



Հարգելի՛ ընթերցող.

ԵՊՀ հրատարակչությունը, չհետապնդելով որևէ եկամուտ, ԵՊՀ հայագիտական հետազոտությունների ինստիտուտի համացանցային կայքերում ներկայացնում է իր հայագիտական հրատարակությունները: Գիրքը այլ համացանցային կայքերում տեղադրելու համար պետք է ստանալ հրատարակչության համապատասխան թույլտվությունը և նշել անհրաժեշտ տվյալները:

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

ԶԱՎԵՆ ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ

ԳՐԱԿԱՆ
ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ
ՀՈԳԵԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

ԵՐԵՎԱՆ
ԵՊՀ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
2011

ՀՏԴ 159.9:820/89.0

ԳՄԴ 88+83.3

Ա. 791

Հրատարակված է ԵՊՀ

Հայ բանասիրության ֆակուլտետի

խորհրդի որոշմամբ

Ավետիսյան Զավեն

Ա. 791 Գրական ստեղծագործություն/Զավեն Ավետիսյան, ԵՊՀ.-Եր.: ԵՊՀ Հրատ., 2011, 240 էջ:

Ուսումնասիրության մեջ քննության են առնվում ինչպես գրական երկի, այնպես էլ նրա հեղինակի ստեղծագործական հոգեբանության խնդիրները:

ՀՏԴ 159.9:820/89.0

ԳՄԴ 88+83.3

ISBN 978-5-8084-1386-3

© ԵՊՀ Հրատարակչություն, 2011 թ.

© Ավետիսյան Զ., 2011 թ.

ԱՌԱՋԱԲԱՆԻ ՓՈԽԱՐԵՆ

Ամեն անգամ, երբ հնարավորություն է ստեղծվում տպագրելու հոդվածներին այս կամ այն ժողովածուն, առաջին մտահոգությունը, որ ականայից հայտնվում է իմ մեջ, ժողովածուում ներառվող նյութերի և դրանց լուծումների ներքին կապը ապահովված տեսանելն է: Նման դեպքերում միշտ ձգտում եմ, պատկերավոր ասած, առաջնությունը տալ ոչ թե գույների բազմազանությունը, այլ դրանց համահունչ ներդաշնակությունը՝ ընտրելով այն հոդվածները, որոնցում քննությունն առնվող գիտական հարցադրումները այս կամ այն չափով, ուղղակի, թե անուղղակի աղերսվում են իրար: Այս պարագայում մեր ներկա աշխատանքի առանցքային խնդիրն է, ցույց տալ գրական երկի հոգեբանության և գրականագիտության փոխալսմանավորված կապի էականությունը, որը կարևոր դերակատարություն ունի հումանիտար գիտությունների զարգացման շղթայում:

Ինչպես բոլոր գիտությունները, այդ թվում նաև հոգեբանությունը, գնալով դիֆերենցվում է՝ առաջադրելով մարդու բարդ ներաշխարհը բացահայտող ուղղություններ, հոսանքներ, անգամ՝ դրսևորոցներ: Այդպիսիք են՝ մանկական և մանկավարժական հոգեբանությունը, փորձարարական և կառուցվածքային հոգեբանությունը, բիխեվիորիզմը, գեշտալտ հոգեբանությունը, Փրոյդիզմը, նեոֆրոյդիզմը, գրականության և արվեստի հոգեբանությունը և այլն: Առանձնացնելով գրական ստեղծագործության հոգեբանության խնդիրը՝ միաժամանակ մեր ուշադրության կենտրոնում են եղել գրողի հոգեբանությունը, ինչպես նաև ընթերցողի՝ մասնավորապես գրականագետի, որի մեթոդներից մեկն էլ տեքստի վերլուծությունն է հոգեբանության տեսանկյունից: Հայ գրականության մեջ այս առումով կարևոր դերակատարություն է ունեցել Արսեն Տերտեբյանը, ով իր ուսումնասիրությունների մեջ մշտապես նկատի է ունեցել գրական երկում հանդես եկող հերոսների ազգային, սոցիալական, դասային և իրավիճակային հոգեբանությունը՝ հաշվի առնելով ընդհանրապես մարդու ներաշխարհը, որը շատ ավելի բարդ երևույթ է: Այս առումով

ուչազրավ է Անդրե Մորուայի կարծիքն այն մասին, թե ամենաբարդ վեպի մեջ հերոսի ներաշխարհը այնքան բարդ չէ, որքան իրական կյանքում ապրող ամենահասարակ մարդունը: Սա խոսում, նաև հուշում է այն մասին, որ գրական երկի հոգեբանությունն ուսումնասիրող գրականագետը խնդիրն ավելի խորքից բացահայտելու համար պարտավոր է հաշվի առնել գիտական հոգեբանությունն նվաճումները:

Ոոստովանեմ, որ աշխատանքի բերումով, երկար տարիներ իմ ուչադրություն կենտրոնում են եղել այնպիսի ճանաչված գիտնականների աշխատություններ, որոնք են՝ Բերքսոնը, Լուի Բրյուլը, Լոմբրոզոն, Ֆրոյդը, Ֆրոմը, Շիբոտանին, Վիգոտսկին, Արնաուդովը, Յարոշևսկին, անգամ Պիաժե, որի ուսումնասիրությունն առարկան բնագիտությունն է եղել, մասնավորապես՝ մաթեմատիկան: Այս խնդրում ինձ համար կարևոր դերակատարություն են ունեցել հայ մեծ գրողների՝ Թումանյանի, Իսահակյանի, Շանթի, Դեմիրճյանի, Չարենցի և ուրիշների կարծիքները և մտորումները գրողի և գրականության հոգեբանության մասին, որոնք տեղ են գտել նրանց հոգվածներում, օրագրերում, հուշերում, նամակներում ու ծոցատետրային գրառումներում: Ուսումնասիրողին առավել հարուստ նյութ է տալիս գրողի ստեղծագործական խոհանոցը, նրա ձեռագրերի աշխարհը՝ դրանց վերանայումները, մշակումները, տեքստային տարբերակները, տարրնթերցումները: Առանց այս ամենի հնարավոր չէ ստեղծել քիչ թե շատ արժեք ներկայացնող ուսումնասիրություն:

Գալով մեր այս աշխատանքին՝ ասեմ, որ նրանում փորձել ենք քննության առնել ստեղծագործության հոգեբանության և գրականագիտության աղերսներին վերաբերող մի քանի առանցքային խնդիրներ միայն, մնացածը թողնելով բարեհաջող ապագային: Թե որքանով է դա ինձ հաջողվել, պատասխանը կարող եմ ակնկալել նախևառաջ մասնագետ ընթերցողներից՝ ամենևին չբացառելով զանգվածային ընթերցողների կարծիքները:

ՄԱՍ ԱՌԱՋԻՆ

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԵՐԵԱԿԱՅԻՆՈՒԹՅԱՆ ՄԻ ԲԱՆԻ ՀԱՐՅԵՐ

Գեղարվեստական երևակայությունն¹ արվեստագետի ստեղծագործական մտածողության ձևերից մեկն է: Այն գրականության մեջ դիտվում է որպես գեղարվեստական մտածողության հոգեբանական որակ, որպես կենսական իրականության ու հոգեվիճակների արտացոլման միջոց, որը գուգորդական մտածողության արդյունք է՝ սերտորեն պայմանավորված արվեստագետի ինտելեկտուալ կարողությամբ ու հիշողությամբ: Գեղարվեստական երևակայության համակառույցը ներկայանում է երեք հիմնական գործոնների՝ իմացականի, զգայականի և ենթագիտակցականի առկայությամբ:

Առայժմ մենք չպիտի փորձենք առաջնություն տալ սրանցից որևէ մեկին, քանի որ ստեղծագործելու բուն պահին հեղինակի երևակայության ձևավորման ընթացքը մեմբրանային դյուրզգայունությամբ պայմանավորվում է ստեղծագործական հոգեբանության մրջտական ուղեկից հանգամանքային կենտրոնի հետ, որը նպատակադիր կերպով գործողության մեջ է դնում գրողի կամ զգայական ապրումը, կամ ենթագիտակցական բռնկումը և կամ էլ ինտելեկտուալ մտասևեռումը:

Առաջադրվող գրական-հոգեբանական մոդելի ուսումնասիրությունը մենք կտանենք վերոհիշյալ երեք գործոնները առանձին-առանձին դիտելու եղանակով:

Ստեղծագործական երևակայության դրսևորման մեջ իր ակտիվ դերն ունի հույզը, ապրումը, որոնք իրենց նշանակությունը չեն կորց-

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

նում անգամ ճշգրիտ գիտությունների բնագավառում: Այս առթիվ ավելորդ է բերել Պուանկարեի ու էյնշտեյնի հայտնի ասույթները զգացումի, հույզի, հատկապես ենթագիտակցականի դերի մասին՝ գիտական մտածողության, գիտական երևակայության մեջ:

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

Ընդ որում, հեղինակի երևակայության լիցքավորման համար զգայական դրսևորման երկու որակն էլ համարժեք են:

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

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

Այս գործոնները, որպես կայունացված գրգիռներ, արվեստագետի էմոցիոնալ պատրաստականությունը նպատակադիր կերպով ուղղում են դեպի այս կամ այն անհրաժեշտ հետաքրքրությունը: Էմոցիոնալ գրգիռը պայմանավորող ազդակները միշտ չէ, որ կարող են համարժեք լինել գրողի, արվեստագետի ապրում-հետաքրքրություններին: Նրանք սովորաբար հանդես են գալիս որպես առիթ՝ գրողի գուզորդական մտածողության համար: Այնպես որ գրողի երևակայության էմոցիոնալ ազդակը կարող է անմիջական և ուղղակի կապ

չունենալ նրա մտքում ծագած մտապատկերի կամ մտավիճակի հետ: Սա դասական հոգեբանություն մեջ հայտնի կոնտրաստի զուգորդություն երևույթն է: Ասենք՝ չորացած խոտի բույրը կարող է հիշեցնել քո պատանեկությունը, կամ տանել քեզ հեռավոր վերհուշի, հիշեցնել անցած-գնացած մի բան: Այս հուզական աֆեկտներն են նաև, որ գրողի մեջ առաջացնում են ստեղծագործելու բնազդ: Երևույթը բնութագրող շատ ասույթների ենք հանդիպում մեր գրողների ոչ միայն նամակների ու հոդվածների մեջ, այլև՝ գեղարվեստական ստեղծագործություններում: Հիշենք, թեկուզ Թումանյանի տողերը՝

Է՛յ, հին ծանոթներ, է՛յ կանաչ սարեր,
Ահա չեզ տեսա ու միտքս ընկան,
Առաջրս եկան երջանիկ օրեր,
Սիրելի դեմքեր, որ հիմի չըկան:

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

Սովորաբար հույզը պայմանավորող կենսական ազդակների կրկնության հաճախականությունը կանխում է գրողի զգացմունքային ընկալողությունը: Ընթացքի մեջ առկա փաստը, երևույթը, եթե նա անընդհատ կրկնվում է՝ աներանգ, նույնությամբ, ապա գրողի մոտ չի վերածվում տպավորության, չի դառնում էմոցիոնալ գրգիռ: «Մի քանի անգամ կրկնված տեսակցությունը, - նկատել է Մուրացանը իր նամակներից մեկում, - մոռացնում է առաջին հանդիպման հրապույրը»:² Տպավորության նստվածքը առաջանում է կենսական ազդակների որակական բացառիկությունից, կամ, նույնօրինակության դեպքում՝ դրսևորման ուժգնությունից: Տպավորությունը, որ հետո վերածում է հիշողության, ռեալ փաստագրություն չէ, այլ կենսական իրականության ուժգին ու «անհրաժեշտ» ազդակների հոգեբանական հետք, որոնք տարածության ու ժամանակի մեջ կցվում ու կազմում են գրողի հիշողության համակարգը: Այնպես որ կենսական ու գեղարվեստական իրականությունների միջև ընկած տարածությունը գրավում է հիշողությունը, որը իրականության ուղղակի համարժեքը չէ: Ռեալ իրականությունը էմոցիոնալ հագեցվածու-

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

Թյան է ենթարկվում հիշողության ձևով, որը և հետագայում գրողի ստեղծագործական երևակայության միջոցով վերածվում է գեղարվեստական իրականության: Ուրեմն՝ կենսական իրականությունը անմիջապես չի կարող գեղարվեստական երևակայության նյութ դառնալ, եթե այն չանցնի գեղարվեստական վերացարկման որոշակի փուլ: Այդ է պատճառը, որ սովորաբար գրողները անմիջապես չեն դիմում տպավորությունը, այլ այդ տպավորությունները թողնում են ժամանակի «նշակմանը»: «Թարմ տպավորության տակ գրելը, նկատել է Շիրվանզադեն, - գուցե ունի իր լավ կողմերը, այդ կարող են ասել նույն եղանակով գրողները. սակայն ինձ թվում է, որ գրողը թարմ ազդեցությամբ կարող է շատ անգամ հափշտակվել երևույթների աննշան մանրամասներով և էականը չգատել երկրորդականից, այսինքն՝ իրականը անցողականից: Տպավորությունների իրականությունը մի տեսակ ձուլարան է, ուր գաղափարը, այսպես ասած, հալվում ու աստիճանաբար զտվում է ավելորդ տարրերից, մնում է էականն, այսինքն այն՝ ինչ կարող է դիմանալ ժամանակի մաշիչ գործունեությանը»³: Շիրվանզադեն պնդում է, որ ժամանակի ու տարածությունից մեջ էմոցիոնալ ապրումը, տպավորությունը ենթարկվում է անհրաժեշտ գեղարվեստական վերացարկման պահանջին:

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

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

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

Սիրելի Մեհրի, մնացիր բարով,
Աչքերդ լցրած, փխուր երգերով,
Չհիշես էլ ինչ, մոռացիր, հոգիս,
Չկանգնես երկար, չսայես ճամփիս:

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

Հիշենք Խենթի երազը Բաֆֆու համանուն վեպից: Լալայի հողաթմբին նիրհելով՝ Վարդանը երազ է տեսնում ու նրան պատկերանում է իր երազած ապագա Հայաստանը: Լևոն Շանթի մոտ երազի ու երազանքի հարցը մի ամբողջ կոնցեպցիա է. «Իջեք, իջեք, երազներ», երազի ու երազանքի հետաքրքիր էֆեկտների վրա է նա կառուցում իր հերոսների հուզաշխարհը: «Հին աստվածներում» Աբեղայի համար «երազն է միակ հրապուրիչ բանը այս աշխարհում»:

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

Նիցչեն իր «Ողբերգության առաջացումը» հայտնի աշխատության մեջ բերում է Լուկրեցիոսի այն կարծիքը, թե՛ աստվածների հոյակապ պատկերները մարդկանց հոգու մեջ հայտնվել են երազում, - երազում է տեսել ու հիացել մեծ քանդակագործը գերմարդու

⁴ Ն. Թումանյան, Հուշեր և գրույցներ, Երևան, 1969, էջ 187:

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

մարմնի աննկարագրելի Համամասնությունը, իսկ հեղինացի պոետը իր բանաստեղծական պատկերը նույնպես երազի մեջ է տեսել, նա երևի երազներին կտար այն բացատրությունները, ինչ տալիս է Հանս Սաքսը իր «մեստերզինգերում»:

*Իմ բարեկամ, պոեզիան երազ է,
Տեսիլք, երազային խորացում,
Ապրում է բանաստեղծի ոգևորությունը
Երազի մեջ, միստիկական հագեցվածությամբ.
Եվ ողջ արվեստը, անկասկած,
Երազների արչագանք է⁶:*

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

*Երբ գեղեցիկ թարմ աղջիկը ժպտեցավ՝
Սիրտս դողաց հուզումով մի ներդաշնակ.*

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

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

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

*Ձի տարբերվում կյանքը երազից
Միրած է կյանքը, երազ ու տեսիլ...
(Չարենց)*

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

Սիրեցի ալ, միայն ոչ այն, որ անցավ
Այլ անոր նուրբ հափշտակիչ Դեմքին Կրակ
Նոր էակ մը որ մտքես հոն անցուցի.
Ես պատրանքը սիրեցի:

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

Ինձի համար այն ժամանակ թանկ եղան,
Երբ ներշնչված սրեղծեցի միշտ անգո,
Բայց անչնուրաց ազնիվ դեմքեր սիրական:

Նման վիճակների Հետաքրքիր նկարագրություններ է տալիս Շանթը իր «Հին աստվածներում»: Սեղան Հայտնվում է Աբեղայի մտապատրանքի մեջ նույն երազային մշուշոտ ստվերներից: Մտապատրանքի արդյունք է նաև միզանուշների, ձգնավորների և ունայնությունների փոսի տեսարանը: Աբեղան եկեղեցում գետնատարած, մտապատրանքի մեջ Համբուրում է Սեղայի քղանցքը:

Հարազատ մարդու ու Հայրենի բնություն անմեղմելի կարոտը Թումանյանին տանում է պատրանքային վերհուշի: Առարկայացված մտապատկերի ձևով մշուշոտ ու երազային ստվերների միջից Հառնում է կարոտի առարկան:

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

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

Հիշենք, որ բանաստեղծությունը Թումանյանը գրել է 1918 թվականին, երբ կորցրել էր եղբորը՝ Ռոստեմին, որի Հետ չատ էր կապված: Տողերից Հառնում է կարոտի ու ափսոսանքի լարված Հոգեվի-

ճակը: Կարոտով պայմանավորված զգայական լարվածություն և հանգամանքի ունալ ըմբռնումի հակադրությունը բանաստեղծութ-
յանը տվել է ողբերգական շեշտ:

Էմոցիոնալ մտածողությունը, որ իսկապես ստեղծագործական եր-
ևակայության կարևոր գործոններից է, կարող է գրողի համար դառ-
նալ սոսկ հաճույքի պահ ու չվերաճել ստեղծագործական երևակա-
յություն, եթե այն չզուգակցվի գրողի նպատակադիր դատողությա-
նը, եթե գեղարվեստական իդեալի կատարյալ նվաճման համար գրո-
ղը էմոցիաներից եկող գուգորդությունները գիտակցորեն չենթարկի
անհրաժեշտ համադրումների: Մանավանդ որ այս միևնույն էմոցիո-
նալ ապրումը շատերը կարող են զգալ, բայց շատերը չեն, որ վերջի-
նույն պայմանավորված հոգեբանական գուգորդությունները կարող
են ներկայացնել գեղարվեստական առումով ներդաշնակ հարաբե-
րակցությունը:

Էմոցիայի և մտածողության փոխհարաբերություն հարցը ժամա-
նակակից հոգեբանության բարդ պրոբլեմներից է: Պրոբլեմի դժվա-
րությունը կայանում է նրանում, որ հիշյալ հարաբերակցությունից
բխող մտածողությունը տալիս է չիմաստավորված գուգորդություն-
ների մի բարդ շղթա, որը, որպես մտածողության որակ, ենթագի-
տակցական է: Դրա համար էլ անհնար է դառնում շոշափել հոգե-
բանական այն իրադրությունները, որոնք գրողի մտքում պայմանա-
վորում են այս կամ այն մտահղացումը: Որպեսզի դա մեզ համար
պարզ լինի, բերենք Չարենցից մի շատ դիպուկ օրինակ, որ գրանցվել
է նրա օրագրերում:

«cie profundis»

**13. 4. 1937 Երևան իմ բնակարանում. անկողնում, ինչպես միշտ:
Մարտի մեկին լրացավ իմ կյանքի քառասուն տարին»:**

Այդ տարիներին մեզ հայտնի չարենցյան հոգեվիճակը մի կողմից,
քառասունամյա կյանքի տարելիցը՝ մյուս, բանաստեղծի հոգու մեջ
առաջացրել են էմոցիոնալ ջղաձիգ ու լարված հոգեվիճակ: Այս պա-
հին բանաստեղծի մեջ հղացել է իր 40-ամյա կյանքի փիլիսոփա-
յական իմաստը խտացնող մի բան գրել, չափ ու կշռի ենթարկել իր
անցած տարիները, իր արածներն ու չարածները, վերաիմաստավորել
ամեն ինչը՝ ներկա վիճակից ելնելով:

* Սորբից, խորքերից (լատ.):

«Յուրաքանչյուր գաղափար վերջերս սկսում է ճյուղավորվել իմ ուղեղում,- շարունակում է Չարենցը,- և զարգանալ «ճյուղավոր» հաջորդականությունը: Մի ներքին անզսպելի մղում դրդում է տվյալ գաղափարը զարգացնել բոլոր հնարավոր կողմերով «ոստային» սխտեմով - այսինքն՝ ինչպես աճում է ծառը:

Հիմնական գաղափարը դառնում է ծառի բունը, որը բարձրանալով սկսում է տալ ճյուղքեր և ամեն ճյուղ իր հերթին՝ ոստեր, որոնք ևս իրենց հերթին դառնում են նոր ճյուղեր և այսպես անվերջ...

Ահավասիկ այդ չարաբաստիկ «սխտեմը», որ, ինչպես կտեսնենք, ոչ թե սխտեմ է, այլ կատարյալ անսխտեմություն - տարրերի բնական, վայրի մացառոտ-աճման անկոնտրոլ (ոչ ներքին իմաստով) ընթացք:

de profundis

Հիմնական իդեան = Մառ

Քառասունամյակը (իբրև շարադրություն մեկնակետ) =



Քառասունամյակի առավոտը (երբ ես նայեցի հայելուն) =



Մարդը հայելու մեջ՝ ինքս իմ դեմ =



Ճյուղք առաջին

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
Ես կին = ինքն իր դեմ և այլն, և այլն, և այլն.
նույնը - անվերջ -

ոստեր

a) b) c

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

Չարենցի այս հետաքրքիր գրառումը խոսում է այն մասին, որ ստեղծագործելու պահին գրողի էմոցիոնալ ապրումը ենթարկվում է բազմաթիվ ճյուղավորումների (գուգորդությունների) ու վերջինս

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

պայմանավորված է նրանով, որ գրողի մտահղացման հիմնական գիծը կազմավորված չէ, էմոցիաները խանգարում են կազմավորմանը: Բանաստեղծի ակնարկած տվյալ «գաղափարը» սոսկ տեսական կառույց է, գործնական իրականացման ընթացքում առանձնացվող մոդելը կտրականապես ենթարկվում է հանգամանքային կենտրոնին, որը խիստ անկայուն է՝ մի կեսից տեղափոխվում է մեկ այլ կես: Ուրեմն, այս հանգամանային կենտրոնի անկայունությունն է, որ պայմանավորում է երևակայության պրոգրեսող ճյուղավորումը: «Սա, իհարկե, վտանգավոր վիճակ է,- նկատել է Դեմիրճյանը,- գրողը պետք է հեռու մնա ընդհանրապես ամեն բանի մասին գրելուց, նա պետք է կտրականապես որոշի գործի գլխավոր իդեան»⁸:

Դեմիրճյանի բնորոշած «գլխավոր իդեայի» կոնկրետացումը ու նպատակային առանձնացումը հեղինակին հոգեբանորեն հանգեցնում է մի այլ վտանգավոր ծայրահեղության: Առանձնացվող գեղարվեստական խնդրի լուծումը պահանջում է մտավոր կենտրոնացում: Եթե մի դեպքում հանգամանքային կենտրոնը շարունակաբար տեղափոխվում է՝ կապված մտահղացումի գեղարվեստական իրացման հանգամանքների փոփոխության հետ, ապա այս փոփոխությունը անխուսափելի է, որովհետև հեղինակը մոդելի տեսական մշակման ժամանակ նկատի է ունենում իրացման միայն իդեալական ազդակները, մինչդեռ գործնականում նրանք փոփոխվում են, մի այլ դեպքում «հիմնական իդեան» գրողը ծայրահեղաբար ֆետիշացնում է, ընդգծում կոնցեպտուալ գիծը, ծավալվում, դառնում ծայրահեղ: Գրողի նպատակադրումը պայմանավորող ռեցեպտորները դառնում են զգայուն ու ակտիվ, նրանց գործունեության ոլորտը ծավալվում է այն աստիճան, որ ստուգող ռեցեպտորները ի վիճակի չեն լինում կանխել բռնկումը: Այս պահերին է, որ հեղինակն ամբողջությամբ ենթարկվում է երևակայությանը, ամեն ինչի մեջ փնտրում է իր երևակայածը: Թումանյանը ճիշտ է նկատել, ասելով, թե. «Երևակայությունը խենթ է, համարձակ, երևակայությունը թուջող Պեգաս է, զգույշ պիտի լինել, ոսկե սանձով պիտի պահել»⁹: Որպես օրենք, ստեղծագործելու բուն պահին, այն դեպքում, երբ գրողի ոգևորությունը առատ հող է ստեղծում երևակայության համար, գեղարվեստ-

⁸ Դ. Դեմիրճյան, Ակնարկ, վեպ և վարպետություն, Երկերի ժողովածու, Հ. 8, Երեվան, 1957, էջ 501:

⁹ Ն. Թումանյան, Հուշեր ու գրույցներ, Երևան, 1969, էջ 193:

տական չափանիշների ընտրությունն ողջ Համակարգը ստեղծագործողին թվում է կատարյալ: Նրա մոտ ուսուցիչական-դաստիարակչական էությունն է համեմատություն թույլ է: Այս է պատճառը, որ գրողներից ոմանք նոր ավարտած երկը համարում են լիարժեք: Բայց ահա ժամանակ անց, երբ նրանք նորից են անդրադառնում տվյալ ստեղծագործությանը, ոչ միայն թերություններ են նկատում, այլև առանձին դեպքերում հրաժարվում են տպագրելուց:

«Ոգևորության ժամանակ այնպիսի հիմարություններ են թխում, - հիշում է Շիրվանզադեն Բաֆֆու խոսքերը, - որ հետո կարդալով ինքդ էլ ամաչում ես»¹⁰:

Իսկապես, Իսահակյանը դիպուկ է նկատել, թե սրտով, զգացմունքով գրում են, մտքով, տրամաբանությամբ՝ մշակում:

Բանականության ուժը ստեղծագործական երևակայության մշտարթուն կարգավորիչն է: Մեծ արվեստագետների մոտ որքան «անզուսպ է» երևակայությունը, նույնքան անողոր է բանականության ուժը: Ահա երբ խոսում են գրողի, արվեստագետի ստեղծագործական տառապանքի մասին, այս «տառապանք» կոչվածը երևակայության անզուսպ սլացքի բանական սանձումից է նաև:

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

Ենթագիտակցականը ստեղծագործող, մտածող անհատի համար մշտական գործոն է, և մարդու նույնիսկ առօրյա գործունեության մեջ, ենթագիտակցականի առկայությունը չի բացառվում: Այսպես՝ մենակ մարդը ոչ մի կերպ չի կարողանում ազատվել ցրված ու անկապ, իմաստավոր ու անիմաստ, տրամադրությունը հարակից ու հեռու մտքերից: Մտածողության այս ցրիվ վարիացիաները ամբողջությամբ ենթագիտակցական են: Միևնույն բառը, հասկացությունը, իրը, դեպքը և այլն, մարդու երևակայության մեջ պայմանավորում են բազմաթիվ գույնգործություններ, անկախ իր ցանկությունից, ընկնում է երևակայության ետևից ու մտքով գնում դեպի անորոշ հեռուները: «Մտքի ետևից ընկնելու» ժողովրդի մեջ տարածված հասկացությունը արդեն ինքնին որպես երևույթ ենթագիտակցական է: Մտացրման

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

երևույթը ունի նաև իմաստավորված որակ: Ասենք՝ «Մասիս» բառը կարող է տալ ա, բ, գ, դ, ե... և այլ զուգորդություններ, որոնք անմիջականորեն պայմանավորված են մեր նախկինում ունեցած պատկերացումների հետ: Սա հասկանալի է: Բայց ահա անհասկանալի է մնում, թե գրողից անկախ (և ընդհանրապես մարդուց) ինչպե՞ս են առաջանում ասենք՝ աե, գդ, բե և այլ զուգորդությունները ու սրանցով պայմանավորված բազմաթիվ զուգահեռներ: Ընդ որում՝ այս ենթագիտակցական վարիացիաների խաչողումները գրողին, մտածողին հանգեցնում են հայտնություն:

Ենթագիտակցական այս հայտնությունը խորապես հետաքրքրել է արվեստագետներին, գիտնականներին, որոնցից յուրաքանչյուրը յուրովի է ըմբռնել ու բացատրել այն: XIII դարի հայ բանաստեղծը՝ Կոստանտին Երզնկացին, երևույթը համարել է «չնորհքն ի հոգւոյն»: «Ոմանք չարախօսեն զինէն վասն նախանձու, թե որպէ՞ս ԽՕՍԻ սա այսպիսի բան, զի վարդապետի չէ աչակերտել: Զի այլ է աչակերտելն և այլ է շնորհքն ի հոգւոյն...»:

Եղև յանկարծակի

Ինչ բան Խօսիլ՝ ով ուզեսայ,

Այսպես, որ ես ի յիմ

Խօսից շարեյրն զարմացայ.

Սիրով ու մեծ յուսով

Ես այս բանիս ի փորչ մըփայ,

Զհոգիս փոխան փրւի

և ապա ես այն հոգոյն հասայ:

Այս հայտնությունը Թումանյանի համար էլ ուշագրավ ու խորհրդավոր երևույթ է եղել: «Նա կայծակի թռիչք ունի՝ վայրկենապես լուսավորում է, հրաբխի ուժ՝ կատաղի կերպով ժայթքում է»¹¹: Որ-

¹¹ Ն. Թումանյան, Հուշեր և գրույցներ, 1968, էջ 224: Բալզակը մի առիթով նկատել է. «Մտքերը առանց ինձ հարցնելու թափվում են սրտիս ու ուղեղիս մեջ: Կամակորություն ու քմահաճույքի առումով ոչ մի կուրտիզանուհու չի կարելի համեմատել արվեստագետի այս հոգեվիճակի հետ: Հենց որ նա բախտի պես հայտնվում է, հարկավոր է բռնել նրա մագերից (Бальзак, Собр. соч., т. 20, М., 1960, стр. 253). «Լավ սլուժեն այն է, ինչ հայտնվում է ամբողջական ու անսպասելի ձևով. - 1857 թվականին Ֆրեյդին գրած նամակում նկատել է Ֆլոբերը: - Դա մայր միտքն է, որից և

պես օրենք մեծ արվեստագետների մոտ երևույթների գեղարվեստական վերացարկման պահը կատարվում է շատ արագ, մի ակնթարթում այն համընկնում է երևակայությանը՝ դառնում է մի ներքին անտեսանելի իռացիոնալ պահ: Արվեստում և գրականության պարագայում ենթագիտակցականի ներկայությունը հաստատող բազմաթիվ փաստեր են գրանցվել հայ, արևմտաեվրոպական և ուսս արվեստագետների ստեղծագործական մտածողության մեջ: Սա, այսպես կոչված, մաքուր ուղեղային աշխատանք է, որի գորությունը, առավել ևս ուսումնասիրությունը, մեզանում դժբախտաբար մերժվել էր 30-ական թվականներին: Ահա ինչ է գրել այս առիթով Չարենցն իր օրագրերում. «Գրողը կուտակում է իր գանձը ոչ թե գիտակցորեն, այլ միանգամայն «ենթագիտակցորեն» և այս է ահա ստեղծագործության գաղտնիքը»¹²:

Ծայրահեղ է, իսկ այդ ծայրահեղությունը գալիս է 30-ական թվականներին երևույթը մերժելու, ժխտելու փաստից: Այնուամենայնիվ, փաստերի ու տպավորությունների մի զգալի մասը կուտակվում է գրողի ցանկությունից անկախ: Ընդ որում՝ աստենիկ լիցք ունեցող տպավորությունից խուսափելու ժամանակ ճիշտ հակառակն է լինում՝ տհաճը տպավորվում է մեկընդմիջտ: Ուղեղը մշտապես գրանցում է փաստեր՝ ամենակարևորից մինչև անկարևորը: Սրանք ժամանակի ընթացքում մոռացության են տրվում, բայց ահա մտքի բազմամարդ հոգեբանական խաչուղիներում զուգադիպումը արթնացնում է սրանց ու ստեղծված հանգամանքի պայմաններում շրջանցուցիչ արագությունը գործում է միտքը, նվաճում գեղարվեստական պատկերը: Եվ այս հատկապես տեղի է ունենում այն ժամանակ, երբ գրողը նախապես մտովին մշակում է իր հեռավոր, այսպես կոչված, «հեռանկարային ծրագիրը» ու անցնում տպավորությունների գրանցմանը:

ծնվում են մյուսները»: «Ես ազատ չեմ սյուժեներ ընտրելու մեջ, նրանք իրենք են հայտնվում: (Флобер Гюстав, Собрание сочинений, т. 5 (письма), М., 1956, стр. 213):

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

¹² Ե. Չարենց, Հ. 6, Երևան, 1967, էջ 483:

Բոլորովին չտեսնելով էմոցիայի և ենթագիտակցականի դերը ստեղծագործական երևակայության մեջ, այնուամենայնիվ, առաջնային դերը հատկացվում է ռեալ իրականության նկատմամբ արվեստագետի ունեցած իմացական վերաբերմունքին: Այս չափանիշով էլ ահա ստեղծագործական երևակայությունը տալիս է որակական տարատեսակներ, որոնք խստագույնս պայմանավորված են ժամանակաշրջանի պատկերացումներով, գրողի ստեղծագործական մեթոդով, աշխարհայացքով ու անձնական հակումներով:

* * *

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

Ահա այս հայեցակետով էլ մենք կփորձենք ուսումնասիրել **հեքիաթային**¹⁴ ու **միստիկական** երևակայության որակական տարբերությունները:

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

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

¹⁴ «Հեքիաթային երևակայություն» հասկացությունը տարածվում է նաև առասպելների ու լեգենդների վրա:

Ընդհանրապես երևակայությունն պատկերի կանոնավորվածությունը պայմանավորված է ոացիոնալի և էմոցիոնալի փոխհամաձայնություններով: Տարբերակվող այս երկու մոդելներն էլ ունեն իրենց առանձնակի Փունկցիոնալ նշանակությունը: Այսինքն՝ թե ոացիոնալ-տրամաբանականի խնդիրն է կանոնավորել ու չափի մեջ դնել էմոցիայից եկող երևակայության անզուսպ թռիչքը: Դ. Դեմիրճյանը լավ է նկատել. «Դատողությունը, փիլիսոփայությունը սառեցնում է էմոցիան»¹⁵: Իր Հերթին էմոցիոնալը «գեղարվեստականացնում է» պատկերի հույժ ոացիոնալիստական գոյաձևերը, որոնք առանց վերջինիս ինքնին գեղարվեստական փաստեր չեն կարող դառնալ: Այս փոխադարձ ինքնապայմանավորվածությունը ժամանակի ուշադրություն է դարձրել Ֆրանսիայի փիլիսոփա-գեղագետ Ռիբոն: «Ստեղծագործական երևակայության համար,- նկատել է նա,- կարգավորող չափանիշը համարվում է մարդու ներաշխարհը, ներաշխարհն այստեղ գերակշռող է իրականության նկատմամբ: Բայց իմացություն կարգավորիչը, այնուամենայնիվ, արտաքին աշխարհն է, այս դեպքում էլ իրականությունն է գերակշռողը ներաշխարհի նկատմամբ»¹⁶:

Հեքիաթային երևակայությունը մյուս ձևերից տարբերվում է նրանով, որ սրանում խախտված է հիշյալ երկու չափանիշների համամասնական հարաբերակցությունը: Որպես օրենք Հեքիաթային երևակայության մեջ էմոցիոնալը գերակշռում է ոացիոնալին¹⁷:

Մենք հատկապես ուզում ենք ուշադրություն դարձնել այս հարցի վրա և ցույց տալ պատմական պատճառաբանվածությունը: Հնագույն չրջանի մարդն ի վիճակի չլինելով թափանցել չրջապատող իրականության առկա երևույթների պատճառական կապերի մեջ, ամեն ինչ վերագրում է խորհրդավոր ուժին, հավատում էր ոգիների գոյությունը, նրա երևակայության մեջ շարունակաբար ծնվում էին ամենակարող արարածներ, ամեն մի հանդիպած անբացատրելի երևույթը վերածվում էր տոտեմի ու ճանաչվում որպես բացարձակ ուժ: Ընդ որում, ուժի բացարձակության ու խորհրդավորության հարցը երբեք քննության դնելու, պարզելու խնդիր չէր դառնում, սոցիալա-

¹⁵ Դ. Դեմիրճյան, Հ. 8, Երևան, 1957, էջ 598:

¹⁶ Рибо, Опыт исследования творческого воображения, СПб, 1912, стр. 8.

¹⁷ Հեքիաթային երևակայության մեջ ոացիոնալի և էմոցիոնալի փոխհարաբերության հարցին անդրադարձել է Ի. Ֆ. Կեսսեդին իր "Om muḥa k logosy" աշխատության մեջ: «Առասպելի մեջ,- նկատում է Կեսսեդին,- զգացումը գերիշխում է ինտելեկտին, էմոցիան՝ մտքին, կամային ապրումները՝ իմացությունը»: (Տե՛ս հիշյալ աշխատությունը, էջ 45):

կան կողեկտիվի կողմից դա մեկընդմիջա ընդունվում էր որպես տաբու: Իսկ տաբուի խախտումը մահ էր, կամ լավագույն դեպքում՝ հակատաբու¹⁸: Սախտողը անջատվում էր սոցիալական կողեկտիվից և դառնում չարության կրող: Ըստ Լևի-Քրյուլի՝ «Կողեկտիվ պատկերացումը նախամարդկանց ըմբռնումների մեջ գրավում էր առաջնակարգ տեղ»¹⁹: Պատմականորեն մարդը մինչև քաղաքակրթութայան առաջին փուլը ոտք դնելը գերազանցապես ապրել է երևակայությամբ, դրանից այն կողմ նա չի գնացել: Այդ են վկայում հնագույն շրջանի մեջ գրավոր հուշարձանները: «Ամեն մի դիցաբանություն, նկատել է Մարքսը, բնության ուժերի հաղթահարում, նվաճում ու ձևավորում է երևակայութայան մեջ ու երևակայութայան օգնութայամբ. հետևաբար դիցաբանությունն անհետանում է հենց որ մարդն իրապես տիրապետում է բնության ուժերին»²⁰: Հարցը շոչափելի դարձնելու համար բերենք հայ մարդու դիցաբանական մտածողությունն ու երևակայությունը խտացնող մի օրինակ՝ Վահագն աստծո ծննդյան նկարագրությունը, որ մեզ է հասել Սորենացու պատմութայան միջոցով:

Երկնէր երկին, երկնէր երկիր,
Երկնէր և ծովն ծիրանի.
Երկն'ի ծովուն ունէր և գիարմրիկն եղեգնիկ.
Ընդ եղեգան փող ծուխ ելանէր
Ընդ եղեգան փող բոց ելանէր,
Եւ ի բոցոյն վազէր խարտեաշ պապանեկիկ.
Եւ հուր հեր ունէր,
Ապա թէ բոց ունէր մօրուս,
Եւ աշխունքն էին արեգակունք:

Այստեղ, ինչպես դժվար չէ նկատել, մտածողութայան մեջ գերակշռողը դիցաբանական տարրն է: Երևույթի իմացական հիմքը ամբողջութայամբ երևակայական է: Վիչապաքաղ Վահագն աստվածը երկրային ու երկնային խորհրդավոր ուժերի ծնունդն է: Սա հնագույն

¹⁸ Հոգեբանական ասպեկտով հարցի առավել մանրամասն քննութայանն անդրադարձել է Զիգմունդ Ֆրեյդը իր «Տոտեմ և տաբու» աշխատութայան մեջ:

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

²⁰ «Կ. Մարքսը և Ֆ. էնգելսը արվեստի մասին», Երևան, 1963, էջ 161:

մարդու յուրահատուկ մտածողությունն արդյունք է: Վահագնի գերհզոր բացարձակությունը անքննելի է. հետևաբար և անժխտելի սոցիալական կոլեկտիվի կողմից: Հիմա, արդեն նորից, հարց է առաջանում, ի՞նչ առումով է հեքիաթային երևակայության այս հոյակապ պատկերը, որպես երևակայության որակ-խտացում, համարվում «ցածրագույն»: Իհարկե, ոացիոնալ-դատողականի պակասով, կամ ավելի ճիշտ՝ իսպառ բացակայությամբ: Խորապես գիտակցելով երևույթի պատմականությունը՝ մենք այսօրվա բարձունքից չափանիչ ենք դարձնում միայն բանական օբյեկտիվությունը: Բայց ահա որպես էմոցիոնալ-երևակայական պատկեր, որպես գեղարվեստայնության միավոր «Վահագնի ծնունդը» բարձրագույն դրսևորում է: Մարդկային հուզական ապրումը որպես երևակայության ուժ շարունակում է մնալ գործունյա: Երևակայության պատկերի որակական փոփոխությունը մարդկային զարգացման պատմության ընթացքում պայմանավորվում է մտածողության ոացիոնալ որակով: Այս ոացիոնալ-դատողականը ոչ միայն կարգավորում է էմոցիաների դրսևորման չափը, այլև՝ նրանց պատճառական ակունքները: Այնպես որ՝ ժամանակները գործ ունեն երևակայության պատկերի միայն ոացիոնալ կողմի հետ, էմոցիոնալը շարունակում է պահել իր գոյությունը՝ անկախ գիտական նվաճումներից: Այդ է պատճառը, որ մեր հոյակապ առասպելները՝ «Հայկն ու Բելը», «Արա Գեղեցիկն ու Ծամիրամը», «Արտաշեսն ու Արտավազդը» և այլն, այսօր էլ էսթետիկական հաճույք են պատճառում՝ շնորհիվ նրանց մեջ խտացված ապրումների: Պատահական չէ, որ Մարքսը հունական դիցաբանությունը համարել է «հունական արվեստի ոչ միայն զինանոցը, այլև՝ նրա հողը»²¹:

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

²¹ «4. Մարքսը և Ֆ. էնգելսը արվեստի մասին», Երևան, էջ 1161

«Լեգենդները մի որևէ ժողովրդի լավի, ազնիվի, վեհի, գեղեցիկ ցանկությունների իրականացումներ են,- գրել է Իսահակյանը,- մարդկային տենչերը, զգացումները առասպելների, լեգենդների մեջ են գտնում բավարարվածություն, վարձատրություն»²²:

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

Հեքիաթայինը բոլոր մյուսներից տարբերվում է նրանով, որ իրագործման թե՛ ուղիները, թե՛ միջոցներն ու միջավայրը նրանում ունակ, բանական ուղիների միջոցների ու միջավայրի նկատմամբ ծայրահեղ հակադրություն մեջ են. այստեղ ամեն ինչ բացարձակ է, հրաշապատում, իրագործմամբ՝ անսպասելի, ավարտվածությունամբ՝ իդեալական: Հեքիաթային երևակայության սկզբունքային ելակետն անսովոր իրապայմաններում չարի պարտություն և բարու հաղթանակի պարտադիր ելակետն է: Բաղձալի իդեալն իրագործող հերոսը կոխվ է տալիս չար ուժերի, բնության մահաբեր տարերքի դեմ, բացում ժայռեղեն դռները, սպանում յոթ գլխանի դևերին ու օձերին և ի վերջո նվաճում աննվաճելին: Ընդ որում՝ հերոսը խաթարված իրականությունն անբողոքաբար հասնում է հատուցման և փոխհատուցման սկզբունքով: Նա բուժում է վիրավոր առյուծին, կամ թռչունին, դալարեցնում չորացած ծառը, կենդանություն տալիս ափ նետված շնչահեղձ լինող ձկանը և այլն, որոնք փոխադարձաբար, յուրաքանչյուրն իր ուժերի ու հնարավորությունների ներածին չափ օգնում են դրական հերոսին՝ նպատակների իրագործման դժվարին հանգամանքներում: Այս կայուն օրինաչափությունը նկատում ենք հայկական համարյա բոլոր հեքիաթներում («Ծխոր», «Չախչախ թագավորը», «Ոսկու կարասը», «Կոնատ աղջիկը», «Հազարան բլբուլը» և այլն)²³:

Հեքիաթային երևակայության ստեղծագործական հնարանքներից մեկն էլ այն է, որ այստեղ սովորաբար բնությունն ու միջավայրը չնչավորվում են: Այս, եթե կարելի է ասել, հեքիաթային երևակա-

²² «Ուտացումներ», ԳԹ, 1960, N 44, տես նաև՝ ԳԹ, 1967, N 44, «Անտիպ էջեր» (Հրապարակումները Աբաս Իսահակյանին են):

²³ Բերվող վերնագրերը Թումանյանի վերամշակումներն են: Ժողովրդականի մեջ Հանդես են գալիս տարբեր վերնագրերով: «Ծխոր» - (Ծափ ոտի փուչ, Կորսված աղջիկը) «Չախչախ թագավորը» նույնն է, ինչպես նաև «Ոսկու կարասը», «Հազարան բլբուլը», «Կոնատ աղջիկը» - (Նահապետանց աղջիկը, հարսներն ու տալը):

յուլիան պոետիկական հնարանքը օգտագործել են մեր դասականներին շատերը, հատկապես՝ Թումանյանը (այս մասին կխոսվի առանձին): Բնուլիան շնչավորումը ստեղծում է մի արտակարգ խորհրդավորություն: Հերոսի գործունեությունը մշտապես ենթարկված է ամենատես չընթացատող բնուլիան քննական վերաբերմունքին: Հերոսի գործունեությունը հետևում, հերոսին քննում, փորձում, կշտամբում են. ծառը, ծաղիկը, քարը, ջուրը ու այսպես ամեն ինչ, ամեն առիթով և տարբեր հանգամանքներում: Կենդանացած առարկայական աշխարհը հերոսի գործունեության նկատմամբ ցույց է տալիս որոշակի վերաբերմունք ու այս վերաբերմունքով է պայմանավորվում նրա ցանկությունների իրագործման հաջողությունն ու անհաջողությունը: Բնուլիանը հերոսի համար դառնում է սրտակից ու բարի խորհրդատու կամ էլ՝ ահավոր թշնամի: Եվ հերոսը պարտավոր է հաղթահարել այս բոլոր դժվարությունները: Թումանյանի մշակած «Հազարան բլբուլի» մեջ այս օրինաչափությունը հստակորեն երևում է: Հազարան բլբուլը ձեռք բերելու համար, ինչպես հայտնում է իմաստուն ծերունին, հերոսը պիտի անցնի դժվարին փորձությունների միջով.

Ճամփեն մին է, ցավը հազար, - հազար փեսակ փառապանք
Բռնած էն այն դժվար ճամփեն ու մաշում էն ամեն կյանք:
Սարեր կան էն ճամփեն կապած, թռչունը չի անց կենում,
Խոր անդունդներ, որ նայելիս, մարդու աչք է սևանում.
Հուր անապար, որ անցնելուց ամբողջ կյանքը չի հերիք.
Ամեն քայլում դև ու հրշեջ, ամեն կողմից փոթորիկ...²⁴

Հեքիաթներում չարը հերոսի գործունեությունը կարող է կանխել ոչ միայն դժվարություններ աղբյուրելով, այլև՝ գայթակղեցուցիչ հրապուրանքներով: Այդ դեպքում հերոսը չպիտի շլանա հրապուրանքներով, եղեմական ծաղիկներով ու չքնաղ աղջիկներով, ոսկու ու մար-

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

գարիտների գանձերով: Ընդ որում, չարը վրա է հասնում անսպասելի ու խաթարում այն, ինչ ամենից ներդաշնակն է: Այդ անսպասելի խաթարմունքը հավասարակշռվում է նույնքան անսպասելի իմաստուն ու վերջինիս կոահումներն իրագործող հերոսի հայտնությունը:

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

Միդք էր անում փարակուսած դժբախտ արքան Հուրանի,
Հանկարծ կանգնեց իր առաջին մի անծանոթ ծերունի...

