կազմում.

Տասներեք թվի ամառը, հունիսին,
Նաիրյան քաղաքի մի փողոցով խաղաղ
Անցնում էր, հոգսը երեսին,
Տանըվեց տարեկան մի տղա:

Այս օրինակները ցույց են տալիս, որ բանաստեղծական տողը չի կարելի նույնացնել սովորական չարահյուսական միավորի հետ: Ջափածոյում մեր առջև ռիթմի նպատակով ստեղծված և արտասանական իմաստով ավարտված խոսքի յուրահատուկ միավորներ են, որոնք բնորոշ են միայն ոտանավորին*:

Դադար և տողանց: Բանաստեղծական տողի՝ իբրև չափածոյի ռիթմական հիմնական միավորի առանձնացման համար մեծ նշանակություն ունի այն **դադարը** (**պաուզան**), որն արտասանելիս տրվում է բանաստեղծության տողերի վերջում: Ջափածոն չի կարելի բնթերցել արձակի նման, որը դադարներ է պարունակում միայն չարահյուսական միավորների ավարտից հետո (վերջակետի, միջակետի, ստորակետի դեպքում): Բանաստեղծություններ պահանջում է հատուկ արտասանական դադարով բնդգծել յուրաքանչյուր տողի վերջանալն ու հաջորդի սկսվելը, եթե նույնիսկ տողի ավարտը չի համընկնում չարահյուսական որևէ միավորի ավարտին: Եթե անտեսվի այդ պահանջը, չպահպանվի տողերը դադարներով առանձնացնելու պայմանը, չափածոյի ռիթմը զգալի չափով կկորչի: Տողավերջի դադարն բնդգծում է, որ տողն ավարտվեց, որ ռիթմական մեկ միավորից մենք անցնում ենք մյուսին:

Երբեմն իրարից բաժանվում, տարբեր տողերի են անցնում նույնիսկ իմաստով չատ սերտորեն կապված բառերը, որոնք ար-

---

* Ճիշտ է, բանաստեղծության մեջ, մանավանդ վերջին տասնամյակներում, հաճախ խոսվում է նաև **արձակի ռիթմի** մասին, փորձեր են արվում բնորոշելու նրա չափանիշները: Սակայն դա միայն մոտավոր կամ նույնիսկ փոխաբերական իմաստ ունի, քանի որ արձակի մեջ պարբերաբար կրկնվող հավասարազոր միավորներ լինել չեն կարող: Այստեղ ռիթմական որոշ զգացողություն կարող է առաջանալ գերազանցապես համանման չարահյուսական և արտասանական միջոցների (տողերի, պարբերությունների սկզբի կամ վերջի նմանության, որոշակի բառերի կամ չաղկապների կրկնություն և այլն) չնորհիվ: Իբրև օրինակ՝ բերենք Ա. Բակունցի «Կյորես» վիպակի 4-րդ գլխում չուկայի նկարագրություն, որտեղ մի չարք պարբերություններ սկսվում են համանման հարցական նախադասություններով: Ահա մի քանի հարևան պարբերությունների սկիզբը. «Գորիսի չուկան... Ո՞ր ծայրից սկսել և ո՞ր ճանապարհով մտնել չուկա... Ո՞ր ճանապարհով մտնել չուկա և ո՞ր ծայրից սկսել... Մտնել լուռա՞ն ճանապարհով, որտեղ բերվում էին պանրի և յուղի բեռները... Արդյոք սկսե՞լ հարավից, որտեղից չուկա էին բերում ձմերուկի և սեխի սարեր... Ո՞ր ճանապարհով մտնել այդ հարուստ չուկան...»: Այս կրկնությունները ռիթմական չարժման որոշակի տպավորություն են առաջացնում ընթերցողի մոտ:

ձակում կամ սովորական խոսքում արտասանվում են միասին, առանց դադարի: Այսպես, Տերյանը ռիթմի և չափի թելադրանքով տարբեր տողերի մեջ է բաժանում իմաստով և արտասանությամբ սերտորեն կապված մի չարք բառեր, ինչպես՝

Լուսնյակն է, մութ է այնտեղ, սակայն *իմ*
Սրտում **արդեն արշալույս է, հարությո՛ւն...**

կամ՝

Եվ չի կարող սիրտըս չերգել այդ *անրիծ*
Հուրը, **որ ինձ ժպտաց այսօր ցուրտ հեռվում...**

Արձակի մեջ մենք առանց բողմիջման կկարդանք «իմ սրտում». «անրիծ հուր» կապակցությունները. այնինչ չափածոյում դրանց միջև տրվում է արտասանական դադար:

Իմաստով սերտորեն կապված բառերից մեկի կամ մի քանիսի անցումը հաջորդ տողին կոչվում է **տողանց**[*]*: Կարող է թվալ, թե տողանցը խախտում է խոսքի բնական ընթացքը՝ իրարից անջատելով բառակապակցության մասերը: Սակայն տողանցը, նեթե այն վարպետորեն է գործածվում, ամենևին էլ չի մթագնում խոսքի իմաստը: Ընդհակառակը, տողանցի միջոցով պոետն ընդգծում է իմաստային առավել կարևոր դեր խաղացող բառերը: Տողի վերջում տրվող ռիթմական դադարը, որը տողանցի ժամանակ իրարից անսպասելիորեն անջատում է իմաստով սերտորեն կապված բառերը, դրանով իսկ մեր ուշադրությունը հրավիրում է այդ բառերի վրա, նրանց ավելի յարված դգացմունքային երանգ է տալիս[**]: Պատահական չէ, որ տողանցներն ավելի հաճախ են լինում այն դեպքերում, երբ նկարագրվում է որևէ տագնապալի, յարված դրություն, հոգևկան խռովահույզ վիճակ:*

---

[*] *Ֆրանսերենում՝* enjambement, *ռուսերենում՝* **перенос.**

[**] *Պ. Դուրյանը «Հնծնծմունք» բանաստեղծության մեջ տողանց է կատարել նույնիսկ ստորոգյալի և օժանդակ բայի միջև. «Ո՜հ, երկնքի ժապավեններ՝ / Ճառագայթներ միացուցած / Էին սրտերը մեր միմյանց...»: Իսկ Հ. Պարոնյանը երգիծական նպատակով ստեղծել է «ապակենտրոնացականություն» երկարաչունչ արհեստական բառը և այն բաժանել հարևան տողերի միջև. «Թ'ապակենտրոնացակա-/ Նութիյուն երբեք ըլլայի»:*

Ահա մի օրինակ Ե. Չարենցից, որը հայ բանաստեղծներից առավել հաճախ է դիմել տողանցի արտահայտչական և հուզական ներգործության միջոցներին: «Homo Sapiens» չափածո նովելում այդ հնարքի հաճախականությունը նկատելիորեն մեծանում է այն հատվածներում, որտեղ խոսվում է պատանի Հերոսի անորոշ տագնապների ու ձգտումների, հզոր անհատի ներաշխարհի մասին.

Գլուխը վառվում էր: *Սիրտը*
***Թրթռում էր:*– Ուզում էր թռչի դո՛ւրս, դո՛ւրս:–**
Տագնապով դարձնում էր թևերթերը
Ու կարդո՛ւմ, կարդո՛ւմ, կարդո՛ւմ:–
Զքացել էր աչխարքը:– *Այգին*
***Դարձել էր* անիրական: Այգին չկար:**
...Նա կարդում էր: Սուզվում էր *անդարձ*
***Ցնորքների* հորձանքը:– Գրքի էջերից**
Երազվում էր նրան տիտանային մի մարդ,
Որի հոգին, մտքերը, *տենչերը*
***Վիթխարի են,* ամեն ինչ խորտակող,**
Որը բարձր է իր բուժ չրջապատից,
Ինչպես ճանճից – էլրրուսը, – և *վարդագույն*
Մի մչուչի* նման նրա *հոգում
***Արդեն* փռվում էր մի անեզրական կարոտ...**

Այսպիսով, բանաստեղծական տողը միչտ հանդես է գալիս իրրև **արտասանական միավոր**, *որի վրա էլ, ամենից առաջ, հիմնվում է ոտանավորի ռիթմը: Բայց տողերն իրրև ռիթմի միավորներ պետք է իրար* **հավասար լինեն**, *այլապես նրանց կրկնությունից ռիթմ չի առաջանա: Պահանջվում է ոչ միայն տողերի պարրերական կրկնություն, այլև նրանց հավասարություն, քանի որ ռիթմը հատկապես* **հավասար միավորների** *կրկնությունն է: Տողերի հավասարություն, իհարկե, չի կարելի կապել ո՛չ բառերի կամ հնչյունների թվի հավասարության, ո՛չ էլ նրանց հավասար «երկարության» հետ: Խնդիրն ավելի լրիվ պատկերացնելու համար պետք է ծանոթանալ պոեզիայի հիմնական* **տաղաչափական համակարգերին:**

Տաղաչափական համակարգեր: *Չափածո խոսքի կառուցման և ռիթմի բազմազան սկզբունքների առկայություն պայմանավորված է լեզուների յուրահատկությամբ: Ամեն մի լեզվում ընդունվել և տարածվել է առավելապես այն սկզբունքը, որը համապատաս-*

խանում է տվյալ լեզվի բնույթին: Բայց սա չի նշանակում, թե յուրաքանչյուր լեզու ունի միայն իրեն հատուկ տաղաչափական կառուցվածքը, և, հետևարար, պոեզիայի մեջ նույնքան տաղաչափական համակարգեր կան, որքան լեզուներ: Ինչպես որ աշխարհի անհամար լեզուներն իրենց բերականական կառուցվածքի ընդհանուր սկզբունքներով, վերջին հաշվով, հանգում են մի քանի խմբի, այնպես էլ նրանց կարող են բնորոշ լինել ընդամենը մի քանի տաղաչափական համակարգեր:

Սակայն լեզվի հատկապես ո՞ր կողմերն են, որ անմիջապես պայմանավորում են ոտանավորի կառուցվածքը: Գիտական քննությունը ցույց է տալիս, որ ո՛չ այս կամ այն լեզվաընտանիքին (հնդեվրոպական, սեմական, ուգրո-ֆիննական և այլն) պատկանելը, ո՛չ լեզուների բերականական (ձևաբանական և շարահյուսական) հատկանիշները, ո՛չ էլ բառապաշարի յուրահատկությունները ինքնին չեն կարող համարվել տվյալ ազգային պոեզիայի տաղաչափական բնույթը պայմանավորող գործոններ: Վճռականն այս դեպքում լեզվի հնչյունաբանական առանձնահատկություններն են, մասնավորապես՝ բառային շեշտերի տեղը, նրանց բարձրության, տևողության և ուժի աստիճանը: Այս կողմերը, միասին վերցրած, կոչվում են **պրոսոդիա** *(պրոսոդիական հատկանիշներ): Վերջին հաշվով, տվյալ լեզվի շեշտադրության և արտասանության բնույթից է բխում այն հարցի պատասխանը, թե ինչ ուղիներով է ձևը է բերվում ոտանավորի ռիթմը. արդյոք վանկերի* **արտասանական տևողության,** *նրանց* **քանակական հավասարության,** *թե՞ տողերի ներսում* **շեշտերի կանոնավոր դասավորության** *հիման վրա: Սրանց համապատասխանում են հին ժամանակներից դասական պոեզիային հայտնի երեք տաղաչափական համակարգեր՝* **չափական** *(մետրական),* **վանկային** *(սիլաբիկ) և* **վանկաշեշտային** *(սիլաբոտոնիկական): Բացի այդ, ժողովրդական բանահյուսության և գրավոր պոեզիայի պատմության մեջ եղել են նաև տաղաչափական այլ սկզբունքներ, որոնք ավելի մեծ տարածում ստացան XIX–XX դդ. գրականության մեջ: Խոսքը վերաբերում է* **համաշեշտ** *(տոնիկական) և* **ազատ** *ոտանավորներին: Ահա այս հինգ տաղաչափական համակարգերի շուրջ են համախմբվում ոտանավորի կառուցման բազմազան ձևերը:*

Սակայն գրականության պատմությունը ցույց է տալիս, որ այս կամ այն ազգային պոեզիան անպայմանորեն կապված չէ միմիայն

մեկ տաղաչափական համակարգի հետ: Զարգացման տարբեր փուլերում տվյալ ազգային գրականության մեջ կարող են տարածված լինել ոտանավորի կառուցման տարբեր եղանակներ: Ավելին, հենց միևնույն դարաշրջանում ազգային պոեզիան կարող է օգտվել մի քանի համակարգերից, թեև սովորաբար նրանցից մեկը համարվում է տվյալ լեզվի համար ամենից բնորոշը: Ռոմանական և շատ արևելյան լեզուներում, լեհերենում առավելապես տարածված է վանկային տաղաչափությունը, բայց կան նաև վանկաչեչտային ոտանավորի օրինակներ. և. ընդհակառակը. ռուսական, գերմանական, անգլիական պոեզիային հատուկ է վանկաչեչտային ոտանավորը, թեև նրանք էլ ինչ-որ չափով օգտվում են մյուս համակարգերից: XIX–XX դարերում շատ ազգային գրականությունների մեջ տարածվեցին համաչեչտ և ազատ ոտանավորները, որոնք զարգանում են տաղաչափության հին, ավանդական եղանակների կողքին:

Այսպիսով, որևէ ազգային գրականություն բացարձակորեն կապված չէ միայն մեկ տաղաչափական համակարգի հետ. այն կարող է ներառել նաև ոտանավորի այլ ձևեր: Այդ գործում որոշակի դեր է խաղում ուրիշ ազգային պոեզիաների փորձի յուրացումը: Օրինակ, երբ XX դարի սկզբին մեր բանաստեղծները հայ պոեզիայի մեջ մտցնում էին ոտանավորի նոր համակարգեր (Սիամանթոն՝ ազատ ոտանավորը, Վ. Տերյանը՝ վանկաչեչտային, Ե. Չարենցը՝ համաչեչտ), նրանք ուղղակի հենվում էին եվրոպական և ռուս բանաստեղծության տաղաչափական նորագույն նվաճումների վրա: Սակայն այդ դեպքում ևս գրական ազդեցությունը չի կարելի համարել վճռական ու միակ գործոն, ինչպես կարծում էին որոշ գիտնականներ: Մանավանդ երբ խոսքը վերաբերում է ազգային գրականության առաջատար տաղաչափական համակարգին, որը, ինչպես տեսանք, պայմանավորված է տվյալ լեզվի կառուցվածքով և արտասանական առանձնահատկություններով: Ազդեցությունը այստեղ կարող է միայն օժանդակ դեր խաղալ՝ օգնելով գտնելու տվյալ լեզվին առավել չափով համապատասխանող տաղաչափական համակարգը:

Այժմ առանձին-առանձին բնութագրենք նշված հիմնական տաղաչափական համակարգերը՝ ցույց տալով նրանց մեջ ռիթմի գոյացման սկզբունքները:

ՉԱՓԱԿԱՆ ՈՏԱՆԱՎՈՐ

Չափական ոտանավորը անտիկ գրականության մեջ: *Չափական (մետրական կամ, այլ կերպ, քանակական) համակարգը տարածված է եղել Հին Հունարենն, լատիներենն, Հնդկերենն, պարսկերենն, արաբերենն լեզուներում և կապված էր նրանց մեջ երկար ու կարճ վանկերի գոյության հետ: Հունարենում և լատիներենում որոշ վանկեր արտասանվում էին երկար, մյուսները՝ ավելի կարճ ժամանակամիջոցում: Բանաստեղծը համապատասխան բառերի ընտրության ճանապարհով պետք է հասներ երկար ու կարճ վանկերի այնպիսի դուգորդության, որպեսզի հարևան տողերն արտասանվեին հավասար ժամանակամիջոցում: Դա առավել ևս կարևոր էր այն պատճառով, որ Հին Հույներն ու Հռոմեացիները բանաստեղծությունն արտասանում էին երգեցիկ տոնով, ուստի տողերի արտարերման հավասար երկարությունն անհրաժեշտ էր նաև երաժշտական տակտը պահելու համար: Չափական համակարգի մեջ տողերի հավասարության, այսինքն՝ ռիթմի հիմնական պայմանը հարևան տողերի արտասանության համար անհրաժեշտ ժամանակամիջոցի հավասարությունն էր:*

Բանաստեղծը, այսպիսով, պետք է «չափեր» տողերի երկարությունն ըստ արտասանության ժամանակի: Տողը չափելու ամենափոքր միավորը կարճ վանկի երկարությունն էր, որը կոչվում էր **մորա (ամանակ)** *և գրվում էր ∪ նշանով: Երկար վանկն իր արտասանությամբ երկու անգամ ավելի տևական էր, հավասար էր երկու ամանակի և գրվում էր — նշանով: Երկար և կարճ վանկերի տարբեր դուգորդությունները կոչվում էին ոտքեր**: *Հնատ ոտոդները անտիկ պոեզիայում հայտնաբերել են մոտ 30 տեսակի տարբեր ոտքեր, որոնք գոյանում էին երկար ու կարճ վանկերը տարբեր քանակով և տարբեր հաջորդականությամբ դուգակցելու չնորհիվ:*

Անտիկ բանաստեղծությունը գրվում էր տարբեր չափերով, նայած թե տողի մեջ քանի երկար և քանի կարճ վանկեր էին մտնում: Չափերից ամենատարածվածը **հեքզամետրն** *էր, որով գրված են Հոմերոսի «Իլիականն» ու «Ոդիսականը», Վերգիլիոսի*

---

* *«Ոտք» տերմինը (Հուն.՝ պոդիա, լատ.՝ pes— ոտք, ռուս.՝ стопа— ոտքի թաթ) առաջացել է նրանից, որ անտիկ տաղաչափության մեջ երկար և կարճ վանկերը սովորաբար հաչվում էին՝ ոտքի թաթը իջեցնելով ու բարձրացնելով:*

«էննականր» և անտիկ գրականության ուրիշ հայտնի երկներ: Հնդամետրային տողի մեջ մտնում էին հինգ ոտքեր՝ բաղկացած մեկական երկար և ապա երկու կարճ վանկից (դակտիլ) և վերջում ևս մեկ ոտք, որն ուներ մեկ երկար և ապա մեկ կարճ վանկ (տրոխե): Այսպիսով, տողն ուներ ընդամենը 6 ոտք (հնդամետր նշանակում է վեցչափյա): Մյուս հայտնի չափը կոչվում էր **պենտամետր** (հինգչափյա), որը հաճախ բանաստեղծության մեջ հաջորդում էր հնդամետրին: Այդ երկու չափերի զուգակցմամբ կառուցված երկտողը կոչվում էր «էլեգիական դիստիխոս»:

Հայ հին բանաստեղծության տաղաչափությունը: Հայտնի է, որ ոնց իր պատմության վաղ շրջանում՝ մինչև ազգային գրի և գրականության սկզբնավորումը, հայ ժողովուրդն ունեցել է չափածո հարուստ բանահյուսություն: Տաղաչափական ի՞նչ եղանակով են ստեղծվել վիպական և քնարական այդ երգերը, արդյոք կարելի՞ է նրանց վրա տարածել արտաերերության համար երկար և կարճ վանկերի, հետևաբար՝ նաև չափական ոտանավորի սկզբունքները:

Այս հարցերի պատասխանը դժվարանում է երկու պատճառով: Նախ, մեզ շատ քիչ բան է հասել հնագույն շրջանի այդ երգերից: Մովսես Խորենացու «Հայոց պատմության» գրում և ուրիշ մատենագիրների երկերում պահպանված չափածո հատվածները (այսպես կոչված «Գողթան երգերը») հազիվ մի քանի տասնյակ տող են կազմում, որոնց հիման վրա դժվար է ամբողջական պատկերացում կազմել հնդեվրոպական չրջանի հայ բանաստեղծության տաղաչափական կառուցվածքի մասին: Երկրորդ, մենք գրեթե ոչինչ չգիտենք, թե ինչպես էին կատարվում այդ երգերը, արտասանական ինչ տևողություն ունեին առանձին վանկերն ու բառերը:

Ահա թե ինչու հայոց հին բանաստեղծության տաղաչափության մասին գիտնականների չրջանում միասնական կարծիք չկա, և շատ բան մինչև օրս էլ մնում է վիճելի: Այնուամենայնիվ, այն հանգամանքը, որ մեզ հասած տողերում ո՛չ վանկային խիստ հավասարություն կա, ո՛չ էլ չնչտերի կանոնավոր դասավորություն, թույլ է տալիս ասելու, որ նրանց ոիթմը հավանարար հիմնվել է արտասանական գործոնների վրա: Այս ենթադրության օգտին է խոսում նաև այն, որ այդ հատվածները կատարել են մեծ մասամբ երգախառն՝ հնարավորություն տալով երկարացնելու կամ սեղմելու արտաերման ժամանակամիջոցը:

Բանասիրության մեջ փորձեր են արվել վերականգնելու հին

Հայկական տաղաչափական համակարգը՝ հետևելով անտիկ չափական ոտանավորի սկզբունքներին: Օրինակ, Մխիթարյան նչանավոր բանաստեղծ և գիտնական Արսեն Բագրատունին փորձեց վերականգնել Հին բանաստեղծության մեջ կիրառված այսպես կոչված «Հայկական չափը», որով նա գրեց «Հայկ դյուցազն» պոեմը (1858) և այլ երկեր: Ըստ Բագրատունու՝ «Հայկական չափի» մեջ տողի վանկերի քանակը պետք է լինի 13–16: Տողը ներքուստ բաժանվում է չորս անդամի, բնդ որում՝ առաջին անդամի մեջ վանկերի թիվը կարող է տատանվել 1–4-ի միջև, 2-րդ և 4-րդ անդամներինը՝ 3–4-ի միջև, իսկ 3-րդ անդամը միշտ քառավանկ է: Անդամների մեջ պակասող վանկերը պետք է հատուցվեն երկար արտասանությամբ, որով բոլոր անդամները (և տողերն բնդհանրապես) հավասարվում են իրար արտասանության ժամանակի իմաստով: 1-ին, 2-րդ և 4-րդ անդամները բավական հաճախ չորսի փոխարեն երեք վանկ են ունենում, բայց չատ հազվադեպ է լինում, որ 1-ին անդամը ունենա երկու կամ մեկ վանկ: Ահա Արսեն Բագրատունու պոեմի սկիզբը և մի հատված վերջին՝ 22-րդ գլխից (կարճ անդամներն բնդգծված են).

Որ՝ ի քնար / հոգետաւիղ / ըզհայրն Հայոց / երգես յերկինս,
Զառաջնորդըն / հաւատոյ / եւ տիրապլուխ/ ազատութեան,
Զամենակուլ / աթոռոց և / ըզքառացըն / վրէժխընդիր,
Զախոյանն աւ / *ամպարիշտ* / Բաբելական / զոռոզութեան...
... *Հուր սիրոյ* / հրսկայազօր / հօր վեհազին / վառէ զաչխոյժս՝
***Քառասուն* / դարուց ամաց / ըզլռտութեան / հանել վըրէժ,**
***Ի հեռուստ*՝ / ՝ի յաւիտեանցն / ՝ի պլուխ զըսկայն / տեսեալ ողջոյն:**

Օրհնեալ դու հայր / *կոչեսցիս* / Հայոց և ազգդ / յանուն քո Հայք,
Որպէս կանխաւ / *կընքեցին* / երկինք յանեղծ / արձանագիրս,
Եւ դու իմըս / *պերճ Մասիք*՝ / քեզ կոչեսցի / անուն Ազատ,
Այսուհետև / մեռայց և ես, / երթայց աւ հարս / յազատ Մասիս:
***Եւ ՝ի քեզ* / ՝ի ցանկալիդ՝ / ՝ի քեզ Մարադ / ծոց հանգըստեան:**

Սակայն Բագրատունու առաջարկած տաղաչափական սկզբունքը խիստ արհնստական էր, քանի որ նոր ժամանակների պոեզիան այլևս չէր կարող հենվել երկար և կարճ վանկերի վրա: Ահա թե ինչու Ա. Բագրատունու, Մ. Խրիմյանի և ուրիշ բանաստեղծների առանձին փորձերից հետո այդ չափն այլևս չի կիրառվել:

Հայ ոտանավորի հնագույն ձևերի տեսական իմաստավորման

մնկ այլ ուղի առաջարկեց բանասեր Ավետիք Բահաթրյանը: Նրա «Հին Հայոց տաղաչափական արվեստը» գրքում (1891) քննվում են ոտանավորի կառուցման տեսակները՝ հնագույն ժամանակներից մինչև Գրիգոր Նարեկացին: Ավ. Բահաթրյանի տեսության համաձայն՝ Հին Հայոց տաղաչափական արվեստը հիմնվել է ոչ թե երկար և կարճ վանկերի վրա (ինչպես Հին Հունական ոտանավորում), այլ արտասանության երկար ու կարճ անդամների, այսինքն՝ խոսքի որոշակի միավորների տարբեր դուգորդումների վրա: Փորթավանկ (1–2) անդամներն արտասանվել են երկար ու դանդաղ, իսկ բաղմավանկ (4–6) անդամները՝ կարճ և արագ: Միջին դիրք են ունեցել եռավանկ անդամները, որոնք տողերի սկզբում արտարերվել են կարճ, իսկ վերջում՝ երկար: Այսպիսով, իրենց վանկային կազմով անհավասար (1-ից մինչև 6-վանկանի) անդամներն արտասանության տևողությամբ հավասարվել են իրար, և դա եղել է ոտանավորի ռիթմի հիմքը:

«Գողթան երգերի» և Նարեկացու տողերում կարող են լինել հավասար թվով անդամներ, ինչպես «Վահագնի երգի» մեջ, որ բանասերը անդամների է բաժանում այսպես.

Երկնէր երկին / և երկիր,
Երկնէր և / ծիրանի ծով,
Երկն՝ ի / ծովուն ունէր
Ըզ կարմրիկ / եղեգնիկն...

Բայց տողերի մեջ անդամների թիվը կարող է նաև անհավասար լինել՝ տատանվելով մեկից մինչև չորս: Օրինակ, Նարեկացու «Ողբերգության մատյանի» սկիզբը տողատվում և անդամների է բաժանվում այսպես.

Զայն հառաչանաց
Հեծութեան սըրտի
Ողբոց աղաղակի
Քաղ / վերընծայեմ, / Տեսողըդ գաղտնեաց,
Եվ մատուցեալ եղեալ՝ / ի հուր թախծութեան / անձին տոչորման
Ըզպտուղ ըղձից ճենճերոյ / սասանեալ մտացս՝
Բուրվառաւ կամացս / առաքել առ քեզ:

Ավ. Բահաթրյանի տեսությանը բացառիկ բարձր գնահատական է տվել Եղիշե Չարենցը՝ համոզված լինելով, որ այդ տեսության լույսի տակ միայն կարելի է ճիշտ հասկանալ և օգտագործել

«մեր հին տաղաչափության հրաչալի հատկությունները»:

Հայ ազգային բանաստեղծության հնագույն արմատներն ու տնսակաները հետազոտելու պահանջը, որ առաջադրել է Ե. Չարենցը, իր գիտական և գործնական հետաքրքրություն այսօր էլ չի կորցրել: Ե՛վ այդ, և՛ հայկական տաղաչափության հետ կապված մյուս հարցերը մեր բանասիրության ամենից քիչ ուսումնասիրված բնագավառներից են:

ՎԱՆԿԱՅԻՆ ՈՏԱՆԱՎՈՐ

Վանկային համակարգի ընորոշ գծերը: *Անտիկ գրականությունից հետո՝ միջին դարերում և նոր ժամանակներում, էապես փոխվեցին չափածո խոսքի լեզվական հիմունքները, հետևաբար նաև՝ ոտանավորի կառուցման սկզբունքները: Նոր լեզուներում վանկերն այլևս իրարից չեն տարբերվում կարճ կամ երկար արտասանությամբ, մի գործոն, որը դրված էր չափական ոտանավորի հիմքում: Դրա փոխարեն հանդես են գալիս չնչված կամ անչնչտ վանկեր, այսինքն՝ տարբեր են նրանց արտասանության ուժն ու բարձրությունը: Այդ պատճառով էլ հետագանդական եվրոպական պոեզիայում ըստ էության դադարում է չափական ոտանավորի կիրառությունը, և հանդես են գալիս ոիթմի ուրիչ գործոններ՝ կապված լեզուների չնչտադրության հատկանիշների հետ:*

---

* *1937 թ. Ե. Չարենցը Ավ. Բահաթրյանի գրքի մասին գրել է. «Սա է գիրք հանճարեղ և զարմանալի՝ գրված լինելով 90-ական թվականներին մի ինչ-որ անհայտ չուչեցի ուսուցչի ձեռքով... Մեր հին և նոր տաղաչափական արվեստի հետ կապված* **բոլոր** *պրոբլեմները չոչափված և մասամբ* **հանճարեղ** *ինտուիցիայով լուծված են այստեղ.* **պրոբլեմներ**, *որ սրանից հետո ոչ միայն չեն դրվել ու արծարծվել մեր տնսական գրականության մեջ, այլ մինչև օրս* **չեն էլ** **հասկացվել**: *Այս գիրքը էապես մի զարմանալի* **հանք** *է՝ գտնված* **հանճարեղ բնազդի տեր** *հեղինակի կողմից, որ, ժժրախտաբար, միմիայն բնազդով ցույց է տալիս, մատնանշում է* **հանքի գոյությունը**, *մերթ անգամ չոչափում է հանքի անխափան* **ջղերը**,– *և որքան դևո* **ընդհանուր կուլտուրա և ջանք** *են հարկավոր, որպեսզի մեր գրականագիտություն՝* **գնալով բահաթրյանների** *հետքերով,* **բաց անի, համակվի և օգտագործի** *մեր հին տաղաչափության հրաչալի հատկություններր:*

Սակայն չնչտի (պրոսոդիայի) առումով ժամանակակից լեզուները տարբերվում են իրարից և կարող են բաժանվել երկու խմբի. ա) լեզուներ, որոնց բառային չնչտը կայուն տեղ է գրավում, համեմատաբար ծույլ է և իմաստային նշանակություն չունի. բ) լեզուներ, որոնց բառաչնչտը կարող է դրվել տարբեր տեղերում, ավելի ուժեղ է և հաճախ իմաստային նշանակություն է ձեռք բերում: Սրան համապատասխան՝ նոր ժամանակների պոեզիայում գոյացել է երկու հիմնական տաղաչափական համակարգ՝ **վանկային** (սիլարիկ) և չնչտային կամ, գրականագիտության մեջ այժմ յայնորեն տարածված տերմինարանությամբ՝ **վանկաչեչտային** (սիլարոտոնիկական): Առաջինի մեջ վճռական գործոնը ոիթմական միավորների վանկային հավասարությունն է, իսկ երկրորդում՝ բառային չնչտերի դիրքն ու կարգը:

Վանկային տաղաչափական համակարգը բնորոշ է այն լեզուներին, որոնց բառաչնչտն իր կայուն տեղն ունի (ֆրանսերեն, իտալերեն, լեհերեն, իսպաներեն, հայերեն և այլն): Այսպես, ֆրանսերենում չնչտը, գրեթե առանց բացառության, դրվում է բառի վերջին, իսկ լեհերենում՝ նախավերջին վանկի վրա: Այդ և նման լեզուներում չնչտը էական դեր չի խաղում բառիմաստի համար, և չնչտված ու անչնչտ վանկերի տարբերությունն արտասանության առումով չատ զգալի չէ: Ուստի ոտանավորի հիմքում այստեղ դրվում է մեկ էական պայման՝ վանկերի թվի հավասարությունը, և ոիթմը ձեռք է բերվում տողերի ու անդամների մեջ **վանկերի հավասար քանակի** **ընդհիվ:**

Սակայն չպիտի կարծել, թե վանկային ոտանավորը բոլորովին անտարբեր է չնչտի նկատմամբ: Այստեղ սովորաբար մչտական տեղ ունեն տողամիջի և տողավերջի չնչտերը, և դա բխում է այդ լեզուներում բառաչնչտի կայուն դիրքից. օրինակ՝ ֆրանսիական պոեզիայում յայնորեն տարածված «ալեքսանդրյան ոտանավորի» 12-վանկանի տողը կայուն չնչտ է կրում 6-րդ և 12-րդ վանկերի վրա: Այդպիսի չնչտերը կոչվում են **կոնստանտներ:**

Վանկային համակարգը մի ժամանակ տիրապետող է եղել նաև ռուսական պոեզիայում, բայց XVIII դարի կեսերից այն դուրս մղվեց, որովհետև չէր համապատասխանում ռուսերենի բնույթին, որտեղ չնչտը դրվում է բառերի տարբեր վանկերի վրա:

Ինչ վերաբերում է հայկական ոտանավորին, ապա այն, սկսած միջին դարերից մինչև մեր օրերը, իր հիմնական մասով ստեղծվել է

վանկային ոտանավորի սկզբունքներով: Այդ իրողություն բխում է հայոց լեզվի պրոսոդիական առանձնահատկություններից:

Հայտնի է, որ ժամանակակից հայոց լեզվում չնչտր գրեթե միշտ դրվում է վերջին վանկի վրա (այդպես է եղել նաև գրաբարում): Բառարարդումների. հոլովական վերջավորությունների և վերջածանցների հավելման դեպքում ևս չնչտր տեղափոխվում է բառերի վերջին վանկի վրա: Բացառություններ համեմատարար քիչ են: Դրանք. նախ. այն բառերն են. որոնց վերջին վանկում հանդես է գալիս չդրվող ը ձայնավորը կամ որոշիչ հոդը (**քա՛րը, ա՛ստղ, դո՛ստը, դպրո՛ցը** և այլն), ապա հատուկ չնչտադրություն ունեցող մի քանի բառեր (**մահնավանդ, գո՛ւցե, մի՛թե, գրե՛թե** և այլն), ինչպես նաև որոշ փոխառյալ բառեր և օտար անուններ, որոնք պահպանում են իրենց լեզվի չնչտի տեղը: Հայերեն բառերի ընդհանուր թանակի մեջ դրանք փոքր տոկոս են կազմում: Մեր լեզվին բնորոշ չէ նաև բազմավանկ բառերի վրա մեկից ավելի չնչտ դնելը. որ կարելի է նկատել. ասենք. գերմաներենում:

Հայերենի գրական չնչտադրության մյուս առանձնահատկությունն այն է. որ այն համեմատարար թույլ է: Այդ պատճառով էլ չնչտված և անչնչտ վանկերի տարբերություն ինչպես արտասանության ուժի. այնպես էլ տևողության առումով չատ նկատելի չէ: Բառի չնչտը. հաղվադեպ բացառությամբ. մեր լեզվում իմաստակերտ դեր չի խաղում: Այն ծառայում է միայն բառի՝ իբրև արտասանական և իմաստային ինքնուրույն միավորի առանձնացմանը:

Ահա այս պրոսոդիական հատկանիշներն են պայմանավորում հայկական ոտանավորի գերազանցապես վանկային բնույթը, այսինքն՝ այն, որ այդ ոտանավորի ոիթմը հիմնվում է ոչ թե չնչտակի կանոնավոր դասավորության, այլ վանկերի թվի հավասարության վրա տողերում և. մանավանդ. ավելի փոքր ոիթմական միավորների՝ կիսատողերի և անդամների մեջ: Մեր ոտանավորի այդ էական կողմն ըմբռնելու համար չատ կարևոր են հատածի և անդամի հասկացությունները:

Հատած և անդամ: Ջափածոյի էական գծերից մեկն էլ այն է. որ այստեղ բառն ավելի ընդգծված ինքնուրույն նչանակություն ունի, քան արձակի մեջ: Խոսելիս մենք իմաստով սերտորեն կապված բառերը սովորաբար արտասանում ենք միասին, առանց հատհատ առանձնացնելու (եթե դրա հատուկ անհրաժեչտություն չկա): Այնինչ չափածոն պահանջում է բառերն արտասանել՝ նրանց

միջև որոշ դադարներ (պաուզաներ) տալով: Այդ դադարները, իհարկե, չատ փոքր են, բայց նրանք կան և չատ կարևոր են ռիթմի համար: Եթե ոտանավորը կարդացվի սովորական խոսակցական արտասանությամբ, ապա ռիթմի զգացումը չի լինի:

Այդ դադարներից ամենամեծը, ինչպես գիտենք, տողավերջի դադարն է, որն ազդարարում է տողի՝ իրրև ռիթմական հիմնական միավորի ավարտը և հաջորդ տողին անցնելը: Իսկ **տողի ներսում** *(տողամիջում) տրվող դադարներից ամենակարևորն այն է, որը լինում է տողն կեսում և կոչվում է* **Հատած (ցեզուրա)**: *Հատածը միչտ հանդես է գալիս տվյալ բանաստեղծության տողերի միևնույն տեղում, այսինքն՝ որոչակի թվով վանկերից հետո (չատ հաճախ տողի ճիչտ մեջտեղում): Այսպես, 10-վանկանի տողի մեջ հատածը սովորաբար հանդես է գալիս 5-րդ վանկից հետո.*

Այս աղմկահույս / կյանքի խենթ բոցում
Այրում է սիրտս / սրբազան մի դող,
Հուզում է հոգիս / խենթ մի հիացում,
Եվ սարսափելին՝ / թվում է դյութող... *(Տերյան)*

Տողի մեջ երեք հատածի առկայության դեպքում նրանցից երկրորդը կոչում են **մեծ հատած** *(//), քանի որ այն բաժանում է տողը երկու կեսի և ավելի մեծ դադար է ենթադրում, իսկ առաջինն ու երկրորդը՝* **փոքր հատածներ** *(/): Օրինակ, Զարենցի «Ամրոխները*

հրաժեշտ է արտասանության առումով, քանի որ հնարավորություն է տալիս չունչ առնելու՝ ընթերցանությունը չարունակելու համար: Երկրորդ, հատածով բաժանված հավասար կիսատողերը դառնում են ռիթմի կարևոր գործոն: Պարբերաբար կրկնվելով՝ այդ հավասար միավորներն իրենց հերթին ուժեղացնում են ռիթմի զգացողությունը: Եթե հատածը դրվի հարևան տողերի տարբեր տեղերում, դա կարող է հանգեցնել ռիթմի կորստի:

Հատած են ունենում համեմատարար երկար տողերը (7 և ավելի վանկանի), իսկ կարճ տողերը դրա կարիքը չունեն, քանի որ կարող են արտարերվել մեկ չնչով: Այնինչ երկար տողերում կարող է լինել երկու և նույնիսկ երեք հատած.

Սահուն քայլերով, / աննչմար, որպես / քնքուշ մութի թև,
Մի ըստվեր անցավ, / ծաղիկ ու կանաչ / մեղմիվ չոյելով... *(Տերյան)*

Տողի մեջ երեք հատածի առկայության դեպքում նրանցից երկրորդը կոչում են **մեծ հատած** *(//), քանի որ այն բաժանում է տողը երկու կեսի և ավելի մեծ դադար է ենթադրում, իսկ առաջինն ու երկրորդը՝* **փոքր հատածներ** *(/): Օրինակ, Զարենցի «Ամրոխները*

խնայազարված» պոեմի 16-վանկանի տողերում մեծ հատածը դրվում է 8-րդ վանկից հետո, իսկ փոքր հատածները՝ 4-րդ և 12-րդ վանկերից հետո.

Աչքերն հատած / հեռու- հեռուն, // կարմիր վառվող / արեգակին՝
Արևավառ / հեռուներում // նրանք կովում / էին կրկին...

Հատածներով իրարից բաժանվող խոսքի հավասար միավորները կոչվում են **անդամ** *(***կոլոն** *կամ* **բարդ ոտք***): Անդամը հայկական ոտանավորի կարևորագույն բաղադրիչներից մեկն է, քանի որ խոսքի այդ համեմատաբար փոքր միավորների պարբերական կրկնությունը դառնում է ռիթմի բուն հիմքն ու չարժիչ ուժը: Հայերեն բանաստեղծության յուրահատկություններից մեկն այն է, որ տողը, եթե այն քիչ թե շատ երկար է, չի կարող արտաբերվել և ընկալվել իբրև մեկ՝ չտարրոշված ամբողջություն: Ուստի անհրաժեշտ է, որ այն կազմված լինի ավելի փոքր, բայց կայուն միավորներից, որոնք ռիթմի առաջին և անմիջականորեն ընկալվող տարրերն են: Ասվածն ավելի ակնառու պատկերացնելու համար բերենք այսպիսի մի օրինակ.*

Սակայն հեռանիստ կատարներից չուտով
Հուր և ոսկի կըթափե արևն այնտեղ,
Եվ լուռ ու հանգիստ դաշտերը կըցնծան,
Կյանքի և խոսքի կարոտ երկիրն անհուն:

Այս տողերում ռիթմ գրեթե չի զգացվում, թեև նրանք բոլորն էլ ունեն հավասար քանակությամբ վանկեր (11): Բայց ահա կարդում ենք բացարձակորեն նույն բառերից կազմված տերյանական տողերը, և իսկույն մեզ համակում է ռիթմի ներդաշնակ բնթացքը.

Սակայն՝ չուտով / կատարներից / հեռանիստ
Արևն այնտեղ / հուր կըթափե / և ոսկի,
Եվ կըցնծան / դաշտերը լուռ / ու հանգիստ,
Երկիրն անհուն / կարոտ կյանքի / և խոսքի:

Ո՞րն է գաղտնիքը: Իհարկե, կարելի է խոսել այն մասին, որ Տերյանի տողերում կան հանգեր (հեռանիստ-հանգիստ, ոսկի-խոսքի), որոնք մեր կատարած վերադասավորության ժամանակ վերացել էին: Բայց վճռականը դա չէ, այլ այն, որ Տերյանի տողերը կայուն հատածներով բաժանվում են երեք մասի, որոնցից առաջին

երկուսր չորսվանկանի են, իսկ վերջինր՝ եոավանկ (4+4+3): Անդամների այս կանոնավոր հերթագայութիյուներ դաոնում է ոիթմի կարևորագույն գործոնր:

Հայկական վանկային ոտանավորում անդամր կարող է լինել 3-ից մինչև 6 վանկանի: Առայժմ մի կողմ թողնելով եոավանկ անդամներր՝ քննենք մյուս տևսակներր: Տողի մեջ կարող են մտնել 2, 3 կամ 4 քառավանկ անդամներ: Բերենք համապատասխան օրինակներ Չարենցից.

Թե ուզում ես / երգըդ լսեն՝
ժամանակիդ / չունչը դարձիր:

Ինչքան որ հուր / կա իմ սրտում / – բոլորը քեզ.
Ինչքան կրակ / ու վառ խնդում / – բոլորը քեզ:

Իմ կարոտած / սրտի համար // ոչ մի ուրիչ / հեքիաթ չկա,
Նարեկացու, / Քուչակի պես // լուսապսակ / ճակատ չկա:

Երկանդամ, եոանդամ, հադվադեպ նաև քառանդամ կարող են լինել 5 վանկանի միավորներից կազմված տողերր.

Նա ուներ խորունկ / երկնագույն աչքեր,
Քնքուշ ու տրտում, / որպես իրիկուն...

Անհունության մեջ, / խավար օրերում / եկավ նա ինձ մոտ,
Նա ինձ մոտեցավ / քնքուշ, փայփայող / սիրո խոսքերով... *(Տերյան)*

Եվ վեհ արևի / ջահերի ներքո // փռվեց ծավալվեց / ծիրն անապատի,
Վառ-վառ հուրհրաց, / ինչպես տիտանյան // հսկա առյուծի / ոսկեփառ մորթի: *(Իսահակյան)*

6-վանկանի անդամր համեմատարար քիչ է կիրառվում. այն հանդիպում է երկանդամ կառուցվածք ունեցող 12-վանկանի տողերում: Օրինակ՝

Երբ երկնքի ծովում / վերջին աստղը հանգավ՝
Նա իր տունը թողեց / ու ճանապարհ ընկավ... *(Չարենց)*

Մինչև այժմ մենք բերեցինք միանման անդամներից կազմված բանաստեղծության օրինակներ: Բայց հայերեն վանկային ոտանավորում կարող են կողք կողքի հանդես գալ նաև տարբեր երկարության անդամներ՝ 4 և 3, 5 և 4, 6 և 4, 6 և 5 վանկանի և այլն: Բերենք

այդպիսի դուգակցման օրինակներ.

4 և 3 վանկանի անդամներ.

Նորից՝ անմար / կարոտով // գգվանքների / ու հրի՝
Դու եկել ես / տեսնելու // քաղաքները / Նայիրի: *(Զարենց)*

5 և 4 վանկանի անդամներ.

Մաքառի՛ր անդուլ, / գնա՛ վերև,
Քո գագաթնային / երգը երգիր... *(Զարենց)*

6 և 4 վանկանի անդամներ.

Ոսկեհանդերձ երկար / ու միգասքող,
Տխուրաչյա աչուն, / սիրած աչուն... *(Տերյան)*

6 և 5 վանկանի անդամներ.

Զարկեցե՛ք, դարբինները, / կըռանը սալին,
Զարկեցե՛ք կըռանը- / չղթայքն ամրանան... *(Հովհաննիսյան)*

Հայերեն վանկային ոտանավորի հիմնական տեսակները: *Վանկային համակարգի ձևերը հայ գրականության մեջ ծագել և զարգացել են՝ սկսած XI–XII դարերից մինչև մեր ժամանակները: Բնական է, որ հազարամյա ճանապարհ անցած մեր պոեզիան մշակել է ոտանավորի կառուցման բազմազան տեսակներ, որոնց հավաքումն ու դասակարգումը գիտական բարդ և կարևոր խնդիր է: Այդ տեսակների առավել լրիվ պատկերը տրված է մեծ հայագետ և մեր ոտանավորի խոշորագույն հետազոտող Մանուկ Աբեղյանի «Հայոց լեզվի տաղաչափություն» կապիտալ աշխատության մեջ (1933), որտեղ նկարագրված են ոտանավորի հարյուրավոր ձևեր ու տարբերակներ: Ճիշտ է, ոտանավորի այդ տեսակները Աբեղյանը գտում է բացատրել և գնահատել մեծ մասամբ չնչտային տաղաչափության սկզբունքներով (այսինքն՝ չնչտված և անչնչտ վանկերի կարգի և դուգակցման առումով), մի բան, որը, ինչպես կտեսնենք, չի համապատասխանում հայկական ոտանավորի հիմնական բնույթին: Սակայն, անկախ այդ հանգամանքից, մեր հին և միջնադարյան, նոր և նորագույն պոեզիայի ձևերի հավաքումն ու համակարգումը պետք է համարել գիտնականի խոշորագույն ծառայություններ հայ տաղաչափության ուսումնասիրության գործում:*

Մանոթյանանք հայերեն վանկային ոտանավորի միայն հիմնական տեսակներին՝ ընութագրելով նրանց կառուցվածքը: Տողի երկարութիւն այդ ոտանավորում կարող է տատանվել 4–20, բայց ավելի հաճախ՝ 7–16 վանկերի միջև, ընդ որում՝ այդ չափերից ամեն մեկը հաճախ իր բաղմաթան տարբերակներն ունի:

4–6–վանկանի *տողերը կայուն հատած չունեն, ուստի արտաբերվում և ընկալվում են իբրև մեկ ամբողջութիւն: Ահա մեկական օրինակ այդ չափերից.*

Ջրասվանկանի.

Մի երկիր է
Տվել մեզ կյանք,
Մի երկինք է
Պահել իր տակ: *(Թումանյան)*

Հինգվանկանի

Ես տեսա հսկա
Տաղանդի մի գործ՝
Անհաչտ Պոնտոսի
Ափերն ալեկոծ: *(Թումանյան)*

Վեցվանկանի.

Երբ ես տեսնում եմ Ձեզ–
Անդարձ անցած մի սեր
Սկսում է իր հեզ
Հեքիաթները հյուսել: *(Զարենց)*

7–վանկանի *տողն արդեն հատածով բաժանվում է երկու մասի՝ 4+3, երբեմն նաև 3+4 սկզբունքով.*

Մարդոց երկրում / անտարբեր,
Ծուրտ աչխարհում, / արդյոք ո՞վ
Կընդունե ձեզ / գգվանքով,
Իմ երազնե՛ր, / իմ երգե՛ր... *(Տերյան)*

Ձորերը / չիրիմ զարձան,
Վիհերը՝ / գերեզմանոց.
Ամեն քար՝ / լուռ մահարձան,
Ամեն տուն՝ / վառման հնոց: *(Պ. Սևակ)*

8–վանկանի *տողը մեծ մասամբ բաժանվում է երկու հավասար՝ քառավանկ անդամների (4+4).*

Ծով է իմ վիշտն, / անափ ու խոր,
Լիքն ակունքով / հազարավոր.
Իմ զայրույքը / լիքն է սիրով,
Իմ գիշերը՝ / լիքն աստղերով: *(Թումանյան)*

Հայկական ոտանավորի ամենատարածված ձևերից է այն, երր մեկրնդմեջ իրար են հաջորդում 8 և 7 վանկանի տողերր՝ նշված կառուցվածքով.

Մի՞թե վերջին / պոետն եմ ես,
Վերջին երգիչն / իմ երկրի.
Մա՞հն է արդյոք, / թե նի՞նջը քեզ
Պատել, պայծա՛ռ / Նաիրի: *(Տերյան)*

9–վանկանի *ոտանավորը, նմն չունի չնչատարության կայուն կարգ, հատածով բաժանվում է 5+4 սկզրունքով: Այդ չափր հատկապես չատ է կիրառել Ե. Չարենցր: Օրինակ՝*

Եվ ձեզանի՛ց է / ապա սերել
Այն քերթուհյուն, / որ դեռ երեկ
Լոռու տաղերգուն / մեր արդարև
Դարձրեց պայծառ, / ինչպես բյուրեղ:

Այդ չափով գրել է նաև Տերյանր, ինչպես՝

Ջեմ դավաճանի / իմ Նվարդին,
Որքան էլ դյութես, / օ, Շամիրամ.
Որպես արքան այն, / մանուկ Արան,
Ջեմ դավաճանի / իմ Նվարդին:

10–վանկանի երկանդամ *(5+5) ոտանավորը թերևս ամենատարածված չափն է մեր գրականության, հատկապես նոր շրջանի պոեզիայի մեջ: Բավական է ասել, օրինակ, որ Վ. Տերյանի «Մթնշաղի անուրջներ» գրրի 77 բանաստեղծություններից այդ չափով է գրված կեսից ավելին՝ 44–ր (չհաշված 10 և 5 վանկանի խառր տողերով երկու բանաստեղծությունները): Իրրև օրինակ՝ բերենք «Գարուն» բանաստեղծության սկիզրը.*

Գարունը այնքա՜ն / ծաղիկ է վառել,
Գարունը այնպե՛ս / պայծառ է կրկին.
– Ուզում եմ մեկին / քնքշորեն սիրել,
Ուզում եմ անուշ / փայփայել մեկին:

10–վանկանի տողը կարող է կազմված լինել նաև անհավասար անդամներից (6+4 կամ 4+6), ինչպես՝

Խորքերում զանձ ունեն / քարափները,
Թիկունքներին ունեն / անտառ ու հերկ
Միայն մի բան չունեն / քարափները,–
Քարափները չունեն / կարապի երգ: *(Հ. Սահյան)*

11–վանկանի *տողը հիմնականում ունի նոանդամ կազմություն (4+4+3):*

Ես սիրում եմ / մթնչաղը / նրբակերտ,
Երբ ամեն ինչ / երազում է / հոգու հետ,
Երբ ամեն ինչ, / խորհրդավոր / ու խոհուն,
Ցընորում է / կապույտ մութի / աշխարհում... *(Տերյան)*

Հաղվադեպ է 11–վանկանի երկանդամ տողը (6+5), որի նմուշներից է մեզ արդեն ծանոթ՝ Հ. Հովհաննիսյանի «Արտավազդը» («Ջարկեցե՛ք, դարրիննե՛ր,/ կոանը սալին»):

12–վանկանի տողը *ունի մի քանի տարբերակ.*

ա) 4+4+4

Դյութեցին ինձ / քո մազերը / ալեծածան
Եվ աչքերիդ / խորությունը / խորախորհուրդ: *(Տերյան)*

բ) 6+6

Իմ բարեկա՛մ, իմ սե՛ր, / հերոսակա՛ն ընկեր,
Դու ապրեցիր, անցար / և էլ չկաս հիմա... *(Զարենց)*

գ) 4+3+5

Եգիպտական / բուրգերը / փոշի կդառնան,
Արևի պես, / երկի՛ր իմ, / կլվառվես վառման: *(Տերյան)*

դ) 12–վանկանի տողը կարող է ունենալ նաև 3+3+3+3 կառուցվածքը. բայց դա արդեն պատկանում է վանկաչնչտային ոտանավորին, որի հետ կծանոթանանք ստորև:

14–վանկանի *տողը մեծ հատածով բաժանվում է երկու հավասար մասերի, որոնք իրենց հերթին բաժանվում են 4+3 կամ 3+4 սկզբունքով: Ահա մեկական օրինակ այդ երկու տարբերակներից.*

ա) Կապույտ բոցով / բռընկված // վերջին ջերմում / ուղեղի,
Նա տեսել է / երևի // արևային / մի քաղաք... *(Զարենց)*

բ) Կմեռնեմ, / միայն թե դու // դարերում / ազատ խշշաս,
Իմ հեռո՛ւ, / հեռո՛ւ, հեռո՛ւ // նաիրյան / դալար բարդի: *(Հ. Սահյան)*

15–վանկանի *տողը ունի երկու հիմնական տարբերակ՝ քառանդամ (4+4+4+3) և եռանդամ (5+5+5): Այդ երկու ձևերի կառուցվածքի և ռիթմի տարբերությունները կարելի է տեսնել 1915 թ. Հ. Թումանյանի գրած երկու հայրենասիրական բանաստեղծությունների («Հայրենիքիս հետ» և «Հոգևհանգիստ») օրինակով.*

ա) Վաղուց թեև / իմ հայացքը // Անհայտին է / ու հեռվում,
Ու իմ սիրտը / իմ մըտքի հետ // անհուններն է / թափառում...

բ) Ու վեր կացա ես, / որ մեր հայրենի / օրենքովը հին՝
Վերջին հանգիստը / կարդամ իմ ազգի / անբախտ զոհերին...

16– *վանկանի տողը հայերենում միչտ քառանդամ է (4+4+4+4): Այդ չափով է գրված, օրինակ, Զարենցի «Ամրոխները խնկազարդված» պոեմը.*

Խավար է մեծ / սիրտը նոցա, // բայց խավարում / անծայրածիր-
երկինքներ կան / կապուտաչյա, // հորիզոններ / անծայր, անծիր:

Վերջապես, **20–***վանկանի տողը, որը ամենաերկարն է հայկական տաղաչափության մեջ, նույնպես ունի քառանդամ կառուցվածք (5+5+5+5): Այդ չափը հաջողությամբ կիրառվել է միայն Իսահակյանի «Արու-Էլա Մահարի» պոեմում («Շատրվանները / քրքջում էին // պայծառ ծիծաղով / աղամանդեղեն»):*

Անհավասար տողերով ոտանավորներ: *Վանկական ոտանավորի տարատեսակներից մեկն էլ չափածոյի կառուցման այն ձևն է, որի մեջ դուգակցվում են տարբեր երկարության տողեր: Անհավասար տողերն իրար են հաջորդում կողք կողքի: Սակայն երկար և կարճ տողերի դուգակցումը չի խանգարում ռիթմին, քանի որ տողերը բաղկացած են լինում թեև տարբեր քանակի, բայց միչտ միանման անդամներից: Հետևաբար, ռիթմի միավորը այստեղ ոչ թե տողն է, այլ նույնատիպ անդամը, որը պարբերաբար կրկնվում է: Ահա մի հատված Մեծարենցի «Մեղուները» բանաստեղծությունից.*

Ալ հոգնած եմ,
Ըսպասելեն / տենչանքներուն / մեղրին անույշ,
Ու տարաժամ / այս հածումին / մեջ երջանիկ / պիտի ըլլամ,
եթե թուներ / խաչը իսկ բերեն
Ուղեմոլոր / մեղուներն իմ / տենչանքներուս:

Այստեղ տողերի մեջ վանկերի թիվը խիստ անհավասար է (4-

ից մինչև 16), բայց տողերը բոլոր դեպքերում բաղկացած են 4-վանկանի անդամներից, ինչի շնորհիվ էլ ռիթմ է առաջանում:

Անհավասար երկարություն ունեցող, բայց համանման անդամներից բաղկացած ոտանավորը, որը ռիթմի ազատ փոխանցումների մեծ հնարավորություն է տալիս, լայն տարածում ստացավ նաև XX դարի արևելահայ բանաստեղծության մեջ: Ե. Չարենցից և Ն. Զարյանից հետո այն ավելի յայնորեն կիրառեց Պ. Սևակը, մանավանդ՝ «Մարդը ափի մեջ» և «Եղիցի լույս» գրքերում (բանաստեղծությունների մեծ մասը գրված է չորս կամ հինգ վանկանի անդամներով): Ահա մեկ օրինակ, որտեղ, ճիշտ է, տողերն իրենց երկարությամբ խիստ տարբեր են, բայց վանկական ոտանավորի ռիթմը պահպանվում է, նույն՝ բառավանկ անդամների կրկնությամբ:

Սակայն եթե / իմ կյանքի մեջ / գեթ հարցնեին / մի՛ անգամ ինձ,
Թե ես ի՞նչ եմ / գերադասում,
Ի՞նչ եմ ուզում
Ու երազում,
Ես կասեի.
– Ինչ լինում է, / թող որ լինի / միանգամից...

Եվրոպական և ռուս գրականության մեջ, XVII–XVIII դարերից սկսած, ոտանավորի այդ տեսակն ամենից շատ կիրառվել է չափածո դրամաներում ու առակներում և կոչվել է «ազատ ոտանավոր» (ВОЛЬНЫЙ СТИХ), որը, սակայն, չպետք է չփոթել ազատ ոտանավորի՝ իրրև առանձին տաղաչափական համակարգի հետ (վերջինիս կանդրադառնանք իր տեղում): Չափածո դրաման հաճախ էր դիմում երկար ու կարճ տողերի օգնությանը (օրինակ, Գրիբոեդովի «Խելքից պատու հասը», Լերմոնտովի «Դիմակահանդեսը» և այլն), քանի որ դա հնարավորություն է տալիս ավելի անմիջականորեն արտացոլելու հերոսների տրամադրությունների բոլոր անցումները, նրանց խոսքի տարբեր չափերը: Այս ոտանավորի խաղացկուն բնույթը համապատասխանում է նաև առակի ոճին՝ նրա արտաքուստ պարզամիտ, բայց ըստ էության խորամանկ-հեգնական պատմելաձևին, կյանքի արտացոլման այլաբանական եղանակին: Ոտանավորի այս տեսակն այնքան սերտորեն կապվեց առակի հետ, որ հաճախ կոչվում էր նաև «առակային ոտանավոր» (БАСЕННЫЙ СТИХ):

Վանկերի թիվը ռուսական «առակային ոտանավորի» տողերում (օրինակ՝ Կռիլովի առակներում) սովորաբար տատանվում է 2-ից մինչև 13: Բայց դա չի խանգարում բանաստեղծության ռիթմին, քանի որ տողերը բաղկացած են համանման ոտքերից (մեծ մասամբ յամբերից): Այնինչ հայ պոեզիայում կարճ տողն ավելի հաճախ ամբողջական տողի կեսն է, որն առանձնանում է ներքին հանգի չնորհիվ և կամ հանդես է գալիս առանձին: Դրա չատ օրինակներ կան Արովյանի, Իսահակյանի, Ա. Խնկոյանի առակներում և, մանավանդ, Թումանյանի պոեմներում ու բալլադներում: Ահա մի հատված Թումանյանի «Անբախտ վաճառականներ» բալլադից.

Ինչպես պըրծնեմ / էս կըրակից,
էս ահագին / պարտքի տակից.
Էլ ինչ ասեմ,
Ոնց ըսպասեմ.
Նա ե՞րբ կըգա, / ինչ իմանամ,
Ո՞ր ջուրն ընկնեմ... / ո՞ւմ մոտ գընամ...
Շատ միտք արավ,
Դես-դեն թռավ,
Ինչ որ ուներ / տանը, հագին,
Ողջ հավաքեց, / տըվավ պարտքին,
Ցիփ մերկացավ,
Էլ չըպըրծավ:

ՎԱՆԿԱՇԵՇՏԱՅԻՆ ՈՏԱՆԱՎՈՐ

Վանկաչեչտային ոտանավորի հիմունքները: *Մենք արդեն գիտենք, որ վանկաչեչտային համակարգը բնորոշ է բառաչեչտի մշտական տեղ չունեցող լեզուներին, ինչպես ռուսերենը, ուկրաիներենը, անգլերենը, կերմաներենը և այլն: Սակայն այդ լեզուներում յուրաքանչյուր բառ ունի իր չեչտի անփոփոխ տեղը, և չեչտի տեղափոխություն երբեմն կարող է էապես փոխել բառի նչանակություն: Հիշենք, օրինակ, ռուսերեն* **за'мок** *(ամրոց) և* **замо'к** *(բանալի),* **доро'гой** *(ճանապարհով) և* **дорого'й** *(թանկագին) բառերը: Ահա բառաչեչտի այս ուժեղ իմաստային դերը, ինչպես նաև բազմապիսի դիրքերում այն տեղաղրելու հնարավորություն ռուս բանաստեղծին թույլ են տալիս ոտանավորը կառուցելու*

չեչտերի կանոնավոր դասավորության սկզբունքով: Վերցնենք Լերմոնտովի «Թամարա» բալլադի առաջին քառատողը.

В глубо'кой тесни'це Дарья'ла,
Где ро'ется Те'рек во мгле',
Стари'нная ба'шня стоя'ла,
Черне'я на че'рной скале'.

Ինչպես տեսնում ենք, այս տողերում կան տարբեր երկարության (1-ից մինչև 4-վանկանի) բառեր, բնդ որում՝ չեչտերը նրանց մեջ բնկնում են տարբեր տեղերում՝ և՛ առաջին, և՛ միջին, և՛ վերջին վանկերի վրա: Սակայն այդ բառերն այնպես են դասավորված, որ բոլոր տողերի մեջ (և առհասարակ ամբողջ բալլադում) չեչտերն բնկնում են 2, 5 և 8-րդ վանկերի վրա, իսկ չեչտված վանկերի միջև գտնվում է երկուական անչեչտ վանկ: Ուրեմն՝ բանաստեղծն այնպես է բնտրել և դասավորել բառերը, որպեսզի բոլոր տողերում պահպանվի չեչտադրության հիշյալ կարգը: Դա էլ հենց դառնում է ռիթմի հիմքը, մանավանդ որ այստեղ կայուն հատածներ չկան: Այս սկզբունքը իր բազմազան տարբերակներով հանդես է գալիս վանկաչեչտային ոտանավորի բոլոր տեսակների մեջ:

Ճիշտ է, վանկաչեչտային ոտանավորում որոշակի դեր է խաղում նաև հարևան տողերում վանկերի և չեչտերի թվի հավասարությունը (ճշգրիտ կամ մոտավոր): Բայց վճռականը, այնուամենայնիվ, չեչտերի կանոնավոր դասավորությունն է, որը ձեռք է բերվում համապատասխան բառերի բնտրության միջոցով: Եթե, պահպանելով հանդերձ տողերում վանկերի հավասար քանակը, մենք բառերի տեղափոխման ճանապարհով խախտենք չեչտերի կանոնավոր կարգը, իսկույն ոտանավորն իրրև ռիթմական կայուն չարք կվերանա:

Շեչտված և անչեչտ վանկերի կարգավորված հերթականությունից ոտանավորում առաջանում են վանկերի միանման խմբեր, որոնք, անտիկ գրականության նմանությամբ, նույնպես կոչվում են **բանաստեղծական ոտքեր**: Սակայն, թեև ոտքի բուն հասկացությունը, ինչպես նաև նրա տեսակների անվանումները, գալիս են անտիկ աշխարհից, ոտքը ժամանակակից պոեզիայում բոլորովին այլ բնույթ ունի: Եթե չափական (մետրական) ոտանավորում ոտքը երկար և կարճ վանկերի զուգորդումն էր, ապա վանկաչեչտային համակարգում ոտք ասելով հասկանում ենք **շեչտված և անչեչտ**

վանկերի որոշակի խումբ: *Ոտքի մեջ մտնում են մեկ չեչտված և մեկ կամ ավելի անչեչտ վանկեր՝ տարբեր դասավորությամբ, և վանկերի այդ խումբը պարբերաբար կրկնվում է տողում և ողջ բանաստեղծության մեջ: Այսպես, Տերյանի «Ինձ թաղե՛ք, / Երբ կարմի՛ր վերջալո՛ւյս / Ն է մարո՛ւմ» տողի մեջ յուրաքանչյուր չեչտված վանկից առաջ կա երկու անչեչտ վանկ, որոնք իրար հետ մեկ ամբողջություն (ոտք) են կազմում: Իսկ «Աչո՛ւն է, / օրե՛րը / ցրտո՛ւմ են» տողում ոտքերը զարձյալ երեքական վանկից են բաղկացած, բայց չեչտված է միջին (երկրորդ) վանկը:*

Բանաստեղծական ոտքի տեսակները: *Ժամանակակից պոեզիայում կիրառվում են հիմնականում հինգ բանաստեղծական ոտքեր՝ երկու երկվանկ և երեք եռավանկ: Նրանցից ամեն մեկին համապատասխանում է տողերում չեչտերի դասավորության մի որոշակի կարգ: Փորձենք առանձին-առանձին բնութագրել այդ ոտքերը՝ բերելով ոուսերեն օրինակներ, քանի որ այդ բեղուն վանկաչեչտային ոտանավորի բնորոշ կրողն է: Ամեն ոտքի կատարկությամբ կբերվեն նաև հայերեն օրինակներ, թեև այս համակարգի դրսևորումները մեր տաղաչափության մեջ դեռ պահանջում են լրացուցիչ բացատրություններ, որոնք կտրվեն քիչ հետո:*

Երկվանկ ոտքերն են բորեյը (մեծասար) և յամբը (մեծավերջ):

Բորեյի *մեջ չեչտվում է առաջին վանկը (– ∪), և չեչտերն բնկնում են տողի կենտ վանկերի վրա (1, 3, 5, 7...): Վերցնենք երկու տող Պուշկինի «Ձմեռային ճամփա» բանաստեղծությունից.*

Гру'стно, Ни'на: пу'ть мой ску'чен,
Дре'мля смо'лкнул мо'й ямщи'к.

Այս տողերում չեչտված են միայն կենտ վանկերը՝ ստեղծելով ռիթմական կարգավորված չարք:

Շեչտադրության բորեյական կարգը Հայերենին հատուկ չէ, և

---

* *Պետք է հատուկ խոսել միավանկ բառերի չեչտի մասին: Այն սովորաբար թույլ է և տաղաչափության մեջ հաշվի չի առնվում: Սակայն եթե միավանկ բառն բնկնում է տվյալ ոտքի կարգով պահպանվող չեչտի տեղում (իկտային տեղ), ապա այն, ոտանավորի ռիթմային իներցիայի թելադրանքով, համեմատարար ուժեղ չեչտ է ստանում: Ահա թե ինչու վերը բերված տողերից առաջինի մեջ բառը (мой) չեչտ չի կրում, քանի որ այն 6-րդ վանկն է, իսկ երկրորդ տողում նույն բառը չեչտվում է, քանի որ այն գտնվում է բորեյական սխեմայով չեչտ պահանջող 5-րդ վանկի տեղում:*

այդ պատճառով էլ ամբողջովին այդ սկզբունքով գրված բանաստեղծություններ մեր լեզվում չկան: Հանդիպում են միայն առանձին տողեր, որոնց մեջ բառաչնչտերն ընկնում են կենտ վանկերի վրա, թեև դա միասնական սկզբունք չի դառնում ամբողջ բանաստեղծության համար: Հազվագյուտ օրինակներից մեկը Վահան Տերյանի «երկու ուրվական» բանաստեղծության առաջին քառատողն է, որի մեջ չնչտ են կրում միայն կենտ վանկերը (2-րդ տողում առկա չնչտանկումներով).

Ե՛ս եմ, դո՛ւ ես, ե՛ս ո՛ւ դո՛ւ
Գիշերո՛ւմ այս դյութակաո՛ն,
Մե՛նք մենա՛կ ենք,- ե՛ս ու դո՛ւ,
Ե՛ս էլ դո՛ւ եմ՝ ե՛ս չկա՛մ...

Բանաստեղծության չարունակության մեջ էլ հանդիպում են առանձին համանման տողեր, բայց դա հետևողական սկզբունք չի դառնում: Նույն երևույթը տեսնում ենք Ե. Չարենցի մի բանաստեղծության որոշ տողերում. «Բրոնդ ես, հո՛ւր ես... Բա՛յց դու դո՛ւր ես, ամ՛ես, իդո՛ւր ես... » և այլն:

Յամբի մեջ չնչտվում է երկրորդ վանկը (∪ ⏑), իսկ չնչտերն ընկնում են տողի զույգ վանկերի վրա (2, 4, 6, 8...): Յամբական ոտանավորը ռուսական դասական պոեզիայի ամենատարածված տաղաչափական ձևն է: Օրինակ, Պուշկինի «Եվգենի Օնեգին» չափածո վեպն ամբողջությամբ գրված է քառոտնյա յամբական տողերով.

Оне'гин, до'брый мо'й прия'тель,
Роди'лся на' брега'х Невы'.
Там, мо'жет бы'ть, роди'лись вы',
Или' блиста'ли, мо'й чита'тель...

Հայ բանաստեղծության մեջ, սկսած միջին դարերից, գրվել են չատ գործեր, որոնք իրենց չնչտադրության կարգով հիմնականում մերձենում են յամբական ոտանավորին: Խոսքը վերաբերում է հատկապես 4, 6, 8, 12 և 16 վանկանի տողերի որոշ տարատեսակներին: Ահա երկու օրինակ.