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

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

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

Հեքիաթում գեղարվեստական պայմանականությունը որքան ծայրահեղ, նույնքան համոզող է ու համակերպող: Սակայն, ի տարբերություն երազի, հեքիաթը իր համակառուցի պլաստիկայով,

դեպքերի զարգացման տրամաբանությունը ունի կոնկրետ ու նպատակալից ավարտ: Առնառուզովը միանգամայն իրավացի է, երբ ասում է. «Հեքիաթը համարվում է երևակայության ծրագրավորված աշխատանքի պտուղը»²⁵:

Նշենք Հեքիաթային երևակայությանը բնորոշ մի կայուն օրինաչափությունն է: Գա թվային արժեքների գրոտեսկային մեծությունն է: 7, 40, 700, 900, 1000 և այլն: Ընդ որում, տարբեր ժողովուրդներ չափերի տարբեր կայունություն ունեն: Քրիստոնյա ժողովուրդների մոտ այս կայունությունը բացատրվում է աստվածաշնչային թվերի օգտագործմամբ՝ 7, 40 և այլն: Հարկ է նկատել, սակայն, որ Հեքիաթային երևակայությունը ինքնին՝ գեղարվեստի պատմության մեջ իր ֆունկցիոնալ ավարտած երևույթ չէ: Հակառակ նրա տրամաբանական վախճանի բոլոր կոահուններին, ժամանակակից արվեստներն ու գրականությունը առատորեն օգտվում են Հեքիաթային, դիցաբանական երևակայության պոետիկական հնարանքներից՝ դրանք հարմարեցնելով ժամանակակից սյուժեներին ու գաղափարական տենդենցներին: Գեղարվեստական գրականության մեջ դրա լավագույն օրինակը Ջեյմս Զոյսի «Ուլիսն» է, Ժան-Պոլ Սարտրի «Ճանճերը», Ալբեր Բամյուի «Սև Օրիֆեյը»: Կերպարվեստում հայտնի են Ժորժա Բուոն, Պաբլո Պիկասոն, Սիկեյրոսը:

Հեքիաթային երևակայության պոետիկական հնարանքները այս արվեստագետներին հնարավորություն են տվել պոկվել կյանքի փաստագրություններից ու ծավալվել արդիական պահանջմունքների ազատ լուծման մեջ: Սա, ի դեպ, արևմտյան պրիմիտիվիստների ամենաընդունված ելակետն է: Գրական հնարանքի այս ձևը բոլորովին էլ ինքնանպատակ չէ, այլպես նա կարող էր դառնալ «ժամանակակից արվեստի պահանջներից զուրս մի սխեմա»: Այս տիպի երկեր ստեղծելիս հեղինակները նախ և առաջ նկատի են ունենում ժամանակակից ընթերցողի ակտիվ ընկալողականությունը, նրա ինտելեկտուալ պատրաստականությունը: Մոտեցման այս եղանակը ստեղծագործական երևակայության ծավալմանը լայն հնարավորություն է տալիս: Նմանօրինակ լուծումները իրենց լիարժեք արտահայտությունն են գտել հատկապես Ջոն Ապդայկի «Կենտավրոսում»:

²⁵ М. Арнаугов, Психология литературного творчества, М., 1970, стр.229:

Մյուս տեսակը միատիկական երևակայությունն է, որը մշտապես արժանացել է էսթետ-հոգեբանների ուշադրությունը, սակայն, որպես ուսումնասիրության առանձին խնդիր, դիտարկվել է Հարտմանի և ապա հատկապես՝ Ռիբոյի կողմից: Նշենք, սակայն, որ ինչպես Հարտմանը, Ռիբոն, այնպես էլ Նիցչեն, Լևի-Քրյուլը, Փրեյդը միատիկական քննությունը տվել են ընդհանրապես՝ չառանձնացնելով գրական-ստեղծագործական մոդելը: Ահա այս հանգամանքից ելնելով էլ պիտի փորձենք մեր ուշադրությունը կենտրոնացնել ստեղծագործություն հոգեբանություն այս որակի գեղարվեստական դրսևորումների վրա, չըրջանցելով նրա սոցիալ-պատմական ակունքները:

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

Մարդու մշտական ընկերը չըմպատող բնությունն էր, ծառն ու ծաղիկը, մեղուն ու թռչունը, որոնց նա չնչավորում էր ու «ընկերակցում», ակտիվ էր նրա ալեգորիկ մտածողությունը: Եվ որոշ առումով էլ այդ է պատճառը, որ մեր միջնադարյան պոեզիան և մանրանկարչությունը շաղախված են բնության շնչով: Ամենուրեք ծաղիկն է, խոտն ու ծիլը, մեղուն ու սարյակը, արեգակն ու լույսի ճառագայթները: Եվ սրանում վերածննդի նշանները տեսնելով, հաշվի պիտի նստել նաև ստեղծված իրավիճակի հոգեբանության հետ: Անշուշտ,

սխալ կլինի շրջանցել Հայ միջնադարյան մարդու հոգեբանության մեջ տեղի ունեցող աշխարհականացման պրոցեսը, որն ուղղակիորեն կապվում է Հայ Բազրատունյաց և Կիլիկիայի Ռուբինյան պետութ-
յունների ստեղծման հետ (10-14-րդ դդ.): Հայ ժողովրդի համար ազ-
գային-քաղաքական մեծ նշանակություն ունեցող այս լուրջ իրա-
դարձությունները ավելի խթանեցին դարաշրջանների նորացման
հետ կապված՝ մարդու հոգեբանության արագ վերակառուցմանը:

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

Հոգիս է խիստ հոծար

Բանից իմաստնոց լրսել.

Մարմինս է հեշտասէր,

Ձի աշխարհէս է ինք ծրնել,

Ի յերկուքիս միջին

մոմ եմ՝ ի մէջ հրրոյն վառել,

Անհիմն ու անհաստատ՝

եմ անհանգիստ ի շուրջ եկել:

Կոստանդին Երզնկացի

Հոգու և մարմնի հակասությանը պայմանավորված այս անկողմ-
նորոշ ու երերուն հոգեբանությունը նստած է եղել մեր միջնադար-
յան համարյա բոլոր տաղերգուների էության մեջ: Այն հասնում է
անգամ միջնադարի վերջին տաղերգուին՝ Սայաթ-Նովային:

Թե վուր հոգուդ կամքն իս անում, մարմինդդ բեղամաղ է բլում,

Վո՛ւր մե դարդին կու դիմանաս, դուն ջրրատար Սայաթ-Նովա:

Երկվության հոգեբանությունը, որ մարդու մեջ դրսևորվող ամե-
նասուր հոգեվիճակն է և որը վերջինիս կարող է հասցնել անհավա-
սարակչուության, բացատրվում է նրա երևակայության հիվանդագին
լարումով: Այս վիճակում մարդու անմիջական խնդիրն է դառնում

գտնել խորհրդավոր ուժն ու բացարձակը: Ընդ որում՝ այս որոնման եղանակը վերբալ-տրամաբանականը չէ, այլ բացարձակը միանգամից նվաճելու տենչը:

Սակայն՝ միատիկականը միշտ չէ, որ պիտի կապել զուտ կրոնական հավատքի հետ: Միատիկական հոգեվիճակ կարող է ապրել և այսօրվա մարդը՝ բոլորովին էլ չհիշելով աստծո գոյությունը: Ռիբոն նկատել է. «Միատիկական երևակայությունը չի սահմանափակվում մտքի կրոնական ոլորտով, բայց ինչպես ցույց է տալիս պատմությունը, այս ոլորտում (կրոնական) միատիկական երևակայությունը հասնում է իր լիարժեք զարգացմանը»²⁶:

Միատիկների մոտ մշտապես դրվում է մարդ-աստված գուգահեռը: Բայց սա չի նշանակում, որ միատիկի հոգեբանական ձգտման էությունը ինքնախարազանման, ապա՝ ինքնահաստատման ճանապարհով, մարդու առ աստված ունեցած տենչն է: Միատիկը երևույթների մեջ ենթադրում է իրականությունից վեր թաքնված խորհրդավորություններ, որոնք կարող են պարզվել, եթե ամբողջ նվիրումով ձգտի թափանցել նրա էություն մեջ: Սա ճանաչումի տրամաբանական ճանապարհն է, բայց նպատակի իրացումը, ինչպես նշեցինք, ռացիոնալ-տրամաբանականինը չէ, դրա համար էլ նրանց մոտ ապրումի բառային ամեն մի դրսևորում վերածվում է սիմվոլիկ պայմանականություն: Կրկնում ենք, նրանք միանգամից տենչում են բացարձակին ու հաշվի չեն նստում երևույթների համակառույցը ներկայացնող բաղադրիչ օղակների կապերի հետ, որ պահանջում է, իսկապես, մտքի ռացիոնալ-տրամաբանական դրսևորում: Սրանց մոտ զգացմունքի «տրամաբանությունն է», որն ստեղծում է անսովոր զգայական պատկերների բարդ կոմբինացիաներ: Ու այս պատկերները նրանք տալիս են լեզվական ինքնատիպ հնարքներով, բառերի ու բառակապակցությունների յուրօրինակ համադրումով: Հարտմանը միանգամայն ճիշտ է այն կարծիքով, թե միատիկներին հատուկ է մտաձևերի բազմազանությունը ու լեզվական պատկերավոր խտացումները, որոնք հաճախ դժվար է ընկալել:

Սրանք չափից դուրս «չարաշահում» են համեմատություններն ու մակդիրները, էպիտետները, դիմում բառաբարդման բոլոր հնարավոր եղանակներին, գործի դնում այլաբանական ու պարաբոլ մտածո-

²⁶ Рибо, Опыт исследования творческого воображения, СПб, 1901, стр. 151.

ղուծյան բոլոր ձևերը: Եվ, որ ամենից առանձնահատուկն է, ամեն ինչի մեջ անթիվ, անսահման առատությունն է, մտածումների տարբերակային բազմազանությունը, որոնք ինչ-որ տեղ հասցվում են հիվանդագին ծայրահեղություն: Հոգեվիճակների այսօրինակ բազմազանությունը, ինչպես նաև սրանով պայմանավորված գեղարվեստական երևակայության կլասիկ դրսևորումը տեսնում ենք Գրիգոր Նարեկացու ստեղծագործություններում:

Հիշենք, որ Նարեկացու շրջանը խոր միստիցիզմի շրջան էր: Եվ համակող միստիկ պատկերացումների ամեն մի փոքրիկ ճեղքվածքը կարող էր առաջացնել ինքնամիտի ու կայունացված աշխարհայացքային փլուզման վտանգ: Եվ դա այն պարզ պատճառով, որ միստիկականի մեջ հայտնվող ամեն մի աշխարհիկ շոշափելի ապրում ավելի համոզիչ էր ու ազդու, քան այդչափ փայփայված լուսկյացությունը, ինքնախորասուզումն ու ինքնասևեռումը: Այնպես որ՝ Նարեկացու Մատյանում այդ լուսկյաց միստիցիզմը չէ (միստիկականը մարդը կրում է իր հոգու մեջ՝ լուծված), այլ խաթարման վտանգի առջև կանգնած միստիկական հայացքների վերակայունացման ու մեկուսացման մոլեգին տենդի խոսքը: Մարդու էություն մեջ ներթափանցող մարմնական ու աշխարհիկ վայելքների ձգտումը սկսել էր գերազանցել հոգու հավատքին: Մարդու պատկերացումների աշխարհիկացման պրոցեսը Նարեկացու նման մարդկանց համար թվում էր ծայրահեղ անկանոնություն, քաոս ու անկարգություն: Այստեղ պատահական չենք ընդգծում «Նարեկացու նման մարդկանց» ձևակերպումը: Նարեկացուն մենք չպիտի ստիպողաբար աշխարհիկացնենք, նա կատարելապես դեմ էր քրիստոնեական հավատքի խաթարմանը: Դեմ էր այդ տիպի վայելքներին՝ իր աշխարհայացքով, իր հոգով: Իսկ նրա կողքին նենգավոր զինվորը, անաշխույժ մշակը, կշտամբված դպիրը, կամակոր մատակարարը, մատնող վաճառականը, խարդախ գանձապահը, անօրեն դիվանապետը, արտալուծ արքան, սիրադավ իշխանը և ինքնագլուխ ռամիկը իրենց տվել էին գակթակղիչ վայելքներին: Այս բոլորը հանգամանքներից բխող դարաշրջանի մարդու ներքին բնազդով էր պայմանավորված: Սա նրանց մտավոր կարողությունների եզրահանգումը չէր, այլ դարաշրջանի բնազդը, որ կյանքի համար պրակտիկ և իմաստավոր նշանակություն էր ձեռք բերել «դրսի մարդկանց» համար և նա զարմանք ու զայրույթ էր ապրում, որ և վերահեղ ողբերգություն: Բանաստեղծը փորձում է աստծո առջև մեղանչելու կրոնական կատարսիսի ճանապարհով՝

մարդուն Հասցնել ինքնակատարելագործման, չափանիչ ունենալով «ամենամարդկային մարդուն»՝ աստծուն: Ու դուրս է գալիս, որ բանաստեղծը մեղք չունենալով («Եւ քանզի մաքուր գոլով ի վնասուց, ի զայս խոստովանութիւն գոչեցի...»), այսինքն՝ մաքուր լինելով Հանդերձ, դառնում է դարի ամենամեծ մեղսակիցը: Նա միատիկին Հատուկ ջղաձգությամբ աստծո առջև պարզում է իր մեղքերի գրոտեսկային մեծությունը:

Սա պարադոքս չէ սակայն, այլ օրինաչափություն: Հանձարները դարաշրջանի մեղքերը «սեփականելով» ու ապա ժխտելով են Հասնում ճշմարտությունը որոնելու ու բացահայտելու Հնարավորությունը:

Առաջին Հայացքից պարզ է թվում Նարեկացու «Մատյանի» «սյուժետային» կառուցվածքը: Մի կողմից գործած մեղքերի պարադոքսալ աճի նկարագրություն, մյուս կողմից այդ մեղքերը սեփական անձով ապաշխարհելու մոլեգին տենչ և ապա՝ աստված-չափանիչի բացարձակացման անխախտելի ձգտման նկարագրություն: Սա միատիկի Հոգեբանություն Համակառուցի սխեման ներկայացնող Հայտնի եռանկյունին է:

Սակայն Նարեկացու երևակայության թռիչքը նրա բազմաբարդ ու բազմաշղթա զուգորդական մտածողության անսպասելի կոմբինացիաների մեջ է: Եթե խոսում է մեղքերի մասին, ապա «մեղքերի բոլոր դեպքերի», եթե ինքնադատ՝ ապա կործանիչ ու բազմահարված, թե աստվածավախ, ապա՝ մեղայանքի խոսքերը բոլոր, քանզի «մեղան օրհնյալ է, Հատուած բանի Հուսադրական սրտի»: Բանաստեղծի ստեղծագործական երևակայության բարդությունը ոչ թե նրա զուգորդական մտածողությունը կազմող օղակների բազմազանությունն է (սա պարզապես կկոչվեր չափի զգացման կորուստ), այլ Հոգեվիճակից բխող Հանգամանքային կենտրոնի տեղաշարժի, որ Հատուկ է միատիկների երևակայությանը:

Նարեկացուն Հաջողվել է սպառել դարաշրջանի բարձր մարդու Հոգեբանության բոլոր Հնարավոր վիճակները, սրանց տարադիրք Հոգեբանական զուգահեռները ստեղծելու եղանակով: Սա Նարեկացու «Մատյանի» ամենաընդգծված օրինաչափությունն է, նրա երևակայության այսպես կոչված պոետիկական կայուն գիծը: Ու այս բոլորը բազմազան գեղագիտական Հնարանքներով, արտահայտչական միջոցների անսահմանությունը, փոխաբերություններով ու Համեմատություններով: Մտքի երանգը բնականաբար պահանջում է արտահայտչաձևերի ու գեղարվեստական պատկերավորման բազ-

մազանուծյուն, որոնք հեղեղի նման տարածվում ու ծածկում են ամեն ինչ: Իսկապես, Մեծարենցը ճշմարիտ էր, երբ ասում էր, թե՛ Նարեկացին գիտեր ծովաձայն հնչեցնել բառերը: Մենք, թերև, ի վիճակի չենք պատկերացնել Նարեկացու հոգեկան լարվածությունը, նրա «հոգեկան բեռի» անկշռելի ծանրությունը: Մենք լսում ենք միայն նրա գերլրարված հոգու պարպման դղրոցունը, միստիկ հանձարի փրիստփայական հառաչքը: Սա մեկընդմիջտ անքակտելի ճանաչված հոգևոր համոզմունքի փյուզման ողբերգություն է: Նարեկացու համար պարզվել է, որ երկրային կյանքի «ողորմելի» վայելքները իրավունք են նվաճել չափվելու և նույնիսկ գերազանցելու երկնային համոզմունքին: Նարեկացու սոցիալական բարոյականությունն տենչը սոսկ սոցիալական ներդաշնակություն ստեղծելու համար չէ, այլ հանուն հոգևոր ներդաշնակության, որովհետև բանաստեղծը իր հոգու խորքում զգում է, որ հոգևորի, ապա և մարդկային հոգու ճեղվածքը առաջանում է կողմերի անհամապատասխանությունից:

Մենք խախտած կլիներք դարաշրջանի մարդու հոգեբանության պատմականությունը, եթե սահմանափակվենք նրա միայն սոցիալական կեցությունը պայմանավորված հոգեբանությամբ: Այս դեպքում մենք Նարեկացուն Փրիկից չենք կարող տարբերել: X դարի մարդու մտածողության մեջ այն համոզմունքն է իշխել, որ մարդկային հասարակության մեջ գործող բարոյական նորմերը սահմանված են վերուստ, իսկ վերուստ տրվածը անեղծելի է: Քրիստոնեական բարոյականության իդեալի անադարտությունը և ընդհանրապես ամեն մի տնտեսաձևի բարոյական, իդեական նորմերի խախտումը դրսևորվում է կոնկրետ սոցիալական իրականության մեջ: Հասարակական կյանքում անկարգությունն ու քաոսը, անիշխանությունը ստեղծում է իդեալի փյուզում:

Հանձարները տառապանքով են նվաճում ճշմարիտ գեղագիտական իդեալը: Կատարյալի ստեղծման բուն պահին նրանք հաճախ են ընկնում ջղային վիճակների մեջ, դա պլթոլոգիա չէ, այլ ստեղծագործական տառապանք: Ու թվում է, թե Նարեկացին իր հոյակապ «Մատյանը» կերտել է էքստազային երևակայության մեջ, «անջատված» իրական աշխարհից, «մարմնական և հոգեկան երկրաքաչ հուզումներով» (Նարեկացի): Եվ այս հուզումներն ու ապրումները այնպիսի լարվածություն են հասցվել, որ բանաստեղծը ստիպված է եղել խոստովանել. **«Ցնդեցի ես խելագարության մրրիկով»:**

Տարբեր են գրողների դիրքորոշումները դեպի ստեղծագործական երևակայությունը:

Ուշադրություն դարձնենք թեկուզ այս երկու կարծիքների վրա:

«Ես արվեստում ընդունում եմ միայն իրականությունն ու անհատականությունը և դրա համար էլ չեմ սիրում ո՛չ եզրիտացիներին, ո՛չ հույներին և ո՛չ էլ ընդհանրապես ասկեստ արվեստագետներին»²⁷: Այս կարծիքն է հայտնել Զոլան իր արվեստակից ընկերների շրջանում, երբ խոսակցություն է բացվել ստեղծագործական երևակայության շուրջը: Իսկ *Little Review* ամսագրի խմբագիր, բանաստեղծ Մարգարեթ Անդերսենը հակառակ կարծիքին է.

«Իմ կախարհի թշնամին իրականությունն է.

Երեսուն փարի շարունակ ես կոչում եմ նրա դեմ»:

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

Խնդիրն այստեղ ծանրանում է գրողի ստեղծագործական երևակայության զուգորդական կառույցի վրա:

Զոլան իր գործերին գիտական շնչավորում տալու համար գիտակցաբար «խուսափել է» ստեղծագործական երևակայությունից²⁸:

Բայց ահա Զոլայի օրինակով դժվար չէ կռահել, որ կենսական երևույթների նպատակադիր առանձնացումը ու գեղարվեստական յուրօրինակ համադրումը արդեն իսկ ստեղծագործական երևակայություն է: Այսինքն՝ պարզվում է այն, որ ստեղծագործելու ընթացքում

²⁷ Арман Лану, Здравствуй, Эмиль Золя, М., 1966, стр. 3.

²⁸ Զոլան իր կոնցեպցիան հիմնավորելու համար խորապես ուսումնասիրել է դարվինիզմը, հատկապես Դարվինի «Տեսակների ծագումը»: Ապա մշտապես ձեռքի տակ ունեցել է Լետտրնոյի «Կրքերի հոգեբանությունը», Լյուկի «Տրակտատ ժառանգություն մասին» աշխատությունները: Զոլան գտնում է, որ իր կրքերը ոչ այնքան սոցիալական են, որքան գիտական:

անգամ անկողմնակալ ռացիոնալիզմը ի վիճակի չէ յուրա գնալ առանց ստեղծագործական երևակայություն:

Անդրադառնանք մյուս «ծայրահեղությունը»: Իսկապե՞ս Մարգարեթ Անդերսենի համար ռեալ իրականությունը թշնամի՞ է եղել և ամեն ինչ երևակայությամբ է ստեղծել: Իհարկե՞ ոչ: Բանաստեղծուհին իր հերթին խույս է տվել դիրակտիկ-նկարագրական պատկերներից և առավել շատ հենվել, այնուամենայնիվ, իրականությունից եկող ու նրանով պայմանավորված սեփական զգացումի ու տպավորությունից թելադրած դատողական հյուսվածքի վրա: Որովհետև երևակայությունն ինքնին սահմանափակված է իրականությամբ: Հնարավոր չէ երևակայել այն, ինչ տրամանաբանական չէ իրականություն մեջ՝ թեկուզ ամենացրված ձևով:

Այ. Շիրվանզադեն իր «Կյանքի բովից» գրքում հստակ ու կտրուկ է դնում հարցը: «Իրականությունը չէ, որ պիտի ընթանա երևակայությունից ետևից, այլ ընդհակառակը՝ երևակայությունը պիտի դեկավարվի իրերի ճշմարիտ ուսումնասիրությամբ»²⁹: Իրականության և գեղարվեստական երևակայության փոխադարձ պայմանավորվածության շուրջ ժամանակին իրենց հիմնավոր կարծիքն են հայտնել Կանտը, Հեգելը, բանաստեղծ Լորկան»³⁰:

Ընդհանրապես գրողի ստեղծագործական պրակտիկայի ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ նրա գեղարվեստական երևակայության գեղագիտական աշխարհը սերվում է երեք հիմնական աղբյուրներից: Դրանք հեղինակի՝ ռեալ իրականությունից ստացած տպավորություններն են, որոնք արդյունք են սեփական դիտողակա-

²⁹ Այ. Շիրվանզադե, Երկերի ժողովածու, հատ. 8, Երևան, էջ 308, 19:

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

նության ու կենսափորձի, ապա գրական-գեղարվեստական, գիտական աղբյուրները և ժողովրդական բանահյուսությունը:

Ստեղծագործական երևակայության ուսումնասիրման կարևոր խնդիրներից է նաև իրականության և գեղարվեստական իրականության հարաբերակցության պարզաբանման հարցը: Ըստ էության հեղինակի ստեղծագործական երևակայության թռիչքը այդ հարաբերակցության մեջ է դրսևորվում: Հարցի ուսումնասիրությունը դյուրին չէ: Դժվարությունն ու բարդությունը կայանում է նրանում, որ արվեստագետի ստեղծագործական երևակայության որակը չի որոշվում, ինչպես արդեն նկատել ենք, ո՛չ իրականությունից հեռանալու, ո՛չ մոտենալու, ո՛չ էլ միջին դիրք գրավելու չափանիշով: Չնայած առաջին հայացքից թվում է, թե գաղտնիքը սրանցում է թաքնված: Ամբողջ խնդիրը այս իրականության գեղարվեստական նկարագրի վերակառուցման մեջ է: Էմպիրիկ նյութի օգտագործումը դեռ բավական չէ: Այս հարցի մեկնությունը ժամանակին Գ. Դեմիրճյանը անդրադարձել է. «Բավական չէ, որ գրողը գիտենա, թե ինչ պետք է գրի, դեռ բավական չէ, որ նյութը ուսումնասիրել է...» ու նա խորհուրդ է տալիս անդրադառնալ հարցի լաբորատորական կողմին, այն է. «մտնել գրողի աշխատանոցը, տեսնել թե ինչ հնարավորություն կա այս բոլորը ի կատար ածելու համար» - ապա նշանակում է՝ «...Կյանքը ուրիշ է, գրականությունը՝ ուրիշ»³¹: Այսինքն՝ իրականությանը գումարվում են հեղինակի՝ իրականության մասին ունեցած սոցիալ-հոգեբանական, էմոցիոնալ ընկալումները և, որ ամենակարևորն է, բոլորի հիմքում ձևավորվում է հեղինակի գեղագիտական իդեալ-պատկերացումը, որ վեր է իրականությունից: Բայց երբ ասում ենք, թե իդեալը իրականությունից վեր է, դա չի նշանակում, թե կտրված է վերջինից: Նա քաշում է իր ետևից, կանչում է իր մոտ, իսկ ինքը ետ չի գնում: Որտեղ հեղինակային իդեալը ձգտում է մոտենալ ու համակերպվել աններդաշնակ իրականությանը, այնտեղ դադարում է արվեստ հասկացողությունը, կանգ է առնում կատարյալին հասնելու ձգտումը, այսինքն՝ երևակայության թռիչքը:

«Գրականությունը հայելի չէ լուկ,- նկատել է Թումանյանը,- և եթե հայելի էլ ասենք, ապա շատ տարօրինակ ու կախարդական հայելի է նա: Նա ոչ միայն արտացոլում է ժամանակը և իր դեպքերն ու

³¹ Գ. Դեմիրճյան, Ելույթ գրական դիսպուտում, «Գրական թերթ», 1941, N 9:

դեմքերը, այլև տալիս է իր լույսն ու ջերմութիւնը կյանքին ու ձգտում է կյանքում ստեղծել մարդու էն վեհ ու վսեմ, էն մաքուր ու անաղարտ պատկերը, որ տվել է նրան աստված, կազմված ու հյուսված բնության ամենամաքուր տարրերից»³²:

Այս սկզբունքով էլ կերտել է Թումանյանը: «Նա ստեղծում է մի գունագեղ, մաքուր, բարի, իմաստուն և հեռավոր աշխարհ, ուր չարը դադարում է գոյութիւն ունենալուց, ուր իշխում է բարին, գեղեցիկը, վեհը»³³: Մենք այստեղ հատկապես ընդգծում ենք «Հեռավոր աշխարհ» ձևակերպումը այն նկատառումով, որպեսզի ցույց տանք փիլիսոփայական առումով տարածութեան ու ժամանակի կտրվածութեան դերը ստեղծագործական երևակայութեան մեջ: Գրականութեան մեջ, որպես օրենք, գեղարվեստական վերացարկման ենթակա օբյեկտի և էութեան նկատմամբ արվեստագետի ունեցած ժամանակային ու տարածական կտրվածութիւնը ուղղակիորեն ազդում է հեղինակի ռացիոնալ ու էմոցիոնալ ընկալումների և ըմբռնումների վրա:

Սովորաբար բաղձալի կենսական միջավայրի տարածական ու ժամանակային հեռավորութիւնը գրողի հոգեկան աշխարհում առաջացնում է էմոցիոնալ լարվածութիւն՝ մի կողմից, և մյուս կողմից վերացարկվող իրականութեան նկատմամբ հեղինակի ռացիոնալ-դատողական հետաքրքրութիւնների պահանջ: Ամեն մի անջատում՝ հայրենիքից, հարազատից, ծանոթ միջավայրից մարդու մեջ առաջացնում է հուզական լարվածութիւն, փիլիսոփայական կարոտ: Նրա հիշողութիւնները ծածկվում են քաղցր ռոմանտիկական շղարշով, բորբոքում երևակայական աշխարհը, տենչում է հայրենին, հարազատը: «Փորձը ցույց է տալիս, - իր նամակներից մեկում գրել է Մուրացանը, - որ երբեմնական հեռավորութիւնը կրկնապատկում է սերը, նոր ուժ ու նոր գորութիւն է շնչում հոգվո մեջ, ավելի եռանդով, ավելի ոգևորութեամբ սիրելու»³⁴: Այս ապրումը էմոցիոնալ արվեստի կարևոր գործոններից է: Այսպիսի հոգեվիճակում մարդը ամբողջութեամբ տրվում է երևակայութեանը:

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

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

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

Հեռացել եմ իմ մայրենի աշխարհից,
Սերսը բարեկամք անջարված եմ ինչանից.
Թառամում եմ ես այս օրսար երկրումը,
Մենակ բըսած ծաղկի նման դաշտումը: -

գրել է Գամառ Քաթիպան:

Ո՛հ, լերունք, ծաղկած, ո՛հ ջուրք ծիծաղկոս,
Ձանուշիկ հովերդ ի յիս ածեք մոս.
Հողմունք անուշիկք, եկեք մոս ի յիս,
Շունչ ու երգս առեք, փարե՛ք ի Մասիս: -

**տենչացել է Ալիշանը Միջերկրականի ափերից:
Ինչպես նաև Պեշիկթաշյանը՝**

Հեռի ի քեն պանդուխտ գոլով,
Քոյովդ յար փասպիմ անչկավ...

Ապա Շահագրիզի «Երազը», Նահապետ Ռուսինյանի «Կիլիկան», Դոդոխյանի «Ծիծեռնակը», Միրիմանյանի «Հայոց աղջիկները», մեր անտունիները և վերջապես Հայտնի «Կոունկը»:

Ամեն մի անջատում իր պատմությունն ունի ու սրանից բխող հոգեբանությունը: Կոնկրետ դեպքում մեզ հետաքրքրում է անջատման հոգեբանությունը: Մանավանդ՝ ինչ պայմաններում էլ որ տեղի է ունենում այս անջատումը, միևնույն է, էմոցիոնալ ապրումը առկա է: Օտար աշխարհում ապրող Հայ մարդու երևակայության մեջ Հայաստանը, Հայրենիքը անթերի է, գեղեցիկ, գերծ ամեն տեսակի սոցիալական հակասություններից: «Եվ ինչպես երգեր բանաստեղծն այն վեհ բարձունքը, որոնց աչքերը կարոտ մնացին, ի՞նչ ասես յուր հարազատների կյանքից, որ անջատված էին իրանից»³⁵, - նկատել է Թումանյանը:

Սա մի տենչ է, երևակայական թռիչք, առանց որի անհնար է պատկերացնել գեղարվեստը: Նույն Թումանյանի բառերով ասած՝ թռիչք դեպի լավագույն աշխարհները և ավելի ջինջ ու մաքուր մթնո-

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

լորտները³⁶ : Ահա այստեղ է, որ Թումանյանի «Պարողիան» կարդալուց հետո էլ մենք չենք կարող չկիսել Հովհաննիսյանի զգացումները, որոնք արտահայտված են նրա «Թմ հայրենիքը տեսե՞լ ես, ասա» բանաստեղծության մեջ: Այս ճշմարիտ հայեցակետից է գնահատվում Վարուժանի «Հացին երգը» բանաստեղծությունների ժողովածուն, որի մեջ ներկայացվում է սոցիալական հակասություններից զերծ գյուղաչխարհի հովվերգական կյանքը:

Ժամանակային ու տարածական կտրվածությունը գրողի մեջ առաջացնում է հուզական լարվածություն, որը առատ լիցք է տալիս նրա ստեղծագործական երևակայությանը: Էմոցիաներով պայմանավորված ստեղծագործական երևակայությունը որպես օրենք ի վիճակի չի լինում ճշտագույնս նվաճել նկարագրվող երևույթի իրական պատկերը, դա հաճախ տրվում է խիստ սուբյեկտիվ ընկալումների ձևով: Թումանյանը ժամանակին նկատել է «տարաչխարհիկ» գրողների այս սուբյեկտիվիզմը: «Այս մեծ տաղանդի մարդիկ սխալներ արեցին հայրենիքի բնությունը երգելիս, ժողովրդի կյանքն ու սովորությունը պատմելիս, լեզուն՝ խոսելիս»³⁷: Բայց ստեղծագործական երևակայության գաղտնիքը նաև նրանում է, որ կարող է տեղի ունենալ ճիշտ հակառակը: Նկարագրվող էությունից տարածական ու ժամանակային կտրվածությունը գրողին տանում է դեպի իրականության դատողական վերակառուցումը, ստիպում նրան կենտրոնանալ ու գիտական կոահումներով բացահայտել նկարագրվող իրականության կառուցվածքային կերպը: Այս հանգամանքը հատկապես ակտիվ դեր է խաղում պատմավեպեր և կամ էլ գիտաֆանտաստիկ երկեր ստեղծելու ժամանակ: Գրողները իրենց ձեռքի տակ ունենալով պատմության այս կամ այն փաստը, իրենց գիտական, գեղարվեստական երևակայությամբ ստեղծում են հոյակապ երկեր, որոնցում վերակենդանանում է հեռավոր դարաշրջանն իր դեպքերով ու դեմքերով: Բաֆֆին «Սամվելը» ստեղծելու համար ունեցել է ընդամենը Փավստոսի և Նորենացու պատմության մեջ արձանագրված հետևյալ փաստը. «Ապա որդի մի Վահանայ, անուն Սամուել, եհար սատակեաց զՎահան գհայր իւր և զՈրմիզդուխտ գմայր իւր՝ զքոյր Շապուհոյ Պարսից թագաւորին. և ինքն փախստական լինէր յերկիրն Սաղ-

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

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

տեաց»³⁸: «Քանզի էր սպանեաւ նորա (Սամվելի) զհայր իւր Վահան, յաղագս ուրացութեանն և զմայր իւր Տաճատուհի»³⁹: Ու այսքանը բավական է եղել, որ Բաֆֆին դիմի իր երեակայությանը և ստեղծի մեր գրականության տաղանդավոր վեպերից մեկը: Նման երկերի ստեղծումը գրողից պահանջում է հսկայական գիտական աշխատանք, գիտական երեակայություն, որովհետև այստեղ էմոցիոնալ երեակայությունը որքան էլ որ կարևոր գործոն է, այնուամենայնիվ, առաջնությունը տրվում է գիտականին: Դ. Դեմիրճյանը «Վարդանանքը», «Մեսրոպ Մաշտոցը» գրելուց առաջ կատարել է հսկայական գիտական աշխատանք, ուսումնասիրել է դարաշրջանի սոցիալ-քաղաքական իրավիճակը, գործողություն վայրերն ու նրանց աշխարհագրական դիրքը, պատմական անձնավորությունների ծավալած գործունեությունը, հարևան ժողովուրդների ու երկրների հետ հայերի ունեցած տնտեսական ու դիվանագիտական հարաբերությունները: Ահա այս պլանով Դեմիրճյանը վեպը գրելուց առաջ ստեղծել է երկու ծավալուն պատմագիտական հոդվածներ՝ նվիրված «Վարդանանքին»:

Կենսագրության հեղինակի ժամանակային կտրվածությունը ունի գրսևորման երկու ձև: Մի դեպքում՝ երբ հեղինակը իր երեակայությամբ գնում է դեպի անցյալը, երկրորդ դեպքում՝ երբ հեղինակը դիմում է ապագային: Վերջինս վերաբերում է գիտաֆանտաստիկ ստեղծագործություններին, որոնք զգայուն ու զգաստ երեակայության ծնունդ են: Այստեղ էլ հեղինակի երեակայությունը, ինչպես ասում են, «ժամանակներից առաջ է անցնում», բայց չի անտեսում ժամանակների տրամաբանությունը: Ընդհակառակը, ապագայի իրականության պատկերումը նա տալիս է՝ հենվելով անցյալի և ներկայի վրա: Ճշմարիտ գիտաֆանտաստիկ երկը արժեքավորվում է ոչ թե նրանում տեղ գտած ֆանտաստիկ, խորհրդավոր իրողությունների նկարագրությամբ, այլ վերջիններիս գիտական ու գեղարվեստական իմաստավորվածությամբ:

Այս առումով համաշխարհային գրականության մեջ Ժյուլ-Վերնի վեպերը չափանիշ են համարվում: Աշխարհի բոլոր մեծ նվաճումները ծնվել են ստեղծագործական երազանքով, - նկատել է նա իր «Անօրինակ ճանապարհորդություն» շարքի առաջաբանում: Գրքերի այս

³⁸ Փավստոս Բուզանդ, Պատմություն Հայոց, Թիֆլիս, 1912, գլուխ ԾԹ, էջ 271-272:

³⁹ Մովսես Խորենացի, Պատմություն Հայոց, Թիֆլիս, 1913, էջ 48:

չարքը, իսկապես, մի իսկական հիմն է գիտություն, տեխնիկայի նվաճման, ստեղծարար մտքի ու աշխատանքի: Ժյուլ-Վերնի գեղարվեստական երևակայությունը գումարվել է XIX դարի տեխնիկական նվաճումների հեռանկարային զարգացման մասին ունեցած իմացությունը: Այս մեթոդով նա ստեղծեց բոլորովին նոր կերպարներ, որոնք սրտի ու մտքի մարդիկ էին, որոնք անուժ էին ամեն ինչ գիտություն համար՝ առանց մի քայլ նահանջելու:

* * *

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

Անդրադառնանք սրանցից յուրաքանչյուրին՝ առանձին-առանձին:

Բնության շնչավորման հոգեբանական հնարանքի դասական օրինակների հանդիպում ենք Թումանյանի ստեղծագործություններում:

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

Ըս փախարի վրոա աղոթում է մի վանք,
Ըս ժայռի գրլխին հրսկում է մի բերդ,
Մութ աշտարակից, ինչպես զարհուրանք,
Բուի կոհնչն է փարածվում մերթ-մերթ,
Իսկ քարի գրլխից լուռ մարդու նման,
Շայում է չորին մի հին խաչարչան:

Իրականությունից եկող մտապատկերները բանաստեղծը կախարդական ուժով այնպես է ընտրել, գրել կողք-կողքի, այնպես է վերակառուցել Հոգեբանական ազդակ իրեղեն փաստարկները, որ նրանք, կենդանացած, իրենց շուրջ ստեղծել են Հոգեցունց ու խորհրդավոր մթնոլորտ: Ուշադրություն դարձնենք՝

աղոթող վանք
հսկող բերդ
բուի կոխնչ
լուռ նայող խաչադրան:

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

Ահուելի չոր է: Մի կտոր լուսին
Շայում է գաղպուկ, թաքչում ամպերում:

Այս մոտեցմամբ երևույթը Հոգեբանորեն դառնում է խորհրդավոր: Բնությունը հաղորդակից է լինում մարդկային ճակատագրին.

Վրշվրշում է գեպր – վո՛ւշ, վո՛ւշ
Ու հորչանք է փայլիս հորդ
Ու կանչում է՝ «Արի՛ Անո՛ւշ,
Արի՛ փանեն յարիդ մոյր»:

Իսկ պատկերը ավելի ազդու, խորհրդավոր է դառնում, երբ երկու սիրահարների՝ բնությունը ձուլված հոգիները լազուր կամարում

⁴⁰ Ю. Пименов, Необыкновенность обыкновенного, М., 1962, стр. 39.

դառնում են աստղեր: Այդ աստղերը մնում են որպես սիրահար զույգերի անկոտրում սիրո հավերժական կրողներ.

Էս վեհ վայրկենին չքնաղ գիշերի՝
Երկնքի անհո՞ւն հեռու խորքերից,
Անմուրազ մեռած սիրահարների
Աստղերը թուած իրար են գալիս,
Գալի՞ս կարոպով մի հեզ համբուրվում
Աշխարհքից հեռո՞ւ, լազուր կամարում:

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

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

Թումանյանն իր առանձին ստեղծագործություններում գործողություն մեջ հանդես եկող հերոսին այնպես է ներկայացնում, որ նա ինքն է շնչավորում բնությունը: Հերոսը կիսում է իր «դարդերը», բնության հետ խորհրդակցում և այլն: Հատկապես դա տեղի է ունենում այն ժամանակ, երբ նա ապրում է հոգեբանական ծանր պահեր ու երբ մարդը մենակ է մնում բնության հետ, բնության գրկում, երբ

չկա միջնորդավորող բանական էակ: Կենդանացած բնությունը մի դեպքում կարող է դառնալ բարի խորհրդատու («Անուշ», «Աստղերի հետ»), իմաստուն զրուցակից, մի այլ դեպքում ահավոր ու խեղդող («Լոռեցի Սաքո»), նայած թե մարդու հուզաշխարհը ինչ մտածումներ է պայմանավորում:

Գիշերը լուսնի երկչուր շողերը
Հենց որ մրսնում են էս խավար շորը՝
Ալիքների հետ խաղում դողալով,
Անհայտ ու մուսլ մի կյանքի գալով՝

**Ոգի է առնում ամեն բան էհարեղ
Շնչում է, ապրում և մութ և ահեղ:**

Հոգեբանական իրավիճակներ ստեղծող պոետիկական հնարանք-ներինց մեկն էլ բնության, բնանկարի ու հերոսի հոգեվիճակի ներդաշնակումն ու հակադրումն է: Սա գրականության մեջ տարածված գեղագիտական հնարանքներից է: Մի դեպքում հերոսի բարձր տրամադրությունը տրվում է բնանկարի վառ, աշխույժ ու տաք գույներով:

*Հրնչում է փրփոտը վրպակն արծաթի,
Արևը խաղում պայծառ կապույտում –
Առանց հոգսերի ու առանց վշտի
Խաղում էինք մենք էն երազ հովիտում,
Ու թնդում էր հեշտ ծիծաղն ինչ ծաղրող.
- Չես կարող, չէ՛, չէ՛ս կարող...*

Մի այլ դեպքում ֆոնի խստաշունչ գույների սառնությունը ավելի են սրվում հերոսի հոգեկան ծանր ապրումները:

*Գիշերվա անքուն հավերն են փրխտը
Ծրվում, ծրկյթում խավարի միջում,
Որքն է եղբորը կանչում ցավալուր,
Բուն է իր դաժան վայր կորնչում:
Ու ողջ միասին մի խորունկ թախիծ,
Մի մութ զարգանդ են գիշերին փայլի...
Ահա փարածվեց հեռու ծմակից
Եվ չիզ ոռնոցը սովաբանսջ գիլի:*

Հերոսի ճնշող հոգեվիճակը առավել ցայտուն դարձնելու նպատակով Մուրացանը իր «Գևորգ Մարգպետունի» վեպում դիմում է նույնպիսի մի հնարանքի. բերդի մռայլ ու մութ ֆոնի նկարագրություն միջոցով ընդգծում է կուրացած Սևադայի ծանր ապրումները:

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

Լուսաբացին նա բարչրացավ կախաղան

(Արևածագ, օ՛ արշալույս արյունոտ),
-Կանգնած էին զինվորներն ու քահանան,
Գունապ ու լուռ կանգնած էին նրա մոտ:

Նույն Հնարանքին է դիմել Թումանյանը իր «Դեպի Անհունը» պոեմում:

Պարարագն արդեն վերջացրել էին

.....
.....
.....

Դուրս եկանք դուռը: Նայեցի վերև:
Վեր՛ն, ինչպես միշտ, փայլուն էր արև.
Բոլորն աշխարքում կարգին ու հանդարտ,
Ու ինչպես երեկ՝ էսպես ամեն մարդ...
Բայց երկինքն էնքա՛ն պայծառ էր այնօր,
Եվ պայծառությունն էնքա՛ն էր փրփրում,
Տրրփմությունն էնքան խոր, հանդիսավոր...

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

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

Ամպը գոռաց ու փրրաքեց,
Եվ անչրևը սաստիկացավ,
Հովիվն «հե՛յ... հե՛յ...» աղաղակեց,
Շունը թևից վեր կացավ...