Տեսա՛ երա՛զ մի վա՛ռ.
Ոսկի՛ մի դո՛ւռ տեսա՛,
Վրա՛ն փերո՛ւզ կամա՛ր.
Սյունե՛րը հո՛ւր տեսա՛... (Տերյան)

Արի՛, Աստղի՛կ, հիմա՛, որպե՛ս զալի՛ք կյանքի՛
Անհո՛ւն, բեղո՛ւն, խավա՛ր՝ աստղի՛ համա՛ր իմ վա՛ռ.
Եղի՛ր, որպե՛ս պղինձ, երկա՛թ եղի՛ր հանքի՛,
Շինո՛ղ կամքի՛ս համա՛ր եղի՛ր կարմի՛ր մարմա՛ր: *(Զարենց)*

Եռավանկ ոտքերր՝ դակտիլ (ստևդն), ամֆիբրաքոս (քորեդոտ) և անապաստ (վերջատանջ), բավական տարածված են ռուսերենում, թեև իրենց հաճախականությամբ զգալիորեն զիջում են յամբին և քորեյին: Շատ ավելի հաղվագեպ են եռավանկ ոտերրր զերմանական խմբի լեզուների բանաստեղծության մեջ:

Դակտիլի *մեջ չնչտվում է առաջին վանկը (+ ∪ ∪), և չնչտերն բնկնում են տողի 1, 4, 7, 10... վանկերի վրա: Բերենք Լերմոնտովի «Ամպեր» բանաստեղծության սկիզբր.*

Ту'чки небе'сные, ве'чные стра'нники.
Сте'пью лазу'рною, це'пью жемчу'жною
Мчи'тесь вы, бу'дто как я' же, изгна'нники
С ми'лого се'вера в сто'рону ю'жную.

Հայերենում չատ հաղվագեպ դակտիլային ոտանավորի նմուշ են Տերյանի հետևյալ տողերր.

Պե՛տք է համա՛ռ դեռ կիզե՛ն,
Պե՛տք է մաչե՛ն, որպես խո՛ւնկ,
Սի՛րտը մեր վի՛շտ ու երկո՛ւնք.-
Նո՛ր է խորհո՛ւրդն ու վսե՛մ...

Ամֆիբրաքոսի *մեջ չնչտված է միջին վանկը (∪ + ∪), և չնչտն բնկնում է տողի 2, 5, 8, 11... վանկերի վրա: Բացի արդեն բերված օրինակից (Լերմոնտովի «Թամարան»), հիշենք նաև Պուշկինի բանաստեղծության սկիզբր.*

Гляжу', как безу'мный, на че'рную ша'ль,
И хла'дную ду'шу терза'ет печа'ль.

XX դարի հայ պոեզիայում բավական տարածում գտած քորեդոտային ոտանավորի դասական օրինակ է Զարենցի «Անքնություններ».

Դոփո՛ւմ են, դոփո՛ւմ են, դոփո՛ւմ են ձիե՛րը,
Մթի՛ մեջ դոփո՛ւմ են, խփո՛ւմ են պայտե՛րը,

Պայտե՛րը խփո՛ւմ են, խփո՛ւմ են հողին.–
Անծա՛յր է գիշե՛րը, անհա՛յտ է ուղին:

Վերջապես, անապեստի մեջ չհշտված է վերջին վանկը (ᴗ ⏑), և հնչտերն բնկնում են տողի 3, 6, 9, 12... վանկերի վրա: Այդ սկզբունքով է գրված Ս. Եսենինի հետևյալ բանաստեղծությունը.

Шаганэ′ ты моя′, Шаганэ′!
Потому′, что я с се′вера, что′ ли,
Я гото′в рассказа′ть тебе по′ле,
Про волни′стую ро′жь при луне′.
Шаганэ′ ты моя′, Шаганэ′!

Հայերեն անապեստյան ոտանավորի լավագույն նմուշները պատկանում են Տերյանի գրչին.

Դու կգա՛ս ու կրկին հեքիաթո՛վ կըղուխե՛ս,
Լուսերե՛ս, կըցրե՛ս մառախո՛ւղն իմ հոգո՛ւ,
Ոսկեշո՛ղ հայացքո՛վ և քնքո՛ւշ խոսքերո՛վ, որ գիտե՛ս միայն դո՛ւ:

Այսպիսով, բանաստեղծական ոտքի հինգ հիմնական տեսակները ենթադրում են չհշտադրության այսպիսի կարգ.

Ֆորեյ	*– չհշտվում են տողի*	*1, 3, 5, 7.... վանկերը:*
Յամբ	*– – " –*	*2, 4, 6, 8.... – " –*
Դակտիլ	*– – " –*	*1, 4, 7, 10.... – " –*
Ամֆիբրաքոս	*– – " –*	*2, 5, 8, 11... – " –*
Անապեստ	*– – " –*	*3, 6, 9, 12... – " –*

*Ահա չհշտադրության այս հինգ կարգերի մեջ են պարփակվում վանկաչհշտային ոտանավորի դասական և ժամանակակից բազմազան ձևերը: Երբեմն խոսվում է նաև քառավանկ ոտքերի (այսպես կոչված **պեոնների**) մասին: Սակայն ներկայումս բանասիրություն գրեթե չի օգտվում այդ հասկացությունից, քանի որ քառավանկ ոտքը փաստորեն երկվանկ ոտքի (յամբի կամ ֆորեյի) կրկնապատկված ձևն է և սկզբունքորեն ոչինչ չի ավելացնում: Առավել ևս հնացած է անտիկ գրականությունից եկող մի ուրիշ հասկացություն՝ **պենտոնը** (հնգավանկ ոտք):*

Անհրաժեշտ է հիշել, որ բանաստեղծական ոտքերն ինքնին չեզոք են բովանդակության նկատմամբ, և սխալ կլիներ կարծել,

թե ոտքի առանձին տեսակները կայուն կերպով կապված են այս կամ այն տրամադրության և բովանդակության հետ: Տաղաչափական սխեման, ոտքի տեսակը ինքնուրույն գեղագիտական և արտահայտչական նշանակություն չունեն: Այդպիսի նշանակություն ոտքերը, ստոների չափը կամ երկարությունը ձեռք են բերում միմիայն կոնկրետ գեղարվեստական բնագրում, համապատասխան բովանդակության չնորհիվ: Յուրաքանչյուր դեպքում բանաստեղծական չափը բնական հանապարհով բխում է հիմնականում բովանդակությունից և տրամադրությունից, թեև անհրաժեշտարար չի կապվում միայն այդ բովանդակության հետ: Բանաստեղծի վարպետությունը հենց այն է, որ կարողանա ընտրել տվյալ բովանդակությանը համապատասխանող, այն առավել խորությամբ մարմնավորող չափ: Բանաստեղծն այդ չափն ընտրում է ոչ թե տրամաբանական չոր նկատառումներով, այլ իր գեղագիտական անսխալ զգացողության թելադրանքով: Գյոթեն այդ մասին ասել է. «Ռիթմը բխում է բանաստեղծական տրամադրությունից, ինքնաբերաբար: Եթե բանաստեղծը ստեղծելիս դրա մասին մտածի, կխեղաթյուրվի և, իհարկե, ոչ մի կարգին բան գրել չի կարող»:

Բանաստեղծական չափի որոշման սկզբունքները: *Բանաստեղծության չափը որոշելը կապված է առանձին դժվարությունների հետ: Այստեղ հնարավոր են մի չարք թյուրիմացություններ, որոնցից պետք է զգուշանալ:*

Ամենից առաջ պետք է ճիշտ պատկերացնել **ոտքի և բառի փոխհարաբերությունը:** *Առաջին հայացքից կարող է թվալ, թե ոտքը միշտ մի առանձին բառ է՝ իր սեփական բառաչեշտով: Թեև հաճախ այդպես է լինում, բայց պարտադիր չէ, որ ոտքն անպայման համընկնի առանձին բառի հետ: Այն կարող է բաղկացած լինել երկու, անգամ երեք բառից: Տողի մեջ միավանկ, ինչպես նաև կապական բառերը հաճախ կորցնում են իրենց ինքնուրույն շեշտը և ննթարկվում հարևան բառի ավելի ուժեղ շեշտին՝ կազմելով նրա հետ մեկ ոտք.*

Քաղաքնե՛ր, / ձեր մեջ կա՛ / դժոխքի՛ / մի չո՛ւկ,
Քաղաքնե՛ր, / ձեր բանտի՛ց / արդյոք կա՞ / վերադա՛րձ: (Տերյան)

Մեր առջև անապևստյան տողեր են, որոնց մեջ ոտքերը բաղկացած են երբեմն մեկ (քաղաքներ), երբեմն՝ երկու (մի չչուկ, ձեր բանտից, արդյոք կա՞), անգամ երեք բառից (ձեր մեջ կա՛):

Մյուս կողմից, բառը կարող է բաժանվել երկու հարևան տողերի միջև: Վերցնենք Տերյանի հետևյալ տողերը.

Ջգիտե՛մ, որտեղի՛ց է գալի՛ս
Ջուրթակի՛ հեկեկանքը տրտո՛ւմ:

Եթե առանձին դիտենք **հեկեկանքը, որտեղի՛ց է** *բառերը, կարելի է կարծել, թե դրանք պևոններ են, իսկ* **գալի՛ս, տրտո՛ւմ** *բառերը՝ յամբեր: Իրականում, սակայն, այդ տողերը անապևտյան են, նրանց մեջ չնչտևերը դրված են 3, 6, 9-րդ վանկերի վրա: Քառավանկ բառերի վերջին վանկերը հաջորդ՝ երկվանկ բառերի հետ կազմում են անապևտյան ոտք, որով էլ պահպանվում է տողերի կանոնավոր չնչտավորությունը.*

Ջգիտե՛մ, / որտեղի՛ / ց է գալի՛ս
Ջուրթակի՛ / հեկեկան / քը տրտո՛ւմ:

Բառերի բաժանումը հարևան ոտքերի միջև շատ ավելի տարածված երևույթ է ուրիշ լեզուներում, օրինակ՝ ռուսերենում, որտեղ բառի հատումը կարող է կատարվել ոչ միայն վերջից, այլև սկզբից կամ մեջտեղից (ինչպես Լերմոնտովի «Դևը» պոեմի առաջին տողը՝ Печа́ль / ный Де́ / мон, дух / изгна́ / нья): Սա բանաստեղծին հնարավորություն է տալիս ազատ լինելու բառերի ընտրության մեջ, օգտագործելու նաև բազմավանկ բառեր՝ առանց ոտանավորի ռիթմը խախտելու: Հակառակ դեպքում, եթե միայն երկվանկ կամ եռավանկ բառեր օգտագործվեին, ոտանավորը շատ միապաղաղ կդառնար:

Հետևաբար, չի կարելի բանաստեղծության չափը որոշել առանձին բառերի հիման վրա՝ դրանք դուրս հանելով տողից: Դա կարող է բոլորովին սխալ պատկերացում ստեղծել: **Ոտքը գոյություն ունի միայն տողի մեջ,** *որից դուրս նրա մասին խոսք չի կարող լինել: Անհրաժեշտ է վերցնել ամբողջ տողը, նույնիսկ մի քանի տող և պարզել, թե ըստ հերթականության՝ չնչտևերը ո՛ր վանկերի վրա են ընկնում: Վերը բերված թվական սխեմաներից որին որ համապատասխանի այդ հերթականությունը, այդ տեսակին էլ պատկանում է ոտանավորը:*

Սակայն այստեղ կա այն դժվարությունը, որ երկվանկ ոտքերով գրված տողերում սխեմայով ենթադրվող չնչտևերից մեկը կամ երկուսը կարող են բացակայել: Այդ երևույթն առաջանում է այն

ժամանակ, երբ բանաստեղծն օգտագործում է որևէ երկար բառ (երեք կամ ավելի վանկանի): Այդ դեպքում, բնականաբար, յամբական կամ դորեյական չնչտներից մեկը պետք է կրճատվի:

Гони'мы ве'шними луча'ми,
С окре'стных го'р уже' снега',
Сбежа'ли му'тными ручья'ми
На потопле'нные луга'.

Պուշկինի այս քառատողում միայն երկրորդ տողը ունի յամբական սխեմայի բոլոր անհրաժեշտ չնչտները (2, 4, 6, 8), առաջին և երկրորդ տողերում կա երեքական չնչտ (2, 4, 8), իսկ չորրորդ տողում չնչտված է միայն երկու վանկ (4, 8):

Տերյանի «Հրաժեշտի գաղևն» սկսվում է դուտ յամբական տողով («Ամեն վայրկյան սիրո՛վ տրտո՛ւմ ասո՛ւմ եմ ե՛ս մնա՛ս բարո՛վ»), բայց հետո բավական հաճախ երկու երկվանկ ոտքերի փոխարեն հանդես է գալիս մեկ քառավանկ ոտք (պեոն), և դրա հետևանքով չնչտերի թիվը պակասում է.

Մաղիկներին / դեռ չբացվա՛ծ, // դեռ չկիզվա՛ծ / հոգիներին,
Մանուկներին / վառ–խլրտո՛ւն, // ասո՛ւմ / եմ ե՛ս / մնա՛ք / բարո՛վ:

Որոշ ոտքերի չնչտերի կրճատվելը կոչվում է **չեչտանկում** *(պիռհիոս): Եթե չնչտերի բացթողման այդ հնարավորություններ չլիներ, ապա յամբով և դորեյով գրելիս հեղինակը պետք է ամբողջ բանաստեղծության և անգամ պոեմի մեջ գործածեր միմիայն երկվանկ և միավանկ բառեր, որպեսզի խստորեն պահպաներ պահանջվող բոլոր չնչտները: Իսկ դա շատ դժվար է, եթե չասենք՝ անհնար: Տերյանը չէր կարող «Հրաժեշտի գաղևի» մեջ մինչև վերջ օգտվել միայն երկվանկ բառերից, ինչպես նա վարվել է բանաստեղծության առաջին տողում: Զևնք խոսում արդեն այն անցանկալի միապաղաղության մասին, որ կառաջանար դրա հետևանքով: Այնինչ չնչտերի կրճատումը հնարավորություն է տալիս օգտագործելու նաև եռավանկ և քառավանկ բառեր: Պահպանվում է չնչտության հիմնական սխեման, միայն թե բաց են թողնվում առանձին չնչտներ: Հետևաբար, յամբական և դորեյական ոտանավորների մասին կարելի է ասել, որ նրանց մեջ չնչտվում են* **միայն զույգ** *կամ* **միայն կենտ** *վանկերը, բայց* **ոչ բոլոր զույգ** *կամ* **ոչ բոլոր կենտ** *վանկերը:*

Եռավանկ ոտքերով գրված ոտանավորներում ռիթմական չեչտերը սովորաբար չեն կրճատվում: Բանն այն է, որ այստեղ սկսմայով պահանջվող չեչտերից որևէ մեկի բացակայություն կնչանակեր, որ պետք է անընդմեջ իրար հաջորդեն առնվազն հինգ անչեչտ վանկեր, մի բան, որ արտասանական առումով չատ անգանկալի է: Այդ պատճառով էլ եռավանկ ոտքերով գրված տողերում ռիթմական չեչտերն ավելի կայուն են:

Տողի մեջ կարող են լինել նաև **լրացուցիչ չեչտեր,** այսինքն՝ ավելի չատ չեչտված վանկեր, քան պահանջվում է րստ տվյալ ոտքի սկսմայի: Դա հատկապես նկատելի է եռավանկ ոտքերով գրված ոտանավորներում: Վերցնենք հետևյալ անապաստյան տողերը.

Ո՛չ տրտո՛ւնջ, ո՛չ մրմո՛ւնջ սգավո՛ր,
Հեռացի՛ր, մոռացի՛ր ինձ հավե՛տ: (Տերյան)

Բացի ռիթմի հիմնական չեչտերից (3, 6, 9), առաջին տողում չեչտվում են նաև այլ վանկեր (1, 4): Բայց դրանք ժխտման չեչտեր են և չեն խախտում ոտանավորի անապաստյան չափը: Նույնը կարելի է ասել հետևյալ տողերի մասին:

Դու բյուրե՛ղ բարձունքո՛ւմ մի երա՛զ՝
Լուսազա՛րդ, և՛ քնքո՛ւշ, և՛ գողտրի՛կ... (Իսահակյան)

Երկրորդ տողում և-ևր լրացուցիչ չեչտ են կրում (4, 7)՝ չխանգարելով, սակայն, ոտանավորի անապաստյան ռիթմին:

Վանկաչեչտային ոտանավորը հայ պոեզիայում: Մենք բազմից նչել ենք, որ Հայոց լեզուն իր պրոսոդիական-արտասանական առանձնահատկություններով համապատասխանում է տաղաչափության վանկային համակարգին և, միաժամանակ, վանկաչեչտային ոտանավորի կապակցության օրինակներ բնորոշենք նաև հայ պոեզիայից: Արդյոք չե՞ն հակասում այս երկու դրույթները: Ո՛չ, քանի որ առաջին դեպքում մենք խոսում էինք հայկական տաղաչափության բացարձակորեն գերակչիռ և տիպական համակարգի մասին, իսկ երկրորդում բերում էինք օրինակներ այնպիսի բանաստեղծություններից, որոնք գրվել են հատուկ նպատակադրմամբ՝ ազգային ոտանավորի մեջ նոր ձևեր ներմուծելու ցանկությամբ: Ինչպես գիտենք, ազգային տաղաչափության զարգացման մեջ, բացի լեզվական նյութից, որոշակի դեր են խաղում նաև գրական

ավանդույթները, այլ ժողովուրդների բանաստեղծական փորձը: Ազգային պոեզիան կարող է ինչ-որ չափով յուրացնել ու կիրառել սկզբունքորեն նոր տաղաչափական ձևեր, եթե բանաստեղծն իր առջև հատուկ խնդիր դնի: Բայց դա ամենևին չի նշանակում, թե դրանք նույն չափով համապատասխանում են տվյալ լեզվի բնույթին, որքան նրա հիմնական տաղաչափական համակարգը:

Այս դրույթի հաստատումը մենք տեսնում ենք նաև հայ տաղաչափության մեջ, որտեղ XX դարի սկզբին որոշակի տարածում գտան վանկաշեշտային ոտանավորի ձևերը: Ճիշտ է, դրանից շատ առաջ՝ դեռ միջնադարյան տաղերգության մեջ, գրվել են գործեր, որոնք իրենց շեշտադրության գերակշիռ միտումով համընկնում են յամբական կամ անապեստյան կարգերին: Սակայն, բնդհուպ մինչև XX դարի սկիզբը, դրանք չեն եղել վանկաշեշտային տաղաչափություններ գիտակցաբար և հետևողականորեն կիրառելու արդյունք: Հայ բանաստեղծներն այս դեպքում ևս հավատարիմ են մնացել վանկային սկզբունքին, քանի որ իրեն ոտանավորի ռիթմի հիմք պահպանվել է չորս կամ երեք վանկանի միավորների պարբերական կրկնություններ: Իսկ շեշտերի կանոնավոր (յամբական կամ անապեստյան) կարգը արդյունք է պարզապես այն բանի, որ հայոց լեզվում բառաշեշտը վերջահար է, և շեշտերն ընկնում են հավասար վանկային միավորների վերջում (ինչպես՝ «Աստուա՛ծ արդա՛ր և յիրաւի՛»՝ 2, 4, 8 – Ֆրիկ. XIII դար, կամ՝ «Նահատա՛կք, հաւասա՛րք և հոգւո՛վ միացեա՛լք»՝ 3, 6, 9, 12 – Կոմիտաս կաթողիկոս, VII դար):

Իսկ XX դարասկզբին ոտանավորի բազմազանության նկատմամբ ուժեղացած հետաքրքրության պայմաններում հայ իրականության մեջ ևս որոշակի քայլեր կատարվեցին վանկաշեշտային համակարգի յուրացման ուղղությամբ: Այս գործում հատկապես մեծ է Վահան Տերյանի և Եղիշե Չարենցի դերը, որոնք հայոց լեզվի նյութի հիման վրա ստեղծեցին տաղաչափական կուլտուրայի մի նոր, ըստ ամենայնի ավելի կատարյալ ու բազմազան դպրոց և վիթխարի ազդեցություն գործեցին մեր բանաստեղծական արվեստի հետագա զարգացման վրա*: Ճիշտ է, Տերյանի, Չարենցի, ինչպես և նրանց հաջորդների ստեղծագործության ճնշող մեծամասնությունը

---

* Հարցի մանրամասն քննությունը տե՛ս **Էդ. Զրբաշյան,** Վահան Տերյանի տաղաչափական համակարգը, 1995:

գրված է դարձյալ հայկական վանկային ոտանավորի սկզբունքներով: Սակայն դրա կողքին նրանք ստեղծեցին (և այն էլ ոչ թե տարերայնորեն, այլ միանգամայն գիտակցված և ծրագրված ձևով) նաև վանկաչնչտային ոտանավորի բազմաթիվ կատարյալ նմուշներ: Տերյանը գրեց տասնյակի չափ բանաստեղծություններ, որոնց մեջ գրեթե անթերի պահպանվում է չնչտերի յամբական կարգը, ինչպես՝

Թողի՛ երկի՛րն իմ հայրենի՛,
Անա՛հ անցա՛ Արա՛ր ու Հինդ՝
Տեսա՛ մարդի՛կ չորսգլխանի՛,
Տեսա՛ հազա՛ր աղե՛տ ու խինդ:

Սակայն ավելի արդյունավետ եղավ Տերյանի աշխատանքը եռավանկ չափերի զարգացման ուղղությամբ: Այդ չափերով գրված նրա բանաստեղծությունների թիվը հասնում է մոտ հիսունի, որից անապեստյան՝ 34, ամֆիբրաքոսյան՝ 7, դակտիլային՝ 6 գործ: Տերյանը մեծ կատարելության հասցրեց այդ չափերը, ապացուցեց նրանց հնարավորություններ և «օրինականություններ» մեր լեզվում: Դա էր նրա բերած ամենամեծ նորությունը մեր տաղաչափության պատմության մեջ: Իզուր չէ, որ «տերյանական չափ» ասելով ժամանակակիցները ամենից առաջ հասկանում էին նրա անապեստյան ոտանավորները: Բերենք մեկական օրինակ Տերյանի եռավանկ չափերից.

Անապեստ.

Ձեռներո՛ւմ Ձեր մանրի՛կ, նվագո՛ւն,
Ձեր ձայնո՛ւմ, երբ ասո՛ւմ եք «Տերյան»,
Ձեր բարա՛կ ժըպիտո՛ւմ նախրյան
Մի թախի՛ծ կա մեղմա՛ծ ու թաքո՛ւն:

Ամֆիբրաքոս.

Կարծե՛ս թե դարձե՛լ եմ ես տո՛ւն,
Բոլո՛րն առաջվա՛նն է կրկի՛ն.
Նորի՛ց դու հին տե՛ղը նատո՛ւմ,
Շարժո՛ւմ ես իլի՛կը մեր հի՛ն:

Դակտիլ.

Դո՛ւրսը՝ մայի՛սն է, արբա՛ծը,
Դո՛ւրսը՝ խնդո՛ւմ ու աղմո՛ւկ.
Ցո՛ւրտ է զնդա՛նը մեր, թա՛ց է,
Սի՛րտ իմ, անբա՛խտ դու մանո՛ւկ:

Տերյանից հետո այս չափերր՝ իրենց բազմազան տարբերակներով, կիրառեցին Զարենցը և ուրիշ բանաստեղծներ: Սակայն այդ բոլոր փորձերը չփոխեցին և չէին կարող փոխել հայկական ոտանավորի վանկային հիմքերը, որոնք բխում են մեր լեզվի բնույթից: Նախ, չպետք է մոռանալ, որ վանկաչնչտային ոտանավորի ձևերը մեր պոեզիայում համեմատարար սահմանափակ կիրառություն ունեն: Վ. Տերյանից հետո նրանց տեսակարար կչիռը ոչ միայն չավելացավ, այլև պակասեց: Երկրորդ, չնչտերի կանոնավոր կարգը ոտանավորի այդ ձևում բավական հաճախ սկսում է խախտվել, որի հետևանքով Տերյանի մոտ այնքան ներդաշնակորեն հնչող չնչտակի կանոնավոր դասավորություններ վերանում է.

Քարչում եմ
Չե՛մ խորհում:
Եվ դա իմ խորհելն է:
Չե՛մ լսում:
Չե՛մ ուզում / ընդունել / ո՛չ մի ձայն:
Բայց անվերջ / լսվում է / թե՛ իմ մեջ, / թե՛ իմ շուրջ.
«Ինչ-որ տեղ / ինչ-որ բան / սխալ է»: *(Պ. Սևակ)*

Այս կարգի բանաստեղծությունն արդեն կորցնում է վանկաչնչտային համակարգի հիմնական հատկանիշը՝ չնչտի կանոնավոր դասավորություններ, և վերածվում է վանկային ոտանավորի մի նոր տարատեսակի՝ բաղկացած նոավանկ անդամներից:

Ելնելով վերը չարադրվածից՝ մենք լիակատար իրավունք ունենք խոսելու **հայկական ոտանավորի միասնական վանկային հիմունքի** *մասին, որ այս կամ այն կերպ դրսևորվում է նրա բոլոր տարատեսակների մեջ: Վանկաչնչտային ոտանավորի բազմաթիվ փորձերը XX դարի հայ պոեզիայում ոչ թե ժխտում, այլ յուրովի հաստատում են այդ օրինաչափությունը, քանի որ դրանք չփոխեցին մեր ոտանավորի ընդհանուր վանկային նկարագիրը, այլ հենց այդ հիմքի վրա հարստացրին մեր տաղաչափությունը նոր կողմերով: Ահա թե ինչու միանգամայն իրավացի էր մեծ բանաստեղծ և տաղաչափության հարցերի հիանալի գիտակ Եղիշե Զարենցը, երբ 1934 թ. գրում էր, թե «մեր տաղաչափությունն իր հիմքում այնուամենայնիվ* **վանկային** *է, իսկ չնչտային տաղաչափությունը մեր բանաստեղծական արվեստի մեջ -* **բերովի, արհեստական** *կուլտուրա է...»: Հակառակ կարծիքը, որի համաձայն՝ հայկա-*

կան ոտանավորում ամենուրեք պետք է որոնել ու հաշվել յամբեր, անապեստներ և այլ ոտքեր, այսինքն՝ ամեն ինչ գնահատել վանկաչնչտային ոտանավորի չափանիշներով. պաշտպանել է Մ. Արեղյանը, և ապա այն լայն տարածում է գտել գիտական և ուսումնական գրականության մեջ: Սակայն այդ տեսությունը ճիշտ չի ներկայացնում մեր տաղաչափության պատկերը, քանի որ հայկական չափածոյի բացարձակ մեծամասնության մեջ կանոնավորապես կրկնվող ոտքեր չկան, իսկ ռիթմը հիմնվում է տողի և նրա բաղադրիչ մասերի (կիսատող, անդամ) վանկային հավասարության և համապատասխան դասավորության վրա: Ուստի մեր ոտանավորը, փոքր բացառությամբ, պետք է գնահատվի ոչ թե ոտքերի հաշվումներով, այլ վանկային կառուցվածքի այն սկզբունքներով, որոնք բնութագրվեցին վերը*:

Այս կապակցությամբ պետք է վճռականորեն հրաժարվել, մանավանդ, յամբ-անապեստյան խառը ոտքերի հասկացությունից, որը թյուրիմացարար կիրառվում է հայ բանասիրության մեջ: Ոտքերի մասին խոսելն իմաստ ունի միայն այն ժամանակ, երբ դրանք պարբերաբար կրկնվում են, և դրա չնորհիվ առաջանում է հավասար միավորների ռիթմի ընթացք, ինչպես և չնչտերի դասավորության որոշակի կարգ: Իսկ յամբի և անապեստի (այսինքն՝ տարբեր երկարության ոտքերի) դուգակցումից, այն էլ խառը կարգով, այդպիսի օրինաչափություն առաջանալ չի կարող: Հետևաբար, հաշվել այդպիսի ոտանավորի չնչտադրության կարգը և փորձել ինչ-որ օրինաչափություն գտնել դրա մեջ պարզապես անիմաստ է:

Ամփոփելով մինչև այժմ ասվածը՝ համեմատենք Պուշկինի «Զմեռվա իրիկունը» բանաստեղծության և Թումանյանի կատարած թարգմանության տաղաչափական կառուցվածքը՝ իրրև հայկական ոտանավորի վանկային բնույթի և ուսերենի վանկաչնչտային համակարգից նրա տարբերության կոնկրետ դրսևորում:

Թումանյանի այդ գործը հայ թարգմանական արվեստի բացառիկ հաջող էջերից մեկն է, որը հարատևորեն վերարտադրում

---

* Նշված հարցերի մանրամասն քննություն տե՛ս «Լեզու և ոտանավոր (հայկական տաղաչափության յուրահատկության հարցի շուրջը)» ուսումնասիրության մեջ (**Էդ. Զրբաչյան,** *Պոետիկայի հարցեր, 1976, էջ 153–270*):

է բնագրի ռուսական աղգային ոգին ու գունավորումը՝ լինելով միաժամանակ խորապես հայացի, բնականորեն գուգակցում է ծայրահեղ պարզությունն ու բարձր բանաստեղծականություն: Պահպանվել են նաև բնագրի արտաքին տաղաչափական հատկանիշները՝ 8-տողանի տներ, խաչաձև հանգավորում (abab): Թարգմանության մեջ ևս, ինչպես որ բնագրում, բոլոր կենտ տողերն ունեն ութական վանկ, իսկ զույգ տողերը՝ յոթական:

Եվ, այնուամենայնիվ, Պուշկինի բանաստեղծություն և նրա թումանյանական թարգմանություն պատկանում են տարբեր տաղաչափական համակարգերի, և դա բխում է երկու լեզուների ոտանավորների բնույթից: «Ձմեռվա իրիկուն» Պուշկինը գրել է քառոտնյա յորևյական չափով, այսինքն՝ այնպիսի տողերով, որոնք չեչտ են կրում կենտ վանկերի վրա (1, 3, 5, 7): Այդ սկզբունքը հետևողականորեն պահպանվում է բանաստեղծության բոլոր 32 տողերում, թեև չեչտանկման հետևանքով չատ տողերում հանդես է գալիս ոչ թե չորս, այլ երեք (1, 3, 7) կամ նույնիսկ երկու (3, 7) չեչտված վանկ: Բայց դա, ինչպես գիտենք, չի խախտում վանկաչեչտային ոտանավորի ռիթմը: Ահա բանաստեղծության առաջին ութատողը.

Бу'ря мгло'ю не'бо кро'ет,
Ви'хри сне'жные крутя';
То', как зве'рь она' заво'ет,
То', запла'чет ка'к дитя',
То' по кро'вле обветша'лой
Вдру'т сало'мой зашуми'т,
То', как пу'тник запозда'лый,
К на'м в око'шко застучи'т.

Այստեղ լրիվ չեչտեր ունի միայն երեք տող (իսկ ամբողջ բանաստեղծության մեջ՝ ընդամենը 14 տող), բայց չեչտադրության յորևյական կարգը պահպանված է բոլոր տողերում:

Թումանյանը չէր կարող բանաստեղծություն թարգմանել զուտ յորևյական չափով՝ ոչ միայն այն պատճառով, որ այդ չափն առհասարակ բնորոշ չէ հայերենին, այլև այն, որ չեչտերի կանոնավոր դասավորության պահանջը տվյալ դեպքում կարող էր խանգարել բանաստեղծական խոսքի բնական զարգացմանը: Նա

հետևել է հայկական ոտանավորի ավելի տարածված սկզբունքին՝ ռիթմի հիմքում դնելով ոչ թե չեչտերի համաչափ դասավորությունը, այլ տողերի և կիսատողերի վանկային հավասարությունը: Վերցնենք թարգմանության սկիզբը.

Հո՛ղմը մեզո՛վ / երկինքն առնո՛ւմ,
Գալարո՛ւմ է / բո՛ւքը ձյան,
Մին՝ մանկան պես / լա՛ց է լինո՛ւմ,
Մին ոռնո՛ւմ է / զե՛րթ գազան,
Մին վայրենի՛ / սուլո՛ւմ պես-պե՛ս,
Աղմըկո՛ւմ է / տանիքո՛ւմ,
Մին՝ ուշացա՛ծ / ճամփո՛րդ, ասե՛ս
Լուսամո՛ւտն է / նա թակո՛ւմ:

Ճիշտ է, այս ութնյակում կա չորս տող, որոնց չեչտարությունը համապատասխանում է բորևյական սխեմային՝ չորրորդ տողում լրիվ չեչտերով (1, 3, 5, 7), երկրորդում՝ երեք չեչտով (3, 5, 7), վեցերորդում և ութերորդում՝ երկուական չեչտով (3, 7): Իսկ ամբողջ թարգմանության մեջ կա ընդամենը ութ բորևյական տող: Սակայն վերը բերված տան մյուս տողերի չեչտերի դասավորությունը չի համապատասխանում բորևյի կամ որևէ այլ ոտքի սխեմային և փաստորեն պատահական բնույթ ունի: Նույնը տեսնում ենք նաև հաջորդ տների մեջ, թեև այստեղ կարելի է գտնել նույնիսկ մի քանի յամբական տող («Արի՛ խմե՛նք, բարի՛ բնկե՛ր...»: «Խմե՛նք դարդի՛ց, բաժա՛կդ բե՛ր...»): Այսպիսով, Թումանյանի թարգմանության մեջ չեչտերի դասավորությունը խառն է, չի ենթարկվում որևէ կայուն օրինաչափության: Հետևաբար, այն վանկաչեչտային համակարգին դասվել չի կարող:

Դրա փոխարեն Թումանյանի թարգմանության մեջ հետևողականորեն կիրառված է մի ուրիշ սկզբունք, որը բխում է հայկական վանկային ոտանավորի բնույթից: Դա այն է, որ բոլոր ութվանկանի (կնտ) տողերը բաժանվում են երկու հավասար (քառավանկ) կիսատողերի, իսկ յոթվանկանի (դույգ) տողերը բաժանվում են չորս (սկզբում) և երեք (վերջում) վանկանի անդամների: Ռիթմի հիմնական պայմաններ հենց վանկերով հավասար տողերի և կիսատողերի կրկնությունն է, որով, կարելի է ասել, «հատուցվում է» չեչտերի կանոնավոր դասավորության պակասը: Այնինչ ռուսերեն բնագրում հավասար կիսատողերի սկզբունքը հետևողականորեն չի պահպանվում և առհասարակ ռիթմական նշանակություն չունի. ռիթմն

այնտեղ ապահովում է չնչտերի կանոնավոր դասավորությամբ:

Այսպես, միևնույն բանաստեղծական բովանդակություն Պուշկինն ու Թումանյանը արտահայտել են տարբեր՝ տաղաչափական սկզբունքներով, բնագրում՝ վանկաչնչտային, իսկ թարգմանության մեջ՝ վանկային ոտանավորի միջոցով: Այդ տարբերությունն ուղղակի բխում է երկու լեզուների չնչտադրության և արտասանության տարբերություններից: Ամեն մի բանաստեղծ կնում է իր լեզվի տարբերից ու հնարավորություններից:

Սակայն Թումանյանի կատարած այս տաղաչափական «չեղումը» ամենևին էլ չի խանգարում, որ նա հարատևորեն հաղորդի ոչ միայն բնագրի ոգին, այլև նրա ռիթմը, «ներքին երաժշտությունը»: Կարելի է ասել ճիշտ հակառակը. եթե Թումանյանն աշխատեր անպայման պահպանել բնագրի տաղաչափական գծագիրը, ապա դա կարող էր խորթ հնչել հայերենի ոգուն, արհեստական կլիներ ու թերևս խանգարեր Պուշկինի բանաստեղծության բովանդակությունն ու գեղարվեստական համայրը ամրողջ ուժով վերարտադրելուն:

ՀԱՄԱՇԵՇՏ ԵՎ ԱԶԱՏ ՈՏԱՆԱՎՈՐՆԵՐ

XX դարի պոեզիայում ավելի, քան նախորդ որևէ չրջանում, նկատվում է տաղաչափության ավանդական, կանոնիկ դարձած ձևերից դուրս գալու և չափածո խոսքի կառուցման նոր եղանակներ որոնելու ուժեղ ձգտում: Վանկային և վանկաչնչտային ոտանավորի սկզբունքներն ակնհայտորեն չեն բավարարում բանաստեղծներին, որոնք ևթարկվում են ազատ կերպափոխություններին, և այդ հիման վրա ձևավորվում են տաղաչափական նոր համակարգեր՝ համաչնչտ և ազատ ոտանավորները: Տաղաչափական այդ ձևերի և հատկապես ազատ ոտանավորի (վերիրո) տեսակարար կչիռը միջազգային պոեզիայի համայնապատկերում այժմ չատ մեծ է, և դա թելադրում է առանձին խոսել այդ համակարգերի մասին:

Համաչնչտ ոտանավորի բնորոշ գծերը: Դարասկզբին չատ բանաստեղծներ հրաժարվում էին չնչտերի կանոնավոր դասավորության և տողերի վանկային հավասարության պահանջներից, այսինքն՝ այն գծերից, որոնց վրա հենվում էր դասական պոեզիայի կառուցվածքը: Այդ ճանապարհին առաջացան ոտանավորի նոր

տեսակներ, որոնց մեջ թեև պահպանվում էր հարևան տողերում հավասար թվով չեչտերի պահանջը, բայց չեչտերի միջև տարածություններ փոփոխական էր՝ 1–2 կամ նույնիսկ մինչև 3–4 վանկ: Այդ դեպքում, բնականաբար, այլևս խոսել չէր կարելի միանման ոտքերի կանոնավոր կրկնության մասին: Այդ եղանակով զոյացած ոտանավորի նոր ձևերը ռուսական պոեզիայում նոր անվանումներ ստացան՝ **դոլնիկ, տակտովիկ, պաուզնիկ** և այլն: Ոտանավորի «ազատականացման» հաջորդ քայլը եղավ այն, որ վերացավ նաև չեչտերի միջև եղած վանկերի քանակի ամեն մի սահմանափակում, և զոյացավ այսպես կոչված **համաչեչտ (տոնիկական) ոտանավորը** (երբեմն կոչում են նաև **ակցենտային**):

Ո՞րն է համաչեչտ ոտանավորի առաջատար հատկանիշը: Այդ մասին գրականագիտության մեջ տարբեր ըմբռնումներ են եղել: Ոմանք այդ ոտանավորի հիմքը համարել են ուժեղ չեչտով միավորված բառակապակցություններ, մյուսները՝ չարահյուսորեն բաժանված հատվածներում խոսքի բնական հնչերանգի պահպանումը: Սակայն ամենից ավելի տարածված է այն ըմբռնումը, որի համաձայն՝ համաչեչտ ոտանավորի ռիթմի հիմնական պայմանը հարևան տողերի մեջ **չեչտերի թվի հավասարությունն է** (ճշգրիտ կամ մոտավոր): Այստեղ էական դեր չեն խաղում ո՛չ տողերում վանկերի քանակը (որը կարող է հավասար լինել, բայց ավելի հաճախ՝ անհավասար), ո՛չ էլ չեչտերի տեղը, դասավորությունը (այն որևէ կանոնի չի ենթարկվում): Տողերի, այսպես ասած, համադրությունը (հետևաբար և ոտանավորի ռիթմը) զոյանում է նրանց մեջ հավասար թվով չեչտերի չնորհիվ: Ի դեպ, դրանից առաջանում է և մի այլ ռիթմային գործոն՝ հիմնական չեչտակիր բառերի (միավանկ բառերն ու նախդիրները սովորաբար ուժեղ չեչտ չեն կրում) կամ մեկ ուժեղ չեչտով միավորված բառախմբերի հավասար քանակը հարևան տողերի մեջ:

Ոտանավորն այս եղանակով կառուցելու շատ օրինակներ կան երգի ուղեկցության համար կատարվող բանահյուսական տեքստերում (ինչպես՝ հայ ժողովրդական խաղիկները): Տողերում վանկերի անհավասար քանակը և չեչտերի անկանոն դասավորությունը այս դեպքում հատուցվում են չեչտերի, ուրեմն և ձայնի բարձրացման տեղերի հավասար թվի չնորհիվ:

Գրական համաչեչտ ոտանավորը ամենից ավելի կապվում է Վ. Մայակովսկու անվան հետ (երբեմն կոչվել է նաև «Մայակովսկու

տաղաչափություն»: Մայակովսկին ձգտում էր բանաստեղծությունն բստ հնարավորին մոտեցնել հրապարակային խոսքին, որի համար նա ոտանավորի հիմքը դարձրեց հավասար թանակով ուժեղ շեշտերի ռիթմական չարքը: Թեև նրա բանաստեղծություններում հանդիպում են նաև վանկաշեշտային տաղաչափության սկզբունքներով գրված բազմաթիվ հատվածներ, բայց ընդհանուր առմամբ նրա ոտանավորը էապես տարբերվում է ավանդական ձևերից՝ այդ իմաստով պետք է հասկանալ նրա կնճռատակ ասված խոսքերը. «Ես չգիտեմ ո՛չ յամբեր, ո՛չ փորիչներ, երբեք դրանք չեմ տարբերել ու չեմ տարբերելու»: Մեկ օրինակով ցույց տանք Մայակովսկու տաղաչափության առանձնահատկությունը.

Поэ'зия -
та' же добы'ча ра'дня.
В гра'мм добы'ча,
в го'д труды.
Изво'дишь
еди'ного сло'ва ра'ди
ты'сячи то'нн
слове'сной руды'.
Но ка'к
испепля'юще
сло'в этих жже'ние
ря'дом с тле'нием
сло'ва сырца'.
Э'ти слова'
приво'дят в движе'ние
ты'сячи ле'т
милли'онов сердца'.

Այս ութ տողերի մեջ վանկային հավասարություն չկա (նրանցից երկուսը 10-վանկանի են, երկուսը՝ 11, մեկական տող էլ՝ 7, 9, 12 և 14-վանկանի), բայց հավասար է շեշտերի թիվը՝ ամեն տողում չորսական: Դա էլ այստեղ ռիթմի հիմնական պայմանն է, թեև շեշտերի դասավորություններ հարևան տողերում խառն է, որևէ օրինաչափության չի ենթարկվում: Պետք է ասել, որ շեշտերի թվի հավասարությունն էլ խորապես պահպանվող պայման չէ. հաճախ այն փոխվում է տնից տուն, միևնույն տան մեջ էլ 1-ին և 3-րդ տողերը կարող են ունենալ չորսական շեշտ, իսկ 2-րդն

ու 4-րդր՝ երկթական կամ հակառակը:

Համաչեչտ ոտանավորում բնդհանուր առմամբ մնծանում է տողերի համահնչուն վերջավորութ֊յան (հանգի) նչանակութ֊յունը: Տողերի վանկային անհավասարութ֊յան, ռիթմական կայուն միավորների բացակայութ֊յան պայմաններում հանգը դառնում է տողերը սահմանազատող ու միաժամանակ իրար կապող կարևորագույն գործոնը:

Համաչեչտ ոտանավորը որոչակի ադդեցութ֊յուն և տարածում ունեցավ նաև 1920-ական թթ. հայ բանաստեղծութ֊յան մեջ. նրան հետևեցին, նախ, ֆուտուրիստական «Երկիր» դեկլարացիայի հեղինակները՝ Ե. Չարենցը, Ա. Վչտունին, Գ. Արովը, ապա և այլ բանաստեղծներ՝ Գ. Մահարին, Ն. Զարյանը և ուրիչներ: Խոչորագույն դեմքը, իհարկե, Չարենցն էր, որի չատ գործեր այդ չրջանում ստեղծվել են համաչեչտ ոտանավորի սկզբունքով («Ամենապոեմ», «Չարենց-նամեն», «Բալլադ բանվեցի մասին» և այլն): Վերցնենք «Ամենապոեմի» 4-րդ գլխի սկիզբը.

Երևան, Այսինքն- Նայիրի՛:
Այսինքն՝ այստեղի՛ց սկսա՛ծ
Գնո՛ւմ է դարերի՛ հետո՛ւն
Հնամյա՛, հին մի երա՛զ,
Երկի՛ր մի՝ սարերի՛ ուրո՛ւ,
Աչխարհի՛ ճամփեքի՛ մեջտեղո՛ւմ,
Ուր գալի՛ս են, խառնվո՛ւմ իրա՛ր
Արևմո՛ւտքն ու արևե՛լքը հին-
կանգնե՛լ է- դարերի՛ ուրո՛ւ-
Հնամյա՛ երկի՛րը՝ Նայիրին:
Որպե՛ս արյունո՛տ հարցանի՛չ՝
Դարերի՛ մեջ մեխվա՛ծ վաղո՛ւց՝
կանգնե՛լ է երազի՛ նմանե-
Եվ չկա՛ Նայիրի՛ ուրի՛չ...

Թևև այս տողերում վանկերի թիվը հավասար չէ (7-9), բայց ռիթմը պահպանվում է բոլոր տողերում առկա երկթական ուժեղ չեչտերի չնորհիվ: Հետագայում Չարենցը մի քանի անգամ հայտարարել է համաչեչտ ոտանավորից հրաժարվելու և դասական ձևերին վերադառնալու մասին («Մեզ համար արդեն ուղի է անցած համաչեչտ երգի ռիթմը նվագուն»), և դա իրոք այդպես է նրա ստեղծագործական զարգացման բնդհանուր ուղղութ֊յան առումով:

Սակայն պետք է հիշել, որ անհրաժեշտության դեպքում Զարենցը հաջորդ տարիներին էլ իր ինքնուրույն և թարգմանական գործերի մեջ հաջողությամբ օգտվել է համաչեչտ տադաչափությունից:

Տադաչափության ավանդական ձևերից համաչեչտ ոտանավորի տարբերություն ցույց տանք մի համեմատությամբ: Մ. Գորկու «Վալախական լեգենդը» թարգմանել են մեր երկու մեծ բանաստեղծները՝ Հ. Թումանյանը (1906) և Ե. Զարենցը (1934): Մի կողմ թողնելով այդ թարգմանությունների մյուս հատկանիշները՝ պետք է ասել, որ տադաչափական սկզբունքի առումով երկուսն էլ չեղվել են բնագրից, բայց հետևել են տարբեր համակարգերի:

Մ. Գորկու բանաստեղծությունը գրված է վանկաչեչտային ոտանավորի *մի տարատեսակով՝* **ամֆիբրաքոսյան** *(յոթատոտյան) տողերով: Դա նշանակում է, որ հիմնական չեչտերն ընկնում են յուրաքանչյուր տողի 2, 5, 8-րդ վանկերի վրա.*

В лесу́ над реко́й жила́ фе́я,
В реке́ она́ ча́сто купа́лась;
Но ра́з позабы́в осторо́жность,
В рыба́цкие се́ти попа́лась...

Այս սկզբունքը պահպանվում է ամբողջ բանաստեղծության մեջ:

Թումանյանն իր թարգմանությունը կատարել է հայկական վանկային ոտանավորի *10-վանկանի տողերով, որոնք հատածով բաժանվում են երկու հավասար կիսատողերի: Ռիթմի հիմնական պայմանը տողերի և կիսատողերի այդ հավասարությունն է, իսկ չեչտերի կայուն դասավորություն չկա.*

Դունայի ափին / ապրում էր Փերին:
Հաճախ գետի մեջ / լողանում էր նա:
Մի օր էլ անփույթ, / անզգույշ Փերին
Ընկավ ձկնորսի / ուռկանը ահա:

Այլ կերպ է թարգմանել Եղիշե Զարենցը: Նա ձգտել է պահպանել բնագրի հիմնական սկզբունքներից մեկը՝ յուրաքանչյուր տողում երեք ուժեղ չեչտ ունենալու պահանջը, որն արտասանական առումով ներդաշնակում է բանաստեղծության կրկնօրինակությանը: Սակայն այդ նպատակով նա չի դիմում համանման նռավանկ ոտքերի՝ անապաստի կամ ամֆիբրաքոսի պարբերական

կրկնության, որը կարող էր տվյալ դեպքում բովանդակության չհամապատասխանող սահունություն և միապաղաղություն առաջացնել: **Զարենցի թարգմանությունը կատարված է համաչեչտ ոտանավորով՝** *ամենուրեք պահպանելով նրա վճռական պայման՝* **տողերի ներսում ուժեղ չեչտերի թվի հավասարությունը:** *Բոլոր տողերում կա երեքական չեչտ, որոնք, սակայն, ի տարբերություն բնագրի, մեծ մասամբ կանոնավոր դասավորություն չունեն: Անհավասար է վանկերի թիվը տողերում՝ յոթից մինչև տասը (32 տողից երեքն ունի 7-ական վանկ, 15-ը՝ 8-ական, 13-ը՝ 9-ական և մեկը՝ 10 վանկ), բնդ որում՝ այդ տողերը հանդես են գալիս խառը դասավորությամբ): Ահա թարգմանության առաջին և վերջին տները.*

Անտառո՛ւմ ապրո՛ւմ էր փերին,
Գետո՛ւմ լողանո՛ւմ էր անվե՛րջ,
Մի անգա՛մ անզգո՛ւյչ գտնվե՛ց-
Եվ ընկա՛վ ձկնորսի՛ թոռի մե՛ջ:

...Իսկ դո՛ւք աշխարհո՛ւմ կապրե՛ք
Որդերի՛ նման կո՛ւյր ու սի՛ն, -
Ձեր մասի՛ն ոչ զրո՛ւյց կասեն,
Ոչ երգե՛ր կերգեն ձեր մասի՛ն...

Բերված տողերից միայն երկուսն են (երրորդ և չորրորդ), որ ունեն չեչտերի կանոնավոր (անապեստյան) դասավորություն (3, 6, 9): Մյուս տողերում չեչտադրության որևէ կայուն սկզբունք չկա, քանի որ Համաչեչտ ոտանավորի համար վճռականը ոչ թե չեչտերի դասավորությունն է, այլ նրանց քանակական հավասարությունը: Նույնն է պատկերը նաև թարգմանության մյուս մասերում:

Այս, ինչպես նաև Պուշկինի «Զմեովա իրիկունը» բանաստեղծության թումանյանական թարգմանության օրինակները հիմք են տալիս ասելու, որ չափածոյի թարգմանության մեջ բնագրի տաղաչափական սխեմայի ճշգրիտ պահպանումը հաճախ ոչ միայն հնարավոր չէ, այլև ցանկալի չէ, քանի որ կարող է չհամապատասխանել թարգմանող լեզվի օրինաչափություններին և պատճառ դառնալ բովանդակության ավելի էական կողմերի կորստյան: Ընդհակառակը, չեղվելով բնագրի տաղաչափական ինչ-ինչ գծերից, տաղանդավոր թարգմանիչը կարող է շատ ավելի մերձենալ նրա ոգուն:

Համաչնչտ ոտանավորը չատ նորություններ բերեց և հարուստացրեց պոեզիայի արտահայտչական միջոցները: Առհասարակ, համաչնչտ ոտանավորով գրող բանաստեղծն ավելի ազատ է բառերի ընտրության և դասավորության մեջ, քանի որ կաշկանդված չէ հավասար ոտքեր ու անդամներ կազմելու պահանջով (այդ տարրերն այստեղ որևէ դեր չեն խաղում): Մեծանում է բառերի ինքնուրույն նշանակություն. այն հաճախ առանձնացվում է ավելի մեծ դադարով (այստեղից էլ՝ Մայակովսկու կողմից տողերի «աստիճանաձև» հատումը): Բանաստեղծական խոսքն առավել չափով մոտենում է բնական խոսքի երանգներին, երաժշտական ներդաշնակություններ փոխարինվում է հրապարակախոսական շեշտվածությամբ: Այս ամենը ոտանավորին տալիս է ազատ դեկլամացիոն բնույթ՝ չատ հարմար դարձնելով մեծ լարանի առջև արտասանելու համար:

Ազատ ոտանավորի առանձնահատկությունները: *Ժամանակակից պոեզիայում ավելի լայն տարածում ունի ազատ ոտանավորի համակարգը՝* **վերլիբրը** *(vers libre. свободный стих): Եթե մի կողմ թողնենք տաղաչափական այդ ձևի նախօրինակները հին և միջնադարյան գրականության մեջ (Աստվածաշնչի «Երգ երգոց», Գրիգոր Նարեկացու «Ողբերգության մատյանը» և այլն), ազատ ոտանավորի նոր փուլն սկսվում է XIX դարի կեսից (Ու. Ութմենի «Խոտի տերևներ» ժողովածուն, 1855) և չարունակվում հետագա չրջանում՝ անընդհատ մեծացնելով իր ազդեցության չրջանակները: Հայ նոր գրականության մեջ ազատ ոտանավորի խոչորագույն վարպետը Սիամանթոն է, որի գրեթե բոլոր գործերը գրված են այդ սկզբունքով (ի դեպ, արևմտահայերը այս ձևը կոչել են* **ազատաչափ***՝ մի տերմին, որն այսօր էլ կարող է կիրառվել): Ազատ ոտանավորներ են գրել նաև Դ. Վարուժանը, Ե. Չարենցը, Ա. Վչտունին և ուրիչ հայ բանաստեղծներ:*

Առաջին իսկ հայացքից երևում է, որ ազատ ոտանավորի մեջ մեզ ծանոթ ռիթմական պայմանները (վանկերի կամ չեչտերի հավասար քանակ, չեչտադրության կայուն կարգ և այլն) բոլորովին չեն պահպանվում: Մեծ մասամբ բացակայում է նաև հանգը: Ուրեմն ո՞րն է ռիթմի պայմանը ազատ ոտանավորի մեջ, ինչո՞վ է այն տարբերվում արձակ խոսքից:

Ազատ ոտանավորի բնութագրման համար չատ տեսակետներ են առաջարկվել: Ամենից տարածվածը այն կարծիքն է, որի համա-

ձայն՝ տաղաչափական այս համակարգը հիմնվում է նախ և առաջ յուրաքանչյուր տողի չարահյուսական և արտասանական ընդգծված ինքնուրույնության վրա: Պատահական չէ, որ այստեղ գրեթե չի կիրառվում այնպիսի մի յուրահատուկ տաղաչափական միջոց, որպիսին է տողանցը՝ իմաստով սերտորեն կապված բառերի բաժանումը հարևան տողերի միջև: Ադատ ոտանավորի տողը կարող է չարունակվել այնքան, ինչքան անհրաժեշտ է տվյալ իմաստային միավորը տեղավորելու համար:

Այսպիսով, տաղաչափական այս համակարգում տողերը հավասար են միայն այն առումով, որ նրանք ներկայանում են **իրրև չարահյուսական-արտասանական համեմատաբար ավարտուն միավորներ**: Դրա չնորհիվ էլ նրանց հաջորդափոխությունը ռիթմական ընթացքը է տալիս ոտանավորին:

Սակայն, այս հիմնական չափանիշից բացի, ադատ ոտանավորը կարող է ռիթմը ուժեղացնող ուրիշ միջոցներ էլ օգտագործել: Օրինակ, առանձին տողեր կարող են կազմված լինել հավասար երկարության անդամներից կամ ոտքերից՝ նմանվելով վանկային կամ վանկաչնչտային ոտանավորներին: Երբեմն կիրառվում է հանգը՝ իրրև տողերի սահմանադատման և չաղկապման լրացուցիչ միջոց: Հաճախ մեծ դեր է խաղում չարահյուսական դուգահեռականությունը, երբ հարևան տողերն սկսվում են նույնատիպ քերականական եղանակով (կամ նույնիսկ միևնույն բառով), որի չնորհիվ տողերը մի տեսակ համադոր են դառնում, իսկ նրանց սահմանները՝ ավելի որոշակի: Սիամանթոյի «Հոդին ձայներ» բանաստեղծության մի հատված սկսվում է այսպես.

Եվ եթե կուզեք որ ձեր վաղնջական ազգը դեռ տեւե,
եթե կուզեք որ երկիրը անգամ մըն ալ ինքն իր մեջը չի քանդվի,
եթե կուզեք որ ազատության հերոսները իմ կողերեն նորեն ծնին,
եթե կուզեք որ արհավրալից գետերս դիակներով բեռցված չի թավալին...

Եվ ապա 14 տող ևս սկսվում է «եթե» բառով, որից հետո միայն հոչակվում է Հայրենի հոդի կոչը՝ «Ինծի հասեք այն ատեն, մոնգոնարար և գունդ առ գունդ»: Շարահյուսական նույն սկզբունքը Սիամանթոն կիրառում է նաև չատ ուրիչ բանաստեղծություններում: Սակայն ավելի բնորոշ է այն, երբ նույնիսկ առանց որևէ հատուկ չարահյուսական միջոցի դիմելու՝ յուրաքանչյուր տող հագցվում է համեմատարար ավարտուն աստիճանի, իսկ տողը

ներքուստ կարող է բաժանվել տարբեր երկարության անդամների: Ահա մի այդպիսի քառատող «Ես երգելով կուդիմ մնոնիլ...» բանաստեղծությունից.

Մտերմաբար քով քովի, Հայրենիքին տառապանքեն կը խոսեինք.
Իր ծանրախոհ պլուխը սգավոր կիսաստվածի մը արյունոտ սրտին
կը նմաներ...
Նայվածքները նայվածքներուս մեջ, նույն ճակատագրին
խորհրդանիշը փնտրեցին...
Եվ մեր տրտում ժպիտները հոգիե հոգի մեղմորեն ճառագայթվեցան:

Սիամանթոյի տողերը երբևէ հավասար թվով վանկեր ունեն և, այնուամենայնիվ, նրանք չեն նմանվում մեր ավանդական ոտանավորին, քանի որ տողերի ներքին կառուցվածքը բոլորովին այլ է: Վերցնենք նրա ամենից «կանոնավոր» դրվածներից մեկի՝ «Ափ մը մոխիր, Հայրենի տուն...» բանաստեղծության վերջին տունը.

Ափ մը մոխիր աճյունիս հետ, Հայրենի տուն,
Ափ մը մոխիր քու մոխիրեդ, ո՛վ պիտի բերե,
Քու հիշատակե՛դ, քու ցավե՛դ, քու անցյալե՛դ,
Ափ մը մոխիր... իմ սրտիս վրան ցանելու...

Այստեղ տողերում 12 վանկ կա, բացի երկրորդ տողից, որն ունի 13 վանկ: Ճիշտ է, առաջին տողը բաժանվում է երեք հավասար մասերի (4+4+4) և հիշեցնում է մեր վանկային ոտանավորը, բայց մյուս տողերում բաղկացուցիչ մասերն արդեն հավասար չեն. 4-վանկանի միավորների կողքին հանդես են գալիս նաև 3 և 5 վանկանի անդամներ: Այդ պատճառով էլ սխալ կլիներ այս տողերը գնահատել վանկաչափային կամ վանկային ոտանավորի չափանիշներով:

Դ. Վարուժանն այսպես է բնութագրել Սիամանթոյի «ազատաչափ» ոճը. «Իր տողերը ո՛չ չափ ունին, ո՛չ հանգ ու ո՛չ ալ վանկերու չափված թիվ: Բայց ունին տեսակ մը ներդաշնակություն՝ որ կը կայանա՝ նախ՝ պատկերի մը մեկ տողով իատացվելուն մեջ, երկրորդ՝ չունչի այն աիրին մեջ՝ որ կը պահանջև այդ տողը և որուն երկարության համեմատ չափված է իր երկարությունը»: Այսպիսով, Սիամանթոյի ոտանավորի յուրահատկությունը Վարուժանը տեսնում է՝ ա) տողերի իմաստային համեմատական ավարտվածության, բ) նրանց արտասանական ինքնուրույնության մեջ:

Այդ հատկանիշները բնորոշ են ազատ չափով գրված ոտանավորների մեծ մասին:

Սակայն Դ. Վարուժանի, Ե. Չարենցի և ուրիշների ազատ ոտանավորներում հաճախ գործում են ռիթմի ուրիշ սկզբունքներ: Վերցնենք մի քանի տող Վարուժանի «Բեգաս» բերթվածից.

Վճիտ, դեպի բարձո՛ւնքը, Բե՛գաս...
Կըռանակուռ լույս պայտերդ ահավասիկ կը թաղես
Պորտերուն մեջ ոպնիազ
Վիշապներուն.
Եվ դուն
Ջախջախելով հրեշներուն
Կուռ պատյանին մեղեսիկներն հըրակեզ՝
Կը ծառանաս, կը ծառանաս մոլեգին
Կատարն ի վեր հաղթական
Լերան:

*Ինչպես տեսնում ենք, այստեղ, ի տարբերություն Սիամանթոյի գործերի, երկար տողը կարող է դուզակցվել շատ կարճ, անգամ մեկ հատիկ բառից կազմված տողի հետ: Դրանով ընդգծվում և առանձնանում են հատկապես կարևոր իմաստ կրող բառերը: Հետևաբար, տողերի բաժանումը ոչ թե ենթարկվում է հավասար ռիթմական միավորներ ստեղծելու խնդրին, այլ ծառայում է համեմատարար ինքնուրույն **իմաստային հատվածների առանձնացմանը:***

Համաչեչտ և ազատ ոտանավորները, սակայն, ամենևին էլ ավելորդ չդարձրին ավանդական բանաստեղծական չափերը, որոնք յայնորեն գործածվում են նաև ժամանակակից պոեզիայում: Տաղաչափության այդ նոր տեսակները, բանաստեղծության հին ձևերի հետ միասին, մեծապես հարստացրին պոեզիայի գեղարվեստական հնարավորությունները:

Պետք է ասել, որ վերջին շրջանի հայ պոեզիայում ազատ ոտանավորով չափից ավելի հրապուրվելը հաճախ չի արդարանում մտահայտվող բովանդակությամբ, բանաստեղծական այդ ձևի ներքին հնարավորությունների ճիշտ ըմբռնումով: Ազատ ոտանավորը երբեմն դառնում է ռիթմից, հանգից և չափածոյի մյուս պահանջներից «ազատվելու» միջոց: Բանաստեղծությունը փաստորեն վերածվում է հատակ սահմաններ չունեցող ճապաղ խոսքի, որի տողատումը սոսկ մեխանիկական բնույթ է կրում և չի բխում բանաստեղծական պատկերի դարգացումից: Դա ազատ ոտանավորի

յուրօրինակ արժևորումն է, որ պետք է հաղթահարվի:

Ազատ ոտանավորից պետք է տարբերել այսպես կոչված **արձակ բանաստեղծությունը**, որի մեջ հուզական-գնարական բովանդակությունն արտահայտվում է արձակ ձևով՝ առանց չարադրանքը ռիթմականորեն համադոր տողերի բաժանելու: Ըստ էության՝ դա անցումային ձև է արձակի և չափածոյի միջև: Հայտնի են Շ. Բոդլերի, Ի. Ս. Տուրգենևի, Ռ. Թագորի արձակ բանաստեղծությունները ու պոեմները: Հայ գրողներից այդ ձևով գրել են Ավ. Իսահակյանը, Վ. Փափազյանը, Մ. Մեծարենցը, Մ. Արադին և ուրիշներ:

ՀԱՆԳ, ՏՈՒՆ, ՆՄԱՆԱԶԱՅՆՈՒԹՅՈՒՆ

Հանգի նշանակությունը և տեսակները: *Ինչպես դասական, այնպես էլ համաչնչտ ոտանավորի մեջ զգալի դեր է խաղում* **հանգը՝ տողերի համահնչուն վերջավորությունը, որը կրկնվում է երկու կամ ավելի անգամ:** *Օրինակ՝*

Դանդաղ բարձրանում է արևն *արծաթե-*
Սառցի պես հալչում է երկինքը *կաթե:* (Զարենց)

Որպեսզի պարզ լինի հանգի նշանակությունը, անհրաժեշտ է նորից հիշել այն հատուկ դերը, որ կատարում է տողերի վերջավորությունը (կատուզուլա): Այն իր առանձին չնչտվածությամբ, համեմատաբար մեծ դադարով բնդգծում է ռիթմական հիմնական միավորի՝ տողի ավարտվելն ու մյուսի սկսվելը: Պատահական չէ, որ տողի վերջին չնչտը, ի տարբերություն մյուսների, երբեք չի կրճատվում, դրանով մի անգամ ևս բնդգծվում է տողավերջի իմաստային և ռիթմական կարևոր նշանակությունը: Եվ ահա չափածո երկերի մեծ մասում դրան ավելանում է նաև տողերի վերջավորության նմանությունը՝ հանգը:

Պոեզիան միշտ հանգավոր չի եղել. անտիկ գրականության, ժողովրդական էպոսի մեջ հանգ դեռ չկար. այն առաջացավ ավելի ուշ՝ միջին դարերում: Օրինակ, Նարեկացու պոեզիայում (X դար) կան միայն հանգի առանձին տարրեր, այնինչ Ն. Շնորհալին (XII դար) և Ֆրիկը (XIII դար) արդեն հանգավոր տողերով են գրում: Բայց նրանց հանգերը դեռևս միապաղաղ են. Ֆրիկի «Գանգատ»

երկարաչունչ բանաստեղծության բոլոր տողերը, օրինակ, անխտիր ավարտվում են ի ձայնավորով: Միայն աստիճանարար ձևոք բերվից հանգերի այն բազմազանությունը, որը հատուկ է ժամանակակից պոեզիային: Ճիշտ է, նոր դարերում էլ գրվել են չափածո երկեր առանց հանգի: Դրանք կոչվում են **սպիտակ ոտանավոր**: Մասնավորապես անհանգ է գրվել չափածո դրամատիկական գործերի մեծ մասը (օրինակ, Շեքսպիրի և Պուշկինի պիեսները), թեև կան նաև հանգավոր դրամաներ (Լերմոնտովի «Դիմակահանդեսը», Զարյանի «Արա Գեղեցիկը»): Անհանգ են գրվում նաև առանձին բանաստեղծություններ. սպիտակ ոտանավորը մեծ չափով հատուկ է նաև ազատ ոտանավորի տաղաչափական համակարգին:

Անցյալում մի անգամ չէ, որ կոչեր են արվել լիովին հրաժարվելու հանգից՝ այն համարելով բանաստեղծական միտքը կաշկանդող գործոն: Այսպես, Դ. Վարուժանը 1906 թ. մի նամակում գրում էր, թե հանգերը «մտածումը կչղթայեն, այլ նույնիսկ կթայթայեն մեր չնչտերուն գեղեցկությունը»: Հանգը, ասում էր բանաստեղծը, «արվեստին բռնավորն է և անոր հոգին կազմող մտածման հետմղիչը»: Սակայն դրանից հետո էլ Վարուժանը շարունակեց հիմնականում հանգավոր տողերով գրել: Հանգից հրաժարվելու ձայներ են հնչում նաև մեր օրերում, երբ առհասարակ նկատվում է սպիտակ ոտանավորի տեսակարար կշռի զգալի մեծացում: Պետք է, սակայն, հիշել, որ հանգի վերացումը չի կարող սոսկ մեխանիկական փոփոխություն համարվել. այն պետք է հատուցվի բովանդակության և կառուցվածքի ինչ-որ ուրիշ արժանիքներով: Ե. Զարենցը գրել է. «Բանաստեղծություններն ինքնին պետք է գրեթե հանճարեղ լինեն, որպեսզի հնչեն առանց հանգի,- արդյոք այդ չի՞ պատճառը, որ չատ քչերին է հաջողվում սպիտակ ոտանավորը»:

Նոր ժամանակների պոեզիան նույնպես չարունակում է օգտվել հանգից, և ոտանավորի բովանդակության ու կառուցվածքի մեջ այն չարունակում է էական դեր խաղալ:

Սխալ կլիներ հանգի նշանակությունը տեսնել միայն հնչյունների կրկնությամբ գեղեցիկ տպավորություն, երաժշտականություն ստեղծելու մեջ: Վարպետորեն օգտագործված հանգը իրոք ավելի է գեղեցկացնում բանաստեղծությունը, բայց նույն դերը կատարում են առհասարակ ոտանավորի մեջ կրկնվող նման հնչյունները: Այն հանգամանքը, որ հանգերը գտնվում են տողի վերջում, նրանց լրացուցիչ դեր է հատկացնում: Այդ դերն ամենից առաջ

ռիթմական է, կրկնվող հնչյուններն ավելի նկատելի են դարձնում տողերի ավարտը, ուժեղացնում են ռիթմի զգացողությունը: Տվյալ տողի վերջում հանդիպելով որևէ հանգի՝ մենք սպասում ենք, որ նույնը կրկնվի հաջորդ տողում. դրանով նրանց կապն ավելի է ընդգծվում:

Հանգը հաճախ նաև **իմաստային** զգալի դեր է խաղում: Բանաստեղծները ձգտում են տողերի վերջում դնել և հանգավորել առավել կարևոր բառերը, որոնք կրկնվող հնչյունների շնորհիվ ավելի մեծ ուշադրություն են գրավում: Մայակովսկին, որն արտակարգ հոգատար էր հանգի նկատմամբ, նրա նշանակությունը բնորոշել է այսպես. «Առանց հանգի... բանաստեղծություն փուլ կգա: Հանգը վերադարձնում է ձեզ նախորդ տողին, ստիպում է հիշել այն, հարկադրում է մի միտք ձևակերպող բոլոր տողերին միատեղ լինելու... Ես միշտ դնում եմ ամենաարնորոշ բառը տողի վերջում և, ինչ գնով էլ լինի, նրա համար հանգ եմ գտնում... Հանգը կապում է տողերը, այդ պատճառով էլ նրա նյութը ավելի ամուր պետք է լինի, քան թե մյուս տողերի համար գործադրվածը»:

Հանգի տեսակները ամենից առաջ պետք է տարբերել ըստ վերջին չնշտված վանկի տեղի: Եթե տողն ավարտվում է չնշտված վանկով, այդպիսի հանգը կոչվում է **արական**: Հայերենում հանգերը մեծ մասամբ արական են: Օրինակ.