Պատկերն ունի զգայական տրամագրող մթնոլորտ: Ամեն մի տողը ներկայացնում է իրական շոշափելի տեսադաշտ: Տեղանքի տիպական ու սեղմ նկարագրությունները ընթերցողի երևակայության մեջ ծավալվում են, դառնում շոշափելի: Բանաստեղծական պատկերը մեզ

անմիջապես տեղափոխում է գործողության վայրը. մենք տեսնում ենք կայծակի փայլատակումը, լսում ամպրոպի դղրդյունը: Ամպրոպի ճարճատյունից ու շլացնող լույսից «խրտնում» է հոտը, ոչխարները փախչում են այս ու այն կողմ, հովիվը աղաղակում է փախչող ոչխարների ետևից, շունն անմիջապես արձագանքում է տիրոջը, հաչում, վեր է կենում թևից, պտտվում ցրվող ոչխարների շուրջը՝ «կլորացնում» մոլորված հոտը: Եվ սա տպավորության մի մասն է միայն, որ մեր երևակայության մեջ վերակենդանացնում է հեղինակը: Տպավորությունները դժվար են արձանագրվում, և այս տպավորությունը առաջին հերթին ստանում է այն ընթերցողը, որի մոտ արդեն կա տեղանքի տպավորության նստվածքը: Բանաստեղծը զարմանալի կերպով գրգռում է, արթնացնում է մեր քնած երևակայությունը, մենք վերապրում ենք մեզ վաղուց ծանոթ երևույթի հաճույքը: Այստեղ կարևոր է դառնում այն խնդիրը, թե գրողի ընտրած կոլորիտային մտապատկեր-ազդակները որքանով են ակտիվացնում ընթերցողի երևակայությունը: Ընդհանրապես գեղարվեստական ինֆորմացիան ընթերցողի կողմից ընկալվում է հիմնականում երկորակ ձևով՝ մաքուր սյուժետային-ինտելեկտուալ և էմոցիոնալ-հոգեբանական ինֆորմացիայի ձևով: Պատկերի սյուժետային ընկալում կատարվում է նրանում խտացված իմաստային գործոնների որոշակի հաջորդականությունով: Այսինքն թե՛ միագիծ ընկալում է: Մինչդեռ հոգեբանական ընկալումը այդ սյուժետային հաջորդականությունը չունի, նա բռնկվող է, համակող. ընթերցողի մոտ առաջացնում է, եթե կարելի է ասել, էմոցիայի շղաթայական ռեակցիա: Բոլոր ընթերցողները չեն, որ գեղարվեստական պատկերը կամ, ինչպես պայմանավորվեցինք, ինֆորմացիան ընդունում են երկորակ ձևով: Գեղարվեստական պատկերի առաջացման պատճառ իրականության կոլորիտին անծանոթ ընթերցողը ընկալում է պատկերի միայն սյուժետային իմաստը, նրա մոտ տեղի չի ունենում երևակայության բորբոքում, որովհետև այդ տիպի ընթերցողը պատկերին ոչինչ չի ավելացնում:

Սովորաբար եթե ընթերցողը անծանոթ է գրողի ազգային ըմբռնումներին, կենցաղին ու կեցությանը, ազգային խոսքի կոլորիտին, պատկերավորությանն ու օրնամենտներին, ընկալում է միայն մերկ սխեմաներ, որոնք բնականաբար պարզունակ տպավորություն են թողնում: Թերևս այս հանգամանքը որոշ առումով սահմանափակում է գեղարվեստական ինֆորմացիայի ընկալման մասսայականացումը, ինչ-որ չափով պահանջում է նկարագրվող իրականության միջավայ-

րին «Հոգեհարազատ» ընթերցող: Ահա թե ինչու մեծ գրողները այլ ազգի գրողներին թարգմանելու ժամանակ հատուկ ուշադրություն են դարձնում պատկերի տեղայնացմանը:

Փիլիպոս Վարդազարյանին գրած նամակում Թումանյանը նկատել է. «Անցյալ օրը տեղում (առավոտը). թարգմանեցի КОЛЬЦОВ-ի մի ոտանավորը "Сяду я за стол": Ուղարկեցի «Տարազին», СТОЛ-ը շինել եմ գիտե՞ս ինչ - «պատի տակ» և այն էլ ոչ հանգի համար, այլ ավելի լուրջ խորհրդով: Եթե «սեղան» թարգմանեի - նստել եմ սեղան, այդ հայերեն կնշանակեր՝ «նստել եմ սուփրա»: Եթե գրեի սեղանի մոտ, տգեղ էր: Վերջապես բանաստեղծությունը հայերեն չէր լինի, խեղճ հայ մարդու տարակուսանքի ու մտածմունքի տեղը պատի տակն է»⁴¹: Սա պատկերի տեղայնացման դիպուկ օրինակ է:

* * *

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

Ստեղծագործական երևակայությամբ գրողը ներկայացնում է ոչ թե առանձին դիդակտիկ մանրամասնությունը (սա գրականության մեջ երրորդական խնդիր է), այլ սիմվոլների միջոցով՝ երևույթների տիպական կեցությունը: Արվեստի հոգեբանությունը նվիրված գիտական աշխատություններում առանձնացվում է սիմվոլիկ մտածողության երկու որակ՝ տիպական սիմվոլիկա և մաքուր սիմվոլիկա: Տիպական սիմվոլիկայի մասին խոսելիս ամեն անգամ խոսք է բացվում տիպ-սիմվոլ և տիպ-կերպար զուգահեռների մասին: Մեր կարծիքով սկզբունքորեն պետք է առանձնացնել այս երկու հասկացությունները՝ հենվելով նրանց տարբերակիչ հատկությունների վրա:

⁴¹ Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 5, Երևան, 1954, էջ 154-155:

Տիպ-սիմվոլը դասական ավարտվածություն հասցված տիպ է: Ընդ որում, այդ ավարտվածությունը վերաբերում է ոչ այնքան տիպի կերտման զուտ գեղագիտական չափանիշներին, որքան տիպի միջոցով հասարակական մի ամբողջ երևույթ ու հոգեբանություն խտացնելուն: Կան բնավորություններ և կան տիպեր: Բնավորությունը պրոցեսային դրսևորում է, որը կարող է ընդհանրացման չգնալ, սա պարզապես նման է ինքն իրեն: Գրողի ստեղծագործական երևակայությունը հենց այստեղ է դրսևորում իր գորությունը՝ տիպ-սիմվոլ ստեղծելիս: Գրականության մեջ տիպ-սիմվոլները սահմանափակ են, տիպ-կերպարները՝ անթիվ:

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

Դարաչրջանի հասարակական կյանքը տալիս է բազմաբարդ դրսևորումներ: Այդ բազմաբարդության մեջ դժվար է նշմարել կայունացվող որակները: Սա հատկապես տարածվում է դարաչրջանի մարդու հոգեկան կերտվածքի վրա, պայմանավորում նրա սոցիալական հոգեբանությունը: Գրողի համար դժվարագույն պրոբլեմ է՝ ստեղծել տիպ-սիմվոլ, որի մեջ խտացվի հասարակական մի ամբողջ երևույթ: Ռուս գրականության մեջ հայտնի է Օբլոմովի կերպարը - այստեղից է օբլոմովականությունը: Օբլոմովը տիպ-սիմվոլ է, որով-

⁴² Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, Հ. 8, Երևան, 1963, էջ 546:

Հետև նա խորհրդանշում է դարաշրջանի ոռու հասարակական կյանքի մի ամբողջ խավի սոցիալական հոգեբանությունը:

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

Հայ գրականությունը շուրջ չէ նման տիպ-սիմվոլներով: Սիմվոլացման մի ամբողջ պրոցես ապրեց Հայ առևտրա-վաշխառուական խավը ներկայացնող Մասիայան, Զամբախով, Զիմզիմով, Ալիմյան չարքը, որոնք, ըստ էության, իրարից քիչ բանով էին տարբերվում: Ալիմյանի կերպարը Ծիրվանգաղեն չզարգացրեց. և չէր էլ կարող, որովհետև դարաշրջանը նրա հետ իր անելիքները ավարտել էր:

Մեր գրականության մեջ Իսահակյանն, օրինակ, ստեղծեց մի ավարտուն տիպ-սիմվոլ՝ Աբու-լալա Մահարին: Տիպականացման առումով այդ պլանով է գրվել նաև նրա «Ուստա Կարոն» վեպը: Իսահակյանի Աբու-լալայի կերպարը չէր ծնվել այդ ժամանակաշրջանի Հայ հասարակական կյանքի խեղճ ֆոնի վրա: Սա աշխարհ տեսած Իսահակյանի կերպար-ընդհանրացումն է: Այս սիմվոլ-կերպարը անցել է լինելիության նույն ճանապարհը, ինչպիսի ճանապարհ անցավ

Ֆաուստը՝ դոկտոր Ֆաուստը և արաբ փիլիսոփան, Գյոթեն և Իսահակյանը:

Գալով Թումանյանին՝ պիտի ասենք, որ մեծ բանաստեղծը ըստ էության չստեղծեց այդպիսի տիպ-սիմվոլներ, փոխարենը նա ստեղծեց իդեալ-կերպարներ: Նա տենչում էր գտնել մի լուսավոր ու կազդուրիչ հորիզոն, մի ներդաշնակ կյանքի ու աշխարհի հեռանկար, որ փարոս դառնար իր հայածված ժողովրդի, մարդու երեբուն կյանքի համար: Բայց նա ծրագրել էր ստեղծել այդպիսի մի կերպար «Հազարան բլրուում», որն անավարտ մնաց: Թումանյանը նման մի փորձ արեց «Հառաչանքում»: Ինչպես երևում է 90-ական թվականներին «Հառաչանքի» համար գրված փիլիսոփայական քառյակներից, պոեմում հանդես եկող ծերունին պիտի դառնար ժամանակաշրջանի սոցիալ-հասարակական կացությունն ընդհանրացնող կենսափորձի փիլիսոփա: Եվ հենց այս կենսափորձն էլ սահմանափակեց հերոսի սիմվոլացումը: Ծերունու խոսակցությունը ի վերջո տրամաբանորեն հանգեց Չատիի կյանքի նկարագրությանը և դրանով էլ ծերունու տիպականացման պրոցեսը ավարտվեց: Պոեմը անավարտ մնաց և դա ոչ այն պատճառով, որ Թումանյանը ժամանակ չունեցավ ավարտել (դա նրա առաջին գործերից էր), այլ այն պատճառով, որ զարգացնելու տեղ չկար: Նա այդպես էլ չմտցրեց իր փիլիսոփայական քառյակները պոեմի մեջ, որովհետև նրանք չէին մերվում:

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

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

Պրոցեսը որոշակիորեն կապված է ընկալողի երևակայություն մեջ ծավալվող զուգորդությունների հետ: Այս զուգորդությունների ակտիվությունն ու բազամազանությունն է, որ պայմանավորում է երևույթի ընդհանրական խորհրդանիշը: Սիմվոլիկ արվեստի ուժը հենց սրա մեջ է՝ պայմանական խորհրդաչափ բառի, բառակապակցությունների ու պատկերների միջոցով լայն հնարավորություն ու հող ստեղծել ընկալողի մտածողության ծավալումների համար:

Գիշերն անույշ է, գիշերն հեշտագին,
հաշիշով օծուն ու բայասանով,
լուսեղեն ճամփեն ես կանցնիմ գինով՝
Գիշերն անույշ է, գիշերն հեշտագին...

Սա ներաշխարհի մի հոյակապ ապրում-տեսարան է: Գիշեր, հաշիշ, լույս, լուսեղեն ճամփա, գինովություն: Կարծում ենք այլ միջոցներով հնարավոր չէ սիմվոլիկ առարկայական պայմանականությունների միջոցով ստեղծել այնպիսի մի եթերային միջավայր-պատկեր, որով հնարավոր լինեք ցույց տալ հոգու անկաշկանդ, ազատ ու լուսավոր ճախրը՝ հոգու կիրակին: Սա նուրբ ու զգայուն հոգու պատրանք-ապրում է, փախուստ է կոշտ ու կոպիտ, կաշկանդող ու նյութապաշտ միջավայրից: «Հոգու կիրակին» – սա մի ամբողջ գյուտ է պոեզիայում, մի գորեղ, իմաստուն ու խորը խտացում: Սաղաղություն տենչացող հոգու հավերժական թեման Մեծարենցը խտացրել է այս երկու հատիկ բառի մեջ: Նման հզոր խտացումների, խորհրդապաշտ բառերի ու պատկերների մենք հանդիպում ենք նաև Սիամանթոյի ստեղծագործություններում և հատկապես այն գործերում, որոնցում հայրենասեր բանաստեղծը խտացնում է տառապած ժողովրդի մղձավանջային տարիների կյանքն ու ապրումները: Արևալահայ պոեզիայում, ինչպես հայտնի է, նման հնարանքների դիմել են Վահան Տերյանը և Եղիշե Չարենցը⁴³: Մեջ բերենք Տերյանի «Դալուկ դաշտեր, մերկ անտառ» բանաստեղծությունը և հետևենք հոգեվիճակների ու վերջիններիս առարկայացված պատկեր-սիմվոլների տրանսպոզիցիային:

Դալուկ դաշտեր, մերկ անտառ...
-Մահացողի փրխուր կյանք.

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

Անչրև, քամի, սև կամար...
-Սրբապետուր հեկեկանք:
Միգում շողաց մի ցուրտ լույս.
-Օ, արդյոք կա՞ վերադարձ. –
Մահացողի անգոր հույս,
Վհար սրբի փխուր հարց:

.....

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

Կամ՝ «Անձրև, քամի, սև կամար» ու անմիջապես իր մեջ առաջացած զուգահեռը՝ «Սրտակտուր հեկեկանք»:

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

Դալուկ դաշտեր, մերկ անտառ = Մահացողի տխուր կյանք
Անձրև, քամի, սև կամար = Սրտակտուր հեկեկանք

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

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

Մահացողի անգոր հույս,
Վհար սրբի փխուր հարց:

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

Այսպես ուրեմն, դժվար է որոշակի դարձնել սիմվոլների ու նրանց «ստույգ» իմաստների հարաբերակցուլթյունը, որովհետև սիմվոլա-

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

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

⁴⁴ ԳԱԹ, Թումանյանի ֆոնդ, N 68:

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

Մեր գրականության մեջ կան ուրիշ գեղարվեստական ստեղծագործություններ, որոնք ամբողջությամբ սիմվոլիկ են: Այդպիսիք են Դեմիրճյանի «Ջութակն ու սրինգը», Չարենցի «Սոման», Փափաղյանի «Ըմբոստի մահը», Արագու «Արևը»:

Եթե մենք գեղարվեստական երևակայությունն ու մտածողությունը չենք պատկերացնում առանց սիմվոլիկ պայմանականության, ապա առավել ղեկավար էր սիմվոլիկական պատկերացնել առանց սոցիալական սիմվոլիզմի:

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

Սոցիալական խմբերի ձևական սահմանազատմանը մասնակցում են նույն խմբերի կողմից կոչված առարկայական սիմվոլներն ու պայմանականությունները: Ընդ որում՝ ամեն մի սիմվոլ արտահայտում է որոշակի սոցիալական իմաստ: Դա դրսևորվում է խմբին պատկանողների կեցվածքի (հանդերձանք, սանրվածք, տնային կահ-կարասիներ, անձնական իրեր), ինչպես նաև նրանց խոսելու ձևի, քայլելու ու հասարակության մեջ իրենց պահելու շարժումներում: Սոցիալական ձևերի այս մոդելավորումը ունի սահմանափակող կոմունիկատիվ ֆունկցիա, որի հետ հաշվի են նստում մյուս խմբակցությունները: Սոցիալական խմբերը իրարից տարբերվում են երկու կարևոր չափանիշներով՝ հոգևոր-գաղափարական կառույցով և սոցիալական սիմվոլ-կեցվածքով: Հոսքը խմբից-խումբ մշտապես շարունակվում է, որպես օրենք սոցիալական «ցածր» խմբերը ձգտում

են «բարձրին», բարձրերը աշխատում են կայունացնել իրենց դիրքը, կամ ձգտել ավելի բարձրին: Անցնելուց հաշվի են նստում իրենց սոցիալական դիրքը ցուցադրող սիմվոլների հետ, գինվում են այդ սիմվոլներով:

Մարդկային հարաբերությունների ոլորտը պայմանավորում է բարդ սոցիալական հոգեբանություն, գրողը պիտի կարողանա իր երևակայությամբ նվաճել առաջին հայացքից պարզ թվացող այս երևույթները: Նա պիտի կարողանա այնպես ներկայացնել, որ սոցիալական սիմվոլը հոգեբանություն խտացնի, որ հերոսին շրջապատող իրերն ու առարկաները խոսեն և չմատնվեն անգործություն, չթվան ավելորդ:

Սոցիալական սիմվոլիկայի կլասիկ արտահայտությունը մենք հանդիպում ենք Պարույր Սևակի ստեղծագործություններում:

«Եղիցի լույսում» սոցիալական սիմվոլիկան դարձել է գեղարվեստական պայմանականության հրաշալի միջոց: «Իրերի բնությունը» խորագիրը կրող բանաստեղծությունների շարքը դրա լավագույն ասպարույցն է: Ընտրելով լուկրեցիոսյան բնաբանը, Սևակը հետտորիկ շեշտով հիշեցնում է՝ ընթերցողին տանելով դեպի շեքսպիրյան հայտնի տողերը:

Իրերի դեմքը

Իրերի դեմքը...

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

Այսքանով, անշուշտ, չի սպառվում ստեղծագործական երևակայությունը պայմանավորող չափանիշների ընտրությունն ու քննությունը: Կենսափաստից մինչև գեղարվեստական արատահարումը ընկած տարածության վրա հեղինակային մտածողության ամենաներանգային դրսևորումն անգամ արդյունք է ստեղծագործական երևակայության և արժանի առանձին ուսումնասիրության:

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

Ստեղծագործական երևակայության այս համակառուցում առկա կառուցվածքային ու հարաբերակցական օրինաչափությունները կօգնեն ուսումնասիրողներին՝ բացահայտելու այս կամ այն հեղինակի գեղարվեստական երևակայության ինքնատիպությունը. այսինքն՝ նրա մտքի այն գորեղ հատկությունը, որ կոչված է նորի ձգտման ճանապարհին հաղթահարել կյանքի շարլոնը:

ԳՐԱԿԱՆ ԿԵՐՊԱՐԻ ՀՈԳԵԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Գրական կերպարի համակողմանի ուսումնասիրությունը ենթադրում է կոմպլեքսային դիտարկումների մի շղթա, որի օղակներից մեկն էլ հոգեբանական ելակետն է:

Դժվար է գերազանհատել մարդու ներաշխարհի ուսումնասիրության այս ելակետի անհրաժեշտությունը, որը, որպես կարևորագույն խնդիր, շարունակաբար առաջադրվել է Արիստոտելից մինչև ժամանակակից մասնագետները: Այսօր, առավել քան երբևէ, - հոգեբանությունը բուռն թափով շարունակում է ներթափանցել գիտությունից տարբեր բնագավառները: Ժամանակակից հոգեբանությունը, գինյված նորագույն մեթոդներով, նկատելի արագությունը դառնում է մարդկային հարաբերությունների իմացական, գեղագիտական ու բարոյաէթիկական պատկերացումների մեծ ու բարդ աշխարհի անբաժանելի ուղեկիցը: Գրականագիտությունը հատուկ նշանակություն է տալիս գրական կերպարի գործունեության հետ կապված երևույթների հոգեբանական բացատրությունը, որովհետև, իսկապես, վերջինս հավանական է դարձնում մարդ-անհատի ինտելեկտուալ և զգայական ներքին հզոր պոտենցիան առավել արդյունավետ կերպով օգտագործելը:

Առաջադրվող խնդրի ուսումնասիրությունը, սակայն, ինչպես անցյալում՝ այնպես էլ այսօր շարունակ պահանջել և պահանջում է հարցի քննության ճշգրտում և տեղայնացում: Չափանիշների ընտրության այս անընդհատականությունը բացատրվում է նրանով, որ մարդկային ներաշխարհի ուսումնասիրությունը դժվար է մեկընդմիջտ ենթարկել կանոնիկ մեթոդների ու ավարտուն օրենքների: Դժվարությունը հատկապես պայմանավորված է նրանով, որ այս ելակետը հետապնդող ուսումնասիրողներից յուրաքանչյուրը գործունի կոնկրետ ժամանակաշրջանի ու ժողովրդի, կոնկրետ հեղինակի ու ստեղծագործության, վերջապես գրական հերոսների ու նրանց հոգեբանական դրսևորումների կոնկրետ դրդապատճառների հետ: Ուստի, եթե համեմատաբար հեշտ է օրինաչափել սոցիալական հարաբե-

րություններով պայմանավորված հասարակական հոգեբանություն
ընդհանուր երևույթները, ապա նույնը չի կարելի ասել մարդ-անհա-
տի սուբյեկտիվ դրսևորումների մասին, քանի որ հասարակական հա-
րաբերություններին ենթարկվածությունից զատ՝ մարդու ներքին
աշխարհում գոյություն ունի մի ինքնուրույնություն, որը չի առնչ-
վում և չի նմանվում դիմացինին: Ժամանակին մարդու հոգեկան աշ-
խարհի այս ինքնուրույնության մասին է խոսել նաև Արիստոտելը⁴⁵:

Ահա և անհրաժեշտ է դառնում մարդու հոգեկան համակարգի
կազմավորման, այսպես կոչված, կառուցվածքային վիճակագրութ-
յան ուսումնասիրությունից անցում կատարել դեպի նրա ներաշխար-
հի ձևավորման դինամիկ ընթացքի հետազոտմանը, քանի որ հենց
իր՝ գրողի համար, չափազանց կարևոր է դառնում պարզել, թե ինչ-
պես է, որ նույն կենսապայմաններում ապրող տարբեր անհատներն
իրենց հոգեկան ներաշխարհով տարբերվում են:

Գրական երկի հոգեբանական ընդհանուր համակարգն ինչպես
հեղինակի և գրական կերպարի, այնպես էլ, լայն պլանով, հասարա-
կական հոգեբանության հանրագումար է: Բայց քանի որ հոգեբա-
նությունն ինքնին կենդանի դրսևորում է, քան գրանցված փաստը,
բացարձակ պատմականության իմաստով իր ռեալ որակի և շարժ-
ման ընթացքի մեջ կորուստ է տալիս: Ուստիվում է հերոսի ապրում-
ների զուգորդականության, նրա հոգեկան շարժման ու ենթագիտակ-
ցական դեգերումների բարդ համակարգի ամբողջականությունը: Այ-
սինքն՝ հեղինակը ոչ միայն ի վիճակի չէ պահպանել այս համակարգի
ռեալ ամբողջականությունը, այլև, իր գեղագիտական խնդրից ելնե-
լով, սեփականում է հերոսի մտածողական ֆունկցիան, հերոսի հոգե-
բանությունը անց է կացնում իր պատկերացումների ու ընկալումնե-
րի միջով՝ ենթարկելով այն որոշակի նպատակ հետապնդող գեղար-
վեստական վերացարկման: Այսպես թե այնպես, գրողը նորաձևում է
հերոսի ռեալ հոգեբանությունը՝ այն ներփակելով գաղափարական
ու գեղագիտական որոշակի ձևերի մեջ:

«Ինչքան էլ կենդանի թվան գրական կերպարները,- նկատել է
Փրանսիացի գրող Անդրե Մորուան,- գրողը անտեսում է ամբողջա-
կան պատկերը, առանձնացնում հերոսի այս կամ այն գիծը, զգացու-
մը, այս կամ այն կիրքը, որպեսզի մեզ համար հնարավոր դարձնի
լավ ուսումնասիրել նրան: Ինչքան էլ կենդանի լինեն այդ հերոսները,

⁴⁵ *Տե՛ս Արիստոտել, Искусство поэзии, М., 1973, стр. 60, 68, 87.*

որոնք մշտապես կրում են որոշակի իմաստ, նրանց ճակատագիրը ենթադրում է որոշակի ուսուցողական նպատակ, որոշակի գաղափարաբանություն»: Ապա շարունակում է. «Այնուամենայնիվ, ամենաբարդ հերոսը անսահմանորեն ավելի քիչ բարդ է, քան ամենապարզ մարդը: Ընդհանրապես դժվար է հասկանալ՝ ինչպես կարելի է ներկայացնել պատմական անհատին, չայլաձևելով նրան»: Վեպի հերոսը ծնվում է հեղինակի և կյանքի ամուսնությունից»⁴⁶: Սակայն, ինչպես ասում են, գրական հերոսի մեջ որքան շատ է կյանքը, այնքան նա դժվարություն է ենթարկվում հեղինակի կամքին: Կան գրողներ, որոնք իրենց երկերում հանդես են գալիս որպես միակ և գլխավոր հերոսը, դրանով իսկ խախտելով Լեսսինգի հայտնի սկզբունքը. «Պետք է վերանայ պատմողի հայեցակետից և գործել գործող հերոսներից յուրաքանչյուրի տեղը»⁴⁷:

Գրական կերպարի նկատմամբ ունեցած այս պահանջի իրականացումը պայմանավորված է գրողի տաղանդով, կենսափորձով ու վարպետությամբ, անձնական խառնվածքով ու երևակայությամբ:

Գրական երկի ներքին տրամաբանության հաջողվածության առումով կարևոր իմաստ է ձեռք բերում նաև նրա պոետիկական համակարգի ձևաբանությունը: Հատկապես հերոսի հոգեբանության լիարժեք բացահայտմանը օգնում է երկի սյուժեի և ֆաբուլայի, ինչպես նաև կոմպոզիցիայի ճիշտ հարաբերակցությունը: Եթե կոմպոզիցիան թեմայի զարգացման տրամաբանությունն է, ապա սյուժեն հեղինակի համար դառնում է հերոսի բնավորության կազմավորման միջոց: Ըստ գրականագետ Վ.Շկլովսկու, սյուժեն իրականության կոնցեպցիան է⁴⁸: Սյուժեի միջոցով հեղինակը վերստեղծում է հերոսի գործողության շղթան: Այս ամենը հնարավոր է դառնում գեղագիտական իմաստով ֆաբուլայից սյուժեի ճիշտ փոխանցման ճանապարհով:

Առաջադրվող թեմայի ընդհանուր պատկերը ներկայացնելու առումով վերոհիշյալ տեսական հարցադրումներն ամենևին էլ ինքնանպատակ չէին: Մենք պետք է փորձենք ժամանակակից գրական հերոսի հոգեբանության առանձնահատկությունները դիտել մեր կողմից շոշափված ելակետերի տեսանկյունից:

⁴⁶ "Писатели Франции о литературе", М., 1978, стр. 124, 151, 160§

⁴⁷ Лессинг, "Гамбургская грамматургия", М., - Л., 1936, стр. 123

⁴⁸ Шкловский В. Шкловский, Заметки о прозе русских классиков, изг. "Советский писатель", М., 1953, стр. 13.

Հետևելով վերջին տասնամյակների Հայ նորագույն նվաճումներին, նկատում ենք, որ մեր գրողները, լինելով գրական լայն պրոցեսի ակտիվ մասնակիցներ և կողմնորոշվելով նոր ռեալիզմի լավագույն նվաճումներով, իրենց ուշադրությունը կենտրոնացրել են գրականության համար մի այնպիսի կարևոր խնդրի վրա, որպիսին է անհատի տեղը և դերը ժամանակակից հասարակության մեջ, նրա հոգեբանության այն սինթեզի վրա, որն արդյունք է անձնականի և հասարակականի փոխհարաբերակցության: Նորագույն արձակը, արձագանքելով ժամանակակից համընդհանուր կյանքի բազմաթիվ հարցերին, միևնույն ժամանակ այս ամենը ներկայացնում է ազգային դրսևորումների ձևով: Ուստի, հենվելով այս օրինաչափություններին, գրական կերպարի հոգեբանության առանձնահատկությունները պարզելիս, մենք դիտում ենք ինչպես նրա հասարակական, այնպես էլ ազգային հոգեբանությունը»⁴⁹:

Մարդկային հոգեբանությունը սոցիալական հարաբերությունների արդյունք է, այդ մասին իրենց աշխատություններում ժամանակին խոսել են սոցիոլոգիական դպրոցի, հատկապես ֆրանսիական դպրոցի ներկայացուցիչներ Տարդը, Դյուրգհեյմը, Լևի Քրյուլը և ուրիշներ:

Մարդիկ իրենք են ստեղծում իրենց պատմությունը, բայց ստեղծում են այն ոչ ի միջի այլոց, այլ անհրաժեշտաբար, հասարակական հարաբերությունների գործոն օրենքների ազդեցությամբ, չնայած այս պատմական անհրաժեշտությունը չի բացառում անհատի ինքնուրույնությունը և նրա պատասխանատվությունն իր արարքի համար հասարակության առջև:

Հենց սկզբից նկատենք, որ մեր հասարակության մեջ մարդու նյութական և հոգևոր գործոնների հիմնավոր վերակառուցումը կտրականապես վերակառուցել է նաև նրա հոգեբանական ներաշխարհը: Նոր ժամանակների գրողների գործերում հանդես եկող հերոսները գիտակցական կյանքի նկատմամբ ունեցած իրենց վերաբերմունքով ու պատկերացումներով էապես տարբերվում են անցյա-

⁴⁹ «Գրական կերպարի բնավորությունը որոշակիորեն պայմանավորված է նրա ինչպես սոցիալական, այնպես էլ ազգային հոգեբանության հետ»: Այդ մասին ավելի մանրամասն տե՛ս **С. Бочаров**, "Характер и обстоятельства" հոդվածը: "Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении: Образ, метод, характер", М., 1962, стр. 313.

լի գրականություններից: Այս հերոսները իրենց էությունը ակտիվ են, ինքնուրույն, նրանց գործունեության մոտիվներն ունեն ավարտուն և նպատակային հեռանկար: Հրանտ Մաթևոսյանի, Մուշեղ Գալչոյանի, Վարդգես Պետրոսյանի, Պերճ Զեյթունցյանի, Հովհաննես Մելքոնյանի, Գևորգ Արշակյանի, Զորայր Ոսլափյանի և ուրիշների ստեղծագործությունների մեջ աշխատանքի մարդիկ, լինեն դրանք գյուղի, թե քաղաքի աշխատավորներ, մտավորական, խորապես գիտակցում են իրենց գործունեության, աշխատանքի անձնական և հասարակական նշանակությունը: Պահանջկոտ են ոչ միայն իրենց նկատմամբ, այլև՝ դիմացինի: «Շան որդի, գլխառադ ես անում գործդ: Մեր փողոցն է, հո թշնամունը չէ: Մեր երկիրն է, ի՞նչ ես գերու նման աշխատում: Գերմանացիները Հաղթանակի կամրջի վրա աշխատում էին, երկու անգամ փլվեց»: Խնդրի գիտակցման այս մակարդակը ունի Գևորգ Արշակյանի հերոսը «Գնացքներ» վեպում: Անշուշտ, կարելի է տարբեր հեղինակներից օրինակներ բերել, ցույց տալու համար հոգեբանական այն մղվածությունը, որը խարսխվում է հերոսի հավատի, նրա անելիքի հստակ պատկերացման վրա: Պետք է խոստովանել նաև, որ մեզանում դրական հերոսի խնդիրն առանձին դեպքերում շարունակում է մնալ չլուծված, չլուծված հատկապես նրա վարվելակերպի հոգեբանական պատճառաբանվածության իմաստով: Դրական հերոսը գործողության մեջ է մտնում պատրաստի ձևով, միատիպ և կանոնիկ է նրա գործելակերպի զարգացումը: Հատկապես արձակի համար պարտադիր խնդիր է բացահայտել հերոսի ներաշխարհի ամբողջականությունը, զուգակցել նրա հասարակական ֆունկցիան իր մարդկային, անձնական ֆունկցիային: Ըստ Ս. Լ. Ռուբինշտեյնի՝ սոցիալական հասարակության հետ ունեցած փոխհարաբերության հոգեբանությունը պարզելու համար՝ անձը, գրականության մեջ՝ կերպարը, պետք է դիտվի հարցադրման երեք ասպեկտով՝ ի՞նչ է ուզում նա, ի՞նչ կարող է անել, ի՞նչ է իրենից ներկայացնում⁵⁰:

Նկատենք, որ ժամանակակից մարդը անցյալի համեմատությամբ ունի ինտելեկտուալ, մասնագիտական-կազմակերպչական շոշափելի կարողություն: Սոցիալական կոլեկտիվի մեջ հասարակական բարձր դիրք գրավելու հոգեբանական ներքին մրցությունը այժմ ավելի սուր

⁵⁰ Տե՛ս С. А. Рубинштейн, Основы общественной психологии, М., 1940, стр. 516.

ձևով է արտահայտվում: Եվ դա ամենևին էլ բացասական երևույթ չէ:

Այն նախ և առաջ պայմանավորված է նրանով, որ մեր իրականություն մեջ, հասարակություն յուրաքանչյուր անդամի, եթե նա ունի համապատասխան կարողություն, իրավունք է վերապահվում գրավել այդ դիրքը: Վերջինս իր հետ բերում է մարդկային փոխհարաբերությունների հետաքրքիր դրսևորումներ:

Ժամանակակից արձակում քիչ չեն հասարակական բարձր դիրք գրավող այն հերոսները, որոնց մեջ նկատելի կերպով դրսևորված է ղեկավարի մարդու կենսափորձի, անձնական ու հասարակական, քաղաքացիական, ինտելեկտուալ ու կազմակերպչական կարողությունները:

Որպես օրենք այս հերոսների վերաբերմունքը դեպի իրենց վերադասը և ենթական աշխատակիցները հստակ են, ազատ ամեն տեսակի հաշվարկու, «դիվանագիտական խաղերից»: Մարդկային փոխհարաբերության այս երկկողմանի հավասարակշռումը մեր հասարակության հիմնական պայմաններից է: Այս դեպքում չի կարող լինել արժեքների խախտում, մարդկանց փոխհամաձայնությունը և փոխըմբռնումը օգնում են ավելի ինտենսիվ դարձնելու սոցիալական կոլեկտիվի հիմնական նպատակի իրականացումը: Այսուհանդերձ, կյանքում չեն բացառվում այն դեպքերը, երբ մարդը, չունենալով հասարակական բարձր դիրք գրավելու անհրաժեշտ կարողություններ և իրավունք, այնուամենայնիվ գրավում է: Դրա լավագույն օրինակը, թերևս, Գևորգ Արչակյանի «Գնացքներ» վեպում վարչության պետի տեղակալ Պերճ Լևոնիչի կերպարն է: Պերճ Լևոնիչը, որ ներկայանում է բնավորության արատավոր գծերով, սահմանափակվածությամբ, ամեն կերպ ջանում է առանձնանալ կոլեկտիվից, ստեղծել այն «անհրաժեշտ դիստանցիան», որտեղից անհնար լինի տեսնել իր բուն էությունը: Նրա ամբողջ խնդիրը դիրքի ամրապնդման հոգեբանական դեգերումն է: Նա իր ողջ կարողությունը, երևակայությունն ու էներգիան դնում է անձնական խնդրի հավասարակշռման մեջ: «Նրա աշխարհը բաղկացած է ուղիղ երկու մասից. մեկը իրենն է՝ որպես ցանկություն, մյուսը՝ մերը, բայց էլի իրեն է պատկանում», - նկատում է հեղինակը: «Պերճ Լևոնիչը դարձել է գորեղ: Եվ նա խելոք է, որտեղ շատ մարդ կա՝ այնտեղ չի մտնում. հասակը կարճ է և կորչում է բազմություն մեջ: Ժողովներին նա ուչ է գալիս, որ նստած լինեն բոլորը, ինքը երևա: Ոտսում է այնպես, որ երկու մասի բաժանվի կո-

լեկտիվը: Երկուսն էլ իր հետ համաձայն են լինում, բայց իրար դեմ: Խաղաղ հոգով մարդիկ նրա աչքին ավելի բարձրահասակ են երևում և, վրդովեցնելով հոգիները, կուչ է բերում, փոքրացնում, հարթեցնում, որ իրեն հավասարվեն»: Մերկ և արդեն իսկ տրորված է Պերճ Լևոնիչի ընտրած կյանքի սկզբունքը: Վերադասի նկատմամբ ունեցած նրա քծնությունն ու ենթարկվածությունը ուղիղ համեմատական է ենթակա աշխատակիցներին արհամարհելու մղվածությունը: Նման դեպքերում, դժբախտաբար, մարդու ազնիվ մնալու ամենագորեղ փրկությունը մնում է «հասկանալով չհասկանալը», որը սակայն սխալ դիրքորոշում է: Թերևս այդ դիրքորոշումը կապված է այն բանի հետ, որ վերադաս դիրք գրավող Լևոնիչը տառացիորեն է տիրապետում օրենքներին, երբեք հաշվի չի նստում իրավիճակի հետ: Ու այսպես, «օրինական կարգով» պահպանում է իր ֆունկցիան «ճշտորեն կատարելու» սկզբունքը:

Հովհաննես Մելքոնյանի «Հարցաքննություն» վեպի հերոս Ծահեն Արչակյանը, ստանալով իրավաբանական կրթություն, կյանք է մտնում չարը պատժելու, մարդուն օգնելու ազնիվ մղումով: Սակայն իրավաբանական մարմիններում թյուրիմացաբար բարձր դիրք գրավող Սանդարյանը, որի միտքն ու երևակայությունն ամբողջապես զբաղված է սեփական դիրքի ամրապնդման խնդրով, ամեն ինչ անում է, որպեսզի իրեն ենթարկի երիտասարդ, գործունյա քննիչին, կողմնորոշվելով «Սա բուռք է, ոչ թե ձեռք» սկզբունքով: Սանդարյանի եսասիրությունից բխող այս սկզբունքի զոհն է նաև նրա տեղակալը՝ Խանափյանը, որն արդեն իսկ հոգեբանորեն համակերպվել է իր պետի համահարթեցման փիլիսոփայությանը: Վեպի դրական հերոսը՝ Ծահեն Արչակյանը, ամեն ինչ անում է, որպեսզի չենթարկվի հոգեբանական այս կոմֆորիզմին: Սանդարյանը Պերճ Լևոնիչի պես չի հանդուրժում այն մարդկանց, ովքեր իրենց մասնագիտական, կազմակերպչական ու մարդկային կարողություններով բարձր են իրենից: Նման դեպքերում գործի է դրվում դիրքի չարաչահման ընձեռած հնարավորությունը՝ ուժը մարդկային բարձր կարողություններին հակադրելու հնարավորությունը:

Հերոսի սոցիալական հոգեբանության յուրօրինակ երևույթ է շոշափվում Զորայր Խալափյանի «Մեռնող-հառնող» վեպում: Վեպը ռեալի, երևակայականի ու խորհրդապաշտականի մի համաչափված ներդաշնակություն է: Վիպական գործողությունների ընդհանուր հոսքի մեջ հաջորդաբար ու նաև կողք-կողքի զուգահեռվում են ժա-

մանակային երկու չափորոշիչ՝ անցյալը և ներկան, Հեթանոսականն ու ժամանակակիցը: Մեկը որպես հեղինակի գեղարվեստական երևակայության արդյունք, ծանրաբեռնված Հեթանոսական ժամանակաշրջանի սիմվոլիկային բնորոշ հարուստ պատկերներով, մյուսը՝ արդի կյանքն է իր բարդ ու նաև հակասական շերտերով: Ժամանակների համակարգման գեղարվեստական այդ հնարանքը ինքնանպատակ չէ: Հեղինակը այս երկու զուգահեռներով և զուգահեռների պատմաժամանակային էությունն ընկալող երկու հերոսների (Տավրոս և Տիրայր) միջոցով ցույց է տալիս հայ մարդու սոցիալական և ազգային աշխարհընկալման ու հոգեբանության պատմական էվոլյուցիան: Եթե ժամանակային առաջին դրսևորման մեջ մարդուն դեռևս չի կաշկանդում նյութը, եթե այստեղ դեռևս մարդն ու բնությունը ապրում են համերաշխ միություն մեջ, մարդու և բնության շարժումն ու ձևերը մոտ և նման են իրար, փոխադարձաբար լրացնում են միմյանց, ապա երկրորդում կյանքի ուրբանիզացումը, գիտատեխնիկական հեղաշրջումը ամբողջապես վերակառուցել է մարդկային հոգեբանությունը, մարդը մի տեսակ պոկված է մարդուց և բնությունից, ներամփոփված է, հաշվարկում է դիմացինի նկատմամբ իր ունեցած և ունենալիք փոխհարաբերությունը՝ հաշվարկում ընթացքը, ապագայի հեռանկարը: Հոգեբանական այս երկբևեռները հատկապես լավ են դրսևորված կին-տղամարդ հարաբերության մեջ: Եթե Հեթանոսական շրջանի կնոջը և տղամարդուն ամենևին չի կաշկանդում հասարակական կարծիքը նրանց սիրային անկեղծ ու կրքոտ գեղումների մեջ և նրանք անկաշկանդ են ու ազատ իրենց շարժումներում, ինչպես ինքը՝ բնությունը, ապա այլ է վիճակը նոր մարդու համար: Նրա սիրային գեղումներին շարունակ ուղեկցում են հասարակական կարծիքը, ծնողները, տնտեսական պայմանները, հասարակական դիրքը: Վեպում հետաքրքիր զուգահեռ է անցկացվում երկու ժամանակներում գործող մարդկանց՝ դեպի նյութական և հոգևոր պահանջները ունեցած վերաբերմունքի միջև: Հեթանոս մարդու համար դեպի նյութն ու հոգևոր պահանջը ունեցած վերաբերմունքի մեջ կտրուկ տարբերակում չկա: Հոգևորը նույնքան բնական պահանջմունք է՝ վերածած ազգագրական կենցաղի, հավատքի, տոտեմների պաշտամունքի, որքան օրվա հացը: Նոր ժամանակների մեջ զգացվում է հոգևոր արժեքների ընկալման մասնագիտական տեղանացում, հոգևորը մի տեսակ դառնում է էլիտար պահանջ: Հասարակ մարդուն անհասկանալի է մնում այն, թե ինչու ականգնման գիտաչ-

խատողը, կենսական գործերը թողած, զբաղվում է բանահավաքություններով: «Ո՞ւմ են պետք դրանք» – հարցնում է պահածո պատրաստող կինը: «Դե, մենք էլ մտավոր պահածո ենք սարքում»: Ու կինը մտածում է. «Խնչ դատարկ բաների համար են մարդկանց փող տալիս»: Մտավոր մարդու աշխատանքը չգնահատելու հոգեբանությունները ընդդիմանալու համար գիտաշխատակիցը փորձում է բացատրել. «Շենքերը, քաղաքները կքանդվեն, կգնան, իսկ այս բանահավաքական նյութերը կմնան: Ո՞րն է ավելի պինդ»: Պինդը պահածո պատրաստող կնոջ համար իր մի տուփ պահածոն է, այն ավելի պինդ է, քան գիտաշխատողի «բարբաջանքը»:

Նյութը հերոսի էությունից դուրս է մղել հոգևոր պահանջմունքը: Եվ ո՞րն է սրահ հետևանքը, ի՞նչ ձև ու հոգեբանություն է ձեռք բերում այն: Իր ներքին ազատություն մեջ կաշկանդված է նա, ով տիրապետում է նյութին, զարմանալիորեն կաշկանդված է նաև նա, ով չի տիրապետում: Բուֆետպան Վանատուրի ճաշարանը իր այցելուներով բաժանված է երկու մասի: Մի մասում նստած են մտավոր մարդիկ (բանահավաքներ, գիտաշխատողներ) իրենց համեստ ուտելիքներով, մյուս մասում ամրակազմ, կարմրերես ինչ-որ մարդիկ են, որոնց սեղանները ձկնած են խորտիկների ու խմիչքների ծանրություն տակ: Սոցիալական այս խավը (բուֆետպաններ, մսագործներ, պահեստապետներ, «գործարար մարդիկ»), ինչ-որ ճանապարհներով լուծելով նյութի խնդիրը՝ հարմարավետ կենցաղային կոմֆորտից մինչև պարտադիր անձնական ավտոմեքենան, խրվել են այս ամենի մեջ, կորցնելով մի ուրիշ կարևոր բան՝ հոգևորը: Ուժերի գերաժախսը սրանց կանգնեցրել է հոգևորը նվաճելու անկարողության փաստի առաջ: Դրա համար էլ նրանք ստիպված են լինում նվաճել հոգևորի առարկայական մակարդակը՝ նշանավոր արվեստագետների գործեր, գրողների ոսկեկազմ գրքեր, ձայնապնակներ, ջազային ու տեղական ամպագորգոռ հայրենասիրական ինքնուս երգիչների ու երգահանների գործերի ձայնագրություններ⁵¹:

⁵¹ Գևորգ Արշակյանը «Գնացքներ» վեպում ճիշտ է նկատել այս տիպի էությունը: «Հարստանալով աղքատանում են: Ամեն ինչ ունեն, որ իրենց երեխաները ոչինչ չանեն: Կարծում են հարստությունը կփոխարինի ոգուն: Ձեն հասկանում, որ խմողը մենք ենք, հարստացողները՝ իրենք: Ապրանքի հետ վաճառում է բոլորի արժանապատվությունը, իր սեփականը չի բավականացնում իրեն: Մեր պատիվը մեզինք ձրի առնում, մեզ վրա վաճառում է կյանքի գնով: – Ո՞ւր ես հարստանում, աղքատ չան որդի»: Ապա շարունակում է. «Սա երևի ազատության մասին էլ գաղափար չունի, բանտ

Բուժետպան Վանատուրը, որ այնքան ազատ է նյութի իմաստով, և նսեմացած ու կաշկանդված իր վերադասի առաջ, ինժեների արտաքին կեցվածքից զարմացած հարցնում է.