Ցրտահամը, հողմահամը,
Դողացին *մեղմաբաո'ը,*
Տերևները *դեղին*
Պատեցին իմ *ուղին*... *(Տերյան)*

Իսկ երբ չնշտվում է տողի նախավերջին վանկը, դա կոչվում է **իգական** հանգ: Այդպիսի հանգեր հայերենում շատ ավելի քիչ են պատահում.

Քամին ծեծում է, ցրում *թերթե'րը.*
Մի չար սրև է այրել *երկի'րըս,*
Մերկ անապատ են դարձել *արտե'րը,*
Ողբի նման են բոլոր *երգե'րըս:* *(Տերյան)*

Ռուսերենում և այլ լեզուներում հանդիպում են այսպես կոչված **դակտիլային** հանգեր (տողի վերջից երրորդ չնշտված վանկով՝ *открытая - ядовитая*) և նույնիսկ **հիպերդակտիլային** հանգեր

վերջից չորրորդ չնչված վանկով), որոնք հայերենին բնորոշ չեն:

Սովորաբար իրար հետ հանգավորվում են նույնատիպ վերջավորություններ: Բայց երբեմն արական հանգը կարող է կապվել իգականի հետ (օրինակ, Ջարենցի տողերում՝ թևթև՛ - նև՛ր, Մասի՛ս - սաղցանի՛ստ):

Հանգերի մեջ տարբեր թվով հնչյուններ կարող են կրկնվել: Եթե կրկնվում են միայն արական հանգի չնչված ձայնավորն ու նրան հաջորդող հնչյունները, դա կոչվում է **թույլ** (կամ ադրատ) հանգ (**աստղեր** - աչքեր, **վառ** - պայծառ): **Ուժեղ** (կամ հարուստ, խորը) հանգի մեջ կրկնվում են նաև չնչված ձայնավորից առաջ ընկած հնչյունները (**վառված** - խնկազարված, **թափառում** - մարում, **կանչում** - կարկաչում):

Առանձին խումբ են կազմում **բարդ** (կամ **բաղկացուցիչ**) հանգերը, որոնց մեջ մեկից ավելի բառերի հնչյուններ են մասնակցում: Օրինակ, Թումանյանի՝ «Մեծ անտառից **նա զատված - Մարդու կացնից ազատված»**, անցավոր - անցավ օր: Պ. Դուրյանն ունի այսպիսի բարդ հանգեր՝ հար ադատ - հարադատ, թափ առինք - թափառինք, առննիք քայլ - առ ննիգ գայլ, Ա. Վչտունին՝ վարսերը նրա - վառ սերը նրա, հարգանք - պար գանք, դու կաս - ու գաս, ու թևթև - մութն թև, Հ. Սահյան՝ մատրդ դիր - հատընտիր: Բարդ հանգեր հատկապես շատ է ստեղծել Մայակովսկին (**пистолет - сто лет, под дождем- подождем, убери твою - бритвою**):

Վերջապես, հանգերի մեջ հնչյունների համընկնումը կարող է լինել լրիվ և մասնակի: Երբ տողավերջի հնչյունները նույնությամբ կրկնվում են մի ուրիշ տողի վերջում, այդպիսի հանգը կոչվում է **ճշգրիտ** (ծնգին - հոգին, արյունաման - քամած, սարերի - օրերի): **Մոտավոր** (կամ **անճիշտ**) հանգերի մեջ նման հնչյունների կողքին լինում են նաև մեծ կամ փոքր չափով իրարից չնզվող կամ ակնհայտորեն տարբեր հնչյուններ (ձայնավորներ և բաղաձայններ): Օրինակ, **Տերյանը** հանգավորում է այսպիսի բառեր՝ մանուկ - անամոթ, ավար է - խաավարր, տրտում - ապարդյուն, **Ջարենցը՝** մահ - համար - հիմա, անդին - անթիվ, հանդեպ - անդեմ, վերնիք - բերննք, կրակ - գրած, այն չեմ - անչեղ, փախչող - թախծոտ, այնտեղ - անթև և այլն:

XIX դարի պոեզիային, շատ փիչ բացառությամբ, բնորոշ է ճշգրիտ հանգը, այնինչ XX դարի բանաստեղծներից շատերը գիտակցարար գերադասում են մոտավոր հանգերը: Դա կապված է

նոր արտահայտչական հնարավորություններ որոնելու, արդեն գործածված հանգերը չկրկնելու ձգտման հետ: Անճիշտ հանգերը պոետներին նոր, անսպառ միջոցներ ընձեռեցին: Տերյանի հաջող փորձերից հետո հանգի այդ տեսակը տիրապետող դարձավ Զարենցի և ուրիշ հայ բանաստեղծների երկերում:

Երբեմն խոսվում է նաև **տողամիջի (ներքին) հանգերի** մասին, երբ նման հնչյուններ են ունենում նաև տողերի ներսում գտնվող բառերը (օրինակ, Տերյանի՝ «Իմ ճամփան **անվախճան** մի գիշեր, Ինձ չոյող ոչ մի **չող** չի ժպտա», կամ Թումանյանի՝ «**Երգով** նկավ, **Վերքով** գնաց Սայաթ-Նովան»): Ներքին հանգերը սովորաբար հանդես են գալիս միևնույն տողի ներսում կամ հարևան տողերի միջին մասում: Արևելյան պոեզիայի չատ ավանդական ձևեր (գազել, ռուբայի և այլն) անպայման ունենում են տողամիջի հանգերի կայուն համակարգ (օրինակ, Սայաթ-Նովայի երգերում՝ «Մո՛ւտ բախչեն **նազով**, քիդ գովիմ **սազով**, յա՛ր, իլթիմազով», «Աչխարհումս ախ չիմ քաչի, քանի վուր **ջան** իս ինձ ամա, / Անմահական ջրով լիքրն օսկե փրն**ջան** իս ինձ ամա»): Եթե սովորական հանգն ադդարարում է տողի ավարտվելը, ապա ներքին հանգը սովորաբար ցույց է տալիս կիսատողի կամ անդամի ավարտվելը և այս իմաստով իր հնրթին նպաստում է ռիթմին: Ներքին հանգերը ոչ միայն մեծացնում են ոտանավորի երաժշտականությունը, այլև ընդգծում են որևէ միտք, ավելի կենդանի են դարձնում բանաստեղծական պատկերը:

Բանաստեղծական տան հիմնական տեսակները: *Եթե ոտանավորի մեջ տողը կազմվում է ավելի փոքր ռիթմական միավորներից՝ ոտքերից և անդամներից, ապա, մյուս կողմից, մի քանի տողեր հաճախ միանում և կազմում են ավելի մեծ ռիթմական-արտասանական միավորներ՝* **բանաստեղծական տներ***: **Բանաստեղծական տունը իմաստով և հանգավորմամբ սերտորեն կապված մի խումբ տողերի ամբողջությունն է:** Սովորաբար ողջ բանաստեղծության, անգամ պոեմի ընթացքում կրկնվում է տան կառուցման միևնույն տեսակը: Դա դառնում է ռիթմի ուժեղացման լրացուցիչ միջոց.

---

* Մի չարք եվրոպական լեզուներում ընդունված է **ստրոֆա** (ռուս.՝ строфа, անգլ.՝ strophe) տերմինը, որը հունարենից թարգմանությամբ բառացի նչանակում է **պտույտ, շրջադարձ** և նչում է բանաստեղծության մեջ ռիթմական ամենամեծ պարբերաշրջանը:

քանի որ հավասար տողերի հետ միասին պարբերարար կրկնվում են նաև իրենց կազմով նման տները: Միաժամանակ, տուն գրելիս նաև իմաստային ավարտուն միավոր է՝ մեկ ծավալուն նախադասություն կամ սերտորեն առնչվող մի քանի նախադասությունների միասնություն: Բանաստեղծությունն ընթերցելիս տների միջև բավական զգալի դադարներ են տրվում: Բայց երբեմն (ճիշտ է, հազվադեպ) նախադասության մի մասը կարող է անցնել հաջորդ տան*:

Բանաստեղծական տան տեսակները շատ բազմազան են: Այստեղ կանգ կառնենք ամենից տարածված և հայկական պոեզիային բնորոշ տեսակների վրա:

Տան ամենապարզ ձևը **երկտող** տունն է (**դիստիքոս**), որի երկու տողերն իրար հետ հանգ են կազմում.

Եգիպտական բուրգերը փոշի կդառնան,
Արևի պես, երկի՛ր իմ, կվառվես վառման: (*Տերյան*)

Երկտող տներով է գրված Իսահակյանի «Արու-Էլայա Մահարի» պոեմն ամբողջությամբ:

Ամենից հաճախ հանդիպում է **քառատող** տունը (**քատրեն**), որով գրվել են շատ բանաստեղծություններ և պոեմներ: Քառատողի մեջ կիրառվում են հանգավորման տարբեր ձևեր.

ա) **Կից** հանգավորում (1-2, 3-4) - aabb

Առտու մը դեռ մթնչաղ՝
Կը ծավալեր չող ու չաղ,
Մաղկանց մեջ քեզ տեսա ես,
Կը ժպտեիր լուսնո պես: (*Դուրյան*)

բ) **Խաչաձև** հանգավորում (1-3, 2-4) - abab.

Այսօր դու քաղցր ես նայում, առավո՛տ,
Եվ դյութական է համբույրը քո գով,
Եվ լայն է բացված հեռուն արևոտ,
Ու գինով եմ ես մի նոր երազով: (*Տերյան*)

---

* Այդ երևույթը կոչվում է տնային տողանց:

գ) **Օղակաձև** *հանգավորում (1-4, 2-3) - abba.*

Մի օր առհավետ կյանքս կանիծեմ
Ու գունատ հույսի քայլերով տարտամ
Կըգտնեմ ուղին հեռավոր քո տան
Եվ ֆույլ ձեռներով դուռըդ կըծեծեմ: *(Տերյան)*

Երբեմն էլ քառատողի մեջ հանգավորում են միայն 2-րդ և 4-րդ տողերը, իսկ 1-ինն ու 3-րդը մնում են անհագ (օրինակ, Պատկանյանի «Արաբի արտասուքը»), կամ էլ բոլոր տողերն ավարտվում են նույն հանգով՝ aaaa:

Քառատողի մեջ մտնող տողերը հայերենում մեծ մասամբ հավասար թվով վանկեր են ունենում: Բայց երբեմն հարևան տողերը կարող են նաև անհավասար լինել.

Գարնան լուսե ամպի նըման՝
Այս խավար կյանքում
Դու նետել ես մի ֆովչական
Ժըպիտ իմ հոգուն: *(Տերյան)*

Չնայած տողերի անհավասարությանը՝ այս տուն մի ռիթմական ամբողջություն է, որովհետև 1-ին և 3-րդ տողերը (8-վանկանի) և 2-րդ ու 4-րդ տողերը (5-վանկանի) միմյանց հավասար են և մեկընդմեջ հաջորդում են իրար:

Համեմատաբար քիչ են հանդիպում **եռատող** *տները (***տերցետ***), որոնք սովորաբար ունենում են կից հանգավորում (aaa, bbb և այլն): Եռատող տան ամենատարածված տեսակներից մեկը կոչվում է* **տերցին**, *որով գրված է համաշխարհային գրականության մի այնպիսի դասական երկ, ինչպես Դանտեի «Աստվածային կատակերգություն» վիթխարի պոեմը: Հայ բանաստեղծներից տերցիններ ունեն Տերյանը, Մեծարենցը, Զարենցը: Հանգավորումը տերցիններում հետևյալ ձևով է. առաջին տան մեջ հանգավորվում են առաջին և երրորդ տողերը, իսկ երկրորդ տողը հանգավորվում է հաջորդ տան առաջին և երրորդ տողերի հետ և այսպես շարունակ (aba bcb cdc dcd efe..... f): Բանաստեղծությունն ավարտվում է մեկ առանձին տողով, որը հանգավորվում է վերջին տան միջին տողի հետ: Ահա Արշակ Զոպանյանի մի բավական երկարաչունչ տերցինի եղրափակիչ մասը.*

Պիտի գրեմ ու լայն չունչով մը հուզման՝
Պիտ երգեմ չքնաղ քու դեմքդ հըրագես
Եվ քու հոգիիդ չընորհն անսահման:

Ու դարե ի դար, սիրով բոցակեզ
Սիրտերը մատաղ, երգիս չողյունեն
Քեզ գուչակելով, պիտի պաշտեն քեզ:

Եվ զիս նախանձով պիտի երանեն:

Լինում են նաև **հնգատող** *տներ՝ հանգավորման տարբեր սկզբունքներով (ababa, abbab), բայց ավելի հատկանշականը այն ձևն է, որ բնորոշել է Զարենցը «Մուսային» բանաստեղծության մեջ (abaab):*

Դու նզովեցիր օրերը քո հին՝
Այնքան անկրակ ու մեռած այնքան,
Եվ, գնդերի հետ ելած գրոհի,
Որպես մի կարմիր ամազոնուհի
Դու չեփորեցիր կռիվ ու պայքար:

Բազմազան են հանգավորման ձևերը նաև **վեցտողանի** *տներում, որոնցից ամենատարածվածը aabccb ձևն է: Օրինակ՝*

Երեք բարդի ես գիտեմ,
Նրանք նազում են իմ դեմ,
Մ, երեք բարդի.
– Մանկությո՛ւն իմ դեղնածամ,
Մանկություն իմ, որ անցար
Նոր ցանած արտից... (Գ. Մահարի)

Ութտողանի *տները տարբեր սկզբունքներով են կառուցվում. ամենաչանավոր տեսակը* **օկտավն** *է, որն ունի հանգավորման չատ կայուն սկզբունք՝ 1–3–5, 2–4–6, 7–8 (abababcc): Եվրոպական և ռուսական պոեզիայում չատ սիրված այդ չափը հայ բանաստեղծներից կիրառել է Զարենցը «Մանկություն» պոեմում.*

Ջեմ մոտանա երբեք այն առավոտը ես...
Երկինքը ջինջ. ինչպես լվացվելուց հետո...
Օդը մաքուր, բուրյան, ողողված է ասես
Գարնան, վարդի, բախտի, կամ մանկության հոտով:–
Մի տասնամյա մանուկ՝ հագած մի նոր զգեստ՝
Անցնում եմ ես ահա պատուհանի մոտով
Մեր տանտիրոջ, որի փոքրիկ տղան տգեղ
Միշտ պարծենում էր իր զգեստներով չքեղ:

Ինչ վերաբերում է սովորական ութտողանի տներին, ապա

այդպիսի օրինակներ հայ պոեզիայում չատ կան (օրինակ, Նալբանդյանի «Ազատություն» բանաստեղծությունը):

Կան նաև **յոթ, ինը, տասը** *տողանի տներ, բայց մեր պոեզիայում դրանք յայն գործածություն չեն գտել:*

Պուշկինն իր «Եվգենի Օնեգին» չափածո վեպում ստեղծել է ծավալուն բանաստեղծական տան մի ուրույն տեսակ, որը կոչվում է **օնեգինյան տուն**: *Այդ տունը բաղկացած է 14 տողից (8-9-վանկանի յամբական տողերից) և պարունակում է երեք քառատող ու մեկ երկտող: Առաջին քառատողն ունի խաչաձև հանգավորում երկրորդը՝ կից, երրորդը՝ օղակաձև, իսկ եղրափակիչ երկտողը՝ զարձյալ կից հանգավորում: Հայ պոեզիայում օնեգինյան տներով գրելու միակ փորձը Լ. Շանթի «Լեռան աղջիկը» պոեմն է: Պահպանելով տների կառուցման բոլոր նշված սկզբունքները՝ հայ բանաստեղծը, սակայն, գրում է ոչ թե 8-9, այլ 10-վանկանի (5+5) տողերով.*

Լեռնե՛ր, սե՛գ լեռներ, ես կը սիրեմ ձեզ,
Կը սիրեմ բուռդն ու անզուսպ սիրով.
Հըպարտ գագաթնիդ՝ հըսկաներ կարծես՝
Ո՛ւժ կը ներշնչեն, թարմութի՛ւն, կորո՛վ:
Հո՛դ ամեն մի բան արտիս կը ժպտի,
Թախիծն ու երկյուղ կը վանե մեկդի.
Հո՛դ զովիկ հով մը դեմս կը փուքիա,
Եվ կուրծքըս ազատ չունչ կ՛առնե կու տա,
Իսկ անդընդախոր ձորի հատակին՝
Երբ իր պատկերը պատռել տըքնելով՝
Կ՛ուռի կ՛ոլորի ջուրը գետակին,
Սիրտս ալ, գետին պես կը խայտա վեհվեհ.
Եռալ փըրփըրիլ կ՛ուզեմ իրեն հետ:

Որոշ չափածո գործերում, հատկապես երգի համար գրված բանաստեղծություններում, պարբերաբար կրկնվում են առանձին տողեր կամ տներ, որով բնորոշվում է որևէ տրամադրություն կամ գաղափար: Կրկնվող հատվածը կոչվում է **կրկներգ** *(ռեֆրեն): Օրինակ. կրկներգ ունի Տերյանի «Կարուսել» բանաստեղծությունը, որի տարբեր մասերում հինգ անգամ կրկնվում է միևնույն երկտողը.*

Պտտվիր, պտտվիր, կարուսել,
Ես քո երգը վաղուց եմ լսել...

Վերջում անհրաժեշտ է ասել, որ երկր կանոնավոր տների բաժանելու սկզբունքը միշտ չէ, որ կիրառվում է բանաստեղծների կողմից: Շատ բանաստեղծություններում և պոեմներում (նաև չափածո դրամաներում) հաճախ բացակայում է միանման տների կանոնավոր հաջորդականությունը, երկր կառուցվում է տարբեր չափի հատվածների ադատ դուդորդմամբ*: Դա ավելի բաղմազան և անկաշկանդ է դարձնում բանաստեղծական խոսքը: Հայ պոեզիայում այդ սկզբունքով են գրված Հ. Թումանյանի «Դևպի Անհունը», «Պանան ու Մուսան», Ե. Չարենցի «Մմրապետ Շավարշը», «Դևպի լյառը Մասիս», Ն. Զարյանի «Զայն Հայրենական» պոեմները, Պ. Սևակի «Անլռելի դանգակատունը» և շատ բանաստեղծություններ նրա «Մարդը ափի մեջ», «Եղիցի լույս» ժողովածուներից:

Բանաստեղծության կայուն ձևեր: Պոեզիայի պատմության մեջ մշակվել են նաև բանաստեղծության կառուցման մի շարք կայուն ձևեր, որոնք երբեմն հարատևել են դարերի ընթացքում: Այդ ձևերից ամենատարածվածն ու նշանավորը **սոնետն** է (Հայերեն թարգմանվել է **Հնչյակ**): Բանաստեղծության այդ տեսակը, սկիզբ առնելով XIII–XIV դդ. Իտալիայում (Դանտեի և Պետրարկայի սոնետները), լայնորեն տարածվել է համաշխարհային գրականության մեջ: Շեքսպիրը սոնետների մի ամբողջ գիրք է գրել, ինչպես և Միցկևիչը: Հայ բանաստեղծներից սոնետներ են գրել Հովհաննիսյանը, Թերյանը, Տերյանը, Մեծարենցը, Զարենցը և ուրիշներ: Սոնետը 14-տողանի բանաստեղծություն է՝ կազմված սկզբում երկու քառատողից և ապա երկու եռատողից: Մշակվել են սոնետի տողերի հանգավորման տասնյակ ձևեր: Տարածված է, օրինակ, այն տեսակը, երբ քառատողերը հանգավորվում են օղակաձև և ունեն երկու հանգ (abba, abba), իսկ եռատողերը՝ այսպես՝ cdc, cdc**: Այդ ձևով է գրված Մեծարենցի «Պետրոս Դուրյան» սոնետը.

Լուռ, մարմարակերտ դամբանին խորեն,
Հանճարի աչքերն անքույթ կը նային,
Լույս ոգիներու կյանքովն երկնային
Ա՛լ մեկուսացած ունայն ժխորեն:

---

* Այդպիսի չափածո երկերը անվանում են **ապատնայինի** (**աստրոֆիկ**):

** Սոնետի այդ տեսակը երբեմն անվանում են «իտալական սոնետ», այն դեպքում երբ Շեքսպիրը գրել է այսպես կոչված «անգլիական սոնետի» ձևով, որը բաղկացած է երեք քառատողից և մեկ երկտողից:

Մեռա՛վ, խանդավառ սերերն երգելեն՝
Ու պիտի հավետ միտքերն հըմային
Իր թունդ քընարեն, ու երգերն ալ Հին
Պաչտումով ըզմեզ միչտ պիտի գերեն։

Հույզով մեռա՛վ ան, հուչքով՝ կապրի դեռ,
Ծառերուն նըման, որ թարմ ու դալար,
Իր գերեզմանին կելլեն քովն ի վեր։

Հիացքները կերթան իրեն ետևեն...
Եվ իր հուչքերն ալ, հավետ անմոլար
Ու մ'չտ ոգևոր՝ դեռ պիտի տևեն։

Երբեմն սոնետն ունենում է լրացուցիչ 15-րդ տող, որը առաջին տողի կրկնությունն է նույնությամբ կամ որոչ փոփոխություններով (այդպիսին է Մեծարենցի «Արաքսիաներու չուրին տակ» սոնետը)։ Դրանք կոչվում են «պոչավոր» սոնետներ։ Լինում են նաև այսպես կոչված «չրջուն սոնետներ», որտեղ սկզբից երկու նախատողերն են, ապա քառատողերը։

Որոչ բանաստեղծներ (օրինակ՝ Վ. Բրյուսովը) գրել են **սոնետների պսակ**, *որը բաղկացած է 15 սոնետից և ունի այսպիսի կառուցվածք. յուրաքանչյուր բանաստեղծության վերջին տողը կրկնվում է իրրև հաջորդի առաջին տող, իսկ վերջինը՝ 15-րդ սոնետը գոյանում է նախորդ 14 սոնետների առաջին տողերից։*

Տրիոլետը *ութտողանի բանաստեղծություն է, որի մեջ 1-ին տողը նույնությամբ կրկնվում է իրրև 4-րդ և 7-րդ տողեր, իսկ 2-րդ տողը կրկնվում է վերջին՝ 8-րդ տողում։ Ահա Տերյանի բազմաթիվ տրիոլետներից մեկը.*

Ջեմ դավաճանի իմ Նվարդին,
Որքան էլ դյուքեես, ծ, Շամիրամ,
Որպես արքան այն, մանուկ Արան,
Ջեմ դավաճանի իմ Նվարդին։
Որքան փորձանք գա իմ գոհ–արտին,
Որքան էլ փայլըղ փայե նրան,
Ջեմ դավաճանի իմ Նվարդին,
Որքան էլ դյուքեես, ծ, Շամիրամ։

Տրիոլետի նման՝ եվրոպական միջնադարյան պոեզիայում է ձևավորվել նաև բանաստեղծական մի ուրիշ կայուն տեսակ՝ **ռոնդոն**։ *Այն մեզ հասել է մի քանի տարբերակով, որոնք ունեն տողերի տարբեր քանակ, կրկնության և հանգավորման տարբեր կարգ։ Ամենից տարածվածը եղել է 13-տողանի ռոնդոն՝ բաղկացած երկու*

քառատող և մեկ հնգատող տներից: Նրա մեջ առաջին տողը կրկնվում է նաև 7-րդ և 13-րդ տողերում, իսկ 2-րդը՝ 8-րդ տողում: Ամբողջ բանաստեղծության միջով անցնում են երկու հանգային վերջավորություններ: Այդ ձևով մի քանի ոտանավոր է գրել Արշակ Ջոպանյանը, որոնցից մեկը «Աստղերը» բանաստեղծությունն է.

Աստղերը լուռ ցավեր են,
Որոնք կ՛այրին հավիտյան,
Արցունքներ ջինջ թախծության՝
Կախված երկնի բիբերեն:

Գիչերին ծոցն օվկիան
Բոցոտելով քաղցրորեն,
Աստղերը լուռ ցավեր են,
Որոնք կ՛այրին հավիտյան:

Անհունին մութ խորերեն,
Աստվածային հրամատյան,
Ամբավ քերթված լուսերփնյան,
Խորհուրդ ու սուգ կծորեն.
Աստղերը լուռ ցավեր են:

Կյանքի վերջին չրջանում մի քանի ոտանավոր է գրել նաև Ե. Չարենցը՝ հետևելով այդ ձևի ուրիչ տարբերակների:

Հայ պոեզիայում գործածվել են նաև բանաստեղծության կառուցման մի չարք արևելյան կայուն ձևեր: **Քառյակը** (**ռուբայի**) չորստողանի ավարտուն բանաստեղծություն է, որը մեր նոր պոեզիայում փիլիսոփայական և գեղարվեստական մեծ խորության հասցրին Թումանյանը և Չարենցը: Քառյակի կառուցման բազմազան ձևերից ամենից տարածվածն այն է, երբ հանգավորվում են 1, 2, 4-րդ տողերը, ընդ որում՝ տողավերջում կրկնվում են մեկ կամ մի քանի բառեր (որոնք միասին կոչվում են **ռեդիֆ**), իսկ նրանց նախորդող բառերը հանգավորվում են: Երրորդ տողը մնում է անհանգ: Ահա Թումանյանի քառյակներից մեկը.

Աղբյուրները *հընչում են* ու անց կենում,
Ծարավները *տենչում են* ու անց կենում,
Ու երջանիկ ակունքներին երազուն՝
Պոետները *կանչում են* ու անց կենում:

Քառյակը կարող է գրվել նաև առանց ռեդիֆի, խաչաձև կամ կից հանգավորմամբ և կամ նույնիսկ բոլոր չորս տողերի վերջում հանդես եկող միևնույն հանգով:

Գազելը *բաղկացած է երկտող տներից: Առաջին տան տողերի վերջում կրկնվում են մեկ կամ քանի բառեր (***ռեդիֆ***), իսկ նրանց նախորդող բառերը հանգավորվում են: Հետո այդ նույն հանգը և կրկնվող բառերը հանդես են գալիս նաև հաջորդ բոլոր տների երկրորդ տողերում, իսկ առաջին տողերը մնում են անհանգ: Գազելի ձևը հաջողությամբ կիրառել են Տերյանը, Զարենցը և ուրիշներ: Ահա Ն. Զարյանի «Հայոց լեզուն» գազելի սկիզբը.*

Արի՛, եղբայր, փառաբանենք մեր քաղցրաբառ հայոց լեզուն,
Մեր արտի ջրի, մեր ձեռքի թուր, մեր հոգու լար հայոց լեզուն:

Հոսել է նա մեր ղարերից, մեր սարերից ու մեր արտից,
Արաքսի պես միշտ կենդանի, միշտ անապատ՝ հայոց լեզուն:

Միջնադարի հայ պոեզիայում չատ տարածված է եղել **հայրենը**՝ *բանաստեղծական մի չափ, որն սկիզբ է առնում դեռևս Նարեկացու և Ֆրիկի տաղերից և տիրապետող դառնում քուչակյան քառյակներում: Հայրենի չափը 15-վանկանի տող է՝ բաղկացած երկու կիսատողերից: Առաջին 7-վանկանի կիսատողի մեջ մտնում են երկու յամբ և մեկ անապաստ, իսկ երկրորդ կիսատողն ունի 8 վանկ և պարունակում է մեկ յամբ ու երկու անապաստ: Օրինակ՝*

Ես ա՛չք / ու դու լո՛ւյս, / հոգի՛, // առանց լո՛ւյս / ա՛չքն / խավարի՛.
Ես ձուկ / ու դու ջո՛ւր, / հոգի //, առանց ջո՛ւր / ձո՛ւկն / մեռանի՛.
Երբ գձո՛ւկն / ի ջրեն / հանեն // ւ ի այլ ջո՛ւր / ձգեն, / նա ապրի՛
Երբ գի՛ս / ի քենե՛ / գատեն, // քան գմեռնե՛լն / այլ ճա՛ր / չի լինի՛:

Բազմազան են նաև աշուղական բանաստեղծական չափերը (դաստան, դիվան, մուխամմադ, դուբեյթ և այլն): Հատկապես տարածված է այն չափը, որի առաջին տունը կառուցվում է քառյակի՝ վերը նկարագրված սկզբունքով: Առաջին տան հանգը և կրկնվող բառերը (ռեդիֆ) հանդես են գալիս նաև հաջորդ տների վերջին տողերում, իսկ այդ տների առաջին երեք տողերը հանգավորվում են իրար հետ: Այդ ձևով են գրված (բացի Սայաթ-Նովայի և մյուս աշուղների երգերից) Զարենցի «Տաղարանի» չատ գործերը, այդ թվում և «Ես իմ անուշ Հայաստանի...» բանաստեղծությունը:

Բաղաձայնություն և առձայնություն: *Ձափածո երկերում երբեմն որոշակի նշանակություն է ձեռք բերում նաև հնչյունային կողմը (բանաստեղծական հնչյունարանություն): Եթե առօրյա-խոսակցական լեզվում մենք ուշադրություն չենք դարձնում բառերի հնչյունական*

կաղմին, ապա գրական երկում. մանավանդ բանաստեղծության մեջ. հնդինական այդ խնդրի նկատմամբ չի կարող անտարբեր լինել: Ձափածո խոսքի գեղագիտական նշանակություն ներթադրում է նաև բարեհնչյունություն, սահունություն, և բանաստեղծական զգացողություն պոետին թելադրում է այնպիսի բառերի ընտրությունն, որոնց հնչյունային կաղմը ևս ներդաշնակում է բովանդակության տպավորիչ արտահայտմանը:

Հարց կարող է ծագել՝ մի՞թե հնչյուններն ինքնին վերցրած որոչակի բովանդակություն կամ տրամադրություն են արտահայտում: Իհարկե՝ ոչ: Հնչյուն իմաստ է ձեռք բերում միայն բառային համատեքստում՝ այլ հնչյունների հետ զուգակցվելով: Առանձին վերցրած՝ հնչյունների հետ որոչ կայուն տրամադրություն, հույզ կապել չի կարելի: Սակայն կոնկրետ բանաստեղծության մեջ մենք այդպիսի կապ երբեմն նկատում ենք կամ, ընդհակառակը, զգում ենք որոչ հնչյունների անհամապատասխանություն արտահայտվող տրամադրության: Նորից հիշենք Տերյանի տողերը.

Ձեռներում Ձեր մանրիկ, նվագուն,
Ձեր ձայնում, երբ ասում եք «Տերյան»,
Ձեր բարակ ժըպիտում նախրյան
Մի թախիծ կա մեղմած ու թաքուն.

Իսկույն նկատվում է այսպես կոչված ձայնորդ (սոնանտ) հնչյունների (մ, ն, ր, ռ, յ) բավական մեծ կուտակումը (միայն այս քառատողում նրանց թիվը հասնում է 29-ի), որանք իրենց փափկությամբ ավելի են ընդգծում բանաստեղծության նուրբ տրամադրություն, մեղմ ու սահուն երանգը, երաժշտականություն: Դրան նպաստում են նաև ձ և ծ հնչյունները, որոնք հանդես են գալիս յոթ անգամ:

Իսկ այժմ վերցնենք մի քառատող Զարենցի «Մահվան քայլերգ» բանաստեղծությունից.

Մենք փող զարկինք և արձագանքն ահավոր
Երկրից երկիր որոտաձայն չառաչեց,
Եվ սրտերում միլիոնավոր, բյուրավոր
Ըմբոստությունն ահագնացավ ու աճեց:

Այստեղ էլ (հատկապես առաջին և չորրորդ տողերում) մեր ուշադրությունը գրավում են պայթական հնչյունները (ր, փ, գ, բ), որոնք տվյալ դեպքում ներդաշնակում են բանաստեղծության մարտական, կամային պաթոսին:

Սակայն հնչյունների այս դերի բնականոն բավական սուբյեկտիվ բնույթ ունի, և չի կարելի բանաստեղծության մեջ այս կամ այն հնչյունի հաճախակի երևան գալն անպայման կապել որևէ բովանդակության հետ:

Իր նշանակությամբ ավելի որոշակի է այսպես կոչված **նմանաձայնությունը** (բնաձայնությունը): Դա այն երևույթն է, երբ հաճախակի հանդես եկող հնչյունն իր բնույթով օգնում է ավելի լավ պատկերացնելու նկարագրվող առարկան: Այն հիշեցնում է մեզ բնության որևէ կողմի, որևէ չարժման. գործողության հետ կապված բնորոշ ձայներ. մեր երևակայության մեջ կարծես «ստոգական պատկեր» է ստեղծում:

Գեղարվեստական խոսքի մեջ միևնույն կամ նման բաղաձայն հնչյունների կուտակումը կոչվում է **բաղաձայնույթ** (**ալիտերացիա**), իսկ միևնույն ձայնավորի կրկնությունը՝ **առձայնույթ** (**ասոնանս**):

Բաղաձայնույթը հայ պոեզիայում հին պատմություն ունի: Նրա առաջին դասական օրինակները մենք տեսնում ենք դեռ Նարեկացու տաղերում («Աչքն ծով ի ծով ծիծաղախիտ ծավականայր հառավոտուն», «Շուշանն չաղով լցյալ, չող չաղով և չար մարգարտով» և այլն): Ալիտերացիայով շատ հարուստ է նաև XIX–XX դդ. հայ պոեզիան: Իսկական բանաստեղծի գրչի տակ այն միշտ ծառայել է գեղարվեստական պատկերմանը: Այսպես, Դուրյանի տողերում՝ «Ո՛հ խուրձ մը վարս, նոնմ մը չունչ, Շրջագնաց մը չրչեց իմ չուրջ», ն, ջ հնչյունների կրկնությունն օգնում է ընկալելու պատկերը տեսողական և լսողական որոշակիությամբ: Իսկ Թումանյանի «Ախթամար» բալլադի առաջին տողում («Միծաղախիտ Վանա ծովի») և հետևյալ քառատողում՝

Փռում է ծովն ալեծածան,
Ծըփում է սիրտը տըղի.
Գոռում է ծովն ահեղաձայն,
Նա կըռվում է կատաղի...

ծ, ձ հնչյունների կրկնությունն օգնում է «լսելու» լճի ալիքների ծփանքն ու չառաչանքը:

Բովանդակության հետ անխզելիորեն կապված բաղաձայնույթի անգերազանց օրինակ է Վահան Տերյանի «Շուկ և չրչյուն» բանաստեղծությունը: Զ, ս և մանավանդ չ չփական, ինչպես նաև ջ հնչյունների կրկնության չնորհիվ մենք կարծես լսում ենք աշնանային քամու նվագը, ծառերից վայր թափվող տերևների մեղմ չրչյուն.

Աչնան մչուչում չչուկ ու չրչյուն...
...Անտես ու հուչիկ իմ չուրջը չրջում,
Եվ չչնջում ես, և անուչ չրչում,
Պայծառ տրտմութեյամբ ինձ ես անրջում
Ու զաղտնի սիրով սիրում ու հիչում...
... Եվ չչնջում ես, և չրչում անուչ,
Անտես ու հուչիկ իմ չուրջը չրջում:

Բևեռնք նմանաձայնութեյան ևս մի օրինակ Ա. Վչտունուց.

Դու թուխ ու թոթով թմբլիկ թմբկահար,
Թող թմբուկդ թունդ թնդա...

Պայթական **դ, թ, ք** *հնչյունների անընդհատ կրկնութեյուն (երկու տողերում 16 անգամ) մեզ ասես հիչեցնում է թմբուկի ռիթմիկ նվագը: Բայց նեե նույնիսկ կրկնվող հնչյուն պատկերվող երևույթի մասին ուղղակի ակնարկ չի պարունակում, այն ինքնին կարող է դառնալ բանաստեղծութեյան որևէ տրամադրութեյան խտացում և խորհրդանիչ: Ահա իր կյանքի և երկրի պատմութեյան ծանրագույն չրջանում՝ 1937 թ., Զարենցի գրած մի տրիոլետը, որը մեզ հասել է բազմաթիվ տարրերակներով.*

Մառ մորմոքում է մայրամուտը,
Մահվան մոխիր է մովից մաղում,–
Մեռնում է մութը մթնչաղում,–
Մառ մորմոքում է մայրամուտը:–
Մտորումներս մահ են, մութ են,
Մարխե մտքեր են միայն մխում,–
Եվ մորմոքում է մայրամուտը,
Մահվան մրուր է մովից մաղում...

Արտաբուստ կարող է թվալ, որ ամբողջ բանաստեղծութեյուն միայն մ հնչյունով սկսվող բառերով գրելը Զարենցի համար զուտ ձևական խնդիր է եղել, լեզվական վարպետութեյան ցուցադրման միջոց: Բայց ավելի քան երեք տասնյակ անգամ կրկնվող միևնույն հնչյուն իր հերթին ավելի է խորացնում տրիոլետում արտահայտված ողբերգական տրամադրութեյուն, տագնապի և մոայլ սպասումների մթնոլորտը:

Այս օրինակները միաժամանակ ցույց են տալիս, որ կրկնվող բաղաձայնները ծառայում են պատկերավորութեյան ոչ թե ինքնին, այլ բանաստեղծութեյան համապատասխան բովանդակութեյան հետ սերտորեն կապված:

Առձայնույթը՝ *որոշ գեղարվեստական նպատակով ձայնավոր հնչյունների կրկնություն, ավելի հաղվագեպ է, և ավելի դժվար է որսալ նրա կապը պատկերվող երևույթի հետ: Բայց այդ կապը կարելի է հատակորեն նկատել, օրինակ, հետևյալ տողերում.*

– Վուշ-վռւշ, Անռւշ, վուշ-վռւշ, քուրիկ,
Վռւշ քու սերին, քու յարին...
Վուշ-վռւշ, Սարո՛, վուշ-վռւշ, իգիթ,
Վռւշ քու սիրած սարերին...

«Անուշ» պոեմի նախերգանքում և վերջում կրկնվող այս բառատողի մեջ ու ձայնավորի կուտակումը (15 անգամ) հերոսների ողբերգական ճակատագիրը սպացող ձայնի տպավորություն է ստեղծում՝ դուգակցվելով վ, շ հնչյունների բաղաձայնույթի հետ:

Առձայնույթը առհասարակ շատ հաճախ է դուգակցվում բաղաձայնույթի հետ: Այսպես, Տերյանի «Շուկ ու չլչլյուն» բանաստեղծության մեջ հատակորեն նկատվում է նաև ու ձայնավորի կուտակումը, որը, միացած մեղ արդեն ծանոթ բաղաձայնույթին, օգնում է ստեղծել մի յուրօրինակ երաժշտական տրամադրություն: Բաղաձայնույթն ու առձայնույթը միանում են նաև Տերյանի հետևյալ տողերում.

Վարդավառի վարդերը վառ
Երգող երգչիդ երդվում եմ ես...
(վ, ր, ռ–ի բաղաձայնույթ և ա, ե–ի առձայնույթ):

Կամ՝ Մեծարենցի բանաստեղծություններից վերցրած հետևյալ օրինակներում.

Նավակները մեկնեցան ամենն ալ, բաղձանքով ակաղձուն,
Հեռացան ամենն ալ՝ ծըփանուտ երազիս ափունքեն...
(մ, ն–ի բաղաձայնույթ և ա–ի առձայնույթ):

Ծափ կը զարնե, ծիծաղեն ծըլեր է ծիրն իր այտին,
Անո՛ւշ արև մանկական, ամպ ու մեգի անգիտակ...
(ծ–ի բաղաձայնույթ և ա–ի առձայնույթ):

Ամեն մի հնչունային կրկնություն իմաստ է ձեռք բերում միմիայն կոնկրետ բնագրի սահմաններում: Ռիթմի, չափի, հանգի և տան նման՝ բանաստեղծական հնչյունարանություն ևս միշտ, վերջին հաշվով, պայմանավորված է բովանդակությամբ և ծառայում է նրա արտահայտմանը:

ԳԼՈՒԽ ՎԵՑԵՐՈՐԴ

ԳՐԱԿԱՆ ՍԵՌԵՐ ԵՎ ՏԵՍԱԿՆԵՐ

ԳՐԱԿԱՆ ՍԵՌԵՐ

Գրական երկերի բազմազանության պատճառները: *Գրական երկերը տարբերվում են իրարից ոչ միայն կոնկրետ պատմական և գեղարվեստական բովանդակությամբ, այլև իրենց բուն տիպով՝ կյանքի արտացոլման սկզբունքով, կառուցվածքով, ընդգրկմամբ: Այդ տարբերությունը կարելի է հեշտությամբ նկատել նույնիսկ միևնույն գրողի տարբեր երկերի միջև: Այսպես, Շիրվանզադեի «Քառասն» ունի կյանքի շատ լայն ընդգրկում, բազմաթիվ գործող անձինք, ներկայացնում է իրականության բազմազան պատկերներ: Այնինչ նրա մեկ այլ ստեղծագործություն՝ «Հրդեհ նավթագործարանում», պատկերում է կյանքի միայն մեկ տեսարան, երևան է բերում ընդամենը մի քանի գործող անձ, այն էլ՝ առանց հանգամանալից բնութագրման: Այդ տարբերության պատճառն այն է, որ հիշյալ երկերը պատկանում են տարբեր գրական տեսակների. առաջինը վեպ է, իսկ երկրորդը՝ պատմվածք: Բոլորովին այլ առանձնահատկություններ մենք կհանդիպենք նույն գրողի «Պատվի համար» կամ «Մորգանի խնամին» երկերում, որոնք ամբողջովին կառուցված են գործող անձանց խոսակցությունների վրա: Դրանք դրամատիկական երկեր են: Շատ տարբերություններ կան նաև չափածո երկերի միջև: Օրինակ, Թումանյանի պոեզիայում մենք գտնում ենք և՛ մարդկային որևէ տրամադրություն կամ վիճակ պատկերող բանաստեղծություններ («Հին օրհնություն», «Գութանի երգը», «Հայրենիքիս հետ» և այլն), և՛ որևէ ժողովրդական ավանդություն պատմող բալլադներ («Փարվանա», «Ախթամար», «Թագավորն ու չարչին» և այլն), և՛ ամբողջական սյուժե ունեցող, անցյալի կամ ժամանակակից կյանքի որևէ պատ-*

մություն վերարտադրող պոեմներ («Անուշ», «Լոռեցի Սաքոն», «Թմկարերդի առումը» և այլն):

Այսպես, գրականության մեջ գոյություն ունեն տարբեր ժամանակ ձևավորված գրական բազմաթիվ տեսակներ՝ վեպ, պատմվածք, վիպակ, պոեմ, բալլադ, բանաստեղծություն, առակ, ակնարկ, ողբերգություն, կատակերգություն և այլն: Գրական ստեղծագործության այդ և մյուս տիպերի առանձնահատկությունների, նրանց ծագման ու զարգացման ուսումնասիրությունը գրականության տեսության հիմնական խնդիրներից մեկն է:

Տարբեր գրական տեսակների ծագումն ու գոյությունը պետք է բացատրել արվեստի զարգացման օբյեկտիվ օրենքներով, պատմական և գեղարվեստական անհրաժեշտությամբ: **Նախ,** կյանքի երևույթների բազմազանությունն արտացոլելու համար գրականությունը պետք է մշակեր բազմազան գեղարվեստական միջոցներ, որովհետև ոչ մի գրական ձև, որքան էլ այն համապարփակ լինի, չի կարող միայնակ լուծել իրականության բոլոր կողմերն արտացոլելու բարդ խնդիրը: Ահա, կյանքը որքան հնարավոր է լայն, համակողմանի ընդգրկելու պահանջն է, որ հիմք է ծառայել գրական տարբեր տեսակների առաջացման ու զարգացման համար:

Երկրորդ, բազմազան է նաև ստեղծագործող անհատի վերաբերմունքը դեպի իրականությունը: Գաղափարական և հուզական գնահատականի երանգները կախված են դարաշրջանից, հասարակական և ազգային հանգամանքներից, գրողի անհատական խառնվածքից և այլն: Գեղագիտական վերաբերմունքի բոլոր կողմերն արտացոլելու համար ևս անհրաժեշտ է, որ գրական տարբեր տեսակներ լինեն: Այս պատճառները, միասին վերցրած, պայմանավորել են գրական ստեղծագործության բազմազան տիպերի երևան գալը:

Գրական երկերի դասակարգման հարցով գրականագիտությունն սկսել է զբաղվել դեռևս անտիկ աշխարհում: Արիստոտելն իր «Poետիկայում» արդեն խմբավորում է դրանք որոշակի սկզբունքով: Մասնավորապես, նրա գրքում մենք գտնում ենք գրական բազմազան ստեղծագործությունների բաժանումը երեք մեծ խմբի՝ **էպոս, լիրիկա** և **դրամա:** Այդ բաժանումը պահպանվեց դարերի ընթացքում և նոր ժամանակների գրականագիտության մեջ ստացավ **գրական սեռեր** անվանումը: Պետք է հիշել, որ ինչպես գրական սեռ, այնպես էլ նրա մեջ մտնող ավելի փոքր միավորների՝

գրական տեսակների *ըմբռնումը գրականագիտություն փոխ է առել բնագիտությունից: Լինելով փոխառերական հասկացություններ՝ սևոր և տևսակը օգնում են ճիշտ պատկերացնելու բազմազան գրական երևույթների փոխհարաբերությունը:*

Ինչո՞վ են տարբերվում գրական սևոերն իրարից: Սկսել կլիներ այդ տարբերություն որոնել սոսկ նրանց արտաքին ձևի մեջ, օրինակ. այն բանում, որ բնարական բանաստեղծությունները գրվում են չափածո կամ սովորաբար փոքր ծավալ ունեն, այնինչ էպիկական երկերը (վեպ, վիպակ, պատմվածք) գրվում են արձակ և ավելի ընդարձակ են: Այդ արտաքին հատկանիշները հարցը չեն լուծում, մանավանդ որ դրանք պարտադիր չեն. լինում են չափածո գրված վեպեր (օրինակ, Բայրոնի «Դոն Ժուանը», Պուշկինի «Եվգենի Օնեգինը»), ինչպես նաև արձակ գրված բնարական գործեր (Հիշենք Տուրգենևի արձակ բանաստեղծությունները, Ռ. Թագորի «Պարտիզպանը»): Գրական սևոերի տարբերությունը պետք է որոնել **կյանքի արտացոլման սկզբունքների** *մեջ:*

Գրական բոլոր երկերի բովանդակությունն էլ իրականության և նրա նկատմամբ հեղինակի վերաբերմունքի արտացոլումն է: Սակայն էպիկական, բնարական և դրամատիկական սևոերն ունեն իրենց բովանդակության առանձնահատկությունները: Օբյեկտիվ իրականությունը նրանք վերարտադրում են տարբեր եղանակներով: Ամենաընդհանուր ձևով այդ տարբերությունը կարելի է արտահայտել այսպես. էպիկական ստեղծագործության հեղինակը գերազանցապես **պատմում է** *հերոսների և իրադարձությունների մասին, լիրիկան ուղղակիորեն վերարտադրում է անհատի զգացական-հուզական* **վերաբերմունքը,** *իսկ դրաման անմիջապես* **ցուցադրում է** *գործող անձանց բնավորությունները և արարքները:*

Էպիկական սեռ: *Էպիկական սևոի երկերում կյանքի երևույթները պատկերվում են իրրև օբյեկտիվորեն, հեղինակից անկախ գոյություն ունեցող փաստեր: Իհարկե, վեպի կամ պատմվածքի մեջ ներկայացվող իրադարձությունները և դեմքերը հեղինակի ստեղծածն են, նրա երևակայության արդյունքը, և, բացի այդ, հեղինակն ուղղակի կամ անուղղակի ձևով արտահայտում է իր վերաբերմունքը դեպի այդ ամենը: Սակայն,* **ըստ ձևի,** *էպիկական ստեղծագործության մեջ ամեն ինչ պատմվում է այնպես, կարծես դա իրոք տեղի է ունեցել կյանքում, իսկ հեղինակն ինչ-որ կերպ տեսել, իմացել է այդ մասին և այժմ պատմում է ընթերցողին: Գրողն ստեղծում է*

պատմվող դեպքերի լիակատար օբյեկտիվության պատրանք: Դեպքերի ու դեմքերի մասին պատմելը էպիկական երկերի կարևոր հատկանիշն է. այդ պատճառով էլ դրանք հաճախ կոչվում են նաև **պատմողական** երկեր («Էպոս» հունարեն նշանակում է պատմություն, ասք, խոսք)*:

Ինչպես արդեն գիտենք, պատմելու եղանակները բազմազան են (պատմություն հեղինակի կողմից, ականատեսի կամ հերոսի անունից, հուշագրության կամ նամակագրության ձևով և այլն): Սակայն բոլոր դեպքերում ստեղծվում են հեղինակից անկախ, ժամանակի մեջ զարգացող կյանքի պատկերներ՝ իրադարձություններ ու կերպարներ, որոնց նկատմամբ իր վերաբերմունքը գրողն արտահայտում է գերազանցապես պատկերային համակարգի ներքին տրամաբանությամբ, այլ ոչ թե ուղղակիորեն: Առաջին հայացքից կարող է թվալ, թե Նար-Դոսը ոչ մի վերաբերմունք չի արտահայտում «Նեղ օրերից մնկր» պատմվածքի հերոսների հանդեպ, քանի որ այդ մասին, իրոք, ուղղակի ոչինչ չի ասվում: Բայց գրողն այնպես է նկարագրում դեպքերը և կերպարներին (Պատրիկյան, Ջափինյան, տնատեր, խմբագրության քարտուղար), որ նրա համակրանքն ու հակակրանքը փոխանցվում են մեզ, մենք հասկանում ենք, թե ինչ է մտածում հեղինակն այդ մարդկանց մասին:

Վեպի կամ պատմվածքի մեջ գրեթե միշտ հեղինակային պատմություն զուգակցվում է հերոսների ուղղակի խոսքի հետ՝ երկխոսության կամ մենախոսության ձևով: Պատմելով կերպարների մասին՝ գրողն ասես մեջբերումներ է կատարում նրանց խոսակցություններից՝ կենդանացնելով և հարստացնելով ընթերցողի պատկերացումը իրադարձությունների վերաբերյալ: Հերոսների խոսքը գրողներն օգտագործում են տարբեր չափերով ու եղանակներով, սակայն միշտ էպիկական ստեղծագործության մեջ այդ խոսքը ենթարկվում է հեղինակային պատմությանը, լրացնում է այն և նրանից անկախ չի կարող պատկերացվել. բավական է պատմ-

---

* Էպիկական սևոր հայերենում երբեմն անվանում են **վիպերգություն**, իսկ էպիկական ժանրերը՝ վիպերգական ժանրեր: Սակայն նպատակահարմար չէ դրանք դարձնել հիմնական տերմիններ, քանի որ դա կարող է չփոթություն առաջացնել ժամանակակից գրականության էպիկական ժանրերի (վեպ, վիպակ, պատմվածք, ակնարկ և այլն) և ժողովրդական բանահյուսության հիմնական ժանրերից մեկի՝ վիպերգության (էպոսի) միջև:

վածքր կամ վևպր դրկել պատմողական տարրից. թողնել միայն հերոսների խոսքր. և երկն արդևն կդրկվի իր էպիկական ձևից:

Էպիկական սևռի ստեղծագործության մեջ հանդես են գալիս **օբյեկտիվ մարդկային կերպարներ**՝ իրենց բովանդակության և փոխադարձ կապերի կոնկրետ գծերով: Իհարկե, կերպարի բնութագրման աստիճաններ նույնպես տարբեր է լինում. վեպի հեղինակը սովորաբար գլխավոր հերոսներին ներկայացնում է բազմակողմանիորեն, չատ վիճակների մեջ, երբեմն պատմում է նրանց կյանքի ամբողջ ընթացքր, այնինչ պատմվածքի հերոսր հանդես է գալիս միայն մեկ կամ մի բանի դրվագներով, ցուցադրվում է բնավորության որևէ առանձին կողմով: Սակայն սկզբունքր նույնն է. երկու դեպքում էլ մեր առջև կանգնում են բնավորության և արարքների որոշակի գծերով օժտված կերպարներ: Այդ բանը մենք կարող ենք տեսնել, օրինակ, և՛ Դեմիրճյանի «Վարդանանք» պատմավեպում, և՛ նրա «Ավետյորդը» կամ «Ցաված սերր» պատմվածքներում:

Էպիկական ստեղծագործության հերոսները բնութագրվում են գերազանցապես **գործողության և արարքների մեջ**: Նրանց միջև ստեղծվում են որոշակի կապեր, հակադրություններ, որոնց պատկերման ընթացքում դրսևորվում են հերոսների անձնական և հասարակական նկարագիրը, հոգեբանությունն ու զգացմունքները: Կարճ ասած՝ էպիկական ստեղծագործությունն ուննում է սյուժե՝ դեպքերի որոշ կապակցված ընթացք, թեև սյուժեի ծավալման չափերն ու բնդգրկումր նույնպես տարբեր են լինում: Մենք կարող ենք վերապատմել ոչ միայն վիպական մեծ երկերի, այլև փոքրածավալ նովելի դեպքերի հաջորդականությունր:

Քնարական սեռ: Քնարական սևռր անվանում են նաև **լիրիկա** (տերմինր ծագում է հին հունական «լիրա» (քնար) բառից, որ երաժշտական գործիքի մի տեսակ էր), հայերեն՝ **քնարերգություն:** Կյանքի վերարտադրության բնույթն այստեղ զգալի չափով այլ է: Քնարերգու բանաստեղծն արտացոլում է իրականությունր ոչ թե էպիկական կերպարներ և գործողություններր ստեղծելով, այլ իր ստացած **տպավորությունների, խոհերի, զգացմունքների վերարտադրության միջոցով:** Այստեղ արտաքին աշխարհի երևույթներն ասես մտնում են բանաստեղծի հոգին, գեղարվեստորեն մարմնավորվում նրա վերաբերմունքի և հույզերի պատկերման ճանապարհով: Լիրիկայի բովանդակության այդ հուզական, զգացմունքային բնույթն է պատճառր, որ քնարական երկերր, հազվադեպ բացա-

ությամբ, չափածո ձև են ունենում. չափածոն, ինչպես գիտենք, առավելապես հուզական վերաբերմունք արտահայտող խոսք է:

Քնարերգության մեջ օբյեկտիվ իրականությունը ծավալուն կերպով, ուղղակիորեն չի պատկերվում, բայց մենք միշտ տեսնում ենք այն տպավորությունը, որ նա առաջացնում է անհատի հոգում: Դրա չնորհիվ քնարական բանաստեղծության բովանդակությունը ևս միշտ իրական կյանքն է, թեև արտաքուստ լիրիկան սուբյեկտիվ է, խոսում է անհատի անունից, բացահայտում է նրա հուզաշխարհը: Բայց մարդկային հույզերը ծնվում են համապատասխան կենսապայմաններից: Հետևաբար, ծանոթանալով քնարական հերոսի ներաշխարհի հետ՝ մենք տեսնում ենք այն կյանքը, որը հիմք է ծառայել այդ տրամադրությունների համար, և մեր գիտակցության մեջ ծնվում է ոչ միայն անհատին դրսևորող հույզերի ու խոհերի, այլև կյանքի համապատասխան կողմերի նկարագիրը: **Քնարերգությունն իրականության արձագանքն ու պատկերն է՝ դրոշմված բանաստեղծի հոգում:**

Ուստի, սխալ է այն պատկերացումը, որի համաձայն՝ իբրև թե քնարերգության նյութը սոսկ անհատի սուբյեկտիվ հույզերն ու ապրումներն են: Այդ հույզերի ու ապրումների միջոցով քնարերգու բանաստեղծը ևս արտացոլում է կյանքի էական երևույթները՝ իրենց կոնկրետ մարդկային դրսևորումների մեջ: Դուրյանի «Լճակ», «Տրտունջք», «Ինչ կրանն» բանաստեղծություններում ժամանակի պայմանների ուղղակի նկարագրություն չկա: Բայց դրանց մեջ արտահայտված խոր թախծի և դժգոհության տրամադրությունները օգնում են ցուցադրելու կյանքի ծանր պայմանները, իրականության հակամարդկային բնույթը, անհատի և հասարակության սուր հակադրությունը:

Թեև քնարերգու բանաստեղծը գրեթե միշտ խոսում է իր **ես**-ի անունից, բայց նրա տրամադրությունների մեջ մենք տեսնում ենք հասարակական որոշակի չերտերի խոհերի ու հույզերի դրսևորումը: Ամեն մի պատահական, նեղ անձնական զգացմունք դեռ չի կարող լիարժեք բանաստեղծության հիմք դառնալ: Առավել ևս այդպիսի հիմք չեն կարող լինել անհատի նեղ եսասիրական կամ հակահումանիստական տրամադրությունները: Պլեխանովը սիրում էր կրկնել այն խոսքերը, թե բանաստեղծության մեջ «աղջիկը կարող է երգել կորցրած սիրո մասին, սակայն ժլատը չի կարող երգել կորցրած փողի մասին»: Ինչո՞ւ, որովհետև աղջկա վշտի մեջ ար-

տահայտում են համամարդկային արժեք ունեցող դգացմունքներ, կյանքի և սիրո կարոտ, այնինչ հարստության կուտակման մոլուցքով բռնված ժլատի «վչտի» մեջ ոչ մի գեղեցիկ մարդկային բան չկա. այն կարող է միայն երգիծանքի, մերկացման նյութ լինել, բայց ո՛չ երբեք բանաստեղծացման: Քնարական ստեղծագործության մեջ արտահայտված հույզերը պետք է հասարակական տեսակետից տիպական և արժեքավոր լինեն, մարդկայնորեն մարուր և վեհ: Եվ որքան լայն ու բարձր է քնարական տրամադրությունների բովանդակությունը, այնքան բարձր է լիրիկայի ճանաչողական ու դաստիարակիչ նշանակությունը, այնքան մեծ է ինքը՝ բանաստեղծը: Բելինսկին ասում էր. «Մեծ պոետը, խոսելով իր մասին, իր **ես**ի մասին, խոսում է ընդհանուրի՝ մարդկության մասին, որովհետև նրա խառնվածքի մեջ կա այն ամենը, ինչով ապրում է մարդկությունը: Եվ դրա համար էլ նրա տխրության մեջ ամեն ոք կճանաչի իր տխրությունը, նրա հոգու մեջ՝ ամեն ոք կճանաչի իր հոգին և նրա մեջ կտեսնի ոչ միայն **պոետին**, այլև **մարդուն**, մարդկության մեջ իր եղբորը»: Իսկական բանաստեղծը նույնիսկ առերևույթ «ներ-անձնականի» միջոցով հասարակականորեն արժեքավոր բովանդակություն է արտահայտում, խոսում է չատերի սրտից ու հոգուց: Եվ ինքնաարտահայտության անկեղծությունից ու խորությունից է կախված, թե բանաստեղծի հույզերը ինչ չափով են վարակում ընթերցողին, դառնում նրա անձնական ապրումները: «Անձնական վչտի և հրճվանքի միջոցով ներկայացնել հավաքականը»,- այսպես է բնութագրել բանաստեղծի խնդիրն Ավ. Իսահակյանը: Այս առումով քնարերգություն, իրոք, **բանաստեղծի հոգու ինքնաարտահայտությունն է:**

Քնարական պոեզիայի տեսադաշտը չատ լայն է, անսահմանափակ: Բանաստեղծը կարող է արձագանքել ոչ միայն այսպես կոչված «անձնական թեմաներին», այլև ժամանակի քաղաքական ու սոցիալական կյանքի բոլոր հարցերին: Անհրաժեշտ է միայն, որ բոլոր դեպքերում պահպանվի նրանց վերարտադրության քնարական եղանակը, այսինքն՝ հասարակական մեծ խնդիրները վերապրվեն բանաստեղծի կողմից, դառնան նաև խորապես անձնական հարց: Ներ անհատապաշտական տրամադրություններով տարվելը, հասարակական բարձր դիտակետի կորուստը կործանարար են քնարերգության համար: Երիտասարդ բանաստեղծներին դգուշացնելով այդ վտանգից՝ Մ. Գորկին գրում էր. «Մի՛ կետրոնացիր **ձեզ վրա,**

այլ ամրողջ աշխարհը կենտրոնացրնի՛ք **ձեր մեջ**... Բանաստեղծը աշխարհի արձագանքն է, այլ ոչ միայն իր հոգու դայակը»:

Լինելով անհատի խոհերի ու տրամադրությունների անմիջական արտահայտություն՝ լիրիկական բանաստեղծությունը մեծ մասամբ կառուցվում է իրրև պոետի ինարական մենախոսություն, խոստովանություն: Բանաստեղծության հիմքում սովորաբար դրվում է որևէ պատկեր, ամենից հաճախ՝ **պատկեր–ապրում,** որը պայմանավորում է ոտանավորի կառուցվածքը, ժանրային և լեզվական առանձնահատկությունները: Վերցնենք Վ. Տերյանի «Փոդուցի երգը» բանաստեղծությունը.

Պատուհանիս տակ լալիս է կրկին
Թափառիկ երգչի երգը ցավագին,-
Տխուր այդ երգը վաղուց եմ լսել,
Կարծես թե ես եմ այդ երգը հյուսել,
Կարծես թե ես եմ լալիս այդ երգում,
Կարծես թե քեզ եմ կարոտով երգում...