«- Ինստիտուտ ես ավարտել,- չվարեց Վանատուրը:

- Բա... Պոլիտեխնիկ:

- Այն էլ պոլիտեխնիկ,- ժպտաց մյուսը, որ ոչինչ էլ չէր ավարտել և ժպտաց, որովհետև շատ ուրիշ բաներով ինքը ավելի բարձր էր, քան ինժեները»:

Վիճակի կոնտրաստը ավելի է ընդգծվում այն պատկերում, ուր նկարագրվում է գիտաշխատողների՝ ճանապարհին երկու ժամ ավտոբուսի սպասելու դրվագը: «Հողմնապակու ետևում երևաց լայնադեմ մի տղամարդ, մոտիկից անցնելիս դեկը բռնած ձեռքին այնքան ոսկի, արծաթ, ադամանդներ չողացին, իհարկե էլ չէր կանգնեցնի, ճոճելով անցավ, փոշին շարտելով բանահավաքների և մյուսների շորերի վրա»: Կողքից մեկ ուրիշը ուսուցիչի ձևով նկատում է. «Իսկույն երևում է, մտավորական ես: Ոչ քեզանից վախենալու միտք կա, ոչ էլ հարգանքի առիթ ես տալիս, ինչո՞ւ պիտի կանգնեցնեն»:

Իրերի այս դրվածքը իրենց հակումներով տարաբևեռ հերոսների մեջ շարունակ առաջացնում է իրար հակադրվելու, կամ ինքն իրենից հեռանալու ու իրեն ուրիշներից թաքցնելու, կամ էլ մեկի պակասը մյուսով հատուցելու հոգեբանություն:

Զորայր Խալափյանի հերոսը՝ Տիրայրը, մի հավաքում իրեն ներկայացնում է որպես ակադեմիայի գիտաշխատող, ապա խոսում գիտական մի լուրջ պրոբլեմի շուրջ: Այս պահի մեջ Տիրայրը ապրում է հոգեբանական զուգորդվող դետերմինացիայի և ինքնահավասարակշռման վիճակ: Նա մի կողմից հասարակական կարծիքի համար ստիպված է լինում ընդգծել իր անձը և ֆունկցիան՝ ակադեմիայի գիտաշխատակից (տեսեք թե ես ո՞վ եմ), մյուս կողմից ինքն իր աչքին ներքնապես փոքրանում է, հիշելով իրեն շրջապատող գիտնականներին: Իր հերթին հրշեջը, որ ծանոթ է Տիրիթին, դրսում հպարտանում էր, թե գեկուցողը աշխատում է ակադեմիայում, «սակայն ներքուստ այդ կարծիքին էլ չէր ծանոթ գիտնականի մասին»: Նույն հոգեվիճակն

նստելիս չի հասկանա, որ ազատությունը կորավ: Հայրենիքն էլ չգիտե ինչ է, որտեղ աքսորվեն ոչ մի բանի չի կարոտի, միայն թե բուրգան տաս հետը տանի՝ Անդրանիկի նկարը ապակուն փակցրած, որ այնտեղ էլ հայրենասեր երևա»:

է պարուն Հրանտ Մաթևոսյանի հերոսուհին՝ Աղունը, «Երկրի ջիղը» վիպակում:

Այժմ ուշադրություն դարձնենք տարադիրք հերոսների հոգեբանություն մի ուշագրավ երևույթի վրա: Հոգևոր ներքին աղքատությունը մտաբանող, պատահաբար հասարակական բարձր դիրք զբաղող կամ էլ ինչ-ինչ ճանապարհներով նյութական կարողություններ կուտակած հերոսը միշտ էլ արտաքին կապեր է փնտրում (ցուցադրական պլանով) մտավոր մարդկանց մոտենալու, նրանց նյութապես ու «բարոյապես» օգնելու, նրանց իրենց մոտեցնելու համար: Սրանով նա ծածկում է իր ներքին աղքատությունը՝ ուրիշներին ցույց տալու համար, թե՛ «տեսեք ես նաև ինչպիսին եմ»: Կապերի որոնումը փոխադարձ է: Ներքնապես ժխտելով ու չհամակրելով այս տիպերին, մտավոր հերոսը իր հերթին (այս դեպքում նույնպես ստիպված, սակայն շարժումը ցայտուն է, այս ամենը աշխատում է անել հասարակական կարծիքից, հայացքից հեռու, թաքուն) վիճակը հավասարակշռելու համար գնում է դեպի իր հովանավորը:

Հովհաննես Մելքոնյանի «Ընթրիք Հինգ հոգու համար» վիպակում պաշտոնյա Արամը, դիմելով իր մյուս չորս ընկերներին, անկեղծորեն խոստովանում է. «Ես ուրիշ մակարդակի մարդ եմ, դիպումը գնել եմ, դուք իմ թայը չեք»: Մյուսների լուռ ենատեքստային ձայնը հուշում է. «Նրանք ընդունակ են դիպումներ ճարել, կարող են նաև դիսերտացիա պաշտպանել և թեկնածու դառնալ, որպեսզի ամրապնդեն իրենց դիրքը»: Նժդեհը մտքում հայհոյում է Արամին, բայց քանի որ իր հարազատին թաղելու համար Արամը անվերադարձ ահագին փող է տվել, Նժդեհը Արամին ամեն անգամ «ջանով» է դիմում: Կավկասյանի կարծիքով՝ հոգևոր մարդիկ «կյանքից և ժամանակից կտրված մարդիկ են, նրանց գլխի մեջ գրքի քամիներն են»: Հոգեբանական այս իրողությունն իր յուրօրինակ դրսևորումն է գտել նաև Ուստակ Գյուլնազարյանի «Նոր տարվա նախօրյակին», «Մարինոչկա», «Եզոր Գեղամիչը և ուրիշները» պատմվածքներում:

Սոցիալական միջավայրի վիճակագրական տեղաբաշխման իմաստով մեր դիտարկումները հիմնականում վերաբերում էին ժամանակակից քաղաքային կյանքը վերարտադրող ստեղծագործություններին: Ընդիրն ավելի ամբողջական ներկայացնելու նպատակով անդրադառնանք նաև գյուղաշխարհի մարդու սոցիալական հոգեբանության մի քանի առանձնահատկություններին՝ հենվելով Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործությունների վրա:

Հրանտ Մաթևոսյանի արվեստի ուժը նախ և առաջ կյանքի խոր ու բազմակողմանի արտացոլման մեջ է: Մենք նկատի չունենք կյանքն ընդհանրապես՝ որպես պատմություն, որպես փիլիսոփայություն, որի օրենքները կարող է սերտել նաև ամեն մի միջակ արվեստագետ:

Ոնոսքն այստեղ վերաբերում է գրողի կենսափորձով սահմանազատված կյանքի տարածական ու ժամանակային կոնկրետությունը. այսինքն՝ ոչ թե պատմություն, այլ պատմականություն, որը կյանքի ռեալ հոսքի մեջ արտահայտվում է անձի սոցիալ-հոգեբանական, կուլտուրական դետերմինացիայով, երբ ժամանակի շարժումը գրողին երևում է մարդկային կենդանի հոգեբանություն ձևով: Այսպիսին է Մաթևոսյանի՝ կյանքի նկատմամբ ունեցած գեղագիտական դիրքորոշումը: Նրա ստեղծագործություններում գեղարվեստական ժամանակը համապատասխանում է կենսական ժամանակի ռեալ հոսքին, և սա գրողին հնարավորություն է ընձեռում թափանցել մարդկային հարաբերությունների աշխարհը: Ընդ որում, Մաթևոսյանը տալիս է մարդկային հոգեվիճակների միաժամանակյա նկարագիրն իր բոլոր չափորոշիչներով՝ որպես գործողություն, տպավորություն, զգացմունք, կարծիք, վերհուշ: Արվեստի ժամանակակից ըմբռնումը նրան ստիպել է չզնալ կյանքի արտացոլման այուժետային միագծության ուղիով, այսինքն՝ այուժեով չստեղծել հոգեբանություն, այլ՝ ընդհակառակը: Այսօրվա բարձրարվեստ արձակը խուսափում է միագիծ նկարագրականությունից, զնում է դեպի իրավիճակային հոգեբանությունը, դեպի հերոսների բազմաձյուղ ընկալումների ու արձագանքումների աշխարհը: Գեղարվեստական մտածողության այս սկզբունքով է պայմանավորված Մաթևոսյանի ստեղծագործության բազմաձայնությունը:

Վերջին տասնամյակներում մեր արձակի թեմատիկ տեսադաշտը հիմնականում սոցիալական լուրջ տեղաշարժ ապրող գյուղն է: Միջնորդ ունենալով քաղաքը, գյուղը հազար թելերով կապվել է աշխարհի հետ, մեկընդմիջտ հաղթահարելով իր ավանդական մեկուսացումն ու ներանփոփվածությունը: Հրանտ Մաթևոսյանի գեղարվեստական խնդիրներից մեկը այս սոցիալական միջավայրի և մարդու փոխհարաբերության բացահայտումն է: Նկատենք, որ արձակագիրն իր ստեղծագործություններում հիմնականում ներկայացնում է գյուղաշխարհի կյանքի որոշակի ժամանակահատվածը՝ 50-ական թվականներից այս կողմը: Նրա տեսադաշտը այս տարածությունն է, որը նա խորապես գիտե, և դա պայմանավորված է իր կենսափորձով: Ես

դա ընդգծում են, որովհետև Մաթևոսյանը ոչ թե կյանքի հոսքը կողքից դիտող է, այլ ինքն այդ հոսքի մեջ է, հոսքային բազմաբարդ ազդակների անմիջական կրողն է: Հիշենք, որ Մաթևոսյանի գյուղաշխարհը օրինաչափորեն զուգահեռվում է քաղաքային կյանքին: Գյուղը անհրաժեշտաբար մերձենում է քաղաքին, սակայն «բանավիճելով», ներքին թերահավատությունը: Երևույթը, իհարկե, նորություն չէ (Թումանյան, Դեմիրճյան, Զորյան, Բակունց): Սակայն վերջիններիս ստեղծագործություններում հերոսները թերահավատ լինելու հետ միասին քաղաքի նկատմամբ ունեն նաև չգիտակցված հիացմունք, որը հետո վերածում է հիասթափության: Կյանքի այս երկու ոլորտների կապն այնքան տարողունակ ու հաճախական չէ, որքան Մաթևոսյանի ստեղծագործություններում: Գյուղը բազմաթիվ ուղիներով ու ձևերով կապված է քաղաքին, և վերջինիս կենցաղն ու բարքերը ներմուծվում են գյուղաշխարհ: Ոչ ոք չի կարող ժխտել, որ ժամանակակից գյուղը հատկապես պատերազմից հետո դրական իմաստով լուրջ տեղաշարժեր ապրեց: Գիտատեխնիկական առաջընթացը կարճ ժամանակամիջոցում ամբողջովին փոխեց գյուղի դեմքը: Աշխատանքի մեքենայացումը գյուղացուն ժամանակ ու հնարավորություն տվեց ինքն իրենով զբաղվելու, նյութական հնարավորությունները գյուղի մարդուն տարան դեպի կենցաղային հարմարավետություն: Սոցիալական այս հիմնավոր ու չափազանց արագ վերակառուցումը փոխեց նաև գյուղաշխարհի մարդու հոգեբանությունը: Այս տեղաշարժը նրան տարավ բացարձակ էկզիստենցիայի՝ ինչ-որ չափով փոխելով նրա ըմբռնումների և հարաբերությունների էությունն ու ձևերը: Սա անխուսափելի երևույթ է, որքան էլ առաջին հայացքից անհարիր է թվում: Մաթևոսյանի դիտողականությունը չափազանց զորեղ է այս ոլորտները պեղելու, գեղարվեստորեն վերացարկելու և մատուցելու առումով: Գրողի խնդիրը այսքանով, սակայն, չի ավարտվում. զուգահեռ գործում է նրա քաղաքացիական նպատակաուղղվածությունը, երևույթների հակասական կողմերը բացահայտելու, թերություններն ու թերացումները կանխելու առումով: Սոցիալական երևույթների կրողները և դրանց արձագանքողները կենդանի մարդիկ են, ուստի կարևոր է դառնում պարզել, թե գրողի առանձնացրած տարածական ու ժամանակային կտրվածքում ինչ տիպի հերոսներ են գործում, ինչ կառուցվածք ունի սրանց հոգեբանությունը համակարգը: Կարող է տարօրինակ թվալ, եթե նկատի ունենանք, նախ և առաջ, նրանց տարիքային կողմը: Սակայն սա անհ-

րաժեշտ և Հետաքրքիր խնդիր է: Արձակագրի ընտրած ժամանակահատվածում երեք սերունդ է գործում՝ ավագ, միջին, կրտսեր: Եթե միջին և կրտսեր սերունդներն իրենց ապրած տարիներով տեղավորվում են ներկայացված ժամանակային հատույթի մեջ, ապա հին սերունդը (պապեր, տատեր, հորեղբայրներ և այլն) իր կյանքի առաջին շրջանով դուրս է մնում այդ հատույթից: Եվ արդի ժամանակային հոսքի մեջ նրա կյանքի առաջին շրջանը հանդես է գալիս որպես վերհուշ, որը սերնդի հոգեբանությունից մեջ ստեղծում է կոնցեպցիաների տարաբևեռայնություն:

Նախորդ կյանքի ըմբռնումներից համադրելու և հակադրելու սկզբունքով բխեցվում է ներկայի ըմբռնումը, ընդ որում այս համադրումը և հակադրումը հին սերունդը կատարում է երկու ժամանակային պլանով՝ հեղափոխությունից առաջ և հետո, պատերազմից առաջ և հետո: Վերջին համեմատությունը կատարում է նաև միջին սերունդը: Երկու ժամանակների զուգահեռամատումը տրամաբանորեն տանում է դեպի երրորդի ճշտումը: Սոցիալ-հոգեբանական երկվույթյունը նորությունն է. հիշենք Թումանյանի «Հառաչանքի» ծերունուն: Նոր սերունդը ձգտում է կյանքն է՛լ ավելի բարեկեցիկ տեսնել, որի համար նաև գործում է: Մաթևոսյանի հին սերունդը այս վերակառուցման պահանջը չի դնում և չի էլ ուզում: Հնի համեմատությամբ այսօրվա կյանքի նյութական բարեկեցությունը նրա համար լիարժեքորեն լուծում է խնդիրը: Այս սերնդի մարդկանց թվում է, թե երիտասարդները թերահավատ են, և առիթը բաց չի թողնում ջահելներին կշտամբելու՝ «վերուվեր թռչելու համար»: Նրանց միակ դժգոհությունը ընտանեկան, մարդկային կապերի թուլացումն է, ավելի ճիշտ՝ տրոհումը, որը մտահոգիչ է նաև գրողի համար: «Չորս պատի մեջ հաց էին ուտում, լվացք էին անում, քնում էին, տրեխները հանում էին ապին, նանը, Ադամը, Մանեն, Սիմոնը, Արտիկը, Արաքսին, Հակոբը, Հրաչիկը՝ Հովուտի բարեկամները, Դսեղի բարեկամները, Խաչերի բարեկամները, Ղազախից առևտրի եկած թուրքերը» («Երկրի ջիղը»): Հիմա այդպես չէ, միջին սերունդը հոգեբանորեն երկվույթյուն է ապրում՝ դա լա՞վ է, թե՞ վատ: Նոր սերունդը կտրուկ պատասխանում է՝ վատ է: Ուրեմն հին ու նոր սերնդի վերաբերմունքը հստակ է: Միջին սերունդը վիճակից դուրս գալու համար դիմում է դիմակին: Հերոսը մշակում է հասկացությունների, գործողությունների, գրասերումների որոշակի մոդելներ իր և ուրիշի համար, կամ իր և դիմացինի համար: Այս մոդելները, հասկանալի է, համարժեք չեն: Եվ

բանը այստեղ ոչ թե այն է, թե ինչ է ուղում մարդը, այլ այն, թե ինչ է պահանջում նրա միջավայրը, կոնկրետ իրադրությունը: Երևույթի ամենաբնորոշ կրողը Աղունն է: Նա ապրում է ինքնաստուգիչ հոգեվիճակ՝ «ե՞ս եմ, թե՞ ոչ», և հետո փորձում է ճշտել իր դիրքը. «Ես չուն եմ, չնից էլ վատն եմ՝ վատի հետ: Լավերին էլ շան պես հավատում եմ: Ամեն ոք ինձանից արժանին է ստանում»: ԹՎում է, թե Աղունը ճշտում է իր վերաբերմունք-կեցվածքը, սակայն նրա հոգեբանական ելեէջումները ճիշտ հակառակն են հաստատում: Նորօրյա հնարավորությունները նրան ազատագրել են հասարակական ինչ-ինչ սահմափակումներից, սակայն ստեղծված «վաղահաս» վիճակը Աղունի դեռևս ստիպում է տարուբերվել կիսուր, ամուսին, տղա ու հարս հարաբերությունների ոլորտում: Ժամանակը նրան լրիվ ազատագրել է կեսրոջ ավանդական խստապահանջությունից, բայց ինքը հոգեբանորեն դեռ պատրաստ չի դրան, չի կարողանում մինչև վերջ հաղթահարել այդ կապերը, ինչպես հաղթահարել է իր հարսը: Նա ներքուստ համաձայն է հարսի հետ (նկատի ունենալով իր նախկին վիճակը), բայց միևնույն ժամանակ ուղում է, որ իր հեղինակությունը տղայի ընտանիքում հարսի մոտ բարձր լինի, «հարսն ասեր՝ մայրս, ինքը ասեր՝ ջան, աղջի ջան»: Իսկ հարսը չի ասում: Ձի էլ հակադրվում: «Քաղաքավարի աղջիկ է», - այդպես է Աղունը հարսին ներկայացնում հասարակությունը: Երևույթի մի այլ դրսևորմանը մենք հանդիպում ենք «Ալխոյում»: ԹՎում է, թե հարևանի երիտասարդ հարսը Գիքորի նկատմամբ պիտի ավանդական կեցվածքով հանդես գա, մինչդեռ. «Գիքորն ուզեց բարևել մտերմավարի, անփույթ, կինը բոլորովին օտար էր: Կինը կանգնեց Ալխոյի դեմ և լեզվի ծայրը երկարացնելով ասաց Ալխոյին՝ բու, - ճանապարհ տվեց Ալխոյին ու ժակետով խփեց նրա գավակին»: Նորօրյա հարսի ժեստի մեջ մի ամբողջ սոցիալական երևույթ է տեղավորված:

Անցյալի կենսափորձը և ժամանակի պահանջը Աղունի սերնդին ստիպում է մտածել մինչև վերջ վերակառուցվելու մասին: Ժամանակի պարտադրանքը այնքան մեծ է, որ մարդը ձգտում է գտնել կեցություն ճշմարիտ արժեքները, որոնք իր համար կյանքի խնդիր են դարձել:

Մարդը ձգտում է ազատ լինել «հետաքրքրասեր և կարագադրող» հասարակական կարծիքից, մի քիչ էլ «ապրել ինքը իր համար», որովհետև «մարդը մի անգամ է լինում ու էս մեծ հավիտենականության մեջ էլ չի լինում, չի կրկնվում»: Աղունը, ինչպես նկատվեց, հոգե-

բանորեն ուզում է պոկվել ինչ-ինչ կապերից, նույնիսկ ընտանեկան՝ հարսի հերն էլ անիծած, տղային էլ, նրանք ո՞վ են...», սակայն ցավով, դժվարութեամբ ու դժգոհութեամբ: Երևույթների վերացարկման ընթացքում Մաթևոսյանը չի գնում նրանց «գեղարվեստականացման» ճանապարհով, չի դիմում գրոտեսկային պատկերների: Նա ներկայացնում է հոգեբանական այնպիսի վիճակներ, որոնք ինքնին գեղարվեստական են, նա ընդգծում է անձի սոցիալական հոգեբանությունը՝ նրա կեցութեան ոլորտները բացահայտելու ճանապարհով:

Հին ու միջին սերնդի գուգորդական քննությունը, կարծում ենք, ինչ-որ չափով պարզեց նաև գյուղաշխարհի նոր սերնդի դիրքորոշումը: Սա, դժբախտաբար, մեկընդմիջտ կապվել է քաղաքային կյանքին: «Այստեղ ծնվում են երեխաներ, դպրոց են գնում մինչև 7-րդ դասարան, ապա գնացք են նստում ու դուրս գալիս կիրճից՝ այլևս ետ չդառնալու համար: Հետո արդեն իրենց ծնողների տունը տեսնում են ձեպլնթաց գնացքի լուսամուտներից» («Կայարան»): Սա հենց այնպես, ի միջի այլոց հայտարարություն է: Երևույթը սոցիալական խոր հիմքեր ունի և ժամանակների համար անչրթանցելի փաստ է: Մարդու և իրականության առնչակցական կապը որոշ իմաստով մտահոգիչ խնդիրներ է առաջադրում: Գրողի ստեղծագործություններում որոշակիորեն ընդգծվում է այդ մտահոգությունը: Թերևս հոգեբանական դրսևորումը ինչ-որ տեղ կապված է գյուղի և քաղաքի տարբերությունների վերացման արագ ընթացքի հետ: Գյուղացի մարդը հանկարծ որոշում է վաճառել իր անասուններն ու տունը, ետ վերցնել դրամարկղում կուտակած փողը ու «հայդա»՝ գնում է Երևանում, կամ Կիրովականում տուն գնելու ու ապրելու»: «Գողի Արչակը քաշվում էր Կիրովական՝ դղրդաց հինգ բեռնատար ավտոմեքենա»: Եվ «դղրդացնում են» նրանք, ովքեր ճարպիկ են գտնվում օգտվելու գյուղում լուծելի ինչ-ինչ հնարավորություններից:

Այս պրոցեսը նկատելիորեն դրսևորվում է հենց տեղում, մարդկանց կենցաղի ու կեցվածքի, սոցիալական սիմվոլիկայի, մարդկային հոգեբանության դրսևորումների ձևով: Այդ է պատճառը, որ քաղաքաբնակի՝ գյուղացու նկատմամբ ունեցած հին կեցվածք-վերաբերմունքը այլևս քննություն չի բռնում, այն հաճախ արժանանում է գյուղացու սուր հեգնանքին՝ ստեղծելով կոմիկական վիճակներ: Մաթևոսյանի ներկայացրած գյուղի մարդը այլևս «գլուխը կախ» աշխատող չէ միայն. նա չրջահայաց է, զգաստ, պահանջկոտ, անարդար

ղեկավարի նկատմամբ անողոք, նրա ամեն մի սխալ քայլը տեսնող ու քննադատող: Այլևս այն ժամանակները չեն, որ «Շրջագործկոմի տեխնիկական քարտուղարը ուզածդ ըուպեին, ուզածդ հանդից կարող է քեզ կանչել տալ հեռախոսի մոտ, շան լափը թափել գլխիդ»: Ղեկավարի չարդարացված, հարկադրիչ ձևը այլևս քննություն չի բռնում: Այժմ, ինչպես նկատելի են դարձնում Մաթևոսյանի հերոսները, ներգործության արդյունավետությունը փոխապայմանավորված է հասարակական դիրք գրավողի բարոյական կեցվածքով: Եթե ղեկավարի մեջ համատեղված չեն արժանապատիվ քաղաքացին ու մասնագետը, նա այլևս չպիտի աշխատի: «Նախագահին սկսել են կոպտել», բայց ո՞ր նախագահներին: Ենթատեքստում գրողը պատասխանում է՝ նրանց, ովքեր մոռանում են հասարակական շահը, զբաղված են իրենցով ու յուրայիններով: Այսօրվա գյուղի աշխատավորը Մոսկվայի համալսարանի պատգամավոր է, աշխատանքի հերոս: Նրա հետ կողք-կողքի ապրում են գորացրված համագյուղացի գեներալը, օդաչու Ալեքսանդրը, ամառանոց եկած ակադեմիկոսը, որոնք աստվածներ չեն, իրենց վաստակաչատ, տաղանդավոր համագյուղացիներն են: Մաթևոսյանի արձակում հանդես եկող սոցիալական կոլեկտիվն ու անհատն ունեն իրենց և ժամանակներին հատուկ կյանքի ոճը: Նրանց կողմից ներկայացվող ամեն մի ազդանշան արտահայտում է որոշակի սոցիալական իմաստ: Արձակագիրը հաճախ օգտագործում է նրանց լեզվի տեղայնացված նշանակություն ունեցող այնպիսի արտահայտչաձևեր, որոնք հատուկ են միայն իրենց: Գրողի ուշադրությունից չեն վրիպում անգամ իր հերոսների հոգեֆիզիոլոգիական վիճակները, որոնք դրսևորվում են դիմախաղի, քայլվածքի, ձեռքի և մարմնի շարժումների ձևով: Սրանք չունեն լեզվական համարժեքներ, բայց արտահայտում են ներքին հոգեբանական ապրումներ: Կերպարի հոգեբանական կառուցվածքը արձակագիրը արտահայտում է նրանց արտաքին գործողությունները՝ ներքին հոգեբանական պլանից բխեցնելով և՛ ընդհակառակը: Յուրօրինակ է նաև գրողի սրամիտ ու լավատեսական հումորը, որին մենք հանդիպում ենք նրա տեքստային բազմաձայնության վերին շերտերում և որն, ըստ էության, կոչված է նաև մեղմելու ենթատեքստային դրամատիզմը: Ընդհանրապես, դժվար է Մաթևոսյանի ստեղծագործության գաղափարական ծալքերն առանձնացնել նրա պոետիկական կառուցվածքից, սրանք ներծծված են իրար մեջ:

Գրական կերպարի հոգեբանական կառույցի ամբողջականությունը անհնար է պատկերացնել առանց այդ կերպարի ազգային բնավորությունն ու հոգեբանությունն առանձնահատկություններին: Այսօր, երբ գնալով մեծանում է ժողովուրդների տնտեսական ու մշակութային մերձեցման գործակիցը, պահանջվում է նուրբ ու ուշադիր վերաբերմունք երևույթի նկատմամբ՝ հաշվի առնելով անձի, ապա և փոխանցված գրական կերպարի ազգային բնավորության ու հոգեբանության առանձնահատկությունները:

Ինչպես ամեն մի ժողովրդի, այնպես էլ մեր ժողովրդի ազգային ընդհանուր հոգեբանության համակարգն արդյունք է նրա անցյալի բազմադարյան պատմության հավաքական հիշողության, ինչպես նաև արդի կացության բարդ հարաբերակցման: Հենց սկզբից նկատենք, որ գրողը երբեք իր առջև հատուկ նպատակ չի դնում ստեղծել, այսպես կոչված, «մաքուր ազգային» բնավորություն ու հոգեբանություն ունեցող հերոսներ, չնայած այդ նպատակը հետապնդող հաջողված օրինակների կարելի է հանդիպել և 30-ական թվականներին, և ժամանակակից արձակի մեջ: Նման հաջողված գործեր Հայաստանի և Հայ մարդու մասին փորձել են ստեղծել ոուս գրողները⁵²:

Այս հեղինակների նպատակն է եղել բացահայտել, թե ինչպիսին է, ինչ է ուզում և ինչի է հասել նա իր հայրենիքում և սփյուռքում: Սա հեշտ խնդիր չէ, առանձին դեպքերում գրողին միշտ չէ, որ հաջողվում է բացահայտել նրա ազգային տարաբնույթ կեցության, հոգեբանության ու կենցաղի բարդ կառուցվածքը: Հաճախ դրանք հանգեցվում են զուտ ռելիեֆային առարկայնություն⁵³:

⁵² Նկատի ունենք Մարիտա Շահինյանի «ձանապարհորդություն Սովետական Հայաստանում»: Վարդգես Պետրոսյանի «Հայկական էսքիզներ», Գևորգ Էմինի «Յոթ երգ Հայաստանի մասին», Սիլվա Կապուտիկյանի «Ոճանկար հոգու և քարտեզի գույներից» գործերը, ոուս գրողներ Մանդելշտամի, Գրոսմանի, Բիտովի և ուրիշների գրքերը: Ինչպես ղժվար չէ նկատել, այս գործերն իրենց ժանրային սպեցիֆիկայով առանձնանում են և ինչ-որ տեղ նման են իրար: Այդ առանձնացումն ու նմանությունը պայմանավորված են հեղինակների նպատակադրմամբ: Այս գրողներն իրենց ստեղծագործություններում փորձ են արել նոր ժամանակների և ընդհանրապես պատմության բուռն դեպքերի և ինֆորմացիայի պատճառով որակափոխված մարդու հոգեբանության միջից առանձնացնել «մաքուր ազգային» հոգեբանության խճանկարը:

⁵³ «Ուզում եմ ընդգծել,- իր հոգվածներից մեկում նկատում է Վարդգես Պետրոսյանը,- որ դրանք մակերեսային տպավորություններ էին և փոքր-ինչ խորանալու դեպքում նույն այդ 5 կիրոմետրի վրա կարելի է հայտնագործել շատ ուրիշ գույներ,

Ժամանակակից հայ մարդու բուն էությունն ու հոգեբանությունը իր լինելությամբ, առնչակցությունների շառավիղներով, իր բազմադարյան դժվարին պատմության հետևանքներով, տրոհումներով ու ամբողջացումներով ստեղծել է հոգեբանական դրսևորումների խայտաբղետություն:

Իսկ եթե այս բոլորին գումարենք մեր սփյուռքահայ եղբայրների անխուսափելի ու նաև մեզ համար ազգային իմաստով կենսական նշանակություն ունեցող առնչակցությունները, ժամանակակից գիտատեխնիկական հեղաշրջման ընձեռած հնարավորությունները, աշխարհի ժողովուրդների տնտեսական, գիտական ու մշակութային փոխառնչակցությունները՝ մամուլը, ռադիոն, կինոն, ինֆորմացիայի տեխնիկական բոլոր միջոցները, ապա մոտավորապես իր չըջանակաների ընդգրկմամբ, սակայն ոչ խորքով, պարզ կլինի այն տեսադաշտը, որից նյութ է առնում հայ ժամանակակից գեղարվեստը:

«Գնալով բարդանում է մեր օրերի հայ մարդու բնութագիրը, քանի որ նա ապրում է իբրև 20-րդ դարի երկրորդ կեսի մարդ՝ իր մարդկային ազգային ու համամարդկային հոգսերով»⁵⁴:

Այս ամենով հանդերձ մեր ազգային հոգեբանության մեջ կա մի որակ, որ դարերի ընթացքում պահպանվել է: Երևույթը նկատվել է շատ վաղուց: Այս իմաստով չափազանց ուշագրավ է Մարիետա Շահինյանի հոդվածը⁵⁵: Ընդհանրապես վիճակի այսօրինակ դրվածքը, որը ենթադրում է ազգային դրսևորումների տիպաբանական քննության խնդիր, միշտ էլ գիտական բանավեճերի տեղիք է տվել: Հիշենք թեկուզ 1966-1967թթ. "Вопросы истории" ամսագրի էջերում ծավալված բանավեճերը, "Иностранная литература" ամսագրում տպագրված Ն.Ս.Կոնի «Ազգային բնավորություն – մի՞ֆ, թե իրականություն...» հոդվածը և նրա արձագանքները: Այս բանավեճերի ընթացքում առաջադրվեցին մարդու ազգային խառնվածքի ու բնավորության բացահայտման մի շարք ելակետեր (ազգագրական, մարդու աշխարհի հոգեվերլուծության, ազգի մշակութային հուշարձանների կուլտուր-պատմական սիմվոլների ուսումնասիրության, ազգային էթնոսի բնակլիմայական-աշխարհագրական դետերմինիզմի բացա-

հակասություններ, կենցաղի ու հոգեբանության, բնավորության պարադոքսներ» (Վարդգես Պետրոսյան, Հավասարում բազմաթիվ անհայտներով, Երևան, 1978, էջ 333):

⁵⁴ Նույն տեղում, էջ 119:

⁵⁵ "Литературная газета", N 37, 13, 9, 1978.

Հայտման և այլն): Մարդու հոգեբանություն, այդ թվում և ազգային հոգեբանություն ուսումնասիրման կարևոր ելակետը, սակայն, նրա ձևավորման սոցիալ-պատմական գործոնների ուսումնասիրություն ելակետն է:

Ուշադրություն դարձնենք Հայ մարդու պատմությամբ թելադրված ազգային հոգեբանության մի երկու հատկանիշների վրա, որոնք արտահայտվել են ինչպես անցյալի, այնպես էլ ժամանակակից գրականության մեջ: Այստեղ թերևս ավելորդ է կոնկրետ օրինակներով ցույց տալ նրա աշխատասիրության, հյուրասիրության, ինտերնացիոնալ ոգու և այլ մարդկային գրասերությունները, որոնք յուրահատուկ են աշխարհի շատ ժողովուրդների: Հայ մարդու բնավորության այս գծերին տարբեր առիթներով շատ են անդրադարձել մշակույթի, գիտության Հայ, ռուս և համաշխարհային խոշոր դեմքերը:

Կանտը իր «Ժողովուրդների բնավորությունը» մարդաբանական բնութագրումների մեջ, խոսելով աշխարհի մի շարք ժողովուրդների մասին, կանգ է առել նաև Հայերի վրա: «...Այդ խելացի և աշխատասեր ժողովուրդը չափում է այս ծեր աշխարհը հյուսիսից հարավ, արևելքից արևմուտք և որտեղ էլ որ նա լինում է, բոլորի մոտ կարողանում է գտնել սրտաբաց ընդունելություն»⁵⁶: Սակայն Կանտը կանգ չի առնում Հայ մարդու ազգային խառնվածքի ու հոգեբանության՝ այս ծեր աշխարհը չափելու պատմական պատճառաբանվածության վրա:

Հայրենիքից հայածական Հայ մարդը աշխարհի տարբեր ծայրերում հովանավոր գտնելու հույսով մոտեցել, համակերպվել ու սիրել է օտարին, երբեք չնամանվելով նրան, երբեք չկորցնելով իր ազգային դիմագիծը, հայրենիք վերադառնալու հույսը, որը թերևս մարդկայնորեն օտարի համար շատ հասկանալի է եղել: Երևույթն ամենուրեք արտահայտված է ժողովրդական բանահյուսության և հատկապես սիյուռքահայ գրականության մեջ:

Ազգի ճակատագրով պայմանավորված մի ուրիշ հոգեբանական գրասերում է օտար ափերում կամ պարզապես Հայաստանի սահմաններից դուրս Հայ մարդու հայրենակից փնտրելու հոգեբանությունը: Սա յուրահատուկ է նաև ուրիշ ազգերի, բայց մեզանում այն ուրույն ձևով է արտահայտվում, որը և հաճախ սխալ է ընկալվում ու մեկնաբանվում ուրիշների կողմից:

⁵⁶ Кант, Собр. соч., том II, М., 1967, стр. 573.

«Հա՞յ ես» հարցը ազգային ճակատագրի դրամատիկ տրոհումների ու վերատին հավասարակշռման տենչացող մարդու հոգեբանությունից է բխում: Այս մղվածությունը հաճախ այնքան է ուժեղ, այնքան է պարտավորեցնող, որ դիմացինի մեջ արթնացնում է հայրենակցին օգտակար լինելու, նրան օգնելու զգացումը⁵⁷:

Մեր գրականության մեջ այնքան տարածված օտար ափերում հայրենակից փնտրելու հոգեբանությունը պատմականորեն պայմանավորված է հայրենակցի միջոցով հարազատ ափերի վերհուշը ապրելու հոգեբանությունը: Հանդիպում են բոլորովին անծանոթ մարդիկ, բայց հանդիպում են կարոտով ու հարազատի պես: «Եվ կա՞րդյո՞ք մի ուրիշ ժողովուրդ,- իր ճամփորդական հուշերում գրում է Վարդգես Պետրոսյանը,- որի զավակները ծանոթանան պատահաբար, բայց բաժանվեն արցունքով»⁵⁸: Ճակատագրով թելադրված ու ազգային բնավորություն դարձած այս հոգեվիճակի նկարագրությունը բազմաթիվ անգամներ կարելի է հանդիպել հայ գրողների գործերում:

Հայ գրական հերոսի մեջ ընդգծվող մի ուրիշ հոգեբանական գիծը, որ թերևս ավելի շատ է արտահայտված պոեզիայում, կորուսյալ եղերքները տենչալու և իղեսլի իրականացման ոռոմանտիկական պատրանքներով ապրելու հոգեբանությունն է: Թերևս սա է պատճառը, որ ոռոմանտիզմը մեզանում առավել երկարակյաց եղավ ու դեռ շարունակում է այս կամ այն ձևով դրսևորվել մեր գրականության մեջ: Այսպիսի կերպարների մի ամբողջ շարք է ստեղծել արձակագիր Մուշեղ Գալչոյանը (Զորի Միրոն, Զորոն, քեռի Թորոսը, ծերունի Սալեն և ուրիշներ): Սրանք տիպիկ ազգային խառնվածքի ու հոգեբանության, ներքին բնական կուլտուրայի ու կոլորիտի մարդիկ են, որոնք կտրուկ կերպով տարբերվում են իրենց չրջապատող առավել երիտասարդ մարդկանցից: Գնալով, դժբախտաբար, գրականության մեջ պակասում են կոլորիտով կերպարները: Մի քանի բացառություններով հանդերձ, պիտի նկատենք, որ ժամանակակից արձակի մեջ նկատվում է կերպարների հոգեբանության ու վարվելակերպի, բնավորության ու կեցվածքի նմանություն: Սրանք բոլորն էլ նպա-

⁵⁷ Հարցին ուշադրություն է դարձրել հոգեբան Ռ. Պ. Պողոսյանն իր «Հայ ցեղը և Հայրենասիրությունը հոգեբանական լույսի տակ» աշխատության մեջ, Բոստոն, 1919:

⁵⁸ Վ. Պետրոսյան, Հավասարում բազմաթիվ անհայտներով, էջ 181:

տակահարմար ինֆորմացիայի կրողներ են և ունեն շարուն վիճակների արձագանքելու պատրաստի սկզբունքներ:

Գալչոյանի ստեղծագործություններում հերոսների առօրեական գիտակցություն հոսքի մեջ շարունակ հիշապահվում է կորուսյալ հայրենիքի ցավը: Սրանք հողի, ընտանիքի, աշխատանքի մարդիկ են, որոնք երիտասարդ տարիներին ճակատագրի անարդար պարտադրանքով պոկվել են իրենց հայրենի շեներից ու մի կերպ ընկնելով Արևելյան Հայաստան, նորից են սկսել իրենց կյանքը: Սրանք հպարտանում են իրենց նոր հայրենիքով, իրենց ստեղծագործ որդիների հաջողությամբ, սակայն անցյալով պայմանավորված հոգեբանական դեպրեսիվ վիճակները ժամանակ առ ժամանակ արթնանում է նրանց մեջ, տենչում են հայրենին, անգամ էքստազային պահերի մեջ ընկնելով՝ ճանապարհ են բռնում: Կամարի Տոնոյանի մի նովելում հերոսը բակի մարդկանց պատմում ու իրենց ներկայացնում է որպես Անդրանիկ գորավարի զինվորը, որից նա որպես նվեր ժամացույց է ստացել: Այս ամենը նա պարզապես հնարում է, ապրում դրանով, պատմում ու ապրեցնում ուրիշներին, հոգեբանորեն նրանց նույնպես դարձնելով դեպքերի մասնակից: Նրանք ամեն կերպ աշխատում են ավելի գրավիչ ու իմաստալից ներկայացնել իրենց անցյալը: Սակայն վրա է հասնում նովելին հատուկ անսպասելի լուծումը, բացահայտվում, ժխտվում ու ցրվում է նրա պատրանքը: «Բայց այսքանից հետո ամենքն էլ զգում էին, որ կար մի բան, որ իսկապես սուտ չէր, որին հանկարծ ամենքն էլ աներկբա սկսեցին հավատալ»: «Այդ շատ չնչին էր այն ամենի համար, որ նրանք հիմա զգում էին, թողել էին այնտեղ՝ իրենց անցյալում բոլոր եղած ու չեղած, բոլոր կորած ու թերի, արած ու չարած, եղած ու ապրած դեպքերն ու գործերը, որոնք հանկարծ իմաստ ու արժեք էին տվել այդ անցյալին, որ իրենցն էր, իրենց կյանքը»:

Նմանօրինակ գործերում, իսկ այդպիսիք շատ են, շարունակ կյանքի օբյեկտիվ հոսքին հակադրվում է հերոսների գիտակցություն հոսքը: Նրանք հոգեբանորեն շարունակում են մնալ անցյալի ամենակենսական նվաճումների ժառանգորդը: Ընդհանրապես մեր վերջին շրջանի գրականության մեջ հաճախ է ներկայացվում հերոսի այն վիճակը, երբ խոր հոգեբանական ցնցումը ստիպում է մարդուն վերհիշել իր անցյալը, հաշվետու լինել իր անցյալի համար: Հերոսի հոգեբանական հետադարձը հեղինակին հնարավորություն է ընձեռում բացահայտել կերպարի էությունը ժամանակի տևականության մեջ:

Ժամանակը ոչ միայն ձևավորում է նրա բնավորությունը, այլև զարգացնում ու բացահայտում է այն: Մարդը, ուստի և գրական կերպարը մեզանում, որպես օրենք, իր մեջ շարունակ կրում է պատմության բեռը:

Անհնար է պատկերացնել մեր գեղարվեստական արձակն առանց պատմավեպի: Համարձակորեն կարելի է ասել, որ Հայ մարդու ինքնագիտակցման ազգային հասարակական ու անձնական պատկերացումների բացահայտման ու ճշտման բեռի մեծագույն մասը ծանրացած է եղել Հայ պատմագեղարվեստական արձակի վրա: Սա ժողովրդի կողմից ամենից ընթերցված գրականությունն է, ուստի և ամենից շատ է ազդել նրա ճաշակի, մտածողության ու հոգեբանության վրա: Գրական այս ժանրի և ընթերցող հասարակայնության կապի ամրությունն ու հաճախականությունը նախ և առաջ պայմանավորված է եղել Հայ դասական պատմավեպի արդիականությունը ու գեղարվեստական անթերի կատարելությամբ, վիպական իրադարձությունների կերպարների հերոսականությամբ ու պատմականությամբ: Հայ պատմագեղարվեստական արձակն իր ներգործուն ուժը չթուլացրեց նաև խորհրդային տարիներին: Նորագույն պատմավեպի և ընդհանրապես պատմագեղարվեստական արձակի նվաճումները եկան հաստատելու, որ հիշյալ ժանրը մեծ հնարավորություններ ունի ընդլայնելու իր գաղափարական խորքերը, կատարելագործելու իր գեղարվեստական կառուցվածքները, բացահայտելու պատմության առեղծվածները, պատմական թեմատիկայով բազմաթիվ արդիական խնդիրներին պատասխան տալու հնարավորությունները: Ստեղծվեցին Ստեփան Զորյանի, Սերո Խանզադյանի, Խաչիկ Դաշտենցի, Ստեփան Կուրտիկյանի, Ոստակ Գյուլնազարյանի, Ստեփան Ալաջաջյանի և շատ ուրիշների պատմավեպերն ու պատմագեղարվեստական ժանրի գործերը: Այս ամենի բարձրագույն կետը Հանդիսացավ Դերենիկ Դեմիրճյանի «Վարդանանքը»: Հայ նորագույն արձակը անմասն չմնաց ժանրի պոտենցիալ հնարավորությունները ընդլայնելու, այն ժամանակակից մարդու մտածողությանն ու հոգեբանությանը մոտեցնելու իմաստով: Պերճ Զեյթունցյանի «Արշակ Երկրորդ» վեպը դրա լավագույն ապացույցն է:

Վեպը մի տեսակ հանրագումարի է բերում մարդկային հոգեբանության այն պեղումները, որ արձակագիրը արդեն կատարել է իր նախորդ գործերում՝ «Կլոդ Ռոբերտ Իզերլի», «Կատակերգություն

առանց մասնակիցների», «Ամենատխուր մարդը» և ուրիշներ: Ստեղծագործական հղացման ակունքների իմաստով այս պատմավեպը նմանվում է նրա նախորդ գործերին: Զեյթունցյանը հակում ունի իր գործերի հիմքում դնելու մարդու ճակատագրին վերաբերող այնպիսի փաստագրական նյութեր, որոնք հնարավորություն ընձեռեն գեղարվեստորեն վերացարկելու մարդկային լարված հոգեբանություն ծալքերը:

Արձակագիրը հատուկ մղումով ուսումնասիրում է այդ մարդկային, ճակատագրական հոգեվիճակների պայթյունի և հետևանքների փաստը: Իր երկերում նա աշխատում է ներքին կարգավորվածություն մտցնել մարդու քառասյին կրքերի մեջ՝ ուղղելով այն որոշակի խնդիրների: Պայթյունի հզոր էներգիան չպիտի վերածվի մոխրի, այն պիտի ծառայի մարդկային բարձր իդեալներին:

Ինչպես նախորդ գործերում, այնպես էլ այստեղ, Զեյթունցյանը իր հերոսների առաջ դնում է իր իսկ նախապես ունեցած կոնցեպցիան. «Մարդը մահկանացու է, բայց նա երբեք ստրուկ չի դառնա, եթե ինքը կամովին չընդունի ստրկությունը»: Այս իմաստով կարելի է զուգահեռ անցկացնել Ստրաուդի և Արքայի, Արչակ II թագավորի և Գնելի միջև: Ստրաուդի և Գնելի մահվան դատապարտվածությունը ժխտվում և վերուղղվում է դեպի կյանքի խնդիրը, մարդու ու աշխարհին օգտակար լինելու մարդկային ձգտումը հաղթում է մահին:

Զեյթունցյանի պատմավեպում մարդը ավելի մարդ է, քան հասարակական գործիչ, գինվոր ու թագավոր: Արչակ թագավորի հոգեբանական դեգերումների դիապագոնը չափազանց մեծ է, մեղմ բարությունից ու վիճակի խեղճությունից մինչև դեսպոտիզմն ու ահավոր սադիզմը, և այս ամենը հանուն մարդու, նրա գերագույն իդեալի, հանուն ազգի և հայրենիքի: Վիպասանին հաջողվում է օգտագործել մարդու «ներքին ժամանակը»: Նրա վիպական մտածողությունը ուղղված է այսօրվա կյանքին: Իր գեղարվեստական խնդրի իրագործման համար Զեյթունցյանը վերակառուցում է պատմական իրողությունը, բայց ոչ երբեք պատմության տրամաբանությունը, որովհետև, ինչպես ինքն է նկատում՝ իր նպատակն է ոչ թե ճշտության հետքով գնալ, այլ՝ ճշմարտության:

Այսպես, պատմական անցյալի հերոսական էջերին անդրադառնալը մեր գրականության համար պարտադիր խնդիր է եղել: Ներկա-

յի պահանջից բխող հայ գրողի և հայ մարդու վերադարձը դեպի իր ազգի պատմությունն ու մշակույթը խոսում է մեր ժողովրդի և նրա ազգային գրականության կենսունակության մասին:

Հայ ժողովուրդը դարեր շարունակ օտար նվաճողների դեմ ունեցած անհավասար պատերազմների պայմաններում իր երկրում ստեղծել է մշակույթի անգնահատելի արժեքներ: Ժողովրդի և երկրի կապը զուտ աշխարհագրական, բնակլիմայական հարմարավորակա-նության հետևանք չէ: Այն նախ և առաջ պայմանավորված է հոգևոր ու մշակութային արժեքների այն ամբողջականությամբ, որ ստեղծել է ժողովուրդն իր երկրի տարածքի վրա: Սա է պատճառներից մեկը, որ երկրի քաղաքական անբարենպաստ վիճակի պատճառով ստեղծված տրոհումներից ու ավերումներից հետո այս արժեքները մշտապես ձգել են աշխարհով մեկ ցրված ժողովրդին՝ ստեղծելով «որտեղ քո գանձն է, այնտեղ էլ քո սիրտը» կուլտուր-փիլիսոփայական և հոգեբանական էպիցենտրիզմի անհրաժեշտությունը:

Ընդ որում՝ որքան փոքրացել է վերադարձի իրականացման հավանականությունը, այնքան հայ մարդու մեջ ուժեղացել է սեփական երկրին ու մշակույթին կառչելու ցանկությունը:

Դերենիկ Դեմիրճյանը «Վարդանանքում» այսպիսի մի հետաքրքիր դրվագ ունի: Հայ գորականը հարցնում է թափառական քուշանների զորապետին, թե ո՞րն է նրանց երկրի սահմանները: Զորապետը անակնկալի գալով, պատասխանում է, որ իրենց երկիրը սահմաններ չունի, որ այն քամու թևին՝ ավազների պես թռչում է: Նրանք միայն շարժվում են առաջ, ետ չեն նայում, անգամ չգիտեն, թե որտեղ են թողել իրենց հարազատների գերեզմանները:

Անցյալի մշակութային արժեքներին և պատմության հերոսական էջերին կառչելու հայ մարդու հոգեբանությունը կարող են սխալ հասկանալ այն մարդիկ, ովքեր ի վիճակի չեն թափանցել ժողովրդի պատմության դրամատիզմի մեջ: Ժողովրդի պատմության այսօրինակ դրվածքը ստեղծել է ազգային միասնականության հոգեբանություն:

Մարդու, անձի կոնցեպցիան, որ փոխանցվել է գրականությանը ու գրական կերպարին, նրա աշխարհին նայելու, այդ աշխարհով կողմնորոշվելու հայեցակետն է: Մարդու հայեցակետի գործնական

դրսևորումն իր վրա կրում է պատմականության կնիք: Գրականության մեջ այս պատմականությունն է, որ մշտապես հակադրվում է մարդ-կադապարին՝ գրողի հայացքը բևեռելով կյանքի, մարդու հոգսերին, ուրախություններին և ձգտումներին: Սա գրականության մեջ մարդուն պատասխան տալու, նրան ճիշտ կողմնորոշելու մեծագույն խնդիրն է:

ԴԻՄԱՆԿԱՐԻ ԱՏԵՂԾՄԱՆ ՀՈԳԵԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Դիմանկարը գեղարվեստական ստեղծագործության պոետիկական կառուցվածքի հանգուցային միավորներից է: Գեղարվեստի տեսությունը հետևողը կնկատի, որ դիմանկարի գեղագիտական խնդրառնությունը, ինչպես նաև նրա արարման ստեղծագործական հոգեբանությունը շատ է անդրադառնում արվեստագիտությունը, մինչդեռ գրականագիտության մեջ հարցի ուսումնասիրությունը ետին պլան է մղված:

Գեղարվեստական գրականությունը և կերպարվեստը, մասնավորապես նկարչությունն ու քանդակագործությունը, ունեն կոմունիկատիվ լայն առնչակցություն: Գրական դիմանկարն ու բնանկարը կերպարվեստի փոխակերպման ամենից ակտիվ տարրերն են: Այդ նշանակում է, որ վերջիններս իրենց մեջ խտացնում են ոչ միայն զգացմունք և հոգեբանություն, գործողություն, այլև գույն, ծավալ, տարածականություն, մի խոսքով՝ տեսողական առարկայնություն: Այսինքն՝ կյանքի երևույթների արտացոլման մի կոմպլեքս, առանց որի կերպարվեստը շատ բան կարող էր կորցնել: Ուստի եթե գեղագիտությունը տեսական ընդհանրացման համար դիմանկարն առանձնացնում է որպես ուսումնասիրության առանձին առարկա, ապա դրա անհրաժեշտությունը զգալի է նաև գրականագիտության համար:

Հարցի քննության սկզբունքները ճշտելու նպատակով ուշադրություն դարձնենք մի ելակետի վրա, որը, մեր կարծիքով, դիրքորոշում է մտցնում դիմանկարի ուսումնասիրության խնդրում: Ի տարբերություն գեղանկարչության, գրական դիմանկարը շարունակ փոխվող վիճակների երկարաձիգ մի շղթա է: Շղթայի ամեն մի օղակը, պահպանելով դիմանկարի հիմնական գծերը, անընդհատ փոփոխվում է՝ ձեռք բերելով կինեմատոգրաֆայնություն: Իր գրառումներում Դեմիրճյանը նկատել է. «Պետք է գրել, նկարագրել կինեմատոգրաֆիապես, այսինքն մեծ տեղ տալ տեսողական ընկալմանը,

չարժմանը, չարժուաներին, գույներին, ձևերին և անպայման պլաստիկական կողմին՝ առարկաների, մանավանդ՝ մարդկանց»:

Այս տեսակետից «Վարդանանքը» նորագույն շրջանի գրական-նույթյան ամենակլինեմատոգրաֆիկ ստեղծագործություններից է: Հերոսների գործունեության տարածական ֆոնը նույնքան պլաստիկ է և տեսանելի, որքան դեպքերի զարգացման ընթացքը: Դիմանկարը ցուցադրվում է բազմապլան կողմերով: Դեմիրճյանական հերոսի դիմանկարը իրապես շարժվող կադր է, հոգեբանական տարբեր հանգամանքներում ընդգծվում է ամբողջական կամ էլ՝ մասնակի պլանով: Որպես օրենք, վիպասանը հերոսին ներքաշելով վիպական գործողությունների մեջ, սկզբում մի քանի գծերով և մեծ վրձնահարվածներով պատկերում է նրա արտաքինի ամենատիպական գծերը, ինչպես օրինակ, «Ջլուտ, բարձրահասակ մի անձնավորություն էր՝ մտահոգ հայացքը գետնին: Նրա ջլուտ մկանուտ դեմքը խրոխտանում էր արծվային քթի հպարտ կորագծով և մոայլվում աջ այտի վերից վար գծված մի բարակ սպիտակ» (Վարդան), «Թանձրամորուս, խոշորադեմ աչքերը սև ու երկար հոնքերի տակ կորած երկարաքիթ մի ձերուկ, որի մորթին և կերպարանքը տոգորված էր մրով՝ չնայած մաքուր լվացման: Նրա անձոռնի ու կոշտ մեծամարմին հասակը անկյունավոր ձևերով ցցված էր երկար պատմունձանի տակից» (Մովպետան Մովպետ), «Հիսունից անց, ածխի նման աչքերով և գանգուր սև սաթի պես փայլող մորուքով մարդ էր: Բնորոշ էր նրա սեխանման գլուխը, որը լայնանալով մեջտեղում, կարծես պայթեցնել էր ուզում նրա աչքերը և քունքերը: Դրանից նրա աչքերը զարմացածի արտահայտություն ունեին» (Դենչապուհ):

Եվ այսպես, Դեմիրճյանը «Վարդանանքում» տալիս է համարյա բոլոր հերոսների (թվով շուրջ 130) դիմանկարները, որոնցից ամենաբնութագրականներին կանդրադառնանք՝ դիմանկարային այս կամ այն օրինաչափությունը գննելիս:

Դիմանկարի պատկերումն ընդհանրապես գրական երկերում, մասնավորապես «Վարդանանքում» ամբողջությամբ պայմանավորված է, ինչպես Դեմիրճյանն է նկատում, «Նյութի բովանդակություն, հոգեբանություն, իդեայի, հանգույցի զարգացման ու լուծման ամբողջ ընթացքի հետ»⁵⁹:

«Ամենաչնչին, բայց ճշգրիտ գիծը, - մի ուրիշ առիթով նկատել է Դեմիրճյանը, - հերոսի դեմքի, հագուստի, ձայնի կամ խոսելու ձևի

⁵⁹ Գ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ. 8, Երևան, 1963, էջ 78:

մասին՝ Հետաքրքիր և կարևոր են, եթե միայն բնութագրում են նրան: Երկար ու անպետք մանրամասների նկարագրությունը գրվածքը վեր է ածում ձանձրալի պատկերի, թուլացնում պատմվածքի ընթացքը»⁶⁰:

Հայ դասական պատմավիպասանությունյան ավանդները Դեմիրճյանի գեղարվեստական մտածողությունյան ձևավորման մեջ անգնահատելի դեր են խաղացել: Սակայն առանձին դեպքերում, ինչպես երևում է վիպասանի հոդվածներում եղած ակնարկներից, նա չի ուզում համաձայնվել դասականների օգտագործած դիմանկարի խճանկարային նատուրալ ձգձգվածությունյան հետ, որը Դեմիրճյանը վերագրում է հերոսի հանդեպ «հեղինակի ունեցած համակրանքին»: Սա հոգեբանական նուրբ երևույթ է, որից չի կարողացել խուսափել նաև ինքը՝ Դեմիրճյանը:

Թեև Բաֆֆին պոետիկական միջոցների չափավոր ընտրությունյան վարպետ է, սակայն նույն Բաֆֆու գործերում շատ սեղմ դիմանկարի կողքին («Քսանհինգ տարեկան, նուրբ կազմվածքով և փոքր ինչ մուգ դեղնագույն դեմքով, որ պահպանվել էր նրա մեջ ժառանգական արյունից,- դա Սամվելն էր»),- առանձին դեպքերում կարող ենք հանդիպել հակառակ օրինակներին: Այդպիսի մի օրինակ է «Սամվելում» Այունաց դիցուհու արտաքինի նկարագրությունը. «Գլխին կրում էր փոքրիկ գոհարագարդ թագը, որը բոլորակ պսակի նման հավաքել էր նրա սև գանգուրները, որոնք սփռված էին գունաթափ այտերի վրա, իսկ ետևից մանր հյուսերով ծածկել էին հարուստ թիկունքը: Սպիտակ շղարչը յուր թափանցիկ ծալքերով սքողում էր վեհափառ գլխի այդ սիրուն զարդը, և նրա կախարդիչ դեմքին մի առանձին վայելչություն էր ընդգծում: Ոսկյա գինդերը ծածկված էին գանգուրների սև ալիքների ներքո և միայն վարվուռն աչքերի փայլը երբեմն երևան էր հանում նրանց ներկայությունը: Այդ թանկագին գինդերը այն աստիճան ծանր էին, որ ականջների փոխարեն, կարթածև ճարմանդներով քարչ էին ընկած թագի երկու կողմից: Իսկ նրանց ծայրերը վերջանում էին գանգակաձև փնջերով, որոնց յուրաքանչյուրի մեջ բռնված էր մի-մի խոշոր գոհար: Մի մարգարտաշար շղթա միացնում էր գինդերի երկու ծայրերը և իջնում էր մինչև կուրծքը: Պարանոցին կրում էր գոհարագարդ մանյակը, որից քարչ

⁶⁰ Նույն տեղում, էջ 36:

էր ընկած արքայական լանջաց պատիվը, որը ճաճանչավոր լուսնի ձև ուներ և հանգչում էր փառավոր կուրծքի վրա: Հոլանի բազուկները զարդարված էին ոսկյա ապարանջաններով, իսկ աջ ձեռքի ձկույթի վրա թագուհու հասարակ մատանին: Նա հագել էր ծիրանի պարագոտ, որ երկար ու մեղմ այլեքներով իջնում էր մինչև ուսերը...» (նկարագրությունը շարունակվում է):

Ինչ-որ տեղ, իհարկե, դժվար է չհամաձայնվել Բաֆֆու «համակրանքից» եկող մանրամասների հետ, մանավանդ, երբ նկատի ենք ունենում այս օրինակին նախորդող դիմանկարային հակիրճությունը, որը խոսում է գեղագիտական խնդրի տարբեր լուծումների մասին:

Դիմանկարը բազմաշերտ ինֆորմացիայի համադրություն է, որն իր մեջ ներառում է ինչպես ֆիզիկական-հոգեբանական, խարակտերային, այնպես էլ ազգային էթնոսի, պատմական ու սոցիալական սիմվոլիկայի բազմապիսի տարրեր:

Ուշադրություն դարձնենք «Վարդանանք» վեպի դիմանկարների՝ հատկապես ազգային էթնոսի յուրահատուկ տարրերով պայմանավորված մի քանի առանձնահատկություններին: Նախ նկատենք, որ վեպի հերոսները մեր ժամանակակիցները չեն, այլ մեզանից հեռու են շուրջ 1500 տարով: Եվ, երկրորդ, այդ հերոսները տարբեր ազգերի ներկայացուցիչներ են՝ հայեր, պարսիկներ, բյուզանդացիներ, վրացիներ, աղվաններ, հոներ: Ուստի մարդիկ ու նրանց արտաքինը և հոգեբանությունը ոչ թե ընդհանրապես՝ վերացական, այլ կոնկրետ պատմական ժամանակի մեջ է դրվում: Բացի այդ, Դեմիրճյանի վեպում մարդը դիտվում է ոչ թե իբրև սոսկական բանական արարած (*Homo Sapiens*), այլ բանականության զարգացման որոշակի օղակում: Դեմիրճյանը ծանոթ էր մարդաբան Լևի Բրյուլի աշխատություններին և մեծապես օգտվել է դրանցից: Հենց այստեղ էլ նշենք, որ գիտնական Դեմիրճյանը համարյա չէր գիջում արվեստագետ Դեմիրճյանին: Նրա արխիվին ծանոթացողը չի կարող չզգալ վիպասանի գիտական հետաքրքրությունների լայնությունը՝ գրականություն և արվեստ, պատմություն, երաժշտություն, թատրոն, լեզվաբանություն, փիլիսոփայություն, ազգագրություն, նկարչություն, պատմական աշխարհագրություն, մարդու անատոմիա և ֆիզիոլոգիա, բժշկագիտություն, ֆրեյդյան հոգեվերլուծություն, ռազմագիտություն, էյնշտեյնի հարաբերականության տեսություն և այլն: Իմացությունների այս անհրաժեշտ պաշարը նա ձեռք էր բերել ամբողջ կյան-

քում՝ իբրև եվրոպական համալսարանի ուսանող, իբրև հայոց դպրոցի տարբեր առարկաների ուսուցիչ, և վերջապես, իբրև գրող ու «Վարդանանքի» հեղինակ:

Ինչպե՞ս էր Դեմիրճյանն ըմբռնում դիմանկարի պատմականության խնդիրը: Իհարկե, դիմանկարը նա առաջին հերթին բխեցնում էր ժամանակակից մարդկանց արտաքինը նկատի ունենալով:

Ավելորդ է հիշեցնել վիպական իրավիճակների «իրական» և «հնարովի» հանգամանքների փոխալայմանավորվածություն հարցը, որին անդրադառնում է իր հոդվածներում: 30-ական թվականներին գրած մի շարք հոդվածներում Դեմիրճյանը խոսում է նաև իր անձնական փորձերի (էքսպերիմենտ) մասին: Նա գտնում էր, որ Հայաստանում նոր կարգեր ստեղծվելուց 10 տարի անց պետք է փոխված լինեին ոչ միայն մարդկանց կենցաղն ու հոգեբանությունը, այլև նրանց դեմքի, հայացքի արտահայտությունը և նույնիսկ ֆիզիկական արտաքինը: Հատուկ նպատակով նա մտել է ուսանողական հանրակացարանները, գործարանները, գորամասերը, աննկատելիորեն նայել փողոցի շենքերի պատուհաններից ներս՝ այդ «փոփոխությունները» որսալու համար: Դ. Դեմիրճյանի աչքի առջև փոխվում են մարդկանց կեցվածքը, կենցաղը, սովորույթներն ու հոգեբանությունը, սոցիալական սիմվոլիկան: Այդ սիմվոլիկային, որը պատմականության առարկայացված փաստն է, մենք կանդրադառնանք մի քիչ ավելի ուշ:

Մեր պատմիչները, եթե չըջանցենք Փավստոսի կցկտուր տեղեկությունները Արշակի և Վասակի արտաքինի վերաբերյալ, Դ. Դեմիրճյանին, ինչպես և նրանից առաջ Բաֆֆուն, ոչինչ չեն տվել: Եղիշեն և Փավստոսը վերարտադրում են հերոսների կամ սոցիալական դիրքը, որը նույնպես կարևոր հանգամանք է դիմանկարի պատմականության համար, կամ էլ տվել են ընդհանուր զգացմունքային բնութագրեր՝ «համարձակ մտքը», «քաջ Վարդան» և այլն: Նկատի ունենալով այս բացը, Դեմիրճյանն առաջին հերթին հենվում էր մարդաբանական գենեզիսի աշխարհագրական իրադրության վրա: Աշխարհագրական բնապայմանները մեծ դեր են խաղում մարդու ոչ միայն արտաքին ֆիզիկականը, այլև հոգեբանությունը փոխելու և ձևավորելու խնդրում: Արտաքին տվյալներով «Վարդանանքում» իրար շատ նման են հայերը, վրացիները, աղվանները, բյուզանդացիները: Սրանց արտաքինը բնութագրող գծերն են, **տարածական պլանով՝ բարձարահասակ, հաղթանդամ, կլորերես, լայնադեմք, գունա-**

յին պլանով՝ շիկակարմիր, սպիտակ, մազերով՝ սև կարմրավուն, արծաթամազ և այլն: Ուրիշ նկարագիր ունեն պարսիկները՝ դեղին, դեղնավուն, սև, կճուճանման կամ սեխանման գլուխ, կարճահասակ, անմազ դեմք, հոները ու քուռանները՝ կարճոտն, շեղհայաց, փոքրոտն, փոքրամարմին, թուխ աչքեր, մազեր, սակավամորուս և այլն:

Ուշադրություն դարձնենք այս երեք տիպերի դիմանկարային բնութագրումներին:

ա) **Պարսիկ գինվորներ՝** «Ձվաձև կճուճանման գլուխներ, երկար, տափակ սրեր, որ կախված էին նրանց կարճ բաճկոնները սեղմող գոտիներից: Մեծ մասի աչքերի խնձորները դեղնավուն էին, ջերմախտի նուպաներից մնացած...»

Լայն կապան գենքի վրայով մարմինն զցած դեռ երիտասարդ դեղնադեմ գորական էր, լկտի հայացքով, որի մեջ ինչ-որ չար ժպիտ էր խաղում»:

բ) **Քուռաններ՝** «Կարճոտն, սակավամորուս հեծյալներ նժույգների հետ միամարմին՝ իրենց խորամանկ և միաժամ միամիտ հայացքներով»:

գ) **Հոներ՝** «Սև հոների սարսափելի առաջնորդը: Ոչ շատ տարեց, կարճահասակ, թխադեմ գորական էր: Նրա լուսնի աչքերը՝ շեղ ու նեղ սակայն»:

դ) Արծրունյաց ներչապուհ՝ «ծաղկատար, խիստ կարմիր այտերով և կապույտ աչքերով»:

Անատոլ (Բյուզանդիա)՝ «Մի հույն գորական, կայսեր սպարապետ, կապուտաչ, կարմրադեմ և հաղթանդամ: Նա անբարյացակամ տեսք էր տվել լայն դեմքին»:

Դիմանկարի պատմականությունն պահանջը Դեմիրճյանը բխեցնում էր ոչ միայն հերոսների ազգային գենեզիսի կայունությունն արտաքին տվյալներից, այլև հերոսների ազգակցական առանձնահատկություններից: Նշենք նաև, որ վեպում հանդես եկող հերոսները դասակարգված են ոչ միայն ըստ ազգային-էթնիկական և արյունակցական, այլև ըստ սոցիալական դիրքի:

Դիմանկարային առանձնահատկությունները կդիտվեն նաև սոցիալական պլանով, որը նույնպես կարևոր է: Բայց սկզբում համառոտակի ուշադրություն դարձնենք դիմանկարների մեջ գոյություն ունեցող ազգակցական կապերից եկող գծերին: Խմբավորենք հերոսներին ըստ իրենց ազգակցական կապերի:

ա) Մեծ տիկին, Վարդան, Համազասպ, Զոհրակ, Շուշանիկ տիկին, Մամիկոնյան տիկին:

բ) Վասակ, Բարիկ, Ներսիկ, Փառանձեմ:

գ) Գաղիչո Սորխոտունի, մայրը, կինը, որդին, դուստրը՝ Օլիմպիան:

դ) Գնունյաց Ասոմ, մայրը, հայրը:

ե) Արտակ Մոկացի, Մոկքի տիկին:

զ) Անահիտ, Աստղիկ, սրանց հայրը և մայրը:

Ընդգծված հերոսները պատմական դեմքեր են և Դեմիրճյանը նույնությամբ պահպանել է նրանց անունները, բացառությամբ Վասակի տղաների, որոնք աղբյուրներում պարսկական ծագում ունեն, իսկ հեղինակը, գեղագիտական խնդրից ելնելով, հայացրել է:

Պատմական աղբյուրները, ինչպես ասացինք, հերոսների արտաքինը բնութագրող ոչ մի տվյալ չեն տալիս: Դեմիրճյանն այս դեպքում ստիպված է դիմել դիմանկարի ստեղծման տրամաբանական պայմանականության հնարանքին, Հիմքում ունենալով հերոսի սոցիալական ծագումն ու դիրքը, ինչպես և այն պայմանը, որ ազգակցական խումբը, ապրելով իրավիճակային նույն հանգամանքի մեջ, կարող է գնալ ֆիզիո-հոգեբանական համարժեքման: Այսինքն՝ ընդունում է այն, թե հոգեվիճակը ազդում է ազգակցական խմբի նաև ֆիզիկական տվյալների վրա՝ Վարդանի հետ կապվող հարազատները գտնվում են հոգեբանական նույն իրադրության մեջ, նրանք բոլորն էլ ապրում են հայրենիքի լարված ճակատագրով, և ընդհանրապես միմյանց ճակատագրով: Այս տրամաբանությամբ Դեմիրճյանը ստեղծում է ազգակցական խմբի դիմանկարային արմատ-մոդելը՝ «նիհար-մտահոգ» համադրման սկզբունքով կերտում է խմբի մյուս անդամների դիմանկարները:

Մեծ տիկին - Զառամյալ, եռանդուն դեմքով, կորովի շարժումներով, նիհար ձեռքերով, չարագույժ ձայնով»:

Վարդան - «Զլուտ բարձրահասակ», մի այլ տեղ՝ «Զլուտ նիհարավուն, մտահոգ»:

Շուշանիկ տիկին - «Նիհար ու շատ տանջված դեմքով և նման էր Վարդանին»:

Մամիկոնյան տիկին - «Զորուցամաք, հոգսերով տարված», «Թախծալի ու զուսպ արտաքինով»:

Համազասպ - «Լարված թափառումներից նիհար»:

Զոհրակ - «Մտահոգ, խիստ դեմքով», «Զլուտ և նիհար, բարձրահասակ»:

Օրինաչափությունը, ինչպես դժվար չէ նկատել, շոշափելի է: Սրանք Մամիկոնյան տոհմի բնութագրական գծերն են: Հերոսների արտաքինը բխեցվելով հոգեբանական վիճակից, վերջինս այնուհետև դառնում է ազգակցական խմբի պայմանական հատկանիշ: Կարելի է, իհարկե, վիճել հատկապես Մամիկոնյան տիկնոջ առիթով, չէ՞ որ այս կերպարը ազգակցական կապերից դուրս է - նա Վարդանի կինն է, բայց նման է մյուսներին: Այս նմանությունը, ըստ երևույթին, Դեմիրճյանը բխեցնում է կրկին հոգեվիճակի ընդհանրությունից:

Այս օրինաչափությունը, որոշ չափով խախտվում է ազգակցական մյուս խմբերի դիմանկարային փոխպայմանավորվածությունը գննելիս: Գա ունի իր պատճառաբանությունը: Վիպական հերոսների դիմանկարային յուրահատկությունը որոշվում է վիպական գործողություններում նրանց ունեցած ակտիվ դերով: Դեմիրճյանը առհասարակ պասիվ հերոսների դիմանկարը չի տալիս, նրանք հանդես են գալիս պայմանական նիշերով՝ «մի գինվոր», «մի շինական», «Վարաժի կինը», «Ալեքսանդրիոս ավագ գինվոր» և այլն: Այսպես են վարվում նաև Բաֆֆին ու Մուրացանը: Այս լույսի տակ, երբ նայում ենք ազգակցական մյուս խմբերին, պարզվում է հետևյալ օրինաչափությունը: Մյուս խմբերի անդամները ընդհանուր գաղափարի նկատմամբ վերաբերմունքով և ակտիվությամբ միատարր չեն: Նկատի ունենք հատկապես Վասակի և Գաղիչոյի ընտանիքները: Նրանց ընտանիքների անդամները հակադրված են իրար և, ենթարկվելով հեղինակային համակրանքին ու հակակրանքին, իրենց հոգեբանական վերաբերմունքով շարունակ փոխվում են, փոխելով նաև իրենց արտաքին գծերն ու կեցվածքը: Նման դեպքերում վիպասանը դիմանկարային ազգակցական ընդհանրությունը տալիս է հայտարարության ձևով: **Վասակի որդիները «նման են հորը», Գաղիչոյի մայրը «կլորերես, խոշոր աչքերով, խելացի հայացքով, սաստիկ նման Գաղիչոյին», կամ Գնունյաց Ատոմի մայրը «Ազնիվ հրամայական մի գեղեցկություն վերից վար հիչեցնում էր հասակը, հայացքը, շրթունքները: Նա խիստ նման էր Ատոմին»:**

Արդեն ասել ենք, որ դիմանկարի պատմական էությունը Դեմիրճյանը մատուցում է նաև սոցիալական հատկանիշների միջոցով:

Տիպաբանական զուգահեռներ անցկացնելու նպատակով դասդաս ենք հերոսներին ըստ սոցիալական խմբերի:

ա) **Թագավորներ, կայսրեր, ցեղապետներ** - բյուզանդական կայսրը, նրան փոխարինող Մարկիանոսը, պարսից Հագկերտը, վրաց Միհրդատ Թագավորը, հոների առաջնորդ Աթիլը:

բ) **Բարձրաստիճան իշխաններ և զորականներ** - հայերից՝ Վասակ, Վարդան, Վահան, Հագարապետ, Գաղիչո Սորխոռունի, Ուրծա

Ներսես, Բագրատունյաց Միրոց, Գաբեղենից Արսեն, Ռչտունյաց Արտակ, Սրվանձտյան Գաբեգին և այլք:

բ¹) Պարսից զորականներ և իշխաններ – Մովսեստան Մովսես, Դենչապուհ Սեբուխտ, Վեհմիր, Հազարապետ, Զորա զորավար, Պերոզ և այլոք:

բ²) Բյուզանդացիներից – Զենոն կոմս, Եղփայրոս Ասորի, Անատոլ զորական:

գ) Բարձրաստիճան հոգևորականներ Հայերից – Հայոց կաթողիկոս, Մովսես վանական, Եղիշե, Ղևոնդ Երեց, Եզնիկ Կողբացի:

գ¹) Պարսիկներից – Մոգպետ, Որմիզդ Մոգպետ:

դ) Իշխանական կանայք Հայերից – Մեծ տիկին, Փառանձեմ, Շուշանիկ տիկին, Ռչտունյաց տիկին:

դ¹) Պարսիկներից և բյուզանդացիներից – Պուլքերիա, Արամայիդ, Միհրզուխտ, Դիշտիրա:

Սոցիալական բոլոր նույնանիշ (ա, բ, բ¹, բ², գ, գ¹, դ, դ¹) խմբերի դիմանկարները ըստ սեռային և ներազգային ենթախմբավորումների կրում են դասին հատուկ առարկայական սիմվոլներ, նման են նաև իրենց սոցիալական հոգեբանությունը: Նման օրինաչափությունը կողմնորոշվելը Դեմիրճյանի համար հատուկ խնդիր է եղել: Վեպի հենց առաջին էջերում, նկարագրելով իշխանական մի խմբի գիշերային ծպտյալ թափառումները, վիպասանը գրում է, որ նրանց «զգեստները և դիրքը մատնում էին ազնվական դասի պատկանելիությունը»: Նույն միտքը տարբեր իրահանգամանքներում Դեմիրճյանը բազմիցս հաստատում է կամ նկարագրական խոսքով, կամ էլ վեպում հանդես եկող տարբեր ընկալումներով:

Այժմ զուգահեռներ անցկացնելու նպատակով նույնանիշ դիմանկարներից առանձնացնենք սոցիալական սիմվոլիկան:

«Նա կանաչ պատմուճան ուներ հագին,- «փիրահեն» և ոսկեհուռ սև բեհեզ անդրավարտիք վելի և գլխին ատամնավոր բուրգի ձև ոսկեհուռ թագ, որի ճակատին բոլորակ գնդակ կար՝ ի նշան լուսնի և արեգակի»: Սա Հազկերտի դիմանկարի մի շերտն է: Այստեղ ընդգծված են դիմանկարի սոցիալական դիրքը հաստատող սիմվոլները՝ «կանաչ պատմուճան», «ոսկեհուռ սև բեհեզ», ատամնավոր բուրգի ձևի «ոսկեհուռ թագ», «ճակատին բոլորակ գնդակ՝ ի նշան լուսնի և արեգակի»: Պարսից բարձրաստիճան զինվորների և իշխանների տարբերիչ սիմվոլը պատմուճանն է: Աստիճանավորների դիրքային տարբերությունը հաստատվում է պատմուճանի գույնով ու որակով:

Վեհմիր հազարապետը կրում է «ոսկե նուրբ պատմունձան», Մովսես-տան Մովսեստը՝ պարզապես «երկար պատմունձան»: Պարսիկների համեմատությամբ բյուզանդացի բարձրաստիճան հերոսները արտաքին առարկայական սիմվոլների առումով ավելի զուսպ են: Նրանք իրենց իշխանական դիրքը հաստատում են հանդերձանքի կիրթ և զուսպ ընտրությամբ: Արդեն սկսել են օգտագործել պարիկ, ձևավորում են իրենց մազերն ու մորուքը: Ջենոն կոմսը, Եղիպարոս Ասորին, Անատոլը «գանգրամորուս են»: Արդեն իսկ եվրոպական քաղաքակրթությունը, սիմվոլիկայի առումով, դուրս է մղում արևելյան էկզոտիկ պայմանականությունը: Ջինվորական խավին պատկանող հերոսների դիմանկարներում շեշտվում են նրանց զենքի տեսակները, որոնք ունեն ոչ միայն գործնական, այլև տարբերակիչ նշանակություն: Բարձրաստիճանները տարբերվում են ինչպես զինանշաններով, այնպես էլ զենքի տեսակներով, նույն զենքի թեթևությունը ու ծանրությունը, փոքրությունը ու մեծությունը կամ զարդանախշերով: Սովորաբար բարձրաստիճանների զենքը սաղափած է, ոսկեգօծ կամ արծաթագօծ: Սա դիտելի է նաև հայոց մյուս պատմավեպերում: Բերենք այդպիսի մի օրինակ «Գևորգ Մարզպետունի» վեպից. «նրանցից մեկը տարիքավոր և ազնվական դեմքով տղամարդ էր, ծածկված պղնձե թեթև սաղավարտով և զինված արծաթապատ սրով ու փոքրիկ փայլուն վահանով, մյուսը՝ զրահազգեստ պողպատե գլխանոցով, ծանր ասպարով, վաշակավորն ազդրին և երկար նիզակը ձեռին հաղթանդամ մի երիտասարդ»:

Մուրացանը կողք-կողքի տալիս է Գևորգ Մարզպետունու և նրա համհարզի դիմանկարները, որոնք տարբերվում են իրենց սոցիալական սիմվոլիկայով: Սոցիալական ցածր խմբին պատկանող հերոսների դիմանկարների սիմվոլիկան «Վարդանանքում» ևս, բնականաբար, շատ զուսպ է: Հանդերձանքով, հանդերձանքի հնամաշությունը, կտորեղենի որակով, մազերի սանրվածքով, դեմքի արևխանձությունը, ձեռքի կոշտուկներով «Վարդանանքում» Դեմիրճյանը շեշտում է վիպական գործողություններին մասնակից սոցիալական ցածր դասի հերոսների (զինվորներ, շինականներ, գեղջկուհիներ և այլն) արտաքին տվյալները: Սրան հակառակ իշխանական տոհմի կանայք և աղջիկները հազնում են մետաքսե շորեր, կրում ոսկեղեն և թանկարժեք քարերից պատրաստած զարդարանքներ: Հիշենք Բաֆֆու «Սամվել» վեպից բերված օրինակը: Սյունաց դիցուհին բազմազան զարդարանքների հետ միասին կրում էր նաև «արքայաց լանջաց

պատիվը»: Այսպիսի սիմվոլիկ տարբերանշանների մենք հանդիպում ենք «Վարդանանքում» Փառանձեմ իշխանուհու, Պուլքերիայի, Արամայիդի, Միհրդուխտի դիմանկարներում: Այս սիմվոլիկան տարածվում է նաև հերոսների կենցաղի, խոսելաձևի, միմիկայի, խմիչքների ու ճաշատեսակների վրա, դրանով հաստատում է սոցիալական ամեն դասի անդամի իրավունքների սահմանագիծը: Ստատգույնս արգելվում է այդ սահմանագծի խախտումը: Սիմվոլիկան այստեղ դասամիջյան արգելակող տարու է: Նրա նպատակային, բռնի, մտացածին խախտումը հերոսին կարող է դնել կամ ծիծաղելի, կամ էլ դրամատիկ իրավիճակների մեջ:

Թատերական արվեստում այն ներկայացվում է յուրատեսակ դիմակի ձևով: Պատկերացրեք արքային գեղջուկի շորերով և ընդհակառակը: Հայ գինվորի համար, բռնվելու դեպքում, կյանքը կարող է դրամատիկ ավարտ ունենալ, եթե նա հատուկ նպատակով ծպտվի պարսից բարձրաստիճան գորականի հանդերձանքով: Սիմվոլիկայի խախտման կոմիզմը թատրոնում մշտական երևույթ է: Պատկերացրեք զառամյալ կնոջը աղջնական շորերով, և սա նշանակում է, որ այն իր վրա է կրում նաև մարդկանց տարիքային սահմանագիծը բնութագրելու իրավունք: Սոցիալական մի դասից մյուսին անցնելու փաստը վավերացնում է ընդունող դասը (սովորաբար ցածրերը ձգտում են բարձրանալ) և միայն այն դեպքում, եթե ընդունվողը հասարակական դերով նվաճում է այդ իրավունքը: Իրավունքը ստանալուց հետո նա պարտավոր է կրել նոր դասի ու միջավայրի տարբերակիչ առարկայական սիմվոլները:

Սոցիալական մի դասից մյուսին անցնելու առումով բնորոշ օրինակ է հայագգի Ստեփանոսի (Պերոզ - Վչնասպ -Տիգրոնի) դիմանկարը. «Նա կարճ պարեգոտ էր հագել պարսիկների նման: Մազերն առատ էին, երկար վիժակ և ինչպես ասում էին «քաջագանգուր», որ պտակաձև հավաքել էր գլխի շուրջը, նրա դեմքը կանացի էր և հիմարավուն մշտաժպիտ հորթային հրճվանք էր դրսևորում նրա ողջ էուլթյունից»: Եթե Պերոզը իրավունք էր նվաճել դառնալ պարսից պաշտոնյա, պարտավոր է ընդունել ու կրել նաև իր դիրքը հաստատող սիմվոլներ: Ընդ որում Պերոզը պարսիկներին նմանվում է նաև արտաքին ֆիզիկական տվյալներով ու հոգեբանությամբ:

Դիպուկ է նաև Վասակի դիմանկարը. «Նա հագել էր պարսկական պատմուճան և երկարավուն գլխարկը գլխին, ոլործուն մաշիկները ոտներին՝ պարսիկ պիտի կարծվեր, եթե չլինեին նրա սենյակի

դարականերում դրած մագաղաթի ձեռագրերը և կազմերին խաչաքանդակ արծաթե, ոսկե ավետարանները»։ Առարկայական սիմվոլիկայի երկակիությունը Դեմիրճյանը բացահայտում է նրա հասարակական դիրքի երկվությունը։ Նա հայ է էությունը, ոգով՝ քրիստոնյա, սակայն սոցիալական դիրքով ենթակա է Պարսկաստանին։

Հատկանշական է նաև այն, որ Դեմիրճյանը սոցիալական դիմանկարների շարքը ներկայացնում է նրանց համապատասխան ֆոնի վրա կամ միջավայրում։ Դիմանկարի ֆոնը ընդհանրապես արվեստում և, մասնավորապես, գեղանկարչության մեջ կարևոր հանգամանք է։ Ֆոնը լրացնում, նրբերանգում, հարստացնում է դիմանկարը։ Հերոսին շրջապատող առարկայական աշխարհը ցույց է տալիս ոչ միայն նրա գործելակերպի, շարժման տեղը տարածություն վրա, այլև օգնում է բացահայտելու նրա ներքնաշխարհը։ Իրերը խոսում են Հերոսի մասին և փոխարեն։ Մտաբերենք միայն մի օրինակ՝ Գաղիշո Սորխոտունու դիմանկարի ֆոնը. «Սրահը զարդարված էր ամենաընտիր մորթիներով, որոնց մեջ աչքի էր ընկնում երիտասարդ վագրի մորթին՝ նրա բարձի Հետևի պատին փակցրած։ Սրան հովանի էր անում իր փռած թևերով ճախրող արծիվը։ Անկյուններում դրված էին բազիններ հիշեցնող եռոտանի բրոնզե պատվանդաններ, որոնց բաժակները լիքն էին ծովի ծիծաղկոտ գույնզգույն խճաքարով։ Դարակներում դրված էին ոսկեկազմ մատյաններ։ Իսկ հատակի ծաղկազարդ գորգերի նուրբ մանրանկարները իրար էին բերում նայողի աչքերը»։

Քանի որ խոսքը վերաբերում է դեմիրճյանական դիմանկարի առարկայական սիմվոլիկային, հարկ է անդրադառնալ նաև դիմանկարի սոցիալական հոգեբանությունը, որն արտահայտվում է Հերոսի կեցվածքով, տարածություն մեջ գրաված դիրքով, դիմազօծերով, հայացքով։ Այս դեպքում Հերոսը մեզ կներկայանա ամբողջությամբ կամ ինչպես Դեմիրճյանն է ասում. «Հերոսը ընկած կլինի ընդհանուր շարժման թե արտաքին, թե ներքին հոգեկան»⁶¹ ամբողջությամբ։

Բերենք դիմանկարների մի շարք՝ առանձնացնելով հոգեբանական շերտերը։

«Նա յոթանասունի մոտ, բայց շատ առույգ ծերունի էր, վարդագույն դեմքով, արծաթ մազերով։ Նրա սրահայաց խելացի և մի փոքր թախծոտ աչքերը մտահոգ հառած...» (վրաց Միհրդատ թագավոր)։

⁶¹ Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ. 8, էջ 548:

«Նրա կավճե դեմքը անշարժ, փոքր աչքերը հառել էին մի կետի և չէին մատնում ծերուկի ոչ միտքը և ոչ էլ կիրքը, որոնք թաղված էին շատ խորքերում» (Միհրներսես):

«Գանգրամորուս, կատվի աչքերով և մի ժպիտով, որ տարածվում էր ողջ դեմքին, բացի աչքերից» (Ջենոն կոմս):

«Դա Եղիշեն էր, վանական եղբայր՝ երազային աչքերով և խանդավառ դեմքով մի հոգևորական, որ ավելի դիտում էր, ապրումներով այրվում, քան խոսում»:

- **«Դա մի շատ հասակավոր, հաղթանդամ անձ էր՝ սև ու խոշոր աչքերի հուժկու հայացքով: Նա թեև դեղին էր դիչերային հսկումներից, բայց այդ հայացքում կար և կենսական փիլիսոփայի և փորձված մարդու խելքն ու հանդգնությունը և մոլեգին պայքարներում կովելու խոյանքը» (Հայոց կաթողիկոս):**

Բերված դիմանկարների շարքում հերոսների դիմագծերից ու հայացքներից իսկ զգացվում է հոգեբանական համընդհանուր լարվածություն, որը գալիս է ընդհանրապես դեպքերի լարվածությունից: Դիմանկարներում դա արտահայտվում է «**թախծոտ**», «**մտահոգ**», «**այրվող ապրումներ**», «**հուժկու դառնություն թաքցնող**» որակումներով:

Ի՞նչ են հուշում մեզ հոգեբանական այս որակումները: Դա կարող ենք բացատրել, եթե վերոհիշյալ դիմանկարները դիտենք վիպական իրադարձությունների մեջ:

Վրաց Միհրդատ թագավորի «**մտահոգ և թախծոտ հայացքը**» խոսում է իրահանգամանքներով պայմանավորված երկվությունից: Նա չէր կարող հայերի պատճառով ընդդիմանալ Հագկերտին: Հզոր էր Պարսկաստանը և այդ հզորության պայմաններում Վրաստանը պահպանում էր իր պետականությունը և թագավոր ունենալու իրավունքը: Օգնել հայերին՝ նշանակում էր ստեղծել վտանգավոր սպառնալիք Վրաստանի համար: Մյուս կողմից հարևան հայերին չօգնելը արագացնում և հերթի էր դնում վրացիների խնդիրը:

Միհրներսեսը աչքերը մի կետի հառելով թաքցնում է իր մտադրությունը: Նա պարտավոր էր հայ իշխաններից առժամանակ թաքցնել Հագկերտի և, հետևաբար, իր մտադրությունը նրանց կրոնափոխման պատեհ առիթի վերաբերյալ:

Ջենոն կոմսի «**կատվի աչքերով ժպտալը, որ տարածվում էր ողջ դեմքի վրա, բայց ոչ աչքերի**» խոսում է եվրոպական նոր տիպի դիվանագիտության մասին: Նա ուզում է հայ դեսպաններին ցույց տալ,

Թե քրիստոնյա Բյուզանդիան մտահոգված է հայերի ճակատագրով, ուշադիր է նրանց նկատմամբ (դա նրա ժպիտն է), քանի որ հայերը կարող են հետագայում պետք գալ պարսիկների դեմ: Կոմսը միևնույն ժամանակ գնում է կոնկրետ հաշվարկի՝ ստեղծել անորոշություն, որովհետև այդ պահին Բյուզանդիան ի վիճակի չէր պատերազմ հայտարարելու Պարսկաստանին:

Եղիշեի «երազային աչքերը և խանդավառ դեմքը» մատնում են նրա բնավորության զգացմունքայնությունը, որը Դեմիրճյանը «յուրացրել է» իր իսկ՝ Եղիշեի պատմության ոճից:

Հայոց կաթողիկոսի հայացքի մեջ «կենսական փիլիսոփայի և փորձված մարդու» գիծը շեշտելով, վիպասանը ցույց է տալիս հոգևոր հովվապետի գործնականությունը. նա վարչական դիրքի հոգևորական էր և իր մեջ համատեղում էր կյանքի փորձ ու փիլիսոփայություն: Այդպես է վարվել Դեմիրճյանը նաև Ղևոնդ Երեցի դիմանկարը կերտելիս: Նկատենք, որ մտավորական հայերի դիմանկարներ ստեղծելիս հեղինակը ցուցաբերել է զգուշավորություն: Դիմանկարներում արտաքին տվյալներ չի տվել, հենվելով նրանց թողած պատմագիտական ու փիլիսոփայական ժառանգության վրա, ներկայացրել է միայն նրանց հոգեկան կերտվածքը: Այդպիսին է Խորենացու դիմանկարը՝ դեմքին «մտավոր լարված կյանքի» զրոյմն է միայն: Նույնը կարելի է ասել նաև փիլիսոփա Կողբացու դիմանկարի մասին: Դիմանկարներին վերաբերող մեր խոսքի սկզբում նկատեցինք, որ, ի տարբերություն գեղանկարչական դիմանկարի, գրականը հարափոփոխ վիճակների մի շղթա է և որ շղթայի ամեն մի օղակ պահպանելով դիմանկարի հիմնական նշանները, շարունակ փոխվում է՝ ձեռք բերելով կինեմատոգրաֆիկ որակ: Նկարչությունն էլ կարող է, անշուշտ, կոնկրետ գեղագիտական խնդիր հետապնդելով, հենվել այդ պայմանի վրա: Ասենք նկարիչը կարող է տալ միևնույն դիմանկարի ժամանակային տարբեր աստիճանները: Հիշենք թեկուզ Մարտիրոս Սարյանի եռահասակ ինքնանկարը:

Ինչպես կինոյում, այնպես էլ գրականության մեջ գրողը, նախապես ներկայացնելով դիմանկարի նախնական վիճակը՝ համայնապատկերը, դեպքերի զարգացման ընթացքում կարող են շեշտել (մեծ և փոքր պլանով) նրա միայն մի մանրամասնը (հայացք, ձեռքի կամային կամ ենթագիտակցական շարժում, սոցիալական սիմվոլիկայի տարրեր՝ հանդերձանք, զենք, զինանշաններ և այլն), եթե դրանք օգնում են առավել լիարժեք մատուցելու իրադրության հոգեբանութ-

յունը: Հիշենք Կողակի դիմանկարային ձևափոխությունները: Այս առումով Կողակը եզակի է: Ի տարբերություն մյուսների, Դեմիրճյանը Կողակին սկզբից, վիպական գործողությունների մեջ ներքաշելիս, չի ներկայացնում նրա դիմանկարի համայնապատկերը. այս կերպարը բնավորությամբ անկայուն, հարափոփոխ է, ուստի և նրա դիմանկարը ամբողջանում է վիպական գործողությունների ողջ ընթացքում՝ մաս առ մաս:

Նկատենք մի օրինաչափություն ևս: Գլխավոր, սակայն գործողությունների մեջ շարժուն, անմիջական մասնակցություն չունեցող հերոսների դիմանկարները Դեմիրճյանը գծագրում է միանգամից, ուստի և այդ միանգամայնություն մեջ աշխատում է տալ նրա և օբյեկտիվ, և սուբյեկտիվ շերտերը: Գրողը մի տեսակ իր անելիքը վերջացնում է կերպարի հետ, որովհետև այդ կերպարը գործողությունների հիմնական պատճառ լինելով հանդերձ, այլևս անձամբ չի մասնակցում գործողություններին (գործողությունները տեղի են ունենում նրա կամքով, նրա պատճառով): Դրա լավագույն օրինակը Հազկերտի դիմանկարն է: Դիմանկարի օբյեկտիվ շերտը (այս շերտի նկատմամբ հեղինակի վերաբերմունքը չեզոք է)՝ «Նա անձնյա, կլորիկ, ոչ շատ բարձրահասակ մարդ էր, խոյաքիթ, համարյա անմորուս»:

Սուբյեկտիվ շերտը (հեղինակի ստացած տպավորությունը դիմանկարից և վերաբերմունքը)՝ «Ամենից անախորժը նրա բոլորակ խոչոր աչքերն էին գունատ, փայլուն լեղված դեմքին»:

Սոցիալական սիմվոլիկան (սա մտնում է օբյեկտիվ շերտի մեջ և միաժամանակ առանձնանում է, որպես առարկայական պայմանականություն)՝ «Նա կանաչ պատմունձան ուներ հագին, - փիրահի» և **ոկսեհուռ սև բեհեզ անդրավարտիք «վելի»** և գլխին ատամնավոր բուրգի ձևի ոսկեհուռ թագ, որի ճակատին բոլորակ գնդակ կար ի նշան լուսնի և արեգակի»:

Այս երեք շերտերի գումարն էլ կազմում է հերոսի դիմանկարի ամբողջությունը, որն այնուհետև չի փոխվում, քանի որ հերոսն այլևս անձամբ բացակայում է գործողություններից կամ հանդես է գալիս միայն ուրիշների հիշողության ձևով: Մինչդեռ հակառակ հազկերտի, Կողակը անընդհատ շարժման մեջ է: Նա ամենուրեք է՝ Հայաստանում, Պարսկաստանում, Վասակի, Վարդանի, Միհրներսեսի մոտ և տարբեր իրահանգամանքներում, տարբեր դիմակներով: Դիմանկարի ղեֆորմացիան պայմանավորվում է ոչ միայն հանգամանքների ու դեմքերի փոփոխությամբ, ոչ միայն հեղինակի սուբյեկտիվ

վերաբերմունքով, այլև տվյալ հերոսից մի ուրիշ հերոսի ստացած տպավորությունները (այս դեպքում հեղինակի համակրանքը և հակակրանքը մղվում են ետին պլան, խլացվում է հեղինակային ձայնը):

Մի հայ հոգևորականի դիմանկար...

Դիմանկարը դիտվում է և հեղինակի, և պարսիկ հարկահանների, և հայ շինականների աչքերով:

«Մի բարձրահասակ, հաղթանդամ, գեր, խստահայաց վանական, սևագանգուր հոնքերը աչքերին կախված, այտերը թավամազի մեջ կորած: Նա լիքը փորն ու լայն կուրծքը ցցած՝ հանդուգն դիմավորեց հավաքվածներին»: Առաջին հայացքից դիմանկարը ներկայանում է միազիժ, միապլան, բայց իրականում այդպես չէ:

Առանձնացնենք դիմանկարի մատուցման և ընկալման շերտերը: Ծերտից-չերտ այն փոխվում է ուրիշի ընկալումների ձևով և դեֆորմացվում: «Մի բարձրահասակ, հաղթանդամ, գեր, խստահայաց վանական, սևագույն հոնքերը աչքերին կախված, այտերը թավամազի մեջ կորած»: Դիմանկարի այս շերտի մեջ հեղինակը հերոսին ցուցադրում է որպես պարսիկներին ընդդիմադիր ուժ: Այս պլանում հերոսի դիրքորոշումը համընկնում է հեղինակի դիրքորոշմանը: Դա են հուշում նրա կեցվածքն ու խստահայացությունը: Ուստի մեծ պլանով դիմանկարը ներկայացնում է իր դրական գծերով, որոնք խտացնում են հակակրանքի զգացողություն պարսիկների հանդեպ: Նույն պահին, սակայն, հեղինակը չի մոռանում նաև շինականների ընկալումը (գեր), բայց այնուհետև հաջորդ պլանում վանականի դիմանկարին հեղինակը նայում է նույն շինականի աչքերով՝ «Նա լիքը փոր ու լայն կուրծքը ցցած հանդուգն դիմավորեց հավաքվածներին»:

Փոխվեց հեղինակի նախնական վերաբերմունքը հերոսի հանդեպ, այդ պատճառով էլ դիմանկարը այլաձևվում է: Վանահայրը շինականներից գոփած մթերքները թաքցրել էր եկեղեցում ու, երբ պարսիկները գոռով սկսում են դուրս բերել, շինականները չարախնդում են. «- Բա մենք մարգպանին ոնց ենք տալիս, վանքին ոնց տվինք: Դե մենք վանքի գերին ենք»:

«Կենդանական գազանային բնազդը կատաղեցնում է երկու կողմերին: Վանահայրը մթերքի պաշտպանություն մեջ մոլեգնելով՝ մոռացավ իր զգեստը և իր աստիճանը (սոցիալական դիրքի, հետևաբար սիմվոլիկայի անտեսում), աչքերը կատաղի պսպղացնելով, քաչքչելով դես ու դեն էր ցատկում»: Նման իրադրություն մեջ, գեղագիտական ու աշխարհայացքային խնդրից ելնելով, Դեմիրճյանը

սովորաբար գնում է անողոք ռեալիզմի, շեշտում վիճակի կոմիզմը: «Ռեալիզմի մեջ,- նկատել է վիպասանը,- ինչ-որ կոմիզմ կա: Ամեն նատուրալ նկարագրություն ինչ-որ ծիծաղ է առաջ բերում: Թերևս՝ նատուրալիստական տարրերն են ռեալիզմի մեջ: Եվ խնդիր է, թե արդյոք կոմիզմը նատուրալիստականի հետ չէ՞ ավելի, քան ռեալիզմի հետ»:

Այստեղ դիմանկարի դեֆորմացիան ներկայացվեց նույն իրահանգամանքներում: Այժմ փորձենք այն դիտել դեպքերի զարգացման շղթայի տարբեր օղակներում, երբ դիտվում է կամ հեղինակի, կամ էլ հերոսի կողմից:

Ահա Անահիտի դիմանկարը վիպական գործողությունների մեջ մտնելուց առաջ: «Դա մի դեռատի օրիորդ էր, որի սևազանգուր մագերը, ինչպես օձերի փունջ... Լուսնկայի շարմաղ դեմքից հպարտ ու մի փոքր հրամայող հայացքով ցայտեցին մրահոն աչքերը»: Նույնը՝ մի ուրիշ իրավիճակում. «Անահիտի դեմքը օրորվեց լույսի և ստվերի խավարի մեջ, դա մի վեհանիստ արձան էր, որ ներդաշնակության ալիքներ էր բաց թողնում օդի մեջ: Այդ պահին իրոք հրաշալի էր այդ «օրիորդը»:

Այս անգամ Մեծ Տիկնոջ աչքերով: «Անահիտի մութ ու նրբին հոնքերը գրչանկարի պես լուսնկա դեմքին անկրկնելի շուք էին տվել: Նա հեքիաթական ձյունն էակ էր կարծես, որ հովից կարող էր փոշիանալ»:

Պարզվում է նաև, որ դիմանկարը դիտվում է ոչ միայն ուրիշների և հեղինակի կողմից, այլև ինքը՝ դիմանկարը, կարող է նայել ուրիշներին և դրանցից հատկապես մեկին:

Մինչ այդ հիշենք, որ Դեմիրճյանը, երբ հերոսին ներքաշում է վիպական գործողությունների մեջ և երբ հերոսը այդ գործողություններում ակտիվ դեր չի խաղում, տալիս է միայն նրա անունը կամ սեռը (մի կին, մի տղամարդ) կամ ծագումն ու դիրքը (ազնվական, Անահիտի հայրը): Իսկ այնուհետև, երբ նույն հերոսը սկսում է ակտիվանալ, ազդել գործողությունների վրա, արդեն դիմանկարը մատուցվում է մեծ ու բազմապլան ձևով: Հիշենք Աստղիկին. վեպի սկզբում, երբ նա դեռ գործողությունների մեջ ոչ մի դեր չէր խաղում, ընդամենը՝ «Անահիտի դեռահաս քույրն էր»: Բայց հետո, երբ զինվորագրվում է հայոց պատիվն ու կոոնը փրկելու գործին, այսինքն՝ հանդես է գալիս նոր ակտիվ դերով, հեղինակի ուշադրությունը դիմանկարի հանդեպ համեմատաբար ավելանում է:

Նույն Աստղիկի դիմանկարը վերջին իրավիճակում.