Այս բանաստեղծության հիմքը մեղմ, անորոշ թախծի, ինչ-որ հեռավոր, բայց հարազատ հոգու խորին կարոտի զգացումն է, որով ողողված են ոտանավորի տողերը, և որը կազմում է նրա հիմնական պատկերը:

Ինարական բանաստեղծության մեջ ևս անպայման հանդես է գալիս մարդկային կերպար, որի բնավորությունը բացահայտվում է որևէ տիպական զգացմունքի կամ տրամադրության միջոցով: Այդ պատճառով էլ բանաստեղծության մեջ երևան եկող բնավորությունը մենք անվանում ենք **քնարական հերոս:** Քնարական հերոսը տարբերվում է վեպի, պատմվածքի կամ դրամայի մեջ պատկերվող կերպարներից, քանի որ նա մեր առջև բացահայտվում է ոչ թե ամրողջական գործողության, այլ հոգեկան-զգացմունքային առանձին վիճակների մեջ, ընութագրվում է իր ներաշխարհի, ապրումների տեսակետից: Քնարական հերոսի կերպարը (այն չատ հաճախ համընկնում է բանաստեղծի անձնավորության) ավելի ամրողջական տեսք է ստանում, երբ մենք ծանոթանում ենք հեղինակի ոչ թե մեկ, այլ մի չարք բանաստեղծությունների: Օրինակ, Տերյանի «Մթնշաղի անուրջներ» գրքում թեև չկա իր կոնկրետ արարքներով ու գործողություններով ընութագրվող կերպար, բայց այնտեղ կա քնարական հերոս, որը տարբեր բանաստեղծություններում դրսևորում

է իր հոգևոր-զգացմունքային աշխարհի բաղմազան կողմերը (մենակություն, թախիծ, գարնան կարոտ, աշնանային տրամադրություններ, անբաժան սիրո տառապանք, անորոշ իղևալի որոնում և այլն), որոնք ամբողջացնում են հերոսի բնարական կերպարը:

Սակայն չպետք է կարծել, թե բանաստեղծության մեջ հանդես եկող **ես**-ը միշտ անպայման ինքը՝ հեղինակն է: Բանաստեղծը կարող է թափանցել նաև ուրիշ մարդկանց ներաշխարհը, նրանց անունից բացահայտել այս կամ այն տրամադրությունը: Օրինակ, Թումանյանի «Գութանի երգը» կամ Իսահակյանի «Մանկություն», բնդարաձ ես...» բանաստեղծություններում խոսում է ոչ թե հեղինակը, այլ հայ գյուղացին կամ գեղջկուհին, որոնք պատմում են իրենց հոգսերի ու հույզերի մասին: Այս և նման դեպքերում բնարական **ես**-ի չրջանակները լայնանում են, իրրև բնարական հերոսներ մեր առջև կանգնում են ժողովրդի տարրեր խավերի մարդիկ:

Ի տարրերություն էպիկականի՝ բնարական ստեղծագործություններում սովորարար բացակայում են հանգամանորեն պատմվող դեպքերը, այսինքն՝ սյուժեն: Բանաստեղծը, իհարկե, կարող է նկարագրել արտաքին աշխարհի ինչ-որ կողմեր, հիշատակել որոշ դեպքեր: Բայց դա արվում է, որպեսզի ավելի լրիվ արտահայտվեն բնարական հերոսի հոգեվիճակն ու ձգտումները: Եվ ապա, այդ առանձին նկարագրությունները սովորարար ամբողջական սյուժե չեն կազմում: Օրինակ, Թումանյանի «Հին օրհնության» մեջ կան առանձին նկարագրություններ (մեծերի քնքը, պատանիների երգը և այլն), որոնք ծառայում են բանաստեղծության բնարական տրամադրության արտահայտմանը: Ճիշտ այդպես էլ Տերյանի «Վերադարձ» բանաստեղծության մեջ տրվում է արթնացող քաղաքի նկարագիրը, որպեսզի պատկերվեն նաև բանաստեղծի արթնացող հոգին, նրա ձգտումները:

Այս բոլորը դույզ են տալիս, թե ինչու չի կարելի սպառիչ համարել բավական տարածված այն տեսակետը, որի համաձայն՝ էպոսը կոչվում է օբյեկտիվ, իսկ բնարերգությունը՝ սուբյեկտիվ պոեզիա: Իրականում, օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ կողմերի միասնություն հատուկ է և՛ էպոսին, և՛ լիրիկային: Պատկերելով իրականության երևույթները՝ էպիկական ստեղծագործության հեղինակն ուղղակի և անուղղակի միջոցներով արտահայտում է նաև իր վերաբերմունքը, գնահատականը: Իսկ բնարերգության մեջ անհատի ներաշխարհի, ապրումների նկարագրությունն ի վերջո բնութա-

գրում է նաև այն օբյեկտիվ պայմանները, որոնք հիմք են ծառայել այդ տրամադրությունների համար:

Դրամատիկական սեռ: Դրամատիկական սեռի երկերը (դրամա, թատերգություն), որոնք կոչվում են **պիեսները,** նույնպես ունեն իրենց բովանդակության և ձևի որոշակի առանձնահատկությունները: Ճիշտ է, էպիկական ստեղծագործության նման, դրաման ևս ունի հատակորեն գծագրված կերպարներ և գործողության ընթացք՝ սյուժե, սակայն դրանց բացահայտման ուղիներն այստեղ այլ են: Թատերգու հեղինակը ոչ թե պատմում է դեպքերի ու հերոսների մասին, այլ ուղղակիորեն **ցուցադրում է** այդ ամենը մեր առջև: Վեպի կամ պատմվածքի մեջ պատկերվող իրադարձությունը մենք ընկալում ենք իբրև անցյալում արդեն տեղի ունեցած, կատարված գործողություն (եթե նույնիսկ հեղինակը կամ դեպքերի մասնակիցը նրանց մասին պատմում է ներկա ժամանակով): Այնինչ դրաման, Բելինսկու բնորոշմամբ, «կատարված իրադարձությունը ներկայացնում է իբրև ներկա ժամանակում, ընթերցողի կամ դիտողի աչքերի առջև կատարվող իրադարձություն»: Դա նշանակում է, որ այստեղ անցյալը վերածվում է ներկայի, ամեն ինչ կանգնում է մեր դիմաց՝ իբրև կատարվող, ընթացքի մեջ գտնվող դեպքերի չարք:

Մենք ուղղակի, առանց հեղինակի միջնորդության տեսնում ենք գործող, պայքարող, զարգացող մարդկանց: Այդ պատճառով էլ դրաման համարում են գրականության ամենից օբյեկտիվ սեռը:

Պատմողական երկում հիմնական ծանրությունն ընկնում է հեղինակային խոսքի վրա, իսկ հերոսների խոսքը օժանդակ դեր է խաղում՝ ենթարկվելով հեղինակային պատումին: Դրաման, ընդհակառակը, ամբողջովին կառուցվում է գործող անձանց երկխոսությունների և մենախոսությունների վրա և դուրկ է հեղինակային խոսքից: Հերոսն այստեղ բնութագրվում է բացառապես իր սեփական խոսքի կամ մյուս կերպարների խոսքի միջոցով: Հեղինակն իր կողմից միջամտել, որևէ բան լրացնել կամ բացատրել չի կարող՝ բացառությամբ այն հատուկենտ խոսքերի, որոնք պիեսներում դրվում են փակագծերի մեջ և նպատակ ունեն ցույց տալու, թե ինչպիսին պետք է լինի բեմը, ե՛րբ պետք է մտնի կամ դուրս գա հերոսը, ինչպե՛ս պետք է նա պահի իրեն տվյալ տեսարանում: Այդ խոսքերը կոչվում են **հեղինակային ռեմարկներ** (նշագրություններ):

Դրամատիկական ձևի այդ յուրահատկությունը Շիրվանզադեն բնորոշել է այսպես. «Դրամայում խոսում ու գործում են դուրս բեր-

ված անձինք: Հնդինակը նրանց ուղևկից ն և ոչ հուշարարը, հետևարար պարտավոր ն հայելին այնպես պահել, որ միշտ այնտեղ անդրադառնան նրանց և միմիայն նրանց պատկերները... Դրամատուրգը պետք ն լինի հոգևրան, բայց նրա հոգևրանութիւնը պետք ն արտահայտվի գործող անձանց գործով և ոչ սեփական խոսքերով: Այն պետք ն լինի օբյեկտիվ և միանգամայն ազատ հնդինակի բռնութիւնից»:

Այսպիսով, դրամայում հերոսի խոսքի օգնութիւամբ պիտի ոչ միայն կերպարնեին ամրողջանան, այլև առաջ չարժվի գործողութիւնը: Այս հանգամանքը լրացուցիչ դժվարութիւն ն հարուցում դրամայի հնդինակի առջև: Մ. Գորկին նույնիսկ ասում էր, որ դրաման «գրականութիւան ամենադժվար ձևն ն», քանի որ «պահանջում ն, որ նրա մնջ գործող յուրաքանչյուր միավոր թե՛ խոսքով և թե՛ գործով բնութագրվի ինքնարերարար, առանց հնդինակի հուշումների»:

*Դրամատուրգիայի նշված գծերը պայմանավորված են թատրոնի հետ ունեցած սերտ կապով: Պիեսը գրվում ն՝ գրեթե միշտ նկատի ունենալով թատերական բեմի վրա խաղացվելու հեռանկարը: Բացառութիւնները չատ քիչ են՝ այսպես կոչված «ընթերցանութիւան դրամաները» (Lesedrame): Դրաման մի տեսակ երկակի բնույթ ունի. այն հավասարապես պատկանում ն և՛ գրականութիւանը, և՛ թատերական արվեստին, հետևարար, կարող ն ճիշտ հասկացվել միայն այդ տեսանկյունից: Լիարժեք թատերական բեմադրութիւան դեպքում ավելի ցայտուն են երևում պիեսի ուժեղ և թույլ կողմերը: Բեմի վրա մենք անմիջարար պետք ն տեսնենք գործող անձանց, նրանց գործն ու պայքարը, և հնդինակային միջամտութիւան համար այստեղ «ասպարեզ չկա»: Թատրոնում պիեսի գրական միջոցներին միանում են դերասանական խաղը, դեկորացիաները, երաժշտութիւնը: Թատրոնը, ինչպես գիտենք, **համադրական** արվեստ ն:*

*Թատրոնի հետ ունեցած կապից ն բխում նաև պիեսների յուրահատուկ կառուցվածքը: Նրանք բաժանվում են մի քանի **գործողութիւան** (արարված, ակտ): Լինում են մնկ կամ երկու գործողութիւամբ պիեսներ, բայց ավելի հաճախ թատերգութիւուններն ունեն 3–5 գործողութիւուն, որոնցից ամեն մնկն ավարտում ն սյուժեի զարգացման մի կարևոր օղակ: Պիեսը գործողութիւունների բաժանելը անհրաժեշտ ն ներկայացման ժամանակ ընդմիջումներ տալու, դեկորա-*

ցիաներր փոխելու համար: Երրևմն գործողությունն էլ ուննում է իր մասերր՝ **պատկերները**, որոնց ավարտից հետո տրվում է ավելի կարճատև դադար: Գործողություններ կամ պատկերր ուննում են բազմաթիվ ննթարաժիններ, որոնք կոչվում են **տեսիլները**: Յուրաքանչյուր տեսիլ սկսվում և ավարտվում է այն ժամանակ, երբ բեմի վրա երևում է որևէ նոր հերոս, կամ, ընդհակառակր, ներկաներից մեկը հեռանում է:

Անհրաժեշտ է նկատի ուննալ նաև դրամայի բովանդակության յուրահատկություններ: Դրաման ավելի, քան գրական որևէ այլ երկ, պահանջում է **լարված, ամբողջական գործողություն**, որոշակի **կոնֆլիկտ**, դեպքերի նպատակասլաց ընթացք: Վեպի մեջ գործողություններ երբեմն կարող է թուլանալ՝ իր տեղը դիջելով որոշ երևույթների մանրամասն նկարագրության, բնաբական կամ հրապարակախոսական չեղումների: Պիեսի մեջ դա հնարավոր չէ. հերոսների երկար դատողություններր, նկարագրական հատվածներր բեմի վրա ձանձրույթ կառաջացնեն, կշեղեն հիմնական նպատակից՝ կոնֆլիկտի ծավալումից: Դրամայի բուն տարերքր կյանքի սուր բախումներն են, մարդկային ձգտումների ու կրքերի ուժեղ պայքարր, լարված ու նպատակասլաց գործողություններ: «Բեմական գրվածքի համար ամենակարևորը սյուժեի ընթացքն է, գործողությունը»,– իրավացիորեն նչել է Շիրվանզադեն: Միայն հետևողականորեն զարգացող գործողությունն է հիմք ծառայում լիարժեք պիեսի համար: Դրամայի այդ առանձնահատկություններ լավ էին հասկանում արդեն անտիկ աչխարհում («դրամա» հունարեն նչանակում է գործողություն):

Դրամատիկական ստեղծագործություններ ձգտում է կյանքի հատկապես սուր, լարված վիճակների և հակադրությունների պատկերման: Եթե այս իմաստով նորից համեմատենք վիպական և դրամատիկական երկերր, ապա կնկատենք հետևյալր. վիպական կերպարներր և գործողությունները ներկայացվում են ավելի հանգամանորեն, լայն, մանրամասն: Այնինչ դրամայի կերպարներր հանդես են գալիս ավելի փորր թվով դրվագներում, ավելի նեղ որտում, քանի որ բեմն ավելի սահմանափակ հնարավորություններ ունի, բայց դրա փոխարեն դրամատիկական բնավորությունն **ավելի կետրոնացած է, որոշակի և հստակ:** Բուն գործողությունն էլ այստեղ աչքի է ընկնում սուր դրվագների միահյուսմամբ:

Որոշակի է տարրերություն նաև ժամանակի ընդգրկման

առումով: Վեպի մեջ պատկերվող դեպքերի ժամանակային չրջանակները որևէ սահմանափակման ենթակա չեն, այնինչ դրաման ներկայացնում է ժամանակային համեմատարար նեղ տարածքի վրա կատարվող դեպքեր: Կլասիցիզմի տեսաբանները նույնիսկ բննում էին ծայրահեղության մեջ՝ պահանջելով, որ դրամայի դեպքերը մեկ օրվա սահմաններից դուրս չգան:

Վեպի և դրամայի նչված տարբերությունները գայտուն կերպով կերևան, եթե մենք քայլ առ քայլ համեմատենք այուժեի ծավալման և կերպարների բացահայտման ընթացքը, օրինակ, հենց միևնույն հեղինակի՝ Շերվանդադեի «Քառս» վեպում և «Պատվի համար» դրամայում:

Նչելով էպոսի և դրամայի յուրահատուկ գծերը՝ Հեգելը գրում էր. «Էպոսում պետք է ասպարեզ տրվի բնավորության, հանգամանքների, արկածների և դեպքերի լայնության և բազմակողմանիության. դրամայում, ընդհակառակը, որոչակի կոլիզիայի և նրա պայմարի վրա ամենից ավելի ներգործում է կենտրոնացածության»:

Եթե վիպական ստեղծագործություն կարող է քայլ առ քայլ «հետազոտել» հերոսի անցած ուղին, նրա բնավորության բարդ ծալքերը, ապա դրաման ձգտում է բնավորություն բացահայտել մի քանի հիմնական վիճակների մեջ: «Փոխանակ պատմելու մարդու ամբողջ կյանքը,- ասել է Լև Տոլստոյը մի զրույցի ժամանակ,- դրաման պետք է նրան դնի այնպիսի դրության մեջ, այնպիսի հանգույց ստեղծի, որն արձակելիս նա ևևա ամբողջությամբ»:

Ահա թե ինչու վիպական ստեղծագործության բովանդակությունը երբեք չի կարող լրիվ տեղավորվել պիեսի մեջ: Այն բոլոր դեպքերում, երբ վեպը վերածվում է պիեսի, նրա չատ և չատ կողմեր դուրս են մնում: Մի կողմ են դրվում ոչ միայն հեղինակային ուղղակի գնահատականները, չեղումները, նկարագրությունները, այլև պատմվող դեպքերի մեծ մասը: Մնում են միայն ամենակարևոր դրվագները, այն, ինչ հնարավոր է ցուցադրել ընդամենը 2–3 ժամ տևող ներկայացման ընթացքում:

Գրական սեռերի փոխադարձ ներթափանցումը: Որքան էլ գրական սեռերը տարբեր են, նրանց տարբերը ներթափանցում են իրար մեջ: Այսպես, էպիկական ստեղծագործության մեջ, ինչպես գիտենք, հաճախ լինում են լիրիկական չեղումներ, հերոսների հուզական ապրումները բացահայտող բնաբական հատվածներ: Վի-

պական գործերում և պոեմներում երբեմն չատ է մեծանում հերոսների երկխոսության դերը, այսինքն՝ դրամատիկական տարրը (օրինակ, Պարոնյանի «Մեծապատիվ մուրացկանները» վիպակում, Թումանյանի «Անուշ» պոեմում որոշ գլուխներ գարգանում են գրեթե բացառապես երկխոսության ձևով): Մյուս կողմից, դրամատիկական ստեղծագործության մեջ հերոսների ինքնարացահայտման նվիրված հատվածները փաստորեն քնարական կտորներ են (օրինակ, Համլետի «Լինե՞լ, թե՞ չլինել...» մենախոսություն կամ Պեպոյի մենախոսությունները): Իսկ քնարական բանաստեղծության մեջ հաճախ լինում են նաև արտաքին երևույթների էպիկական նկարագրության տարրեր:

Սևերի այդ փոխադարձ ներթափանցումը հարստացնում է նրանց գեղարվեստական հնարավորությունները, նպաստում կյանքի ավելի բազմակողմանի արտացոլմանը: Հետևարար, որոշելու համար, թե տվյալ երկը ո՛ր սեռին է պատկանում, մենք պետք է նկատի ունենանք կյանքի արտացոլման այն հիմնական, գերակշռող սկզբունքից, որ հանդես է գալիս այդ երկի մեջ՝ միաժամանակ հիշելով, որ չատ դեպքերում դուգակցվում են նաև մյուս սեռերի տարրերը:

Գրական սեռերի սերտ կապն ու փոխազդեցությունը հին արմատներ ունի: Գիտական հետազոտությունները ցույց են տվել, որ նախնադարյան ժողովուրդների բանահյուսության մեջ գրական սեռերը սկզբնապես հանդես են եկել միաձուլված, դեռևս չտարբերակված վիճակում: Պարով և երգով ուղեկցվող բառային տեքստը այն ժամանակ ոչ միայն պատմում էր որևէ դեպքի մասին, այլև արտահայտում էր այդ առիթով ծնվող անմիջական տպավորությունը, զգացմունքը, ինչպես նաև ուղղակիորեն ցուցադրում էր բուն իրադարձությունը (այսինքն՝ ապագա գրական սեռերի սկզբնական տարրերը հանդես էին գալիս միասնաբար): Նախնադարյան արվեստի այդ հատկությունը կոչվում է **սինկրետիկ** վիճակ: Հետագայում աստիճանաբար նախնական այդ վիճակը տարորոշվում է, ժողովրդական բանահյուսության և ապա նաև գրականության մեջ առաջանում են առանձին էպիկական, քնարական և դրամատիկական սեռեր:

Ինչ վերաբերում է գրականության մեջ այդ սեռերի ծագման հաջորդականությանը, ապա ամեն մի ժողովրդի մոտ այդ գործընթացն ունեցել է իր առանձնահատկությունները: Հին Հունական

գրականության մեջ ամենից առաջ ձևավորվեց էպոսը, ապա լիրիկան և հետո՝ դրաման: Հայ միջնադարյան գրականության մեջ բուն գեղարվեստական տեսակներից ամենից մեծ զարգացման հասավ բնաերգությունը, իսկ էպիկական սեռը ներկայացվում էր առանձին պատմական պոեմներով, առակների ժողովածուներով և մանրապատումներով: Առաջին թատերգական երկերը վերաբերում են XVII–XVIII դարերին, իսկ վիպական գործերը նրևան են գալիս ավելի ուշ՝ XIX դարի կեսերին (Արովյանի «Վերք Հայաստանին», Մ. Թաղիադյանի, Մ. Նալբանդյանի և մյուսների վիպական փորձերը): Այնպես որ հնարավոր չէ նշել գրական սեռերի և ժանրերի առաջացման որևէ համընդհանուր և պարտադիր հաջորդականություն:

Պետք է ավելացնել, որ գրականագիտության մեջ բազմից փորձեր են արվել մեծացնելու գրական սեռերի թիվը: Այսպես, XX դարում առաջարկներ են եղել առանձին գրական սեռեր համարել մերթ երգիծանքը, մերթ վեպը, մերթ նույնիսկ կինոդրամատուրգիան: Այդ առաջարկները ընդունելի չեն, որովհետև խախտում են գրական սեռերի բաժանման բուն սկզբունքը: Օրինակ, եթե համաձայննք, որ երգիծանքն առանձին գրական սեռ է, ապա այդպիսին պետք է համարել նաև ողբերգական բովանդակության երկերը: Իսկ դա կնշանակեր գրականությունը սեռերի բաժանել ոչ թե ըստ կյանքի արտացոլման ընդհանուր սկզբունքների, այլ ըստ գեղագիտական բնորոնումների, որը գրականության տեսակների դասակարգումը կդրկեր միասնական տրամաբանական հիմքից:

Գրական սեռերի ավանդական բաժանումը, ինչպես և ամեն մի այլ գիտական դասակարգում, որոշ չափով պայմանական է, բայց և ամենից հարմարն է բազմազան գեղարվեստական երևույթների մեջ կողմնորոշվելու համար: Ինչպես գրել է Բելինսկին, գրական սեռերը «միայն երևն են, ավելին չկա և չի կարող լինել»:

Գրականագիտական աշխատություններում երբեմն նշվում է նաև մեկ այլ երրորդություն, որով տարբերակվում են գրական երկերը՝ **չափածո–արձակ–թատերգություն:** Ճիշտ է, արձակ կամ չափածո գրված լիները (հիշենք, որ դրամատիկական երկերն էլ գրվում են այդ երկու ձևերից որևէ մեկով) ինքնին դեռ չի պարզում կյանքի արտացոլման բուն սկզբունքները: Այնուամենայնիվ, այս բաժանումն էլ գոյության իրավունք ունի, քանի որ հնարավորություն է տալիս գրական երկերը դասակարգելու ըստ նրանց կա-

ռուցման արտաքին ձևի, որը չատ ավելի ակնառու և ըմբռնելի է ոչ մասնագետ ընթերցողի համար: Սակայն դա չի կարող փոխարինել վիպական, բնարական և դրամատիկական սևռերի հին, բայց այսօր էլ արդյունավետ ստորաբաժանմանը:

Էպիզմը, լիրիզմը և դրամատիզմը՝ որպես ստեղծագործական համընդհանուր հատկանիշներ: Գրական սևռերի փոխներգործության մասին ասվածը կարելի է ավելի ընդլայնել և արձանագրել, որ էպիկականություն, բնարականություն և դրամատիզմ գրական-գեղարվեստական ստեղծագործության համընդհանուր հատկանիշներ են, որոնք իրրև օրինական տարրեր կարող են լինել տարբեր ժանրի երկերի մեջ: Գերմանացի ռոմանտիկ գրող և գեղագետ Նովալիսը ասում էր, որ դրանք այն երեք հիմնական տարրերն են, որոնք առկա են ամեն մի ստեղծագործության մեջ: Համաոտակի անդրադառնանք այդ տարրերին առանձին-առանձին՝ հաստատելով մեր միտքը հայ գրականությունից քաղված մեկական օրինակով:

Էպիզմը ստեղծագործական յայն ընդգրկումների, պատկերվող երևույթների ուժի և թափի հոմանիշն է: Թեև այն հատուկ է գերազանցապես պատմողական սևռի երկերին, բայց տարրեր ձևով կարող է հանդես գալ նաև բնարական կամ դրամատիկական ստեղծագործության մեջ: Այսպես, բնարական բանաստեղծության մեջ էպիկականության դրսևորման գայտուն օրինակ է Թումանյանի «Հին օրհնություն»: Գյուղի տարեց մարդկանց քնքը բնության գրկում, կյանքի բարեփոխման նրանց տխուր և իմաստուն օրհնանքը, որը փոխանցվել է սերնդից սերունդ, աչքի է ընկնում իսկական էպիկական վեհությամբ: Նմանապես էպիկական հատկանիշներով է օժտված դրամատիկական ստեղծագործության այնպիսի մի կերպար, որպիսին է Գ. Սունդուկյանի իղնալական հերոսը՝ Պևպոն, որը անձնական չահերից բարձրանում է՝ դառնալով բոլոր դրկվածների, անարդարության զոհերի իրավունքների պաչտպան:

Լիրիզմի հիմնական բովանդակություն կազմում է մարդկային ապրումների և հույզերի խտացված արտահայտությունը: Այդ հատկանիշը բնորոչ է, նախ և առաջ, բնարական սևռի երկերին, բայց այն սկզբունքորեն հնարավոր է նաև էպիկական և դրամատիկական սևռերի մեջ՝ երբեմն նույնիսկ դառնալով գերակչող: Օրինակ, բնարական տարրերը առատորեն հանդես են գալիս Ակսել Բակունցի մի չարք պատմվածքներում, ինչպես՝ «Ալպիական մա-

նուչակ», «Միրհավ», «Խոնարհ աղջիկը», «Պրովինցիայի մայրամուտը» և այլն: Իսկ դրամատիկական երկերից կարելի է հիշել Լևոն Շանթի «Հին աստվածները», որի մեջ բնարական ուժեղ լիցք կա: Դա կապված է Արեգայի և Սեղայի, Վանահոր և Իշխանուհու հարաբերությունների, նրանց խորտակված սիրո, երազների և իրականության ողբերգական բախումների ցուցադրման հետ:

Վերջապես, գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ բազմազան դրսևորումներ ունի նաև **դրամատիզմը**, որը սովորաբար մատնանշում է մարդկային վիճակների, խոհերի ու զգացմունքների բացառիկ լարվածություն, հակադիր չափերի անհաչտելի բնդհարում: Լինելով թատերգական երկերի պարտադիր պայմաններից մեկը՝ դրամատիզմը կարող է առաջատար հատկանիշ դառնալ նաև էպիկական կամ բնարական ստեղծագործության մեջ: Այսպես, մեծ դրամատիզմով են հագեցած Պ. Դուրյանի «Տրտունջը», «Լճակ» բանաստեղծությունները, ու դրա հիմքը իր չրջապատի և նույնիսկ գերագույն էակի՝ Աստծու հետ անհաչտելի հակադրության մեջ մտած անհատի ողբերգական վիճակն է: Լարված դրամատիզմով են զարգանում դեպքերը Շիրվանզադեի «Նամուս» և «Զար ոգի» վիպականերում, որոնք պատկերում են զավառական կյանքի պայմաններում տառապող և կործանվող մարդկանց ճակատագրերը: Այդ հատկանիշն էլ հետագայում հիմք տվեց հեղինակին իր այդ երկերը դրամայի վերածելու համար:

ԳՐԱԿԱՆ ՏԵՍԱԿՆԵՐ (ԺԱՆՐԵՐ)

Հասկացողություն գրական ժանրերի մասին: *Գրական սևոերն իրենց հերթին բաժանվում են առանձին տեսակների: Գրական տեսակները կոչվում են նաև ժանրեր: Դրանք գրական ստեղծագործության որոչակի տիպեր են, որոնք ձևավորվել են ժողովրդական բանահյուսության կամ գեղարվեստական գրականության մեջ: Այսպես, էպիկական սևոի մեջ մտնում են այնպիսի տեսակներ, ինչպես՝ հերիաթը, առասպելը, վիպերգությունը, վեպը, պատմվածքը, նորավեպը, բնարականի մեջ՝ եղերերգությունը, էպիգրամը, ներբողը, դրամատիկականի մեջ՝ ողբերգությունը, կատակերգությունը և այլն:*

Ժամանակակից գրականագիտության մեջ ժանր տերմինը օգ-

տագործվում է առնվազն երեք իմաստով: Երբեմն ժանր են անվանում գրական սեռերը՝ հենվելով այն բանի վրա, որ ֆրանսերեն այդ բառը, իրոք, սեռ է նշանակում: Ոմանք էլ խիստ նեղացնում են տերմինի սահմանները՝ առաջարկելով ժանր կոչել առանձին գրական տեսակների պատմականորեն առաջացած ենթատեսակները: Օրինակ, եթե վեպն ընդհանրապես գրական տեսակ է, ապա Վերածնության դարաշրջանի, XIX դարի կամ XX դարի գրականության մեջ հանդես եկող վեպերը, ըստ այդ տեսակետի, պետք է անվանել վեպի կոնկրետ ժանրեր:

Սակայն ավելի ընդունված է այն ըմբռնումը, որի համաձայն՝ ժանրեր են կոչվում հիշյալ առանձին գրական տեսակներն ամբողջությամբ վերցրած: Մենք հետագա շարադրանքի մեջ «ժանր» և «տեսակ» տերմիններն օգտագործելու ենք իրրև նույնանիշներ: Ինչ վերաբերում է այս կամ այն ժանրի պատմական զարգացման արդյունքում առաջացած ենթատեսակներին, ապա հարմար է դրանք անվանել «ժանրային ձևեր» կամ «ժանրային տարատեսակներ»: Այսպես, եթե ողբերգություն գրական ժանր է, ապա հին հունական, հռոմեական կամ Վերածնության դարաշրջանի ողբերգությունները կլինեն նրա կոնկրետ ժանրային ձևերը կամ տարատեսակները:

Ժանրերը գրական երկերի ընդհանուր տիպեր են, որոնք աչքի են ընկնում բովանդակության և ձևի որոշ կայուն հատկանիշներով: Յուրաքանչյուր ժանր բնութագրվում է ոչ թե մեկ, այլ մի քանի գծերով, որոնց յուրօրինակ «խաչաձևումից» գոյանում է տվյալ գրական տեսակի ինքնատիպ էությունը: Կարելի է առանձնացնել առնվազն **երեք չափանիշ**, որոնք հիմք են ծառայում ժանրերի սահմանազատման և բնութագրման համար: Ժանրերը տարբերվում են իրենց՝ ա) **թեմատիկ առանձնահատկություններով**, արտահայտած տրամադրության բնույթով, կյանքի ընկալման և գնահատման ընդհանուր տեսանկյունով, բ) մարդկային կերպարի և առհասարակ **գեղարվեստական պատկերի ստեղծման սկզբունքներով**, որոնք մեծ կամ փոքր չափով հատուկ են այդ ժանրի գործերին, գ) **ժանրի կառուցվածքի ընդհանուր առանձնահատկություններով**, որոնք անհամար տարրերակներով դրսևորվում են տվյալ ժանրի կոնկրետ երկերի մեջ:

Ժանրի էությունը կարելի է ճիշտ հասկանալ միայն նշված բոլոր երեք կողմերի միասնության մեջ: Սակայն տարբեր ժանրերի

համար վճռական կարող է լինել մեկը կամ մյուսը: Այդ տարբերությունը նկատի ուներ Գյոթեն, երբ գրում էր. «Ավելի ուշադիր դիտենք պոեզիայի նշված բաժինները և կհամոզվենք, որ դրանք բնորոշվում են մերթ իրենց արտաքին հատկանիշներով, մերթ բովանդակությամբ, իսկ քչերն էլ՝ իրենց ձևի կատարյուրահատկությամբ»:

Իրոք, որոշ ժանրեր բնորոշվում են առավելապես թեմատիկ առանձնահատկություններով, բովանդակության բնդհանուր բնույթով: Կատակերգություն և ողբերգություն, օրինակ, իրարից տարբերվում են, ամենից առաջ, կյանքի հակադիր կողմերի (կոմիկական և ողբերգական) արտացոլմամբ: Ներբողն ու նվերություն ևս ունեն իրենց թեմատիկ կայուն գծերը, առաջինը հանդիսավոր բովանդակության բանաստեղծություն է, երկրորդը՝ թախծոտ:

Որոշ ժանրերի տարբերակման հիմքում էլ դրվում են առավելապես կառուցվածքային հատկանիշներ: Օրինակ, վեպը, վիպակը և պատմվածքը թեմատիկ սահմաններ չունեն, քանի որ կյանքի ամեն մի թեմա էլ մատչելի է նրանց համար: Բայց այդ ժանրերը զանազանվում են կյանքի ընդգրկման տարբեր չափերով, կերպարների բնութագրման մանրամասնության տարբեր աստիճաններով: Առանձին ժանրեր էլ բնորոշվում են պատկերավորության յուրահատուկ սկզբունքներով, լեզվով և այլն: Իհարկե, ժանրերի հիմնական հատկանիշներից բացի, պետք է հաշվի առնել նաև նրանց մյուս գծերը: Ամեն մի ժանր բնորոշվում է ոչ միայն մեկ գլխավոր, այլև շատ ուրիշ կողմերով:

Այսպիսով, գրական ժանրերը իրականության արտացոլման նկատմամբ տարբեր մոտեցման արդյունք են և պայմանավորված են կենսական երևույթների բազմազանությամբ: **Յուրաքանչյուր ժանրի հիմքում դրված է կյանքի գեղարվեստական պատկերման որևէ ընդհանուր սկզբունք, թեմատիկ և կառուցվածքային հատկանիշներ,** որոնք մեծ կամ փոքր չափով դրսևորվում են տվյալ ժանրին պատկանող տարբեր երկերում: Ո՞ր հատկանիշներն են, օրինակ, վեպի համար բնորոշը. համեմատաբար կայունը՝ վերածնությունից մինչև մեր օրերը. բավական մեծ ծավալ, կյանքի լայն ընդգրկում, հերոսների մեծ քանակ (այն էլ ոչ միշտ), բնութագրման մանրամասնություններ և այլն: Կամ՝ ի՞նչ ընդհանուր բան կա այն երկերի միջև, որոնք դարերի ընթացքում կոմեդիա են կոչվել. այն,

որ նրանց մեջ կյանքի թևերությունները ներկայացվում են ծիծաղելի վիճակների օգնությամբ, բացահայտվում են երգիծանքի բազմազան միջոցներով, միաժամանակ գրվում են երկխոսության ձևով: Ահա այդ մի քանի ընդհանուր գծերը մեզ հիմք են տալիս բոլորովին տարբեր հեղինակների, տարբեր դարաշրջանների ու ժողովուրդների պատկանող երկերը համախմբելու միևնույն գրական ժանրի անվան տակ*:

Գրական ժանրերի զարգացումը: Բայց եթե ժանրերի ընդհանուր հատկանիշները համեմատաբար կայուն են, դանդաղ են փոխվում, ապա կոնկրետ ժանրային ձևերը գտնվում են անընդհատ զարգացման մեջ: Այդ զարգացումը պետք է հասկանալ երկու իմաստով:

Նախ, դիտելով հարցը գրականության պատմության մեծ չափանիշներով՝ դժվար չէ նկատել, որ ժամանակի ընթացքում առանձին գրական ժանրեր հնացել են, աստիճանից դուրս մղվել, իսկ մյուս կողմից՝ երևան են եկել այնպիսի ժանրեր, որոնք առաջ չկային: Ժամանակակից գրական ժանրերի մի զգալի մասը ձևավորվել է դեռևս անտիկ գրականության մեջ: Բայց հին հունական գրականության շատ ժանրեր այժմ այլևս չեն գործածվում, նրանցով նոր երկեր չեն ստեղծվում, թեև այն, ինչ ստեղծվել է ժամանակին, պահպանվում է իբրև գեղարվեստական անփոխարինելի արժեք: Եվ դա ունի իր բացատրությունը. ժանրը դադարում է գործածվել, երբ իր թեմատիկ կամ կառուցվածքային առանձնահատկություններով այլևս չի համապատասխանում կյանքի արտացոլման խնդրին: Այդ հիման վրա իրենց գոյությունն ընդհատեցին անտիկ ու միջնադարյան գրականության այնպիսի տեսակներ, ինչպես վիպերգությունը (էպոսը նեղ իմաստով), հովվերգությունը (իդիլիա), մադրիգալը, բուկոլիկան, միստերիան, չարականը և այլն: Դրա փոխարեն նոր գրականության մեջ ստեղծվեցին ժանրեր, որոնք անտիկ աշխարհում կամ միջնադարում չկային: Օրինակ, եվրոպական Վերածնության շրջանում վերջնականապես ձևավորվեցին վեպը, վիպակը, նորավեպը, իսկ XVIII–XIX դարերում՝ լիրոէպիկական պոեմը, բալ-

---

* Նշված հարցերի մանրամասն քննությունը տե՛ս «Գրական ժանրերի հիմնական չափանիշները» հոդվածում (**Էդ. Ջրբաշյան.** Պոետիկայի հարցեր 1976, էջ 91–152):

լաղր, դրաման (նեղ իմաստով), ակնարկը, ֆելիետոնը և գրական ուրիշ ժանրեր, որոնք առաջատար դեր են խաղացել նոր գրականության մեջ:

Երկրորդ, փոխվում, զարգանում է նաև հենց միևնույն ժանրը՝ ձեռք բերելով նոր հատկանիշներ: Այսպես, կատակերգությունն սկիզբ է առել անտիկ աշխարհում և հասել է մեր օրերին, բայց յուրաքանչյուր պատմական փուլում կրել է էական փոփոխություններ՝ ձգտելով ավելի լրիվությամբ արտացոլել կյանքի նոր երևույթները: Իրենց ժանրային հատկանիշներով այլ են «կոմեդիայի Հայր» Արիստոֆանեսի կատակերգությունները, այլ է այդ ժանրը Շեքսպիրի, Մոլիերի, Գոգոլի, Սունդուկյանի և Պարոնյանի երկերում, զգալի չափով այլ է մեր օրերի թատերագիրների կոմեդիան: Ժամանակակից վեպն իր ոճի և կառուցվածքի հատկանիշներով (չխոսելով արդեն բովանդակության մասին) տարբերվում է ոչ միայն Սերվանտեսի և Ռաբլեի վեպերից, այլև XIX դարի դասականների՝ Բալզակի, Հյուգոյի, Բաֆֆու, Տոլստոյի, Շիրվանզադեի վիպական երկերից:

Ահա թե ինչու սխալ և ապարդյուն էր դոգմատիկ գրականագիտության (հատկապես կլասիցիստների) ձգտումը՝ հաստատելու ժանրի ինչ-որ հավերժական օրենքներ ու կանոններ: Այդպիսի օրենքներ չկան և չեն կարող լինել: Նույնքան մերժելի էր ժանրերը «բարձր» և «ստորին» խմբերի բաժանելու նրանց տեսությունը: Լավ և վատ, արժեքավոր և անարժեք ժանրեր նույնպես չկան: Ամեն մի ժանր կյանքի արտացոլման գործում կատարում է իր անփոխարինելի դերը: Վոլտերը սրամտորեն նկատել է. «Բոլոր ժանրերն էլ լավն են, բացի ձանձրալի ժանրերից»: Իսկ Բելինսկին ավելացնում էր. «Բոլոր ժանրերն էլ լավն են, բացի ձանձրալի և ոչ արդիական ժանրերից»: Սա նշանակում է, որ երկի գնահատման կական չափանիշներից մեկը պետք է համարվի այն, թե նրա ժանրային ձևը որքանով է բխում ժամանակակից գրականության ոգուց և խնդիրներից:

Գրական զարգացման տարբեր փուլերում ժանրերը կարող են գտնվել զարգացման անհավասար մակարդակի վրա: Հիշենք մի երկու օրինակ հայ նոր գրականությունից: XIX դարի 70–80-ական թվականներին բուռն զարգացում էին ապրում վիպական ժանրերը (Րաֆֆի, Մնրենց, Պռոշյան, Մուրացան, Շիրվանզադե, Նար-Դոս), այնինչ պոեզիան ականհայտորեն հետ էր մնում: Պատկերը էապես

փոխվեց դարավերջին և մանավանդ XX դարի սկզբին, երբ առաջատար դարձան բանաստեղծական ժանրերը (Թումանյան, Հովհաննիսյան, Իսահակյան, Սիամանթո, Վարուժան, Տերյան, Մեծարենց և ուրիշներ), իսկ արձակը դիջեց իր դիրքերը:

Ժանրերի զարգացման անհամաչափությունը պայմանավորված է հասարակական գործոններով, այն բանով, թե զարգացման տվյալ փուլում ո՛ր ժանրերն են ավելի համապատասխանում ժամանակի գեղագիտական պահանջներին:

Ժանրային համակարգի ըմբռնումը: *Թեև գրական ամեն մի ժանր ունի իր սեփական գեղարվեստական նկարագիրն ու զարգացման առանձնահատկությունները, բայց ժանրերն ու նրանց տարատեսակները մեկուսացած չեն, նրանք գտնվում են փոխազդարձ սերտ կապերի մեջ: Այդ հիման վրա էլ կարելի է խոսել որոշակի ժանրային համակարգերի մասին: «Ժանրերն ապրում են ոչ թե իրարից անկախ, - գրել է ակադ. Դ. Ս. Լիխաչովը, - այլ կազմում են որոշակի համակարգ, որը պատմականորեն փոխվում է: Գրականության պատմաբանը պարտավոր է նկատել ոչ միայն առանձին ժանրերի փոփոխությունները, նորերի ևևան գալն ու հների մարելը, այլև փոփոխությունները ժանրերի բուն համակարգի մեջ»: Եվ ապա՝ ժանրերը «մտնում են փոխգործողության մեջ, պաշտպանում են միմյանց գոյությունը և միաժամանակ մրցում են իրար հետ»:*

Գրականության պատմության ամեն մի դարաշրջան ունեցել է ժանրերի իր համակարգը՝ պայմանավորված հասարակական և գեղարվեստական որոշ ընդհանուր հանգամանքներով: Անտիկ աշխարհի գրականության ժանրային կազմը ընդհանուր առմամբ այլ էր, քան միջին դարերի կամ նոր ժամանակների ժանրային համակարգերը: Դրան ավելանում է և այն, որ ամեն մի ժողովրդի գրականության մեջ էլ իր հերթին ձևավորվում է ժանրերի ուրույն համակարգ՝ պայմանավորված ազգային գեղարվեստական կյանքի ավանդույթների առանձնահատկություններով: Վերջապես, ժանրային համակարգի վրա իրենց անմիջական կնիքն են դրել նաև գրական ուղղություններն ու հոսանքները: Նոր դարերի երեք հիմնական գրական ուղղությունները՝ կլասիցիզմը, ռոմանտիզմն ու ռեալիզմը, զգալիորեն տարբերվում էին իրարից նաև իրենց ժանրային համակարգերով:

Իհարկե, նոր ժանրային համակարգերի առաջացումը ամենևին

չի ենթադրում բոլոր «նախկին» ժանրերի վերացում: Իրենց սպառած կամ նոր ձևավորվող առանձին ժանրերի կողքին շատ ժանրեր էլ պահպանում են իրենց գոյությունը՝ փոխանցվելով մի դարաշրջանից մյուսը, մի ազգային գրականությունից կամ գեղարվեստական մեթոդից մյուսը: Վեպը և պատմվածքը, կատակերգությունն ու դրաման, պոեմը և բնարական ստեղծագործության տեսակները դարերի ճանապարհ են անցել՝ իհարկե, կրելով շատ փոփոխություններ, բայց և շատ բան էլ պահպանելով իրենց սկզբնական էությունից: Ժանրային նոր համակարգի ձևավորումը կապված է ոչ այնքան բոլորովին նոր ժանրերի գոյացման, որքան հների ձևափոխման, նրանց միջև նոր փոխհարաբերության հաստատման հետ:

Հայ գրականության պատմության մեջ կարելի է առանձնացնել դարերի ընթացքում ձևավորված մի չարք ժանրային համակարգեր: V և հաջորդ մի քանի դարերում առավել տարածում ունեին պատմագրությունը և դավանաբանությունը, վարքագրությունն ու վկայաբանությունը, թուղթ-նամակը, չափածոյում՝ հոգևոր երգերը (շարական, հիմներգություն և այլն): Սկսած X դարից՝ աստիճանաբար ձևավորվում է նոր ժանրային համակարգ՝ հիշյալ ժանրերի կողքին ներառելով նաև զուտ գեղարվեստական տեսակներ՝ պոեմ, քնարերգության բազմաթիվ ձևեր (տաղ, գանձ, ներբող, ողբ, Հայրեն, կաֆա և այլն), այնպիսի արձակ երկեր, ինչպես առակը, դրույցը, ժամանակագրություններ, ձեռագրերի հիշատակարանները և այլն: Հայ կլասիցիզմը (XVIII–XIX դդ.) ձևավորեց իր սեփական ժանրային համակարգը, որի մեջ առաջատար դեր ստանձնեցին հերոսական պոեմը (դյուցազներգություն), ողբերգությունը, ներբողը, իսկ բազմաթիվ ուրիշ ժանրեր կազմում էին նրանց գրական չրջապատը: Հետագայում՝ տասնամյակից տասնամյակ, Հայ գրականության ժանրային կազմը փոխվում էր մեծ կամ փոքր չափով: Այդ տեղաշարժերի վրա իրենց ուժեղ կնիքն են դրել գրական նոր ուղղություններն ու հոսանքները՝ իրենց գեղագիտական սկզբունքներով, ինչպես նաև խոշորագույն գրական անհատականությունները՝ Խ. Աբովյանը, Րաֆֆին, Գ. Սունդուկյանը, Հ. Պարոնյանը, Հ. Թումանյանը, Դ. Վարուժանը, Ե. Չարենցը, Պ. Սևակը և ուրիշներ:

Այսպիսով, ժանրերի դարգացումը գրական առաչրնթացի կարևորագույն ցուցանիշներից մեկն է, որի մեջ երևան են գալիս և՛ տվյալ դարաչրջանի բնորոշ գեղարվեստական նորամուծությունները,

*և՛ այն, ինչով գրականության պատմության տարրեր փուլերն առնչվում են իրար հետ: Այդ հարցի առավել հստակ, դասական բնութագիրը տվել է Մ. Մ. Բախտինը՝ գրելով. «Գրական ժանրը իր բուն բնույթով արտացոլում է գրականության զարգացման առավել կայուն, «հավերժական» միտումները: Ժանրի մեջ միշտ պահպանվում են **հնության** չմահացող տարրերը: Ճիշտ է, ժանրի մեջ այդ հնությունը պահպանվում է միայն չնորհիվ իր մշտական **նորացման**, այսպես ասած, արդիականացման: Ժանրը միշտ նույնն է և նույնը չէ, միշտ և՛ հին է, և՛ նոր է միաժամանակ... Ժանրը ապրում է ներկայով, բայց միշտ **հիշում է** իր անցյալը, իր սկիզբը: Ժանրը ստեղծագործական հիշողության ներկայացուցիչն է գրական զարգացման պրոցեսում: Հենց դրա համար էլ ժանրն ընդունակ է ապահովելու այդ զարգացման **միասնությունը և անընդհատությունը»:***

Այժմ, համառոտելով ըստ սեռերի, պետք է հիմնական գծերով ծանոթանալ գրական ժանրերի յուրահատկության, նրանց պատմական զարգացման ընթացքի հետ:

ԷՊԻԿԱԿԱՆ ԺԱՆՐԵՐ

Էպիկական (պատմողական) ժանրերի մի մասը ծագել է ժողովրդական բանահյուսության մեջ: Նրանց զարգացումն ընթացել է այն առանձնահատկություններով, որոնք առհասարակ բնորոշ են ֆոլկլորին (կոլեկտիվ ստեղծագործություն, բանավոր գոյություն և փոխանցում սերնդից սերունդ, բազմաթիվ տարբերակների առկայություն և այլն): Բանահյուսական ժանրերի մուտքը գրականություն կատարվել է տարբեր ձևերով՝ ֆոլկլորային նյութերի գրառում և գեղարվեստական մշակում, նրա արտահայտչական միջոցների ու ձևերի օգտագործում և այլն: Սակայն դրա կողքին ժամանակի ընթացքում առաջացել են նաև զուտ գրական բնույթ ունեցող ժանրեր, որոնց զարգացման օրինաչափությունները զգալի չափով այլ են: Թեև գրականության տեսությունն դրադվում է հիմնականում գրական ժանրերի ուսումնասիրությամբ, բայց մեր քննությունն անհրաժեշտ է սկսել բանահյուսական ժանրերից, քանի որ նրանք զգալի ազդեցություն են գործել գրական մյուս ժանրերի զարգացման վրա:

Դիցաբանական զրույց, առասպել և լեգենդ: *Այս ժանրերը ձևավորվել են ժողովուրդների պատմության վաղ շրջանում և արտացոլել են նրանց նախնական ըմբռնումները, նրանց պատմության կարևոր դրվագները:*

Դիցաբանական զրույցներն *առաջացել են այն ժամանակ, երբ մարդկանց գիտակցության մեջ դեռևս տիրապետում էին դիցաբանական պատկերացումները: Չկարողանալով ճիշտ հասկանալ ու բացատրել բնության և հասարակության երևույթները՝ մարդիկ այդ ամենը վերագրում էին գերբնական, աստվածային ուժերի, նրանց օգնությամբ դրանք ծառայեցնում էին ցանկալի նպատակի իրականացմանը:*

Դիցաբանական մտածողության արտահայտություն են հին հունական զրույցները, որոնց մեջ մարդիկ յուրովի բացատրել են բնության և կյանքի այսևայլ կողմեր (օրինակ՝ Պրոմեթեոսի, Հերկուլեսի, Անթեյի, Իկարի առասպելները): Այդպիսի զրույցներով հարուստ է նաև հին հայկական ժողովրդական բանահյուսությունը, դրանցից են Վահագնի, Տորք Անգեղի, Արա Գեղեցիկի հետ կապված պատմությունները:

Հնագույն առասպելների *մի մասում նախապես արտացոլում են տվյալ ցեղի, ժողովրդի կյանքի կարևոր դեպքերը, թշնամիների հետ ունեցած ընդհարումները: Սակայն արտացոլումը հենց սկզբից ստացել է չափազանցված, գերբնական տեսք, իսկ ժամանակի ընթացքում առասպելների իրական հիմքն աստիճանաբար ավելի է մթագնվել: Այնուամենայնիվ, այդ նյութերը մեծ նշանակություն ունեն ոչ միայն հին մարդկանց մտածողությունն ու գեղարվեստական ըմբռնումները, այլև նրանց պատմությունն ուսումնասիրելու համար: Այդպիսին են հայկական այն առասպելները, որոնք մեզ հասել են Մովսես Խորենացու գրառումների շնորհիվ (Հայկ և Բել, Տիգրան և Աժդահակ, Արտաչես և Արտավազդ), Փավստոս Բուզանդի և Ագաթանգեղոսի գրքերում պատմված չատ դրվագներ: Ինչպես վկայում է Խորենացին, հին հայկական էպիկական ստեղծագործություններ տարբեր տեսակներ է ունեցել՝ վիպասանք, առասպել, զրույց, թվելյաց երգ, որոնց հստակ սահմաններն այժմ պարզ չեն, քանի որ չատ քիչ օրինակներ են մեզ հասել:*

Ժողովրդական առասպելներն ու զրույցները հետագայում յայնորեն մշակվել են գրողների կողմից՝ հիմք դառնալով տարբեր ժանրերի երկերի համար: Հին հունական գրականության չատ էջեր

այդ նյութերի գրական մշակման արդյունքն են (Էսքիլեսի «Շղթայված Պրոմեթևսը», Սոֆոկլեսի «Էդիպ արքան» և այլն): Մեծ է դրույցների և առասպելների գրական մշակումների թիվը նաև հայ նոր գրականության մեջ (Ադայանի «Տորք Անգեղը», Հովհաննիսյանի «Վահագնի ծնունդը», «Արտավազդը», Զարյանի «Արա Գեղեցիկը» և այլն):

Միջին դարերում ծագում է իր բնույթով սրանց չատ մոտ էպիկական մի ուրիշ տեսակ՝ **լեգենդը**. սա չափածո կամ արձակ ստեղծագործություն էր, որի մեջ ժողովուրդը պատմում էր մարդկանց և բնության հետ կապված դանազան ավանդություններ: Գեպքերն ու դեմքերը իրական աշխարհից սովորաբար տեղափոխվում էին հրաշապատում, ֆանտաստիկ ոլորտ: Հայկական միջնադարում սովորաբար լեգենդներ են հյուսվել քրիստոնեական եկեղեցու նշանավոր գործիչների «սուրբ արարքների», տանջանքների ու մահվան չուրջ: Այդպիսին են, օրինակ, Գր. Լուսավորչի, սուրբ Հռիփսիմեի և Գայանե կույսերի, Գրիգոր Նարեկացու հետ կապված լեգենդները, Հայոց Արչակ Թագավորի և պարսից Շապուհ արքայի մասին հյուսված դրույցը (այն պահպանվել է Փավստոս Բուզանդի գրքում), ինչպես նաև Արևելքում յայնորեն տարածված Լեյլիի և Մեջնունի, Սիամանթոյի և Խջեդարեի սյուժեները:

Գրականության մեջ լեգենդները յայնորեն օգտագործվել են տարբեր ժանրերի երկերում, պոեմներում (Ն. Զարյանի «Արչակ և Շապուհ», Հ. Շիրազի «Սիամանթո և Խջեդարե»), պատմվածքներում (Վ. Փափազյանի այլաբանական դրույցները), նույնիսկ դրամատուրգիայում (Լ. Շանթի «Շղթայվածը»):

Ավանդություն: Որոշ ընդհանրություններով հանդերձ՝ նշված ժանրերից պետք է տարբերել այն փոքրածավալ արձակ պատմությունները, որոնց մեջ մարդիկ յուրովի մեկնաբանել են բնության երևույթների ծագումն ու առանձնահատկությունները, ստուգաբանել աշխարհագրական տեղանունները, բացատրել քաղաքների ու գյուղերի, բերդերի և կամուրջների, վանքերի և այլ չինությունների ստեղծման հանգամանքները: Դրանք կոչվում են **ավանդություններ**, իսկ դրանց ամբողջությունը՝ **ավանդապատում:** Ավանդությունը, ամենից առաջ, ճանաչողական նպատակ հետապնդող պատմություն է, որն ունկնդիրներին պատմական, աշխարհագրական, կենցաղային և կրոնական բնույթի տեղեկություններ է հաղորդում: Այդ տեղեկությունները ևս իրականի սահմաններից կարող են անց-

նել գերբնականի, հրաշապատում ոլորտը: Ավանդության մեջ, ի տարբերություն հնբիաթի, վիպերգության կամ առակի, գեղարվեստական սյուժեն և կերպարները արտահայտվում են սոսկ սաղմնային ձևով:

Շատ ավանդություններ են հյուսվել նաև պատմական-մշակութային նշանավոր գործիչների (օրինակ՝ Մեսրոպ Մաշտոցի, Մովսես Խորենացու, Արովյանի և ուրիշների) կյանքի և գործերի մասին:

Ավանդությունները հաճախ են դարձել գեղարվեստական մշակման այրյուր: Արվեստագետ գրողը բացում է ժողովրդի հյուսած սեղմ պատմության ներքին խորը իմաստը, կցկտուր թվացող տվյալների հիման վրա ստեղծում է լիարյուն կերպարներ ու սյուժե, նրանց միջոցով արտահայտում իր գեղագիտական իդեալը: Ժողովրդական ավանդությունների հենքի վրա են ստեղծվել Թումանյանի «Թմկարեղի առումը», «Փարվանան», «Ախթամարը», «Ագավնու վանքը», «Լուսավորչի կանթեղը» և այլ գործեր:

Հեքիաթ: Բոլոր ժողովուրդներն էլ ունեցել են իրենց **հեքիաթները**, որոնք աչքի են ընկնում բովանդակության և ձևի արտակարգ բազմազանությամբ: Այստեղ, նախ, պետք է նշել **կենդանական** հնբիաթները, որոնց մեջ մարդիկ ոչ միայն արտահայտել են իրենց պատկերացումները կենդանիների վարքագծի մասին, այլև այլաբանորեն ակնարկել են մարդկային այս կամ այն հատկանիշը: Ավելի խոր ընդհանրացումներ են պարունակում **կախարդական** հնբիաթները, որոնք սովորաբար պատմում են չարի և բարու պայքարի, դրական հերոսի հրաշապատում արկածների, փորձությունների և հաղթանակի մասին («Հազարան բլրուլ», «Արևգնդան կամ կախարդական աչխարհ» և այլն): Գրեթե միշտ հնբիաթն ավարտվում է բարի ուժերի հաղթանակով չար ուժերի (դևեր, վհուկներ) հանդեպ: Ժողովուրդը դրանով արտահայտել է իր սպասումներն ու յավատնությունը: Կախարդական հնբիաթն ունի մեծ մասամբ հերոսական բովանդակություն, նրա դրական հերոսը իղեալականացվում է, օժտվում անպարտելի ուժով և բարոյական բարձր հատկանիշներով:

Ավելի նոր ժամանակների արդյունք են **իրապատում** հնբիաթները, որոնց մեջ արտացոլվել են ժողովրդի կյանքի և կենցաղի տարբեր կողմեր և սոցիալական հարաբերություններ: Այս հնբիաթներում ֆանտաստիկ, գերբնական պատկերները վճռական դեր չեն կատարում, բայց առատորեն կան անսովոր դեպքեր, հն-

րոանների դարմանալի արկածներ (օրինակ՝ Ադայանի «Անահիտը»): Շատ հաճախ դնպրերը պատմվում են երգիծական՝ հումորական կամ սատիրական տեսանկյունով (օրինակ Պուշկինի «Տերտերն ու իր Բալդի ծառան», Թումանյանի «Քաջ Նազարը», «Բարեկենդանը», «Տերն ու ծառան»): Հնդիաթներն ունեն իրենց ոճի և պատկերավորության որոշ հաստատուն գծեր, հատուկ սկիզբ և վերջարան: Գործողության տեղը և ժամանակը հնդիաթում սովորաբար կոնկրետ չեն նշվում, որով ավելի է ընդգծվում նկարագրությունների սիմվոլիկ, ընդհանրացող բնույթը:

Գրականության մեջ հետաքրքրություն ժողովրդական հնդիաթների նկատմամբ ուժեղացավ հատկապես XIX դարի սկզբից: Ժողովրդական հնդիաթների սյուժեների մշակման հանձնարարով են ստեղծվել Գրիմ եղբայրների, Պուշկինի, Անդերսենի, Լև Տոլստոյի, Ադայանի, Թումանյանի և ուրիշների հնդիաթները:

Ժողովրդական էպոս (վիպերգություն): *Բանահյուսական ժանրերից խոշորագույնը իր ընդգրկումներով, ծավալով և նշանակությամբ* **ժողովրդական էպոսն է** *(կամ՝* **էպոպեան, հերոսական պոեմը***): Էպոսը հայերեն անվանում են նաև* **վիպերգություն, դյուցազներգություն:** *Տվյալ դնպքում «էպոս» տերմինը կիրառվում է իր նեղ, ժանրային իմաստով՝ ի տարբերություն նրա լայն ըմբռնման՝ իբրև գրական սեռերից մեկի:*

Վիպերգությունը ժողովրդի հավաքական հանճարի ամենացայտուն արտահայտությունն է, նրա պատմության հերոսական էջերի, նրա պայքարի ու իղեալների, ազատության և արդարության ձգտումների մարմնավորումը: Կազմավորվել է աստիճանաբար՝ այն երգերից ու դրույցներից, որ ժողովուրդը հյուսել է իր կյանքում տեղի ունեցած մեծ իրադարձությունների չուրջ: Այդ դնպքերը, հատկապես ժողովրդի ճակատագրի համար վճռական նշանակություն ունեցող պատերազմները, խոր հետք են թողել սերունդների հիշողության մեջ: Դրանց չուրջ ստեղծված առանձին հերոսական երգերն ի վերջո օրգանապես միավորվել են, կազմել մեկ ամբողջական ստեղծագործություն: Հին հունական էպոսը՝ «Իլիականը», ինչպես գիտենք, արտացոլում է Տրոյայի դեմ հույների մղած տասնամյա պատերազմը, հայկական «Սասունցի Դավիթը»՝ արաբական տիրապետության, ռուսական «Իլյա Մուրոմեցը»՝ թաթար-մոնղոլական լծի դեմ մղած պայքարը և այլն: Այդ երկերը, ինչպես նաև հնդկական հնագույն էպոսները՝ «Ռամայանան» և «Մահարհա-

բատան», կարելացիննական «Կալևալան», գերմանական «Նիբելունգների երգը», ֆրանսիական «Ռոլանդի երգը», իսպանական «Սիդը», իրանական «Շահնամեն» և այլ գործեր այս ժանրի ամենագլխավոր օրինակներն են:

Էպոսի մեջ ժողովուրդը հանդես է գալիս իրրև մեկ հավաքական միասնություն, որը պայքարի է նկել մեծ նպատակի համար: Իր լավագույն գծերը, ձգտումներն ու իղեալները ժողովուրդը մարմնավորում է էպոսի գլխավոր դրական հերոսի մեջ, որը դրա չնորհիվ էլ ներկայանում է և՛ իրրև կոնկրետ անհատ, և՛ իրրև ժողովրդի ուժի ու իմաստության հավաքական մարմնավորում: Այդ հերոսը փաստորեն ինքը ժողովուրդն է՝ կոնկրետ անձնավորության տեսք ստացած: Նա մարտնչում է ոչ իմ անձնական, այլ համաժողովրդական նպատակի համար: «Ժողովուրդները ոչ մի բանի մեջ ենթան պարզ ու պայծառ չեն երևում, ինչքան իրենց ազգային էպոսի մեջ»,- ասում էր Թումանյանը: Էպոսն ստեղծող կամ պատմող երգիչը ևս իր **ես**-ը լիովին ձուլում է կոլեկտիվի հետ, իրեն չի բաժանում, առավել ևս չի հակադրում ժողովրդին: Բանաստեղծն այստեղ ժողովրդի երևակայությունից անկախ երևակայություն չունի:

Ժողովրդական վիպերգության կարևոր կողմերից մեկը դրական հերոսների ու նրանց գործերի բանաստեղծական դրվատումն է: Նրանք բարձրացվում են առօրյա մակարդակից, փառաբանվում իրրև բացառիկ ուժի և առաքինությունների տեր մարդիկ: Բայց, դրա կողքին, էպոսի մեջ կարող է նաև երգիծանք լինել, երբ խոսքը վերաբերում է բացասական կերպարներին կամ դրական հերոսի առանձին արտասովոր գծերի: Ունենալով էպիկական ամուր հիմք՝ ժողովրդական էպոսը միաժամանակ մեծ կամ փոքր չափով կարող է ներառել հերոսների բնարական դեղումներն ու երգերը: Այդ գծերի գլխավոն արտահայտությունը մենք տեսնում ենք «Սասունցի Դավիթ» էպոսում:

Ժողովրդական էպոսներն ստեղծվել են չափածո, կանոնավոր կամ անկանոն ոտանավորով. հանգավոր կամ անհանգ: Նրանց բնորոշ է առանձին հատվածների, արտահայտությունների և մակդիրների կրկնությունը, անմիջարար ունկնդիրներին դիմելը, պատմության հատուկ սկիզբն ու ավարտը: Որոշ էպոսներ մասնակի կամ ամբողջությամբ երգվել են, ինչպես ռուսական բիլինաները: Հայկական էպոսի որոշ հատվածներ նույնպես կատարվել են երգախառն:

Վիպերգության մեջ կյանքի իրական, հավաստի նկարագրությունները սերտորեն զուգակցվում են գերբնական, նույնիսկ ֆանտաստիկ պատկերների հետ, ամեն ինչ ստանում է դյուցազնական, չափազանցված, հաճախ սիմվոլիկ տեսք: Հունական էպոսում բոլոր դեպքերը ներկայացվում են իրրև դիցարանական ուժերի վերին կամքի արտահայտություն, աստվածները հաճախ ուղղակի մասնակցում են իրադարձություններին: Ավելի ուշ ստեղծված էպոսներում (օրինակ՝ «Սասունցի Դավիթ» էպոսում) դիցարանությունն արդեն այդպիսի վճռական դեր չի կատարում (թեև նրա տարրերը պահպանվում են), բայց չափազանցումն ու ֆանտաստիկան մնում են իրրև պատկերավորության կարևորագույն սկզբունքներ:

Որոշ ժողովրդական էպոսներ դեռ հին ժամանակներում հավաքվել, գրական մշակման են ենթարկվել (Հոմերոսի «Իլիականը» և «Ողիսականը», Ֆիրդուսու «Շահնամեն»), մյուսները մինչև XIX-XX դարերը պահպանվել են ժողովրդի հիշողության մեջ և նոր միայն գրի առնվել կամ հիմք դարձել առանձին գրական երկերի համար («Սասունցի Դավիթը», «Իլյա Մուրոմեցը», Լատոնական «Կալևիպոեգը», կիրղիզական «Մանասը», բնդհանուր արևելյան «Քյոռ-օղլին» և այլն):

Էպոսի ծագումը կապված է եղել հասարակական զարգացման մի որոշակի փուլի, որոշակի պատմական բովանդակության հետ և չէր կարող ստեղծվել ավելի ուշ շրջանում: Այսպես, հունական էպոսը՝ իրրև մարդկության պատմական «մանկության» գեղարվեստական հուշարձան, արտացոլում էր զարգացման այն ժամանակվա աստիճանը՝ իր բոլոր հիմնական գծերով, և բխում էր հին հույների դիցարանական պատկերացումներից: Մարդկության հետագա զարգացման ընթացքում դիցարանական մտածողությունը կորցնում է իր հողը, հետևաբար, վերանում են նաև էպոսի առաջացման բնական հիմքերը: Ահա թե ինչու էպոսն իր դասական տեսքով անկրկնելի է, ինչպես անկրկնելի են նրան ծնունդ տված պայմաններն ու մտածողությունը:

Սակայն մինչև XIX դարի կեսերը տարբեր ժողովուրդների բանաստեղծներ փորձել են վերածնել Հոմերոսյան էպոսը, նրա հետևությամբ նոր երկեր ստեղծել: Դեռ Հին Հռոմում գրվեց Վերգիլիոսի «Էնեականը», իսկ նոր ժամանակներում՝ կլասիցիզմի գրականության մեջ՝ Տասսոյի «Ազատագրված Երուսաղեմը», Միլթոնի «Դրախտ կորուսյալը», Վոլտերի «Հեննրիականը», Կլոպշտոկի

«Մանիներ», Խերասկովի «Ռոսիադան», Արսեն Բագրատունու «Հայկ դյուցազնը» և բազմաթիվ այլ գործեր*: Սրանց հեղինակներն աշխատում էին պահպանել ոչ միայն հին էպոսի արտաքին ձևական գծերը, այլև նրա հիմքը կազմող դիցարանական մտածողությունը՝ հաճախ հնչմանոսական պանթեոնը փոխարինելով քրիստոնեական կրոնի հրաչքներով: Սակայն, հակառակ Հոմերոսի կամ բանաստեղծ ժողովրդի, նրանց հեղինակները չէին հավատում իրենց նկարագրած հրաչքներին և պահպանում էին դրանք սոսկ իրև ընթերցողի երևակայության վրա ազդելու և նկարագրության արժևքը բարձրացնելու միջոց: Ահա թե ինչու, չնայած հեղինակների մեծ տաղանդին, այդ գործերն ընդհանուր առմամբ արհեստական էին, քանի որ պատմական բոլորովին այլ իրադրության մեջ աշխատում էին վերակենդանացնել հին ժամանակների մտածողությունը և գեղարվեստական գծերը: Նոր դարաշրջանում էպոս ստեղծելու փորձերը Բելինսկին դասում էր «մարդկության գեղագիտական մոլորությունների» թվին:

Եղել են մտածողներ (օրինակ՝ Հեգելը), որոնք նոր էպոս ստեղծելու անհնարինություն բացատրել են իրև գրականության անկման վկայություն: Դա սխալ տեսակետ էր: Նոր ժամանակների գրականությունը, որն սկիզբ է առնում եվրոպական Վերածնության դարաշրջանից, մշակեց նոր ժանրային ձևեր, որոնք լայն հնարավորություն ստեղծեցին գրական հետագա զարգացման համար:

Վեպ: Այդ նոր ժանրերից կարևորագույնը վեպն է, որը Բելինսկին կոչել է «նոր ժամանակի էպոս»: Այդ բնորոշումը չափազանց է հասկանալ այն իմաստով, թե ժամանակակից վեպը հին էպոսի կրկնությունն է նոր պայմաններում: Խոսքն այն մասին է, որ էպոսին հատուկ ընդգրկումների լայնությունը, ընդհանրացումների մեծությունը բնորոշ են նաև վեպին, թեև բոլորովին նոր ձևով և նոր հիմքի վրա: Այն առաջատար դերը, որ էպոսը կատարել է ժողովրդական բանահյուսության ու հին ժամանակների գրականու-

---

* Կլասիցիզմի գեղագիտության մեջ վիպերգությունը համարվում էր բարձրագույն գրական տեսակ: Հայ կլասիցիզմի տեսաբան Եղ. Հյուրմյուզյանը, պրինակ, դյուցազներգության մասին գրում էր. «Քնարերգության բոլոր տեսակներից վեհագույնն է սա, այլև կատարմամբ խիստ դժվարին» (աշխարհաբար թարգմանություն):

թյան մեջ, նոր պայմաններում կատարում է վեպի ժանրը: Բացի այդ, վեպն ունի նաև իր առավելությունները՝ հեղինակի սուբյեկտիվ վերաբերմունքի ուղղակի դրսևորում, հերոսների անհատական կյանքի պատկերում, որոնք հատուկ չէին էպոսին:

Վեպի՝ իրրև մեծ ծավալի պատմողական արձակ ստեղծագործության, կարելի է հանդիպել դեռ անտիկ աշխարհում (Ապուլեյի «Ոսկե ավանակը»), ավելի հաճախ՝ միջնադարում, երբ գրվում են բազմաթիվ ասպետական վեպեր: Նրանց մեջ պատմվում են միջնադարյան ասպետների սիրային և հերոսական արկածների՝ բացառիկ, անսովոր, հաճախ նույնիսկ հրաշապատում տարրերով հագեցած: Այդ վեպերը չէին հասնում հասարակական կյանքի խոր բնորոշման, իսկ ժամանակի ընթացքում դարձան չարչրոն և սևեռատիպ:

Վեպի իսկական կյանքն սկսվում է վերածնության և Լուսավորության դարաշրջանից, երբ այդ ժանրը դառնում է ժամանակի սոցիալ-բարոյական հարցերի գեղարվեստական արծարծման մոնումենտալ ձևերից մեկը: Հասարակական և անհատական կյանքի նկատմամբ աճած հետաքրքրությունը արտահայտվեց նաև վեպի մեծ տարածումով: Հասարակությունը այլևս չէր կարող բավարարվել դիցարանական բմբռնումներով կամ սոսկ հերոսական գոյավիճակների պատկերումով, որ տալիս էր էպոսը: Նա գրականության մեջ ուզում էր տեսնել կյանքի բազմակողմանի պատկերը՝ իրական բովանդակությամբ և մանրամասներով, դրական և բացասական կողմերով: Իսկ դրա յավագույն միջոցը վեպն էր՝ իր ձևի անկաշկանդ ազատությամբ, կյանքի տարբեր կողմերն ընդգրկելու ունակությամբ:

Առաջին դասական վեպերն ստեղծվեցին XVI – XVIII դարերում Վերածնության խոշորագույն գործիչների կողմից (Ռաբլեի «Գարգանտյուա և Պանտագրյուել», Սերվանտեսի «Դոն Կիխոտ» վեպերը): Ավելի ուշ համաշխարհային հռչակ ստացած վեպերով ու վիպականերով հանդես եկան Սվիֆթը, Դեֆոն, Ֆիլդինգը, Ռուսոն, Վոլտերը, Գյոթեն և ուրիշներ:

Սակայն վեպի բուն ծաղկում մենք նկատում ենք հատկապես XIX դարում, երբ ռեալիզմի գրականության մեջ վեպը դարձավ ամենամասսայական, առաջատար ժանրը: Բալզակը, Դիկենսը, Ստենդալը, Գոգոլը, Տոլստոյը, Դոստոևսկին, Պուշկինը, Շիրվանզադեն իրենց ստեղծագործական սկզբունքներն առավել ամբող-

ջությամբ արտահայտելին վեպի ժանրի մեջ՝ մեծ ուժով պատկերով հասարակության ներքին հակասությունները, անհատի և միջավայրի կոնֆլիկտը:

Վեպի զարգացման մեջ խոշոր ավանդ բերեցին նաև XIX դարի ռոմանտիկները: Պատահական չէ, որ Բաֆֆին այդ ժանրին չատ բարձր գնահատական էր տալիս. «Ռոմանները ազգերի գրականության մեջ կատարում են ամենակարևոր պաշտոն, ռոմանները՝ որպես ազգերի բարոյական և իմացական կյանքի պատմագրություն, ավանդում են նոցա բարի ու վարքի, նոցա սովորությունների կենդանի պատկերը գալոց սերնդին»:

Վեպի արտակարգ տարածումն ու մասսայականություն ոմանց նույնիսկ դրդում էր մտածելու, թե վեպը կյանում է գրական բոլոր մյուս տեսակները, որոնք աստիճանաբար դուրս են մղվելու գրականությունից: Այդ մտավախությունն անհիմն էր. վեպի հաջողությունն ավելորդ չդարձրեց մյուս ժանրերի գոյությունը: Բայց անվիճելի է, որ կյանքի բազմազան կողմերն արտացոլելու իմաստով վեպի հնարավորություններն չատ ավելի մեծ են:

Եթե ցանկանանք բնութագրել վեպի ժանրը արտաքին հատկանիշների տեսակետից, ապա կարելի է հիշել նրա մեծ ծավալը, բազմաթիվ դեպքերի, դրվագների, չատ հերոսների ու մարդկային ճակատագրերի պատկերումը, ընդգրկած մեծ ժամանակահատվածը և այլն: Սակայն այս բոլորը դեռ վեպի բուն էությունը չի բացահայտում, մանավանդ որ կարող են լինել համեմատարար ավելի փոքր ծավալի վեպեր (Լերմոնտովի «Մեր ժամանակի հերոսը»), ինչպես և մեծ ծավալի պատմողական երկեր, որոնք բուն իմաստով վեպ չեն:

Ամենաբնորոշը վեպի համար այն է, որ նա արտացոլում է ոչ թե կյանքի մեկ առանձին կողմ կամ վիճակ, այլ համեմատարար **լայն, բազմակողմանի իրադրություն**: Վեպը ոչ թե սոսկ վերարտադրում է այդ իրադարձությունը, այլ վերլուծում, բացահայտում է նրա հասարակական, բարոյական, անձնական արմատները, յայնորևն ցույց է տալիս տվյալ երևույթի ներքին պատճառական կապերը կյանքի օրինաչափությունների հետ: Վեպը ձգտում է տալ հերոսների կյանքի և հոգեբանության չարժման, զարգացման լայն պատկերը, վերլուծել նրանց արարքների, խոհերի և հույզերի հաջորդական ընթացքը: Դրանով իսկ վեպն ստեղծում է իրականության լայն պատկերը, անհատի ճակատագրի մեջ բացահայտում է

հասարակության ճակատագիրը: «Քառս» վեպն ընդգրկում է Մարկոս Ալիմյանի ընտանիքի պատմությունը, բայց գեղարվեստորեն վերլուծելով փաստերի իրական հանգամանքները, կապերը, ներքին դպականները՝ Շիրվանզադեն ցույց է տալիս ողջ հասարակության սոցիալ-բարոյական դիմագիծը:

Ընդհանրացնելով դասական ռեալիստական վեպի փորձը՝ Բելինսկին գրել է. «Վեպի բովանդակությունը ժամանակակից հասարակության վերլուծությունն է, նրա անտեսանելի հիմքերի բացահայտումը... Վեպի մեջ հասարակությունը տեսնում է իր հայելին և նրա միջոցով ծանոթանում է իր հետ, կատարում ինքնագիտակցման մեծ ակտը»:

Իր ձևով վեպը չատ ազատ է, անկաչկանդ: Միշտ պահպանելով էպիկական բնույթը՝ վեպը կարող է իր մեջ ընդունել բազմազան տարրեր՝ բնարական չեղումներ, ուժեղ դրամատիզմ, պատմական տեղեկություններ և փիլիսոփայական դատողություններ: Վեպը կարող է ընդգրկել ամեն ինչ՝ անհատի կյանքի երկրորդական թվացող մանրուքներից մինչև հասարակական դարգացման ամենաբարդ հարցերի գեղարվեստական բացահայտում: Տանյակ, երբեմն հարյուրավոր գործող անձանց առկայություն հնարավորություն է տալիս իրենց բնական կապերի մեջ ներկայացնելու ամենատարբեր դասակարգերի մարդկանց, ցուցադրելու գլխավոր հերոսին սոցիալական կյանքի լայն ֆոնի վրա: Այս բոլորը նկատի առնելով՝ վեպն անվանում են **համադրական ժանր:** Սակայն վեպը երբեք չի կարելի համարել առանձին պատմությունների, «նովելների չարկապում», ինչպես պնդել են ֆորմալիստ գրականագետները: Ինչքան էլ առաջին հայացքից ցրված թվան Տոլստոյի «Աննա Կարենինա» կամ Բաֆֆու «Կայծեր» վեպերի սյուժետային գծերը, նրանք մեկ միասնական ամբողջություն են կազմում՝ չնորհիվ թեմայի և գաղափարի միասնության:

XIX դարի սկզբից տարածվում է այս ժանրի կարևոր տարատեսակներից մեկը՝ **պատմական վեպը**, որը տալիս է անցյալի կարևոր դրվագների գեղարվեստական նկարագիրը՝ նույնպես լայն, բազմակողմանի ընթացքով: Պատմավեպի հիմնադիրը համարվում է չոտլանդացի գրող Վ. Սքոթը: Ավելի ուշ պատմավեպեր գրեցին Պուշկինը («Կապիտանի աղջիկը»), Հյուգոն («Իննսուներեքը», Ֆլոբերը («Սալամբո»), Տոլստոյը («Պատերազմ և խաղաղություն»), Բաֆֆին, Մուրացանը և ուրիշներ: Պատմավեպի մեջ