«Նրա մատաղ գեղեցիկ դեմքը, թարմ կերպարանքը ուզմիկի սլացք էր ստացել, որ մարդու խլում թոցնում էր դեպի սխրագործութիւն: Միայն նրան ուշի ուշով նայողը կնկատեր, որ նրա հայացքի խորքում շրթունքների անկյուններում մի կոտորված թախծալի ժպիտ էր խաղում, երբ նա գաղտնի հայացք էր նետում դեպի Ձոհրակը: Նա ոտնահարում էր իր առաջին զգացումը և միաժամանակ հարվածում»:

Դիմանկարի նոր ու ակտիվ դիրքը արժեքավորվում է առաջին պլանով.

«Նրա մատաղ գեղեցիկ դեմքը, թարմ կերպարանքը ուզմիկի սլացք էր ստացել, որ մարդու խլում թոցնում էր դեպի սխրագործութիւն»:

Դիմանկարը հեղինակի և ուրիշի աչքերով. «միայն նրան ուշի ուշով նայողը կնկատեր, որ նրա հայացքի խորքում, շրթունքների անկյուններում մի կոտորված թախծալի ժպիտ էր խաղում»:

Դիմանկարը իր հերթին նայում է ուրիշներին և ուրիշներից մեկին. «Երբ նա գողունի հայացք էր նետում դեպի Ձոհրակը», ապա դադարում է ուրիշներին նայելուց, վերադառնում է իրեն:

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԵՐԿԻ ԸՆԿԱՄԱՆ ՀՈԳԵԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Արվեստի Հոգեբանությունն ուսումնասիրությունը, որ արդի գրականագիտության հեռանկարային խնդիրներից է, իր բազմաբնույթ ճյուղավորումներով հանդերձ բաժանվում է երեք հիմնական ուղղությունների՝ ստեղծագործության Հոգեբանություն, ստեղծագործողի Հոգեբանություն և ստեղծագործության ընկալման Հոգեբանություն:

Կանգ առնելով վերջինիս վրա, կփորձենք ուրվագծել խնդրի կառուցվածքային դիմագիծը և մեթոդաբանական այն ելակետերը, որոնք հնարավորություն են ընձեռում բացահայտել գրող-ընթերցող փոխադարձ կապի Հոգեբանությունը:

Գրողը այս կամ այն երկը ստեղծելիս անպայման հաշվի է նստում «հասարակական կարծիք», կամ «ժամանակի պահանջ» հասկացությունների հետ: Սրանք ակտիվորեն ներգործում են գեղարվեստական երկի գաղափարական ու գեղագիտական համակառուցի ձևավորման վրա, դառնալով գրական խնդրի իրագործման կողմնորոշիչ ուժեր: Մեր դասականները մշտապես հաշվի են նստել այս անքակտելի կապի հետ: Ծիրվանգաղեն իր Հողվածներից մեկում հստակ է դնում հարցը. «Որքան գրականությունը մեծ ազդեցություն ունի հասարակական մտքի ու հոգու զարգացման վրա, նույնքան յուր կողմից հասարակությունը ներգործական դեր է կատարում յուր ազգային գրականության նկատմամբ:

Հեղինակը և ընթերցողը այն երկու տարրերն են, որոնց փոխադարձ հարաբերությունից առաջանում է գրական ուղղությունը»⁶²: Եվ այս փոխադարձ կապը ոչ միայն բովանդակային ուղղվածություն ունի, այլև՝ կառուցվածքային, պոետիկական: «Առաջը բացեմ մի գաղտնիք, որ ոչ ոք չգիտե, - ծանոթ մի բանաստեղծի ուղղված նամակում խնդրին այս պատասխանն է տվել Պարույր Սևակը: «Ա-

⁶² Ալ. Ծիրվանգաղե, Երկերի ժողովածու, հ. 10, Երևան, 1961, էջ 139:

կանջդ» գործը սկզբնապես դրված էր իբրև պոեմ: Կոչվում էր «Ինք-ներգուծյուն»: Հետո դարձավ «Մարդերգուծյուն», այնուհետև նկատի ունենալով մեր ընթերցողների ընդհանուր ոգին ու մակարդակը, որոշեցի պոեմի համարակալված գլուխները անջատելով, գրել առանձին էջերի վրա, վերնագրելով՝ ջանալով նրանց տալ համեմատական անկախուծյուն»⁶³: Հարցի դրվածքը ցույց է տալիս, որ գեղարվեստական երկի արժեքը չի սահմանափակվում նրա սոցիալ-պատմական գեղարվեստական նշանակությամբ, որպես այդպիսին՝ ինքն իր համար, այլև վերջինիս հասարակության վրա անմիջականորեն ազդելու կարողությամբ: Ուրեմն, եթե նշանակուծյուն ենք տալիս գեղարվեստական երկին, որպես իմացա-զգայական ինֆորմացիայի, ապա նույնքան կարևոր է վերջինիս ետադարձ արձագանքը՝ որպես նպատակի իմաստավորում: Առաջադրվող խնդիրը որքան հին է իր առանձնացման պատմությամբ և ուսումնասիրողներով (Հարսման, Գուսսերլ, Կրոչե, Ֆրեյդ, Ինգարդեն, Բերգսոն, Շանթ և ուրիշներ), նույնքան նոր է իր բարդ համակառույցի դիտարկման մեթոդաբանական որոնումներով, արդիականուծյամբ և գիտական չրջանների՝ իր նկատմամբ ունեցած բուռն հետաքրքրուծյամբ: Սակայն գեղարվեստական երկի ընկալման հոգեբանուծյան ուսումնասիրուծյունը բարդ խնդիր է: Այն, ոչ միայն որպես ստեղծագործական պրոցեսի արդյունք, այլև որպես անդրադարձ ընկալում, ինքնին միանշանակ չէ: Երկի ներքին օբյեկտիվ կյանքը մշտապես ենթարկված է սուբյեկտիվ ընկալմանն ու գնահատմանը: Գեղարվեստական երկի համակառույցը կողավորվում է հեղինակի հայեցակետով և ընթերցման ժամանակ ընկալվում է ընթերցողի սուբյեկտիվ ըմբռնմամբ: Ընդ որում՝ իմացա-հոգեբանական առումով կողավորում ու դեկողավորում «կաղապարները երբեք էլ համարժեք չեն»:

Օբյեկտիվորեն անհնար է ազատվել «ես»-ի ակտիվ միջամտուծյունից, որքան էլ որ ֆենոմենալիստները փորձում են առաջադրել այսպես կոչված «վերանձնականուծյան» պահանջը, որն իբր դուրս է ու կապ չունի անհատի փորձի հետ: Գուսսերլյան «մաքուր գիտակցուծյան» որակը ինքնին վիճելի է, որովհետև գեղարվեստական երկի և՛ կերտման, և՛ ընկալման ժամանակ անհնար է ստեղծել իդեալական վիճակ, իդեալական իրադրուծյուն այն պայմանով, որ կենսական ու գեղարվեստական իրականուծյունները վերարտադրվեն և

⁶³ «Գրական Աղբյուր», 1972, N 1, էջ 78:

ընկալվեն բացարձակ օբյեկտիվության սկզբունքով: Գեղարվեստական ստեղծագործությունների ընկալման ժամանակ ընթերցողի մտածողությունն ու հոգեբանությունն վրա ազդում են բազմաթիվ օբյեկտիվ ու սուբյեկտիվ գործոններ, որոնք տարբեր ընթերցողների մոտ ստեղծում են տարբեր, անգամ իրարամերժ ու հակասական կարծիքներ: Ընդ որում, այս երևույթը տարածվում է ոչ միայն մասսայական, այլև՝ մասնագետ ընթերցողների վրա: Այսպես «ժխտվել» են շատ դասականներ, և արվեստի համարյա բոլոր բնագավառներում, իսկ դրանց կողքին գլուխ է բարձրացրել չքեղ կազմեր հազած գրական խոտանը՝ իր հետ բերելով գրականագիտական շոնդալից կարծիքներ: Նույն երևույթը խորթ է նաև այսօրվա գրական պրոցեսին:

Երևույթի պատմա-հասարակական ու հոգեբանական ակունքները շոշափելը ամենևին էլ սպառնելի խնդիր է, ուստի մենք կանդորագանանք հիմնականներին:

Գեղարվեստական երկի ընկալման հոգեբանությունն մասին խոսելիս անհնար է չըջանցել մշակութային ըմբռնման սոցիո-դինամիկայի հարցերը: Աբրաամ Մոլն իր աշխատության մեջ իրավացիորեն նկատել է, որ արդի փուլում հաղորդակցման տարբեր միջոցների զարգացման և արագ տարածման հնարավորությունը չեզոքացնում է կուլտուրաների առնչման տարածական և ժամանակային ներամփոփվածությունն ու մեկուսացումը: Ընդլայնվում է մարդկային հասարակության կուլտուրական ու մշակութային կապերի փոխազդեցությունն ու ազդեցությունը շարժունակությունը: Հոգևոր արժեքների յուրացման ընդլայնմանը նպաստում են գրական ու գիտական ինֆորմացիայի բազմամիլիոն տիրաժապորումը, հաղորդակցման տեխնիկական միջոցներ՝ ռադիոն, հեռուստատեսությունը, կինոն և այլն: Ուրեմն, երբ մենք խոսում ենք գեղարվեստական երկի իմացական ու հոգեբանական, ինչպես նաև իռացիոնալ ենթագիտակցական ընկալման մասին, ապա պետք է նկատի ունենալ, որ ընկալողի «իմացություն է կրանը» դատարկ է, նա ունի մշակութային որոշակի հագեցվածություն: Վերջինս, ըստ Աբրաամ Մոլի, «Արհեստական միջոցների իմացական ասպեկտն է, որ մարդը ստեղծում է իր սոցիալական կյանքին համընթաց, այն մարդուն շրջապատող աշխարհի վերացական տարրն է»⁶⁴: Ամեն մի անհատ կամ ազգային, սոցիալական միավոր ունի իր մշակութային հագեցվածությունը գործակիցը, որը բխեց-

⁶⁴ Абраам Моль, Социодинамика культуры, М., 1973, стр. 83

վում է տվյալ ազգի մշակույթի նվաճումների ընդհանուր մակարդակից և որը փոխանցվում է սերնդից-սերունդ ու համադրվում-վերակառուցվում, այսինքն՝ եթե անհատին չըջապատող հասարակությունը ունի քաղաքակրթության բարձր մակարդակ և այդ անհատը մեկուսացված չէ, ապա համընդհանուր մշակութային մակարդակը պարտադիր կերպով ազդում է տվյալ անհատի վրա: Այդ ազդեցությունը, անշուշտ, պայմանավորված է նաև նրա մտավոր ընդունակություններով, սոցիալական համակեցությամբ ու դիրքորոշմամբ: Սոցիալական կոլեկտիվը կազմող ամեն մի անհատ իր գործունեությամբ ընթացքում ձեռք է բերում որոշակի ուղղվածություն ունեցող իմացություն (մասնագիտություն): Նրա իմացության էկրանը հագենում է միանշանակ ու կարգավորվածության ենթարկված ինֆորմացիայով: Ժամանակակից ինֆորմացիայի պայմաններում մարդու իմացության էկրանի վրա դրոշմվող իմացական նիշերի խտությունը ավելի մեծ է, քան ասենք, անցյալ դարաչրջանների մարդու: Իմացական էկրանի մասնագիտական համակարգված խտությունից բացի այն նաև քառասյին է ու մոզահիկ, որովհետև ժամանակակից մարդու հետաքրքրությունների շրջանակները չափազանց լայն են ու ներթափանցված: Նա ոչ միայն ինքն է հայթայթում այդ ինֆորմացիան, այլև վերջինս ուղեկցում է մարդուն, դառնում նրա համար կենսական անհրաժեշտություն: Պրագմատիկ առումով կուլտուրայի աստիճան կարելի է համարել ինտելեկտուալ այն հագեցվածությունը (այսինքն աշխարհի մասին ունեցած իմացություն-հիշողությունը), որն ունի անհատը կամ սոցիալական խումբը: Այս հագեցվածությունն էլ հենց գեղարվեստական երկի ընկալման ընթացքում կատարում է չափազանց ակտիվ դեր, պայմանավորում ընկալման զուգորդական լիարժեքությունը: Հասկանալի է, որ ամեն մի մտավոր անհատ երբեք չի սահմանափակվում սոսկ իր ազգային կամ սոցիալական կոլեկտիվի ստեղծած մշակույթով: Նույն օրինաչափությունը տարածելի է նաև մակրոաշխարհի վրա: Կան ազգեր, որոնց մշակութային արժեքների մակարդակը խիստ սահմանափակ է և աղքատիկ, մինչդեռ նրանց արդիական մտածողության շարժունակությունը չափազանց ակտիվ է, որովհետև առատորեն օգտագործում են ուրիշ ժողովուրդների ստեղծած մշակույթը:

Գեղարվեստական երկի ընկալման հոգեբանության հարցերը մեկնաբանելու համար չափազանց կարևոր է պարզել ընթերցողի

մտածողութեան դատողական և զգայական տարրերի փոխհարաբերութեան խնդիրը:

Ն. Մ. Ամոսովն⁶⁵ առաջ է քաշում այն ենթադրաթեզը, որ մարդու գլխուղեղում ինֆորմացիայի մշակումը իրագործվում է ծրագրային երկու հոսքերի (դատողական և զգայական) փոխհարաբերութեամբ: Այս հոսքերի խնդրառական ու կառուցվածքային էության ուսումնասիրությունը նորաստեղծ գիտություն՝ բիոկիբեռնետիկայի ամենաբարձր պրոբլեմներից է: Գեղարվեստական երկը, որպես ինֆորմացիայի ձև, ավելի հեշտությամբ է տրվում ամոսովյան բնորոշմանը: Ընկալման ընթացքում մտածողութեան այդ երկու որակներն իսկապես առանձնանում են: Ընդ որում՝ երկի զգայական հատկությունը կարծես թե պայմանավորում է գեղարվեստական հաճույքը, դատողականը՝ ճանաչողական արժեքը: Զգայականի և դատողականի հարաբերության հարցը մենք բոլորովին էլ կտրուկ չենք դնում, նկատի ունենալով նրանց միմյանց մեջ ներթափանցված լինելու հատկանիշը:

Գեղարվեստական երկի ընկալման իմացաբանական կամ դատողական կաղապարի առանձնացումն ու քննությունը, կարծում ենք, համեմատաբար հեշտ խնդիր է: Այստեղ որոշակիորեն պետք է առանձնացնել իմացականը ենթագիտակցությունից. նախ, որ սրանք տարբեր հասկացություններ են, և հետո՝ կա նաև տեքստի ենթագիտակցական ընկալում, որը առանձին հարց է:

Սուքն այստեղ դատողական կառույցի ընկալման մասին է, կառույց, որն ունի ավարտուն բնույթ, ասենք՝ սյուժե, կոմպոզիցիա, տաղաչափական ու պատկերավորման հնարանքներ և այլն: Ըստ էության գեղարվեստական երկը գիտական մեկնության է ենթարկվում նախ դատողականի հաշվին, ապա՝ զգայականի: գեղարվեստական երկի ընկալման հոգեբանության առաջնային պայմնար համոզականությունն է, իսկ վերջինս էլ ամբողջանում է դատելու, դատողության հաշվին: «Համոզել» հասկացության կողքին դնենք «ազդելը». դրանք որքան էլ իրարից տարբերվում են, այնուամենայնիվ, ունեն հատկանիշների նմանություն: Գիտական տեքստի ընկալումը տեղի է ունենում համոզվելու սկզբունքով և ուղղակիորեն պայմանավորված է փաստի ու դատողության հետ: Գեղարվեստականի ընկալման ժամանակ «համոզելուն» գումարվում է նաև «ազդելը»: Տրամաբանությունն, ուրեմն, համոզելու առաջնահերթ ելակետն է:

⁶⁵ Н. М. Амосов, Мышление и информация, Киев, 1963.

Միայն թե այստեղ չի կարելի ուղղակիորեն հանգել արխատոսեյան ֆորմալ տրամաբանական սիլլոգիզմին: Այս տրամաբանությունը գումարվում են բազմաթիվ այլ, այսպես կոչված, «ունիվերսալ» միջոցներ, որոնք գուցե հստակորեն չեն ենթարկվում տրամաբանությունների, բայց ընդունակ են համոզել: Միևուր, ինչպես ասում են, միշտ չէ, որ ենթարկվում է տրամաբանության օրենքներին:

Տրամաբանությունը գեղարվեստական երկի ընկալման ժամանակ հանդես է գալիս վերահսկողի դերում: Վերջինիս արժանիքը այն է, որ ընկալման ժամանակ բոլորը պարտադիր դիմում են նրան՝ քննելու, ստուգելու երկի բովանդակության մեջ ծավալվող իրերի և երևույթների հավաստիությունը: Սակայն տրամաբանությունը, որ երկի ինֆորմացիայի մշակման կարևորագույն միջոց է, ժամանակ է պահանջում:

Ընթերցողը պիտի ժամանակ հատկացնի ստուգելու համար «կենսական իրականություն» – «գեղարվեստական իրականություն» – «կենսական փորձ» գուգահեռները, ինչպես նաև ուրիշ հատկանիշներ ու գուգահեռներ: Ուրեմն, գեղարվեստական ստեղծագործության ինֆորմացիայի դատողական հոսքը պահանջում է եզրահանգման տարաբնույթ գործողություններ, վերացարկում, այսինքն՝ ընթերցողին տանում է դեպի մասնագիտացում: Դրա համար էլ գիտական տեքստը կարող է ընկալվել միայն մասնագետ ընթերցողների կողմից. կամ այն ընթերցողների, ովքեր եզրահամգման բաղդատումների համար մասնագիտացել են: Գրականագետը մասսայական ընթերցողից տարբերվում է նրանով, որ մասնագիտացել է, ժամանակի ընթացքում ուսումնասիրել է գեղարվեստական երկի կառուցվածքային հարաբերություններն ու նրանց օրենքները: Ուստի և նա բացահայտում է երկի դատողական ոլորտը. զգայականը կամ գեղագիտական հաճույքը գրականագետը ընդամենը կարող է ընդգծել կամ հետևել գեղարվեստական ստեղծագործության դատողական և զգայական հոսքերի համամասնությունը: Երկու հոսքերի համամասնության խախտումը, որպես օրենք, խախտում է երկի գեղարվեստականության չափանիշը:

Գեղարվեստական երկ ստեղծելիս հեղինակը հաշվի է առնում իր ընթերցողների ընկալողականության մակարդակը: Երկը այնպես է կառուցում, որ ընկալման ժամանակ չստացվի ժամանակի կտրվածություն: Գրողը երկի տրամաբանական շղթայի որոշակի օրենքներով ու համամասնությամբ փոխարինում է գեղարվեստական պատ-

կերով, որն ընդունակ է ստեղծել բազմաձյուղ զգայական գուգոր-
դուլթյուններ՝ ընդունակ ազդելու ընկալողի վրա անմիջապես: Այս
դեպքում ստացվում է այնպես, որ երկի նպատակը ոչ միայն համո-
զելն է դառնում, այլև՝ համակելը, որովհետև, ինչպես արդեն նկատ-
վեց, գեղարվեստական ստեղծագործությունը ոչ միայն ազդարարում
է, այլև՝ ազդում: Նկատի պետք է ունենալ, որ գեղարվեստական
պատկերների «նպատակահարմար համակցումը» կատարվում է
դատողութան օրենքների համաձայն: Գեղարվեստական երկի ին-
ֆորմացիան իր բնույթով բազմորակ է: Այսինքն՝ միանշանակ չէ,
ինչպես գիտականը: Նրանում գործում է տեքստի ընդհանուր համա-
կարգը կազմող չափանիշների խնդրառական ներթափանցվածութ-
յան օրենքը: Մենք չենք կարող առանձնացնել, օրինակ, գեղեցիկը,
վեհեր, ներդաշնակը, վսեմը որպես ինքնուրույն իդեալական որակ, ո-
րովհետև գեղեցիկը ինքը իրենով չի ավարտվում, այդ գեղեցիկը նաև
ներդաշնակ է, վսեմ և այլն:

Որպես օրենք՝ գիտական ինֆորմացիայով հագեցած երկը կորց-
նում է ընթերցողի վրա ազդելու իր զգայական հատկությունը, դա-
դարում է գեղագիտական հաճույք պատճառելուց: Այդ պատճառով
էլ գրողը աշխատում է այն բեռնաթափել գիտական ինֆորմացիայի
ծանրաբեռնվածությունից:

Դրա հակառակը, այսպես կոչված, գիտա-ուսուցողական պոե-
զիան է: Հայ միջնադարը հարուստ է այդպիսի պոեզիայով (Ծնորհա-
լի, Մագիստրոս և ուրիշներ): Այս պոեզիայում գիտական ինֆորմա-
ցիան ներկայացվում է չափածոյի ձևով, բայց գեղագիտական հա-
ճույք չի պատճառում: Այդ առումով թերևս լավ օրինակներ են Բուա-
լոյի «Քերթողական արվեստը» և Լոմոնոսովի «Գունավոր ապակու
նշանակությունը» աշխատությունները, որոնք փաստորեն գիտական
ստեղծագործություններ են՝ գրված չափածոյի ձևով: Այսինքն՝
սրանք այն գործերն են՝ որոնցում ներամիտփված ինֆորմացիան
ամբողջապես ենթարկված է դատողականության օրենքներին և որ-
պես այդպիսին չեն կարող ենթարկվել սուբյեկտիվ ընկալման:

Մենք արդեն նկատեցինք, որ ստեղծագործության ընկալման
սուբյեկտիվությունը պայմանավորվում է երկու հիմնական պատ-
ճառներով. սուբյեկտիվություն, որ գալիս է բուն գեղարվեստական
երկից, այսինքն՝ հեղինակից. և սուբյեկտիվություն, որ գալիս է ըն-
կալողից, այսինքն՝ ընթերցողից: Սակայն երկի ընկալման սուբյեկտի-

վացումը սրանով չի ավարտվում. իր հերթին այն ևս պայմանավորվում է երկու գործոնների առկայությամբ:

ա) Գեղարվեստական երկը ընկալողը (այս դեպքում նկատի ունենք մասնագետ ընթերցողին և մեկնաբանողին) ընդունակ է առանձնացնել խիստ որոշակի կողեր, որոնցից այն կողմ նա չի կարող անցնել, այսինքն՝ նրա իմացությունն ու ենթագիտակցությունը, երևակայությունը միայն այդքանն են թելադրում: Սա, ինչպես ասում են, ընկալման սուբյեկտիվացման օբյեկտիվ պատճառն է:

բ) Ընթերցողն ընդունակ է ընկալել ու ըմբռնել գեղարվեստական երկի համակառույցը ներկայացնող ողջ կողերն ու նրանց հարաբերությունները, սակայն վերջիններս նա մասնատում է, չըջանցում, ժխտում կամ հաստատում է այս կամ այն կողն ու հարաբերության ձևը: Սուբյեկտիվացման երևույթը դրսևորվում է հեղինակ-գրականագետ, ժամանակ-գրականագետ, դավանանք-գրականագետ, իրադրություն-գրականագետ և այլ գոյաձևերի առկայությամբ: Շիրվանզադեն ժամանակին նկատել է, որ գրական այս երևույթը մշտապես ուղեկցել, ուղեկցում է և երևի կուղեկցի գրական ընթացքին: Նա լրջախոհության և համեստության է կոչել այն գրողներին, որոնք մամուլից պահանջել են «հալած յուղի» տեղ ընդունել իրենց անմիտ աշխատասիրությունները, միևնույն ժամանակ խարազանել քննադատական սուբյեկտիվիզմն ու գրական խմբակայությունը:

Մենք կանգ առանք գեղարվեստական երկի ոացիոնալ կառույցի օբյեկտիվ ու սուբյեկտիվ ընկալման հարցերի վրա: Սակայն գեղարվեստական երկը, ինչպես արդեն նկատել ենք, դատողության և զգացմունքի հանրագումար է: Եթե դատողությունը ենթարկվում է կարգավոր կողավորման, ապա զգացմունքը վերջինիս դժվար է ենթարկվում կամ համարյա չի ենթարկվում: Սակայն ընկալման հոգեբանության հարցերի պարզաբանման համար ավելորդ չէ տարբերակել զգայականին վերաբերող առանձին օրինաչափություններ:

Նախ հստակորեն պետք է գատել զգայականը զգացմունքից: Այս տարբերակումը հոգեբանական խնդիր է:

Զգացողությունն ինքնին մաքուր կենսաբանական հասկացություն է և որպես երևույթ առանձնահատուկ է ընդհանրապես կենդանական աշխարհին: Մարդու մոտ զգացողությունը կենսաբանական երևույթ լինելով հանդերձ, ձեռք է բերել սոցիալական ուղղվածություն: Զգացողությունը զգացմունքի ցածրագույն ձևն է և այն վերածում է զգացմունքի՝ վերջինիս սոցիալականացման ճանապարհով: Ընդ որում՝ զգացմունքի մեջ հաշվի է առնվում ոչ միայն մաքուր

անձնական ապրումը, այլև այն, որ պայմանավորված է հասարակական գիտակցությունը:

Ամեն մի զգացում մարդկային ներաշխարհի շարժուն վիճակ է՝ իմաստավորման ամենաբուֆերային փուլում: Հոգեկան աշխարհի այս որակը հնարավորություն է ընձեռում հարաբերականորեն տարբերակել ինչ-ինչ տարրեր, որոնք լիցքավորվում են դատողականություն հատկանիշներով: Այնպես որ մենք մտածողության (այս դեպքում՝ ընկալման) դատողական և զգայական որակները չպիտի փորձենք խստագույնս զատել իրարից, որովհետև դատողականը մշտապես կարգավորում է ընկալման զգայական հոսքը, որ անկանոն է ու բազմաճյուղ, իր հերթին զգացումը կենսունակ է դարձնում դատողական հոսքի շարժունակությունը: Ուրեմն՝ զգացումը մարդկային գիտակցության ձևերից մեկն է, ռեալ իրականության ընկալման ու արտացոլման միջոց, որն իր մեջ ներառում է մարդու սուբյեկտիվ հարաբերությունը իրականության նկատմամբ:

Ինչպես գեղարվեստական ստեղծագործությունը, այնպես էլ առհասարակ շրջապատող աշխարհը ընկալելիս մարդու մեջ զգացումը տարրորակվում է հիմնականում երեք ձևերի: Դրանք են՝ դրական զգացում (հաճույք, ուրախություն, համակրանք, սեր, բավականություն և այլն), բացասական զգացում (դառնություն, վախ, տխրություն, տհաճություն, անհանգստություն, վիրավորվածություն և այլն), չեզոք զգացում (անտարբերություն, ապատիա, անհետևողականություն և այլն):

Սրանցով, իհարկե, չի սահմանափակվում զգացումի կամ զգայական տեսակավորումը: Այն կարող է լինել բազմորակ ու բազմաբարդ և ուղղակիորեն առնչվում է մարդու հոգեկան ու ֆիզիկական, ինտելեկտուալ, տարիքային և այլ հանգամանքներին ու առանձնահատկություններին, ինչպես նաև այն անկրկնելի իրադրությունը, որի մեջ հայտնվում է ինքը՝ մարդը: Որքան էլ Ա. Ն. Լուկը⁶⁶ փորձում է առանձնացնել զգացումի 70 որակ, այնուամենայնիվ դրանով չի սահմանափակվում վերջինիս դրսևորման ոչ չափը, ոչ էլ որակը:

Գեղարվեստական երկի ընկալման հոգեբանության ուսումնասիրման կարևոր հարցերից մեկն էլ նրա համակառուցյի ամբողջության ու կառուցվածքային մասնատվածության հարցն է: Անհնար է գեղարվեստական երկը ընկալել միանգամից ու ամբողջականորեն:

⁶⁶ А. Н. Лук, "О человеке юмора и остроумии", М., 1968

ինքնին երկը ամբողջական համակարգ է՝ թե՛ իր գաղափարական ուղղվածությունը և թե՛ գեղագիտական առանձնահատկությունների կառույցով: Գեղարվեստական երկը հեղինակի գաղափարական ու գեղագիտական ուղղվածությունը մատուցող իմաստավոր կողերի նպատակադիր դասավորությունը կառուցված գրավոր համակարգ է:

Սակայն երկի խնդրառական հատկանիշները չեն սահմանափակվում միայն գաղափարա-գեղագիտական հատկանիշներով: Այս դեպքում նկատի ունենք երկի բազմաձայնություն հատկությունը: Ստեղծագործությունը ընդունակ է իր վրա վերցնել առավել շատ ենթատեքստային ֆունկցիաներ, քան այն կարող է առաջին հայացքից թվալ: Այն ընդունակ է ներամփոփել ինֆորմացիայի բազմաբնույթ տեսակներ, ասենք՝ գույտ լեզվաբանական, փրիխտիայական, սոցիոլոգիական, վիճակագրական, հոգեբանական, պատմագիտական և այլն:

Հասկանալի է, որ նրա ընկալման ընթացքում ընթերցողը այս ինֆորմացիայի տեսակներին մոտենում է ընտրողաբար: Դրա համար էլ տեքստը ընթերցելիս կամ ընկալելիս ենթարկվում է շերտավորման, ցրման և ցրումից հետո ընկալողը ընտրում է այն շերտերը, որոնք անհրաժեշտ են, բխում են իր խնդրից: Ցրիվ շերտերի ընտրությունն ինքնին իմացա-հոգեբանական գործողություն է և իրենից ներկայացնում է չափազանց հետաքրքիր ու բարդ երևույթ: Գեղարվեստական երկը ունենալով իր ներքին օբյեկտիվ կյանքը, այնուամենայնիվ, ենթարկված է ընկալողի իմացական և իրացիոնալ հայեցողությունը, որոնք երկը բաժանում են որակային միանչանակություն ունեցող շերտերի: Ընդ որում՝ շարունակաբար հարուցվում են երկի շերտավորման նոր տեսանկյուններ, և որքան շատ են նրան մոտենալու սկզբունքները, նույնքան վերջինս ընդունակ է վերաշերտավորվել ինֆորմացիոն միանչանակ շերտերի: Գործնականորեն անհնար է սպառել գեղարվեստական երկի դիտարկման ուղղվածությունը, որովհետև ինֆորմացիոն հոսքերի ուղղությունը պայմանավորված է ոչ միայն ընկալողի երակետով, այլև ժամանակների պահանջով, որն իր հերթին շարունակաբար վերանայում է գեղարվեստական երկի ընկալման չափանիշները: Եվ սրանով է պատճառաբանվում այն երևույթը, որ միևնույն երկը տարբեր ժամանակներում տարբեր ձևով է ընկալվում ու մեկնաբանվում:

Այսպիսով, թե՛ հոգեբանական և թե՛ փորձա-իմացական առումով անհնար է միանգամից ընկալել գործի ամբողջական ինֆորմացիան,

դրա համար էլ ընթերցողը միշտ մի բան թողնում է, չըջանցում, բացառում շատ փաստեր, որոնք կոնկրետ դեպքում իրեն չեն հետաքրքրում: Եվ ընդհանրապես մի հարցի մեջ խորանալու համար անհնար է չըջանցել երկի այլ ինֆորմացիոն շերտերը, չըջանցել՝ նշանակում է չխորանալ խնդրի մեջ, իսկ խնդրի առանձնացումը իր հերթին երկի ամբողջութիւնն աղճատում ու անտեսում է նշանակում: Ըստ էութեան սա է պատճառը, որ նրա նկատմամբ ցուցաբերած մասնագիտական հետաքրքրութիւնը խախտում է տեքստային համակարգի ամբողջականութիւնը, այն ամբողջականութիւնը, որն ստեղծել է հեղինակը և օբյեկտիվորեն գոյութիւն ունի նաև բոլորի համար: Հեղինակը երկը ստեղծելու ընթացքում երբեք նկատի չունի ասենք՝ գուտ լեզվաբանին, տաղաչափին, տեսաբանին, փիլիսոփային, բայց ահա հեղինակից անկախ այն ձեռք է բերում հատկութիւնների և հարաբերութիւնների բազմաձև արժեքականութիւն ու օժտվածութիւն: Եվ մենք չպիտի զարմանանք, որ երբ գրականագետը հեղինակի ներկայութեամբ գիտական մեկնութեան է ենթարկում երկը, հեղինակը անկեղծորեն խոստովանում է, թե ինքը գրելու ընթացքում այդպիսի բաներ չի մտածել: Հիշենք, որ երկը ստեղծելու պահին հեղինակի ենթագիտակցական մտածողութեան ոլորտը երբեք չի տրվում հիշողութեանը: Բացի դրանից, հեղինակի «չմտածելը» չի կանխում այն ճշմարտութիւնը, որ մտածողութիւնը ինքնին, սուբյեկտից անկախ, հագեցած է հատկութիւններով ու հատկանիշներով, որոնք հանդես են գալիս և որպես տվյալ ժամանակաշրջանի հասարակական մտածողութեանը հատուկ ձևեր, և որպես այդ մտածողութեան գործիքի (լեզվի) կառուցվածքային օրինաչափութիւններ: Ասենք լեզվաբանը ուսումնասիրում է երկի լեզվատոճական կառուցվածքը: Բայց ահա տվյալ երկի լեզվական ու ոճական կառուցվածքից դուրս այդ նույն լեզուն օժտված է ուրիշ շատ հատկանիշներով, որոնք պետք է նկատի ունենալ: Եթե լեզվաբանն ուսումնասիրում է տեքստում տեղ գտած բայի դիմավոր ու անդամ ձևերը կամ չթեքվող խոսքի մասերը, դա չի նշանակում, որ նրա առանձնացրած լեզվական փաստերը՝ բառերն ու բառակապակցումները իրենց ձևական տարադիրք դրսևորումներից բացի չունեն սոցիալական, գաղափարական, գեղագիտական օժտվածութիւն: Նույնը և տաղաչափութեան մեջ: Եթե տաղաչափի մեջ վանկա-չեչտական գրասենյակային հաշվարկները չեն բխեցվում գեղարվեստական խնդրից, ապա դա չի նշանակում, որ ռիթմը, հանգը, շեշտը չունեն գաղափարա-գեղագիտական օժտ-

վածություն: Ուրեմն, նախ և առաջ այս օժտվածությունն է հետ պետք է հաշվի նստել, որովհետև ինքը՝ օժտվածությունն է ստեղծել բառի տարադիրքությունը, լեզվական ձևերն ու նրանց հարաբերությունները՝ թե լեզվական, թե տաղաչափական առումով:

Ընկալման հոգեբանության հարցերը քննելիս պետք է նկատի ունենալ նաև գեղարվեստական երկի ընկալման զուտ տեխնիկական կամ, ավելի ստույգ՝ բնագրաբանական կողմը: Երկի ամեն մի հրատարակություն որպես մատուցվելիք նյութ ենթարկված է տեքստաբանի, հրատարակչի, խմբագրի, գրաքննիչի կամքին: Այն, ինչպես ցույց է տվել կյանքը, հրատարակման ժամանակ երբեք չի հասնում հեղինակային ցանկություն կոչված կանոնիկության: Երկը կենսագրություն ունի, որ երբեք չի ավարտվում: Նրա հեղինակային, խմբագրական ու հրատարակչական փոփոխությունը, բնական է, փոփոխում է նաև ընկալման հոգեբանությունը: Ընթերցողը, եթե մի անգամ արդեն ծանոթացել է տեքստի ամբողջական պատկերին, հետագա հրատարակություններում այն աղճատվելու դեպքում ներքին անբավարարվածություն է զգում, որովհետև չի ուզում հրաժարվել իր նախնական պատկերացումից: Դիտելի է նաև հակառակ երևույթը: Երբ հենց սկզբից ու հետո ավանդաբար հրատարակվում է աղճատված տեքստը, ու այնուհետև վերականգնվում է, մասսայական ընթերցողը չի կարողանում համակերպվել, մինչդեռ երկի կենսագրությունը, ինչպես նկատվեց, հարափոփոխ է, այն երբեք չի ավարտվում հեղինակի կենսագրությամբ:

Ակտիվ գործոն է նաև ընկալողի տարիքային առանձնահատկությունը: Ամեն մի գեղարվեստական ստեղծագործություն մարդը ընկալում է իր կենսափորձի տեսանկյունից: Տարիքային սահմանը որոշակիորեն ազդում է մարդու մտածողության, դատողական ու զգայական հոսքերի համամասնության վրա: Սովորաբար ժամանակը ազդում է կանխելու իմաստով մտածողության զգայական հոսքի վրա, որովհետև կենսափորձն ու կրթությունը (վերջինս կենսափորձի տեսական ու նաև կանխակալ ձեռքբերում է) հնարավորություն են ստեղծում խորքից իմաստավորել երևույթները: Այս է պատճառը, որ տարիքային ու կրթական տարբեր մակարդակներում մարդը տարբեր ձևով է ընկալում ու մեկնաբանում գեղարվեստական միևնույն երկը:

Չափազանց կարևոր գործոն է նաև երկի ազգային ու կրոնական բնույթը: Ժամանակակից ընթերցողի համար կրոնական պատկանելությունը ակտիվ գործոն չէ, բայց անցյալ դարաշրջանների համար

երկի կրոնական հատկանիշը ընկալողի համար առաջնային դեր է խաղացել: Գալականների տարադիրքությունն պատճառով արհամարհվել ու ոչնչացվել է անհամար գրականություն, այդ թվում և գեղարվեստական գրականություն: Մովսես Սորենացին Ալեքսանդրիայում եղած ժամանակ ցավով է նկատել, որ Պղոտեանոսին Մարկոսի փոխարինելը տեղի տվեց իմաստասիրական հսկայական գրականության ոչնչացմանը: Էլ չենք ասում, թե ինչքան գրականություն այրեցին օտար բռնակալները քրիստոնյա Հայաստանում: Եզնիկ Կողբացին ելնելով Հայաստանի քաղաքական վիճակից և իր համոզմունքից, ժխտողական վերաբերմունք է ցուցաբերել մագդեղական, աղանդավորական գրականության ու կրոնների նկատմամբ:

Ընկալողի մեջ բուռն ու արտակարգ ռեակցիա է առաջացնում գեղարվեստական երկում արտահայտված ազգային արժանապատվությունը շոյող և կամ էլ նսեմացնող բովանդակությունը: Երևույթը առավել սուր կերպով է դրսևորվում ազգային փոքրամասնության պատկանող ընթերցողների մեջ՝ մանավանդ, երբ գործերի հեղինակը նշանավոր անձնավորություն է ու այլազգի: Նման դեպքերում նույնիսկ գեղարվեստական ամենաթույլ գործերը կարող են մեծ բավականություն պատճառել ընթերցողին: Հոգեբանական այս երևույթը կողմնակալ ու միջակ հեղինակները օգտագործում և չարաչահում են: Իրենց թույլ գործերի նկատմամբ տաճած ամբոխային հետաքրքրությունը ծառայեցնում են գրականության մեջ հեղինակություն վաստակելուն: Նույն երևույթը տարածվում է նաև թեմայի առօրեականության վրա: Մասսայական ընթերցողը միշտ չէ, որ կարողանում է հստակորեն տարբերակել առօրեականը արդիականից: Գեղարվեստական մեծ ընդհանրացումների չտանող առօրեական դեպքերի ու դեմքերի նկարագրությունը չարժում է մասսայական ընթերցողի հետաքրքրասիրությունը: Նման պարագայում մասսայական և մասնագետ ընթերցողների կարծիքների միջև միշտ էլ հակասություն է լինում: Գրականության քննադատը, հասկանալի է, հաշվի չալիտի նստի երկի այս բնույթի «մասսայականության» հետ: Լինում է նաև հակառակը: Արդիական, մեծ ու խորը ընդհանրացումներով երկերը հաճախ չեն արժանանում մասսայական ընթերցողների հավանությանը, որովհետև նրանք ի վիճակի չեն լինում ներթափանցել երկի գաղափարագեղագիտական այն աչխարհի մեջ, որը և պայմանավորում է վերջինիս երկարակեցությունը: Այսպիսի գործերը կարողանում են հաղթահարել ժամանակի անողորմությունը, մինչդեռ առօրեականները դառնում են կոնկրետ ժամանակների հպատակ սպասարկուներ:

Ստեղծագործությունների ընկալման մասնավորումը բացատրվում է նաև ազգային մտածողության յուրահատկությամբ, երկի զարդանախաչային ինքնատիպությունը: Սրանք անհասկանալի են օտար ընթերցողին: Կան գեղարվեստական գործեր, որոնք պահանջում են հոգեհարազատ ընթերցող: Այս տիպի գործերից օտարը ընկալում է միայն այլոժետային կողմը, մինչդեռ ազգային սեմանտիկայի ողջ միջոցառումն ու սրանով պայմանավորված հոգեբանական զուգորդությունները ամբողջությամբ դուրս են մնում: Ընթերցողի համար այս օրինաչափությունը գործում է նաև գեղարվեստական այն գործերի ընկալման ժամանակ, երբ վերջիններս վերաբերում են տարբեր դարաշրջանների կյանքին ու մտածողությանը, ստեղծագործական մեթոդներին ու հոսանքներին: Բոլոր ընթերցողները չեն, որ ի վիճակի են գեղարվեստական մի համակարգից անցում կատարել մի այլ համակարգի: Ընդ որում՝ այդ անցումը հեշտ չէ նաև մասնագետ ընթերցողների համար: Գրականության մեջ հատկորեն սահմանագծվում են դարաշրջանների գրական ստեղծագործությունները՝ թե լեզվով, թե մտածողությամբ, թե պատկերավորման համակարգով, և բազմաթիվ այլ հատկանիշներով (հին շրջան, միջնադար, կլասիցիզմի շրջան և այլն): Այս տարակառույց գեղարվեստական համակարգերը ընկալելու համար պահանջվում է ակտիվ ու շրջահայաց ընթերցող. էլ չենք ասում, որ գիտական ընկալման համար ոչ միայն դարաշրջանները, այլև առանձին հեղինակներ պահանջում են մասնագետ ընթերցող: Նույն պահանջները տարածվում են նաև գրական տարբեր ուղղությունների ու հոսանքների պատկանող երկերի վրա (սիմվոլիզմ, իմպրեսիոնիզմ, էկզիստենցիալիզմ և այլն):

Որոշակի հետաքրքրություն ու անտարբերություն կարող է առաջացնել այս կամ այն գեղարվեստական երկը՝ կապված նրա մատուցման միջոցների ու եղանակների հետ: Երկի մատուցման հաճախականությունը (թերթ, ամսագիր, գիրք, թարգմանություններ, ռադիո, հեռուստատեսություն), որքան էլ այն արժեքավոր լինի, կարող է անտարբերություն առաջացնել ընթերցողների շրջանում: Նրա պրոպագանդան կողմնակալությունն ու ծայրահեղությունը հակառակ արդյունք են տալիս: Ընթերցողների շրջանում հոգեբանական հակառակ ռեակցիա են առաջացնում այն գործերը, որոնք հազվագյուտ են հրատարակվում կամ էլ արգելվում են գրաքննության կողմից:

Երկի նկատմամբ ընթերցողի ցուցաբերած այս հետաքրքրությունը ընկալման հոգեբանության յուրօրինակ դրսևորում է: Բավական

մեծ թիվ են կազմում այն ընթերցողները, որոնք գեղարվեստական երկի մեջ փնտրում են իրենց հետաքրքրող իրադրույթյուններ, երևույթներ, պատկերներ, կերպարներ. ասենք՝ բնանկար, սիրային հանդիպումներ և երկխոսություններ, դրամատիկ պահեր. պատերազմական գործողություններ և այլն: Այս բնույթի ընթերցողները պարտադիր կերպով չըջանցում են երկի ամբողջականությունը, այսինքն՝ աղճատում են այն: Ընդ որում, օրինաչափությունը տարածվում է նաև մասնագետ ընթերցողների վրա: Թեմատիկ հետաքրքրությունից ելնելով ուսումնասիրողներից ոմանք, կամ ավելի ճիշտ շատերը, ընտրում են այնպիսի տեքստեր, կամ տեքստային այնպիսի հատվածներ, որոնք առատ նյութ են տալիս թեմատիկ դրույթը հաստատելու համար: Այսպիսի դեպքերում երկի արժեքավորումը կատարվում է նրանում տեղ գտած անհրաժեշտ ինֆորմացիայի առատությունամբ:

Մենք արդեն նշել ենք, որ գեղարվեստական երկի ընկալման հոգեբանությունը կարող է պայմանավորված լինել բազմաթիվ օրինաչափ և ոչ օրինաչափ պատմական ու պայմանական, երբեմն՝ բոլորովին չիմաստավորված ու անսպասելի հանգամանքներով, որոնց բոլորին անդրադառնալը պարզապես անհնար է: Սակայն նշենք դրանցից մի քանիսը: Ընթերցողներն իրենց որոշակի վերաբերմունքն ունեն գործի ժանրային դրսևորումների (պոեզիա, արձակ դրամատուրգիա), գեղարվեստական պայմանականության (կոմպոզիցիոն հնարանք, սիմվոլիկա, պատկերի դեֆորմացիա, գրոտեսկ, լիտոտա, ալեգորիա և այլն), մատուցման ձևերի (ձեռագրեր, տպագիր, պոլիգրաֆիկ նկարազարդում, ձայնագրում, ռադիո, կինո, հեռուստատեսություն) նկատմամբ: Այս բոլորի մեջ, սակայն, առանձնահատուկ ուսումնասիրության խնդիր է դառնում, այսպես կոչված՝ «ենթատեքստային ազատություն» հարցը: Հասկանալի է, որ այս դեպքում նկատի ունենք ընկալողի երևակայությունը, որն, ինչպես նկատել է Հեգելը, հզոր միջոց է ոչ միայն գեղարվեստի կերտման, այլև՝ ընկալման համար: Արվեստագետը գեղարվեստական իրադրույթյան նկարագիրը, որպես օրենք, չի հասցնում կատեգորիկ ավարտվածության: Այդ խնդիրը ինչ-որ տեղ, ինչ չափով թողնում է ընթերցողին, ընկալողին: Ենթատեքստային ազատության գաղտնիքը նրանում է, որ հեղինակը երկի ստեղծման ընթացքում ընտրում ու ընդգծում է գեղարվեստական իրադրույթյունների ու հոգեվիճակների ամենահիմնական

գծերը, որոնք կարող են դառնալ մեռած գրանցումներ, եթե ընթերցողը իր երևակայությամբ չլրացնի, կենդանություն չտա վերջիններին: Երկի «ազատ տարածություն» խնդիրը գեղարվեստի գաղտնիքներից է: Ամեն մի տաղանդավոր երկի շուրջ հարյուրավոր ուսումնասիրություններ են ստեղծվել: Այս ազատ տարածությամբ էլ գեղարվեստական երկը տարբերվում է գիտական երկերից, վերջին հաշվով՝ գեղարվեստական մտածողությունը գիտական մտածողությունից: Ըստ էության գիտական երկերում այս ազատ տարածությունը չկա: Մեծ գրողների երկերում այս ազատ տարածությունը անսահման է, որտեղ ընթերցողի միտքը կարող է ուժգնորեն ծավալվել: Թույլ գրողների երկերում էլ կա ազատ տարածություն, սակայն դա պարզապես ազատ տարածություն է:

ՄԱՍ ԵՐԿՐՈՐԿ

ՎԻՊԱԿԱՆ ԿԱՌՈՒՅՎԱԾՔԻ ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱԿԱՆ ՇԵՐՏԸ

Երևանի դրամատիկական թատրոնը առաջին անգամ բեմադրեց Եղիշե Չարենցի «Երկիր Նաիրի» վեպը (բեմականացման և բեմադրության հեղինակ՝ Երվանդ Ղազանչյան):

Թատերագետների մամուլում ասված դրվատանքի խոսքերից երևում էր, որ Չարենցի հանրահայտ գործի բեմադրությունը արդեն իսկ հաջողվել է, և այն կարող է հիմնավորապես մտնել հայ թատերական խաղացանկի մեջ: Դժբախտաբար, այդպես չեղավ:

Ցանկացած դրամատուրգիական երկի բեմադրություն, հասկանալի է, թատրոնի ստեղծագործական կոլեկտիվից պահանջում է ուշադիր և երկարատև նախապատրաստական աշխատանք՝ կապված բեմադրության ռեժիսուրայի, դերասանների ընտրության, դերաբաշխման, նկարչական, երաժշտական ձևավորման և բազմաթիվ այլ հարցերի հետ: Խնդիրը ավելի է ծանրանում, երբ բեմադրվող ստեղծագործության սեռը դուրս է դրամայի սահմաններից և բեմականացման համար գեղագիտական իմաստով պահանջում է ժանրային փոխակերպման բարդ և միևնույն ժամանակ նուրբ «վիրահատություն»:

Թատրոնի, առավել ևս կինոյի՝ պատմություն մեջ այլ ժանրերի բեմականացման հաջողված օրինակները քիչ չեն: Այս իմաստով «Երկիր Նաիրի» վեպը իր դժվարահաճություններ չըջանցում է ժանրային վերափոխման բոլոր հնարավոր օրինակները: Դժվարահաճությունը նախ և առաջ պայմանավորված է նրանով, որ Չարենցի հիշյալ ստեղծագործությունը իր կառուցվածքային առանձնահատկությամբ խիստ յուրահատուկ է: Մտնելով վիպական ժանրի մեջ, միևնույն ժամանակ դուրս է գալիս նրա սահմաններից՝ ստեղծելով իր ժանրային ինքնուրույնությունը: Չարենցի բնորոշմամբ այն «պոեմանման վեպ է»: «Երկիր Նաիրի» վեպի ժանրային յուրահատկությունը չի սահմանափակվում զուտ պոետիկական խնդիրներով: Նրա գեղարվեստական կառուցվածքը ենթարկված է երկի հիմքում ընկած կենսա-

կան իրականությունների կրկնությունը և սրանից բխող հեղինակի ստեղծագործական հոգեբանությունը: Այս յուրօրինակ կրկնությունը Չարենցին հոգեբանորեն ստիպել է իր գիտակցության հոսքի մեջ համատեղել կրկնության տարաբևեռները որպես ճակատագրական հակադրամիասնություն: Կենսական իրականության այս որակը ներթափանցելով հեղինակի գիտակցության մեջ, այն դարձրել է մի բազմաձայն մենախոսություն՝ ստեղծելով հեղինակի ակնարկած «պոետանման վեպը», որտեղ վեպի մաքուր ժանրային որակը բխել է կենսափաստի հակասական բազմաձայնությունից, իսկ պոետի որակը՝ այս ամենի մասին լարված զգացմունքով արտահայտվող հեղինակի մենախոսությունից: Այստեղ բաց երկխոսություն, որպես այդպիսին, համարյա չկա (հեղինակի հերոսների հատ ու կենտ առանձնացվող ձայները չի տալիս որպես երկխոսություն, գծիկ չի դնում, այլ առնում է չակերտների մեջ որպես ռեպլիկ, որպես հայտարարություն, որպես արտահայտվելու ինչ-որ ձև, բայց ոչ երկխոսություն): Այստեղ երկխոսությունը, որ փակ է ու համը, գնում է ոչ այնքան հերոսների միջև, որքան հերոսների ու հեղինակի, հերոսների և ճակատագիր դարձած պատմության միջև: Ընդ որում՝ ճակատագիրը լսում է հերոսների ձայնը, սակայն պատասխանում է միայն անողոք շարժումով, գործողությամբ, իսկ հերոսների և հեղինակի երկխոսության մեջ ժամանակի և տարածության իմաստով խախտված է միապահությունը, հերոսները չեն լսում հեղինակի ձայնը, որովհետև ճակատագիրը նրանց հետ արգեն ավարտել է իր պատասխան կոչվող անելիքը:

Ո՞րն է, սակայն, վեպի հիմքում ընկած կենսական իրականության բազմաձայնությունը, ի՞նչ ուղիներ կարելի է նշմարել այդ ձայները առանձնացնելու իմաստով, ինչպե՞ս պոկել վիպական կառուցվածքից դրամատուրգիական շերտը:

Վիպական ժանրի ստեղծագործության մեջ երկխոսության նպատակադիր ուղղվածությունը սկիզբ է առնում գործողության մեջ ծավալվող բախումից: Այս հողվածի մեջ հարկ չկա կետ առ կետ թվարկել երկխոսության ֆունկցիոնալ դրսևորումները, որովհետև «երկխոսությունը ընդունակ է թափանցել վիպական համակառույցի բոլոր տարրերի մեջ» (Բախտին): Գրականագետի այս և հաջորդ կարծիքները, որոնք պիտի բերեմ, մեզ համար կարող են բանալի դառնալ առաջադրվող խնդիրը հստակելու համար: Գրականագետը միանգամայն իրավացի է, երբ հայտնում է այն կարծիքը, թե «վեպի մեջ գործող մարդը էպոսի խոսող մարդ է: Վեպը կարիք ունի իրենց գաղափարական յուրահատկությունը բերող մարդկանց...»: Ուրեմն, «վե-

պում խոսող մարդիկ էականորեն սոցիալական են, ուստի նրանցից յուրաքանչյուրը գործում է իր սեփական գաղափարական և սոցիալական աշխարհում»։ Ապա շարունակվում է. «Հերոսի խոսքը վեպի մեջ փոխանցվում և վերարտադրվում է գեղարվեստորեն, և ի տարբերություն դրամայի, վերարտադրվում է հեղինակի խոսքով»։

Եվ քանի որ «Երկիր Նաիրի»-ի կառուցվածքի մեջ մենք, պվելի ճիշտ՝ հեղինակը առանձնացրել է նաև քնարական շերտը, կամ որակը (այն պոեմանման է), ուստի այստեղ անհրաժեշտ է ուշադրություն անել գրականագետի և մի կարծիք։ «Քնարական ստեղծագործություն մեջ հեղինակի խոսքը չի հանդիպում, չի ենթարկվում ուրիշ խոսքի դիմադրությունը, նա հոսում է հեղինակից դեպի իր առարկան, ոչ ոք նրան չի խանգարում»։

Այսպես ուրեմն, «Երկիր Նաիրի» վեպի մեջ սահմանազատվում և ինքնուրույնաբար կողք-կողքի գոյատևում են խոսքային երեք որակներ՝ ա) հերոսների խոսք՝ արտահայտված հեղինակի խոսքով (վիպական խոսք). բ) հերոսների խոսք՝ արտահայտված հերոսների կողմից (դրամատուրգիական խոսք) և գ) քնարական լարվածություն մը օժտված հեղինակային խոսք (քնարական խոսք)։

Հարկավոր է պարզել նաև, թե ինչ որակ ունեն հիշյալ խոսքերի ձայնային շեշտերը, և, որ նույնքան կարևոր է, այդ շեշտերը ենթատեքստային են, թե արտահայտվում են բաց տեքստում։ Ուշադիր հետևողը կարող է նկատել հետևյալ օրինաչափությունը. հեղինակի կողմից արտահայտված վիպական հերոսի խոսքը երգիծական շեշտ ունի և արտահայտվում է բաց տեքստում։ Այս խոսքը հերոսների սոցիալական տիպը բնութագրող խոսքն է և արտաբերում է Մազուլիի Համոյի, Տելեֆոն Սեթոյի, Փուքսի և մյուսների կողմից։ Չարենցն այս դեպքում նրանց դիտում է նաիրյան քաղաքի հասարակական կարծիքի տեսանկյունից։

Դրամատուրգիական խոսքի ձայնային շեշտը լուրջ է, դրամատիկ և արտահայտվում է կրկին բաց տեքստում։ Այստեղ Մազուլիի Համոն, Տելեֆոն Սեթոն անմիջապես փոխում են իրենց անունները, դառնում են Համո Համբարձումիչ, Սեղրակ Ֆայյան և այլն։ Հեղինակը հերոսների խոսքի արտաբերման ընթացքում «բացակա» է։

Հեղինակի քնարական լարվածություն ունեցող խոսքը ունի ողբերգական շեշտ և ամբողջություն մը ներծծված է փակ տեքստի կամ ինչպես պայմանավորվեցինք՝ ենթատեքստի մեջ։ Այստեղ ոչ թե Չարենց-գաղափարախոսն է, կամ հասարակական կարծիք ընդունող հեղինակը, այլ՝ երկրի ճակատագրով ապրող Չարենց-բանաստեղծը։ Նրա ձայնն այս է՝ երկիր, ինչո՞ւ այսպիսին դարձար, այս ի՞նչ անե-

լանելի վիճակ է: Այս հարաբերությունն մեջ Չարենցի և իր հերոսների խոսքը և սրանց ձայնային շեշտվածքները գտնվում են տարածաժամանակային տարբեր մակարդակների վրա: Այսինքն՝ եթե ընդհանրապես Նաիրի մասին է խոսքը, հերոսները և հեղինակի ձայները նույնն են, իսկ եթե Նաիրի կոնկրետ կացությունն մասին է խոսքը, ապա տարբերվում են. հեղինակի ձայնը իր շեշտով հակադրված է հերոսների ձայնին: Այսպիսով, բաց, փակ տեքստերում արտահայտվող ձայնային այս տարրորոշումները, որոնք միասին մտնում են վիպական ընդհանուր հոսքի մեջ, որպես գուգահեռվող որակներ, մեզ իրավունք են տալիս վեպը բնորոշել որպես տրագիկոմիկական ստեղծագործություն:

Նշենք միայն, որ կենսական, ապա և վիպական իրականությունը հերոսների համար որպես վիճակ, կացություն, ողբերգական է, որպես վիճակից դուրս գալու անելանելի որոշում՝ երգիծական:

Որտեղի՞ց է գալիս կացություն և շարժման այս երկվությունը:

Նախ ուսումնասիրենք վիպական կոլիզիայի ճեղվածքը, որն իր մեջ ներառում է երկրի պատմության անցյալն ու ներկան, և վեպի հերոսներին, և իրեն՝ Չարենց-հեղինակին: Սրանք բոլորն էլ հավասարապես կրում են ճակատագրով պարտադրված երկվության կնիքը: Վեպի հիմքում ընկած է հազարամյակների դժվարին ճանապարհ անցած և այժմ բզկտված ու դաժանորեն երկատված երկիր Նաիրին: Արևմտյան և արևելյան հատվածներից ոչ մեկը չի կարող տնօրինել ոչ միայն մյուսի, այլև իր իսկ ճակատագրի խնդիրը: Սա դիլեմայի մի կողմն է: Միևնույն ժամանակ նրանցից յուրաքանչյուրը փորձ է անում լուծել այդ խնդիրը՝ միշտ մնալով որպես գաղափար: Նրանք կրում են Նաիրին վերագտնելու գաղափարը, մինչդեռ գործնական քայլը նրանց հնարավորություններից, մանավանդ իրավունքներից վեր է: Այս անորոշությունը ավելանում է ևս մի վիճակ: Մի կողմից առաջին համաշխարհային պատերազմը մահվան, սպանդի կնիքն է դրել Նաիրի երկրի վրա, մյուս կողմից՝ ժամանակավորապես ստեղծել է նրա ինքնորոշման իրական թվացող հնարավորությունը: Այս ինքնորոշման ժամանակավոր կացությունը ինքնին հակադրված է նրա իրական լինելության և գոյատևման տրամաբանությանը: Ունակ հենց այս արագընթաց պահի մեջ էլ մի կողմից Ռուսաստանում բարձրացած հեղափոխությունը, որ նոր ճակատագիր էր խոստանում նաիրյան քաղաքի մարդկանց, մյուս կողմից՝ այդ մարդիկ այնպիսի հարվածի տակ են և այնպիսի անելանելի վիճակում, որ դեպի հեղափոխությունը կողմնորոշվելու հնարավորություն ու ժամանակ

չունեն, որովհետև մինչև այս ամենի մասին մտածելը, թշնամին կարող էր նրանց ոչնչացնել:

Երկատված ու հակադրված են իրար նաև վեպի հերոսների հասարակական և ազգային շահերը: Նրանք մի կողմից մտահոգված են նախրյան երկրի (այս դեպքում քաղաքի) փրկություն հարցով, մյուս կողմից, որպես սոցիալական տիպեր, դողում են իրենց ունեցվածքի վրա, պատրաստ են սեփական առևտրական գործերը փրկելու համար իրենց ապրանքը (Մագուլթի Համոյի համար՝ նավթը) վաճառել թշնամուն: Երկատված, երկխնդիր հերոսները, որ կրում են համապատասխանաբար երկու անուններ (Համո Համբարձումովիչ-Մագուլթի Համո, Ալոչ Նիկիտիչ-Գեներալ Ալոչ, Սեդրակ Ֆայյան-Տելեֆոն Սեթո, Արամ Անտոնիչ-Փուքս և այլն), ունեն նաև երկու ձայն, ընդ որում՝ ձայներից մեկը չի լսում մյուսին: Դա է պատճառը, որ երկատված է նաև իր հերոսներին արժեքավորելու հեղինակային մոտեցումը: Նա մեկ ապրում է հերոսների անելանելի դրաման, մեկ ծաղրում է նրանց անիմաստ ճիգերը: Ընդ որում՝ ծաղրը բաց տեքստի մեջ է, նրանց նկատմամբ ունեցած ներքին ցավը՝ ենթատեքստում: Հարց է առաջանում, թե բեմադրվող «Երկիր Նաիրի»-ի մեջ ո՞ր հերոսը պիտի գործի, ո՞ր հերոսը պիտի երևա բեմի վրա Մագուլթի Համոն, թե Համո Համբարձումովիչը, Տելեֆոն Սեթոն, թե Սեդրակ Ֆայյանը և այսպես նաև մյուսները:

Անկասկած երկուսն էլ: Բացառել մեկին, նշանակում է արժեզրկել կերպարը: Չլսել կամ հանդիսատեսին լսելի չդարձնել ձայներից մեկը, կնշանակի կորցնել երկի բազմաձայնությունը: Հնարավորություն չափով շոշափելով վեպի կենսական հիմքի որոշակի անորոշությունը՝ պարզեցինք, թե մոտավորապես որտեղի՞ց են գալիս չարենցյան միֆական «անմարմին» և «մարմնավոր» նաիրի հասկացությունները: Հարկավոր է դառնում կատարել նաև չարենցյան մյուս պատվիրանը, որ նա թողնում է իր ընթերցողների երևակայությունը: Ի՞նչ է ասում հեղինակը վեպի ընթերցողներին. «Թողնում եմ դու տեսնես, սույն այս պոեմանման վեպում կանցնեն աչքիդ առջևով բազմաթիվ նաիրցիներ. սիրիր որին կուզես, գտիր ում որ սրտում կամ հոգում կամենաս... Իսկ եթե բան է, չգտար-ներիր սիրելիս՝ ես չեմ մեղավոր, գուցե ճիշտ որ միրաժ է Նաիրին (Փիկցիա, միֆ, ուղեղային մորմոք)»: Եվ ապա՝ «Չէ՞ր կարելի արդյոք տեսնել մարմնավոր, պատկերացնել հաստատ Երկիր Նաիրին...»: Ու շարունակում է. «Այս հարցի պատասխանը չես գտնի գրքում,- այլ քո հոգում, քո սրտում պիտի գտնես» և այլն:

Այսպես, վեպի մեջ շարունակ հակադրվում կամ զուգահեռվում են Հերոսների ու նաև հեղինակի գիտակցության հոսքերը: Գրամայի անհրաժեշտ երկխոսությունը առանձնացնելու համար այստեղից պիտի սկսել՝ առանձնացնել կյանքի և գիտակցության իրար հակասող կամ համադրվող ձայները, որոնք ինքնին պատրաստի երկխոսություններ են:

Վեպում հերոսները շարունակ դիմում են անցյալին: Հալածվելով ներկայից, չկողմնորոշվելով ներկայում, հերոսները հոգեբանորեն ջանում են վերագտնել ներկան՝ անցյալի իդեալական պատկերով:

Ո՞րն է Նաիրին, - ու շինվում է ուղեղում, ելնում է դարերի մշուշից, հառնում է Համո Համբարձումովիչի ուղեղից (ուշադրություն դարձնենք՝ ոչ Մազուլի Համոյի), որ նորից իրականանա-ո՞ւր, որտեղ սակայն, ո՞ր ափերում»: Սաթարված ներկայից դուրս գալու համար հերոսը փորձում է դառնալ անցյալի ամենակենսական նվաճումների ու փորձի ժառանգորդը: Հերոսները շարունակ հաղորդվում են զորավար Վարդանին, ակնարկում Վարդանի կամուրջը, հազարամյա Բերդը, հիշենք նաև Համո Համբարձումովիչի նաիրյան հեռավոր պատմությանը նվիրված պաթետիկ, բայց և դրամատիկ ճառը: Այդ անարդար կրակով այրվող հողի վրա Չարենցը հոգեբանորեն նույնպես անցյալը վերագտնում է իր մեջ:

Հավասարակշիռ ներկան միշտ էլ պայմանավորում է նույնքան հավասարակշիռ վերաբերմունք անցյալի նկատմամբ: Այստեղ, այս դեպքում անցյալը երբեք չի իդեալականացվում: Այս միտումը առկա է նաև Չարենցի «Պատմության քառուղիներում» պոեմում:

Հենց այստեղ էլ մենք ուզում ենք նկատել, որ բեմականացման հեղինակը վեպի ժանրային վերափոխման ժամանակ դրամատուրգիական շերտը ուժեղացնելու նպատակով պիտի նկատի ունենար Չարենցի ողջ ստեղծագործությունը, հատկապես նրա «Գիրք ճանապարհին»:

Ուրեմն, վեպում կյանքի օբյեկտիվ հոսքը շարունակ հակադրվում է հերոսների գիտակցության հոսքին: Ահա կյանքի հոսքի օբյեկտիվ ձայնը՝ ես այնքան ուժեղ եմ, որ կարող եմ քայլել ձեր պատմության ու բոլոր սրբությունների վրայով: Իսկ հերոսները պատասխանում են՝ մենք այնուամենայնիվ պատմություն ունենք ու սրբություններ, մենք հավատում և ապավինում ենք դրանց: Այստեղ Չարենցը ընդգծում ու առավել լսելի է դարձնում կյանքի անողորմ ձայնը՝ դե դուք ձեզ համար ապավինեք, իսկ ես ձեր վրայով առաջ կգնամ: Չարենցը, իր ձայնը բխեցնելով պատմության տրամաբանության ձայնից, միջամտում է այս երկխոսությանը՝ մի սրբացրեք պատմությունը որ-

պես նվաճում, այլ հաշվի նստեք նրա դասերի հետ: Ուրեմն, երկխոսությունը գնում է ոչ այնքան հերոսների միջև, որքան վիճակի և հերոսների, Չարենցի և հերոսների: Սրանք ենթատեքստային համը երկխոսություններ են, իսկ տեքստի մեջ այն միայն ռեպլիկ է: Այսինքն՝ հավաքական կարծիք ողբերգական վիճակի մասին, բայց որպես հերոսների կողմից հնչեցրած հետևություն ձայն ու վիճակից դուրս գալու գործնական ելք, ծիծաղելի է: Իսկ ո՞րն է ծիծաղելին և իսկապես՝ դա ծիծաղելի՞» է: Ըստ հեղինակի՝ նախրյան ողբերգությունն էլ իր յուրահատկությունն ունի: Ողբերգության մեջ սովորաբար վիճակից դուրս գալու համար հերոսը իրավունք ունի իր վրա վերցնելու ոչ միայն ողբերգության ծանրությունը, այլև գիտակցելու նրանից դուրս գալու ելքի հավաստի տրամաբանությունը: Իր ծրագրի իրականացման ընթացքում հերոսը կարող է և զոհվել: Վեպի հերոսների համար այդ ելքը չկա. կա միայն ելքի պատրանքը: Ու դրանից հետո, երբ նա փորձ է անում պատրանքով պայքարել իրականության դեմ (տիպիկ դոնկիխոտություն վիճակ), անգամ եթե նա զոհվում է, ինքնին փաստը ողբերգական լինելով հանդերձ, կողքից նայողի համար ծիծաղելի է թվում: Ըստ Չարենցի, այսպիսով, իր հերոսները ողբերգական են, երբ նրանք իրենց երկրի ճակատագրի կրողներն են, ծիծաղելի, երբ, չունենալով ռեալ ելքը, դառնում են ճակատագրի զոհեր:

Ահա վիճակի արսուրդը, ահա և արսուրդի չարենցյան սիմվոլները՝ «Փայտոն առանց օսի», «եղջյուրներ ուղեղի վրա»: Ուրեմն պարզվում է, որ կա Փայտոն, կան նաև անիվներ, բայց չկա անիվները միացնող «օսը»: Կա ուղեղ, կան նաև եղջյուրներ, բայց չկա գանգոսկր, որ ուղեղը պաշտպանի հետհրման ուժից: Այդ եղջյուրների համար ամուր հենադաշտ, պատվանդան է պետք, որպեսզի նրանք խոյահարեն պատմության սխալ ընթացքը: Մորհրդանշական նման ընդհանրացման մենք հանդիպում ենք նաև Չարենցի «Պատմության քառուղիներում» ստեղծագործության մեջ:

Օ, չի եղել մեր գայլը պղնչյա
Եվ ոչ մարմարիոնյա և ոչ անգամ քարե,
Նիհար, կողերը լերկ նա անցել է անժայռ
Տափասպրաններ, մինչև նա հանգիստ առել
Այս Մասիսի հանդեպ անիրական:

Չարենցը ակնարկում է Հոռոմի ուժը խորհրդանշող պղնձյա գայլերի հայտնի արձանը: Իսկ դրանց կողքին՝ գուցե և վերհիշում Կիրա-

կոս Գանձակեցու բերած այն փաստը, որ պարսից ավերածություններից հետո սոված գայլերը օրը ցերեկով Մասիսի դիմաց վխտում են ամայացած, անմարդաբնակ հայ շենքերում:

Մինչև հիմա մենք խոսում էինք վիպական բազմաձայնության տարբերանդման, նրանց երկխոսականացման ու բեմականացման փոխակերպման մասին: Պարզվեց, որ սցենարի հեղինակի և բեմական ռեժիսուրայի համար բավական դժվար խնդիր է շարենցյան տեքստի առաջին հայացքից պատմողական կառուցվածքը տարրալուծել երկխոսականացված որակների՝ տարանջատելով հեղինակային մի ընդհանուր գիտակցության հոսքի մեջ զուգահեռվող ձայները: Բեմական և սյուժետային խրոնիկայի լիարժեքության համար չափազանց կարևոր խնդիր է նաև հերոսների գործողության տարածքի, նրանց շարժման, բեմական առարկայական ռեյնֆի սոցիալական սիմվոլիկայի ճիշտ տեղաբաշխման ու մեկնաբանման հարցը: «Երկիր Նաիրի» վեպում շարժումը ոչ այնքան գործողության շարժում է, որքան՝ մտքերի: Հերոսների շարժումը նրանց խոսքի մեջ է: Դրաման սիրում է գործողության դինամիզմ: Այս դեպքում, ուրեմն, կարևոր խնդիր է դառնում նաև շոշափել ու անջատել դրամատուրգիական (բեմական) շարժման դինամիկան, մտքի, պատումի շարժումը զուգակցել հերոսների ֆիզիկական շարժմանը, միտքը նյութականացնել շարժման ձևով, ստեղծել տեսարանի տարածական, խորքային պատրանք:

Մեր կարծիքով այստեղ, ավելի քան ուրիշ գործերի բեմադրությունների ժամանակ, անհրաժեշտ է լիարժեքորեն օգտագործել բեմի տեխնիկական հնարավորությունները, լուսային էֆեկտները, նկարչական ձևավորման սիմվոլիկայի հնարավորությունները:

Վեպում նաիրյան քաղաքի մեջ ապրող և գործող հերոսների տեսողության կենտրոնում են Բերդը, Վարդանի կամուրջը, հատկապես՝ Առաքելոց եկեղեցին, որին Չարենցը խիստ կարևորություն տալով, գրքի մեջ նկարել է պարզ, բայց ամուր ու վեհաշունչ տեսքով: Սրանք սոսկ կոլորիտային միջոցներ չեն, որոնց նկարիչը կարող է նկատի ունենալ կամ՝ ոչ: Այս դեպքում եկեղեցին հերոսների և հանդիսատեսի տեսադաշտում պիտի լինի, որովհետև այն ենթատեքստ ունեցող առարկայական խորհրդանշան է, իսկ նկարիչը դա չի պատկերել, որը մեր կարծիքով լուրջ բացթողում է: Լուրջ բացթողում է այն իմաստով, որ վեպում հանդես բերվող առարկայական աշխարհը (վիպական կոսմոսը) խստագույնս պայմանավորված է հերոսների ապրումների հետ: Պոկել այդ ապրումները իրենց համապատասխանող առարկայական աշխարհից, նշանակում է խախտել այն անտրոհելի միասնությունը, որ կազմում են բեմական գործողությունը, ժամա-

նակը և տարածությունը: Մանավանդ որ բեմական արխիտեկտոնիկան այստեղ պարտադիր կերպով հանդես է գալիս երկու նշանակություններ՝ մի դեպքում ներկայացնում է երկրի առարկայական սիմվոլիկ տարածքը, մյուս կողմից՝ իմաստավորում է հերոսի (այս դեպքում դերասանի) շարժման նպատակն ու ուղղվածությունը: Ուրեմն՝ խախտված են դրամայի համար պատմական անհրաժեշտ բեմիրերը (ռեկվիզիտը), նրա առարկայական աշխարհի բեմական պայմանականությունների փոխանցումը (տրասնֆորմացիան): Համոզվելու համար բերենք մի երկու օրինակ: Բեմի առարկայական պայմանականությունների տեսանկյունից սխալ է մեկնաբանված դագաղի տեսարանը: Մեռելի ենոքը դագաղը մեջքին մտնում է բեմ, և հանդիսատեսի մեջ այն սպավորությունն է առաջանում, որ, կարծեք, ինչ-որ մի հանգուցայլի համար է (այստեղ նաև պատկերացրեք այն հանդիսատեսին, որ վեպը չի կարդացել): Մինչդեռ հեղինակային ենթատեքստն իր մեջ ներառում է ամբողջ նախիրն, որ դատապարտված է մահվան: Լուսային էֆեկտների միջոցով այնպես պետք է արվեր, որ հեռվում երևացող դագաղը ստվերի ձևով մեծանալով ծածկեր բոլորին: Սրանք սովորական օպտիկական էֆեկտներ են և տեխնիկապես հեշտ իրագործելի:

Անհասկանալի է մնում նաև բեմի խորքում խարխափող խրտվիլակի խորհրդանիշը: Ինչու հնարել այդ ոչինչ չափող խորհրդանիշը, երբ դրա փոխարեն կարելի էր օգտագործել Չարենցի սիմվոլները՝ «ուղեղի վրա եղջյուրներ», «Փայտոն առանց օսի», որոնց մեկնաբանություններ արդեն անդրադարձել ենք:

Վեպի բեմականացման և բեմադրության հապճեպության հետևանքները համատարած են, բայց ուշադրություն դարձնենք սկզբունքային նշանակություն ունեցող ևս մի քանի թերացումների վրա:

Վեպի առաջաբանում Չարենցը գրույցի մեջ մտնելով իր ընթերցողների հետ, գուգահեռ է անցկացնում նախրյան ներկա քաղաքի և նրան նախորդող խալդական կամ ուրարտական քաղաքի միջև: «Այդ քաղաքից ոչինչ չի մնացել, – հումորիկ շեշտով ընդգծում է հեղինակը»: «...Հիմա նախրյան այդ փոքրիկ քաղաքում քարե միահարկ և – նույնիսկ եռահարկ շինությունները՝ տներ ու խանութներ, նույնքան են նման ուրարտական այն խրճիթներին, որքան քո քիթը, ընթերցող, էյֆելյան աշտարակին» (ընդգծումը՝ Ջ.Ա.): Դրամայի սցենարում, չգիտես ինչու, հերոսը սեփականում է հեղինակի խոսքերը և ուղղում ոչ թե, գոնե, հանդիսատեսին, այլ մի ուրիշ հերոսի: Եվ հետո, բեմադրության մեջ «սևաչյա պրիմադոննայից» բացի ոչ մի ուրիշ հե-

րոսուհի չկա: Բեմադրությունը հագեցած է տղամարդկանց իշխանություններ: Իսկ որտե՞ղ են Օլգա Վասիլենան (չիկահեր դրուս), ծխական դպրոցի ուսուցչուհի օր. Մաթոն, Մազուլի Համոյի կինը՝ Անգինա Բարսեղովան, Օնիկ էֆենդի Մանուկոֆի կինը՝ Նունուֆար Հանրմըր և ուրիշ կանայք՝ Նվարդ Լուսպարոնյանը, Վարդուհի Զատիկյանը, Ագրիպինա Վլադիսլավովան, էլի կան... Ինչո՞ւ դուրս թողնել վիպական գործողությունների համար կարևոր և ակտիվ դեր խաղացող այս հերոսուհիներին:

Ապա՝ ինչով է պատճառաբանված Չարենց-հեղինակի ժամանակ առ ժամանակ բեմահարթակ դուրս գալը: Նախ ինչո՞ւ միայն այս դրվագում, իսկ մյուսում՝ ոչ, երբ վիպական գործողությունների հոսքի մեջ հեղինակն անընդհատ ներկա է՝ սուր բանավեճով կամ դրամատիկ ապրումներով: Արդյոք վեպի կառուցվածքը չի՞ հուշում, որ հեղինակն անընդհատ ներկա է: Բեմադրության մեջ այս խնդիրը կարող էր իր վրա վերցնել հեղինակի ձայնը՝ մի տեսակ փոխարինելով հունական ողբերգության երգչախմբին, որը պիտի արտաբերվի բեմի խորքից, խորհրդավոր, ակուստիկ հնչերանգով: Բեմադրության մեջ նաև շատ է չարաչափում հերոսների ժեստի այլաձևումը: Վերջինս չպետք է հասցվի այն աստիճանի, որ կորցնի իր օրգանական իմաստը: Առանձին դերասանների ժեստի կոմիզմը հաճախ գերազանցում է վիճակի կոմիզմին: Ժեստի երգիծական խոսքարտաբերման առումով միայն մի դրվագում բավական ճիշտ է գտնված Տելեֆոն Սեթոյի (որպես դիրիժորի) և նվագախմբի առիթմիան: Սրանով ճշտորեն գրանցվում է ստեղծված վիճակի կացությունը, իրադարձությունների անկառավարելի լինելու հոգեբանությունը: Ուստիված է բուն կյանքի ուրիշներ:

Վիպական ժանրի դրամատուրգիական շեշտի առանձնացումը գրական, ընդհանրապես, արվեստագիտական ու դրամատուրգիական լուրջ խնդիրներ շոշափող հարց է: Ես փորձեցի անդրադառնալ այդ խնդիրներից մի քանիսին, որոնք վերաբերում են հարցի գրականագիտական լուծումներին:

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՊԱՏԿԵՐԻ ԶԱՐԳԱՅՄԱՆ ՄՇԱԿՈՒԹԱԲԱՆԱԿԱՆ ԿՈՆՏԵՔՍՏԸ

Ոնդիրը մշակութաբանական բնույթի է, ուստի միայն գեղարվեստական գրականություն փորձի վրա հիմնվելը կարող է հանգեցնել միակողմանիության:

Գրականագիտական, արվեստաբանական աշխատություններում, գրականության տեսության ձեռնարկներում հաճախ ենք հանդիպում մշակութաբանական սեղմ ընդհանրացումների, որոնք մեզ համար դառնում են աքսիոմատիկ ճշմարտություններ ու այլևս չենք փորձում մտածել դրանց հիմնավորվածության մասին: Այդպիսին է նաև այն միտքը, թե գրականությունը, արվեստը որքան ազգային, այնքան համամարդկային են: Սեղմ ու հեշտ է ասված, բայց որքան դժվար է խորանալ երևույթի համապարփակ տիրույթների մեջ, որոնք որքան սահմանագծված, նույնքան փոխներթափանցված են: Ոնդրի բարդույթին ուղղված առաջին իսկ մտասևեռումը դեմ է առնում մասի և ամբողջի փոխտոփայական հետևությունը, որն իր վերացարկվածության մեջ անժխտելի է: Հատկապես երբ այն վերաբերում է ֆիզիկական երևույթների փոխկապվածությանը, մաթեմատիկական գումարելիների համարժեքմանը: Երևույթը մի այլ կերպ է դրսևորվում մարդու հոգեբանության, ուստի նաև գրականության ու արվեստի մեջ: Ազգայինի և Համամարդկայինի (միջազգայինի) հակադրամիասնությունն իր ընդդիմության և սերտաձման յուրահատուկ օրենքներն ունի:

Որո՞նք են դրանք: Պարզելու համար մեզ անհրաժեշտ է ուշադրություն դարձնել մշակույթների խորքային հարաբերությունները ներկայացնող հետևյալ հարցադրումներին: Ի՞նչ է մշակույթների նախնադարյան համադրականությունը՝ հորիզոնական և ուղղահայաց կտրվածքներով, մշակույթների եվրոկենտրոն և ասիակենտրոն բևեռացումը, ազգայինի տարանջատումն իբրև այդ բևեռացումների արգասիք: Սրանք գիտության համար նորություններ չեն, սակայն ամեն անգամ կոնկրետ ազգային մշակույթի հատկանշային համա-

կարգը ուսումնասիրելիս կրկնելին և անկրկնելին խառնվում են իրար, ստիպում դիմել մարդկային քաղաքակրթության զարգացման գոնե մոտավոր պատմությունը:

Մ. թ. ա. III, II հազարամյակներին շումերներն արդեն որոշակի պատկերացում ունեին տիեզերքի տարածական երկհարկ կառուցվածքի տիրույթների մասին՝ հասանելի երկիր, անհասանելի երկինք, հասանելի ներքև, անհասանելի վերև, ինչպես նաև աշխարհի հեռավոր ապոկալիպսիսի մասին, որոնք հետագայում տեղ գտան կրոնների գիտակցություն մեջ՝ ներմուծվելով ժողովուրդների գրականություն և արվեստների ոլորտները: Ի սկզբանե հնագույն մարդու գիտակցության մեջ անշրջանցելի խնդիր է եղել մարդկային հիշողության սկիզբը ճշտելը, և ամենուրեք եզրահանգումը նույնն է՝ երբ երկինքը հեռացավ երկրից, ահա երբ: Տարածաժամանակային ըմբռնման այս որոշյալ անորոշությունը, համենայն դեպս, դիցաբանական մտածողության մեջ համատարած է: Ըստ դրա, առաջին աստվածների ծնունդը մարդկային աշխարհի սկիզբն է: Ծումերական հայտնի միֆի մեջ էնիլկին և Նիմախը մտածում էին կավից ստեղծել առաջին մարդուն (Աստվածաշունչ): Ուշագրավ է առաջին աստվածների բնությունը՝ գիրը այդ աղբյուրներում՝

Երբ աստվածները չէին փայլում խոսքով,
Անուններ չունեին և չունեին ճակատագրեր,
Այդ ժամանակ բառի միջից հայտնվում էին աստվածները:

Աստվածային նախասկզբի նշաններին մենք հանդիպում ենք նաև հնդկական ուղեգրաններում:

Չկար ոչինչ ուրիշ նրանցից բացի
Որպեղի՞ց հայտնվեց այս սրեղծագործությունը,
Թե՞ ինքն է իրեն սրեղծել և կամ թե ոչ,
Միայն սա գիտի դա, կամ էլ չգիտի:

Այս համադրական նշանների առկայությունը առավել ցայտուն է երևում Մերձավոր Արևելքի, մասնավորապես Միջագետքի ժողովուրդների (եգիպտացիներ, աքքադացիներ, խեթեր, խուրիավիներ և այլն) դիցաբանության մեջ: Սանսկրիտով պահպանված հնագույն հնդկական հիմներգություններում խոսվում է այն մասին, որ Աստ-

վածները քամիների նման սլանում են դեպի աշխարհի տարբեր ծայրերը: Նրանք շարժվում են ցանկացած ուղղությամբ, իսկ դա նշան է այն բանի, որ Աստվածները հավասարապես բոլորինն են: Մտածողության թեմատիկ դրսևորումները, դրանց արտացոլման ձևերը, եղանակները այնքան նույնացված են, այնպիսի կոսմոգենիկ բնույթ ունեն, որ դժվար է ուղղահայաց կտրվածքով (առանձին-առանձին, իրար տակ) տարբերակել ինչ-ինչ էթնոմտածողության առանձնահատկություններ: Հայերս, իբրև հնագույն ժողովուրդներից մեկը, նույնպես դուրս չէինք այդ օրինաչափությունից: «Ազգերի հոգեբանությունը նույն կուլտուրական զարգացման նախաշրջաններում նույնը կհանդիսանան ամենուրեք: Հայ ժողովուրդը գնացել է նույն շավղով, որ անցել էին նույն հարևան ազգերը, որի անվան հետ կապված էր նախնայաց առաջին գալստյան հիշատակը ի հույս, նա նույնիսկ երկրային աստվածների շարքին դասելով, փոխել է նրա պայծառագույն աստվածատունը, որ Հայք կկոչեին»⁶⁷:

Մովսես Խորենացու «Հայոց պատմությունից» հայտնի է, որ Տիգրան II հայոց թագավորը Միջագետքից Հայաստան է բերում կուռքերի արձաններ և ցրում երկրով մեկ: (Արտեմիս, Հերակլ, Ապոլոն, Աֆրոդիտե, Դիոս, Աթանաս, Հեփեստոս և այլն): Մանուկ Աբեղյանը, հենվելով Փիլոն Եբրայացու «Վասն տասնաբանութեան օրինաց» գրքի տվյալների վրա, Վահագնին համեմատում է պարսից Վերեթ-րագնայի հետ՝ ընդհանրություններ տեսնելով նաև հնդկական Ագնիի և հայկական Վահագնի միջև:

Ժողովուրդների հնագույն դիցաբանության այս համընդհանուր ըմբռումներն իրենց դրսևորումներն են գտել համեմատաբար ավելի նոր շրջանի ժողովրդական բանահյուսության մեջ՝ փոխանցվելով նաև գրականությանն ու արվեստին: Մարդու գիտակցության մեջ աշխարհի միասնական օրգանիզմ լինելը իր փիլիսոփայական մեկնաբանությունն է գտել անտիկ շրջանի մտածողների գործերում, հատկապես հելենիստական շրջանի փիլիսոփայության մեջ: Ալեքսանդր Մակեդոնացու նվաճած աշխարհը, որը խայտաբղետ է գույներով, հակասություններով առկեցուն, անպայման պիտի ստեղծեր այնպիսի գաղափարաբանություն, որ հիացներ, համախմբեր ժողովուրդներին, ամրապնդեր «դերժավան», որ դարձրել էր աշխարհի կենտրոնը: Համաշխարհային քաղաքակրթությունը դժվար կլիներ պատկերացնել,

⁶⁷ Հովհաննես Թումանյան, Երկերի ժողովածու, Հ.4, Երևան, 1969, էջ 240:

եթե հաշվի չառնվեր այս տարածաշրջանի գոյաբանությունը, ուր ներդաշնակ միասնությունն էր բերված Արևելքի և Արևմուտքի մտածողությունը, որից էլ սկիզբ էին առնում ժամանակների գիտական ըմբռնումները խտացնող փիլիսոփայական ուղղությունները: Հատկապես այն անցումային ժամանակներում, երբ զգացվում էր աշխարհի վարչական, աշխարհատարածքային, դավանաբանական տրոհումների հեռահար վտանգը: Այս խնդրում իրավամբ զգալի դեր ունեցավ փիլիսոփայությունը, որի հիմնական հայեցակարգը ժամանակների հեռուներից եկող աշխարհամիասնությունն էր: Այս առումով լուրջ դեր խաղացին ստոիկները: Ընդ որում՝ աշխարհամիասնության գաղափարը առաջ է քաշում այնպիսի մի մարդ (Քրիզիպը), որ ծագումով արևելցի էր, և ապա զարգացվում է Զենոնի կողմից, որ Արևմուտքից էր: Հանրահայտ է այն թեևավոր խոսքը, թե չլիներ Քրիզիպը, չէին լինի ստոիկները: Ստոիցիզմի աշխարհադաբացիության (կոսմոպոլիտիզմի) գաղափարաբանությունը, որ տեղ է գտել Դիոգենեսի՝ ես բոլոր տեղերից եմ և Պլուտարքոսի՝ բոլոր մարդիկ աշխարհի քաղաքացիներն են արտահայտությունների մեջ իրենց նստվածքներն են տվել նաև հայազգի մտածողների, մասնավորապես՝ Պրոերեսիոսի (Պարույր Հայկազն) փիլիսոփայական դատողություններում:

Այս շրջանում ձևավորվեցին նաև փիլիսոփայական այլ ուղղություններ, որոնք արդեն անջատողական, ազանդավորական էին, որոնցից էլ սկիզբ էին առնում մշակութային ուղղահայացի ընդդիմությունները: Էպիկուրյաններն արդեն մարդուն օտարում էին աստվածներից՝ ապահովելով նրա լիակատար ազատությունը: Ըստ նրանց, դատարկ է այն փիլիսոփայությունը, որը չի մտահոգվում մարդու անձնական երջանկության համար: Հոռմի քաղաքական դրվածքը այդ շրջանում այնպիսին էր, որ ամեն կերպ ջանում էր ամուր հող ստեղծել ժողովուրդների, էթնիկական խմբավորումների գաղափարական միասնության համար՝ առաջադրելով փիլիսոփայական սինկրետիզմի տեսությունը: Ըստ հելլենիստական շրջանի ստոիկների, աստվածային նախասկզբի գոյությունը մարդու և բնության համերաշխության պահանջն է եղել, ուստի բոլորը պիտի հետևեն այդ անթեքելի իմաստավորությանը: Սա արդեն քաղաքական ենթատեքստ ուներ, որն, ըստ էության, ստոիկներին ստիպեց դառնալ այդ գաղափարաբանության հետնորդները:

Իր էթնիկական խայտաբղետության պատճառով Մերձավոր Արևելքը, Հատկապես Միջագետքը, չափազանց անհանգիստ էր, ներքին հակասություններով լի, տեղի տալով տարածաշրջանի մտածողության միասնության տրոհմանը, ինչը առավել զգալի դարձավ Ալեքսանդրյան կայսրության կործանումից հետո: Բայց ահա անգամ հելլենիզմի ավարտից հետո էլ, նրա իմաստասիրության առանձին հայեցակարգերը նորովի իմաստավորումներ գտան հետագա ժամանակի մտածողության մեջ: Այդպիսին էր նոր պլատոնականությունը, որ նրբորեն համադրում էր ստոիցիզմն ու հպիկուրիզմը: Սա, ըստ էության, համապատասխանում էր ճորտատիրական հասարակության բարձր խավերի գաղափարական պահանջներին, ինչի «արձագանքները» մենք տեսնում ենք Արեոպագացու գործերում:

Այդ ժամանակաշրջանում էր, որ ստեղծվեց Հայտնի Ալեքսանդրյան դպրոցը, որին հարում էին շատ հայ մտածողներ, անգամ այն ժամանակ, երբ քրիստոնեությունն արդեն պաշտոնապես ընդունվել էր Հայաստանում:

Քրիստոնեության համադրական գաղափարաբանության հիմնական դրույթները, որոնք ամուր հիմք հանդիսացան քրիստոնյա ժողովուրդների մշակույթների զարգացման համար, սերում էին մի կողմից՝ հրեական բանահյուսությունից եկող իդուիզմի փիլիսոփայությունից, մյուս կողմից՝ Մերձավոր Արևելքի ժողովուրդների և անտիկ Հունաստանի դիցաբանությունից: Իդուիզմի փիլիսոփայության հիմքում ընկած էր «միություն», «փոխհամաձայնության» գաղափարը աստծո և մարդու միջև, ըստ որի մարդը ընդունում էր աստծո խորհուրդները և գործում երկրի վրա, իսկ աստված երկնքից հանդես էր գալիս պահապանի և վերահսկողի դերում: Մետաֆիզիկական միասնության այս գաղափարին զուգահեռվեց անդրաշխարհային կյանքի գոյության միտքը, որ առկա էր հույների և այլ ժողովուրդների դիցաբանության մեջ՝ վերաիմաստավորվելով Պլատոնի դատողություններում: Նա հիշատակում է Հայաստանի որդու գոյության միջոց, որն իր մահից հետո ապրել է անդրաշխարհում՝ լուրեր բերելով այնտեղից, իրար կապել աշխարհի երկու հարկերը: Քրիստոնեությունը, որ արդյունք է այս աշխարհտարածության էթնիկական ու կրոնական բարդույթների, նպատակ ուներ վերստին համերաշխության բերել մարդկանց՝ պահպանելու համար աշխարհի հավասարակշռությունը: Սուրբ գիրքը ընդունելով հանդերձ աշխարհի տրոհման վտանգը, հնարավոր ապոկալիպսիսի գաղափարը փորձում էր դրանով հավա-