աում էր Բելինսկին, «պատմություն՝ իրրև գիտություն, միաձուլվում է արվեստի հետ»:

Երբեմն իրրև ինքնուրույն ժանր առանձնացվում է **վեպ-էպոպեան**: *Սակայն իրականում դա վեպի տարատեսակներից մեկն է, որն աչքի է ընկնում դարաշրջանի և ժողովրդի կյանքի լայն ընդգրկումով (օրինակ՝ Լ. Տոլստոյի «Պատերազմ և խաղաղություն», Հյուգոյի «Թշվառներ», Ռոլանի «Ժան Քրիստոֆ», Գորկու «Կլիմ Սամգինի կյանքը», Շոլոխովի «Խաղաղ Դոն», Ա. Տոլստոյի «Պետրոս Առաջին», Դևմիրճյանի «Վարդանանք» վեպերը):*

Լինում է նաև **վեպ-եռերգություն** *(տրիլոգիա), որը բաղկացած է իրար հետ սերտորեն կապված երեք վեպերից (Մ. Գորկու «Մանկություն», «Մատայության մեջ», «Իմ համալսարանները», Ա. Տոլստոյի «Տառապանքի ուղիներով», Ստ. Զորյանի «Հայոց բերդ», «Պապ Թազավոր» և «Վարադատ» պատմավեպերը): Իսկ Բալզակը և Էմիլ Զոլան գրել են* **վիպաշարեր** *(«Մարդկային կատակերգություն», «Ռուգոն-Մակարներ»): Սրանք բաղկացած են տասնյակ վեպերից, որոնք տարբեր ուղիներով առնչվում են իրար հետ և միասին վերցրած՝ տալիս են ժամանակի համապարփակ նկարագիրը:*

Պատմվածք և նովել: *Պատմվածքը և նովելը պատկանում են այսպես կոչված «փոքր էպիկական ձևին»: Իրենց ընդգրկմամբ և ծավալով նրանք վեպի համեմատությամբ չատ փոքր են, դեպքերի նկարագրությունը նրանց մեջ ավելի սեղմ է, հակիրճ: Վեպի բազմաթիվ կերպարների փոխարեն այստեղ սովորաբար հանդես են գալիս միայն մեկ կամ մի քանի հերոս, անհամար դեպքերի, վիճակների, դրվագների փոխարեն՝ մեկ հիմնական իրադրություն կամ դրվագ, որի միջոցով բացահայտվում է կերպարի էությունը:*

Կյանքում ամեն ինչ չէ, որ կարող է վեպի նյութ դառնալ: «Կան իրազարձություններ, կան դեպքեր,- գրել է Բելինսկին,- որոնք հերիք չէին անի դրամայի համար, չէին դառնա վեպ, բայց որոնք խոր են, որոնք մի ակնթարթում այնքան կյանք են խտացնում, ինչքան չես վերապրի դարերով. պատմվածքը որսում է դրանք և պարփակում է իր նեղ շրջանակներում»: Այսպիսով, ժանրի բնույթը պայմանավորված է պատկերվող նյութով: Բայց կարևոր է նաև հեղինակի մոտեցումը. երբ գրողն ուզում է պատկերել որևէ վիճակ, առանձին դրվագ՝ առանց նրա բոլոր հիմքերի ու պատճառների մանրամասն վերլուծության, նա դիմում է պատմվածքին և նովելին:

Սակայն լիարժեք պատմվածքը կարող է հասնել կյանքի շատ խոր ընդհանրացման, փոքր ձևի մեջ արտահայտել մեծ ճշմարտություն: Բավական է հիշել միայն Թումանյանի «Գիքորը» կամ Նար-Դոսի «Մեր թաղը» պատմվածաշարը:

Թեև այս երկու ժանրերը շատ բնդհանուր գծեր ունեն, թեև միևնույն գործը հաճախ անվանում են և՛ պատմվածք, և՛ նովել, բայց նրանց միջև կան որոշ տարբերություններ: Այդ տարբերությունները պարզ կդառնան, եթե մենք ուշադրություն դարձնենք այն մի քանի «լրացուցիչ» գծերի վրա, որոնք բնորոշ են նովելին, բայց պարտադիր չեն պատմվածքի մեջ:

Նովելը (իտալերեն նշանակում է «նորություն», հայերեն հաճախ թարգմանվում է **նորավեպ**) ձևավորվեց վաղ Վերածնության դարաշրջանում: Այդ ժանրի առաջին դասական օրինակները եղան իտալացի Բոկաչչոյի (*XIV* դար) նովելները, որոնք ամփոփված են նրա «Դեկամերոն» գրքում: Վերածննդի շրջանում նովելը հիմնվում էր որևէ սրամիտ, արտասովոր պատմության, երբեմն՝ աննկողոտի վրա, այդտեղ ժողովուրդը ծաղրում էր հոգևորականության և ազնվականության արատները: Այդ ժանրի արտասովոր, բացառիկ բնույթը, սուր ինտրիգը, երգիծական տարրերը դարձան նովելի բնորոշ գծերը: Նորավեպի համար շատ հատկանշական է գործողության արագ, սրընթաց զարգացումը՝ առանց չնդումների, առանց բնության կամ հոգեկան վիճակների մանրամասն նկարագրության: Իզուր չէ, որ այդ ժանրը համեմատվել է դեպի իր նպատակն անշեղ ընթացող նետի հետ:

Բայց ամենից հատկանշականը նովելի համար նրա անսպասելի, հանկարծակի վախճանն է, որ մինչև վերջին տողերը հաճախ դժվար է լինում կռահել: Նովելի վերջը միանգամից փոխում է մեր պատկերացումները հերոսների մասին, նոր լույս է սփռում բովանդակության վրա (օրինակ՝ Զևսովի «Զինովնիկի մահը», Զոհրապի «Զարուղոնը» և այլն): Նորավեպի ճանաչված վարպետներ են Մոպասանը, Զևսովը, Օ. Հենրին, Գր. Զոհրապը, Ստ. Զորյանը:

Սակայն պատմվածքի և նովելի սահմանազատումը պայմանական է, մանավանդ ժամանակակից գրականության մեջ, որտեղ այդ ժանրերը հաճախ նույնանում են:

Վիպակ: Կյանքի ընդգրկմամբ, հերոսների քանակով և ծավալով վիպակը պատմվածքի և վեպի միջին տեղն է գրավում: Վիպակն ավելի փոքր է, քան վեպը, բայց ավելի մեծ է պատմվածքից և

նովելից: Սական այդ սահմանները բավական պայմանական են, և չպետք է դարմանալ, որ առանձին երկեր կոչում են և՛ պատմվածք, և՛ վիպակ (Շիրվանզադեի «Արտիստը», «Կրակը», Մուրացանի «Նոյի ագռավը»), իսկ ուրիշ երկեր՝ և՛ վիպակ, և՛ վեպ (Մուրացանի «Առաբյալը», Շիրվանզադեի «Նամուսը»): Այդ ժանրերի միջև կայուն սահմաններ գծել հնարավոր չէ:

Սերտորեն կապված լինելով վեպի հետ, վիպակն էլ անցել է զարգացման մոտավորապես նույն ուղին: Վիպակի բնորոշ օրինակներ են Պուշկինի «Դուբրովսկին», Գոգոլի «Տարաս Բուլբան», Պ. Մերիմեի «Կարմենը», Շիրվանզադեի «Ջար ոգին», Ստ. Զորյանի «Գրադարանի աղջիկը», Ա. Բակունցի «Կյուրևը», Հր. Մաթևոսյանի «Աչնան արևը» և այլ երկեր:

Ակնարկային ժանրեր: *«Ակնարկային գրականություն» ընդհանուր հասկացության տակ մենք մտցնում ենք այն երկերը, որոնք պատմում են ոչ թե հորինված դեպքերի ու հերոսների, այլ* **իրականում գոյություն ունեցող մարդկանց և իրադարձությունների մասին՝** *պահպանելով նրանց անվան, կյանքի և գործունեության իրական գծերը: Այս ժանրերում փաստագրական կամ հրապարակախոսական գծերը հանդես են գալիս ոչ թե որպես միջոց, այլ* **ժանր ստեղծող գործոն:** *Սակայն փաստերն իմաստավորվում են այնպես, որ գրական երկը ճանաչողական արժեքի կողքին ձեռք է բերում նաև գեղարվեստական-գեղագիտական արժեք: Դրանով ակնարկային ժանրերը տարբերվում են գրական մյուս բոլոր ժանրերից:*

Ակնարկը *այս ժանրերից հիմնականն է. այն սկիզբ է առել XIX դարի կեսերին և կապված էր ռեալիստական գրականության ձգտման հետ՝ ճանաչելու և արտացոլելու կյանքի նորանոր կողմեր, մերձենալու իրականությանը: Սակայն կենսական երևույթի բնորոշ գծերն անհնարին է առանց կյանքի լավ ճանաչողության և ստեղծագործական վերարտադրության: Գրողը պետք է գտնի այնպիսի փաստ, այնպիսի անձնավորություն, որոնք ինքնին տիպական և նշանակալի լինեն կյանքի տվյալ բնագավառի համար: Երբեմն ասում են, որ ակնարկի մեջ երևակայության դերը սահմանափակ է, քանի որ գրողը գործ ունի եղակի իրական փաստի հետ: Ճիշտ է, ակնարկի մեջ հնդինակի երևակայությունն «իրավունք չունի» փոխելու փաստերի հիմնական բնույթը, բայց այն այստեղ ևս կարևոր դեր է խաղում: Առանց երևակայության՝ ակնարկագիրը չի կարողանա առանձնացնել երևույթի հիմնական օղակները, տալ տեղի*

ունեցած դեպքերի հոգևրանական պատճառաբանություններ և այլն: Հեղինակը կարող է փոխել առանձին երկրորդական հանգամանքներ, եթե դա անհրաժեշտ է գեղարվեստական տպավորության հասնելու համար:

Լիարժեք ակնարկների մեջ ևս ստեղծվում է կերպար՝ իր բնավորության և գործի չոչափելի գծերով: Մենք ծանոթանում ենք իրական մարդկային ճակատագրի, խոհերի ու հույզերի հետ: Ակնարկը նույնպես օգտվում է գեղարվեստական պատկերման միջոցներից՝ հերոսների երկխոսություն կամ ներքին խոսք, բնանկար, դիմանկար, հեղինակային գնահատական և այլն: Դրանք ակնարկում սերտորեն կապված են հրապարակախոսական և գիտական տվյալների հետ (թվեր, փաստեր և այլն): Այդ նկատի ուներ Գորկին՝ ասելով, որ ակնարկը գտնվում է «հետազոտության և պատմվածքի միջև», այսինքն՝ բնականորեն միաձուլում է և՛ մեկի, և՛ մյուսի հնարավորությունները ու միջոցները:

Ակնարկում կական դեր ունի նաև հեղինակի ակտիվ միջամտությունը, հաճախ նա հանդես է գալիս իրրև դեպքերի ականատես, մասնակից կամ հերոսի խոսակից, նկարագրում է իր սեփական տպավորությունները կամ հուշերը: Յուրահատուկ բնույթ ունի նաև ակնարկի սյուժեն: Սխալ կլիներ այստեղ որոնել սյուժեի զարգացման բոլոր օրակաները, դրանց մի մասը կարող է բացակայել: Բայց սյուժեի որոշակի տարրեր ակնարկում անպայման առկա են, մենք տեսնում ենք բնավորությունների զարգացումը, նրանց հարաբերությունների բնույթը և այլն:

Տարբերում են ակնարկի մի չարք տեսակներ՝ **ուղեգրական ակնարկ** կամ **ճամփորդական նոթեր** (Թադիադյանի «Ճանապարհորդություն ի Հայս», Արովյանի «Ուղևորություն դեպի Անիի ավերակները», Բաֆֆու «ՃանապարհորդությունՊարսկաստանում», Փափազյանի «Տուրիստի հիշատակարանից», Կապուտիկյանի «Քարավանները դեռ քայլում են»), **բարքերի ակնարկ*** (Պարոնյա-

---

* Եվրոպական և ռուսական գրականության մեջ դրանք կոչվում են «ֆիզիոլոգիաններ», բանի որ ձգտում էին գրականություն տեղափոխել ֆիզիոլոգիական գիտության հնարքները՝ հասարակություն պատկերել որպես ամբողջական օրգանիզմ, բացահայտել այդ «օրգանիզմի» բազմազան «կապերը»:

նի «Պատույտ մը Պոլսո թաղերուն մեջ»), **պրոբլեմային ակնարկ**, որտեղ դրվում է հասարակական կամ ազգային որևէ կարևոր խնդիր (Նալրանդյանի «Հիչատակարանի» որոշ գլուխներ, Թումանյանի «Բորչալվում»), **դիմանկարային ակնարկ** (Վ. Խնչումյանի «Մարտիրոս Սարյան»), **էսսե** (Վ. Պետրոսյանի «Հայկական էսքիզներ») և այլն:

Ակնարկն անվանում են «գրականության հետազոտություն»: Իրոք, ակնարկը կարող է ավելի արագ արձագանքել կյանքի նոր երևույթներին՝ «հետախուզելով» հրատապ թեման. այն կյանքի հետ գրողների անմիջական կապի ցայտուն դրսևորումներից մեկն է:

Ակնարկային ժանրերից է նաև **հուշագրությունը** (**մեմուարները**), որի մեջ պատմության հիմքն ու առանցքը հեղինակի հուշերն են սեփական կյանքի, տվյալ ժամանակաշրջանի և իրական պատմական գործիչների մասին: Հուշագրության մեջ կարող է տեղ գտնել ոչ միայն իրական փաստի նկարագրություն, այլև պատմական իրադրություն, բնարական դեղումն ու փիլիսոփայական խոհր: Առանձնացվում է մեմուարների երկու տեսակ: Առաջինը **ինքնակենսագրական** բնույթի հուշերն են (ինքնակենսագրական վեպ, վիպակ և այլն), որոնց «սյուժեն» հեղինակի կյանքի, տեսածի և ապրածի ընթացքն է՝ իր հիմնական դրվագներով: Դարաշրջանի հարցերը բեկվում են անհատի կյանքի և հոգեբանության մեջ: Այդպիսին են Ջ. Սկիներների «Տարեկանի արտում՝ անդունդի եզրին», Աղայանի «Իմ կյանքի գլխավոր դեպքերը», Շիրվանզադեի «Կյանքի բովից», Զորյանի «Մի կյանքի պատմություն», Մահարու «Մոգած փչալարեր» գրքերը: Հուշագրության մյուս տեսակը **գրական դիմանկարն** է, որի մեջ անձնական հանդիպումների և տպավորությունների հիման վրա գծագրվում է ականավոր մարդկանց բնավորություն, գնահատվում նրանց պատմական նշանակություն (Գր. Զոհրապի «Մանոթ դեմքեր» շարքը, Ավ. Իսահակյանի «Իմ հուշերից», Ստ. Զորյանի «Հուշերի գիրքը»):

Ֆելիետոնը ակնարկային երգիծական ժանրերից է. դրա հիմքում սովորաբար դրվում է կյանքի որևէ արատավոր փաստ կամ հասարակական աոումով վնասակար երևույթ: Այդ երևույթն ու նրա կրողները դատապարտվում, ծաղրվում են չափազանցման, գրոտեսկի և երգիծանքի այլ միջոցներով: Ֆելիետոնը լրագրային ժանր է. այն կարող է չոչափել բազմազան խնդիրներ՝ կենցաղա-

յինից մինչև ազգային-հասարակական կյանքի կարևորագույն հարցեր: Հայ գրականության լավագույն ֆելիետոնները պատկանում են Հ. Պարոնյանի, Դ. Դեմիրճյանի, Լևո-Կամսարի, Ս. Վահունու գրչին: Ֆելիետոնը երբեմն գրվում է չափածո՝ իբրև այուժետային բանաստեղծություն: Մի քանի այդպիսի չափածո ֆելիետոններ է գրել Հովհ. Թումանյանը:

Ակնարկային ժանրերից հատկապես սուր երգիծական բնույթ ունի **պամֆլետը**, որը սովորաբար դուգակցում է գեղարվեստական և հրապարակախոսական միջոցները: Պամֆլետն ունի սուր թղթակական ուղղվածություն, նրա երգիծանքը հաճախ թունոտ է և ոչնչացնող: Մեր գրականության լավագույն պամֆլետներից են Մ. Նալբանդյանի «Երկու տողը», Ե. Զարենցի «Հանգուցյալ պարոնը կամ պարոն Հանգուցյալը»: Պամֆլետ-դիմանկարներից է բաղկացած Պարոնյանի «Ազգային ջոջեր» շարքը:

Ոչ միայն պամֆլետը, այլև ակնարկային գրականության մյուս տեսակները մեծ կամ փոքր չափով առնչվում են **հրապարակախոսության** հետ և օգտվում են նրա միջոցներից. ակնարկի, մեմուարի կամ ֆելիետոնի հեղինակը ևս ձգտում է ուղղակի բարձրացնել կյանքի այս կամ այն հրատապ հարցը, հասարակության ուշադրությունը բևեռել նրա վրա:

Էպիկական ժանրերի քննությունն ավարտելուց առաջ պետք է առանձնացնել նաև **գիտաֆանտաստիկ գրականությունը**, որն իր տարբեր ժանրերով (վեպ, վիպակ, պատմվածք, պիես) սկզբնավորվել է Ժյուլ Վեռնի և Հերբերտ Ուելսի ստեղծագործության մեջ: Այդ գրականության հնարավորությունները մեծանում են հատկապես ժամանակակից աշխարհում՝ գիտության և տեխնիկայի աննախադեպ զարգացման չնորհիվ: Հենվելով գիտության տվյալների վրա՝ գիտաֆանտաստիկ ստեղծագործության հեղինակը ձգտում է կանխատեսել և գեղարվեստորեն պատկերել ապագան, ցույց տալ մարդկային մտքի և գործի նոր, աննահման հեռանկարները:

ՔՆԱՐԱԿԱՆ ԺԱՆՐԵՐ

Քնարական ժանրերի տարբերակման հիմքը նրանց արտահայտած տրամադրության բնույթն է: Կառուցման սկզբունքով այդ ժանրերը հիմնականում նման են իրար (փոքր ծավալ, չափածո ձև,

այժմի բացակայությունն, իրականության զգացմունքային վերապրում և այլն: Բայց կախված այն բանից, թե բանաստեղծր հուդական ինչ մոտիվ է արտահայտում, բստ այդմ էլ բնարերգություններ բաժանվում է տարբեր տեսակների:

Արդեն ժողովրդական բանահյուսության բնաբական ստեղծագործությունների չարքում տեսնում ենք **աշխատանքի երգեր,** *որոնք արտացոլում են աշխատանքի ռիթմը, բնթացքը, աշխատող մարդու հույզերը,* **սիրո երգեր, բնության երգեր, կենցաղային երգեր՝** *նվիրված առօրյա կյանքի այլևայլ կողմերին (հարսանեկան, օրորոցային, խնջույքի, թաղման, կատակային երգեր և այլն): Բացի նշված տեսակներից՝ հայ ժողովուրդն ունեցել է իր* **պանդխտության երգերը,** *որոնց մեջ արտահայտվել են հայրենիքից կտրված մարդու ծանր ապրումներն ու կարոտը, նրա անօգնական վիճակը («Կռունկ» և այլ երգեր): Ժողովրդական բնաբերգության նշված տեսակները կրեթե միշտ ուղեկցվում էին երաժշտությամբ, կատարվում տոների, հանդեսների, ծիսական արարողությունների ժամանակ:*

Ամեն մի ժողովուրդ ունեցել է նաև **խաղիկներ** *(սովորաբար չորստողանի երգ, ռուսերեն՝ «չաստուշկա»),* **հանելուկներ, առած-**

ներ *ու* **ասացվածքներ,** *որոնց մեջ շատ սեղմ ձևով արտահայտվել են մարդկային հույզերը, սերունդների կենսափորձն ու իմաստությունը:*

Գրավոր բնաբերգության առաջին հստակ ժանրային բաժանումը մենք տեսնում ենք Հին Հունական պոեզիայում: Այդ ժանրերից շատերն իրենց տարբեր դրսևորումներով կան և գործում են մինչև այժմ:

Ներբող: *Անտիկ պոեզիայում իրենց բովանդակությամբ շատ մոտ էին այնպիսի գրական տեսակներ, ինչպես* **օդան, Հիմնը, դիֆիրամբը,** *որոնք Հայերեն թարգմանվել են* **ներբող, ձոն, գովասանք:** *Նրանց մեջ գովերգվում, փառաբանվում էր կյանքի որևէ նշանավոր երևույթ կամ անձնավորություն, բանաստեղծության մեջ իշխում էր հանդիսավոր տրամադրություն: Ներբողները կատարվում էին քաղաքացիական և կրոնական տոների, մրցումների ժամանակ՝ երգչախմբի ուղեկցությամբ: Նշանավոր էին հատկապես Հույն բանաստեղծ Պինդարոսի օդանները (Էպինիկներ), իսկ Հռոմեական գրականության մեջ՝ Հորացիոսինը:*

Անտիկ պոեզիայից հետո ներբողի (օդայի) ժանրը կրկին մեծ

տարածում ստացավ XVI–XVIII դարերում, հատկապես կլասիցիզմի գրականության մեջ: Հայտնի են ֆրանսիացի բանաստեղծներ Ռոնսարի, Մալերբի, ռուսական պոեզիայում՝ Լոմոնոսովի և Դերժավինի օդաները: Ներբողման նյութ էին դառնում ազգային կյանքի կարևոր իրադարձությունները (հաղթական պատերազմ, համաժողովրդական տոներ) կամ բարձրաստիճան անձնավորությունների կյանքը: Դրան համապատասխան օգտագործվում էին պաթետիկ, հանդիսավոր ոճ, հոնորական բազմազան ձևեր, հիպերբոլիկ և փոխաբերական միջոցներով հարուստ լեզու: Օդան երբեմն տալիս էր նաև փառաբանվող դեպքի նկարագրություն, որով նրա մեջ դգալի չափով պատմողական տարր էր մտնում*:

Գրականության հետագա դեմոկրատացման, ազատագրական գաղափարների տարածման հետ փոխվում է նաև օդայի բովանդակություն (օրինակ, Ռադիշչևը և Պուշկինը ներբողներ են ձոնել ազատության):

Հայ բանաստեղծներից ներբողներ է գրել Դ. Վարուժանը, որի «Ձոներ» («Եղեգնյա գրչով երգեցի փառքեր...») հայրենասիրական օդայի հիանալի նմուշ է: Մի քանի ներբողներ ունի նաև Զարևնցը («Էպիրական լուսարաց» գրքում):

Եղերերգություն: Հունական պոեզիայում օդային հակադիր բովանդակություն ուներ **էլեգիան**, որը դեռ Հնում հայերը կոչել են եղերերգություն**: Դա թախծոտ, տխուր տրամադրության բանաստեղծություն էր: Իրրև այդպիսին էլ էլեգիան մտավ հետագա դարերի գրականության մեջ: Նրա միջոցով հեղինակները արտահայտում էին իրենց դժգոհություն հասարակական և անձնական կյանքից, նրա ցավագին կողմերից, իրենց ողբերգական տրամադրությունները: Եղերերգություն հաճախ ստանում էր փիլիսոփայական խոհի տեսք: Այն մեծ տարածում է ունեցել հատկապես հա-

---

* Պատմողական տարրի առկայություն հաշվի առնելով էլ ոմանք ներբողը դասել են քնարաէպիկական ժանրերի չարքը (պոեմի, բալլադի և առակի հետ միասին):

** Սովորաբար կարծում են, որ էլեգիայի անվանումն ունի ասիական ծագում և նշանակում է «ողբ»: Սակայն Հին Հունաստանում այդ ժանրը չուտով կորցրեց իր սկզբնական թախծալի տեսքը և ընդունեց բնարական խոհի բնույթ՝ չատ բազմազան բովանդակության:

սարակական կյանքի բարդ, անցումային չրջաններում, երբ Հայրենիքի, ժողովրդի, անհատի կյանքը լի էր ողբերգական վիճակներով: Համաշխարհային գրականության մեջ այդ ժանրն ունի չատ հարուստ ավանդություններ. էլեգիաներ են գրել Գյոթեն, Շիլլերը, Հայնեն, Պուշկինը, Լերմոնտովը և ուրիչներ: Հայ պոեզիայից կարելի է հիչատակել Դուրյանի «Լճակը», «Իմ մահը», «Տրտունջքը», Պեչիկթաչլյանի «Գարուն», Հովհաննիսյանի «Քեզ սպասող չմնաց, ո՞ւր ես գալիս, այ գարուն...», Իսահակյանի «Օրս տրտում, սև է անցնում», Տերյանի «Հատված», «Աչնան մեղեդի» և չատ ուրիչ բանաստեղծություններ: Այդ ժանրին դիմել է նաև Զարենցը («Այրված երգեր», «Էլեգիա, գրված Վեննտիկում»):

Հովվերգություն: Այս ժանրը նույնպես հին ծագում ունի: Հովվերգության (**իդիլիա**) մեջ պատկերվում էր բնության գրկում ապրող մարդկանց՝ հովիվների, ձկնորսների, հոդագործների պարզ ու խաղաղ կյանքը՝ հաճախ գունազարդված, արատներից զերծ, երանավետ իրականության ձևով: Իդիլիայի հիմնադիրը համարվում է հույն բանաստեղծ Թեոկրիտոսը (մ. թ. ա. III դ.): Հին Հռոմում հայտնի էին Վերգիլիոսի (մ. թ. ա. I դ.) հովվերգությունները: Գրվում էին ինչպես չափածո, այնպես էլ արձակ իդիլիաներ: Թեմատիկ և կառուցվածքային մի չարք փոփոխություններ կրելով՝ հովվերգությունը հասնում է մինչև նոր ժամանակների գրականություն: Հայ գրականության մեջ հովվերգական բնույթ ունեն Ավ. Իսահակյանի «Ալագյազի մանիները», Դ. Վարուժանի «Հացին երգը», Վ. Միրաքյանի «Լալվարի որսը»: Սակայն նոր ժամանակների այս և ուրիչ հովվերգություններում գյուղական իդիլիկ պատկերների կողքին արտացոլվել են նաև կյանքի հակասությունները:

Էպիգրամ: Հին Հունաստանում էպիգրամ էին անվանում աստվածներին կամ նչանավոր անձանց փառաբանող չափածո կարճառոտ (երբեմն մեկ-երկու տողանի) մակագրությունները չենքերի, տաճարների պատերին, արձանների, կահույքի կամ ամանեղենի վրա («Էպիգրամ» բառացի նչանակում է մակագրություն): Սովորաբար իրրև «խոսող» հանդես էր գալիս անչարժ առարկան, որի վրա արվում էր մակագրությունը: Ավելի ուչ էպիգրամն ստացավ երգիծական բովանդակություն: Այդպես սկսեցին անվանել երգիծական փոքրածավալ բանաստեղծությունը, որի մեջ ծաղրվում են որևէ հասարակական երևույթի կամ անձնավորության բացասական գծերը: Այստեղ փայլում է սրամիտ. դիպուկ, հակառակորդի

ներքին թուրքիայուն ու անանկուիայուներ մերկացնող խոսքր:

Համաշխարհային գրականուիյան մեջ հայտնի են Անակրեոնի, Սափոյի, Եզովպոսի, Վոլտերի, Ռուսոյի, Գյոթեի, Բյոռնսի, Պուշկինի, Մայակովսկու էպիգրամներր: Հայ հեղինակներից էպիգրամներ են գրել Ա. Ծատուրյանր, Ե. Չարենցր և ուրիշներ: Էպիգրամր կարող է նաև երգիծել հասարակական որևէ երևույթ բնդհանրացված ձևով: Ահա Ա. Ծատուրյանի «Իդեալիստր» բանաստեղծուիյուներ նրա «Գրչի հանաքներ» գրրից.

Երբ ուսանող էր համալսարանում,
Իդեալ էր փնտրում նա ամեն բանում.
Նա միշտ ասում էր. «Առանց իդեալի՝
Կյանքն է անապատ, մարդն է խրղճալի»:

Բայց ահա՛ կյանքի նա դըպրոց մըտավ,
Եվ, գիտե՞ք, իդեալն ինչ բանում գըտավ–
Հարուստ օժիտով մի աղջիկ առավ
Եվ կընկա փողով... Հայտնի մարդ դառավ...

Անցյալում տարածված էին նաև երգիծական բանաստեղծուիյան այլ տեսակներ՝ **սատիրա** *(նեղ իմաստով), յամբեր և այլն: Սակայն նորագույն գրականուիյան մեջ դրանք չեն պահպանվել: Բանաստեղծներր գերադասում են իրենց երգիծական գործերր հրապարակվել առանց ժանրային նման սահմանադատման:*

Էպիտաֆիա: *Գերեզմանաքարի վրա արված չափածո մակագրուիյուներ կոչվում էր էպիտաֆիա: Ավելի ուշ այդպես սկսեցին անվանել առհասարակ մահվան առիթով գրված դամբանական բանաստեղծուիյուններր, որոնց մեջ տրվում է մահացածի կյանքի և գործի համառոտ բնուիյագիրր՝ պահպանելով. սակայն, դամբանական մակագրուիյան ձևր: Ահա Ե. Չարենցի էպիտաֆիան՝ գրված Կոմիտասի մահվան առիթով (1936):*

Աստ՝ Կոմիտասն է հանգչում՝ իբրև հող ու աճյուն առհավետ:
Սի՛րտ մոխրացած, դարձած հող՝ երբեմնի անոթ ձայնածին:
Աչր մահացու՝ աչխարհում նա եղել է դպիր, վարդապետ:
Այր մչտատև՝ ձայնապետ– ձայների արքա– ձայնագիր:

Դամբանական բանաստեղծուիյուն կարող է ուննալ նաև երգիծական բովանդակուիյուն, երր հեգնանքի միջոցով ներկայացվում են որևէ կննդանի անձնավորուիյան թերուիյուններր՝ պահ-

պաննլով դամբանական բանաստեղծության ժանրային ձևը: Այդպիսին է Զարենցի մեկ այլ էպիտաֆիան.

Աստ հանգչի – (անուն): Նաիրյան երկրի քննադատը մեծ,
Որ երկար ապրեց, բայց հերոսաբար ոչինչ չգրեց:–
Խոնարհի՛ր գլուխդ, օտարական, այս քարի առաջ.–
Այստեղ նաիրյան հանճարն է հանգչում՝ կրկնակի մեռած:

Ուղերձ: *Այսպես է կոչվում չափածո նամակի ձևով գրված բանաստեղծությունը, որի մեջ հեղինակն արտահայտում է իր դատողությունները, խոհերն ու հույզերը՝ խոսքն ուղղելով որևէ կոնկրետ անհատի կամ մարդկային խմբի, երբեմն նաև՝ երևակայական անձի: Այդ ժանրի առաջին նմուշները երևան եկան Հին Հռոմեացի բանաստեղծ Հորացիոսի ստեղծագործության մեջ: Հատկապես նշանավոր էր նրա «Ուղերձ Պիզոններին» բանաստեղծությունը, որն առավել հայտնի է «Քերթողական արվեստ» վերնագրով: Նշանավոր էին նաև Օվիդիոսի ուղերձները: Այս ժանրի ծաղկման շրջան XVII–XVIII դարերի կլասիցիզմն էր: Բուալո, Վոլտեր, Պոպ, Լոմոնոսով, Սումարոկով, սակայն այն որոշակի տարածում գտավ նաև ռոմանտիզմի պոեզիայում: Շիլլեր, Պուշկին: Հայ գրականության մեջ այդ ժանրի օրինակներ են Զարենցի «Թուղթ Ակսել Բակունցին՝ գրված Լենինգրադից», «Թուղթ բանաստեղծ բարեկամիս՝ NN-ին, գրված Երևանից», «Ուղերձ մեր հանճարեղ վարպետներին», «Ընթերցող պոետին» բանաստեղծությունները, որոնց մեջ հեղինակն արծածել է հասարակական և գեղագիտական խնդիրներ:*

Պարոդիա: *Պարոդիան (**ծաղրանմանություն**) հատկապես բնաբական ժանր չէ. այն կարող է հանդես գալ նաև իրրև պատմողական ժանր, սակայն ավելի բնորոշ է լիրիկային: Պարոդիայի էությունն այն է, որ հեղինակը, օգտագործելով մեկ այլ գրողի որևէ երկի գեղարվեստական ձևի տարրերը (տաղաչափական կառուցվածք, լեզվի, բառապաշարի բնորոշ հատկանիշներ և այլն), նրանց մեջ հակադիր բովանդակություն է դնում և կամ այդ գծերը հասցնում է ծայրահեղության, որպեսզի ընդգծի նրանց թերու-*

Այս ժանրը անվանում են նաև **էպիստոլա**, *իսկ մեզանում հայտնի է* **թուղթ** *անունով:*

թյուններր: Այդ իմաստով՝ պարոդիաներն իրենց ժամանակի գրական-հասարակական տարրեր բմբռնումների բախման և պայքարի վկայություններ են: Այսպես, Ռ. Պատկանյանի «Վարդանի երգի» առիթով («Քաջ Վարդան Մամիկոնյանի մահր» պոեմից՝ Մ. Նալբանդյանը գրեց իր «Մամիկոնյան մեծ Վահանի պատասխանը»: Կիրառելով ոտանավորի մի չարք համանման չարահյուսական-արտասանական միջոցներ (հռետորական հարց, դիմում և կոչ) և միևնույն տաղաչափական կառուցվածքը (յուրաքանչյուր տան մեջ հինգ 10-վանկանի տող և վերջում մեկ կիսատող)՝ Նալբանդյանը, սակայն, բոլոր տների սկզբում և վերջում «Հիմի է՞լ լռենք» բառերի փոխարեն դնում է՝ «Հիմի է՞լ խոսենք»: Նա արտահայտում է երկրի ներքին երկպառակությունները ու արատները վերացնելու անհրաժեշտության գաղափարը: Ահա Պատկանյանի և Նալբանդյանի բանաստեղծությունների առաջին տները.

Հիմի Ե՞լ լըռենք, եղբարք, հիմի Ե՞ն
Երբ մեր թըշնամին իր սուրն է դըրել,
Իր օրհասական սուրը մեր կըրծքին,
Ականջ չի դնում մեր լաց ու կոծին.
Ասացե՛ք, եղբարք հայեր, ի՞նչ անենք,–
Հիմի Ե՞լ լըռենք:

(Պատկանյան)

Հիմի Ե՞լ խոսենք, եղբարք, հիմի Ե՞լ,
Երբ ընտանեկան երկպառակությամբ
Ուրիշ բան չունենք, բայց իրար դավել,
Եվ սարսափելի ազգուրացությամբ
Մեր նախնյաց ուխտը ոտքով կոխել ենք,–
Հիմի Ե՞լ խոսենք:

(Նալբանդյան)

Այս սկզբունքով էլ չարունակվում է ամբողջ պարոդիան:

Մի ուրիշ օրինակ: Թումանյանն իր «Պարոդիա» բանաստեղծության մեջ Հ. Հովհաննիսյանի վաղ շրջանի մի ոտանավորից («Իմ հայրենիքը տեսե՞լ ես, ասա՛...») նույնությամբ վերցնում է ամբողջ տողերը, բայց հենց տեղնուտեղը վերջինիս հովվերգական պատկերացումներին հակադրում է ժամանակակից գյուղի սոցիալական անարդարությունների պատկերը:

Եվրոպական գրականության մեջ եղել են նաև մի չարք այլ

բնարական ժանրեր՝ **ռոմանս** *(երաժշտությամբ դուգակցված բանաստեղծություն),* **մադրիգալ** *(գովասանական բնույթի ոտանավոր),* **դիդակտիկ** *բանաստեղծություն, որը հայերեն թարգմանվել է* **վարդապետական** *(ուսուցողական)* **քերթողություն** *և այլն:*

Քնարերգության թեմատիկ բաժանումը: *Սակայն նշված ժանրերով լիրիկայի ձևերն ու հնարավորությունները չեն սպառվում: Նոր ժամանակների քնարերգություն բովանդակության և կառուցվածքի այնքան բազմազան տարատեսակներ ու ձևափոխություններ ունի, որ դրանք անհնար է տեղավորել անտիկ աշխարհում կամ կլասիցիզմի գրականության մեջ հաստատված ժանրային սահմանների մեջ: Իրոք, եթե մենք վերցնենք Խաչակյանի կամ Տերյանի, Համո Սահյանի կամ Հովհ. Շիրազի բանաստեղծությունները, ապա հիշյալ ժանրային բաժանումների մեջ կմտնի թերևս մի քանի տասնյակ գործ, բայց հարյուրավոր բանաստեղծություններ դժվար կլինի վերագրել նշված ժանրերից որևէ մեկին: Ահա ինչու մեր օրերում գրականագիտության մեջ սովորաբար չի ձգտում քնարական գործերն անպայման որևէ ժանրի մեջ մտցնել: Ավելի հաճախ բանաստեղծությունները բաժանվում են ըստ ընդհանուր թեմատիկայի, այսինքն՝ բովանդակության հիմնական բնույթի: Այդ իմաստով խոսվում է* **քաղաքացիական** *(հասարակության կյանքի սոցիալական, քաղաքական հարցերի արծարծում),* **փիլիսոփայական** *(մարդու, բնության ընդհանուր խնդիրների քնարական բացահայտում),* **բնության, անձնական, սիրային** *քնարերգության մասին և այլն:*

Սակայն այս բաժանումները սոսկ պայմանական նշանակություն ունեն: Ճիշտ է, լինում են բանաստեղծություններ, որոնք նվիրված են անձնական որևէ վիճակի կամ զգացմունքի, ինչպես նաև բանաստեղծություններ, որոնք հասարակական խնդիրների (հայրենասիրություն, սոցիալական հարաբերություններ և այլն) անդրադարձն են, բայց դրանց միջև խիստ սահմաններ չկան:

Իսկական բանաստեղծի համար քնարականորեն վերապրված հասարակական երևույթները դառնում են նաև խորապես անձնական զգացմունք, իսկ անհատական ամեն մի փաստ կամ հույզ ուղղակի կամ անուղղակի կապվում է որոշակի հասարակական բովանդակության հետ: Լավագույն օրինակներ կարող են համարվել Եղիշե Չարենցի կամ Պարույր Սևակի չատ բանաստեղծություններ: Կարելի է առանձնացնել Չարենցի «Մուսային» («Նախ՝ աղջիկ էիր

դու մի հասարակ...»՝ կամ «երկու սոնետ Արփիկի հիշատակին», Սևակի «Վարդ մնծաց» կամ «Առաջադրանք համայն աշխարհի հաչվիչ մեքենաներին և ճչգրիտ սարքերին» ոտանավորները:

Բնության քնարերգությունը ևս միշտ կապված է հնդինակի աշխարհայացքի, հասարակական և գեղագիտական իդեալի հետ: Բնանկարը հաճախ ամրողջովին տոգորվում է մարդկային զգացմունքներով (Տերյանի «Ճչուկ և չրչյուն», Հ. Սահյանի «Նախրյան դալար բարդի»): Երբեմն էլ ամրողջ բնանկարն ինքնին դառնում է մարդկային որևէ տրամադրության կամ վիճակի սիմվոլիկ արտահայտություն, թեև բանաստեղծության մեջ մարդն ուղղակի հանդես չի գալիս (Հայնևի «Եղևնին», Լերմոնտովի «Առագաստը», Մաուրյանի «Ե՛կ, գարնան անձրև...», Իսահակյանի «Գետակի վրա թեքվել է ուռին...» և այլն):

XIX դարի վերջից գրականության մեջ տարածվեց այսպես կոչված **ուրբանիստական**, այսինքն՝ քաղաքային տեսարաններ պատկերող քնարերգություն («ուրբա» լատիներեն նշանակում է քաղաք): Ուրբանիստները երգում էին մեծ քաղաքը, նրա մարդկային դանգվածներն ու անհատին ճնշող վիթխարի կառույցները, մչուն ու ստվերները: Բայց ուրբանիզմն արտահայտվեց նաև այն բանաստեղծների երկերում, որոնք քաղաքային տեսարաններից քաղում էին կյանքն արմատապես վերափոխելու համոզմունք և հավատ: Բավական է այդ առումով հիշել Վ. Տերյանի «Վերադարձ», «Արևածագ» և այլ բանաստեղծություններ, Դ. Վարուժանի «Գողգոթայի ծաղիկներ» շարքը, Ե. Չարենցի չատ գործեր:

XX դարի պոեզիայում լայն տարածում ստացավ **բանաստեղծական շարքերի** սկզբունքը: Նրա էությունն այն է, որ բանաստեղծն այս դեպքում հատուկ ուշադրություն է նվիրում իր քնարական գործերի խմբավորման ու կապակցման հարցին: Նա այնպես է դասավորում բանաստեղծությունները, որ նրանցից ամեն մեկը, լինելով միանգամայն ինքնուրույն և ավարտուն միավոր, միաժամանակ մտնի ավելի մեծ ամրողջության՝ բանաստեղծական շարքի (դիկլի մեջ), դառնա քնարական տրամադրության զարգացման բնական և անհրաժեշտ օղակ: Շարքը պատահականորեն դասավորված բանաստեղծությունների հավաքածու չէ, այլ մի ամրողջական ստեղծագործություն, որի մասերի տեղն ու կարգը պայմանավորված է ընդհանուր գեղարվեստական մտահղացումով: Այս դեպքում, կարելի է ասել, հնդինակը մտածում է նաև ամրողջական

բանաստեղծական չարքերով, որոնց միասնություն չպետք է անտեսվի:

Հայ պոեզիայում այդ սկզբունքն իր դասական կատարությամբ առաջին անգամ իրականացրեց Վահան Տերյանը՝ նախ «Մթնշաղի անուրջներ», ապա նաև «Գիշեր և հուշեր», «Ոսկի հեքիաթ», «Երկիր Նաիրի» չարքերով: Դրանք ամրողջական երկեր են՝ իրենց մասերի, այսինքն՝ առանձին բանաստեղծությունների հուզաոճաոճարական միասնությամբ: Կատարյալ բանաստեղծական չարքեր են նաև Զարենցի «Միածանը», «Ողջակիզվող կրակը», «Էմալե պրոֆիլը Ձեր», «Տաղարաններ» և այլն:

Երբեմն չարքի մասերի միջով անցնում են որոշ բնորոշ կերպարներ և սյուժետային գծեր: Օրինակ, Ավ. Իսահակյանի «Ալագյազի մանիների» մի քանի տասնյակ բանաստեղծությունները կապակցվում են սիրո ողբերգության զարգացման հաջորդական բնթացքով, և բանաստեղծական չարքն իր բնույթով մոտենում է պոեմի ժանրին:

ՔՆԱՐԱԷՊԻԿԱԿԱՆ ԺԱՆՐԵՐ

Մենք գիտենք, որ քնարական և պատմողական տարրերը չատ հաճախ միահյուսվում են: Սակայն կան գրական այնպիսի ժանրեր, որոնց մեջ քնարականի և էպիկականի այդ ներթափանցումը ոչ թե հնարավոր երևույթ է (ինչպես վեպի կամ բանաստեղծության մեջ), այլ նրանց էական, գրեթե պարտադիր հատկանիշներից մեկը: Այդ ժանրերը պատկանում են և՛ քնարական, և՛ էպիկական սեռերին, ավելի հիշտ՝ ազատորեն օգտվում են մեկի և մյուսի միջոցներից: Կերպարների, նրանց գործողությունների և կապերի պատկերումը այդպիսի երկերի էպիկական հիմքն է: Բայց այդ բոլորը տրվում է հեղինակի վերաբերմունքի հետ սերտորեն չաղկապված, հաճախ պոետը հանդես է գալիս իբրև ստեղծագործության քնարական հերոս: Կերպարները բնութագրվում են ոչ միայն գործողության մեջ, այլև իրենց հուզաշխարհի աստիճանական բացահայտման միջոցով: Նման ստեղծագործությունները կոչվում են **քնարաէպիկական** *(լիրոէպիկական): Այդ ժանրերն են առակը, բալլադը և պոեմը (երբեմն այս խմբին է դասվում նաև ներբողը):*

Նշված ժանրերի առանձնացումը մի հատուկ խմբի մեջ ամե-

նևին չի նշանակում գրական ինչ-որ չորրորդ սեռի բնդունում, քանի որ խոսքն այստեղ ոչ թե կյանքի արտացոլման մի նոր և տարբեր սկզբունքի, այլ պատմողական և թնարական սկզբունքների սերտ միաձուլման մասին է: Այդ միաձուլումն ընդհանուր առմամբ նշված ժանրերի էական հատկանիշն է, թեև առանձին դեպքերում կարող են գերակշռել կա՛մ թնարական, կա՛մ էպիկական կողմերը: Այդ է պատճառը, որ երբեմն խոսվում է էպիկական պոեմի, թնարական բալլադի մասին:

Առակ: Առակը սկզբնապես առաջացել է ժողովրդական բանահյուսության մեջ, ապա անցել է գրականության: Վաղ չրջանում առակը փաստորեն կենդանական հնթիաթի տարատեսակներից մեկն էր, բայց ավելի սեղմ սյուժեով և անպայման այլաբանական բովանդակությամբ: Արդեն հին աշխարհում յայնորեն հայտնի էին հնդկական առակների ժողովածուն (Պիլպայի) և հատկապես հույն առակագիր Եզովպոսի գործերը: Նոր ժամանակներում առակի ժանրը դասական բարձրության հասցրին Լաֆոնտենը, Կռիլովը և ուրիշներ: Հայկական առակաների առաջին ժողովածուները դեռևս XII–XIII դարերում կազմել են Մխիթար Գոշը և Վարդան Այգեկցին, իսկ նոր գրականության մեջ այդ ժանրը կիրառել են Արովյանը («Պարապ վախտի խաղալիք»), Ղ. Աղայանը, Ավ. Իսահակյանը, Ա. Խնկոյանը, Հ. Շիրազը և ուրիշներ:

Առակը երգիծական ժանր է. այն երևույթները պատկերում է նրանց ներքին անլիարժեքությունը, ծիծաղելի կողմերը բացահայտելու միտումով: Սակայն առակի երգիծանքն ունի **այլաբանական** (ալեգորիկ) բնույթ. մարդկային թերությունները նրա մեջ ներկայացվում են անուղղակի ձևով: Որպես գործող անձինք՝ հանդես են գալիս մեծ մասամբ կենդանիները, երբեմն՝ բնության երևույթները կամ առարկաները (առանձին դեպքերում՝ նաև մարդիկ): Սակայն, գծագրելով կենդանիների «բնավորությունները» կամ «հարաբերությունները», բանաստեղծն ակնարկում է համապատասխան մարդկային հատկություններ: Իրականում առակի հերոսը միշտ մարդն է:

Առակը սովորաբար բաղկացած է լինում երկու մասից: Առաջինը առակի **սյուժեն** է, պատմություն, որը շատ սեղմ է, հստակ, առանց երկրորդական սյուժետային գծերի կամ մանրամասն նկարագրությունների: Փոքր ծավալի մեջ առակագիրը պետք է ներկայացնի դեպքերի ընթացքը՝ հասցնելով որոշակի լուծման: Այլարա-

նական կերպարները և դեպքերը կազմում են առակի էպիկական հիմքը:

Երկրորդ մասը (որը դրվում է առակի վերջում, իսկ երբեմն էլ՝ սկզբում) **բարոյախոսությունն** է, այն եզրակացությունը, որ առակագիրը բխեցնում է իր պատկերած դեպքերից: Այդ մասը (որը պարունակում է առակի հիմնական գաղափարը) բնարական բնույթ ունի, խրատը ներկայացնում է հուզական երանգավորմամբ: Այդ երկու մասերի առկայությամբ, ինչպես նաև դեպքերի մասին հուդախառն պատմությամբ է պայմանավորված առակի բնաբանական բնույթը:

Հին և միջին դարերում առակը կրվում էր արձակ (Եզովպոսի, Գոչի, Այգեկցու առակները), իսկ նոր ժամանակներում դարձավ չափածո գրական ժանր, բնդ որում՝ նրա տաղաչափությունը յուրահատուկ գծեր ունի: Առակը գերծ է տների բաժանման որևէ կայուն սկսմայից և սովորաբար հետևում է հանգավոր «պատ» կամ «առակային ոտանավորի» այն սկզբունքին, երբ տողերի մեջ մտնում են թևև նման, բայց տարբեր քանակով ոտքեր կամ անդամներ: Ոտանավորի պատկերություն հնարավորություն է տալիս առակի լեզուն հարստացնելու կենդանի խոսակցական երանգներով: Առակի մեջ մեծ տեղ են գրավում երկխոսությունները:

Առակն ավանդական կայուն գծեր ունեցող ժանր է: Երբեմն միևնույն առակային սյուժեն մշակել են տարբեր հեղինակներ: Առակի պատմության մեջ դա սովորական և բնդունված երևույթ է, եթե միայն հեղինակը կարողանում է հին սյուժեն ներկայացնել նոր մեկնարանությամբ (այդպես է վարվել Հ. Թումանյանը միջնադարյան «Մի կաթիլ մեղրը» մշակելիս):

Բալլադ: Իրրև գրական տեսակ՝ բալլադը դարգացման մեծ ուղի է անցել: Միջին դարերում Եվրոպայում այդպես էին կոչում հատուկ տաղաչափական կառուցվածք ունեցող (մեծ մասամբ՝ բաղկացած 28 տողից, որոշ տողեր մի քանի անգամ կրկնվում էին) բնարական բանաստեղծությունը, որը կատարվում էր պարի և երգի ուղեկցությամբ: Բուն «բալլադ» տերմինը իտալերեն և ֆրանսերեն նշանակում էր «պարել» (Հայերեն թարգմանվել է «պարերգ» կամ «պարերգություն»): Սակայն XVIII դարի վերջից տերմինը փոխեց իր իմաստը, ռոմանտիկ բանաստեղծները ստեղծեցին բնարական մի նոր ժանր, որը նույնպես կոչեցին բալլադ: Դրանք ոչ մեծ ծավալի սյուժետային գործեր էին, որոնց հիմքում դրվում էր որևէ

ժողովրդական ավանդություն, լեգենդ, մեծ մասամբ անտվոր կամ ֆանտաստիկ մի դեպք: Այդ դեպքի նկարագրություն միշտ նպատակ ուներ հաստելու հուզական ուժեղ տպավորության, որին օգնում էին բալլադի դուտ բնարական հատվածները, կրկնվող տողերը կամ տները. երկխոսությունները. որոնց միջոցով էլ հաճախ առաջ էր չարժվում գործողությունը: Բալլադի այուժեն սովորաբար ուներ սուր դրամատիկ. լարված բնույթ. դարգանում էր արագ և արընթաց: Պատմվում էին միայն գործողության հիմնական օղակները՝ առանց կապակցող բացատրությունների: Այդ հատկանիշները. որոնք արդեն հատուկ էին Շիլլերի. Գյոթեի. Սրոթի. Ժուկովսկու բալլադներին, ղգալի չափով պահպանվեցին նաև ժանրի պատմության հետագա փուլերում:

Ռոմանտիկ բանաստեղծների բալլադներում գործողությունը հաճախ իրական աշխարհից տեղափոխվում էր երևակայության ոլորտ. ներկայացվում իրրև խորհրդավոր ուժերի և հրաշապատում երևույթների թատերաբեմ: Հաճախ հանդես էին գալիս ուրվականներ, կենդանացող մեռելներ, ոգիներ, սատանաներ ու կմախքներ, չարագուչակ գերեզման ու խորհրդավոր լուսին... Իսկ ռեալիստ բանաստեղծները՝ Պուշկինը, Բյոռնսը, Շևչենկոն, Թումանյանը, պահպանելով հանդերձ այուժեի ավանդական-լեգենդային հիմքը, շատ պատկերների պայմանական և անտվոր բնույթը, բալլադն օժտեցին կյանքի իրական գծերով, կենդանի խոսակցական լեզվով (այդ գծերը կարելի է տեսնել Պուշկինի «Ջրահեղձ» բալլադում):

Հայ գրականության մեջ բալլադի լավագույն օրինակներ են Թումանյանի «Փարվանան». «Ախթամարը», «Ադավնու վանքը», «Թագավորն ու չարչին», Հովհաննիսյանի «Արտավազդը», Խահակյանի «Հավերժական սերը», «Ասպետի սերը»:

Բալլադի պատմություն ցույց է տալիս, որ, չնայած դարերի ընթացքում կրած բոլոր փոփոխություններին, նրա մեջ պահպանվել են մի չարք կայուն գծեր, որոնց վրա և հենվում է ժանրի միասնությունը: Դա դեպքերի և դեմքերի բնարական ուժեղ գունավորումն է, լարվածությունն ու դինամիզմը, համեմատարար ոչ մեծ ծավալը: Սակայն ամենից կարևորը պետք է համարել բալլադի բովանդակության ոչ սովորական, բացառիկ բնույթը, պայմանական, նույնիսկ ֆանտաստիկ պատկերների առկայությունը: Պատահական չէ, որ բովանդակության այդ կողմերն ընդգծելու համար երբեմն փոխաբերաբար բալլադ են կոչվել նաև այլ ժանրի երկեր

(ինչպես՝ Օ. Ուայլդի «Ռեդինգի բանտի բալլադը» պոեմը, Լ. Ֆեյստվանգերի «Իսպանական բալլադ» վեպը, Վ. Թոթովենցի «Արաբական բալլադ» պատմվածքը, Գ. Զուխրայի «Բալլադ դինվորի մասին» կինոֆիլմը և այլն):

Խորհրդային չրջանի բալլադներում կարելի է նկատել երկու հիմնական թեմատիկ գիծ: Մի կողմից՝ շարունակում են գրվել (մանավանդ 30-ական թթ. հետո) բալլադներ ժողովրդական ավանդությունների ու լեգենդների հիման վրա: Այդպիսի գործեր են գրել Գ. Սարյանը («Փղոսկրյա գեղուհին», «Կիպարիս» և այլն), Ս. Տարոնցին, Ս. Վահունին և ուրիչներ: Սակայն ավելի հաճախ բալլադի նյութ են դարձել կյանքի իրական դրվագներ, հատկապես բաղաքացիական կռիվների և Հայրենական մեծ պատերազմի թեմաներով: Լեգենդի երևակայական աչխարհից տեղափոխվելով և կանգնելով իրական հողի վրա՝ բալլադը, սակայն, պահպանում է բովանդակության որոչ անորոչ, բացառիկ, նույնիսկ ֆանտաստիկ գծեր: Այդպիսին են Ե. Չարենցի, Գ. Սարյանի, Ս. Վահունու բալլադները:

Պոեմ: Չափածո ժանրերից ամենախոչորը՝ իր ծավալով, բնագրկումներով և հնարավորություններով, պոեմի ժանրն է: «Պոեմ» տերմինը կիրառում է չատ տարրեր տիպի երկերի նկատմամբ: Մենք պոեմ ենք անվանում ժողովրդական և անհատական էպոսները, օրինակ՝ Հոմերոսի «Իլիականն» ու «Ոդիսականը» և նրանց հետևությամբ գրված բազմաթիվ ուրիչ գործեր, միջնադարյան գրականության այնպիսի երկեր, ինչպես Նարեկացու «Ողբերգության մատյանը», Ռուսթավելու «Վագրընավորը», Դանտեի «Աստվածային կատակերգությունը»:

Սակայն նոր ժամանակների պոեմն իր հիմնական գեղարվեստական հատկանիչներով զգալի չափով տարբերվում է հին ու միջնադարյան գրականության նչված երկերից: Այն փաստորեն սկիզբ է առնում XVIII–XIX դարերի սահմանագծում ռոմանտիզմի գրականության մեջ: Մի չարք բանաստեղծներ և հատկապես Բայրոնն ու Պուչկինը ստեղծեցին պոեմի մի նոր տեսակ, որի մեջ համեմատարար սեղմ չրջանակներում պատմվում էր անհատական կյանքի որևէ դեպք՝ հաճախ սիրային հանգույցով: Պոեմի հերոսն օժտված էր բնավորության և ճակատագրի բացառիկ, անսովոր գծերով, դրվատվում և սուր կերպով հակադրվում էր իր չրջապատին: Գործողություն պատմվում էր բնական ուժեղ չնչով, հեղինակի

ես-ի անմիջական մասնակցությամբ: Այդպես են գարգանում Բայրոնի «Ջայլդ Հարոլդ», «Մովահևն», «Լարա», «Գյաուր», Պուշկինի «Կովկասի գերին», «Բախչիսարայի շատրվան», «Գնչուներ», Լերմոնտովի «Դևը», «Մծիրի» և այլ պոեմներ: Պոեմի ժանրը մեծ դեր խաղաց նաև ռեալիստական գրականության մեջ (Պուշկինի «Պղնձե հեծյալը», Ներկրասովի, Շևչենկոյի, Թումանյանի պոեմները):

Պոեմի այդ նոր տեսակը հայ գրականության մեջ սկզբնավորվեց XIX դարի 50-60-ական թթ. և ուներ գերազանցապես ազգային-հայրենասիրական կամ հասարակական թեմատիկա (Ալիշանի և Պատկանյանի պոեմները, Շահազիզի «Լևոնի վիշտը»): Բայց իր ամենաարժեքավոր նվաճումներին հայ պոեմը հասավ XX դարասկզբին Թումանյանի, Իսահակյանի, Վարուժանի և ուրիշների երկերում:

Պոեմի ձևերը շատ բազմազան են: Ամենից տարածվածը ժանրի այն տեսակն է, որի մեջ կան կերպարներ և դեպքերի որոշակի բնաժապ՝ բնութագրված ոչ միայն էպիկական, այլև լիրական միջոցներով: Մեծ տեղ են գրավում լիրական չեղումները, հաճախ բանաստեղծն ինքը հանդես է գալիս իրեն դեպքերի մասնակից, իրեն պոեմի հերոսներից մեկը: Վերցնենք Թումանյանի «Անուշը»: Նրա մեջ կերպարներն ու դեպքերը (էպիկական հիմքը) բացահայտված են բնաբանական ուժեղ գունավորմամբ: Նկատի ունենք ոչ միայն հեղինակի դեղումները, այլև Անուշի, Սարոյի ու մյուս հերոսների բազմաթիվ լիրիկական երգերը: Այդ հատվածները, որոնցից շատերը կարող են առանձին բնաբանական բանաստեղծություններ համարվել («Ամպի տակից ջուր է գալիս...», «Աստմ են՝ ուռին», «Բարձր սարեր, այ սարեր...», «Սիրուն աղջիկ, ի՞նչ ես լալիս...» և այլն), կազմում են պոեմի կեսից ավելին: Ահա թե ինչու «Անուշը» բնաբանապիկական ստեղծագործություն է:

Որոշ պոեմներում առաջին պլանի վրա են հերոսի ներաշխարհը, հույզերն ու խոհերը, թեև կան նաև դեպքերի ու հանգամանքների նկարագրություններ, այժմեի որոշ տարրեր: Փաստորեն պոեմը զարնում է մի բնդարձակ բնաբանական մենախոսություն, կրքոտ, բուռն խոստովանություն: Այդ սկզբունքով են գրված Բայրոնի «Ջայլդ Հարոլդը», «Շիլիոնի կալանավորը», Լերմոնտովի «Մծիրին», Իսահակյանի «Արու-Լալա Մահարին», Զարենցի «Կոմունարների պատը Փարիզում», Տվարդովսկու «Հեռաստանից հեռաստան» և այլ գործեր:

Պոեմի մեջ իրադարձությունները չեն պատմվում այնպես մանրամասն, հաջորդական ընթացքով, ինչպես վեպում: Հեղինակը վերցնում է միայն գործողության զարգացման մի քանի հիմնական օղակ՝ թողնելով, որ մնացածն ընթերցողն ինքը լրացնի իր երևակայության օգնությամբ: Համեմատենք հայ գրականության երկու դասական երկեր՝ Շիրվանզադեի «Նամուս» վեպը և Թումանյանի «Անուշ» պոեմը, որոնց թեման և սյուժեն շատ կողմերով նման են. երկու դեպքում էլ նկարագրվում է մարդու սիրո կործանումը նահապետական հնամնաց կյանքի պայմաններում: Բայց վիպասանը սիրո ողբերգական պատմությունը ներկայացնում է հաջորդարար, բազմաթիվ մանրամասներով: Այնինչ բանաստեղծը միանգամից մեզ մտցնում է պատմության մեջ (Անուշի և Սարոյի հանդիպումը աղբյուրի մոտ), իսկ հետագա կարևոր դեպքերից չատերը չի նկարագրում, այլ միայն մի երկու բառով ակնարկում է նրանց մասին, այն էլ հաճախ ոչ թե ուղղակի, այլ հերոսների խոսակցության միջոցով: Այդպես են ներկայացվում Անուշի և Սարոյի փախուստը գյուղից, Մոսիի հետապնդումները, Անուշի վերադարձը գյուղ, Սարոյի սպանությունը, Անուշի խելագարվելը և ինքնասպանությունը: Պատկերման այդ եղանակի շնորհիվ պոեմի չատ հարուստ բովանդակություն տեղավորվել է ընդամենը 856 տողի մեջ:

Պոեմի մյուս կական գիծն այն է, որ նրա մեջ, մեծ կամ փոքր չափով, առկա է դեմքերի ու դեպքերի բանաստեղծացումը, ինչ-որ հերոսական, իդեալական կողմեր բացահայտելու ձգտումը: Այդ բանաստեղծական, իդեալական հատկանիշները զանազան ձևերով և ուղիներով հանդես են գալիս բովանդակության և կառուցվածքով իրարից չատ տարբեր այնպիսի պոեմներում, ինչպես Թումանյանի «Անուշը», «Թմկարերդի առումը», «Հին կռիվը», Վարուժանի «Հարճը», «Արմենուհին», Իսահակյանի «Արու-Էլա Մահարին», Զարենցի «Ամրոխները խելագարված», «Ամենապոեմ», «Դևի լյառը Մասիս», Պ. Սևակի «Անրեալի դանգակատուն» և այլն:

Պոեմի ժանրի բանաստեղծական բովանդակություն. քնարական տարրերի հարստություն երբեմն հիմք են տվել գրողներին «պոեմ» կոչելու իրենց վիպական երկերը, եթե նրանց մեջ ուժեղ են արտահայտված այդ գծերից մեկը կամ մի քանիսը: Այսպես, Գոգոլն իր «Մեռած հոգիներ» վեպը կոչել է «պոեմ», Զարենցը իր «Երկիր Նաիրին»՝ «պոեմանման վեպ», իսկ Ա. Ս. Մակարենկոյի ծավալուն վիպական երկը պարզապես վերնագրված է «Մանկավարժական

պոեմ»: Սակայն նման դեպքերում «պոեմ» անվանումը ոչ թե ճշգրիտ ժանրային, այլ փոխաբերական բնութագիր է:

Գրականության պատմության մեջ ձևավորվել է նաև պոեմի մեկ այլ տեսակ՝ **երգիծական պոեմը**, որն իրականությանը մոտենում է ոչ թե բանաստեղծացնելու, այլ այս կամ այն երևույթը ծաղրելու, սպակաղնծելու միտումով: Երգիծական պոեմի մեջ կա՛մ «բարձր նյութի» մասին միտումնավոր խոսվում է հասարակ, հեգնական ոճով, կա՛մ, ընդհակառակը, ծիծաղաշարժ դեպքը ներկայացվում է արտաբուստ հանդիսավոր, պաթետիկ եղանակով: Այսպիսի պոեմներ են Բայրոնի «Բևպոն», Պուշկինի «Կոմս Նուլին», Լերմոնտովի «Տամբովի դանձապետուհին», Արովյանի «Հայարփենչեն», Թումանյանի «Պոետն ու Մուսան» և այլն:

Պոեմի ժանրին շատ մոտ է **չափածո վեպը**, որն այրի է ընկնում դարաշրջանի ավելի մեծ ընդգրկմամբ և գեղարվեստական բազմազան ձևերի դուգադրմամբ (Պուշկինի «Եվգենի Onեգին», Բայրոնի «Դոն Ժուան»): Գրվել են նաև **դրամատիկական պոեմներ**, որոնք հիմնականում կառուցված են հերոսների երկխոսության ձևով, բայց առանց գործողությունների ու պատկերների խիստ բաժանումների (Գյոթեի «Ֆաուստը», Բայրոնի «Մանֆրեդը», «Կայներ»): Դրամատիկական պոեմներում կարող են լինել նաև հեղինակային նկարագրություններ: Հայ բանաստեղծներից դրամատիկական պոեմներ են գրել Լևոն Մանվելյանը («Դևպի վեր», «Գալիլեև Միտոն», «Սասունցի Դավիթ և Մսրա Մելիք»), Ե. Չարենցը («Կապկազ», «Ափլլե՞ս, թե՞ Պլերո»), Գ. Սարյանը, Վ. Դավթյանը և ուրիշներ:

ԴՐԱՄԱՏԻԿԱԿԱՆ ԺԱՆՐԵՐ

Դրամատիկական (թատերական) գրականությունն նույնպես ունի իր տարատեսակները, որոնք տարբերվում են ինչպես արտացոլած նյութով, այնպես էլ արտահայտած տրամադրություններով, հուզական գնահատականով, կառուցվածքի որոշ առանձնահատկություններով: Թատերության հիմնական ժանրերը երեքն են՝ ողբերգություն (տրագեդիա), կատակերգություն (կոմեդիա) և դրամա (նեղ առումով), որոնք ունեն իրենց ժանրային տարատեսակները՝ գոյացած գրականության և թատրոնի պատ-

մական դարգացման տարրեր փուլերում:

Ողբերգություն: *Ողբերգություն գրական-թատերական այն ժանրն է, որի մեջ առավել ամբողջությամբ արտացոլվել են իրականության ողբերգական կողմերը, հասարակության առաջընթացի համար մարտնչող ու դոհվող հերոսի վեհ գծերը: Եթե գրական մյուս տեսակներում ողբերգականի արտացոլումը կարող է լինել կամ չլինել՝ կախված գրողի ընտրած նյութից և նպատակներից, ապա տրագեդիայի մեջ այն պարտադիր է և կազմում է ժանրի էության կարևորագույն կողմը:*

Հնագույն ժանրերից մեկն է տրագեդիան: Անտիկ աշխարհում այն ծագեց ծիսային երգերից ու ներկայացումներից, որոնք կապված էին որոշակի տոների, հավատալիքների, հատկապես խաղողի ու գինու աստված Դիոնիսոս աստծու պաշտամունքի հետ: Այդ տոների ժամանակ կատարվում էին երգեր (դիթիրամբներ), տրվում էին ներկայացումներ, որոնք պատմում էին Դիոնիսոսի տանջանքների, մահվան և հարություն առնելու մասին: Այդ երգերը հին հույներն այն ժամանակ կոչում էին «տրագեդիա», որը բառացի նշանակում է «այծի երգ», քանի որ նրանց կատարման ժամանակ սովորաբար այծեր էին զոհաբերում աստվածներին (հետո հայերը «տրագեդիան» բառացի թարգմանել են «նոխազերգություն», նաև «այծերգություն»): Սակայն աստիճանաբար ներկայացումների բովանդակությունն ընդլայնվում է, և տրագեդիա ասելով սկսում են հասկանալ առհասարակ տխուր, ողբերգական որևէ պատմություն, որը չէր ոչ միայն Դիոնիսոսի առասպելից, այլև ողջ հունական դիցարանությունից և հատկապես տրոյական և թերևական չարչերից:

Հունական ողբերգության ամենամեծ ծաղկումը տեղի ունեցավ մ.թ.ա. V դարում երեք խոշորագույն թատերագիրների՝ Էսքիլեսի, Սոֆոկլեսի ու Եվրիպիդեսի ստեղծագործության մեջ: Նրանց պիեսների հիմքում դրված էր որևէ դիցարանական մոտիվ, որի միջոցով արծարծվում էին ժամանակի հասարակական, բարոյական և փիլոսոփայական հարցեր (Էսքիլեսի «Շղթայված Պրոմեթևսը», «Պարսիկները», Սոֆոկլեսի «Անտիգոնեն», «Էլեկտրան», «Էդիպ արքան», Եվրիպիդեսի «Իփիգենիան», «Մեդեան» և այլն): Դիցաբանական սյուժեն ըստ էության սոսկ արտաբին չդարչ էր, որի տակ թաքնված էր ողբերգության ժամանակակից բովանդակությունը:

Հին ողբերգությունն իր կառուցվածքով պարզ էր, գործողությամբ՝ միասնական և ուղղագիծ, գրվում էր չափածո: Գործող անձանց թիվը սահմանափակ էր՝ սկզբում միայն մեկ, հետո՝ Էսքիլեսի և Սոֆոկլեսի պիեսներում՝ երկու, ապա երեք և ավելի: Շատ կարևոր դեր էր կատարում երգչախումբը (խոր), որը բաղկացած էր մեկ-երկու տասնյակ մարդկանցից և ուներ դեկավար (կորիֆեյ): Երգչախումբը, որը ներկայացման ամբողջ ընթացքում կանգնած էր բեմից ոչ հետու, արտահայտում էր հանրության, ժողովրդի կարծիքը տեղի ունեցողի մասին, ամեն մի կարևոր դեպքի առթիվ նա բարձրաձայն հայտնում էր իր վերաբերմունքը՝ հրճվանքը կամ ափսոսանքը, վիճում կամ խորհուրդներ տալիս հերոսին: Երբեմն էլ երգչախումբը պատմում էր նախկինում կատարված դեպքերի մասին: Սակայն աստիճանաբար հունական տրագեդիայում երգչախմբի դերը նվազում է. Եվրիպիդեսի պիեսներում երգչախմբային հատվածներն արդեն սոսկ պայմանական են և գործողության զարգացման մեջ ակտիվ դեր չեն խաղում:

Առհասարակ, թեև երեք մեծ հույն ողբերգակները ժամանակի իմաստով իրարից շատ հետու չեն, բայց նրանց երկերում նկատվում է ժանրի որոշակի զարգացում ոչ միայն կառուցվածքի, այլև բովանդակության առումով: Իզուր չէ, որ հնում ասում էին, թե Էսքիլեսը պատկերում է աստվածների, Սոֆոկլեսը՝ հերոսների, իսկ Եվրիպիդեսը՝ մարդկանց:

Անտիկ ողբերգակների պիեսներում դրսևորվեցին մի շարք գծեր, որոնք հետո պահպանվեցին իբրև ողբերգության ժանրի էական հատկանիշներ: Տրագեդիայի մեջ պատկերվում են կյանքի ամենաուժեղ, սուր հակադրությունները, որոնք գրեթե միշտ ողբերգական վախճան են ունենում, ավարտվում են գլխավոր հերոսի կործանումով: Ողբերգության հերոսը մեծ կրքերի ու նպատակների տեր անձնավորություն է՝ հաճախ օժտված բնավորության տիտանական գծերով: Նա շատ բարձր է կանգնած «միջին», «սովորական» մարդուց, և նրա սխալը ևս մեծ, կործանարար հետևանքներ է ունենում չրջապատի և առաջին հերթին իր համար:

Ողբերգությունն արծարծում է քաղաքական և բարոյական կարևոր հարցեր, կատարում վիճելարի բնույթ հանրացումներ, որոնք իրենց նշանակությունը չեն կորցնում շատ սերունդների համար: «Մարդու ճակատագիրը, ժողովրդի ճակատագիրը»,- այսպես է բնութագրել Պուշկինը ողբերգության հիմնական թեման: Մեծ է

նրա դաստիարակիչ ազդեցություններ: Կարևկցանք առաջացնելով գլխավոր հերոսի դժբախտ ճակատագրի հանդեպ՝ ողբերգություններ միաժամանակ տոգորում է մեզ գեղագիտական ու բարոյական բարձր իղևաններով:

Միջին դարերում բարձր ողբերգություններ որևէ զարգացում չունեցավ, նրա փոխարեն տարածված էին **միստերիաները**՝ կրոնական սրբերի կյանքից քաղված ներկայացումները:

Վերածնության դարաշրջանում և հատկապես Շեքսպիրի ստեղծագործության մեջ ողբերգության ժանրը հասավ բարձր կատարելության: Շեքսպիրյան ողբերգության հիմնական թեման հումանիստ անհատի կործանումն է ցածր կրքերի հետ բեղհարվելիս (Համլետ, Ռոմեո և Ջուլիետ, Օթելլո, Լիր և ուրիշներ): Բազմաթիվ, երբեմն մի քանի տասնյակի հասնող հերոսները, զուգահեռաբար զարգացող մի քանի սյուժետային գծերը, ողբերգական և կոմիկական տարրերի սերտ միաձուլումը արտակարգ հարստություն են տալիս նրա ողբերգություններին: Շեքսպիրն ստեղծում է մարդկային բազմազան բնավորություններ՝ մեծ սեղ հատկացնելով նրանց հոգեբանության բացահայտմանը: Ընդհանրացումների և ընդգրկումների այդ բացառիկ յայնություն իրավունք է տվել Հայնին պատկերավոր ձևով ասելու, թե Շեքսպիրի համար տեղի միասնությունն ամբողջ աշխարհն է, ժամանակի միասնությունը հավերժությունն է, իսկ գործողության միասնություն՝ ողջ մարդկությունը:

Ողբերգության մի բոլորովին այլ տեսակ ստեղծեցին XVII–XVIII դարերի կլասիցիստ գրողները (Կոռնել, Ռասին, Վոլտեր, Սումարոկով): Նրանք հաճախ օգտագործում էին անտիկ գրականության դիցաբանական թեմաները, սյուժեներն ու կերպարները՝ դրանց մեջ ներով ժամանակակից բովանդակություն: Կլասիցիստները խստորեն պահպանում էին տեղի, ժամանակի և գործողության միասնությունը, նրանց ողբերգությունները գրվում էին ընտիր լեզվով և հանդիսավոր ոճով, հերոսները բարձրաշխարհիկ անձնավորություններ էին, որոնք ներկայացնում էին արիստոկրատական վերնախավի առաքինությունները: Թեմատիկ, ոճական և ժանրային մի չարչ քարացած սկզբունքները զգալի չափով սահմանափակում էին կլասիցիստ գրողների հնարավորությունները, թեև նրանք ստեղծել են նաև կատարյալ երկեր (Կոռնելի «Սիդը», Ռասինի «Ֆեդրան» և այլն):

Հետագայում ողբերգության ժանրը չարունակից իր զարգացումը Շիլլերի և Գյոթեի ստեղծագործության մեջ (Գյոթեի «Գյոց Ֆոն Բերլիխինգենն», Շիլլերի «Ավազակներ», «Դոն Կառլոս»): Պուշկինը «Բորիս Գոդունով» պատմական ողբերգությամբ և այսպես կոչված «փոքրիկ ողբերգություններով» չարունակում էր ժանրի ռեալիստական, չնաշխարհյան գիծը՝ ստեղծելով կյանքի լայն պատկերներ, բազմակողմանի հոգեբանական կերպարներ: Իրենց բովանդակությամբ և կառուցվածքով ողբերգության ժանրին են մերձենում նաև նարվեկացի մեծ դրամատուրգ Հենրիկ Իբսենի որոշ երկեր (օրինակ՝ «Բրանդը»):

XIX դարի հայ գրականության մեջ լայն տարածում ունեին պատմական ողբերգությունները (Դուրյանի, Պեշիկթաշլյանի, Թերզյանի և այլոց պիեսները), որոնք որոշակի դեր խաղացին թատրոնի զարգացման և Հանդիսատեսի հայրենասիրական դաստիարակության գործում: Պատմական ողբերգության օրինակ է նաև Մուրացանի «Ռուզանը»: Իսկ XX դարասկզբին Լ. Շանթի գրած պատմական պիեսներից հատկապես «Ինկած բերդի իշխանուհին»՝ իր պատկերած դեպքերի սուր բնթացքով, կրքերի մեծ լարումով և ողբերգական վախճանի ճակատագրական կանխորոշվածությամբ, պետք է համարվի դասական ողբերգության ավանդույթների չարունակման ցայտուն նմուշ (ճիշտ է, Շանթը ինչպես այս, այնպես էլ մյուս դեպքերում հրաժարվել է իր գործերին ժանրային որոշակի բնութագիր տալուց և կոչել է պարզապես «թատերակ», այսինքն՝ պիես):

Ընդհանուր առմամբ կարելի է նկատել, որ կլասիցիզմի անկումից հետո XIX–XX դդ. գրականության մեջ ողբերգության ժանրը կորցրեց իր առաջատար դիրքերը: Իհարկե, կյանքի ողբերգական կողմերի պատկերումը ամենևին էլ օրակարգից չհանվեց, նույնիսկ, ավելին, լայնորեն թափանցեց արձակ և չափածո ժանրերի մեջ: Իսկ թատերգության բնագավառում ողբերգության «պարտականությունները» իր վրա վերցրեց նոր առաջացած «միջին ժանրը»՝ դրաման, որը գնալով ավելի մեծ կշիռ էր ձեռք բերում գրական-թատերական կյանքում: Թեև հատուկենտ դեպքերում արվում են պատմական ողբերգություն գրելու փորձեր (օրինակ, Ն. Զարյանի «Արա Գեղեցիկը»), բայց ժանրի մայրամուտն ակնհայտ էր: Այն իր դասական ձևով այլևս չչարունակվեց:

Կատակերգություն: *Կատակերգություն (կոմեդիա) գրականության բուն երգիծական ժանրերից (ֆելիետոն, էպիգրամ, առակ և այլն) ամենից խոչորն է: Նրա ամենաարնորոշ ժանրային գիծը երգիծական բովանդակության պարտադիր առկայությունն է: Կատակերգության հեղինակը կյանքն արտացոլում է նրա թերությունների, ծիծաղելի կողմերի տեսակետից, ձգտում է բննադատական վերաբերմունք առաջացնել դրանց նկատմամբ:*

Կատակերգությունն իրրև գրական ժանր նույնպես ձևավորվել է հին հունական գրականության մեջ: Նրա ակունքները ևս գտնվում են Դիոնիսոսի տոների ժամանակ կատարվող դիթիրամբային երգերում, գյուղական ուրախ, զվարճալի խաղերում և ներկայացումներում: Աստիճանաբար այդ ժանրը նույնպես բաժանվում է դիոնիսյան թեմատիկայից, ձևը է բերում ավելի լայն, ինքնուրույն բովանդակության, դառնում առանձին գրական տեսակ: Հին հունական կատակերգության ամենաարտաքր արտահայտություններ Արիստոֆանեսի ստեղծագործությունն է (մ.թ.ա. V–IV դարեր): Եթե էսքիլեսին անվանել են «ողբերգության հայր», ապա Արիստոֆաններին՝ «կատակերգության հայր»: Հունական կոմեդիան ուներ չատ լայն հասարակական թեմատիկա. Արիստոֆանեսի պիեսներում («Ամպեր», «Թռչուններ», «Հնձյալներ», «Լիսիստրատ» և այլն) ուղղակի արծարծվում են ժամանակի քաղաքական, փիլիսոփայական, պատերազմի և խաղաղության, նույնիսկ գրական-բննադատական հարցեր:

Հին հռոմեական գրականության մեջ կոմեդիայի ժանրը, ի տարբերություն ողբերգության, չատ մեծ տարածում գտավ (Տերենտիուս, Պլավտուս), մշակվեցին կոմիզմի բազմաթիվ տպավորիչ հնարքներ:

Վերածննդի և կլասիցիզմի չրջանում կատակերգության ժանրը մեծ զարգացման հասցրին Շեքսպիրը, Լոպե դե Վեգան, Մոլիերը և ուրիշներ: Մոլիերի՝ խորությամբ ու սրամտությամբ փայլող պիեսներում («Տարտյուֆ», «Քաղքենին ազնվական», «Ժլատը», «Երևակայական հիվանդը» և այլն) մերկացվում են արիստոկրատների և հոգևորականության երեսպաշտությունն ու ագահությունը:

Հարուստ են կատակերգության ավանդույթները նաև Ռուսաստանում: Ֆոնվիզինից («Տհասը») և Գրիբոեդովից («Խելքից պատուհաս») հետո ռուսական կատակերգությունն իր բարձրագույն

զարգացման հասավ Գոգոլի ստեղծագործության մեջ: Նրա «Վերաբննիչը» («Ռևիզորը») համաշխարհային գրականության ամենահատարկյալ կոմեդիաներից է: Մեծագույն երգիծական կրքով այն ցուցադրում է ցարական չինովնիկների չարաշահումները, նրանց կոպիտ ուժը, կեղծիքը, բայց և ներքին թուլությունը:

Հայ գրականության մեջ (եթե մի կողմ թողնենք կատակերգության ստեղծման նախնական փորձերը) այդ ժանրի դասական վարպետները Պարոնյանը և Սունդուկյանն են: Արտաբուստ մնալով ընտանեկան-կենցաղային հարցերի չրջանակում՝ նրանք հասնում էին մեծ ընդհանրացումների, ցուցադրում էին տիրող հարաբերությունների բարոյական անանկությունը: Կոմեդիան արտացոլում էր ոչ միայն կյանքի ծիծաղելի, այլև երբեմն սուր-դրամատիկ, անգամ ողբերգական կողմերը:

Կատակերգության՝ իբրև երգիծական ժանրի համար չատ հատկանշական են չափազանցությունը, հաճախ գրոտեսկը: Ծիծաղելի կերպարներ և վիճակներ ցույց տալու համար կատակերգության հեղինակը դիտմամբ խտացնում է գույները, ստեղծում պատկերներ, որոնք տատացի ճշգրտության տեսակետից հազիվ թե հավանական են, բայց գեղարվեստորեն ճշմարտացի են և տիպական: Պարոնյանի «Պաղտասար աղբար» կատակերգության մեջ, անչուշտ, չափազանցված է դատավորների (Փայլակ, Սուր, Երկաթ) ողջ վարքագիծը՝ սկսած բեմ մտնելու պահից (նրանք իրար «չվիրավորելու» համար միաժամանակ են բարձրացնում ոտքերը և չնմքից ներս դնում) մինչև «դատավարության» ամբողջ ընթացքը: Ջափազանցված են նաև հարևան կանանց վերազգեստավորված բեմ մտնելը՝ Պաղտասարին մեղադրելու համար, և շատ այլ տեսարաններ: Բայց մենք դա չենք ընկալում իբրև ճշմարտության խախտում, այդ պատկերներն օգնում են կերպարների գեղարվեստական տիպականացմանը: Իսկ Պարոնյանի «Ատամնարույժն արևելյան» կատակերգության մեջ կան գրոտեսկային պատկերներ (օրինակ՝ Թափաոնիկոսի կողմից Հիվանդին «րուժելու» ամբողջ տեսարանը): Գրոտեսկն ավելի մեծ տեղ է գրավում Ջարենցի «Կապկապ-Թամաչա» թաղաթական կատակերգության մեջ:

Կատակերգություններ հաճախ կառուցվում է թյուրիմացության, բացատրիկ, նույնիսկ աննկատային վիճակների վրա: Հերոսների միջև ծագած որևէ պատահական սխալ կամ թյուրիմացություն

ծնում է ծիծաղելի դրություններին մի ամբողջ չարք, որոնք ցուցադրվում են հաջորդաբար: Սակայն ռեալիստական կատակերգության մեծ ուժն այն է, որ այդ բացառիկ կամ պատահական վիճակը դառնում է հասարակական կյանքի օրինաչափություններ և կերպարների հոգեբանություն բացահայտելու միջոց: Հայտնի է, որ Գոգոլի «Վերաբնիչի» սյուժեն ծագել է Պուշկինի պատմած աննկոտային պատմությունից մի ճարպիկ խարերայի մասին, որը գավառական քաղաքում ներկայացել է իբրև վերաբնիչ: Սյուժեի հիմքում ընկնող այդ պատմությունը՝ Գոգոլը ցույց է տալիս, որ նույնիսկ այդպիսի պատահականություն օրինաչափորեն բխում է տիրող պայմաններից. կաշառակերության և կեղծիքի մեջ թաղված պաշտոնյաները հենց իրենք են ակամայից ստեղծում և հեշտությամբ հավատում այդ պատմություններ: Ճիշտ այդպես էլ Սունդուկյանի «Նամթարայա» կատակերգության մեջ Զամբախովի խարերայական էության համար չատ հատկանշական է, որ նա կատչում է պատահական թյուրիմացություններ և ամբողջ պիեսի ընթացքում խորացնում այն, որպեսզի հասնի իր նպատակին: Թյուրիմացության վրա հիմնված սյուժեն այստեղ ևս ծառայում է կերպարների վարքագծի և հոգեբանության ճշմարտացի պատկերմանը: Նույնքան վարպետորեն է օգտագործված գլխավոր հերոսի՝ Պետրոս Մինթոևի մոլորությունը Շիրվանզադեի «Մրգանի խնամին» պիեսում:

Երգիծական տպավորության հասնելու համար հեղինակը նախ և առաջ պետք է ստեղծի որևէ կոմիկական վիճակ, որը կոչում են **դրության կոմիզմ**: *Սա նշանակում է, որ կատակերգության հիմքում հեղինակը պետք է դնի մի այնպիսի դրություն, որն ինքնին ծիծաղելի է և բնորոշ է հայտնարերելու նաև հերոսների բնավորության ծիծաղելի կողմերը: Այսպես, կոմիկական են նշված վիճակները, կոմիկական է այն տեսարանը, երբ Պատասարն իր կնոջ սիրեկանին գտնելու համար օգնության է դիմում կիպարին, որը նույն այդ սիրեկանն է: Դրան ավելանում է և* **խոսքի կոմիզմը**. *կատակերգության հերոսների խոսքը պետք է առանձնապես սուր լինի, կոմիզմով հագեցած. պետք է բացահայտի կերպարների երգիծական գծերը: Պատահական չէ, որ հատկապես կոմեդիաններից չատ արտահայտություններ աֆորիզմի արժեք են ստանում, տարածվում ժողովրդի մեջ:*

ժանրի այս և ուրիշ առանձնահատկությունների լավագույն մարմնավորումը կարելի է տեսնել Դ. Դեմիրճյանի «Քաջ Նազար» կատակերգության մեջ, որը հայ թատերգության ամենանշանակալի երկերից մեկն է:

Կոմեդիան անցյալում ունեցել է մի քանի տարատեսակներ, որոնցից պետք է հիշատակել **ֆարսը** (միջին դարերում տարածված կենցաղային թեթև կատակերգություն՝ հաճախ գռեհիկ և խիստ գրոտեսկային բովանդակությամբ), **ինտերմեդիան** (խոշոր ներկայացման ընդմիջումների ժամանակ ցուցադրվող կոմիկական փոքրիկ ներկայացումը): Ավելի կարևոր դեր են խաղացել **վոդևիլները**, որոնք յայն տարածում են գտել XVII դարից: Վոդևիլը փոքր ծավալի (մեկ-երկու գործողությամբ) կենցաղային ուրախաչարժ պիես է՝ լեցված, բայց բարեհաջող լուծվող ինտրիգով, հերոսների բազմաթիվ արկածներով, պատահականություններով, հաճախ հանկարծահաս, ծիծաղելի վախճանով: Պիեսի մեջ մտնում են երգի բազմաթիվ տեքստեր, ներկայացումը ուղեկցվում է երաժշտությամբ, նույնիսկ պարով: Նախասովետական հայ թատրոնում վոդևիլը շատ տարածված էր: Ինքը՝ Սունդուկյանը, նույնպես գրել է վոդևիլներ («Գիշերվան սարը խեր է», «Օսկան Պետրովիչն էն կինրումը», «Եվայն կամ նոր Դիոգինես»): Վոդևիլ է նաև Շիրվանզադեի «Շաղատաները»:

Դրամա: Մինչև XVIII դարը համաշխարհային դրամատուրգիան դարգանում էր նշված երկու հիմնական ժանրերով (ողբերգություն և կատակերգություն), որոնք արտահայտում էին հակադիր տրամադրություններ: Ճիշտ է, ողբերգության մեջ հաճախ երևան էին գալիս կոմիկական տարրեր (ինչպես Շեքսպիրի մոտ), իսկ կոմեդիայի մեջ՝ ողբերգական (Մոլիերի «Միզանտրոպը», բայց, ընդհանուր առմամբ, այդ ժանրերն արտացոլում էին մարդկային կյանքի երկու ծայրաթևերը՝ «ծիծաղն» ու «արցունքը»:

XVIII դարում՝ եվրոպական լուսավորական չարժման չրջանում, գրականության մեջ խնդիր դրվեց ավելի յայնորեն պատկերելու դեմոկրատական խավերի կյանքն իր ամբողջ բազմազանությամբ: Իսկ դրա համար կոմեդիան և տրագեդիան այլևս բավարար չէին: Եվ ահա Դիդրոն Ֆրանսիայում, իսկ Լեսինգը Գերմանիայում առաջ քաշեցին մի նորորդ դրամատիկական ժանր ստեղծելու պահանջը: Այդ ժանրը պետք է ազատորեն պատկերեր սովորական

մարդկանց կյանքն ու կենցաղը, առօրյա դգացմունքներն ու «միջին» վիճակները, որոնցում ո՛չ ողբերգություն կա, ո՛չ էլ հատուկ կոմիզմ: Սկզբնապես այդ ժանրը, որի ոչ միայն տեսություններ, այլև առաջին օրինակները պատկանում են այդ երկու մեծ մտածողներին (Դիդրոյի «Անառակ որդին», «Ընտանիքի հայրը», Լեսինգի «Էմիլյա Գալոտտի», «Սառա Սամպսոն», «Նաթան իմաստուն»), կոչվում էր տարբեր կերպ՝ «բուրժուական ողբերգություն», «լուրջ ժանր», «միջին ժանր», «արցունքարեր դրամա» և այլն: Ավելի ուշ այն սկսեցին կոչել պարզապես **դրամա**, որը, սակայն, պետք է տարբերել այդ տերմինի լայն գործածությունից, երբ դրամա ենք անվանում գրական երկը սեռերից մեկը: Նույն ժամանակ սկիզբ առավ նաև այսպես կոչված **մելոդրամայի**, դա բարոյախոսական բովանդակության պիես էր, որը սովորաբար ավարտվում էր արատի պարտությամբ և առաքինության հաղթանակով, ուներ խիստ ընդգծված հուզական բնույթ: Այժմ էլ, որևէ ստեղծագործության մեջ այդպիսի հատկություններ տեսնելով, մենք այն անվանում ենք «մելոդրամատիկ»:

Դրամայի ժանրը թեպետ ողբերգության և կատակերգության միջին տեղն է գրավում, բայց դա երկու ժանրերի ինչ-որ խառնուրդ չէ, այլ ինքնուրույն գրական տեսակ, որն ունի իր յուրահատուկ սկզբունքները: Դրաման ավելի ազատ է իր ընտրած կենսական նյութով և կառուցվածքով: Այն ձգտում է պատկերել կյանքի սուր կոնֆլիկտները, հոգեբանական և սոցիալական հակասությունները՝ իրենց ամբողջ բնական բազմազանությամբ, իրական չրջապատով և հանգամանքներով: Դրամայի մեջ կարող են տեղ գտնել և՛ կոմիկական, և՛ ողբերգական դրություններ, բայց դրանք չեն դառնում իրականության արտացոլման տիրապետող սկզբունք, հատկապես չեն խտացվում, այլ ցուցադրվում են **կյանքի ընդհանուր հոսանքի մեջ**՝ ուրիշ, ավելի սովորական վիճակների չարքում: Այսպես, չատ դրամաներ ողբերգական վախճան ունեն, ավարտվում են գլխավոր հերոսի դոհվելով, ինչպես Շիրվանզադեի «Պատվի համարը»: Բայց այդ պինսը ողբերգություն չէ, այլ դրամա, որովհետև բացակայում է ընդհանուր ողբերգական մթնոլորտը, գործող անձինք սովորական մարդիկ են՝ զերծ բնավորության և կրքերի այն տիտանականությունից, որը հատուկ է տրագեդիայի հերոսներին:

Մյուս կողմից, պատկերելով ծիծաղելի դրություններ՝ դրաման

դրանք հատկապես չի սրում, չի դիմում չափազանցման, գրոտեսկի, ծաղրանկարի այն յուրահատուկ միջոցներին, որոնցից օգտվում է կատակերգությունը: Ամեն ինչ կատարվում է ավելի բնական հանգամանքներում: Շիրվանզադեի դրամայում երգիծական որոշ գծերով են օժտված Սաղաթելը, Սուրենը, Ռոզալիան, բայց այդ գծերը չեն սրվում, և այդ կերպարներն ընդհանուր առմամբ երգիծական չեն (թեև հնարավոր է նաև առանձին երգիծական կերպարների գոյություն դրամայում):

Դրամային բնույթ է գլխավոր հերոսների ոչ միայն արտաքին, այլև ներքին հոգեբանական բարդ հակասությունների բազմակողմանի պատկերումը, ինչ մենք դարձյալ տեսնում ենք «Պատվի համարի» մեջ (Մարգարիտ, էլիդրարով):

Այս ժանրի զարգացման մեջ մեծ դեր են խաղացել Շիլլերը իր «Ավազակներ», «Սեր և խարդավանք» և այլ դրամաներով, Հյուգոն, որի պիեսները («Կրոմվել», «Էռնանի», «Թագավորը զվարճանում է») ռոմանտիկական դրամայի ամենաբնորոշ արտահայտությունը եղան, Լերմոնտովն իր «Դիմակահանդես» չափածո դրամայով: Ավելի ուշ մեծ զարգացման հասավ ռեալիստական դրաման Ռուսաստանում (Օստրովսկի, Տոլստոյ, Գոգոլ) և արևմուտքում (Իբսեն, Հաուպտման, Շոու):

Հայկական դրաման փաստորեն ձևավորվեց Սունդուկյանի ստեղծագործության մեջ: Թեև իր բոլոր պիեսները մեծ դրամատուրգն անվանել է «կատակերգություն», «կատակ», բայց նրանցից մի քանիսը («Պեպո», «Էլի մեկ դոհ», «Քանդած օջախ», «Ամուսիններ» իրենց բովանդակությամբ ավելի շուտ դրամաներ են: Կյանքի կոմիկական կողմերի հետ մեկտեղ նրանց մեջ արտացոլվել են նաև ողբերգական և, մանավանդ, դրամատիկական վիճակներ, որոնք ավելի տիրապետող են, քան ծիծաղելին, կոմիկականը: Այդ երևույթը նկատվում է նաև Օստրովսկու ստեղծագործության մեջ. նույնիսկ խոր դրամատիզմով հագեցած իր մի քանի պիեսներ («Անտառ», «Անմեղ մեղավորներ» նա կոչել է կոմեդիա, ինչպես նաև Գոգոլի մոտ, որը կոմեդիա է անվանել ողբերգական չնչտերով հարուստ իր երկերը՝ «Ճայր», «Քեռի Վանյան», «Բալենու այգին»: Իրենց պիեսները կոմեդիա կոչելով՝ հեղինակները ցանկացել են հատկապես նշել, որ դրանք հերոսական բովանդակությամբ ողբերգություններ չեն, այլ պատկերում են կյանքի սովո-

բական, բնական բնթացքը, ինչը ավելի բնորոշ էր կատակերգությանը: Ինչպես Դորրոյուրովն էր ասում Օստրովսկու երկերի առիթով, դրանք «կյանքի պիեսներ» են, որոնց մեջ առաջին պլանի վրա է «կյանքի բնդհանուր իրադրություններ»՝ իր բոլոր կողմերով:

Սակայն դրամայի ժանրը իր հստակ, «զտարյուն» տեսքով հայ բեմում հաստատվեց Շիրվանզադեի ստեղծագործության շնորհիվ: Նա ռեալիզմի դիրքերից յայնորեն ցուցադրեց հայ հասարակության կյանքը՝ դրա համար նախընտրելով թատերգության «միջին ժանրը», որին և պատկանում են նրա գրեթե բոլոր պիեսները («Եվգինե», «Ունե՞ր իրավունք», «Պատվի համար», «Ավերակների վրա» և այլն): Ռեալիստական դրամայի կատարյալ նմուշ է նաև Վ. Փափազյանի «Ժայռը»:

Հայ դրամայի զարգացման, հատկապես ազգային թատրոնում սիմվոլիզմի սկզբունքները հաստատելու գործում մեծ է Լ. Շանթի դերը: Սկսելով արդիական կյանքը պատկերող դրամաներով («Եսի մարդը», «Ուրիշի համար», «Ճամբուն վրա»)՝ Շանթը չուտով անցավ պատմական թեմատիկային, որը և դարձավ նրա տաղանդի ամենից ամրողջական դրսևորման բնագավառը («Հին աստվածները», «Կայսրը», «Օչին պայլը» և այլն):

XX դարի գրականության մեջ առաջացավ և մեծ զարգացման հասավ դրամատուրգիայի մի նոր տեսակ՝ **կինոդրամատուրգիան** (կինոսցենարներ): Այստեղ գործող անձանց խոսակցությունները, ներքին խոսքը դուգակցվում են հեղինակային պատմության առանձին, ոչ ծավալուն կտորների հետ, որոնք արդեն դուրս են գալիս պիեսներում հանդիպող սովորական նչագրությունների (ռեմարկների) չրջանակից և պատմողական ավելի էական դեր են կատարում: Սցենարը միշտ գրվում է իրրև ապագա կինոնկարի հիմք: Այդ պատճառով չատերը չեն ընդունում նրա ինքնուրույն գրական նչանակությունը: Սակայն փորձը ցույց է տալիս, որ լավ կինոնկարի հիմք դառնալու համար սցենարը նախ և առաջ գրական բարձր արժանիքներ պիտի ուննա, պետք է ինքնին վերցրած գեղարվեստական հետաքրքրություն ներկայացնի:

Կինոյի, ռադիոյի, հեռուստատեսության և ընդհանրապես բեմական արվեստի տեխնիկական միջոցների զարգացման չնորհիվ ժամանակակից թատերգության մեջ առաջացել են բազմաթիվ նոր տեսակներ ու ենթատեսակներ, որոնք ժանրային տարբեր

սկզբունքների ազատ համագործության արդյունք են: Այսպիսով, չարունակվում է ժանրաստեղծության ընթացքը՝ հարստացնելով գրականության և արվեստի հնարավորություններն ու գեղարվեստական դիտարանը:

ԳԼՈՒԽ ՅՈԹԵՐՈՐԴ

ԳՐԱԿԱՆ ՈՒՂՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՄԵԹՈԴ ԵՎ ԳՐԱԿԱՆ ՈՒՂՂՈՒԹՅՈՒՆ

Հասկացողություն գեղարվեստական մեթոդի մասին: *Գրական սևերն ու ժանրերը միակ բնագավառը չեն, որտեղ ի հայտ են գալիս գրողների բնորհանուր հատկանիշները: Քննելով տարբեր ժամանակի և ազգության պատկանող հեղինակների ստեղծագործություններ՝ մենք տեսնում ենք, որ նրանք կարող են բնորհանուր գծեր ունենալ նաև* **իրականության արտացոլման հիմնական սկզբունքների իմաստով:** *Այդ հիման վրա էլ խոսվում է տարբեր* **գեղարվեստական** *(կամ* **ստեղծագործական***)* **մեթոդների** *մասին:*

Մեթոդը գիտական և փիլիսոփայական համընդհանուր հասկացություն է: Գիտության մեջ դա երևույթների գիտական հետազոտության և ճշմարտության հասնելու եղանակն է: Իսկ **գեղարվեստական մեթոդ են կոչվում կենսական երևույթների ընտրության, պատկերման և գնահատման այն ընդհանուր սկզբունքները, որոնցով ղեկավարվում է արվեստագետն իր աշխատանքում:** *Գեղարվեստական մեթոդները գոյանում են այն բանի հիման վրա, որ տարբեր հեղինակների (ինչպես միաժամանակ ստեղծագործող, այնպես էլ տարբեր դարաշրջաններում կամ ազգային միջավայրում ապրած) երկերում հանդես են գալիս որոշ ընդհանուր սկզբունքներ: Խոսքը գեղարվեստական արտացոլման կյանքին, առավել լայն նշանակություն ունեցող սկզբունքների մասին է, որոնց ընդհանրության և կրկնության հիման վրա ծագում է մեթոդի ըմբռնումը արվեստի մեջ:*

Գեղարվեստական մեթոդը կյանքի ճշմարտությունը վերարտադրելու այն ուղին է, որով ընթանում է արվեստագետը: Մեթոդի հասկացության մեջ մի չարք կողմեր են մտնում՝ գրողի մոտեցումը

կյանքի ուսումնասիրության և ճանաչողության խնդրին, փաստերի ընտրության և պատկերման եղանակը. գեղարվեստական միջոցները և այլն: Սակայն ամենից վճռականը գեղարվեստական մեթոդի համար **մարդու պատկերման, կերպարի ստեղծման եղանակն է:** Յուրաքանչյուր մեթոդ ենթադրում է մարդու պատկերման որոշակի սկզբունք, որից. վերջին հաշվով, բխում են մեթոդի բոլոր մյուս գծերը:

Ստեղծագործական մեթոդի մյուս կարևոր, նյութային հատկանիշը **գեղագիտական իդեալի** և կյանքում նրա իրագործման ուղիների ըմբռնումն է: Մեթոդը բնորոշվում է հասարակության և անհատի կատարելության, նրանց զարգացման հեռանկարների որոշակի պատկերացումներով, որոնք արվեստի բնագավառում հանդես են գալիս որպես գեղագիտական իդեալ: Այլ էր գեղագիտական իդեալը անտիկ արվեստում, այլ էր միջնադարյան կամ կլասիցիստական նրկերում: Իդեալի և կյանքում նրա իրականացման տարբեր ըմբռնումներով էին պայմանավորվում ռեալիզմն ու ռոմանտիզմը:

Մեթոդի հիմնական յուրահատկությունները պայմանավորված են օրինակի իրականությամբ՝ դարաշրջանի պատմական բովանդակությամբ, սոցիալական իդեալներով ու գեղարվեստական ճաշակով: Կլասիցիզմը չէր կարող երևան գալ միջին դարերում. այն հատկապես իր ժամանակաշրջանի՝ XVII–XVIII դդ. եվրոպական իրականության որոշ կողմերի արդյունքն էր: Ռոմանտիզմը դարձավ հատկապես XVIII դարի վերջի և XIX դարի սկզբի հասարակության անցումային շրջանի գեղարվեստական արտահայտությունը:

Մեթոդի բնորոշ պայմանավորված է գրողի աշխարհայացքով, նրա տաղանդի առանձնահատկություններով: Բայց այստեղ պետք է մի կարևոր վերապահություն անել. մեթոդն ամենևին էլ չի ենթադրում նրա հետ կապված բոլոր հեղինակների աշխարհայացքի նույնություն: Միևնույն մեթոդը կարող է կիրառվել տարբեր աշխարհայացք ունեցող գրողների կողմից: Բալզակը և Ստենդալը, Տոլստոյն ու Դոստոևսկին, Շիրվանզադեն և Նար-Դոսը իրենց գեղարվեստական սկզբունքներով ռեալիստներ են, բայց տարբեր հասարակական ըմբռնումներ են ունեցել, ինչպես և միաժամանակ ստեղծագործած այնպիսի ռոմանտիկ գրողներ, ինչպես Բաֆֆին, Պատկանյանը, Մերենցը: Հետևաբար՝ գեղարվեստական մեթոդը, հատկապես ռեալիզմը, պետք է հասկանալ իրեն չատ յայն

ստեղծագործական մի սկզբունք, որին կարող են հետևել տարբեր հայացքների տեր արվեստագետներ, թեև ամեն մի առանձին դեպքում այդ սկզբունքին հարելը բխում է նաև գրողի աշխարհըմբռնումից:

Գրականագիտության մեջ բավական տարածված է գեղարվեստական մեթոդների պատմական զարգացման երկու՝ չատ կողմնորոշիչ տարբեր բմբռնում: Մեկն այն է, որի համաձայն՝ համաշխարհային արվեստի ամբողջ պատմության մեջ (սկզբում սաղմնային ձևով, իսկ հետո՝ ավելի ու ավելի որոշակիորեն) դրսևորվել է երկու հիմնական սկզբունք՝ ստեղծագործության (կամ գեղարվեստական մտածողության) **ռեալիստական տիպ** և **ռոմանտիկական տիպ**:

Այս տեսության համար ելակետ է ծառայել Բելինսկու դրույթը պոեզիայի երկու հիմնական տեսակների (իղեալական և ռեալ) մասին: Վաղ չրջանի հոդվածներից մեկում մեծ քննադատը գրել է. «Պոեզիան երկու, այսպես ասած, եղանակով է ընդգրկում և վերարտադրում կյանքի երևույթները: Այդ եղանակները հակադիր են իրար, թեև տանում են դեպի նույն նպատակը: Բանաստեղծը կա՛մ վերակերտում է կյանքը համաձայն սեփական իղեալի, որը կախված է իրերի նկատմամբ նրա հայացքների բնույթից, նրա հարաբերությունից աչխարհի, դարի և ժողովրդի հետ, որի հետ նա ապրում է, կա՛մ էլ վերարտադրում է կյանքն իր ամբողջ մերկությամբ և ճչմարտությամբ՝ հավատարիմ մնալով իրականության բոլոր մանրամասներին, գույներին ու երանգներին: Այդ պատճառով էլ պոեզիան կարելի է կիսել երկու, այսպես ասած, բաժնի՝ **իղեալական և ռեալ**»:

Հենվելով Բելինսկու այս դրույթի վրա՝ հայտնի գրականագետ Լ. Ի. Տիմոֆեևը հանգում է այն մտքին, որ «վերարտադրության և վերակերտման միասնությունը իրենից ներկայացնում է իրականության պատկերավոր արտացոլման ընդհանուր էական գիծը»: Իսկ արվեստի պատմության մեջ այդ ընդհանուր հատկանիչները հանդես են գալիս «անվերջ բազմազան ձևերով՝ մերթ մեկ, մերթ մյուս միտումի գերակչռությամբ»:

Այսպիսով, տվյալ տեսության համաձայն՝ ռեալիզմը և ռոմանտիզմը չպետք է համարել արվեստի պատմական զարգացման որոշակի չրջանների հետ կապված երևույթներ: Դրանք դիտվում են իրրև երկու լիարժեք և հավասարազոր միտումներ, երկու մչտական

բազադրամասեր, որոնք տարբեր ձևերով երևան են գալիս բոլոր փուլերում՝ ոչ թե ժխտելով, այլ փոխադարձաբար լրացնելով իրար: Ստեղծագործության ռեալիստական և ռոմանտիկական տիպերի զարգացման բազմազան ձևերի հիման վրա էլ առաջանում են տարբեր գեղարվեստական մեթոդներ, հոսանքներ և ոճեր:

Մյուս տարածված տեսակետն այն է, ըստ որի՝ գեղարվեստական մեթոդներն ու նրանց համապատասխանող գրական ուղղություններն ու հոսանքները պետք է դիտել իրրև **կոնկրետ պատմական երևույթներ**: *Պատմական հայեցակետն այս դեպքում թելադրում է, որ մեթոդներն ու ուղղությունները ընկնեն ոչ թե տիպարանորեն և կամ իրրև «հավերժական կատեգորիաներ», այլ առարկայորեն և կոնկրետ՝ իրենց զարգացման և հաջորդափոխության ընթացքի մեջ: Գրականագիտությունը ոչ թե պետք է ձգտի մեթոդների ինչ-որ անփոփոխ, համապարփակ բնորոշումների, այլ աչքաթող չանելու այն գծերը, որոնցով հատկանշվում է տվյալ մեթոդը իր պատմական զարգացման այս կամ այն փուլում: Քննության այս եղանակն ունի այն առավելությունը, որ համապատասխանում է գրականության պատմության տրամաբանությանը, քանի որ յուրաքանչյուր մեթոդ դիտվում է իր ծագման և զարգացման կոնկրետ հանգամանքներում:*

Ասվածն այնքան էլ մեթոդի հետ կապված բոլոր դժվարությունները չեն հաղթահարվում: Բանն այն է, որ տվյալ մեթոդին բնորոշ այս կամ այն հատկանիշը կամ նույնիսկ մի քանիսը կարելի է հայտնաբերել և՛ տվյալ մեթոդի ձևավորումից ու զարգացումից առաջ, և՛ գրականության ասպարեզից նրա հեռանալուց հետո: Զարմանալի չէ, օրինակ, որ գրականագետները ռոմանտիզմի գծեր են տեսնում և՛ միջին դարերում, երբ ռոմանտիզմն իրրև ինքնուրույն մեթոդ դեռ չէր ձևավորվել, և՛ XX դարում, երբ ռոմանտիկական հատուկ ուղղություն այլևս չկար: Նույնը կարելի է ասել կլասիցիզմի, սենտիմենտալիզմի, նատուրալիզմի և մյուս հոսանքների մասին՝ չխոսելով արդեն ամենից համապարփակ մեթոդի՝ ռեալիզմի վերաբերյալ:

Յուրաքանչյուր մեթոդ այն բանից հետո, երբ այն պատմականորեն ձևավորվել է, ամրողջացրել իր ստեղծագործական դիմանկարը, ընդլայնվելու, իր «իշխանության տակ» արվեստի ուրիշ մարզեր ներառելու միտում ունի: Մեթոդի անվանումը դառնում է յուրօրինակ փոխաբերական մակդիր (ռեալիստական, ռոմանտի-

կական, սենտիմենտալ, նատուրալիստական, սիմվոլիստական և այլն), որով սկսում են բնորոշվել նաև նախորդաց ու հաջորդ փուլերի գեղարվեստական երևույթները: Փաստերի ճնշման տակ գրականագետներն ընդլայնում են մեթոդի չրջանակները: Օրինակ. ռեալիզմի պատմություն, որն իրեև որոշակի գրական ուղղություն ձևավորվեց XIX դարում, չատ գրականագետներ, նկելով գեղարվեստական երևույթների տիպարանական նմանություններից և բնդհանրություններից, սկսում են Վերածնության դարաչրջանից՝ Շեքսպիրի և Սերվանտեսի ստեղծագործությունից, իսկ մյուսներ նույնիսկ հասցնում են անտիկ աչխարհ: Փորձենք բացատրել այս ամենի հիմքն ու պատճառը:

Մեթոդը որպես գեղարվեստական համակարգ: *Մեթոդներն առաջանում են ոչ թե նոր և բոլորովին անծանոթ տարրերից, այլ արդեն առկա ավանդույթների հիման վրա՝ գեղարվեստական արտացոլման հնարավորությունների սահմաններում իրագործելով տվյալ մեթոդի բնդհանուր սկզբունքները: Սակայն, դրա հետ միասին, ամեն մի մեթոդ հանդես չ բերում հակում դեպի այդ սկզբունքներից մեկը կամ մի քանիսը՝ հատկապես սրելով և բնդգծելով դրանք: Ահա թե ինչու սովորաբար դժվար չէ տվյալ մեթոդի այս կամ այն կոնկրետ գիծը գտնել նաև ավելի վաղ կամ ավելի ուչ չրջանի երկերի մեջ, ինչպես նաև միաժամանակ գոյություն ունեցող ուրիչ մեթոդներում: Եթե նույնիսկ մեթոդները գտնվում են պայքարի և հակադրության մեջ, նրանք դարձյալ իրարից պատնեշներով անջատված չեն, քանի որ, վերջին հաչվով, ենթարկվում են իրականության գեղարվեստական արտացոլման բնդհանուր օրինաչափություններին:*

Սրանով են մասնավորապես պայմանավորված այն սերտ կապը, փոխազդեցությունն ու ներթափանցումը, որ միչտ նկատվել են նոր ժամանակների երկու առավել ազդեցիկ մեթոդների՝ ռեալիզմի և ռոմանտիզմի միջև: Իրականությունն իր ողջ ճչմարտությամբ վերարտադրելու ռեալիստական ձգտումը և կյանքը ցանկալի իղեալի համաձայն վերափոխելու ռոմանտիկական ձգտումը հաճախ են սերտորեն զուգակցվում: Ռեալիզմի և ռոմանտիզմի յուրօրինակ միաձուլում ենք մենք տեսնում չատ մեծ գրողների՝ Ստենդալի, Բալզակի, Պուչկինի, Գոգոլի, Զևսովի և ուրիչների ստեղծագործության մեջ: Հայ գրողներից այդ միաձուլումը կարելի է նկատել Արովյանի, Մուրացանի, Թումանյանի, Իսահակյանի և ուրիչների

երկներում: Գրականության պատմություն գիտի նաև փաստեր, երբ իր ուղին սկսելով իբրև ռոմանտիկ՝ գրողը հետո անցել է ռեալիզմի դիրքերը: Տարբեր ձևերով այդ անցումը կատարել են Բալզակն ու Ստենդալը, Պուշկինն ու Գոգոլը: Սակայն այս բոլորը չեն ժխտում, որ հնարավոր է և պետք է որոշել այս կամ այն գրողի ստեղծագործության տիրապետող սկզբունքը, հիմնական մեթոդը: Այսպես, չնայած ռեալիստական և ռոմանտիկական տարրերի փոխադարձ ներթափանցմանը՝ Բալզակն ու Գոգոլը, Թումանյանն ու Շևչենկոն, անշուշտ, ռեալիստներ են, իսկ Բայրոնն ու Հյուգոն կամ Րաֆֆին ու Պատկանյանը՝ ռոմանտիկներ:

Հարցն ավելի լավ պատկերացնելու համար պետք է օգտվել **գեղարվեստական մտածողության և արտացոլման հիմնական տարրեր** հասկացություններից: Այդ տարրերի մասին մենք առանձին-առանձին խոսել ենք նախորնթաց չարադրանքի մեջ, և այժմ կարելի է անդրադառնալ նրանց գեղարվեստական մեթոդի տեսանկյունից:

Ամենից կարևորը այս առումով գեղարվեստական արտացոլման մեջ իրականության օբյեկտիվ բովանդակության և հեղինակային սուբյեկտիվ գնահատականի փոխհարաբերությունն է, այն, ինչ Բելինսկին անվանել է կյանքի **վերարտադրություն** և **վերստեղծում**: Կյանքի իրական գծերի վերարտադրությունը մի կողմից և ցանկալի իղեալի համաձայն այն վերակերտելու ձգտումը մյուս կողմից երևան են գալիս բոլոր դեպքերում, բայց սովորաբար գերակշռում է նրանցից մեկնումեկը, և այդ հանգամանքը դառնում է տվյալ գրողի ստեղծագործական դիմագիծը որոշելու կարևորագույն չափանիշ: Վերհիշենք մեզ արդեն ծանոթ՝ համանման թեմա ունեցող «Ոսկի աքաղաղ» և «Գործակատարի հիշատակարանից» վիպակները: Ակնհայտ է, որ Րաֆֆու պատկերների մեջ գերակշռում է կյանքը և հերոսներին հեղինակի իղեալի ոգով վերափոխելու ու վերակերտելու ցանկությունը, թեև վիպակում կան նաև վաճառական դասի կյանքի և բարքերի չատ ճշմարտացի դրվագներ: Այնինչ Շիրվանզադեն ձգտել է վերարտադրել առևտրական աշխարհի իրական պատկերն ու մարդկային ճակատագրերը՝ առանց տեղ տալու իր սուբյեկտիվ ցանկությունների դրսևորմանը: Նույն տարրերությունը ավելի մեծ չափերով կերևա, եթե համեմատենք «Կայծերն» ու «Քաոսը»: Երկուսի մեջ էլ կարելի է մատնանշել և՛ իրականության ճշմարտապատում վերարտադրության տարրեր (մի դեպքում պարսկահայ և թուրքահայ կյանքի, մյուս դեպքում՝ անդրկովկաս-

յան մեծ քաղաքի բազմազան տեսարաններ), և՛ կյանքն ու մարդկային ճակատագրերը վերակերտելու ձգտում (Ֆարհատի և նրա ընկերների գործունեության, ապագա Հայաստանի պատկերը «Կայծերի» մեջ. Միքայելի վերափոխման պատմություն «Քաոսում»): Բայց «Կայծերի» մեջ հեղինակի գլխավոր նպատակը կյանքի վերակերտումն է, իսկ «Քաոսի» մեջ՝ նրա օբյեկտիվ պատկերի վերարտադրություն: Դրանով էլ, գլխավորապես, պայմանավորված է առաջինի ռոմանտիկական և երկրորդի ռեալիստական բնույթը:

Ամեն մի ստեղծագործության մեջ յուրովի հանդես են գալիս նաև գեղարվեստական մտածողության բուն էության հետ կապված մի քանի ուրիշ հատկանիշներ, որոնք առերևույթ հակադիր են, բայց միշտ փոխկապակցված: Հիշենք այդ հատկանիշները թվարկման կարգով, քանի որ նրանց բնութագիրը արդեն տրված է այս դասագրքի նախորդ գլուխներում: Դրանք են՝ ա) գեղարվեստական պատկերման կոնկրետություն և բնորհանրացնող բնույթ, բ) զգացմունքային անմիջականություն և տրամաբանական հայացք պատկերվող իրականության նկատմամբ, գ) կենսական փաստի և ստեղծագործական երևակայության զուգակցում, դ) ավանդույթի և նորարարության միասնություն և այլն:

Գեղարվեստական արտացոլման այս անհրաժեշտ տարրերն ամեն անգամ արտահայտվում են տարբեր համամասնությամբ և հարաբերությամբ: Եվ դա կախված է ոչ միայն գրողի տաղանդի բնույթից, այլև այն մեթոդի յուրահատկություններից, որի սկզբունքներին (գիտակցաբար թե տարերայնորեն՝ գրական ընդհանուր մթնոլորտի թելադրանքով) հետևում է նա: Իսկ **մեթոդը իրականության գեղարվեստական արտացոլման որոշակի համակարգ է,** որի մեջ նշված տարրերը զուգակցվում են մի նոր. մինչ այդ անծանոթ հարաբերությամբ: Յուրաքանչյուր մեթոդ գոյանում և ձևավորվում է կյանքի գեղարվեստական վերարտադրության ընդհանուր օրինաչափությունների սահմաններում՝ տարբեր ձևերով ու չափերով օգտագործելով այն հնարավորությունները, որ ունի արվեստը: Դրանցից մեկը կամ մյուսը կարող է առաջ քաշվել ու սրվել, երբեմն նաև չափազանցվել, իսկ մյուսները կարող են համեմատաբար երկրորդական դիրք գրավել կամ առհասարակ մոռացության տրվել:

Ամեն մի մեթոդ իր գեղարվեստական համակարգն ստեղծում է այն հասարակական ու գեղարվեստական պահանջների համա-

պատասխան, որոնց ադեկդության տակ նա գոյացել է: Պատմական հանգամանքների փոփոխության հետ էլ այդ համակարգը կարող է թայթայվել և դուրս մղվել գրականությունից: Սակայն գեղարվեստական արտացոլման հիշյալ տարրերը չարունակում են ապրել, տարբեր ձևերով հանդես գալ հետագա չրջանի գրականության մեջ: Այդ հիման վրա էլ առաջանում է ժամանակակից գեղարվեստական երևույթները անցյալի այս կամ այն մեթոդի չափանիշներով գնահատելու հակումը, թեև այդ մեթոդի բացարձակորեն համարժեք կրկնության մասին խոսք լինել չի կարող:

Այսպիսով, գեղարվեստական մեթոդները, մանավանդ ռեալիզմը, և՛ պատմականորեն կոնկրետ են ու անկրկնելի, և՛ հարատևում են՝ անցնելով մի դարաչրջանից մյուսը: Նրանք իրենց մեջ կրում են ինչպես իրականության գեղարվեստական արտացոլման որոչ տիպարանական կայուն հատկանիշներ, այնպես էլ ժամանակի ընթացքում փոխվող ու մոռացվող գծեր:

Սրանով է նաև պայմանավորված ռեալիզմի բացառիկ կարևոր տեղը մեթոդների չարքում: Ռեալիզմն այն մեթոդն է, որն ամենից ավելի է համապատասխանում իրականության գեղարվեստական արտացոլման բուն կոչմանն ու նպատակներին՝ կյանքի ճշմարտացի վերարտադրության և գեղագիտական իդեալի բաղմակողմանի բացահայտման խնդրին: Ահա թե ինչու՝ թեև ռեալիզմը, ինչպես կտեսնենք, իրեն գեղարվեստի որոչակի մակարդակի և որակի արտահայտություն, առաջանում է պատմական զարգացման մի որոչակի աստիճանում, բայց նրա տարրերը հնչտությամբ հայտնաբերվում են նաև չատ ավելի վաղ փուլերում: Եվ ահա թե ինչու ռեալիզմն ամենից կայուն և հարատևող մեթոդն է՝ լի անընդհատ զարգանալու, նորանոր ձևերով ու տեսակներով հանդես գալու հնարավորությամբ:

Հետևաբար, մեթոդները բնութագրելիս պետք է կոնկրետ-պատմական մոտեցում զուգակցել նրանց տիպարանական կայուն գծերի բացահայտման հետ: Միչտ պետք է հիչել, որ պատմական կոնկրետ չրջաններով գրեթե երբեք չի սպառվում տվյալ մեթոդի գեղարվեստական սկզբունքների նչանակությունը, դրանք տարբեր ձևերով կարող են արտահայտվել նաև հաջորդ դարաչրջաններում*:

---

* Մեթոդի հետ կապված այս և ուրիչ հարցերի քննություն տրված է «Գեղարվեստական մեթոդի էություն» հոդվածում (**Էդ. Ջրբաչյան**, Պոետիկայի հարցեր. 1976, էջ 7–90):

Մեթոդների դրսևորման բազմազան ձևերը: *Գեղարվեստական մեթոդը՝ իրրև իրականության արտացոլման հիմնական սկզբունքների ամբողջություն, ձևավորվում և արտահայտվում է տարբեր դարաշրջանների և ազգությունների գրականության մեջ, տարբեր ստեղծագործական նկարագիր ունեցող հեղինակների երկերում: Դա հիմք է ծառայում գրական դանազան ուղղությունների, հոսանքների ու ոճերի առաջացման համար, որոնք մեթոդի սկզբունքների մարմնավորման և գոյության կոնկրետ եղանակներն են:*

Պետք է նկատի ունենալ, որ հիշյալ հասկացությունների տարբերակման հարցում միասնություն չկա: Երբեմն «գրական ուղղություն», «հոսանք», «դպրոց», նույնիսկ «ոճ» տերմինները կիրառվում են մեթոդի փոխարեն: Թեև դրանք սերտորեն կապված են իրար հետ, բայց նրանց նույնացումը ճիշտ չէր լինի:

Գրական ուղղության *մեջ սովորաբար միավորվում են տվյալ դարաշրջանի բազմաթիվ, նույնիսկ տարբեր գաղափարական դիրքորոշման տեր գրողներ, որոնք, սակայն, մոտ են իրենց գեղարվեստական սկզբունքներով: Այդ կապը ձևավորվում է և՛ գիտակցաբար, և՛ տարերայնորեն՝ որպես համանման սկզբունքների հետևության արդյունք: Օրինակ, եթե ռեալիզմն ամբողջությամբ վերցրած գեղարվեստական մեթոդ է, ապա նրա զարգացման կոնկրետ պատմական փուլերը, ասենք՝ XVIII դարի լուսավորական ռեալիզմը կամ XIX դարի քննադատական ռեալիզմը կարելի է անվանել գրական ուղղություններ: Կլասիցիզմն իր ստեղծագործական սկզբունքներով հանդես եկավ իրրև հատուկ գրական ուղղություն ոչ միայն XVII դարի Ֆրանսիայում՝ կենտրոնացած միապետության քաղաքական և գաղափարական գերիշխանության պայմաններում, այլև XVIII դարի վերջի՝ բուրժուական հեղափոխության չրջանի արվեստում:*

Այսպիսով, գրական ուղղություն մեթոդի իրացումն ու գոյությունն է կոնկրետ պատմական հանգամանքներում:

Գրական հոսանք *հասկացություն նպատակահարմար է կիրառել իրենց աշխարհայացքով և գեղարվեստական սկզբունքներով ավելի սերտորեն կապված գրողների նկատմամբ: Այդ գրողները հաճախ միավորվում են որոշակի խմբակների և կազմակերպությունների մեջ, իրենց քաղաքական և գեղագիտական հայացքները հռչակում հատուկ մանիֆեստների կամ հայտարարությունների ձևով: Գրական հոսանքները կարող են լինել հենց միևնույն գրա-*

կան ուղղության ներսում. օրինակ՝ XVIII դարի վերջի և XIX դարի սկզբի ռոմանտիկական ուղղության մեջ գոյացած առաջադիմական և հետադիմական հոսանքները, որոնք, մի չարչ բնղհանրություններով հանդերձ, հակադիր էին աշխարհայացքային և ստեղծագործական չատ հարցերում: Գրական հոսանքը կարող է ձևավորվել նաև ուղղություններից դուրս՝ իր հետ բերելով ստեղծագործական ուրույն սկզբունքներ և փաստորեն դառնալով առանձին մեթոդ: Այդպիսի գրական հոսանքներ են եղել, օրինակ, նատուրալիզմը, իմպրեսիոնիզմը, սիմվոլիզմը, ֆուտուրիզմը և այլն:

Գեղարվեստի պատմություն ցույց է տալիս, որ գրական ուղղության համեմատությամբ հոսանքներն ավելի կարճատև կյանք և ազդեցություն են ունեցել:

Գրական դպրոց անվանումը (որը ներկայումս հազվադեպ է գործածվում) կիրառվել է իրրև գրական հոսանքի հոմանիշ կամ էլ որևէ նչանավոր արվեստագետի ստեղծագործական սկզբունքների առումով, սկզբունքներ, որոնք որդեգրվում են ուրիշ հեղինակների կողմից: Այսպես, «նատուրալ դպրոց» էր կոչվում XIX դարի 40-ական թթ. ռուս գրականության մեջ առաջացած այն հոսանքը, որը չարունակում էր Գոգոլի ռեալիստական սկզբունքները: Արովյանի անմիջական հաջորդներին (Պռոշյան, Ագայան, գյուղագիրներ), որոնք նրա հետևությամբ հայ արձակը զարգացրին հայրենի գյուղաչխարհի կյանքն ու բարքերը կենդանագրելու ուղիով. հաճախ անվանում են «արովյանական դպրոցի» գրողներ:

Երբեմն գեղարվեստական մեթոդի նչանակությամբ է կիրառվում նաև **գրական ոճ** հասկացությունը (հիշենք XX դարի 20-30-ական թթ. չատ տարածված «պայքար ոճի համար», «դարաչրջանի ոճ», «մեծ ոճ» և նման ուրիշ արտահայտություններ կամ հայ իրականության մեջ Ա. Տերտերյանի մի քանի աչխատությունների վերնագրերը՝ «Գրական ոճի սոցիոլոգիան», «Սրրուհի Տյուսար և «ռոմանտիկ ոճի» խնդիրը» և այլն): Սակայն ոճի այդպիսի լայն ըմբռնումն այսօր ակնհայտորեն հնացել է և նպատակահարմար չէ կիրառել: Բացի ոճի՝ մեզ արդեն ծանոթ լեզվական ըմբռնումից, ներկայումս գրական ոճ ասելով հաճախ հասկանում են նաև գեղարվեստական մեթոդի սկզբունքների անհատականացված մարմնավորումը առանձին գրողի ստեղծագործության կամ նույնիսկ որևէ կոնկրետ երկի մեջ:

Սակայն գրական-գեղարվեստական մեթոդների և ուղղու-

թյուններին տարրերությունները չպետք է բացարձակացնել: Ինչ տարրեր ուղղության էլ որ պատկանեն գրական երկերը, նրանք վերջին հաշվով ենթարկվում են գեղարվեստական մտածողության և արտացոլման որոշ ընդհանուր օրինաչափությունների: Դա է այն հիմքը, որը չատ «ազգակցական կապեր» և նմանություններ է ծնում տարբեր դարաշրջանների ու գեղարվեստական մեթոդների պատկանող երկերի միջև: Ջպետք է դարմանալ նաև, որ գրական այս կամ այն ուղղությունը կարող է ծնվել իր նախորդի ընդերքում՝ ի վերջո դառնալով նրա հակադրությունն ու ժխտումը: Դրա օրինակներն են XVIII դարի լուսավորական ռեալիզմը, որը ծնվեց կլասիցիզմի սահմաններում և սկզբնապես չատ ընդհանուր գծեր ուներ նրա հետ, ինչպես նաև XIX դարի քննադատական ռեալիզմը, որը մի որոշ ժամանակ բնակվում էր իրեև ռոմանտիզմի տարատեսակներից մեկը: Այդ նմանություններն էլ մեզ իրավունք են տալիս երկերի գիտական վերլուծության և գնահատման ժամանակ դեկավարվել որոշ ընդհանուր սկզրունքներով: Դա նկատի ուներ Բելինսկին, երբ գրում էր. «Ստեղծագործության օրենքները հավերժական են, ինչպես որ բանականության օրենքները. և Հոմերոսն իր «Իլիականը» գրել է նույն այն օրենքներով, որոնցով Շեքսպիրը գրում էր իր դրամաները, իսկ Գյոթեն՝ իր «Ֆաուստը»: Իրարից հազարամյակներով ու դարերով բաժանված արվեստի այդ հսկաների երկերը վերլուծելիս քննադատը կվարվի նույն կերպ»:

Ելնելով այն ըմբռնումից, որ մեթոդը կյանքի արտացոլման, պատկերի կառուցման և իդեալի դրսևորման որոշակի սկզրունք է, մենք կարող ենք ասել, որ ստեղծագործական մեթոդն առաջացել է արվեստի հետ, քանի որ իրականության գեղարվեստական վերարտադրությունը միշտ ենթադրում է մոտեցման ինչ-որ եղանակ: Այդ իմաստով, անշուշտ, որոշակի մեթոդ են ունեցել և՛ հին հունական գրողները, և՛ միջնադարի հայ բնարերգուները: Հին հունական գրականության գեղարվեստական մեթոդը բխում էր այն ժամանակի մարդկանց դիցարանական մտածողությունից և թելադրում էր ամեն ինչ պատկերել այդ ըմբռնումների լույսի ներքո: Առհասարակ, հին և միջին դարերում գրողները գեղարվեստական արտացոլման այս կամ այն եղանակին հետևում էին մեծ մասամբ տարերայնորեն՝ հենվելով աշխարհի և մարդու մասին իրենց ունեցած ընդհանուր պատկերացումների վրա:

Բայց գրականագիտությունը դեռևս չի հանգել անտիկ և միջ-

նադարյան գրական-գեղարվեստական ուղղությունների և ոճերի քիչ թե շատ միանշական ըմբռնման: Գեղարվեստական մեթոդներն ու դրանց համապատասխանող ուղղություններն ավելի որոշակի ու հստակ արտահայտվել են նոր դարերի գրականության մեջ: Ուստի նպատակահարմար է նրանց քննությունն սկսել Վերածնության և կլասիցիզմի շրջանից, երբ մենք արդեն տեսնում ենք ոչ միայն մեթոդն իբրև ստեղծագործական սկզբունք, այլև նրա տեսական հիմնավորումը, տեսնում ենք նաև տարբեր գրական ուղղությունների ու հոսանքների փոխադրելություն ու պայքար:

Ստորև մենք համեմատաբար մանրամասնորեն կծանոթանանք դասական գրականության երեք հիմնական ուղղություններին (կլասիցիզմ, ռոմանտիզմ, ռեալիզմ) և ավելի համառոտ՝ XIX–XX դդ. գրական հոսանքներից մի քանիսին՝:

ԿԼԱՍԻՑԻԶՄ

Կլասիցիզմի առաջացման պատմական պայմանները: *Սկսած XVII դարից՝ չատ ազգային գրականություններում տարածվում և դգալի դեր է կատարում կլասիցիզմի (դասականության) գեղարվեստական մեթոդը: Կլասիցիզմը սկզբնապես տիրապետող դիրք գրավեց ֆրանսիական գրականության մեջ, ապա տարածում գտավ նաև արևմտաևրոպական մյուս երկրներում, Ռուսաստանում, ինչպես և Հայ իրականության մեջ: Սակայն այդ մեթոդի ամենայրիվ և կատարյալ արտահայտությունը մնաց XVII դարի ֆրանսիական գրականությունը: Այդ դարի գրեթե բոլոր նշանավոր*

---

* *Գեղարվեստական մեթոդների և համապատասխան ուղղությունների անվանումները թարգմանվել են հայերեն հատկապես արևմտահայ և սփյուռքահայ մամուլում, գիտաուսումնական գրականության մեջ: Ահա միջազգային և հայերեն տերմինների զուգահեռ չարքը. կլասիցիզմ–դասականություն, ռոմանտիզմ–վիպականություն, ռեալիզմ–իրապաշտություն, նատուրալիզմ–բնապաշտություն, սիմվոլիզմ–խորհրդապաշտություն (կամ՝ խորհրդանշանականություն), իմպրեսիոնիզմ–տպավորապաշտություն, ֆուտուրիզմ–ապագայապաշտություն և այլն: Թեև նշված հայերեն բառերից մի քանիսը տարբեր չափերով կօգտագործվեն հետագա չարադրանքի մեջ, սակայն գիտականորեն ավելի ճշգրիտ լինելու համար առաջնություն կտրվի միջազգային տերմիններին:*

ֆրանսիացի գրողները (Կոռնել, Ռասին, Մոլիեր, Լաֆոնտեն և ուրիշներ) մեծ կամ փոքր չափով կապված էին կլասիցիզմի ստեղծագործական սկզրունքների հետ: Իսկ Նիկոլա Բուալոյի «Քերթողական արվեստ» չափածո traktատը (1674) դարձավ կլասիցիզմի տեսության ամենից հեղինակավոր չարադրանքը:

Կլասիցիզմի առաջացման և տարածման հասարակական հիմքը այն ժամանակ Ֆրանսիայում ստեղծված միապետական կարգերն էին, որոնք հատկապես ուժեղացան Լյուդովիկոս XIV-ի երկարատև թագավորության տարիներին: Բացարձակ միապետությունը վերջ տվեց ֆեոդալական մասնատվածությանը և ձգտում էր իրեն ենթարկել երկրի քաղաքական, տնտեսական և մշակութային կյանքի բոլոր կողմերը: Գաղափարախոսության բոլոր տեսակները, այդ թվում՝ արվեստն ու գրականությունը, ծառայեցվում էին գոյություն ունեցող կարգերի ամրապնդմանը: Այդ պայմաններում գոյացավ կլասիցիզմի ուղղությունը՝ իր ստեղծագործական պրակտիկայով ու տեսությամբ:

Կլասիցիզմի հիմնական գծերը: *Այդ ուղղությունը կլասիցիզմ (դասականություն) կոչվեց այն պատճառով, որ նրա ներկայացուցիչները ձգտում էին* **նմանվել կլասիկներին**, *այսինքն՝ հին հունական և հռոմեական գրականությանը: Անտիկ գրականությունից նրանք շատ բան էին վերցնում՝ թեմաներ, սյուժեներ, կերպարներ, դիցաբանական անուններ և արտահայտություններ: Նրանց շատ երկեր հունա-հռոմեական արվեստի հայտնի սյուժեների կամ պատմիչների հաղորդած որևէ դրվագի մշակումներ էին (Կոռնելի «Հորացիուս», «Ցիննա», Ռասինի «Բրիտանիկ», «Ֆեդրա», «Անդրոմաքե» ողբերգությունները): Այն կլասիցիստ գրողները, որոնք իրենց աշխարհայացքով ավելի մերտ էին կապված միապետական կարգերի հետ, հակված էին առավելապես դեպի կայսրության չրջանի հռոմեական գրականությունը, որը համահունչ էր նրանց ճաշակին և հասարակական ձգտումներին: Այնինչ դեմոկրատական հակումներ ունեցող հեղինակները գերադասում էին հին հունական և հանրապետության չրջանի Հռոմի թեմաները:*

Անտիկ գրականության հետևելը, իհարկե, մեխանիկական բնույթ չուներ, այլ միջոց էր ժամանակակից կյանքի հարցեր արծարծելու համար: Հին կերպարներն ու սյուժեները արդիականացվում էին, արտահայտում նոր ժամանակի մարդու հոգեբանությունն ու զգացմունքները:

Կլասիցիզմի կարևորագույն գծերից մեկը **բանականության (ռացիոնալիզմի)** սկզբունքն էր: Հետևելով Դեկարտի ռացիոնալիստական փիլիսոփայությանը՝ կլասիցիզմի տեսաբանները պահանջում էին ամբողջ ստեղծագործական աշխատանքը ենթարկել բանականության խիստ օրենքներին: «Քո իմաստը ձեզ համար ամեն ինչից թանկ լինի»,- դիմելով գրողներին՝ ասում էր Բուալոն: Այդ պահանջն իր դրական դերը խաղաց, քանի որ ստեղծագործության մեջ մտցնում էր հստակություն, տրամաբանական և ներդաշնակ կառուցվածք, հաստատում էր մարդկային բանականության իրավունքները՝ ի հակակշիռ միջնադարյան սխոլաստիկայի և միստիկայի: Սակայն արվեստի խնդիրը համարելով կյանքի երևույթները բանականության օրենքներով վերլուծելն ու ներկայացնելը՝ կլասիցիստները հաճախ րնկնում էին ծայրահեղության մեջ՝ անտեսելով երկի հուզական կողմը: Դրա հետևանքով կերպարները դառնում էին չոր, դատողական, դուրկ կենդանի զգացմունքներից:

Կլասիցիզմը հասարակական-քաղաքական որոշակի սկզբունքների և նպատակների հետ կապված ուղղություն էր: Նրա երկերում ուժեղ էր քաղաքացիական պաթոսը, մարդկանց հերոսության ոգով, համապետական շահերի գիտակցությամբ տոգորելու ձգտումը: Պատահական չէ, որ շատ երկերի հիմքում րնկած էր հերոսի անձնական և հասարակական շահերի բախումը (օրինակ, Կոռնելի «Սիդը», «Հորացիուսը», Ռասինի «Ֆեդրան» և այլն): Այդ կոնֆլիկտը միշտ ավարտվում էր հասարակականի հաղթանակով. ճնշելով անհատական շահերի պահանջը՝ հերոսը գիտակցարար զիջում էր անձնազոհության՝ հանուն պետական, քաղաքացիական սկզբունքի*: Դրանով հաստատվում էին մարդկային վարքագծի որոշակի նորմեր: Բանականության «բարձրագույն օրենքներով» ղեկավարվող, ամեն ինչ հասարակության շահերին ենթարկող անհատի մեջ էր կլասիցիզմը տեսնում և հաստատում իր գեղագիտական իդեալը:

Կլասիցիզմի գեղարվեստական հնարավորությունները լրջորեն սահմանափակվում էին ճշմարտության միակողմանի ըմբռնման

---

* Անձնական և հասարակական շահերի այդ բախումը, որը գերիշխող էր շատ կլասիցիստական երկերում, հայտնի է իբրև «պարտքի և զգացմունքի կոնֆլիկտ»:

հետևանքով: Բուալոն կոչ էր անում գրողներին ուսումնասիրել բնությունը, երբեք չհեռանալ ճշմարտությունից, որովհետև «գեղեցիկ է միայն ճշմարիտը»: Սակայն իրականության յայն և համակողմանի պատկերման պահանջը կլասիցիստները փոխարինում էին սոսկ «գեղեցիկ բնության» պատկերմամբ՝ դրա մեջ հասկանալով միայն ազնվականության և բուրժուական վերնախավի կյանքը և արհամարհարար երես թեքելով ժողովրդի կյանքի արտացոլման խնդրից: Նույն Բուալոն, որը կոչ էր անում ուսումնասիրել «պալատն ու քաղաքը», միաժամանակ հանդիմանում էր Մոլիերին այն բանի համար, որ նա իրեն թե «ստորացնում է» իր արվեստը՝ պատկերելով հասարակ խավերի կյանքը:

Կլասիցիզմի գրականության չատ բնորոշ էր այսպես կոչված **վերացական-տրամաբանական տիպականացման սկզբունքը**: Մարդկային բնավորություն, կլասիցիզմի տեսության համաձայն, միշտ կրողն է որևէ տիրապետող կրքի, որով պայմանավորված են նրա մյուս բոլոր գծերը: Եվ ահա, կերպարի մեջ կլասիցիստն ամենից առաջ աչքաթող էր հայտնաբերել բնավորության որևէ մեկ հիմնական հատկանիշ՝ ժլատություն, ստորաքարշություն, փառասիրություն, խանդ, ճշմարտասիրություն, անձնազոհություն և այլն): Այդ գիծն ավելի հստակ արտահայտելու համար մի կողմ էին դրվում կերպարի մյուս հատկանիշները, և անչափ ընդգծվում, վառ ու ամբողջական արտահայտություն էր ստանում տվյալ տիրապետող կիրքը: Բայց կերպարն ընդհանուր առմամբ դառնում էր միակողմանի, հաճախ սխեմատիկ, բացակայում էր բնավորության կենդանի բազմազանությունը: Քիչ ուշադրություն էր դարձվում կերպարի անհատականացմանը, որի հետևանքով այն դառնում էր որևէ արատի կամ առաքինության վերացական մարմնացում: Այդ միակողմանիությունը ժամանակին նկատել է Պուշկինը: Համեմատելով մեծ ռեալիստ Շեքսպիրին և ֆրանսիացի կլասիցիստ դրամատուրգ Մոլիերին՝ Պուշկինը գրել է. «Շեքսպիրի ստեղծագործած դեմքերը սոսկ այսինչ կրքի, այսինչ արատի տիպեր չեն, ինչպես Մոլիերի մոտ է. այլ բազմաթիվ կրքերով, բազմաթիվ արատներով օժտված կենդանի էակներ են. պարագաները հանդիսատեսի առաջ դարգացնում են նրանց բազմազան ու բազմակողմանի բնավորությունները: Մոլիերի մոտ ժլատը ժլատ է, և ուրիշ ոչինչ: Շեքսպիրի մոտ Շեյլոկը ժլատ է, ուշիմ, վրիժառու, որդեսեր, սրամիտ»:

Բացի այդ, կլասիցիստների ստեղծած կերպարները սովորաբար

գտնվում էին անչարժ (ստատիկ) վիճակում. նրանք ողջ ստեղծագործության մեջ որևէ էական փոփոխության չէին ենթարկվում: Գրողները խուսափում էին հերոսին անմիջարար գործողության մեջ ցուցադրելուց. դևպքերն ավելի շատ պատմվում էին, քան թե ուղղակիորեն պատկերվում: Դրամատուրգիայում, որը նրանց նախասիրած գրական ձևն էր, բուն գործողությունն առավելապես տեղի էր ունենում ինչ-որ մի տեղ՝ բեմի հետևում, և դրա մասին հաղորդականն իմանում էր սուրհանդակի կամ ականատեսի պատմածից: Առավել ևս անթույլատրելի էր կլասիցիստների պատկերացմամբ տղեղ կամ «արյունալի» տեսարանների անմիջական պատկերումը բեմում, մի բան, որի համար նրանք խստորեն քննադատում էին Շեքսպիրին:

Գրականության զարգացումը կլասիցիստները ձգտում էին ենթարկել **կանոնների** և **օրենքների**, որոնք, նրանց կարծիքով, հավերժական նշանակություն ունեին: Կլասիցիզմի տեսաբանները գրական ժանրերը ենթարկում էին խիստ աստիճանավորման՝ տարրերով այսպես կոչված «բարձր», «միջին» և «ցածր» ժանրեր: Ամեն մի խմբի համար սահմանում էին որոշակի թեմատիկա, լեզվի և կառուցվածքի գծեր: «Բարձր» ժանրերը (ողբերգություն, հերոսական էպոպեա, ներբող, եղերերգություն և այլն) պետք է գրվեին «բարձր ոճով», բնտիր լեզվով՝ թույլ չտալով առօրյա-խոսակցական ոճի տարրեր, պետք է պատկերեին վերնախավի կյանքը, արծարծեին համազգային նշանակություն ունեցող խնդիրներ: Իսկ «ցածր» ժանրերի (առակ, կատակերգություն, սատիրա և այլն) նյութը կյանքի «ստոր», առավելապես ծիծաղելի կողմերն էին: Նրանք ունեին իրենց համապատասխան ոճը և թեմատիկան: Ժանրերի միջև կլասիցիստները խիստ սահմաններ էին անցկացնում՝ անթույլատրելի համարելով մեկի տարրերի ներթափանցումը մյուսի մեջ կամ գեղագիտական տարրեր կատեգորիաների միաձուլումը (ասենք՝ կոմիկական տարրերը ողբերգության մեջ կամ բնհակառակը): Կլասիցիստները գերապատվություն էին տալիս չափածո ժանրերին: Նույնիսկ դրամատիկական երկերը նրանք գրում էին հանգավոր չափածոյով, անպայման հինգ գործողությամբ: Լիրիկայում գերիշխում էին օբյեկտիվ իրականությունն արտացոլող ժանրերը (ներբող, հովվերգություն, էկլոգ և այլն), իսկ անձնական բնաերերգությունը զարգացում չստացավ:

Դրամատուրգիայում գործող օրենքներից ամենակարևորը

«երեք միասնությունների» *օրենքն էր: Այդ օրենքի համաձայն՝ պատկերվող գործողություն պետք է տեղի ուներ ոչ ավելի, քան 24–36 ժամում (ժամանակի միասնություն), միևնույն վայրում կամ բնակարանում (տեղի միասնություն) և պետք է լիներ նպատակասլաց, առանց չեղումների կամ դուգահեռ գծերի (գործողության միասնություն): Սկզբնական շրջանում այս օրենքը ուղված էր գրական ստեղծագործության կառուցվածքի անկանոնության դեմ և մասամբ պայմանավորված էր այն ժամանակվա բեմական հնարավորություններով, սակայն շուտով այն դարձավ կաչկանդիչ գործոն, որի դեմ հետագայում կրքով պայքարում էին ռոմատիկ և ռեալիստ գրողները:*

Լեզվի հարցում կլասիցիստները պաշտպանում էին հստակության, տրամաբանական կառուցիկության և մատչելիության սկզբունքը: Բայց ժողովրդական լեզվի տարրերի կիրառումը համարվում էր խոտելի:

Խոշորագույն կլասիցիստների ստեղծագործությունն ավելի լայն էր ու բազմակողմանի, քան այդ ուղղության տեսական սկզբունքները: Կյանքի հետ ունեցած կապի և իրենց տաղանդի շնորհիվ նրանք հասնում էին խոր բնորոշումների՝ հաղթահարելով մեթոդի չրջանակները: Այդ են վկայում Մոլիերի, Կոռնելի, Ռասինի, Լաֆոնտենի, Ֆոնվիզինի, Դերժավինի և ուրիշների ստեղծագործության չատ կողմեր:

Կլասիցիզմի հետագա ճակատագիրը: *XVII դարի գրականությամբ կլասիցիզմի պատմությունը չի ավարտվում: Կլասիցիզմի չատ սկզբունքներ դեռ երկար ժամանակ չարունակում են իրենց գոյությունը, թեև նրանց հասարակական նովանդակությունը զգալիորեն փոխվում է: Այսպես, XVIII դարի ֆրանսիական լուսավորական չարժման գործիչները նույնպես երբեմն հետևում են կլասիցիզմի որոչ կողմերին (Վոլտերի լուսավորական կլասիցիզմը): Ավելի ուչ՝ XVIII դարավերջի բուրժուական մեծ հեղափոխության ժամանակաչրջանում, անտիկ թեմաներով տարվելը բոլորովին նոր նովանդակություն ստացավ: Հեղափոխական արվեստագետները օգտագործում էին այդ թեմաները, հատկապես հռոմեական հանրապետական հերոսների կերպարները (Բրուտոս, Գրակքոս եղբայրներ, Կատոն) ժամանակակիցներին քաղաքացիական արիության և անձնազոհության ոգով դաստիարակելու համար (Շենյեի ողբերգությունները): Դա արդեն բուրժուական հեղափոխական*

կլասիցիզմ էր: Վերջապես, XIX դարի սկզբին՝ Ֆրանսիայում թագավորական իշխանության վերականգնման տարիներին (1815–1830), կլասիցիզմն ստանում է հետադիմական բնույթ, դառնում մեռնող հասարակական խավերի ձգտումների արտահայտություն: Այդ կլասիցիզմի դեմ հանդես եկան երիտասարդ ռոմանտիկները՝ Վ. Հյուգոյի գլխավորությամբ: Հյուգոյի «Կրոմվել» դրամայի նշանավոր առաջարանը (1827) վերջին խորտակիչ հարվածն էր կլասիցիզմի հնացած, արդեն խիստ ժամանակավրեպ սկզբունքներին:

Մեծ է եղել կլասիցիզմի դերը XVIII դարի ռուս գրականության մեջ: Այդ ժամանակի շատ նշանավոր գրողներ (Կանտեմիր, Լոմոնոսով, Սումարոկով, Խերասկով, Ֆոնվիզին, Դերժավին) մեծ կամ փոքր չափով կապված էին կլասիցիզմի հետ: Ռուս կլասիցիստների երկերում կարևոր տեղ էին գրավում ոչ թե անտիկ սյուժեները, այլ ազգային-պատմական թեմատիկան, հայրենիքի ներկայի կենսական հարցերը: Բավական ուժեղ էր գրականության կապը ժողովրդական բանահյուսության և լեզվի հետ:

Կլասիցիզմը դպրի տարածում է ունեցել նաև հայ գրականության մեջ՝ XVIII դարի վերջից մինչև XIX դարի կեսերը: Այդ ուղղության հետևում էին Մխիթարյան միաբանության բանաստեղծները ու դրամատուրգները (Ա. Բագրատունի, Մ. Ջախջախյան, Էդ. Հյուրմյուզյան, Պ. Մինասյան) և մի քանի այլ գրողներ (Հ. Վանանդեցի, Գ. Պատկանյան): Հայ կլասիցիստները մեր գրականությունը հարստացրին մի չարք ժանրերով (վիպերգություն, հովվերգություն, ներբող, ոդնրաձ, ողբերգություն և այլն): Հայերեն թարգմանվեցին համաշխարհային գրականության շատ հուշարձաններ՝ Հոմերոսից և հույն ողբերգակներից մինչև եվրոպական կլասիցիզմի երկերը: Հայկական կլասիցիզմն ազգային ընդգծված յուրահատկություն ուներ. նրա երկերի հիմնական նյութը մեր ազգային պատմության դեպքերն ու դեմքերն էին, հայ պատմիչների հաղորդած հերոսական ու ողբերգական դրվագները, որոնք սովորաբար ներկայացվում էին խիստ իդեալականացված՝ ընթերցողի մեջ մեծ հետաքրքրություն սերմանելով հայրենիքի անցյալի նկատմամբ: Զգալի աշխատանք կատարվեց նաև գրականության տեսական հարցերի մշակման ուղղությամբ (Ս. Ագոնց, Էդ. Հյուրմյուզյան, Ս. Տիգրանյան, Ա. Բագրատունի և ուրիշներ):

Սակայն կլասիցիզմը հայ գրականության մեջ հանդես եկավ

այն ժամանակ, երբ Եվրոպայում և Ռուսաստանում այն արդեն անցած փուլ էր, հիմնականում դուրս էր մղվել ռոմանտիզմի և ռեալիզմի կողմից: Հայ գրականություն ևս արդեն ընթանում էր այլ ուղիով: Նույն՝ 1858 թ. միաժամանակ լույս տեսան Ա. Բագրատունու «Հայկ դյուցազն» պոեմը՝ հայկական կլասիցիզմի բարձրագույն արտահայտություն, և Խ. Աբովյանի «Վերք Հայաստանին»՝ հայ նոր գրականության առաջին դասական երկը, որն արդեն նոր՝ ռոմանտիկական աշխարհընկալման դրսևորում էր: Այդ պատճառով էլ մեզ մոտ կլասիցիզմը չխաղաց այն դերը, որը մի ժամանակ նա կատարել էր ֆրանսիական և ռուս գրականության մեջ: Մանավանդ լեզվի հարցում. գրելով գրաբար, պայքարելով աշխարհաբարի դեմ՝ մխիթարյան կլասիցիստները փաստորեն կտրում էին գրականությունը ժողովրդից՝ դարձնելով այն սոսկ նեղ չրջանների սեփականություն:

XIX դարում կլասիցիզմի դերն արդեն սպառված էր: Ասպարեզը պատկանում էր ռոմանտիզմին:

ՌՈՄԱՆՏԻԶՄ

Սենտիմենտալիզմ (նախառոմանտիզմ): Սկսած *XVIII* դարից՝ Եվրոպական գրականության մեջ առաջանում են կլասիցիզմին հակադրվող մի չարք հոսանքներ, որոնք վճռականորեն մերժում են ստեղծագործություն կաչկանդող քարացած օրենքները, որոնում իրականության բաղմակողմանի արտացոլման նոր ուղիներ:

Այդ հոսանքներից էր **սենտիմենտալիզմը**, որը ծագեց *XVIII* դարի կեսերին անգլիական գրականության մեջ և ապա դրսևորվեց նաև Ֆրանսիայում, Գերմանիայում և այլ ժողովուրդների մոտ: Նրա խոշորագույն ներկայացուցիչներն էին Ստերնը («Սենտիմենտալ ճանապարհորդություն»*), Ռիչարդսոնը («Պոմելա», «Կլարիսա», «Գրանդիսոն»), Ժան-Ժակ Ռուսոն («Էմիլ», «Նոր Էլոիզ»): Սենտիմենտալիզմի սկզբունքներին էր հետևում նաև երիտասարդ Գյոթեն («Վերթեր»): Արևմտյան Եվրոպայում այդ ուղղության երևան գալը պայմանավորված էր հասարակական կյանքում

* Այս վեպի անունից էլ ձևավորվեց ողջ ուղղության անվանումը:

բուրժուազիայի աճող դերով, արիստոկրատական արվեստի դեմ մղվող պայքարով: Ռուս գրականության մեջ սենտիմենտալիզմին հարևցին XVIII դարի վերջի և XIX դարի սկզբի մի չարք գրողներ՝ Կարամզինի գլխավորությամբ («Դժբախտ Լիզա» վիպակը և այլ երկեր):

Իր բոլոր հիմնական գծերով սենտիմենտալիզմը հակադրվում էր կլասիցիզմին: Վերջինիս ռացիոնալիստական խստությանը և չորությանը հակադրվեց զգացմունքների և հույզերի պաշտամունքը («սենտիմենտալիզմ» ֆրանսերեն նշանակում է զգայունակություն): Ամեն ինչ սենտիմենտալիստների կողմից դիտվում և պատկերվում էր հուզականության տեսանկյունից. յուրաքանչյուր երևույթ դառնում էր առատ ու անկաշկանդ զգացմունքների դեղման առիթ: Կլասիցիզմին հատուկ անտիկ կերպարների և բարձրաստիճան գործող անձանց փոխարեն իրեն հերոսներ հանդես եկան ժամանակակից մարդիկ՝ «երրորդ դասի» չարքային ներկայացուցիչներն իրենց առաքինություններով: Համապետական թեմաների փոխարեն առաջ քաշվեցին բարոյական խնդիրներ, առօրյա կյանքի և կենցաղի, մարդու անհատական ճակատագրի, բնությունի, սիրո և երջանկության հարցեր: Պալատներից և սալոններից գործողությունը տեղափոխվեց ազատ բնության գիրկը՝ քաղաքների աղմուկից և բազմությունից հեռու գյուղական, գավառական խաղաղ միջավայր: Դա անհարժեշտ էր մարդկային զգացմունքներն իրենց «անխառն» վիճակում ցուցադրելու և բանաստեղծացնելու համար: Հասարակ մարդկանց կյանքի ու ներաշխարհի պատկերումը, անշուշտ, դրական երևույթ էր, կապված էր մարդու զգացմունքներն ու հոգևրանությունը ուսումնասիրելու և արժևորելու հետ, նպաստում էր գրականության դեմոկրատացմանը և կյանքի հետ մերձենալուն: Բայց դրա կողքին, հատկապես ավելի ուշ շրջանի սենտիմենտալիստների մոտ, երբեմն նկատվում էր թեմաների մանրացում, նեղ անհատական զգացմունքների նշանակության չափազանցված պատկերացում: Դա հանգեցնում էր արհեստական հուզականության, լալկանության և քաղցր-մեղցր նկարագրությունների:

Սենտիմենտալիստներն առաջ քաշեցին նոր ժանրեր, գրական երկի կառուցման նոր ձևեր: Կլասիցիստների նախընտրած գրական տեսակների փոխարեն (ներբող, ողբերգություն, հերոսական պոեմ) այժմ կարևորվում են արձակ պատմողական ժանրերը (հոգեբա-

նական վիպակ, վեպ), որոնք տոգորվում են քնարական հուզականությամբ: Ընտրվում են երկի կառուցվածքի այնպիսի ձևեր, որոնք առավել հնարավորություն են տալիս անհատի ներաշխարհի ուղղակի դրսևորման համար. վեպերն ու վիպակները մեծ մասամբ գրվում են նամակների, օրագրության, ճամփորդական նոթերի ձևով: Գրականության մեջ մուտք են գործում ժողովրդական խոսակցական լեզվի շատ տարրեր, պատմվածքը դառնում է ավելի բնական, արտակից. թեև այս դեպքում ևս հաճախ չափազանցվում է խոսքի հուզական դերը, ամեն ինչ ենթարկվում է դպացմունքային տրամադրության առաջացնելու խնդրին՝ հաճախ անտեսելով իմաստի ճշգրտության նշանակությունը:

Սենտիմենտալիզմը համեմատաբար կարճատև կյանք ունեցավ, բայց զգալի չափով նախապատրաստեց ռոմանտիկական ուղղության երևան գալը: Այդ պատճառով գրականության պատմության մեջ սենտիմենտալիզմը հաճախ նաև **նախառոմանտիզմ** են անվանում:

Ռոմանտիզմի պատմական ճակատագիրը: *Ռոմանտիզմի առաջացումը կապված էր մի որոշակի պատմական ժամանակաշրջանի հետ՝ XVIII դարի վերջի և XIX դարի առաջին տասնամյակների, երբ Եվրոպայում հասարակության տարբեր խավերը խոր հիասթափություն էին ապրում բուրժուական հեղափոխության արդյունքներից: «Ազատության, հավասարության և եղբայրության» բուրժուական լոզունգները սնանկ դուրս եկան, նրանց իրագործման փոխարեն ժողովուրդներն ստացան բռնապետություն, զավթողական պատերազմներ:*

Ռոմանտիզմը եղավ այդ հիասթափության առաջին գեղարվեստական արտահայտությունը, նաև իրականության գեղագիտական ժխտման առաջին ձևը, որը բուրժուական աշխարհին հակադրում էր իր իդեալը, իր ընդվզող հերոսներին: Առաջին ռոմանտիկներն արտացոլում էին անցումային դարաշրջանի մարդկանց տագնապից, անհանգիստ, հակասական ներաշխարհն ու կենսական վիճակները, նրանց բուռն ձգտումների ու երազանքների փլուզումը: Այստեղից՝ «համաշխարհային թախծի» մոտիվները, որ բնորոշ էին Բայրոնի և մի չարք այլ ռոմանտիկների համար: Խորապես ժխտելով գոյ իրականությունից՝ ռոմանտիկներն ստեղծում էին ցանկալի կյանքի գեղեցիկ, բայց չատ կողմերով անորոշ և անիրագործելի պատկերը:

Ճիշտ է, և՛ իր առաջացման, և՛ հետագա զարգացման ընթացքում ռոմանտիզմը միասնական ու միատարր երևույթ չի եղել: Նրա ներսում գոյացել են տարբեր հոսանքներ, որոնք իրենց գաղափարական ու ստեղծագործական սկզբունքներով հաճախ սուր կերպով հակադրվել են իրար: Այդ հիման վրա էլ գրականագիտության մեջ խոսվել է ռոմանտիզմի այլևայլ տարատեսակների մասին: Օրինակ, երբեմն առանձնացվում են, մի կողմից, այսպես կոչված պասիվ կամ պահպանողական ռոմանտիզմը, որը հասարակական կյանքի նկատմամբ հետահայաց վերաբերմունք ուներ, իղձալականացնում էր միջնադարյան անցյալը (Շատոբրիան, Լամարթին, Վորդսվորդ և ուրիշներ), և մյուս կողմից՝ ակտիվ, առաջադիմական ռոմանտիզմը, որն իր իղձալների իրականացումը որոնում էր ապագայում (Բայրոն, Շելլի, Լերմոնտով և ուրիշներ): Սակայն այդ աշխարհայացքային տարբերությունները (որոնք, ի դեպ, հնարավոր են ամեն մի գրական ուղղության ներսում) չպետք է բացարձակացվեն կամ խանգարեն տեսնելու ռոմանտիզմի՝ իբրև գեղարվեստական մտածողության և կյանքի արտացոլման որոշակի համակարգի ներքին միասնությունը, տարբեր հեղինակների տիպարանական ընդհանուր գծերը:

Խոր և երկարատև է եղել ռոմանտիզմի աղդեցությունը նաև հայ գրականության վրա: Անշուշտ, ներշնչվելով համաեվրոպական ռոմանտիզմից՝ այդ մեթոդը մեր իրականության մեջ բխում էր, սակայն, հայկական կյանքի առանձնահատուկ գծերից:

Ռոմանտիզմի առաջին հստակ արտահայտությունը մենք տեսնում ենք Արովյանի ստեղծագործության մեջ՝ «Վերք Հայաստանի» վեպում և մի քանի այլ երկերում: Վառ կերպով ընդգծված դգացմունքայնությունը, չարաղրանքի սուբյեկտիվությունը, պաթետիկ-հռետորական տարրերը և, մանավանդ, հերոսներին գաղափարատիպեր դարձնելու հակումը (օրինակ՝ Աղասու կերպարը) արդեն խոսում են ռոմանտիկական աշխարհընկալման մասին: Սակայն Արովյանի գեղարվեստական մեթոդը, իր հիմնականում ռոմանտիկական որակով հանդերձ, տարբեր ստեղծագործական սկզբունքների մի չատ ինքնատիպ համադրություն էր: Նրա վեպում դրսևորվեցին ոչ միայն ռոմանտիզմի և սենտիմենտալիզմի սկզբունքները, այլև ռեալիստական մտածողության ու արտացոլման որոշակի տարրեր: Դրանք իրենց հերթին հարստանում և ամրողջանում են ժողովրդական վիպերգության հատուկ պատկերման մի չարք

ղանակների օգտագործմամբ: Դնելով հայ նոր գրականության հիմքերը՝ Արովյանը ձգտում էր համադրել և հայերի գրականության սեփականություն դարձնել եվրոպական նոր գրականության տարրեր սկզբունքներ: Արովյանի ստեղծագործական մեթոդի այս համադրական բնույթն է պատճառը, որ նրանից սովորում, նրա ավանդույթները չարունակում էին ոչ միայն մեր ռեալիստ գրողները (Պռոշյան, Ազայան, Թումանյան, գյուղագիրներ), այլև ռոմանտիկ հեղինակները (Պատկանյան, Րաֆֆի): Նրանցից ամեն մեկը չարունակում էր Արովյանի ժառանգության մի կողմը (Պռոշյանն ու Ազայանը՝ հայ գյուղի պատկերման գիծը, իսկ Րաֆֆին ու Պատկանյանը՝ ազգային-հայրենասիրական թեմատիկան): Արովյանը «մեր գրական ամեն տեսակների սկիզբն է»,- իրավացիորեն նչել է Ավ. Իսահակյանը:

XIX դարի 40-50-ական թթ. ձևավորվեց Ղ. Ալիշանի ռոմանտիզմը: Իր գրարար բանաստեղծություններում հետևելով կյասիցիզմին՝ Ալիշանը չուտով անցավ ռոմանտիզմի դիրքերը՝ գրելով աչխարհահռչակ «Նահապետի երգերը»: Այդ երգերի զգացմունքային թափը, գեղարվեստական ձևերի ազատությունը, հեղինակի անհատականության բացառիկ մեծ գաղափարական և կոմպոզիցիոն դերը Ալիշանի ստեղծագործությունը կապում էին ռոմանտիզմի ավանդույթների հետ: XIX դարի երկրորդ կեսին ռոմանտիզմը տիրապետող դարձավ Պատկանյանի, Շահազիզի, Րաֆֆու, Մեսրոպյանի ստեղծագործության մեջ. նրանց երկերի հիմքը նույնպես ազգային-հայրենասիրական իղեալներն էին, անցյալի հերոսական դրվագների և ներկայի կենսական հարցերի արտացոլումը: Րաֆֆու և Պատկանյանի ստեղծագործությունն արտահայտում էր ժողովրդի հայրենասիրական ձգտումները, ազատագրական իղեալները: Րաֆֆու սոցիալական, քաղաքական և պատմական վեպերը դարձան հայկական ռոմանտիզմի բարձրագույն արտահայտությունը:

Ռոմանտիզմի հունում էին գտնվում նաև Պեչիկթաչլյանի քնարերգությունը, Դուրյանի տաղերն ու թատերգությունները («Անկումն Արչակունի հարստության», «Թատրոն կամ թչվառներ» և այլն): Դուրյանի պոեզիան արտահայտեց հասարակության ճիրաններում տառապող անհատի ողբերգությունը, բացահայտեց մարդու հարուստ ու բազմակողմանի ներաչխարհը:

Վերջապես, չի կարելի չնկատել ռոմանտիկական սկզբունքների

որոշակի արտահայտություններ XX դարի սկզբի գրականության, մասնավորապես պոեզիայի մեջ: Տարրեր ձևերով և ուղիներով այդ ազդեցություններ դրսևորվեց Իսահակյանի, Սիամանթոյի, Վարուժանի պոեմներում և բանաստեղծություններում, Տերյանի և Մեծարենցի բնաբերգության մեջ, Շանթի արձակում և դրամատուրգիայում, Զարենցի վաղ շրջանի երկերում: Նրանց ստեղծագործության մեջ մեծ կամ փոքր չափով դրսևորվեց դարասկզբի գրական հոսանքների, մասնավորապես սիմվոլիզմի ներգործություններ, բայց իրականության ընկալման և արտացոլման մեջ նրանց տեղ էին գրավում նաև ռոմանտիկական սկզբունքները: Դա մի յուրօրինակ **նեոռոմանտիզմ** էր, որը ծնվեց դասական ռոմանտիզմի ավանդույթների և սիմվոլիզմի նորագույն ձեռքբերումից:

Ռոմանտիզմ և ռոմանտիկա: Կյանքի արտացոլման և կերպարի ստեղծման այն հիմնական սկզբունքները, որոնք հատուկ են ռոմանտիզմին, դանազան ձևերով ու չափերով հանդես են եկել նաև այդ մեթոդի ձևավորումից շատ առաջ, ինչպես և նրանցից հետո: Այսպես, իղեալի և իրականության հակասություն, ընդգծված դգացմունքայնություն, ապագայի բուռն մղում, մարդկային ներաշխարհի բազմակողմանի բացահայտում կարելի է նկատել, ասենք, և՛ Նարեկացու «Մատյան ողբերգության», և՛ Դանտեի «Աստվածային կատակերգություն» պոեմների մեջ: Բայց սխալ կլիներ այդ հիման վրա միջնադարի այդ մեծ բանաստեղծներին անվանել ռոմանտիկներ, ուղղակի կապել ռոմանտիզմի մեթոդի հետ: Ճիշտ է, Բլինակին ռոմանտիզմի արտահայտություններ էր տեսնում և՛ հին հույների մոտ, և՛ միջին դարերում: Բայց մեծ բննադատի խոսքը ոչ թե որոշակիորեն ձևավորված գեղարվեստական մեթոդի մասին էր, այլ կյանքի ռոմանտիկ ընկալման առանձին գծերի՝ դգացմունքների ուժի, «հավերժական և անորոշ ձգտումների» մասին, որոնք, Բլինակու կարծիքով, հանդես են գալիս բոլոր ժամանակներում՝ իրրև «մարդկային ոգու ընդհանուր երևույթ»: Դրանք կյանքի գեղարվեստական արտացոլման այն բնական տարրերից են, որոնք միանգամայն հնարավոր են նաև ուրիշ դարաշրջանների և մեթոդների պատկանող երկերում: Բայց քանի որ այդ հատկանիշները բնորոշ էին հատկապես ռոմանտիզմին, որը սրեց և խորացրեց դրանք, մենք այդ գծերը համարում ենք ռոմանտիկական:

Շփոթությունից խուսափելու համար պետք է հստակորեն տարբերակել իրար հետ սերտորեն կապված այնպիսի բնույթա-

ներ, ինչպես **ռոմանտիզմը և ռոմանտիկան:** *Եթե ռոմանտիզմը կոնկրետ-պատմական ուղղություն է, ապա ռոմանտիկա ասելով պետք է հասկանալ այնպիսի ստեղծագործական հատկանիշներ, որոնք կարող էին հանդես գալ ռոմանտիզմից շատ առաջ, ինչպես և նրանից հետո: Ռոմանտիկան ամենից առաջ նշանակում է ապագայի բուռն ձգտում, մեծ հեռանկարներից ծնվող ոգևորություն, հուզական աչխարհի հարստություն: Այս հատկանիշները կազմում են ռոմանտիկական մեթոդի բուն ոգին, բայց նրանք առկա են նաև ռեալիստական արվեստի շատ նչանավոր երկերի մեջ: Օրինակ, այդ գծերը՝ արտահայտված տարբեր հասարակական բովանդակությամբ և գեղարվեստական յուրահատկությամբ, կարելի է տեսնել Թումանյանի և Զարենցի պոեզիայում: Սակայն ռոմանտիկայի հատկանիշներով տոգորված «Փարվանան» կամ «Թմկարերդի առումը», «Ամենապոեմը» կամ «Գանգրահեր տղան» ընդհանուր առմամբ չեն պատկանում ռոմանտիզմի մեթոդով գրված երկերի թվին: Դրանք մնում են իրենց հեղինակների դավանած մեթոդների շրջանակներում, իսկ ռոմանտիկայի հատկանիշները մեծապես հարստացնում են ռեալիզմի գեղարվեստական հնարավորությունները:*

Կյանքի ռոմանտիկական արտացոլման առանձնահատկությունները: *Ռոմանտիզմը գլխում է իրականության և իդեալի սուր հակադրության գիտակցությունից: Գեղեցիկ ու վսեմ իղեալը, որն այնքան ուժեղ է ռոմանտիկ գրողի հոգում, բոլորովին չի համապատասխանում չրջապատին, որը նրան ներկայանում է գորչ, պրոզայիկ գծերով: Այստեղից էլ բխում է գոյություն ունեցող իրականության ակտիվ ժխտման և ցանկալի իղեալի անվերապահ հաստատման այն մեծ կիրքը, որը չատ բնորոչ էր ռոմանտիկների համար: Ժամանակակիցներից կյանքը համարելով աններդաչնակ, անցումային, ննթակա անխուսափելի հեղաչրջման՝ նրանք որոնում էին նորը, իղեալականը, գեղեցիկը, գարգացման արժանին: «Նրա հիմնական նոտան,- գրել է Գորկին ռոմանտիզմի մասին, - ինչ-որ նոր բանի սպասումն է, տագնապը նորի հանդեպ, այդ նորը ճանաչելու չտապ, ջղագրգիռ ձգտումը»:*

Զգտնելով կյանքում իղեալականի իրական մարմնավորումը՝ ռոմանտիկները հաճախ դիմել են երևակայության միջոցով նրա պատկերը լրացնելուն: Ռոմանտիկական կերպարը ոչ միայն իրականության որոչ կողմերի արտացոլումն է, այլև (ավելի. քան ռեա-

լիստական ստեղծագործության մեջ) իր վրա կրում է գրողի ցանկության, երազանքի կնիքը, կազմվում է դրանց տարրերից: Ընդորում՝ հաճախ գրողի երևակայություններ հակադրվում է կյանքի իրական փաստերին, խախտում նրա օրինաչափությունները, դիտմամբ ստեղծում է այնպիսի պատկերներ, որոնք ռոմանտիկի համար ցանկալի են, թեև կյանքում դեռ չկան: Ցանկալին ներկայացվում է իբրև իրական, և դա գգալիորեն մեծացնում է երևակայության, ակտիվ երազանքի դերը ստեղծագործության մեջ:

Բնութագրելով ռոմանտիզմի այս առաջատար սկզբունքը՝ Բաֆֆին «Կայծեր» վեպում ասում էր, որ գրողն «ստեղծում է այնպիսի տիպարներ, որոնք ներկայի մեջ դեռ ծնված չէին, այլ ապագայում պետք է հայտնվեին»: Նա այդ տիպարների «պատկերները նախապես նկատում է և դնում իր ժամանակի հասարակության առջև: Ճշմարիտ բանաստեղծը գիտե անցյալը, գիտե ներկան, գիտե և ապագան»: Իսկ Լևոն Շանթը, որն իր ստեղծագործության շատ կողմերով նույնպես կապված էր ռոմանտիկական գեղագիտության հետ, իր լավագույն բանաստեղծություններից մեկում («Ես պատրանքը սիրեցի») իղձալականացրել է գորշ իրականության հակադրվող և հոգին վհատեցնող երազանքը: Ահա այդ բանաստեղծության առաջին և վերջին տները.

Շուրջիս տափակ ու չոր կյանքեն զայրացկոտ
Կանչեցի ես իտեալըս կենսածին.
Բայց ետևես կծու ծաղրով անամոթ
«Է՛, ան միայն գրքի մեջն է» պոռացին.
Ես ալ գիրքը ինծի ընկեր ընտրեցի,
Ես պատրանքը սիրեցի:

... Ինծի համար այն ժամերը թանկ եղան,
Երբ ներշնչված ստեղծեցի միշտ անգո,
Բայց անձնուրաց ազնիվ դեմքեր սիրեկան,
Երբ իրական աշխարհին մեջ միշտ դժգոհ,
Իտեալի կյանքեն երգել ուզեցի.
Ես պատրանքը սիրեցի:

Այսպիսով, ռոմանտիզմի և առհասարակ ռոմանտիկական մտածողության կարևորագույն գծերից մեկը **կյանքն իղձալի համապատասխան վերակերտելու, վերափոխելու** *ձգտումն է: Ահա թե ինչու երբեմն ռոմանտիզմի հիմնական սկզբունքն արտահայտում*

ևն «պատկերել կյանքն այնպես, ինչպիսին պետք է այն լինի» բանաձևով: Բայց այդ սկզբունքն ամենևին չի բացառում ռոմանտիկական ստեղծագործության մեջ կյանքի միանգամայն իրական, ճշմարտապատում նկարագրությունների հնարավորություն (այդպիսի պատկերներ շատ կան, օրինակ, Հյուգոյի «Թշվառներ» կամ Բաֆֆու «Կայծեր» վեպերում): Ռոմանտիկ գրողն այդ նկարագրություններն անում է՝ իրական կյանքի և ցանկալի իղեալի հակադրությունն էլ ավելի ընդգծելու համար:

Այս բոլորով էլ պայմանավորված է կյանքի **բացառիկ, արտակարգ ու անսովոր** երևույթներն ու դեմքերը պատկերելու ռոմանտիկական ձգտումը: Իրենց բնավորությամբ, հոգեբանությամբ և վարքագծով ռոմանտիկական կերպարները գրեթե միշտ բարձրանում են առօրյա մակարդակից, աչքի են ընկնում իրենց բացառիկ գծերով, առաքինության կամ արատի մեծ խտացումով: Նրանք իրենց ազատասիրության մեջ հաճախ հասնում են տիտանական ուժի (Բայրոնի Մանֆրեդը, Ջայդ Հարոլդը, Հյուգոյի Ժիլյատը, Լերմոնտովի Դևը, Մծիրին): Դրան պետք է ավելացնել շատ կերպարների անհանգիստ և խռովահույզ հոգեվիճակը, որն ինքնին մի կենդանի բողոք էր իրականության դեմ: Ռոմանտիկ գրողը երբեմն դիտմամբ իր հերոսներին չէջապատում էր խորհրդավորությամբ, անորոշությամբ: Հերոսը, նրա կենսագրության հանգամանքները ներկայացվում էին մշուշային, անավարտ, էսքիզային գծերով: Դրանով ավելի էր ընդգծվում կերպարի ոչ սովորական բնույթը. նա բարձրացվում էր «պրոզայիկ իրականությունից», չէջապատվում բացառիկության լուսապսակով: Այդպիսին են վերը թվարկված հերոսները, ինչպես նաև Պուշկինի «Կովկասի գերին», «Գնչուներ» պոեմների, Լերմոնտովի «Դիմակահանդես» դրամայի, Բաֆֆու «Խնեթ», «Կայծեր» վեպերի շատ կերպարներ: Բացառիկ, անսովոր են և այն հանգամանքները, որոնց մեջ գործում են այդ հերոսները: Ուժեղ և հպարտ մարդու պաչտամունքը կապված էր կյանքում անհատի դերի այն պատկերացման հետ, որը հատուկ էր ռոմանտիկներին: Կյանքի վերափոխման հնարավոր կապերով ուժեղ անհատի հետ՝ նրանք հաճախ հանդում էին անհատապաչտության:

Բացառիկի և անսովորի հակումը ռոմանտիկական գեղագիտության հիմքերից մեկն էր: Իզուր չէ, որ գերմանացի ռոմանտիկ Նովալիսը գրում էր, թե գեղարվեստական ստեղծագործության

նպատակը պետք է լինի՝ «հասարակին տալ մի բարձրագույն իմաստ, սովորականին՝ խորհրդավոր երևույթ, ծանոթին՝ անծանոթի տեսք, վերջնականին՝ անվերջի գույն»: Այդ հատկանիշներով էլ, ի դեպ, ռոմանտիզմը տարբերվում էր իր նախորդից՝ սենտիմենտալիզմից, որը հակված էր պատկերելու ավելի սովորական, առօրյա վիճակներ ու կերպարներ:

Ռոմանտիզմի ամենաարնորոշ գծերից մեկն էլ **սուբյեկտիվությունն** է, հեղինակի ակտիվ միջամտություն իր պատկերած դեպքերին: Մենք գիտենք, որ գրողի սուբյեկտիվ մոտեցումն արտահայտվում է ամեն մի երկում, բայց նրա դրսևորման եղանակները տարբեր են: Ռոմանտիկական ստեղծագործության մեջ հեղինակի սուբյեկտիվ ցանկություններ, մտահղացումը հաճախ իրենց են ենթարկում կերպարի օբյեկտիվ բովանդակություն: Հերոսը դարգանում է այնպես, ինչպես գրողն է ցանկանում, այլ ոչ թե միջավայրի ու հոգերանության իրական սրամաբանության համաձայն: Այդ է պատճառը, որ ռոմանտիկական կերպարները հաճախ հանկարծակի, հոգերանորեն և սոցիալապես բավարար չափով չնախապատրաստված վերափոխության են ենթարկվում, նրանց էությունը տրամագծորեն չրջվում է, օրինակ՝ ժավերը, ժան Վալժանը (Հյուգոյի «Թշվառներ»), Թովմաս Էֆենդին (Բաֆֆու «Խեղճ»), քավոր Պետրոսը (Բաֆֆու «Նաչագողի հիշատակարաններ» և «Կայծեր»), Սոֆյան (Պատկանյանի «Տիկին և նաժիշտ») և այլ կերպարներ: Ավելին, նկատելով անհատի դերի և հոգևոր ուժերի չափազանցված պատկերացումից՝ ռոմանտիկ գրողը երբեմն նրա բնավորության կազմավորման ընթացքը ոչ միայն չի պայմանավորում միջավայրով, այլև հակադրում է հենց այդ միջավայրին՝ հերոսի դարգացումը տանելով հակառակ ուղղությամբ: Այսպես, չնայած Մասիսյանի միջավայրի այլասերող ազդեցությանը, Միքայելը չի փչանում, այլ բարոյապես անընդհատ բարձրանում է, հասնում կատարելության (Բաֆֆու «Ոսկի արաղաղ»):

Սուբյեկտիվություն ռոմանտիկական որոշ երկերում հանգեցնում է **հեղինակի և հերոսի քնարական նույնացման**, երբ փաստորեն ջնջվում են նրանց միջև եղած սահմանները, հերոսն արտահայտում է հեղինակի նվիրական խոհերն ու զգացմունքները և չունի իր դարգացման անկախ, ինքնուրույն գիծ: Հերոսի խոստովանություն նաև գրողի խոստովանությունն է, իսկ հեղինակի մտքերը՝ նաև հերոսինը: Դա բնորոշ էր հատկապես ռոմանտիկա-

կան պոեմներին (Բայրոնի «Ջայլդ Հարոլդ», Լերմոնտովի «Մծիրի», Շահադիդի «Լևոնի վիշտը», Իսահակյանի «Արու-Լալա Մահարի»):

Ռոմանտիկական երկը սովորաբար ցայտուն միտում է կրում, որն արտահայտվում է ոչ միայն գործողության, այլև բացորոշ, հեղինակի կամ հերոսների ուղղակի հայտարարությունների միջոցով: Դրա հետևանքով կերպարը հաճախ դառնում է հեղինակի գաղափարների խոսափողը:

Սենտիմենտալիստների նման՝ ռոմանտիկները ևս մեծ ուշադրություն են դարձնում հերոսի բարդ ներաշխարհի, նրա զգացմունքների պատկերմանը: Նրանց երկերը ևս հագեցած են յարված հուզականությամբ: Ընդգծված բնաբանություն, հուզաշխարհի նկատմամբ բացառիկ հետաքրքրություն ռոմանտիզմի տարբերն է: Անհատի ներաշխարհի յայն պատկերումը ռոմանտիզմի պատմական ծառայություններից մեկն է:

Քնարական տարրը յայնորեն թափանցեց բոլոր ժանրերի մեջ: Պատահական չէ, որ ռոմանտիկական պոեմը հիմնականում լիրիկական կամ լիրոէպիկական պոեմ է, և քնարական տարրը նրա մեջ շատ ուժեղ է, հաճախ տիրապետող: Պատահական չէ նաև, որ ռոմանտիկները գրականության մեջ մտցրին մեկ այլ քնարա-էպիկական ժանր՝ բալլադը: Վեպի և վիպակի մեջ քնարականությունն արտահայտվում էր հեղինակային չեղումների, նամակի, հիշողության և ուրիշ ձևերի շատ յայն օգտագործմամբ, դրամայի մեջ՝ հերոսների խոսքի քնարական բացառիկ հագեցվածությամբ: Առհասարակ, ռոմանտիկները ձգտում էին ժանրային պատնեշների վերացման, բանաստեղծականի և պրոզայիկի, գեղեցիկի և այլանդակի, ողբերգականի և կոմիկականի շատ միաձուլման, որի դեմ մի ժամանակ այնքան խստորեն հանդես էին գալիս կլասիցիստները:

Ռոմանտիկները հանդես եկան **ստեղծագործական ազատության** *պահանջով: Մերժելով կլասիցիզմի կաչկանդիչ օրենքները՝ Հյուգոն «Կրոմվել» դրամայի առաջարանում հաստատում էր արվեստագետի կատարյալ ազատության գաղափարը. «Մուրճով հարվածնե՛նք բոլոր տեսություններին, պոետիկաներին և համակարգերին... Չկան ո՛չ կանոններ, ո՛չ տիպարներ... Բանաստեղծի խորհրդատուները պետք է լինեն միայն բնությունը, ճշմարտությունը և իր ոգևորությունը»: Ազատության պահանջը տարածվում էր նաև թեմաների ընտրության վրա. գրողը կարող է դիմել ամեն*

մի թեմայի, այդ թվում և նախկինում «ստոր», ցածր համարված թեմաներին, կյանքի այլանդակ կողմերին: Դա մեծ չափով բնորոշում էր գրականության արտացոլման չրջանակները: Ռոմանտիկները հաճախ էին դիմում նաև էկզոտիկ արևելյան թեմաներին՝ Մերձավոր Արևելքի, Հնդկաստանի, Կովկասի կյանքին. այդպիսին էին Բայրոնի «արևելյան» պոեմները, Պուշկինի «Հարավային» պոեմները, Լերմոնտովի կովկասյան երկերը և այլն: Նրանք լայնորեն օգտագործում էին ժողովրդական բանահյուսության նյութերը, հատկապես միջնադարյան լեգենդներն ու ավանդությունները՝ տեսնելով դրա մեջ գրականության ժողովրդայնության կարևոր պայմաններից մեկը:

Մեծ էր ռոմանտիկների հետաքրքրությունը նաև պատմության նկատմամբ: Եթե կլասիցիստները իղեալականացնում էին դիցաբանական անցյալը՝ իրենց նյութը քաղելով հունա-հռոմեական առասպելներից ու լեգենդներից, ապա ռոմանտիկ գրողները հաճախ դիմում էին սեփական ժողովրդի պատմությանը՝ հին կերպարներին ու սյուժեներին վերագրելով ժամանակակից հատկանիշներ: «Պատմությունը անցյալի արձագանքն է ապագայի մեջ»,- ասում էր Վիկտոր Հյուգոն՝ այդ հայեցակետը դնելով իր «Փարիզի աստվածամոր տաճարը», «Մարդ, որը ծիծաղում է», «Իննսուներեքը» պատմավեպերի հիմքում: Անցյալի այդպիսի ռոմանտիկ իմաստավորումը հատուկ է նաև Դ. Վարուժանի «Հարճը» պոեմին: Հնթանոսական կյանքի և բարքերի իղեալականացման գաղափարական հիմքն ու ննթատեքստը բանաստեղծի խոր դժգոհությունն էր իր ժամանակի սոցիալական և բարոյական օրենքներից: Եվ ահա այն, ինչ նա որոնում ու չէր գտնում ներկայի մեջ, վերագրվում էր անցյալին՝ մարդու ազատություն, նրա ֆիզիկական և հոգևոր ուժերի բնական դարգացում, ազնվություն և անկեղծություն (հնթանոսական դարերը փառաբանվում են իրրև մի ժամանակ, երբ պաշտվել են իրը միայն «Գեղեցիկն ու Ջորությունը», երբ աստվածների կրծքի տակ բարախել է «սիրտ մը հավետ անձնվեր՝ տկարներուն, բնկճվածին», իսկ «մարդիկ հզոր և անկեղծ էին նման գինիին» և այլն): Այսպես, ռոմանտիկորեն վերակերտելով անցյալի իրականությունը՝ բանաստեղծը հաստատում էր ապագայի իր իղեալը:

Ռոմանտիկները չատ էին սիրում իրենց երկերը կառուցել կյանքի սուր **հակադրությունների** (**կոնտրաստների**) վրա: Դա պետք է

հասկանալ չատ յայն առումով: Հակադրվում էին մի կողմից ծայրահեղ բացասական, մյուս կողմից՝ իղնալական հերոսները, բանաստեղծականը և պրոզայիկը, բացառիկն ու սովորականը, հերոսի արտաքինն ու ներքինը (ինչպես, օրինակ, Կվազիմոդոն և Ֆներուսը Հյուգոյի «Փարիզի աստվածամոր տաճարը» վեպում, Գուինպլենը «Մարդ, որը ծիծաղում է» վեպում): Բայց ամենից հատկանշականը միայնակ հերոսի և չրջապատի հակադրությունն էր: Շրջապատի կաչկանդիչ պայմաններին հակադրվում էր ռոմանտիկ հերոսի ազատության տենչը, մարդկանց սառնության և անտարբերության՝ նրա հոգու բոցավառ կիրքն ու գործունեության ծարավը, ճշմիմ, հնազանդ «ամբոխին»՝ միայնակ անհատի հպարտությունը և ըմբոստությունը:

Այս ամենից բխում էին նկարագրությունների մեջ կատարվող անսպասելի անցումները, սյուժեի չատ օղակների կանխամտածված բացթողումները, դեպքերի ժամանակային հաջորդականության խախտումները, պատահականություններին հաճախ տրվող վճռական դերը, երբեմն ամբողջ կոմպոզիցիայի կտրատված, դիտմամբ անավարտ բնույթը և այլն: Այս ամենը նպատակ ուներ յարել ընթերցողի հետաքրքրությունը, հասնել հուզական-զաղափարական առավել մեծ տպավորության: Այդ հատկանիշները կարելի է տեսնել. օրինակ, Բաֆֆու «Կայծեր» վեպում:

Իր որոշակի գծերն ունի նաև ռոմանտիկ երկերի լեզուն. դա հուզականորեն խիստ հագեցած լեզու է՝ սովորաբար չատ հարուստ գեղարվեստական պատկերավորության միջոցներով (հնտորական հարց. բացականչություն. փոխարերություն, մակդիր և այլն), երբեմն վերամբարձ: Առաջին պլան մղելով խոսքի հուզական երանգը՝ ռոմանտիկ գրողը հաճախ խոսում է անորոշ, մչուշոտ ակնարկներով՝ թողնելով, որ ընթերցողը երևակայությամբ լրացնի պատկերը:

Անհրաժեշտ է ավելացնել, որ, չնայած կլասիցիզմից ունեցած իր բոլոր սկզբունքային տարբերություններին, ռոմանտիզմը նույնպես հաճախ հանգում էր կերպարների վերացականության և միակողմանիության, չէր վերարտադրում բնավորության կենդանի բազմազանություն: Այստեղ ևս հերոսները հաճախ հանդես էին գալիս պատրաստի վիճակում, չէր բացահայտվում միջավայրի դերը նրանց կազմավորման մեջ: Հետևանքով ռոմանտիզմի սկզբունքներից՝ Պուշկինը հենց այդ միակողմանիությունն էր նչում Բայրոնի

դրամաներում. «Բայրոնն իր հերոսների միջև բաժանեց սեփական բնավորության առանձին գծերը, մեկին նա տվեց իր հպարտությունը, մյուսին՝ իր ատելությունը, երրորդին՝ իր կարոտը և այլն...»: Այդ բոլորի մեջ երևան էր գալիս ռոմանտիկական մեթոդի որոշակի սահմանափակությունը: Բացի այդ, ռոմանտիզմի արվեստում աստիճանաբար կայունացան մարդկային վարքագծի և հույզերի (սիրո, խանդի, վրեժի, հուսահատության և այլն) պատկերման որոշ կայուն սկզբունքներ, որոնք ավելի էին ընդգծում այդ միակողմանիությունը:

Անցյալի ռոմանտիզմը մեզ համար արժեքավոր է իր մարդասիրական հուժկու պաթոսով, հերոսության և ազատասիրության ոգով, զգացմունքների և գաղափարների բուռն հորձանքով, իր ստեղծած գեղեցիկ և վեհ կերպարներով:

ՌԵԱԼԻԶՄ

Գրական-գեղարվեստական ուղղությունների չարքում ռեալիզմը բացառիկ կարևոր տեղ է գրավում: Ռեալիզմը եղել է անցյալի և ժամանակակից գրականության «ամենից լայն և ամենից արդյունավետ հոսանքը» (Մ. Գորկի): Նրա ազդեցությունը նոր ժամանակների գրականության վրա եղել է ամենից խորն ու երկարատև: Ռեալիզմն աչքի է ընկնում գրական ձևերի ու միջոցների արտակարգ բազմազանությամբ, կյանքի ճշմարտությունը բացահայտելու առավել մեծ հնարավորություններով:

Այն հարցը, թե որ ժամանակից է սկսվում ռեալիզմի պատմությունը, տարբեր մեկնարանություններ է ստացել: Երբեմն ռեալիզմի սկիզբը տեսնում են անտիկ գրականության մեջ, բայց դա ճիշտ չէ: Թեև հնում գրողները ձգտում էին բազմակողմանի և ճշմարտացի արտացոլել իրականությունը, բայց ճշմարտության բուն բմբռնումը սահմանափակված էր մի չարք հանգամանքներով: Դիցարանական մտածողությունը, որն այդ արվեստի բնական հողն էր, ստիպում էր բնության և հասարակության երևույթների բացատրությունը որոնել գերբնական, ճակատագրական ուժերի մեջ: Իսկ դա հնարավորություն չէր տալիս լինելու իսկական իմաստով ռեալիստ, բացահայտելու մարդկային հարաբերությունների իրական բնույթը, կյանքի հանգամանքների և բնավորության կապը: Կերպարը մեծ մասամբ երևան էր գալիս պատրաստի, անչարժ

վիճակում, չէր ննթարկվում ներքին զարգացման: Այս բոլորը ցույց են տալիս, որ այսպես կոչված «դիցարանական ռեալիզմի» հասկացությունը հիմնված է անհարիր ըմբռնումների համադրման վրա:

Գրականագիտության մեջ կա նաև մի ուրիշ տեսակետ, որի համաձայն՝ ռեալիզմի պատմությունը սկսվ է սկսել XIX դարից, մասնավորապես՝ նրա երկրորդ քառորդից: Իրոք, այդ ժամանակից է, որ ռեալիզմը դառնում է արվեստի և գրականության գերիշխող, հստակորեն ձևավորված և կազմակերպված ուղղություն: XIX դարի կեսերին է առաջանում նաև բուն «գեղարվեստական ռեալիզմ» տերմինը: Եվ. այնուամենայնիվ, ճիշտ չէ ռեալիզմի պատմությունն սկսել այդ չրջանից: XIX դարի ռեալիզմը նախապատրաստված էր այդ մեթոդի նախորնթաց բավական երակարատև զարգացմամբ, որն սկսվում է Եվրոպական Վերածնության չրջանից և ընդմիջումներով չարունակվում է հետագա դարերում:

Ռեալիզմ և ռեալականություն: Ռեալիզմի մասին եղած արտապատմական պատկերացումները սովորաբար հենվում են մի բավական տարածված սխալի վրա, ռեալիստական մեթոդը՝ իբրև մի ամբողջական գեղարվեստական համակարգ, չփոթվում է նրա այս կամ այն առանձին հատկանիշի հետ: Ամենից հաճախ նույնացվում են **ռեալիզմը և ռեալականությունը,** որոնք, սակայն, սերտորեն կապված լինելով իրար հետ, պետք է զանազանվեն ճիշտ այնպես, ինչպես որ մենք տարբերակեցինք ռոմանտիզմն ու ռոմանտիկան: Ռեալականությունը, այսինքն՝ իրականության որոշ կողմերի ռեալ, ճշմարտացի արտացոլումը հատուկ է ոչ միայն ռեալիզմին, այլև կյանքի գեղարվեստական ամեն մի վերարտադրության, թեև, իհարկե, տարբեր չափով ու խորությամբ: Կյանքի իրական գծերի և հարաբերությունների չատ պատկերների կարելի է հանդիպել անտիկ աչխարհի գրողների երկերում, Խորենացու կամ Եղիշեի գրքերում: Շատ ռեալ են բացահայտվում ազգային և սոցիալական անարդարությունները Ֆրիկի պոեզիայում, սիրո և բնության պատկերները՝ միջնադարյան հայ տաղերգուների երկերում: Բայց այդ հեղինակները իրենց գեղարվեստական մեթոդով ընդհանրապես չեն կարող ռեալիստներ համարվել, քանի որ նրանց մոտ մենք չենք գտնի կյանքի, բնավորությունների և իղևալի բացահայտման ռեալիստական սկզբունքների մի թեև չատ ամբողջական համակարգ:

Ռեալիզմի ըմբռնումը չի կարելի սահմանափակել միայն պատկերման ոևալականության՝ ճիշտ է, վերջինս ռեալիզմի նյութն է, բայց այն կարող է հանդես գալ նաև ամեն մի այլ, ոչ ռեալիստական մեթոդի մեջ՝ ստանալով համապատասխան իմաստ և նշանակություն: Ռեալիզմը ենթադրում է կյանքի արտացոլման ավարտուն համակարգ՝ իր ամբողջության մեջ: Ռեալիզմի առաջացումն արվեստի և գրականության խոշորագույն նվաճումներից էր, որակական նոր աստիճան մարդկության գեղարվեստական զարգացման մեջ: Ահա թե ինչու ռեալիզմը պետք է դիտել որպես պատմականորեն առաջացած մի երևույթ, որը հնարավոր էր միայն հասարակության զարգացման որոշակի աստիճանում, գեղարվեստական որոշ նախադրյալների առկայության դեպքում:

Ռեալիզմն իր գոյության ընթացքում ունեցել է պատմական զարգացման մի չարք փուլեր:

Վերածնության դարաշրջանի ռեալիզմը: Ռեալիստական մեթոդն իր էական գծերով սկզբնավորվել է արևմտաևվրոպական արվեստի զարգացման այն փուլում, որը համընկավ Վերածնության (Ռենեսանսի) դարաշրջանի հետ (XIV–XVII դդ.): Այդ դարաշրջանում միջնադարի ֆեոդալական հարաբերություններին սկսում էին փոխարինել բուրժուական հարաբերությունները, ծագում էր արտադրության կապիտալիստական եղանակը, զարգանում էին միջազգային տնտեսական լայն կապեր: Մարդիկ սկսեցին զգաստ հայացքով նայել բնությանը, կյանքին, և նրանց համար կարծես թե նոր միայն «հայտնագործվեց երկրագունդը»՝ իր ամբողջ բազմերանգությամբ, յայնությամբ:

Վերածնության դարաշրջանը, բնականաբար, էական փոփոխություններ մտցրեց նաև գեղարվեստական կյանքում: Սկսվեց գրքի տպագրության գործը: Հանդես եկան արվեստի և գրականության այնպիսի տիտաններ, ինչպես՝ Լեոնարդո դա Վինչին, Ռաֆայելը, Միքելանջելոն, Տիցիանը, Բոկաչչոն, Ռաբլեն, Թոմաս Մորը, Սերվանտեսը, Շեքսպիրը... Գրականությունն ազատագրվեց անտիկ աշխարհի դիցաբանական և միջնադարի աստվածաբանական ըմբռնումներից: Արվեստագետները կարողացան բնությունը և կյանքը տեսնել նրանց իսկական տեսքով, առանց արտաքին չղարչների, սովորեցին թափանցել երևույթների էության մեջ: Ռաբլեն, Շեքսպիրը, Սերվանտեսը և մյուս մեծ գրողները ճշմարտացի պատկերեցին ժամանակի սոցիալ-պատմական կոնֆլիկտ-

ներր, դարաշրջանի առաջավոր մարդկանց իղեալները:

Վերածնության գրականությունը տոգորված էր բարձր հումանիստական ոգով, տարերային հուժկու կենսասիրությամբ, մարդու ամեն կարգի ստորացման դեմ ուղղված կրքոտ քննադատությամբ: Ի հակադրություն միջնադարյան ասկետիզմի՝ այդ գրականությունը սովորեցնում էր գնահատել մարդուն, նրա աշխարհիկ կյանքն ու զգացմունքները: Իրոք, այդ շրջանի գրականության ամենամեծ նվաճումը մարդու պատկերման նոր սկզբունքներն էին, ամենից առաջ՝ անհատի և միջավայրի բնական կապերի բացահայտումը: Հրաժարվելով մարդկային ճակատագրի ֆատալիստական պատկերացումներից՝ գրականությունը ցույց տվեց կենսական հանգամանքների նշանակությունը բնավորության կազմավորման և դրսևորման համար՝ այդ հանգամանքները դիտելով իրեև ժամանակի. ազգային և աշխարհագրական գործոնների ամբողջություն: Հեղինակները թափանցեցին կերպարների ներաշխարհը, բացահայտեցին նրա չատ «օրինաչափություններ» այնպիսի խորությամբ, որպիսին մինչ այդ չէր եղել գրականության մեջ: Հիշենք չնքսպիրյան կերպարների արտակարգ բարդ, բազմակողմանի, հակասական ներաշխարհը, որը զարգանում է ոչ թե գերբնական ուժերի թելադրանքով, այլ արտաքին աշխարհի ազդակներով և սեփական էության՝ կրքերի, մղումների, զգացմունքների տրամաբանությամբ: Շեքսպիրի պիեսները, ասում էր Դորրոյուրովը, «հայտնագործություններ են մարդկային սրտի ասպարեզում»:

Կերպարի տիպականությունը Վերածնության գրականությունը դուրսկցեց անհատականացման և պատմական որոշակիության հետ: Շեքսպիրի և Սերվանտեսի մեթոդին արդեն զգալի չափով հատուկ էր **պատմական մտածողությունը,** որը հետագայում ավելի խորացավ XIX դարի ռեալիզմի մեջ: Դա հնարավորություն տվեց ոչ միայն բացահայտելու հերոսի բնավորության էական գծերի պատմական պայմանավորվածությունը, այլև դիտելու նրանց զարգացումները, ածն ու փոփոխությունները կենդանի գործողության մեջ:

Վերածնության ռեալիզմը ձգտում էր կյանքի բազմակողմանի, համապարփակ արտացոլման՝ հաճախ համարձակորեն միաձուլելով ողբերգականն ու կոմիկականը, պրոզայիկն ու բանաստեղծականը: Շեքսպիրի երկերում մուտք են գործում չատ ծիծաղաչարժ տեսարաններ ու դեմքեր, Սերվանտեսի Դոն Կիխոտն իր կոմիկա-

կան էության մեջ կրում է իսկական ողբերգական, վեհ հատկանիշներ:

Կյանքի համակողմանի պատկերման չնորհիվ ստեղծվեց գրական ժանրերի բազմազանություն. այդ ժանրերի մի մասը գործածության մեջ էր մտնում դարերի ընդմիջումից հետո, մյուսները նոր էին ստեղծվում (վեպ, վիպակ, նովել և այլն): Բնության նկատմամբ բուռն հետաքրքրություն առաջ բերեց բնանկարի ժանրը ոչ միայն նկարչության, այլև քնարերգության մեջ: Ստեղծվեցին անձնական, սիրային քնարերգության սքանչելի օրինակներ (Պետրարկայի և Շեքսպիրի սոնետները): Գրականության մեջ դպրի չափով մուտք գործեցին ժողովրդական բանահյուսության մոտիվներն ու կերպարները (Ռարլե, Բոկաչչո, Մարլո, Շեքսպիր): Վերածնության արվեստին հաճախ հատուկ էին նաև հիպերբոլիզմը, ֆանտաստիկան, գրոտեսկը, կերպարների տիտանականությունը:

Վերածնության ռեալիզմը կարևորագույն աստիճան էր արվեստի պատմության մեջ, որակական չրջադարձի սահմանագիծ: Այդ դարաչրջանի խոչորագույն գրողների ստեղծագործություններ դարձավ ռեալիզմի հետագա զարգացման հիմքն ու նյակետը:

Լուսավորության դարաչրջանի ռեալիզմը: *Ռեալիզմի պատմության մի կարևոր փուլ եղավ նաև XVIII դարը, երբ Արևմտյան Եվրոպայում ծավալվեց լուսավորական չարժումը: Թեև այդ չարժումը միատարը չէր, բայց իր հիմնական բովանդակությամբ այն ուղղված էր ֆեոդալական հարաբերությունների և մչակույթի դեմ, ձգտում էր «բանականության և արդարության» սկզբունքների հաստատման, հանդես էր գալիս ողջ ժողովրդի անունից:*

Լուսավորության դարաչրջանի գրականությունը ստեղծագործական մեթոդների իմաստով չատ բազմազան էր. դեռևս պահպանված կլասիցիզմի, սկիզբ առնող սենտիմենտալիզմի կողքին մենք այստեղ տեսնում ենք ռեալիզմի մի բավական ուժեղ հոսանք, որը սովորաբար կոչում են **լուսավորական ռեալիզմ**: *Այդ ռեալիզմի նչանավոր ներկայացուցիչներն էին Անգլիայում՝ Դեֆոն, Սվիֆթը, Ֆիլդինգը, Սմոլեթը, Ֆրանսիայում՝ Դիդրոն, Լեսաժը, Պրևոն, Բոմարշեն, Գերմանիայում՝ Լեսինգը, Գյոթեն և ուրիչներ: Ստեղծվեց ռեալիզմի համապատասխան տեսություն (Դիդրո և Լեսինգ):*

Այդ դարաչրջանի ռեալիզմը առաջրնթաց քայլ կատարեց հասարակության կյանքն ավելի ճչմարիտ իրազրության մեջ պատկերելու իմաստով՝ ազատվելով ֆանտաստիկ, հիպերբոլիկ տարրերից

և ձևոք բերելով սովորական, առօրյա-կենցաղային գծեր: Պատկերվում և դրվատվում էին բարձրացող «երրորդ դասի» բնտանեկան առաբինությունները (Դիդրոյի «Ընտանիքի հայրը», «Անառակ որդին»), ճարպկությունն ու ստեղծագործական նոանդը (Դենֆոյի «Ռորինզոն Կրուզոն»): Հրաժարվելով կլասիցիզմի միակողմանիությունից՝ XVIII դարի ռևալիստներն ստեղծում էին կերպարներ, որոնք զուգակցում են բնավորության արկածախնդրությունն ու առաքինություն, խարերայությունն ու ազնվություն, ցինիզմն ու ողջամտություն (Դիդրոյի Ռամոն, Լևսաժի Ժիլ Բլազը, Ֆիլդինգի Թոմ Ջոնսը, Բոմարշեի Ֆիգարոն): Սակայն, ընդհանուր առմամբ, լուսավորական ռևալիզմի մեջ կյանքի ընդգրկումն ավելի նեղ էր, գեղարվեստական միջոցները՝ ավելի աղքատ, քան Վերածնության արվեստում:

Ճիշտ է, Վերածնության գրականության համեմատությամբ XVIII դարի ռևալիստների երկերն աչքի էին ընկնում գաղափարական ավելի հստակ նպատակադրվածությամբ, գիտակցական ավելի մեծ բովանդակությամբ և հնոանկարի յավատնական ըմբռնումով: Բայց այդ գրականությունը մեծապես զիջում էր Շեքսպիրին և Սերվանտեսին՝ գործողության կենդանության և հարստության, կերպարների բազմազանության և դգայական կոնկրետության իմաստով: Նկարագրությունները երբեմն մակերեսային էին, հատկապես դրական հերոսները հաճախ դառնում էին առաքինության վերացական կրողներ, դատողական ու սխեմատիկ, հոգեկան հարուստ ներաշխարհից դուրկ: Անհատը ձուլվում էր սկզբունքի մեջ: Երբեմն երկը դառնում էր սոսկ բարոյական որևէ սկզբունքի հաստատում և չէր տալիս կյանքի լիարյուն պատկերը:

XIX դարի ռեալիզմը: *XIX դարի 20–30-ական թթ. արևմտաևրոպական և ռուս գրականության մեջ տեղի ունեցավ նոր մեծ չրջադարձ դեպի ռևալիզմը: Դա ռոմանտիզմի առաջացումից և տարածումից մի փոքր անց էր, երբ մի չարք նշանավոր գրողներ, որոնք սկզբում հետևել էին ռոմանտիզմին, հարեցին կյանքի արտացոլման ռևալիստական սկզբունքներին: Նրանք հասկացան, որ իրականության դեմ ռոմանտիկական բունտն և անկեղծ բողոքը դեռ բավարար չէ կյանքի խոր և բազմակողմանի պատկերման համար: Անհրաժեշտ էր յայնորեն ճանաչել կյանքը, թափանցել նրա ծալքերը, զգաստ հայացքով դիտել իրականությունը: Դրա առավել մեծ հնարավորություններ տալիս էր ռևալիստական մեթոդը: Բալզակը և*

Ստենդալը, Դիկենսը և Թևքերեյը Եվրոպայում, Պուշկինը և Գոգոլը Ռուսաստանում հիմք դրեցին XIX դարի հզոր ռեալիստական ուղղություններ:

Այդ ռեալիզմը սովորաբար կոչվել է **քննադատական ռեալիզմ** *(Մ. Գորկու առաջարկով), որովհետև նրա բովանդակության հիմնական գծերից մեկը հասարակության արատների վերլուծությունն ու քննադատությունն էր: Իրոք, ռեալիստական գրականությունը տեսավ և մերկացրեց տիրապետող դասակարգի այլասերումը, նապաստությունը, չահի կատաղի կիրքը, ցույց տվեց ժողովրդական դանգվածների թշվառությունը, մարդկային լավագույն իղձերի փլուզումը: Ռեալիզմը և կյանքի արատների քննադատությունը դարձան անբաժանելի, և որքան ավելի սուր էր տիրող կարգերի քննադատությունը, այնքան ավելի խորն էր ռեալիզմը: Այսպես, բուրժուական հասարակության ռոմանտիկական քննադատության, որը չատ կողմերով դեռ վերացական ու հուզական էր, հաջորդեց այդ նույն հասարակության ռեալիստական պատկերումը Բալզակի, Դիկենսի, Ֆլորերի, Մոպասանի երկերում՝ հիմնվելով կյանքի կենդանի ընթացքի և հակասությունների ղգաստ ճանաչողության վրա: Ռուսաստանում ռեալիզմի առաջացման հասարակական հիմքը ճորտատիրական ճնշման դեմ ժողովրդական դանգվածների ազատագրական պայքարն էր, որի արձագանքներն այնքան ուժեղ էին ռուս առաջավոր գրականության մեջ: Պուշկինից և Գոգոլից հետո ռուսական ռեալիզմի զարգացումը չարունակվեց և իր բարձրակետին հասավ Լև Տոլստոյի, Դոստոևսկու, Չեխովի ստեղծագործության մեջ:*

Քննադատական ռեալիզմի հիմնական թեման անհատի հակադրությունն է հասարակությանը, պետությանը, իր չրջապատին: Այդ կոնֆլիկտը ծնում էր չատ ողբերգական թեմաներ՝ առաջավոր անհատի և ժողովրդի կտրվածության, մարդկային կոչման ստորացման, «խորտակված պատրանքների», մենակության և բարոյական անկման: «Մենք ընդդեմ Անհրաժեչտության, որը վերածվել է տանտիրոջ, բնակարանի վարձի, լվացարարուհու և այլն»,- այսպես է բնութագրել Բալզակն իր ժամանակի գրականության առանցքային հարցը: Ռուսական ռեալիզմի մեջ խոչոր տարածում ստացավ «փոքր մարդու»՝ հասարակության նաամության, դաժանության անմեղ զոհի թեման, ինչպես նաև այսպես կոչված «ավելորդ մարդու»՝ կյանքում իր ուժերի գործադրման ասպարեզ

չգտնող և տառապող անհատի թեման (Զագկի, Օննգին, Պեչորին, Բելտով, Ռուդին): Այդ թեմաների մշակման մեջ առանձին ուժով դրսևորվեց ռեալիստական գրականության մարդասիրական պաթոսը:

Պետք է նկատի ունենալ, որ «քննադատական ռեալիզմ» տերմինը զգալի չափով պայմանական բնույթ ունի և չի արտահայտում գեղարվեստական այդ մեթոդի բովանդակության ողջ հարստությունը: Այդ առումով. իհարկե. սխալ կլիներ կարծել. թե անցյալի ռեալիզմը միայն մերկացրել ու ժխտել է կյանքի արատները. դուրկ է եղել դրական իղեալներից: XIX դարի մեծ ռեալիստները. քննադատելով իրականության բացասական կողմերը. միաժամանակ հզոր ուժով արտահայտել են ներդաչնակ և արդարացի կյանքի ձգտումը. ժողովրդի բարոյական ըմբռնումների գեղեցկությունը:

Զարգացման ուրույն ուղի է անցել քննադատական ռեալիզմի ուղղությունը հայ գրականության մեջ՝ դառնալով ամենից ուժեղ և ազդեցիկ հոսանքներից մեկը:

Հայ նոր գրականության սկզբնավորման շրջանում ռոմանտիզմի և ռեալիզմի տարրերը հաճախ միահյուսվում էին, և դրա ամենացայտուն օրինակը, ինչպես տեսանք, Արովյանի ստեղծագործությունն էր: Սակայն արդեն 50-60-ական թթ., երբ հայ գրականության մեջ սրվեց պայքարը հասարակական և գեղագիտական հարցերի շուրջ, ավելի որոշակի դարձավ նաև մեթոդների սահմանազատումը: Իրրև առանձին և ամբողջական ուղղություն՝ քննադատական ռեալիզմը նրանում նկատվ հենց այդ շրջանում, երբ գրվեցին Նալբանդյանի չափածո և արձակ երկերը («Մեռելահարցուկ», «Մինին խոսքը, մյուսին՝ հարսն», «Հիչատակարաներ»), անանուն հեղինակի «Ագապի», Պռոշյանի «Սոս և Վարդիթեր», Ազայանի «Արութիւն և Մանվել», Գ. Տեր-Հովհաննիսյանի «Տեր Սարգիս» վեպերը, Սունդուկյանի առաջին վոդևիլներն ու կատակերգությունները: Նալբանդյանի գրական-քննադատական հոդվածներում փաստորեն տրվեց ռեալիստական արվեստի տեսական հիմնավորումը: 70-80-ական թթ. ռեալիզմը հարստանում է նաև Պարոնյանի քաղաքական և սոցիալական երգիծանքով. Ազայանի «Երկու քույր», Պռոշյանի «Հացի խնդիր», «Ցնցեր» և այլ երկերով:

XIX դարավերջին և XX դ սկզբին հայկական ռեալիզմը զարգացման նոր աստիճանի հասավ Նար-Դոսի, Զոհրապի, Փափազյանի, Օտյանի ստեղծագործության մեջ, իսկ Շիրվանզադեի արձա-

կում և Թումանյանի պոեզիայում, կարելի է ասել, դրսևորեց իր բարձրագույն հնարավորությունները: Բնորոշ է, որ Թումանյանն ու Շիվանզադեն մեծ ուշադրություն են նվիրել նաև գրական քննադատության և տեսության հարցերին՝ հանդես գալով ռեալիզմի պաշտպանությամբ, ընդդեմ կյանքը խեղաթյուրող հոսանքների: Դա ցույց է տալիս, որ հայ գրականության մեջ ևս ռեալիզմը զարգանում էր ոչ թե տարերայնորեն, այլ որոշակի սկզբունքների գիտակցական պաշտպանության հիման վրա: Թումանյանն ավելի, քան իր նախորդներից որևէ մեկը, կյանքի ղեկաստ ռեալիստական ըմբռնումը զուգակցեց հզոր ռոմանտիկայի, իղեալի բուռն երազանքի հետ, իրականության նկատմամբ քննադատական մոտեցումը՝ ժողովրդի կեցության գեղեցիկ կողմերի բանաստեղծացման, կյանքի երևույթների բնական, ճշմարտանման արտացոլումը՝ գեղարվեստական պայմանականության, ֆանտաստիկ և չափազանցված պատկերման բազմազան ձևերի հետ: Դրանով նա նոր, ավելի բարձր հիմքի վրա վերականգնեց Աբովյանի համաժողովրդական մեթոդի ներքին մեծ հարստությունը:

Կյանքի ռեալիստական արտացոլման հիմնական գծերը: *Որո՞նք են գեղարվեստական արտացոլման այն հիմնական սկզբունքները, որ մշակվեցին դասական ռեալիստական գրականության մեջ:*

Ամենից առաջ, կյանքն իր իրական բովանդակությամբ վերարտադրելու սկզբունքը, որ ռեալիզմի արվեստում ավելի ուժեղ և հաստատ դրսևորվեց, քան որևէ այլ մեթոդում: Նախորդ ուղղություններում կյանքի ճշմարիտ պատկերումը անխուսափելիորեն սահմանափակվում էր գեղագիտական կաշկանդիչ նորմերով (կլասիցիզմ) կամ ցանկալին իրրև իրական ներկայացնելու ձգտումով (ռոմանտիզմ): Ռեալիզմը հաղթահարեց այդ միակողմանիությունը, աշխատեց կյանքին մոտենալ առանց կանխակալ կամ մտացածին ըմբռնումների, զգաստ և բազմակողմանի հայացքով: Այստեղից՝ ռեալիզմի հիմնարար դրույթը՝ **պատկերել կյանքն ինչպես որ այն կա:** *Կյանքի զգաստ, վերլուծական ուսումնասիրությունը դարձավ նրա նյակետը: «Որքան մոտ եր կյանքին, այնքան ճշմարտախոս է ձեր գործը, ուրեմն և այնքան բարձր գեղարվեստական, այնքան հրաշալի»,- այսպես է արտահայտել Շիրվանզադեն ռեալիզմի այդ գիծը:*

Ռեալիստ գրողի մտածողությունը կենում է կյանքից և հանգում

է կյանքին: Ինչքան էլ նա դժգոհ լինի իրականությունից, քննադատի այն, նա իր իղեալը չի որոնում անհող երևակայության ոլորտում: **Իդեալի իրական բնույթը, այն կյանքի բնական զարգացումից բխեցնելու ձգտումը** մեծ կամ փոքր չափով հատուկ էր ռեալիստ արվեստագետներին: Կարդալով, օրինակ, Բալզակի, Պուշկինի, Տոլստոյի, Ջևխովի, Շիրվանզադեի և Թումանյանի երկերը՝ մենք զգում ենք, որ իրենց ամբողջ քննադատական վերաբերմունքով հանդերձ՝ նրանք գեղեցիկը, իղեալականը որոնում են կյանքում, նրա առողջ տարրերի, նրա զարգացման կենդանի ընթացքի մեջ: Իղեալի կրքոտ, անդադրում որոնումը ռեալիզմը դուրս է կյանքի արտացոլման հետևողական, անվեհեր ճշմարտացիության հետ: Ռեալիստական արտացոլումը, Շիրվանզադեի բմբռնմամբ, ենթադրում է «իղեալի ճչգրիտ և պարզ արտահայտություն, առանց կասկածելի խորհրդավորության, առանց մութ ակնարկների»:

Ռեալիստ գրողը կյանքը պատկերում է, օբյեկտիվորեն՝ աշխատելով բացահայտել նրա իրական գծերն ու կերպարների սոցիալ-հոգերանական ճշմարիտ բովանդակությունը: Ռեալիզմի այդ խիստ օբյեկտիվ բնույթն է արտահայտել Բալզակը՝ ասելով, թե «Մարդկային կատակերգություն» գրելիս «ֆրանսիական հասարակությունը պիտի հանդիսանար պատմարանը, ինձ մնում էր լինել նրա քարտուղարը»: Այս իմաստով դժվար չէ նկատել ռեալիզմի սկզբունքային տարբերությունը ռոմանտիզմից: Ռոմանտիկ գրողը դեպքերի ընթացքն ու կերպարները հաճախ ենթարկում է իր սուբյեկտիվ մղումներին: Երբեմն նա կերպարը դարձնում է իր երկվորյակը, սեփական զաղափարների ու զգացմունքների ուղղակի կրողը՝ քնարականորեն նույնանալով նրա հետ, զրկելով նրան օբյեկտիվ զարգացումից:

Ռեալիզմը հաղթահարեց այդ սուբյեկտիվությունը: Սա ամենևին չի նշանակում, թե այստեղ հեղինակը սուբյեկտիվ վերաբերմունք չի արտահայտում: Ո՛չ, ռեալիստական երկի մեջ ևս մենք հստակորեն զգում ենք արվեստագետի հզոր սուբյեկտիվ ոգին, նրա սերն ու ատելությունը, զաղափարական և հուզական գնահատականը: Բայց այս ամենը չի հանգեցնում դեպքերի մեջ որևէ սուբյեկտիվ միջամտության կամ կերպարի բմահաճ փոփոխությունների: Ամեն ինչ պատկերվում է իր բնական ընթացքով, ինչպես տեղի կունենար կյանքում: Հերոսները բաժանվում են հեղինակի անհատականությունից, ձեռք են բերում ինքնուրույնություն:

Այս հարցում ռոմանտիզմի և ռեալիզմի տարբերություն կարելի է ցույց տալ Բաֆֆու «Կայծեր» և Շիրվանզադեի «Քաոս» վեպերի համեմատությամբ: «Կայծերի» մեջ ամեն քայլափոխի զգում ես հեղինակի ակտիվ միջամտություն (մեև դեպքերի մասին պատմում է ոչ թե հեղինակը, այլ գլխավոր հերոսը): Դրա չնորհիվ պատկերվող իրականություն վերստեղծվում ու հարմարեցվում է գրողի իղեային և միտումին, դեպքերն ու կերպարները զարգանում են այնպես, որ ավելի արտահայտում են հեղինակի համար ցանկալի, քան օրյեկտիվ իրականության բնական ընթացքը: Այնինչ «Քաոսի» մեջ ոչ միայն հեղինակն անմիջականորեն ներկա չէ, այլև չես զգում որևէ «բռնություն» դեպքերի ու հերոսների հոգերանության վրա: Գործողություններն այնպես են պատճառաբանվում, կապակցվում և հաջորդում իրար, որ նրանց լիակատար օրյեկտիվության և բնականության պատրանք է առաջանում, և թվում է, թե կյանքի մի «բեկոր» է քո առջև:

Իհարկե, ռեալիստական ստեղծագործության մեջ ևս կարող է հանդես գալ հեղինակի քնարական կերպարը, բայց նա չի «կլանում», չի փոխարինում գործող անձանց, այլ կանգնում է նրանց կողքին՝ դիտելով և գնահատելով նրանց արարքները: Այդպիսի դեր է խաղում հեղինակի կերպարը Պուշկինի «Եվգենի Օնեգին» ռեալիստական չափածո վեպում: Սունդուկյանի «Վարինկի վեչերը» պատմվածքում ևս ամբողջ ժամանակ զգում ես պատմող հեղինակի ներկայություն, որն ուղեկցում է հերոսուհուն՝ Մակակոյին, խորհուրդ է տալիս, ցավում և ուրախանում է նրա հետ, երգիծում է և խորհրդածում: Բայց նա երբեք չի միջամտում դեպքերի ընթացքին, չի փոխում դրանք իր ցանկության համաձայն, այլ ամեն ինչ ներկայացնում է դաժան ճշմարտացիությամբ:

Այս բոլորից բխում է ռեալիստական ստեղծագործության այն կարևոր առանձնահատկությունը, որ գաղափարական միտումը նրա մեջ ոչ թե ուղղակի հռչակվում է գրողի կողմից, այլ բխում է գործողություններից ու կերպարների էությունից, դառնում է կյանքի ակտիվ ճանաչողության արդյունք:

Ե՛վ Վերածնության, և՛, մանավանդ, XIX դարի ռեալիզմը, հրաժարվելով մետաֆիղիկական պատկերացումներից, հանդես բերեց պատմականության խոր զգացում՝ կարողանալով մարդուն և հասարակական հարաբերությունները դիտել չարժման և զարգացման մեջ: Ռեալիզմը հասավ միջավայրի և կերպարների այնպիսի կոնկ-

բնության, ազգային և սոցիալական գծերի այնպիսի որոշակիության, որպիսին անծանոթ էր նախորդ մեթոդներին: Կյանքի իրադրության, կերպարի սոցիալ-ազգային բնութագրի այդ որոշակիություն խորապես հատուկ է, օրինակ, Պռոշյանի վեպերին, Սունդուկյանի դրամատուրգիային, Թումանյանի պոեզիային:

Սրա հետ կապված է ռեալիզմի ամենակարևոր դրույթը՝ կերպարների սոցիալ-պատմական պայմանավորվածության սկզբունքը: Ռեալիստ գրողը կերպարի էությունը, նրա սոցիալական և անձնական մղումները պատճառաբանում է նախ և առաջ կյանքի իրադրությամբ, չրջապատի ազդեցությամբ: Կերպարները և դեպքերը կապելով կյանքի օրինաչափություններին հետ, բացահայտելով նրանց իսկական տեղը երևույթների չղթայի մեջ՝ ռեալիստ գրողը դրանով իսկ կարողանում է նույնիսկ բացառիկ փաստը ներկայացնել իրական և արժանահավատ գծերով: Լավ է ասել Ա. Ն. Օստրովսկին. «Բանաստեղծի գործն այն չէ, որ չտեսնված ինտրիգ հնարի, այլ այն, որ նույնիսկ անհավատալի իրադարձություններ բացատրի կյանքի օրենքներով»: Սակայն ռեալիստական պատճառաբանություն միայն սոցիալ-պատմական կյանքի «օրենքներով» չի սահմանափակվում: Ռեալիստ գրողը ձգտում է հերոսի արարքները համապատասխանեցնել նաև նրա հոգեբանության բնույթին, ցույց տալ նրա ներքին էության և վարքագծի կապը: Նար-Դոսի «Մահը» վեպի հերոսի՝ Շահյանի բոլոր արարքները պատճառաբանված են նրա ներքին էությամբ, որն իր հերթին որոշ կենսական հանգամանքների արդյունք է:

Այս ամենից բխում է դասական ռեալիզմի կարևորագույն պահանջը **տիպական բնավորությունները տիպական, բնորոշ հանգամանքների մեջ պատկերելու** *անհրաժեշտության մասին: Սա նշանակում է, որ ռեալիզմի մեջ պետք է տիպական լինեն ոչ միայն մարդկային բնավորությունները, այլև նրանց չրջապատող հանգամանքները, որոնք մղում են հերոսներին գործելու այս կամ այն ուղղությամբ, բացահայտելու իրենց նկարագրի կարևորագույն գծերը:*

Ռեալիստական գրականությունը չատ օրինակներ է տալիս, որոնց մեջ հստակորեն երևան է եկել այդ ձգտումը՝ կերպարի էությունը պայմանավորել հասարակական հանգամանքներով, բացահայտել նրա հիմքերն ու արմատները: Բալզակն իր ստեղծագործության մեջ դեկավարվում էր այն համոզմունքով, որ «հասարակությունը մարդուն ստեղծում է՝ համաձայն նրա միջավայրի, ուր

նա գործում է», և այդ պատճառով էլ գրողը նպատակ չի դնում սոսկ առանձին կերպարներ ստեղծել, այլ անհրաժեշտ է համարում «ուսումնասիրել սոցիալական այդ երևույթների հիմքերը կամ ընդհանուր մի հիմք, որպես տիպերի, կրքերի և անցքերի հսկայական խաժամուժի թաքուն իմաստը»: Այդ հարցերին հաճախ անդրադարձել է նաև Շիրվանզադեն. «Ուսումնասիրի՛ր երևույթը, գտի՛ր նորա պատճառները և ընդհանուր օրենքը, ընդհանուր կապը»,– կոչ էր անում նա գրողներին:

Անցյալի առաջավոր քննադատության ներկայացուցիչները գրողներից պահանջում էին հավասար խորությամբ պատկերել հերոսների էությունն ու միջավայրը, չրջապատի ազդեցությունը կերպարների վրա և ընդհակառակը: Այսպես, խոսելով Պ. Պռոշյանի «Սոս և Վարդիթեր» վեպի մասին՝ Նալրանդյանը բարձր էր գնահատում ամենից առաջ այն, որ վիպասանը մեծ հարազատությամբ է պատկերել գյուղական համայնքի կյանքի պայմանները, բնորոշումները, սովորությունները, ցույց է տվել մի միջավայր, որտեղ ղևպքերի վրա «հասարակաց է ներգործության պաչտոնը», այսինքն՝ «ընդհանուրի կյանքն» է ներգործում և պայմանավորում ղևպքերի ընթացքը: Ուրեմն՝ Պռոշյանը հասել է տիպական հանգամանքների վաո պատկերման, թեև, ինչպես ցույց է տալիս Նալրանդյանը, գրողը չի կարողացել ստեղծել իսկական տիպական բնավորություններ՝ արժանի հոգերանական հիմնավորմամբ: Միջավայրի և կերպարի տիպականացման այդ անհամապատասխանությունը քննադատը համարում էր վեպի էական թերություն:

Տիպական հանգամանքները չի կարելի նեղ հասկանալ՝ իբրև սոսկ հերոսներին չրջապատող իրերի և բնական պայմանների հանրագումար: Վճռականը կերպարի հասարակական միջավայրն է, որից դուրս անհատը գոյություն ուննալ չի կարող: Միքայելի կերպարը Շիրվանզադեի «Քաոս» վեպում հնարավոր չէ պատկերացնել չրջապատի մարդկանցից, «ոսկի երիտասարդության» կերպարներից, նրանց հետ ուննցած հարաբերություններից անկախ: «Մեր թաղը» պատմվածաչարում Նար-Դոսը կարողացել է բացահայտել մեծ քաղաքի ծայրամասի մարդկանց բոլոր հոռի հատկությունների բուն արմատը՝ նրանց սոցիալական կյանքի հետամնացությունը, կարողացել է հատակորեն ցույց տալ այդ միջավայրի և հանգամանքների կենդանի պատկերը:

Այսպիսով, բնավորության և հանգամանքների փոխկապա-

ծության խնդիրը, որն ուղղակի կամ անուղղակի դրվել է գրականության պատմության նախընթաց փուլերում՝ սկսած անտիկ աշխարհից, առաջին անգամ իր գեղարվեստական ճշմարիտ լուծումը գտավ ռեալիզմի մեջ, որը կարողացավ բացահայտել բնավորությունների կազմավորման և զարգացման իրական գործոնները:

Մենք արդեն ծանոթ ենք նաև ռեալիզմի ուրիշ կարևոր գծերի հետ՝ կերպարն իր հատկանիշների բազմազանությամբ և բարդությամբ պատկերելը, կենդանի գործողության մեջ նրա բնական զարգացումը ցուցադրելը և այլն: Այս դեպքում ևս ռեալիզմը հաղթահարեց կլասիցիզմի ու ռոմանտիզմի միակողմանիությունը և հասավ բնավորությունների բազմակողմանի, լիարյուն վերարտադրության:

Ռեալիստական ստեղծագործության լեզուն և պատկերավորման բոլոր մյուս միջոցները առավել չափով համապատասխանում են ներկայացվող իրականությանը. յուրաքանչյուր դեպքում բխում են նրա առանձնահատկություններից: Ռեալիստ գրողը ձգտում է հերոսի լեզվի լրիվ անհատականացման՝ լեզվի միջոցով ևս արտահայտելով նրա մտածողությունը, ազգային և սոցիալական հատկանիշները:

Հաճախ խոսվում է այն մասին, որ ռեալիզմը ոչ միայն ճշմարտացի բացահայտում է կյանքի ներքին բովանդակությունը, այլև պահպանում է նրա իրական ձևերը՝ մարդկային կենսագործունեության բնական պայմանների և չափերի պատկերը: Այդ դիտողությունն իրավացի է հատկապես XIX դարի ռեալիզմի երկերի մեծ մասի համար, որոնց մեջ իրոք պահպանված են կյանքի բնական ձևերն ու չափերը, գործողություններ տեղի է ունենում իրական, հավաստի պայմաններում:

Սակայն ռեալիզմն ամենևին չի բացառում նաև պատկերման չափազանցված, այլաբանական, անգամ ֆանտաստիկ եղանակները, երբ կյանքի իրական չափերն ու ձևերը դիտմամբ խախտվում են, գործողություններ տեղափոխվում է ինչ-որ պայմանական միջավայր: Ռեալիստական արվեստում այդ միջոցները նույնպես ծառայում են կյանքի ճշմարտության բացահայտմանը: Այդպիսի օրինակներ կան ոչ միայն ռեալիզմի վաղ փուլերում (ուրվականներ ու վհուկներ Շեքսպիրի պիեսներում, Ռարլեի ու Սվիֆթի վեպերի չափազանցված պատկերները), այլև քննադատական ռեալիզմի մեջ. հիշենք Բալզակի «Շագրենի կաշին» վեպը և փիլիսոփայական

պատմվածքները, Գոգոլի «Դիմանկար», «Քիթ» և այլ պատմվածքներ, Պարոնյանի «Ծիծաղ» գիրքը, Շչեդրինի վեպերն ու հեքիաթները: Այդ երկերի ռեալիզմը հանդես է գալիս նրանով, որ ֆանտաստիկ պատկերների միջոցով բացահայտվում է այս կամ այն երևույթի ճշմարիտ բովանդակությունը, արտահայտվում են կյանքում իրական հիմքեր ունեցող իղեալներ: Թումանյանի բալլադներն ու հեքիաթները ռեալիստական են, թեև գրեթե միշտ նրանց մեջ կարելի է տեսնել ոչ իրական դեպքեր ու գործող անձինք: Բայց ֆանտաստիկան, օրինակ, «Ոսկու կարասը» հեքիաթում արտահայտում է ժողովրդական այն իմաստությունը, որ կյանքի բարիքները պետք է պատկանեն աշխատավոր մարդուն, իսկ «Փարվանայի» մեջ՝ մարդկային կատարելության իղեալը: Վիթխարի չափազանցությունները «Քաջ Նազար» հեքիաթում կամ «Մի կաթիլ մեղրը» առակում արտակարգ սրությամբ և ճշմարտացիությամբ բացահայտում են տիրողների էությունը և նրանց հանդեպ ժողովրդի երգիծական վերաբերմունքը: Բացի այդ, այլաբանական կեղևի տակ այդ երկերը մեր առջև դնում են հերոսների հոգեբանության, լեզվի ու մտածողության, միջավայրի և կոլորիտի այնպիսի իրական գծեր, որոնք հատուկ են միայն ռեալիստական ստեղծագործության (Հիչնք խանութպանի, հովվի և մյուսների կերպարները «Մի կաթիլ մեղր»-ում):

Առհասարակ, ռեալիստական մեթոդը հանդես բերեց գեղարվեստական ձևերի արտակարգ ազատություն: Ռոմանտիզմը և մանավանդ կլասիցիզմը դեկավարվում էին որոշ նորմատիվ սկզբունքներով ու կանոններով: Այնինչ ռեալիզմը ոչ մի քարացած կանոն չի ճանաչում: Նրա համար չկան բնորոշ ժանրեր ու թեմաներ: Նա լայն ու համապարփակ է, ինչպես կյանքը, նրան մատչելի են բոլոր այն ձևերը, որոնք կյանքի ճշմարիտ արտացոլման հնարավորություն են տալիս: Ռեալիզմի պատկերած կոնֆլիկտներն ու այուժները հենվում են կյանքի օրինաչափությունների վրա և բազմազան են, ինչպես կյանքը, հեռու են որևէ սխեմայից: Ահա թե ինչու՝ ռեալիզմը ամենակենսունակ ստեղծագործական մեթոդն է: Անընդհատ քայլելով կյանքի հետ՝ նա միշտ թարմանում է և կատարելագործվում:

Ավարտելով դասական գրականության երեք հիմնական ուղղությունների՝ կլասիցիզմի, ռոմանտիզմի և ռեալիզմի բնութագիրը՝ պետք է ավելացնել, որ նրանց պատմական հաջորդափոխության

ընթացքը պատահականություն չէ: Այստեղ գործում է մի որոշակի գեղարվեստական օրինաչափություն, որը դրսևորվում է ազգային բազմազան տարրերականերով, բայց ի վերջո հանգում է միասնական հայտարարի: Առաջին կազմակերպված գրական ուղղություն ամենուրեք եղել է կլասիցիզմը, որն իր սահմանած խիստ կանոններով կոչված էր վերջ տալու գրականության զարգացման տարերայնությանը: Իսկ ռոմանտիզմը հանդես եկավ իբրև կլասիցիզմի անվերապահ մերժում՝ նրա կաչկանդիչ պահանջներին և ռացիոնալիզմին հակադրելով ստեղծագործական ազատության և զգացմունքայնության պաշտամունքը: Իր հերթին՝ ռոմանտիզմը հող ստեղծեց կենսական ճշմարտությունն ամբողջ լայնությամբ ու խորությամբ ընդգրկող ուղղության՝ ռեալիզմի առաջացման համար:

XIX – XX ԴԱՐԵՐԻ ՄՅՈՒՍ ԳՐԱԿԱՆ ՀՈՍԱՆՔՆԵՐԸ

XIX դարի երկրորդ կեսից երևան են գալիս իրենց գեղարվեստական սկզբունքներով և աշխարհհայացքային կապված գրողների բազմազան խմբավորումներ: Նրանք հրապարակ իջան գեղարվեստական արտացոլման իրենց ինքնատիպ եղանակներով, որոնք և հիմք դարձան նոր գրական ուղղությունների և հոսանքների առաջացման համար:

Նատուրալիզմ: *Իբրև առանձին գրական հոսանք՝ նատուրալիզմը ձևավորվեց XIX դարի 60–70-ական թթ. ֆրանսիական գրականության մեջ և չարունակեց իր գոյությունը մինչև դարի վերջը*[*]*: Նատուրալիստական դպրոցի կենտրոնական դեմքերն էին Էմիլ Զոլան, Գոնկուր եղբայրները, Ալֆոնս Դոդեն և ուրիշներ: Զոլան միաժամանակ տեսականորեն հիմնավորեց նատուրալիզմը «Փոր-*

---

[*] *Նատուրալիզմը չպետք է չփոթել XIX դարի 40-ական թթ. ռուս գրականության մեջ ձևավորված «նատուրալ դպրոցի» հետ: Վերջինս ռեալիստական մի հոսանք էր, որը հետևում էր Գոգոլի հաստատած սկզբունքներին և զարգանում էր Բելինսկու գեղագիտական ուսմունքի անմիջական ազդեցության տակ: Իրենց ստեղծագործական ուղու սկզբում «նատուրալ դպրոցի» հետ կապված էին Նեկրասովն ու Գերցենը, Տուրգենևն ու Դոստոևսկին, Գոնչարովը, Շչեդրինը և ուրիշներ:*

ձարարական վևպ», «Նատուրալիստ վիպասաններ» աշխատություններում (1880–1881): Նատուրալիզմի ազդեցությունն արտահայտվեց նաև Մոպասանի, Իբսենի, Համսունի, Հաուպտմանի և ուրիշների գործերում:

Նատուրալիզմն առաջ քաշեց կյանքը գիտական բարեխղճությամբ ուսումնասիրելու և պատկերելու պահանջը: Նատուրալիստ գրողներն աշխատում էին նախքան երկն ստեղծելը խորամուխ լինել կյանքի տվյալ բնագավառի մեջ, դիտել և հավաքել համապատասխան կենսական փաստեր: Հաճախ ամենայն մանրամասնությամբ նկարագրվում էր կենցաղային միջավայրը՝ իբրև հերոսների հոգեբանության ձևավորման գործոն: Լայնորեն պատկերելով ժողովրդական զանգվածների ֆիզիկական կյանքի սարսափները՝ որոշ նատուրալիստներ և առաջին հերթին Զոլան արտահայտում էին իրենց ուժեղ դեմոկրատական հակումները:

Սակայն կենսական երևույթների «օբյեկտիվ և անկողմնակալ» պատկերման սկզբունքը գրողներին հաճախ հանգեցնում էր կյանքի նկատմամբ պասիվ և անտարբեր վերաբերմունքի: Հրաժարվելով չարիքն ու այլանդակը ուղղակի դատապարտելուց՝ որոշ նատուրալիստներ փաստորեն հանգում էին այն հռետնական մտքին, թե կյանքում ամեն ինչ կանխորոշված է, և ոչինչ հնարավոր չէ փոխել:

Նատուրալիստները ձգտում էին կյանքը դիտել իբրև որոշակի օրինաչափության և պատճառական կապերի արդյունք: Բայց այդ բոլորը նրանք դիտում էին ոչ թե իբրև սոցիալական օրինաչափություն, ինչպես ռևալիստ գրողները, այլ իբրև մարդու կենսաբանական հատկությունների արդյունք: Ահա թե ինչու նրանց ուշադրության կենտրոնում ոչ թե մարդկային բնավորության և արարքների սոցիալական պայմանավորվածության, այլ **ժառանգականության** *հարցն էր: Նրանց համոզմամբ՝ մարդկային էությունը որոշվում է նախ և առաջ ժառանգաբար ստացած* **բիոլոգիական** *հատկություններով, որոնք անցնում են սերնդից սերունդ: Նրանց երկերում ամենից ավելի ընդգծվում են մարդու մութ բնազդներն ու կրքերը, հիվանդագին ախտերը, որոնք ամրողջովին իշխում են հերոսի վրա՝ դարձնելով իրենց կույր խաղալիքը: Զոլան իր վեպերի վիթխարի չարքը («Ռուգոն–Մակարներ») անվանել է «Մի ընտանիքի կենսաբանական և հասարակական պատմություն» և այն ղեկավորն ենթարկել է սերնդից սերունդ անցնող ժառանգական ախտերը,*

գերդաստանի աստիճանական վերասերումը ցուցադրելու խնդրին: Դա վերաբերում է հատկապես այդ չարքի այն վեպերին, որոնց մեջ նատուրալիզմն առավել ուժեղ է արտահայտված («Հողը», «Մարդ-գազան», «Դոկտոր Պասկալ» և այլն): Նատուրալիզմի սկզբունքների վառ դրսևորումները մենք տեսնում ենք նաև Զոլայի «Թևերեղ Դաբլեն» վեպում: Հաուպտմանի «Արևածագից առաջ» կամ Իբսենի «Ուրվականներ» պիեսներում ևս հերոսների վրա անխուսափելիորեն կախված են ծնողների բարոյական և ֆիզիկական ախտերի հետևանքները:

Կյանքի մանրուքների և այլանդակ կողմերի բացահայտումը, իրականությունը **լուսանկարչական ճշգրտությամբ պատկերելու** պահանջը կազմում են նատուրալիզմի մյուս կողմը: Նատուրալիստ գրողի կարծիքով, կյանքի ամեն մի, նույնիսկ տգեղ, վանող տեսարան կարող է նկարագրվել և այն էլ՝ շատ մանրամասնորեն: Դա հաճախ հանգեցնում էր հակագեղագիտական տպավորության: Իհարկե, ամեն մի մանրամասն նկարագրությունը դեռ նատուրալիզմ չէ: Ռեալիստը ևս կարող է մանրամասն նկարագրություններ տալ՝ բայց նրանց մեջ միշտ դնելով տիպական բովանդակություն: Այնինչ նատուրալիզմը հրաժարվում էր տիպականը բացահայտելու խնդրից՝ տարրերությունը չդնելով մանր, աննշան երևույթների և կարևորի, էականի միջև, տիպականը խառնվում է պատահականին, իջնցվում նրա մակարդակին: Նատուրալիստական տառացի ճշգրտությունը հաճախ փաստորեն վերածվում էր ճշմարտության խեղաթյուրման:

Սակայն նշանավոր հեղինակներից շատերն իրենց ստեղծագործության մեջ կարողացել են հաղթահարել նատուրալիզմի սկզբունքների միակողմանիությունը: Այսպես, թեև Էմիլ Զոլան համարվում է նատուրալիզմի ամենահեղինակավոր գրողն ու տեսաբանը, բայց նրա հզոր տաղանդը չէր կարող տեղավորվել այդ հոսանքի նեղ չրջանակներում: Նրա լավագույն վեպերը («Ժերմինալ», «Փողը», «Թակարդ», «Ջախջախում» և այլն), նատուրալիզմի շատ որոշակի արտահայտություններով հանդերձ, զգալի չափով կապվում են նաև ռեալիզմի սկզբունքների հետ՝ Զոլային դարձնելով XIX դարի խոշորագույն գրողներից մեկը: Առհասարակ, գրականության պատմությունը ցույց է տալիս, որ գեղարվեստական մեծ անհատականությունները չեն սահմանափակվել որևէ հոսանքի (նատուրալիզմ, սիմվոլիզմ, ֆուտուրիզմ և այլն) անձուկ չրջա-

նակներում, այլ հաղթահարելով դրանք՝ հանգել են կյանքի արտացոլման ավելի լայն և առողջ սկզբունքների:

XIX դարի վերջում նատուրալիզմն իրրև հատուկ գրական հոսանք քայքայվեց և ձուլվեց այլ հոսանքների հետ: Բայց նրա առանձին գծերը՝ բիոլոգիզմը կամ փաստերի լուսանկարչական պատիվ վերարտադրությունը, արտահայտվել են նաև հետագայում ստեղծված որոշ երկերի մեջ՝ ըստ էության հակադրվելով ռեալիզմի սկզբունքներին:

Սիմվոլիզմ: XIX–XX դդ. սահմանագլխին եվրոպական գրականության մեջ, մանավանդ պոեզիայում, մեծ տարածում և աղդեցություն ունեցավ սիմվոլիզմի (խորհրդապաշտության) հոսանքը: Այն ևս սկզբնապես ծագեց Ֆրանսիայում (Պ. Վեռլեն, Ս. Մալարմե, Ա. Ռեմբո և ուրիշներ), ապա լայն տարածում գտավ նաև Եվրոպայի մյուս երկրներում: Սիմվոլիզմը լայնորեն ներթափանցեց նաև ռուս գրականության մեջ, ուր հանդես եկան «ավագ» և «կրտսեր» սերունդների բազմաթիվ սիմվոլիստներ, ինչպես՝ Բրյուսովն ու Բալմոնտը, Բլոկն ու Բելին, Մերեժկովսկին, Վյաչ. Իվանովը և ուրիշներ:

Իր գաղափարական-գեղարվեստական սկզբունքներով սիմվոլիզմը չատ բարդ մի հոսանք էր, որը համախմբում էր էապես տարբեր հասարակական տրամադրություններ և ըմբռնումներ ունեցող գրողներին: Սակայն այն ուներ փիլիսոփայական և գեղագիտական որոշ ընդհանուր սկզբունքներ, որոնք տարբեր չափերով մարմնավորվել են նշված հեղինակների երկերում:

Որո՞նք են սիմվոլիստական գեղագիտության հիմնական գծերը: Սիմվոլիզմի կյանքն այն ըմբռնումն էր, որի համաձայն՝ մեզ չրջապատող իրերն ու երևույթները սոսկ խորհրդանիշներ են մի ուրիշ՝ անտեսանելի աշխարհի: Այդ երևույթների իսկական իմաստը կարելի է ըմբռնել միայն այն դեպքում, եթե նրանց մեջ տեսնենք խորհրդավոր «անդրաշխարհի» արտացոլումը: Այստեղից էլ ծագում էր սիմվոլի (խորհրդանիշի) հասկացությունը, որն սկզբունքային նշանակություն ուներ սիմվոլիզմի համար: Սիմվոլի օգնությամբ բանաստեղծը պետք է թափանցի «աներկրային ոլորտները»: Պոետի խնդիրն է, գրել է Բլոկը, «բառերի մեջ տեսնել այլ աշխարհների մշուշային ընթացքը»: Իսկ Բրյուսովն արվեստի երկերն անվանել է «գաղտնիքների բանալիներ», «դեպի Անհունություն բացված դռներ»: Սիմվոլը ոչ թե իրականության պատկերն է, այլ մի տեսակ պայմանական նշան (հիերոգլիֆ): Ամեն մի նկարագրու-

թյան. նույնիսկ իրական փաստերի վերարտադրության մեջ սիմվոլիստն աշխատում էր տեսնել ինչ-որ խորհրդավոր ակնարկ, ներքին թաքուն, միստիկ իմաստ: Սիմվոլը ոչ այնքան պիտի պատմի, որքան ակնարկի, ներշնչի ընթերցողին: Այն իր նշանակությամբ անսպառ է, բայց և մշուշոտ, անորսալի, թափանցիկ, տրամաբանորեն անպատմելի, քանի որ զուգակցում է իրականը և անիրականը, տեսանելին և անտեսանելին: Այստեղից էլ՝ սիմվոլիստների ծայրահեղ սուբյեկտիվ վերաբերմունքը արտաքին աշխարհի նկատմամբ: Բրյուսովն իր հոդվածներից մեկում այսպես է բացատրում սիմվոլի երկակի, երկպլան բնույթը. «Իսկական գեղարվեստական երկում արտաքին կոնկրետ բովանդակության ետևում միշտ պետք է թաքնվի մի ուրիշ, ավելի խոր բովանդակություն»: Որոշակիորեն մեկ իմաստ արտահայտող գեղարվեստական պատկերը փոխարինվեց սիմվոլով, որն իր մեջ մի ամբողջ չարք իմաստներ է պարունակում:

Սակայն սիմվոլիզմը չի կարելի նույնացնել սիմվոլի «խորհրդանիշի» օգտագործման հետ, որն իրրև գեղարվեստական պատկերի հատուկ տեսակ հանդես է գալիս ամեն մի մեթոդի, այդ թվում և ռեալիզմի գրականության մեջ: Այդպիսի սիմվոլի դիմելը դեռ սիմվոլիզմ չէ: Բայց կարելի է ասել, որ գրականության և արվեստի հատկություններից մեկը՝ ինչպես ուղղակի, այնպես էլ անուղղակի իմաստ ունեցող պատկերի միջոցով խոսելու ունակությունը, սիմվոլիզմը դարձրեց պատկերման տիրապետող սկզբունք: Նա ծայրաստիճան սրեց պատկերի սուբյեկտիվ բովանդակությունը, տոգորեց խորհրդավոր և միստիկ նշանակությամբ:

Այս տեսական սկզբունքներն իրենց ուղղակի արտահայտությունը գտան աշխարհի հանդեպ սիմվոլիստ բանաստեղծի վերաբերմունքի մեջ: Անհատապաշտությունը, նեղ անձնասիրությունը, մենակության և անզոր հուսահատության մոտիվները չատ սիմվոլիստների բնորոշ գծերն էին: Նրանց պոեզիայի քնարական հերոսը երբեմն ոչ միայն հակադրվում էր «ամբոխին», այլև ցուցադրում էր իր արհամարհանքը նրա հանդեպ («Ես ատում եմ մարդկությունը, ես նրանից չտապով փախչում եմ, իմ միակ հայրենիքը իմ դատարկ հոգին է»,- գրել է Բալմոնտը): Սիմվոլիզմը հոչակեց փաստուստ «կոպիտ իրականությունից» դեպի «գեղեցիկ երազանքի» աշխարհը: Պոեզիայի միակ աղբյուրը համարվեց բանաստեղծի ներ, նրա հոգին: Սիմվոլիստ արվեստագետները հաճախ կյանքը դիտել

ևն իրեև բառսային տարերքի մի անիմաստ չրջապտույտ՝ մարդուն համարելով կույր ճակատագրի անզոր խաղալիք:

Իր այս և ուրիշ հատկանիշներով սիմվոլիզմը հաճախ համարվում է դասական ռոմանտիզմի ժառանգորդն ու չարունակությունը: Այդ երկու գրական ուղղությունների միջև իրոք շատ ընդհանուր գծեր կան, բայց նրանք չեն կարող նույնացվել: Լինելով բուրժուական նոր պատմական պայմանների արտահայտություն՝ սիմվոլիզմն իր հետ բերեց աշխարհընկալման և պատկերի կառուցման շատ նոր սկզբունքներ, որոնք դգալի չափով հարստացրին նոր ժամանակի արվեստը: Այսպես, պատկերի երկպլան բնույթի, նրա խոր ենթատեքստի բացահայտման ճանապարհով սիմվոլիստները կերտեցին հոգևկան աշխարհի ներքին բարդ չարժումների, հակասությունների այնպիսի վառ պատկերներ, որոնք շատ կողմերով նորություն էին, բացում էին մարդու, նրա հոգու և վարքագծի պատկերման մինչ այդ անծանոթ ծալքեր ու հնարավորություններ: Կարելի է հիշատակել Մ. Մետերլինկի և Լ. Շանթի դրամաները. Ա. Բլոկի, Է. Վերհառնի կամ Վ. Տերյանի բնաբերգություն. Ա. Բելու «Պետերբուրգ» վեպը. Ինտրայի «Ներաշխարհ» գիրքը:

Մեծ է սիմվոլիստների ավանդը բանաբվեստի գարգացման մեջ: Նրանք դգալի չափով փոխեցին բանաստեղծական լեզվի սկզբունքները: Բառի առարկայական նշանակությանը փոխարինեցին նրա այլաբերական իմաստները, որոնք պետք է ընթերցողին տոգորեին «անհայտ, անորոշ, անձև տեններով» (Ավ. Իսահակյան): Սիմվոլիստներն ստեղծեցին և կիրառեցին բազմաթիվ նոր տաղաչափական ձևեր, և այս առումով նրանց ժառանգությունն ավելի հարուստ է, քան որևէ այլ դարաշրջանի բանաստեղծական մշակույթը: Բացառիկ նշանակություն էր տրվում բանաստեղծական լեզվի հնչյունական կողմին, որն ստանձնում էր հոգեբանական և կառուցվածքային բազմազան դերեր: «Երաժշտությունը ամենից առաջ»,- ասում էր Պոլ Վերլենը իր ծրագրային բանաստեղծության մեջ:

Ի՞նչ արտահայտություն գտավ սիմվոլիզմը հայ իրականության մեջ: XX դարասկզբի հայ գրականության թե՛ արևմտահայ և թե՛ արևելահայ ճյուղերում կարելի է գտնել այդ ուղղության բազմաթիվ և շատ որոշակի արտահայտություններ: Այսպես, Լևոն Շանթը, սկսելով իր ստեղծագործական ուղին ռոմանտիկական երկերով (բանաստեղծություններ, «Լեռան աղջիկը» պոեմը,

«Երազ օրեր», «Դարձր» և այլ վիպակներ, ժամանակակից թեմաներով գրված պիեսներ), դարասկզբին որոնգրեց սիմվոլիզմի սկզբունքները: Դրա արտահայտությունն են նրա պատմական դրամաները՝ «Հին աստվածներ», «Կայսրը», «Շղթայվածը» և այլն:

Սիմվոլիզմի հետ բաղմազան առնչություններ ունեին Սիամանթոն, Վ. Տերյանը, Մ. Մեծարենցը, երիտասարդ Զարենցը (չխոսելով արդեն Ինտրայի և ուրիշ հեղինակների մասին): Իհարկե, չի կարելի նշված հեղինակներին համարել «ուղղափառ սիմվոլիստներ», սահմանափակել նրանց այդ ուղղության չրջանակներով: Սիմվոլիզմը նրանք բնկալում էին մեծ վերապահություններով, հաճախ փաստորեն հակադրվում և բանավիճում էին նրա գեղագիտության ծայրահեղ դրույթների հետ: Սակայն ստեղծագործական առնչությունները միանգամայն որոշակի են, և բոլոր հիմքերը կան խոսելու հայկական սիմվոլիզմի մասին (թեև այն չարտահայտվեց կազմակերպված և ամրողջական հոսանքի ձևով):

Ֆուտուրիզմ: *XX* դարի սկզբին առաջացած հոսանքներից էր **ֆուտուրիզմը** (**ապագայապաշտություն**), որը դրսևորվեց գերազանցապես պոեզիայի և կերպարվեստի մեջ: Նրա սկիզբը սովորաբար համարվում է 1909 թվականը, երբ իտալացի բանաստեղծ Ֆ. Մարինետտին հրապարակեց այդ նոր հոսանքի մանիֆեստը: Դրան հետևեցին բանաստեղծների և նկարիչների մի չարք ուրիշ մանիֆեստներ, և ֆուտուրիզմը տարածվեց եվրոպական չատ երկրներում:

Արևմտաեվրոպական ֆուտուրիզմը իր քաղաքական դավանանքով կապվում էր ռազմամոլ տրամադրությունների հետ: Այստեղից՝ պատերազմի և բռնության յուրօրինակ պաչտամունքը: «Մենք ուզում ենք փառաբանել պատերազմը՝ աչխարհի միակ առողջապահությունը», – գրում է Մարինետտին: Ֆուտուրիստները հրաժարվում էին կենդանի մարդու զգացմունքներն ու հոգերանությունը պատկերելուց: Նրանց տեղը պետք է գրավի և ոգեչնչման աղբյուր դառնա ժամանակակից քաղաքն իր վիթխարի կառույցներով և սրընթաց տեմպով, հզոր մեքենաներով ու մարդկային անդեմ դանգվածներով: «Երկաթի կամ փայտի կտորի ջերմություն այժմվանից մեզ ավելի ուժեղ է հուզում, քան կնոջ ժպիտը կամ արցունքները, – գրում էին ֆուտուրիստները:– Գրականության մեջ մենք ուզում ենք հաղորդել չարժիչի՝ այդ նոր բնազդային կենդանու

կյանքը...»: Իսկ մարդու տանջանքները, ասում էին նրանք, արվեստագետին պետք է հուզեն «ոչ ավելի, քան էլեկտրալամպի վիշտը»:

Ֆուտուրիստները քաղքենիական ադմուկով մերժում էին մարդկության ստեղծած գեղարվեստական արժեքներն ու բարոյական սկզբունքները («Մենք ուզում ենք քանդել թանգարանները, գրադարանները. պայքարել բարոյականության դեմ...»): Արվեստի գեղագիտական սկզբունքներին հակադրվում էին զգացմունքների զեհհկություն, հակագեղարվեստական և արտառոց նկարագրություններ, բառերն ու արտահայտությունները: Եվ քանի որ նոր արվեստն իր ձևով ևս պետք է բխի տեխնիկայի նորագույն նվաճումներից, ուստի սովորական մարդկային լեզուն այլևս անբավարար է: Ահա թե ինչու ֆուտուրիստներն իրենց հիմնական խնդիրներից մեկը համարում էին «բառաստեղծությունը»՝ հնչյունների զանազան զուգակցումներով նոր, բուն էության իմաստազուրկ բառեր հորինելը, որոնց միջոցով իբրև թե կարելի է արտահայտել նոր ժամանակի ոգին: Ահա սրանք պետք է լինեին հիմնական գծերը ապագայի արվեստի, որի մունետիկների դերում հավակնում էին հանդես գալ ֆուտուրիստները:

Առաջին համաշխարհային պատերազմի նախօրյակին ֆուտուրիստների ուժեղ խմբավորում գոյացավ նաև ռուս գրականության մեջ (Վ. Խլեբնիկով, Վ. Մայակովսկի, Ի. Սևերյանին և ուրիշներ): Այդ խումբն իր սկզբունքները հրապարակեց «Ապտակ հասարակական ճաշակին», «Սատկած լուսին», «Ողջամտության դիակիզարան» և այլ ժողովածուներում, որոնց վերնագրերն իսկ ցուցադրում էին ընդունված գեղագիտական չափանիշներին անհաշտորեն հակադրվելու միտքը: Այդ գրքերին, բացի ֆուտուրիստական այլ գծերից, հատուկ էր ժխտողական մոտեցումը անցյալի գրականության («Դու՛րս նետել Պուշկինին, Դոստոևսկուն, Տոլստոյին և մյուսներին արդիականության չոգենավից»): Սակայն ռուսական ֆուտուրիզմը զգալիորեն տարբերվում էր արևմտյանից. այն հիմնականում արտահայտում էր իրականությունից զժգոհ խավերի անարխիստական տրամադրությունները: Մարինետտիի և նրա հետևորդների ռազմատենչ տրամադրությունները կամ տեխնիկայի աստվածացումը ռուսական ֆուտուրիզմին բնորոշ չէին: Այդ հոսանքի ամենից տաղանդավոր դեմքը Վլադիմիր Մայակովսկին էր: Հայ գրականության մեջ ֆուտուրիզմի որոշակի ազդեցությամբ են գրված Ե. Չարենցի, Ա. Վշտունու, Գ. Արովի «Երկրի դեկլարա-

ցիա» մանիֆեստր, Ե. Զարենցի, Կ. Հալարյանի, Մ. Մադմանյանի «Standart» ծրագիրը, պրոլետկուլտականների գրական փորձերը: Հայկական ֆուտուրիզմի ամենանշանավոր դեմքը եղավ Կարա-Դարվիշը, որը 1914 թ. Թիֆլիսում տպագրեց «Ի՞նչ է ֆուտուրիզմը» գրքույկը:

Գրական ուղղությունների հետագա ճակատագիրը: Նշված մի քանի հոսանքներով նորագույն գրականության գեղարվեստական պատկերը չի սպառվում: XX դարի համաչխարհային գրականության մեջ գոյացել և մեծ կամ փոքր ժամանակահատվածում գոյատևել են նաև շատ ուրիշ գեղարվեստական հոսանքներ, առանց որոնց անհնար է պատկերացնել նոր ժամանակների գրականությունը: Այսպես, սիմվոլիզմին և ֆուտուրիզմին պատմականորեն հաջորդեցին ակմեիզմը, իմպրեսիոնիզմը, էքսպրեսիոնիզմը, սյուրռեալիզմը, ավելի ուշ՝ էքզիստենցիալիզմը և այլն: Հաճախ այդ և ուրիշ հոսանքներ համամատվում են **ավանգարդիզմ, մոդեռնիզմ** և այլ ընդհանուր անվանումների տակ:

Միաժամանակ չարունակվում են ստեղծագործության ռեալիստական ձևերը՝ հաճախ կրելով սկզբունքային փոփոխություններ: XX դարի այնպիսի խոշորագույն գրողներ, ինչպես Հեմինգուեյը և Սթեյնբեքը, Թոմաս Մանը և Ռեմարկը, Վ. Սարոյանը և շատ ուրիշներ, ամեն մեկը յուրովի, հանդես են եկել իրրև դասական ռեալիզմի ժառանգորդ ու զարգացնող: Ռեալիզմը երևան է գալիս նաև նոր, մինչև այդ անծանոթ տեսքով, որի ցայտուն օրինակը լատինաամերիկյան գրականության այսպես կոչված «մոգական ռեալիզմն» է (Մարկես, Կորտասար և ուրիշներ): Այս և մյուս հոսանքները շատ կողմերով հարստացրին գեղարվեստական գրականության ստեղծագործական հնարավորությունները, սյուժեի և կերպարների, բայց տեքստի և ենթատեքստի փոխհարաբերության սկզբունքները:

Իրրև ընդհանուր օրինաչափություն՝ կարելի է նկատել, որ XX դարից սկսած՝ գրական-ստեղծագործական ուղղությունների և հոսանքների սահմանները դառնում են շատ ավելի երերուն, անորոշ. գեղարվեստական պատկերման տարբեր սկզբունքներն ապատորեն միահյուսվում են և զուգակցվում: Հաճախ դժվար է դառնում (եթե ոչ անհնար) գրողներին հստակորեն դասել առանձին գրական ուղղությունների:

Մեր օրերում բարդ, շատ կողմերով չընդհանրացված տեղա-

չարժեր են կատարվում նաև նախկին Խորհրդային Միության ժողովուրդների գրականության սկզբունքների մասին: Շատ տասնամյակներ՝ սկսած 1930-ական թվականներից, տիրում էր այն պաշտոնական տեսակետը, ըստ որի՝ խորհրդային գրականության մեջ գնալով հաստատվում և առաջատար էր դառնում **սոցիալիստական ռեալիզմի** *գեղարվեստական մեթոդը՝ իր ազգային և անհատական բազմաթիվ տարբերակներով: Սոցիալիստական ռեալիզմի տեսությունը առաջ քաշվեց 1932 թվականին՝ Գրողների միության կենտկոմի առաջին համագումարի նախօրյակին Մ. Գորկու, Ա. Լունաչարսկու, Ա. Ֆադեևի և ուրիշների կողմից: Այն հռչակվեց որպես ստեղծագործական մի այնպիսի լայն սկզբունք, որի հիման վրա պետք է գաղափարապես համախմբվեին խորհրդային ժողովուրդների ամենատարբեր ստեղծագործական նախասիրություններ ունեցող գրողները: Եթե ուզենք բնութագրել այդ մեթոդի մեջ ամենից կարևորը, ապա այն հանգում էր հետևյալին. դա պետք է լիներ նոր պատմական պայմաններում դասական գրականության լավագույն ավանդները չարունակող և զարգացնող ռեալիզմ, որը զուգակցվում է սոցիալիստական գաղափարներով:*

Պաշտոնապես հռչակվելով խորհրդային գրականության առաջատար և, ըստ էության, միակ գեղարվեստական մեթոդ՝ սոցիալիստական ռեալիզմը տասնամյակների ընթացքում գտնվել է գրական-տեսական մտքի ուշադրության կենտրոնում: Նրա գաղափարական-գեղարվեստական սկզբունքներին և զարգացման հարցերին բազմաթիվ մեծ ու փոքր աշխատություններ են նվիրվել, հաճախ ծագել են սուր բանավեճեր: Սոցիալիստական ռեալիզմի տեսություն մտավ գրականության բոլոր ուսումնամեթոդական ծրագրերի ու դասագրքերի մեջ, դարձավ նրանց պարտադիր բաժիններից մեկը: Սակայն ժամանակի ընթացքում սոցիալիստական ռեալիզմի տեսությունն ավելի ու ավելի դրսևորեց իր դոգմատիկ, միակողմանի բնույթը: Ջնայած մեթոդը կաշկանդիչ կապերից ձերբազատելու բոլոր փորձերին (օրինակ՝ սոցիալիստական ռեալիզմի համաշրջական բնույթի, նրա՝ իբրև գեղարվեստական ձևերի պատմականորեն բաց համակարգի մասին դրույթները)՝ այն իրականում ոչ թե բխում էր գրականության աղատ և բնական զարգացումից, այլ դառնում էր գրականության նկատմամբ պետական-կուսակցական վերահսկողության յուրօրինակ միջոց: Մյուս կողմից, գրականության կենդանի զարգացման ընթացքը ամենևին էլ չէր սահ-

մանափակվում սոցիալիստական ռեալիզմի սկզբունքներով: Երևան էին գալիս չատ երկեր, որոնք չէին կարող համատեղվել ո՛չ ռեալիզմի և ո՛չ էլ սոցիալիստական գաղափարախոսության հետ: Եվ այդ խզումը գնալով խորանում էր:

Երբեմն հայտարարվում է, թե սոցիալիստական ռեալիզմը սկզբից ևեթ եղել է կեղծիք, գրողներին և արվեստագետներին խորհրդային գաղափարախոսության հնազանդեցնելու միջոց: Այս տեսակետը, սակայն, չատ ուղղագիծ և պարզունակ է, և նրանով հնարավոր չէ բացատրել յայն տարածում գտած մի այնպիսի գաղափարական-գեղարվեստական երևույթ, որպիսին չատ տարիներ եղել է սոցիալիստական ռեալիզմը: Այդպիսի երևույթները չեն կարող հանգեցվել միայն առանձին անհատների «չար կամքին» կամ «թմահաճույքին», դրանք սովորաբար լինում են **պատմական մեծ մոլորության** արդյունք, որպիսիր քիչ չեն մարդկության հոգևոր (այդ թվում և գեղարվեստական) զարգացման մեջ:

Մյուս տեսակետի համաձայն՝ սոցիալիստական ռեալիզմն արտահայտել է խորհրդային գրականության զարգացման սկզբնական չրջանի՝ 20-30-ական ԹԹ. որոշ իրական միտումներ: Մաքսիմ Գորկու և Մայակովսկու, Ֆադեևի և Շոլոխովի, Զարենցի և Զորյանի, Դեմիրճյանի և Զարյանի, ինչպես նաև ուրիշ հեղինակների չատ երկեր իրենց հիմնական բովանդակությամբ համապատասխանում էին այդ չրջանում սոցիալիստական ռեալիզմի տեսության հռչակած սկզբունքներին: Սակայն աստիճանաբար այդ տեսությունը ոչ միայն կտրվեց գրական կենդանի ընթացքից, այլև դարձավ նրա կաչկանդիչ գործոն: Այդ առումով կարելի է որոշակի դուգահեռ անցկացնել սոցիալիստական ռեալիզմի տեսության և ստեղծագործություն խիստ սահմանների մեջ դնող կլասիցիստական սկզբունքների միջև: Այս երկրորդ տեսակետը, անչուչտ, ավելի մոտ է պատմական ճչմարտություն և լույս է սփռում այն գեղարվեստական իրողությունների վրա, որ սոցիալիստական ռեալիզմի անվան տակ ավելի քան կես դար ծավալվել են խորհրդային գրականության պատմության մեջ:

Միջազգային, հասարակական և հոգևոր հարաբերությունների մեջ բազմակարծության (պլյուրալիզմի) իրավունքների հաստատումը նոր ժամանակի մտածողության նչանաբանն է: Եվ դա չի կարող իր ազդեցությունը չգործել նաև գրական-գեղարվեստական զարգացման վրա: Ամենատարբեր ստեղծագործական մեթոդների,

Հոսանքների և ոճերի գոյություն ժամանակակից գրականության մեջ ոչ միայն հնարավոր է, այլև կենսականորեն անհրաժեշտ: Նրանք պետք է դարգանան ազատ զոյակցության և մրցության պայմաններում՝ յայնորեն դրսևորելով իրենց ստեղծագործական հնարավորությունները: Նրանց գնահատման վճռական չափանիշը պետք է լինի այն, թե ինչ գեղարվեստական արժեքներ է ստեղծում այս կամ այն գրական ուղղություն, ինչո՛վ է հարստացնում մարդկության հոգևոր կյանքը:

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ԱՌԱՋԱԲԱՆ 3

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՅՈՒՐԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆԸ

Գրականությունը որպես արվեստի տեսակ 9
Գրականության ընդհանուր և մասնավոր բնորոշումները 9
Արվեստի տեսակները և գրականությունը 12
Գրականություն և ժողովրդական բանահյուսություն 18
Գրականության ազգային յուրահատկությունը 21
Գրական–գեղարվեստական պատկերը 24
Պատկերավոր մտածողություն 24
Գրական պատկերման գլխավոր առարկան 25
Բնության և առարկաների պատկերումը 28
Գեղարվեստական պայմանականություն 30
Ժամանակի և տարածության պատկերումը 32
Պատկերի հիմնական տեսակները 34
Պատկերի կառուցման և կյանքի գաղափարական–հուզական գնահատման եղանակները 38
Գրական պատկերի բնորոշ գծերը 41
Գեղարվեստական պատկերը՝ որպես հակադրությունների միասնություն 41
Պատկերի կոնկրետությունը 42
Պատկերի ընդհանրացնող նշանակությունը 45
Հասկացողություն տիպականության մասին 47
Կերպարի ամբողջականությունը և բազմակողմանիությունը 48
Դրական և բացասական, գլխավոր և երկրորդական կերպարները 51
Պատկերի ստեղծման ուղիները 53
Ստեղծագործական աշխատանքի հիմնական փուլերը 53
Ոգևորություն և ինտուիցիա 57
Ստեղծագործական երևակայություն 60
Գրականության զարգացման առաձնահատկությունները 67
Գրական զարգացման բազմազանությունը և միասնությունը 67
Ավանդույթ և նորարարություն 69

Գրական ազդեցության նշանակությունը 71
Գրական կապեր և ընդհանրություններ 73
Գեղարվեստական կոթողների հավերժական կյանքը 75
Գրական երկի պատմագործառական նշանակությունը 78

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ
ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՁԵՎ

Գրական ստեղծագործության բովանդակությունը 81
Գրական երկը որպես ամբողջություն 81
Թեմա 83
Ստեղծագործության գաղափարը 86
Թեմայի և գաղափարի միասնությունը 88
Գեղարվեստական ձևի ըմբռնումը 91
Պատկերների համակարգ 91
Գրական պատկերման միջոցները 94
Պատկերը որպես բովանդակության և ձևի միասնություն 95
Բովանդակության և ձևի միասնությունը գրական երկի մեջ 99
Ստեղծագործության բոլոր կողմերի ներքին կապը 99
Բովանդակության և ձևի փոխներգործությունը 104
Գեղարվեստականության չափանիշները 106

ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ
ԳՐԱԿԱՆ ԵՐԿԻ ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԸ

Ստեղծագործության կոմպոզիցիան 111
Հասկացողություն կոմպոզիցիայի մասին 111
Կոմպոզիցիայի կապը երկի բովանդակության հետ 113
Կոմպոզիցիոն ձևերի և միջոցների բազմազանությունը 115
Ստեղծագործության սյուժեն 119
Հասկացողություն սյուժեի մասին 119
Սյուժեն և ստեղծագործության բովանդակությունը 121
Սյուժեն կերպարների զարգացման պատմությունն է 122
Կյանքը՝ սյուժեների բազմազանության աղբյուր 126
Սյուժեի կառուցվածքը և բաղկացուցիչ մասերը 129
Կոնֆլիկտը սյուժեի հիմքն է 129
Սյուժեի հիմնական մասերը 133
Սյուժեի ծավալման եղանակները 137
Սյուժե և ֆաբուլա 138
Սյուժեն և ժանրը 140

Արտայուժետային տարրեր **141**
Հեղինակային չեզումներ 141
Միջանկյալ պատմություններ 143
Կոմպոզիցիոն չրջանակ 143

ԳԼՈՒԽ ՉՈՐՐՈՐԴ
ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԽՈՍՔ

Լեզուն իբրև գրական պատկերման միջոց **145**
Գրականագիտություն և լեզվաբանություն 145
Լեզվի գեղարվեստական դերը 147
Հեղինակի և պատմողի լեզուն 151
Գործող անձանց լեզուն 153
Բառապաշարի առանձնահատուկ չերտերը **156**
Գրողի բառապաշարի սահմանները 156
Հնարանություններ 158
Բարբառային բառեր 160
Օտարաբանություններ 162
Նորաբանություններ 164
Պատկերավորության միջոցներ **166**
Համեմատություն 167
Մակդիր 171
Այլաբերություն, նրա տեսակները 174
Շրջասություն 180
Հնգնանք 181
Զափազանցություն և նվազարկություն 182
Գրոտեսկ 185
Այլաբանություն և խորհրդանիշ 186
Շարահյուսական միջոցներ **188**
Հնչերանգի տեսակները 189
Բառական կրկնության տեսակները 193
Բացթողում 197
Բառական հակադրություն 199
Աստիճանավորում 200
Շրջադասություն 201
Ոճ և ոճավորում **203**
Ընդհանուր հասկացողություն ոճի մասին 203
Լեզվական ոճեր և նրա զարգացումը 204
Գրական ոճավորում 208

ԳԼՈՒԽ ՀԻՆԳԵՐՈՐԴ
ՏԱՂԱՋԱՓՈՒԹՅԱՆ ՀԻՄՈՒՆՔՆԵՐԸ

Չափածոն որպես գեղարվեստական խոսքի հատուկ տեսակ 213
Արձակ և չափածո 213
Չափածոյի ռիթմիկ բնույթը 216
Դադար և տողանց 219
Տաղաչափական համակարգեր 221
Չափական ոտանավոր 224
Չափական ոտանավոր անտիկ դրականության մեջ 224
Հայ հին բանաստեղծության տաղաչափությունը 225
Վանկային ոտանավոր 228
Վանկային համակարգի բնորոշ գծերը 228
Հատած և անդամ 230
Հայերեն վանկային ոտանավորի հիմնական տեսակները 231
Անհավասար տողերով ոտանավորներ 238
Վանկաչեչտային ոտանավոր 240
Վանկաչեչտային ոտանավորի հիմունքները 240
Բանաստեղծական ոտքի տեսակները 242
Բանաստեղծական չափի որոշման սկզբունքները 246
Վանկաչեչտային ոտանավորը հայ պոեզիայում 249
Համաչեչտ և ազատ ոտանավորներ 256
Համաչեչտ ոտանավորի բնորոշ գծերը 256
Ազատ ոտանավորի առանձնահատկությունները 262
Հանգ, տուն, նմանաձայնություն 266
Հանգի նշանակությունը և տեսակները 266
Բանաստեղծական տան հիմնական տեսակները 270
Բանաստեղծության կայուն ձևեր 275
Բազաձայնություն և առձայնություն 278

ԳԼՈՒԽ ՎԵՑԵՐՈՐԴ
ԳՐԱԿԱՆ ՍԵՌԵՐ ԵՎ ՏԵՍԱԿՆԵՐ

Գրական սեռեր 283
Գրական երկերի բազմազանության պատճառները 283
Էպիկական սեռ 285
Քնարական սեռ 287
Դրամատիկական սեռ 292
Գրական սեռերի փոխադարձ ներթափանցումը 295
Էպիզմը, լիրիզմը և դրամատիզմը՝ որպես ստեղծագործական

Համընդհանուր հատկանիշներ 298
Գրական տեսակներ (ժանրեր) 299
Հասկացողություն գրական ժանրերի մասին 299
Գրական ժանրերի զարգացումը 302
Ժանրային համակարգի ըմբռնումը 304
Էպիկական ժանրեր 306
Դիցաբանական զրույց. առասպել և լեգենդ 307
Ավանդություն 308
Հնչիաթ 309
Ժողովրդական էպոս (վիպերգություն) 310
Վեպ 313
Պատմվածք և նովել 317
Վիպակ 318
Ակնարկային ժանրեր 319
Քնարական ժանրեր 322
Ներբող 323
Տրնրերգություն 324
Հովվերգություն 325
Էպիգրամ 325
Էպիտաֆիա 326
Ուղերձ 327
Պարոդիա 327
Քնարերգության թեմատիկ բաժանումը 329
Քնարաէպիկական ժանրեր 331
Առակ 332
Բալլադ 333
Պոեմ 335
Դրամատիկական ժանրեր 338
Ողբերգություն 339
Կատակերգություն 343
Դրամա 346

ԳԼՈՒԽ ՅՈԹԵՐՈՐԴ
ԳՐԱԿԱՆ ՈՒՂՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Գեղարվեստական մեթոդ և գրական ուղղություն 351
Հասկացողություն գեղարվեստական մեթոդի մասին 351
Մեթոդը որպես գեղարվեստական համակարգ 355
Մեթոդների դրսևորման բազմազան ձևերը 359
Կլասիցիզմ 362

Կլասիցիզմի առաջացման պատմական պայմանները 362
Կլասիցիզմի հիմնական գծերը 363
Կլասիցիզմի հետագա ճակատագիրը 367
Ռոմանտիզմ 369
Սենտիմենտալիզմ (նախառոմանտիզմ) 369
Ռոմանտիզմի պատմական ճակատագիրը 371
Ռոմանտիզմ և ռոմանտիկա 374
Կյանքի ռոմանտիկական արտացոլման առանձնահատկությունները .. 375
Ռեալիզմ 382
Ռեալիզմ և ռեալականություն 383
Վերածնության դարաշրջանի ռեալիզմը 384
Լուսավորության դարաշրջանի ռեալիզմը 386
XIX դարի ռեալիզմը 387
Կյանքի ռեալիստական արտացոլման հիմնական գծերը 390
XIX–XX դարերի մյուս գրական հոսանքները 397
Նատուրալիզմ 397
Սիմվոլիզմ 400
Ֆուտուրիզմ 403
Գրական ուղղությունների հետագա ճակատագիրը 405

ԷԴՎԱՐԴ ՋՐԲԱՇՅԱՆ

ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ
ԲԱՆԱՐՎԵՍՏԻ ՀԻՄՈՒՆՔՆԵՐ

Խմբագիր՝ Ա. Է. Ջրբաշյան
Սրբագրիչ՝ Վ. Վ. Դերծյան
Համակարգչային ձևավորումը՝ Ա. Խ. Աղուզումցյանի

Ստորագրված է տպագրության՝ 29.08.2011 թ.:
Չափսը՝ 60x84 1/16: Թուղթը՝ օֆսեթ:
Հրատ. 22.3 մամուլ, տպագր. 26 մամուլ = պայմ 24.2 մամուլ:
Տպաքանակ՝ 500: Պատվեր՝ 47:

ԵՊՀ հրատարակչություն, Երևան, Ալ. Մանուկյան 1

ԵՊՀ տպագրատուն, Երևան, Աբովյան 52