սարակչոել մարդկային կրքերը՝ կապված մահվան վախի հետ, առաջադրելով նաև անդրչիրիմյան կյանքի գոյություն լավատեսական գաղափարը: Մարդուն այս կյանքում բարոյականություն բարձր նորմերի մեջ պահելու նպատակով քրիստոնեությունը ընդունեց նաև դժոխքի և դրախտի գոյությունը: Ապոկալիպսիսով ի ցույց է արվում ճակատագրի ավարտը, իբրև չարի և բարու վերջին հանդիպում: Հիմնարար այս գաղափարները իրենց խորքային դրսևորումները գտան աշխարհի ժողովուրդների մտածողության մեջ՝ դառնալով հատկապես միջնադարյան շրջանի գրականությունների և արվեստների բազում հղացումների աղբյուր՝ պահպանելով և շարունակելով նախնադարյան հորիզոնական սինկրետիզմի ավանդույթները: Քրիստոնեության հոգևոր, դավանաբանական հայեցակարգը բխում է հենց այս համադրականությունից (սինկրետիզմից): Այն իրար է մոտեցնում մի կողմից արևելյան, կոնկրետ՝ իրանական էսխատոլոգիական դուալիզմը (չարի և բարու գաղափարը), մյուս կողմից՝ հրեական, իդուխատական «միասնությունը», «փոխհամաձայնությունը»՝ ամրակայելով այն հունական իդեալիստական փիլիսոփայության տրամաբանության օրենքներով: Կրոններն, այսպիսով, իրենց ծագումնաբանական համադրությամբ հանգում են համամարդկայինին:

Քրիստոնեության աստվածաբանական այդ կողմնորոշումը հնարավորություն տվեց նրա արագ տարածմանը, հատկապես այն շրջանում, երբ Սուրբ գիրքը սկսեցին թարգմանել տարբեր լեզուներով:

Անտիկ շրջանի այլաշխարհային միաստիցիզմը քրիստոնեության գաղափարաբանության մեջ նպատակադիր համակարգվածություն ենթարկվելով, դառնում է մի հոգևոր ուսմունք, որը պիտի ունենար իր քարոզչական ինստիտուտը՝ Եկեղեցին, իր հոգևոր հայրերով հանդերձ՝ հենվելով ոչ թե ստիպելու, այլ համոզելու արդյունավետ մեթոդի վրա: Ժամանակներն, այսպիսով, պահպանում էին մարդկային բարոյակրթության սկզբունքների միասնությունը, որը ուներ ազդեցություն գործող կովաններ, և որոնք շարունակ ներմուծվում էին ձևավորվող նոր կրոնների ու փիլիսոփայական ուսումնքների մեջ: Մանիկեանականությունը այդ գոյակցության դրսևորումներից է: Նույն բանը կարելի է ասել բուդդիզմի մասին, որը, ձևավորվելով Հնդկաստանում և իր բարոյաէթնիկական սկզբունքների ճկունությամբ պատճառով, կարողացել է ընդլայնել ազդեցության աշխարհագ-

րական սահմանները՝ Չինաստան, Մոնղոլիա, Ճապոնիա և այլուր: Այն ներմուծվեց նաև Միջին Ասիա, սակայն պատմական հանգամանքների բերումով այստեղ չդիմացավ: Հնագիտական պեղումների ընթացքում Արևելյան Թուրքմենիայում հայտնաբերվել է բուդդայական կանոնների՝ Դհրամմապադի ամբողջական բնագիր: Դավանաբանական այս ճյուղավորումները ավատատիրական հասարակութայան յուրահատուկ պայմաններում (միջնադարյան անջատվածություն) գնալով հեռացան իրարից՝ տալով իրապես նոր դրսևորումներ՝ մշակելով կոնկրետ ազգային, էթնիկական խմբավորումների կեցութայանը, կացութայանն ու հոգեբանությունը հատուկ դրսևորումներ: Մշակույթների զարգացման հորիզոնական կապերը, որ պատմաքաղաքական հանգամանքների և աշխարհագրական դետերմենիզմի պատճառով արդեն ճեղվածք էին տվել, կրոնական բեռացումների, ընդդիմությունների պատճառով ավելի թուլացան: Գրականություն և արվեստների զարգացման ուղղությունը հորիզոնականից անցավ ուղղահայացին՝ պայմանավորելով ազգային գեղարվեստական մտածողության որակները: Իսկ XI-XIV դդ. թուրքական արչավանքների պատճառով Արևելքն ու Արևմուտքը անջրպետվեցին, զգալիորեն թուլացան մշակութային այն կապերը, որ գոյություն ունեին Արևելքի և Արևմուտքի միջև: Այս պայմաններում Արևելքը, առավել ներփակվելով ինքն իր մեջ, զգալիորեն հետ մնաց Արևմուտքից: Աշխարհի մշակույթների զարգացման բնականոն ընթացքը երկփեղկվեց, արվեստում ստեղծելով, այսպես կոչված, ասիակենտրոն և եվրոկենտրոն որակները: Անկախ այս ամենից, որակական այս դրսևորումների ձևավորման գործում զգալի դեր է խաղացել աշխարհագրական միջավայրը: «Ֆիզիկական աշխարհը ամենուրեք բնորոշիչ է ժողովուրդների բնավորության ձևավորման և զարգացման գործում, գրել է Հ. Հերդերը: Այստեղից էլ ամեն մի ժողովրդի դիցաբանությունն, ընդհանրություններ ունենալով, տարբերվում է նրանով, թե նրանցից յուրաքանչյուրը ինչպես է նայել բնությունը՝ իր աշխարհագրական միջավայրի, կլիմայի առանձնահատկություններից ելնելով, ինչպես է բնորոշել չարն ու բարին, բացատրել իրեն մյուսների միջոցով»⁶⁸:

⁶⁸ Г. Гердер, Избранное соч., М., 1959, стр. 23

Եվրոկենտրոնն և ասիականտրոնն մշակույթների ընդդիմությունն են՝

ա) Արևմուտքի մշակույթը գալիս է միայն և միայն հունահռոմեական մշակույթից և մերժում Արևելքի մասնակցությունը:

բ) Ընդգծելով Արևելքի մշակույթի առավելությունը (*ex oriente lux*) ասիոցենտրիստները արմատապես մերժում են Արևմուտքի դերը արևելյան մշակույթի զարգացման գործում:

Ինչպես վերը նկատվեց, մարդու աշխարհամտածողության զարգացման պատմությունը այդպիսի անվերապահ անջրպետումներ չի ունեցել: Մշակույթներն իրենց խորքային երևույթներով շատ ընդհանրություններ ունեն, բայց նաև տարբերություններ, որոնցով էլ բնորոշվում է այս կամ այն ժողովրդի գրականության և արվեստի ազգային դիմագիծը: Հովհաննես Թումանյանը, ընդունելով այս երկու աշխարհատարածքների մշակութային կապերի, ընդհանրությունների գոյությունը, միևնույն ժամանակ նկատել է. «Ասիա և Եվրոպա, կամ ուրիշ խոսքով՝ Արևելքն ու Արևմուտքը լոկ աշխարհագրական տերմիններ չեն, այլ տարբեր քաղաքակրթություններ: Հազարավոր տարիներ շարունակ այդ աշխարհներից ամեն մինը հանդես է բերել իր էս կամ էն գերազանց ուժը՝ իբրև իրենց ներկայությունը մյուսի հանդես»⁶⁹:

Ազգայինի և համամարդկայինի առնչակցական կապերը մոտավոր գծերով պատկերացնելու համար մեզ անհրաժեշտ է նաև անդրադառնալ Արևելքի և Արևմուտքի գրականության ամենաընդհանուր դրսևորումներին, որոնք ուղղահայաց կտրվածքով կողմնորոշված են դեպի ազգային ոգու դրսևորումը: Հնագույնն, ինչ խոսք, չուրջ 35 դար ընդգրկող եգիպտական մշակույթն է: Նրանց գրականության պատմությունը բաժանվում է 3 շրջանի: Միջինը ներկայանում է իբրև այդ գրականության ամենածաղկուն շրջանը:

Հին Արևելքի, մասնավորապես՝ Եգիպտոսի գրավոր հուշարձաններում մտածողության կարևոր շարժիչ ուժը մահվան պաշտամունքն է: Գրականության պատմության սկիզբը ներկայացվում է աստվածների անմահության նվիրված դավանաբանական բնույթի արձանագրություններով, որոնցից կազմված ժողովածուն կրում է «Մեոյալների գիրք» խորագիրը: Այս տեքստերում ներկայացվում է անդրշիրիմյան կյանքն իր դժվար մեկնելի խորհրդանիշներով: Նրանց երկ-

⁶⁹ Հովհաննես Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հտ. 4, էջ 275:

րորդ գրավոր հուշարձանը «Բուրգերի գիրքն է», որը որոշակիորեն աղերսվում է նախորդին: «Աստվածաշնչում» տեղ գտած դրախտի գաղափարը գալիս է այստեղից: Ըստ «Բուրգերի գրքի», դրախտը գտնվում է Արևմուտքում: Սոսվում է նաև այն մասին, որ մարդկային հոգին անմահ է, իսկ անմահներից անմահը բարձր բարոյականությունն է: Եգիպտական գրականության մեջ կարևոր տեղ է գրավում իրենց աստվածներին՝ Հապին, Ռանին, Հաթորին նվիրված հիմնագույությունների ժանրը: Լայն տարածում ունի դիդակտիկ պոեզիան (ուսուցողական, բարոյախրատական): Այս ժանրերով ստեղծագործել են Ջեդեֆհորին, Պթահոթեպին, Իմհոթեպին և ուրիշներ: Սրանք բանաստեղծ լինելով հանդերձ, հանդես էին գալիս նաև իբրև փարավոնների խորհրդատուներ, պալատական երգիչներ: Այս ավանդույթը հետագայում լայն տարածում գտավ ողջ Արևելքում: Ընդհանուր առմամբ եգիպտական գրականությունից շատ բան անցել է «Աստվածաշնչին»: Բացի վերոհիշյալից, Հովսեփ Գեղեցիկի պատմությունը, Մովսեսին վերաբերվող առանձին դրվագները, Սողոմոն Իմաստունի առակները գալիս են եգիպտական այդ հնագույն գրավոր հուշարձաններից:

Ամենից ուշագրավը, որ թերևս շատ ավելի մոտ է գեղարվեստական գրականությանը, «Հիասթափվածի վեճը իր հոգու հետ» երկն է, որ հետագայում լայն տարածում է գտնում Արևելքի ժողովուրդների գրականության մեջ: Ընդհանուր բովանդակությունը մարդու հիասթափությունն է կյանքից: Մարդու համար իրական աշխարհը անտանելի է իր դառնություններով ու անարդարություններով, ուստի նրա փրկության միակ ճանապարհը մահն է: Մահն է փրկարար երջանկությունը, քանի որ այն մարդուն հնարավորություն է տալիս ապրելու անդրաշխարհի կարգավորված կյանքում: Մարդկային աշխարհը կարգավորված տեսնելու խնդիրն էլ հենց դառնում է այդ գրականության հիմնարար գաղափարը: Քննության առնվող գրականությունն իր բնույթով բարոյախրատական է: Այդպիսիք են Պտախխտեպի «Իմաստասիրությունները», Ամենեմհատ 1-ի «Սրատները» ուղղված իր որդուն: Կան, իհարկե, նաև զուտ դիցաբանական բնույթի թղթեր, որպիսին է, ասենք «Պատմություններ ոգիների մասին» գիրքը, նաև «Աշխարհիկ երգերը»՝ իրենց սյուժետավորված արկածային պատմություններով, որոնք հետագայում իրացման առումով հիմք են դառնում այնպիսի հանրահայտ գրական հուշարձանների, որպիսիք են «Հազար ու մի գիշերը», «Դեկամերոնը»:

Հնագույն շրջանի գրականությունն պատմության մեջ մեծ ներդրում են ունեցել Միջագետքի մյուս ժողովուրդները (չումերներ, արքադագյիներ, խեթեր, խուրիտներ):

Եգիպտականին զուգընթաց այս ժողովուրդների գրականությունը, որ սկիզբ էր առել IV հազարամյակին, ունենալով շատ ընդհանրություններ՝ հորիզոնական կտրվածքով, նաև ձեռք էր բերել իր «տեղայնական նշանները»: Նրանցում կրկին գերակշռողը հիմնագություններն են՝ նվիրված աստվածներին, նշանակալից ճարտարապետական կառույցներին, պատմական անձանց: Պահպանվել է շուրջ 150 գրավոր աղբյուր՝ ժանրային ու բովանդակային տարբեր դրսևորումներով (աղոթքներ, միֆեր, հիմներ, էպիկական պատմություններ, սիրո, հարսանեկան երգեր, մահվան ու թաղման ողբեր և այլն): Գրականության այս խայտաբղետ ժանրերի դասակարգումը գիտության մեջ որոշակի դժվարություններ են ներկայացնում գործառական անզուսպ ներթափանցումների պատճառով:

Ասորական թևը և ընդհանրապես նրանց ողջ մշակույթը, որ իր ծաղկմանն էր հասել մ. թ. III դարում, պարսկաբյուզանդական գրականության նուրբ համադրության արգասիք է: Երկկողմյան ազդեցությունները այնքան զգալի են եղել, որ այս գրականությունը Հնարավորություն չի ունեցել վերջնականապես ձևավորել սեփական ազգային դիմագիծը: Ասորական և համաշխարհային գրականության մեջ կարևոր դեմքերն են Բարդեսան, Հարմոնին, Եփրեմ Ուուրին, հանճարեղ բանաստեղծ Բար էբրեբը:

Այս տարածաշրջանի մշակութային կյանքում հսկայական դեր է խաղացել շումերական գրականությունը, նրանում հայտնի «Գիլգամեշ» էպոսը, որ սկիզբն է բուրբ էպոսների: Առանձնակի նշանակություն ունեն նաև շումերական կոսմոգոնիկ միֆերը աշխարհի երկհարկայնություն, երկնային մարմինների, մարդու լույս աշխարհ գալու մասին: Աքքադասորական մշակութային համադրության մեջ աստվածները տեղայնացված չեն: Աքքադական Շամաշը համարյա չի տարբերվում շումերական Ուտու և կամ Իշկուրի աստվածներից: Միակ առանձնացողը այս տարածքում թերևս Բաբելոնյան Բեյն է, որը մեզ ծանոթ է Որոենացու «Հայոց պատմությունից»: Առանձնակի տեղ է գրավում ասորաաքքադական «Պոեմ աշխարհի արարման մասին» («էնումա էլիշ») էպիկական ստեղծագործությունը, որն, ըստ էության, «Գիլգամեշից» հետո երկրորդն է էպոսների պատմության մեջ: Այստեղ պատմվում է առաջին աստվածների մասին, որ հայտնվում են քաոսից: Հայտնի է, արքադական «Գիլգամեշը», որի

տեքստը պահպանվել է և ըստ գիտական նոր վարկածի այն վերստեղծվել է այն ժամանակ, երբ Միջագետքի ժողովուրդները սկսել են խոսել աքքադերեն:

Եգիպտականից ածանցվող մյուս դրսևորումը խեթախուրիտական գրականությունն է (սկզբնավորվել է մ. թ. ա. XVIII դ.): Այն պահպանվել է սեպագիր արձանագրությունների ձևով: Առանձնանում է խեթախուրիտական Ալալու աստծուն նվիրված պոեմը (Ալալուն համարյա չի տարբերվում շումերների էլիշից): Սա իր թշնամուց խույս տալով հայտնվում է անդրաշխարհում: Թերևս ներքին կապ կարելի է տեսնել հունական դիցաբանությունից հայտնի Օվկիանոս աստծու հետ: Մեծարժեք գործեր են նվիրված Անու՝ երկնքի աստծուն, Տեչուրին՝ կայծակի ու պատերազմի աստծուն: Վերջինս իր հերթին հիշեցնում է հունական Զևսին, հայկական Վահագնին: Համաշխարհային մշակույթի պատմության մեջ իր որոշակի տեղն ունի իրանական անտիկ և միջնադարյան գրականությունը, որը հսկայական դեր է խաղացել Միջին Ասիայի, Աֆղանստանի, Հնդկաստանի, Խորեզմի գրականությունների լինելիության գործում: Առանձնանում է իրանական սուրբ գիրքը՝ «Ավեստան», հատկապես նրա ամենահին մասը՝ «Գատին» («Երգ երգոց»), որը 17 երգերի ժողովածու է: Սրանցում կրկին աշխարհը բաժանված է երկու մասի՝ ոեալ իրական և այնկողմյա երևակայական: Սրանք աղոթք-խնդրանքներ են՝ ուղղված այդ երկու աշխարհներին, որ սատարեն մարդուն: Առաջին մասում մարդու հողեղեն կյանքն է՝ իր կենցաղային մանրամասներով, ուր հանդես են գալիս քոչվորներ, անասնագողեր, տարբեր զբաղմունքի տեր մարդիկ: Սրանց անընդհատ ուղեկցում են բարի և չար ոգիներ, որոնք, ըստ էության, կազմում են Զրադաշտի հիմքը: Բարին ներկայացնում է աշխարհային կյանքի ներդաշնակությունը, չարը ճիշտ հակառակ դերում է. «Ավեստայի» մեջ կանոնակարգված են դիցաբանական կրոնական հիմներ, աղոթքներ, առասպելներ, որոնք խորքային աղերսներ ունեն հնդկական վեդաների հետ: «Ավեստան» վերագրվում է Հին Արևելքի ամենախորհրդավոր առասպելական դեմքերից մեկին՝ Զրվանին, այստեղից էլ՝ զրադաշտականությունը: Ինչպես տեսնում ենք, իրանական հին գրականությունը շարունակում է մշակութային համադրության ավանդական սկզբունքը: Մասանյանների շրջանում ծայր են առնում կրոնական, մշակութային ընդդիմությունների գործընթացներ, որոնք հիմնականում ուղղված էին չելենիստական գաղափարաբանության դեմ և որոնք որոշակի

գրսևորումներ տվեցին նաև քրիստոնեական թևի մեջ: Մշակութաբանական բնույթի այս հարակցական գրսևորումների ոլորտում իր որոշակի դերն է ունեցել Հին Հնդկական գրավոր մշակույթը (II հազ. մ. թ. ա.): Հին Հնդկական վեդաները ժանրային իմաստով բարդ կառուցվածք ունեն և բաժանված են չորս խմբավորումների՝ սամհիթներ, բրահմաններ, արանյակներ, ուպանիշադներ: Վեդա նշանակում է գիտելիք, իմացություն: Սրանցից ծավալով ամենափոքրը «Ռիգվեդան» է, որ բաղակացած է 1028 տողից: Վեդաներում աստվածները շարունակ կերպարանափոխվում են (անտրոպոմորֆիկա)՝ մարմնավորելով բնության ու մարդու ներաշխարհի ֆունկցիաները: Մարդն ու բնությունը սրանցում անընդհատ իրար հետ են, իրար մեջ՝ մահվան և հարության հավերժական շղթայում: Հիմնական գաղափարը սրանցում այն է, որ մարդը աստվածայինը կարող է ընդունել միայն զոհաբերության միջոցով: Մարդը զոհվում է մարդկանց համար և աստվածանում: Սա հավերժական պայքարն է չարի դեմ (վրիթա) և բարության հաղթանակը: Վերջինս Սուրբ գրքի գաղափարական պահանջից բացի, հիշեցնում է նաև Հունական Զևսի և Տիֆոնի պայքարը (Ինդրա-Վրիթա): Հնդկական հնագույն շրջանի պոետական մտածողությունը չափազանց վերացական ու բարդ է: Սուրբ, բառը ներկայանում են իբրև կեցություն ընդհանրացված փոխանորդ՝ ձեռք բերելով բացարձակ իշխանություն իրերի, ճակատագրերի վրա: Իրացիոնալով ռացիոնալին հասնելու միստիկական սկզբունքն է: Քրիստոնեական միստիկական պոեզիան, թերևս, այստեղից է գալիս: Սրանում չափազանց զորեղ է բանաստեղծական ներչնչանքը: «Ուպանիշների» առանցքը մարդն է, մարդու խնդիրը, բացարձակապես օտարված է հավերժականի մետաֆիզիկայից: Ուշադրության կենտրոնում մարդու բարոյական աշխարհն է, մարդկային բարոյատենչ հոգու տառապանքները: Արվեստների համամարդկային ընդհանրությունները շատ բաներով պայմանավորված են Հին երբայական բիբլիական կանոններով (XII դ. մ. թ. ա.): Բոլոր այս կանոնները, պատմությունները ներդաշնակ համադրության են բերված Հին ու նոր կտակարաններում, թերևս որոշ շեղումներ են տալիս «Սողոմոն իմաստունի պատմությունները», «Երգ երգոցը», «Հիսուսի պատմությունը»: «Մարգարեները» տոհմական անցյալի դասերն են՝ ուղղված գյուղական արիստոկրատիայի դեմ, որ ապրում էր ուրիշների հաշվին: Այս քարոզները, հետագայում գրի առնվելով, հայտնի դարձան իբրև «Մանդոց», «Ելից», «Ղևտացոց», «Թվոց» գրքեր:

Հայտնի են «Տասը պատվիրանները», «Հեսու Նավեն», «Դատավորաց», «Թագավորաց» պատմական գրքերը: Բաբելոնյան գերիշխանության շրջանին է վերաբերում Երուսաղեմի կործանման «Ողբը»: Այս ամենից է կազմված և վերջնական տեսքի բերված «Բիբլիան»: Կարևոր դեր ունի «Մովսեսի Հնգամատյանը», («Մենդոց», «Ելից», «Ղևտացոց», «Թվոց» և «Երկրորդ օրինացը»): Սրանք սոսկ պատմամունքային գործեր չեն, գործառական նշանակությամբ խայտաբղետ են՝ սոցիալական, պատմական, քաղաքական, բարոյակրթական, մարդկային առօրեական, կենցաղային փոխհարաբերությունների վերարտադրության առումով: Անտիկ եվրոպական գրականությունը, որ ընդգրկում է X-IX դ. մ. թ. ա. և մեր թվարկության IV-V դդ., հունական և հռոմեական գրականությունների յուրահատուկ համադրումն է: Ինչպես Հայտնի է, անտիկ Հունաստանի առաջին գրավոր հուշարձանները «Իլիականն» ու «Ոդիսականն» են (Հոմերոս): Մինչ այդ, գրականությունը ապրել էր իր անտիկ կամ «արխայիկ» բանահյուսական շրջանը: Սրանցում լայն տարածում է գտել առասպելների ժանրը, որը նվիրված է տարբեր աստվածների, բուսական ու կենդանական աշխարհների մահվանն ու հարությունը: Հունական դիցաբանության արխայիկ շրջանը արևմտաեվրոպական գիտության կողմից դիտվում է իբրև փակ մշակույթ, որը զարգացման, տեղատվության երկրորդ շրջանում իր դոմները բացում է հռոմեական մշակույթի առջև՝ փոխանցվելով նաև հարևան ժողովուրդներին: Հունական գրականության ինտելեկտուալ շրջանը գործել է իմք հանդիսացավ ինչպես Արևմուտքի, այնպես էլ Արևելքի մշակույթների զարգացման գործում, այդ մշակույթների «երկրորդ շնչառության» համար: Ընդ որում՝ ազդեցությունների ոլորտները բազմազան են՝ գեղարվեստական գրականություն, փիլիսոփայություն, քաղաքականություն, գիտության այլ ուղղություններ:

Արևելքի վրա ազդեցությունը շատ ավելի զգալի եղավ Ալեքսանդր Մակեդոնացու արշավանքներից հետո, երբ Արևելքի և Արևմուտքի մշակութային աղերսները ավելի ակտիվացան հելլենիզմի տարածման շնորհիվ:

III-II դդ. մ. թ. ա. Հռոմի հաստատման և զորացման շրջանում բուռն զարգացում ապրեցին գրականությունն ու արվեստի մյուս տեսակները: Հռոմի մշակութային հոգևոր ուժը գալիս է Հունաստանից: Փաստորեն Հռոմը առաջինն է բացում հույների հոգևոր հարստությունը՝ դառնալով միջնորդ հունական մշակույթի և Արևմուտքի

այլ մշակույթների միջև: Այս փոխանցումը կատարվում է ոչ թե ուղղակի, այլ հոտմեական «խմբագրումների» ձևով: Նշանակալից եղավ Յիցերոնի դերը հոտմեական գրականություն մեջ: «Պետություն մասին», «Օրենքների մասին», «Պարտականությունների մասին», «Չարի և բարու սահմանների մասին», «Ակադեմիկա» գործերը ինքնին խոսում են ոչ միայն մշակութային խնդիրների ընդգրկունության, այլև պետական ամուր կառուցվածքներ ունեցող հոտմի մասին: Մշակութային այս տարածաշրջանում անգնահատելի դեր խաղացին բյուզանդական գրականությունը, արվեստը, փիլիսոփայությունը: Ազդեցության այդ ոլորտները առավել ընդլայնվեցին մ. թ. I-V դդ.: Քրիստոնեության մուտքը բյուզանդիա լուրջ հակասություններ առաջ բերեց ոչ միայն քաղաքականության մեջ, պետական կառուցվածքներում, այլև մշակութային առնչություններում: Փլավդիոս Հուլիանոսը իր «Նահանջ» գրքում պաշտպանում է քրիստոնեության գաղափարախոսությունը, իսկ Աֆանասի Ալեքսանդրացին պայքարում էր հեթանոսության վերականգնման համար: Նոր հավատքի ջերմ պաշտպաններ դարձան Վասիլ (Բարսիլիոս) Կեսարացին և իր եղբայրը՝ Գրիգոր եպիսկոպոս Նիսը, Գրիգոր Նազիանզացին՝ հատկապես իր հոգևոր միատիկական պոեզիայով, որի նշանները զգալի են Գրիգոր Նարեկացու «Մատյանում»: Փայլուն գործեր ստեղծեցին Նոննան, Պալլադը: Մեծ եղավ Պրոկոպիոս Կեսարացու ազդեցությունը ողջ քրիստոնեական մշակույթի վրա: Այսպիսով, հիշյալ գրականություններին վերաբերող ամենաթուրքիկ անդրադարձն անգամ խոսում է այն հորիզոնական ընդհանրությունների և ուղղահայաց տարբերությունների մասին, որոնք գոյություն են ունեցել Արևելքի և Արևմուտքի մշակույթների միջև: Սրանք մեզ հնարավորություն են տալիս զգալ երկու աշխարհատարածքների գրականությունների կերպը:

Մեզ հարկավոր է տիպաբանական ամենասեղմ զուգահեռների ձևով ներկայացնել Արևելքի և Արևմուտքի աշխարհամտածողության տարբերությունները:

Փիլիսոփայական պլանով իրարից տարբերվում են Արևմուտքի պոզիտիվիզմը և արևելյան միատիկական ոեալիզմը: Արևելքը շատ ավելի ուժեղ է ընդհանրական կեցությամբ, քան պատմական փիլիսոփայության գաղափարախոսությամբ: Արևելյան մտքի թուխքը շատ ավելի հեռահար է հորիզոնական պլանով, քան ուղղահայաց, որ հատուկ է Արևմուտքին: Արևելքում բնությունը մարդուն համար-

յա ամեն ինչ տալիս է պատրաստի ձևով: Արևմուտքում այդ ամենը նվաճվում է բնությունից «խլելու», բնությանը «ստիպելու» ձևով, որ հնարավոր է դառնում նույն այդ բնությունը վերլուծելու և հասկանալու ճանապարհով: Մարդը այստեղ մտնում է իրերի էություն մեջ, վերլուծում, հայտնաբերում այն, ինչ բնությունը թաքցնում է նրանից: Ըստ Դոստոևսկու՝ Արևմուտքի կայուն հատկանիշը իդեալից հեռանալն է, նա անընդհատ վերանորոգում է այդ իդեալը, կամ էլ մերժում է՝ այլ օպտիմալ ուղի գտնելու նպատակով: Արևելքը իդեալի հավերժական պահպանն է, այստեղ ժամանակը և տարածությունը մի տեսակ «կանգնեցված է», կտրած ծառի տեսք ունի: Արևմուտքին հատուկ է մշակույթի խճանկարայնությունը, բազմազանությունը: Սա ինտենսիվ քաղաքակրթման ընթացքի նշան է: Արևելքում որքան բնությունը բազմազան է իր գույներով, ձևերով և տեսակներով, այնքան գաղափարները սահմանափակ են, բայց խորը, հավերժականին հասնելու ոռոմանտիկ ակնկալիքով: Արևմտյան մտքի զարգացումը կապված է մի կողմից հունական փիլիսոփայական ֆորմալ տրամաբանության հետ, մյուս կողմից՝ փորձի: Այս դիալեկտիկական հակադրամիասնությունը հակված է դեպի հնի ժխտումը՝ նորի հաստատման ճանապարհով: Ըստ Նիցշեի «Ծննդաբանության»՝ սա առաջադիմական կարևոր միջոց է, որ հատուկ է հրեական մտածողության գենետիկային: Առաջ գնալու համար հրեաները շարունակ ժխտում են իրենց իսկ ստեղծած գաղափարաբանությունը: Մտավոր դեկադենտը այստեղ շարունակվում է: Կառուցվածքային տեսությունը կարող էր ծնվել միայն Արևմուտքում: Սա նրա մտքի կենսաոճի արգասիքն է: Առաջնայինը փիլիսոփայական ոացիոնալիզմն է՝ արտահայտված կոնկրետ մեթոդների, ուղղությունների ձևով, որոնցով էլ ստեղծում է իր դեմոգրաֆիկ տարածքը: Արևմուտքում շարունակ խորը մասնագիտացման գործընթաց է գնում, Արևելքը շարունակում է կառչել իր միստիկական ոացիոնալիզմին: Արևմտյան գրականության մեջ, ի տարբերություն Արևելքի, որ մնում է միֆի սահմաններում, միֆը մոտեցնում է պատմությանը, նրանից տարանջատում պատմությունը: Արևելքում հոգսը աշխարհինն է, Արևմուտքում՝ մարդունը: Այս գիտակցությունը գնալով մարդը առանձնանում է, գնում ինքնահաստատման, պոկվելով մյուսներից: Արևելքում սա մեծ հանդգնություն է: Նա հանուրի գաղափարի կրողն է, տաբուի պաշտպանը: Արևելքի մեթոդը նկարագրությունն է, Արևմուտքինը՝ վերլուծությունը: Արևելքը պոեզիայի երկիր է, անգամ արձակի մեջ:

Ազգային հատկանիշների ձևավորումը Արևմուտքում շուտ է սկսվում և շուտ էլ ավարտվում: Արևելքում ճիշտ հակառակն է: Արևելքի գրականությունը ուսմանտիզմի գրականություն է (հավերժական ուսմանտիզմ), Արևմուտքինը՝ ուսելիզմի՝ իր բազում տարատեսակներով, դրսևորումներով, էքսպերիմենտներով: Որքան Արևմուտքը մաքուր է նյութապես, նույնքան այլակերպ է հոգեպես: Ընդունված է ասել, որ բոլոր տեսակի ընդդիմական գուգահեռները կամ սխալ են, կամ վիճելի: Բայց սկզբունքը այն պետք է լինի, որ չի կարելի հորիզոնական չափանիշները կիրառել ուղղահայաց պլանով և կամ ընդհակառակը:

Որո՞նք են հայ գրականության ազգային առանձնահատկությունները, չէ՞ որ Հայաստանն իր աշխարհագրական տարածքով ընկած է Արևելքի և Արևմուտքի խաչմերուկում: «Հայաստանը՝ այդ եվրոպայի և Ասիայի պատմական «կամուրջը»⁷⁰ (Բաֆֆի):

Հայերս աշխարհի հնագույն ժողովուրդներից ենք, անցել ենք պատմության դժվարին ճանապարհներով: Ապրելով Արևելքի և Արևմուտքի սահմանագծում, համադրել ենք երկու ինքնատիպ քաղաքակրթությունների կենսունակ ավիչը, ստեղծելով կենսաոճի և մշակույթի մի որակ, որ հատուկ է միայն մեզ: Դա մեխանիկական միանշանակ համադրում չի եղել, այլ հոգևոր խմորումների տեսական ու բարդագույն մի գործընթաց, որ թելադրվել է ազգի պատմությամբ: Եվ ամենևին էլ պատահական չէ, որ մեր ազգային հատկանիշը որոնելիս դեմ ենք առնում պատմությանը: Բայց այն ոչ միայն պատմության, ոչ միայն աշխարհագրական դետերմենիզմի արգասիք է, այլև երկու աշխարհատարածքների, մշակութային երկու գեղագիտական համակարգերի յուրահատուկ սերտաձման արգասիք: Ուստի, ազգայինը շոչափելու համար մեզ հարկավոր է տեսնել հայկականի մեջ առկա կայուն կրկնությունները և անկրկնելի անհատականությունը:

Հայկական մշակույթը ուրիշ ժողովուրդների մշակութային շղթայում յուրահատուկ դերում է: Այն ոչ միայն վերցրել է, այլև ստեղծել իրենը, ավելին՝ հանդես է եկել միջնորդի դերում: Նիկողայոս Ադոնցի բնորոշմամբ՝ հայ ժողովրդի հոգևոր արժեքների ամբողջականությունը մի հսկայածավալ գետ է, որի ջրերը ոռոգում են ոչ միայն հարագատ հողն ու անտառները, այլև հուժկու թավալվում են դեպի ընդհանուր քաղաքակրթության օվկիանոսը:

⁷⁰ Բաֆֆի, Երկերի ժողովածու, հտ. 2, Երևան, 1881, էջ 285:

Արևելքի և Արևմուտքի մշակութային տիպաբանությունն անդրադառնալիս նկատեցինք, թե նրա համադրություն չլիթայում ինչ ներկայություն է ունեցել հայ ժողովրդի մտածողությունը: Կուլտուրապատմական, դիցաբանական, պատմահամեմատական, մասնավորապես՝ կոմպարատիվ դպրոցի գիտնականները այս համադրականություն խնդիրներին անդրադառնալիս հատկապես հենվում են հնագույն առասպելների, էպոսների, այն աղբյուրների վրա, որոնք առնչվում են շումերական հնագույն էպոսին՝ «Գիլգամեշին»: Ի լրումն այս զուգահեռների՝ համառոտակի կանգ առնենք մեր խնդրից բխող երկու օրինակների վրա: «Սասունցի Դավիթ» էպոսում Սանասարի՝ ջրի մեջ լողանալու, ջրով գորանալու փաստին մենք հանդիպում ենք նաև «Գիլգամեշում»: Գիլգամեշը նույնպես ջրավազանի ջրի մեջ սուզվելուց և լողանալուց հետո է միայն կարողանում անցնել մահվան ջրերի տարածքը: Նրա՝ առյուծին սպանելու փաստը համարյա նույնությամբ կրկնվում է «Սասունցի Դավթում»:

Իր հոգվածներից մեկում Հովհաննես Թումանյանը, անդրադառնալով «Արտաշես և Արտավազդ» առասպելին, ուշադրություն է դարձնում վերջինիս այս տողերի վրա՝

Տենչայր տիկին Սաթենիկ տենչանս գրտախուր Խավար և գորից խավարածի ի Արձավանի բարձիցն:

Բանաստեղծը գրում է. «Երբ աներևույթ ուժերի հետ մարդը կախարդանքներով էր հաշտվում, ապահովվում ու գորանում, Արգավանն էլ իր իշխանական բարձերի մեջ կարող էր ունենալ զանազան ծաղիկներ, որոնք ունեին այլևայլ գորություններ, պահպանում և ներկայացնում էին իշխանի զանազան զգացմունքների ու հատկությունների գաղտնիքները և սրանց գողանալը նույնն էր, թե գողանալ նրանց գորությունը»⁷¹:

Սիրահարված Սաթենիկը տենչում էր ձեռք բերել Արգավանի «բարձերից զարտախոր խավարը և տից խավարձին, այսինքն՝ նորա սերը»: Թումանյանը, իհարկե, չի հիշատակում «Գիլգամեշի» զուգահեռը, բայց ահա փաստը մեզ տանում է դեպի այս ուշագրավ համեմատությունը: Շումերական էպոսում Ուտնապիլչտին, դիմելով Գիլգամեշին, ասում է.

Ես կբացեմ Գիլգամեշ խոսքը նախահան,
Երբ ծաղիկ գաղտնիքը ես կպատմեմ քեզ.

⁷¹ Հովհաննես Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հտ. 4, էջ 21:

Երբ այդ ծաղիկը քո շեռքը հասնի,
Դու երիտասարդ միշտ կլինես:

Սաթենիկը հենց այս խորհրդավոր ծաղիկն էր տենչում: Ի դեպ, այս խորհրդավոր ծաղկի մասին խոսվում է նաև «Արա Գեղեցիկ և Շամիրամ» առասպելի մի տարբերակում, ուր ծաղիկը նույնպես բուժելու և երիտասարդացնելու հատկությունը ունի: Այդ պատճառով էլ Արան իր հիվանդ հորը բուժելու համար փորձում է Շամիրամից փախցնել գորավոր ծաղիկը:

Ժամանակների նորացման հետ միասին, ինչպես մյուս հնագույն ժողովուրդների մշակույթը, հայկականը նույնպես պատմական ու մշակութաբանական բազմաթիվ ազդակների շնորհիվ, փոխեց իր զարգացման հորիզոնական ուղղությունը և գնաց ինքն իր մեջ խորանալու և իրենը հայտնաբերելու ճանապարհով: Հատկապես քրիստոնեության առաջացումից հետո, երբ առավել սուր ձևով դրսևորվեց Արևելք-Արևմուտք մշակութային բևեռների հակասությունը, գնալով ավելի ընդգծվեց հայկականի ազգային որակը: Գտնվելով երկու բևեռների արանքում՝ այս անցման շրջանում և հետագայում էլ հայությունը, ենթարկվելով երկկողմյա քաղաքական ու դավանաբանական ճնշումների, ստիպված եղավ ընդդիմանալ և՛ մեկին, և՛ մյուսին: Առանձին դեպքերում էլ հարել դրանց, կամ էլ բռնել յուրահատուկ սինթեզի ուղին: Արևելքում պաշտոնապես առաջինը ընդունելով քրիստոնեական կրոնը, հայությունը հայտնվեց յուրահատուկ վիճակում: Բյուզանդիայի դեմ հաղթական պատերազմ մղելուց հետո, Պարսկաստանը, 50-ամյա խաղաղության պատեհ առիթը օգտագործելով, փորձում էր հայությունը ներքաշել իր ազդեցության ոլորտները: Քաղաքական ու դավանաբանական պայքարի այս խստագույն ժամանակներում հայերը ստիպված էին մի կողմից ընդդիմանալ Զրադաշտին, մյուս կողմից՝ Նիկիայի ընդհանուր եկեղեցական (325) և Եփեսոսի աստվածաբանական (432) ժողովների պահանջներին: Այս ամենը՝ քաղաքական, դավանաբանական դրսևորումներ լինելով հանդերձ, ունեն նաև իր մշակութաբանական ենթատեքստը: Արտաշատում գումարված հայոց կրոնական ժողովը վճռական եղավ այս տարուբերումների մեջ կողմնորոշվելու հարցում: Հայությունը դրսևորեց քրիստոնեական կրոնի իր ուղղությունը, որով պայմանա-

վորված մշակույթը միտված էր դեպի Արևմուտք՝ ունենալով իր ազգային դիմագիծը: Դարերի փորձը հետագայում ցույց տվեց, որ մեր հոգևոր այս յուրահատուկ թեքվածությունը ճակատագրական նշանակություն ունեցավ՝ ազգային ինքնապահպանության առումով: «Գիրք ծննդոցի» հայերեն թարգմանության առաջաբանում մեջ է բերվում արևելագետ Ա.Վեոբուսի այն կարծիքը, թե հայերի կյանքը անվերջ մաքառման և տառապանքի պատմություն է: Այս տարածքում քիչ ժողովուրդներ կարողացան դիմանալ երկբևեռության հարվածներին: Քրիստոնեության տարածման առաջին տարիներից սկսած հայերս շարունակ ապրել ենք քաղաքական, դավանաբանական ու մշակութային երկվության սուր վիճակներում: Հայ մարդը մի ծայրահեղությունից միտվում էր մի այլ ծայրահեղության, իբրև հավատացյալ ստիպված էր հանդես գալ ոչ այնքան աստծո ծառա, որքան աստծո զենք: Հայաստանում քրիստոնեության ընդունման առաջին տարիներին, ինչպես ասորի կուլտուրտրեզները, այնպես էլ հույն հոգևորականները երկուստեք ջանում էին հոգևոր արարողության իրենց ազգային լեզուն պարտադրել հայերին, ինչը ուղղակիորեն խանգարում էր քրիստոնեության արագ տարածմանը: Դավանաբանական այս ճեղքվածքը վերացվեց հայ գրերի ստեղծումից հետո, երբ թարգմանվեց Սուրբ գիրքը և սկիզբ դրվեց ազգային գրավոր մշակույթի զարգացմանը: Սակայն հայերի կրոնական ընդդիմությունը շարունակվում էր: Հայ իմաստասիրական, դավանաբանական միտքը ամեն ինչ անում էր կանխելու գրադաշտի վտանգը: «Մի աշխարհը երկու իշխող չի ունենա, - գրում էր Եղիշեն, - ոչ էլ մի արարածը երկու աստված: Եթե մի աշխարհին հանդգնեն իշխել երկու թագավորներ, աշխարհը կփչանա...»⁷²:

V դարը հայերիս համար դարձավ ազգային դիմագծի վերջնական ճշտման ժամանակաշրջան, որի ընթացքում մեծ դեր խաղաց բուն զարգացում ապրող հայ մշակույթը՝ պատմագրությունը, փիլիսոփայությունը, աստվածաբանությունը, որոնցից յուրաքանչյուրը ուներ իր կոնկրետ խնդիրը: Պատմագրությունը պարզաբանում էր, թե ովքեր են հայերը, որտեղից են գալիս, աստվածաբանությունը՝ քրիստոնեական կրոնի էությունը, փիլիսոփայությունը՝ գոյերի տեսությունը: Ժամանակաշրջանի հայ մատենագրությունը իրավամբ ընդդի-

⁷² Եղիշեն, Վարդանի և Հայոց պատերազմի մասին, Երևան, 1958, էջ 68:

մական կեցվածք ուներ: Հայ մատենագիրները մերժում էին ոչ միայն Պարսկաստանի ու Բյուզանդիայի պարտադրվող քաղաքականութ-
յունը, այլև քաղաքական ենթատեքստ ունեցող փրկիստփայությունն
ու դավանաբանությունը: Մշակութային ընդդիմությունը այս շրջա-
նում մեզ համար կենսական նշանակություն ուներ: Խորենացին իր
«Հայոց պատմություն» մեջ պարսկական առասպելները համարում
էր սուտ, անիմաստ և անհանճար: Եղիշեն գրում էր, որ մենք «այլևս
առասպելներին չենք հավատում, այլ աչակերտ ենք մեծ Մովսես
Մարգարեին»⁷³: Ապա շարունակում. «Բաներ կային, որ ընդդիմա-
ցանք նրանց, բայց էլ ավելի շատ բան կա, որ պատրաստվել ենք այ-
սուհետև ընդդիմանալ»⁷⁴: Եզնիկը «Եղծ աղանդոցում» մի կողմից՝
մերժում էր պարսկական գրադաշտը, մյուս կողմից՝ անտիկ Հունաս-
տանի փրկիստփայությունից ածանցվող աղանդները, քանի որ վեր-
ջիններս, ընդունելով աստծո գոյությունը, մյուս կողմից՝ հանգում
էին գոյերի սկզբնապատճառ հյուլեին և նախախնամությունը: Հատ-
կապես բանավիճում էր պրիթագորիաների և պերիպատետիկաննե-
րի դեմ, որոնք նորից ամեն ինչի սկիզբը բխեցնում էին նախախնա-
մությունից: Ձեք ընդունում նոր պլատոնականներին այն բանի հա-
մար, որ վերջիններս, աստծո գոյությունը չմերժելով, տեսանելի աշ-
խարհը աստված էին համարում, էպիկուրյաններին, որոնք պնդում
էին, թե սկզբնապես կային անմասնատելի ու անբաժանելի մարմին-
ներ, ստոիկներին մեղադրում նյութապաշտության մեջ: Սա մի տե-
սակ պայքար էր Հելլենիզմի վերջին մնացուկների դեմ, որոնք իշխող
խավերի համար դարձել էին քաղաքական ենթատեքստ ունեցող
գաղափարախոսության ստեղծողներ: Այս ընդդիմությունը շարու-
նակվեց և հետագայում՝ հայ միջնադարյան արձակում, տաղերգութ-
յան մեջ: Այսուհանդերձ չենք կարող չընդունել նաև մշակութային
այն բարերար ազդեցությունը, որ կրել են հայ միջնադարյան գրա-
կանությունն ու արվեստը: Հատկապես այդ ազդեցությունը դրսևոր-
վեց ազգային գրականության ու արվեստի ժանրերի ձևավորման,
ինչպես նաև գիտությունից նոր ուղղությունների ներմուծման գործում:
Ղազար Փարպեցին հատկապես բարձր է գնահատել Բյուզանդիայի
անգնահատելի դերը հայ մտավորականների կրթության գործում:

⁷³ Մովսես Խորենացի, Պատմություն Հայոց, Տփլիս, 1913, էջ 90:

⁷⁴ Եղիշե, էջ 71:

«Եվ այսքանից Հետո,- գրել է նա,- գիտություն վտակները Հորդացած բխում են այս քաղաքից, իբրև թագավորանիստ վայրից, ինչպես նաև հունաց աշխարհի բոլոր կողմերից քաջ ուսանողներն այստեղ են շտապում առաջադիմելու համար և մինչև այսօր առավել Հորդանալով՝ նրա իմացություն վտակները տարածվում են դեպի ամեն կողմ»⁷⁵:

Հենց այս նոր սերունդն էր թարգմանում Բարսեղի և Ոսկեբերանի պատարագամատույցները, իմաստասիրական ու ճարտասանական գործերը: Բավական է հիշել, թե որքան մեծ դեր է ունեցել Հայ հունաբան դպրոցը ազգային մշակույթի զարգացման պատմության մեջ: Ազդեցություն ու փոխազդեցության այս գործընթացը իր ուշագրավ դրսևորումները տվեց Հետագա շրջանի Հայ միջնադարյան գրականության պատմության մեջ՝ մինչև 18-րդ դարը:

Նոր ժամանակներում հայոց հոգևոր կյանքի, եվրոպական իմաստով, համակարգված զարգացումը սկիզբ է առնում Վենետիկի Մխիթարյան միաբանությունից և ապա փոխանցվում երկրի և արտերկրի մշակութային մյուս օջախներին: «Ժամանակի պահանջով հայ կլասիցիստները կանխեցին իրենցից շուրջ երկու դար առաջ սկիզբ առած արևելյան, հատկապես՝ պարսկական մտածողության հոգևոր քաոսը և նախանչեցին այն ուղիները, որոնցով պիտի ընթանար գրականության զարգացումը: Ինչ խոսք, Մխիթարյան միաբանությունն իբրև հոգևոր, մշակութային ինստիտուտ, տիպիկ եվրոպական երևույթ էր, պատմության ստացվածք: Այսուհանդերձ, միաբանություն հայերի ստեղծագործությունների մեջ պարզորոշ երևում էր նաև այն խորքային ընդդիմությունը, որ ուղղված էր արևմտյան որակի ծայրահեղ բացարձակացման դեմ: Հետևելով Ֆրանսիական կլասիցիզմի կանոններին, նրանք, այնուամենայնիվ, վերանայեցին դրանք՝ ելնելով ազգային կյանքի ու արվեստի պահանջներից: Եվրոպական կլասիցիզմի ընդգծված ռացիոնալիզմը նրանց ստեղծագործությունների մեջ քննություն չբռնեց: Այն անմիջապես չեզոքանում էր դրամատիզմով հագեցած հայոց պատմությանը դիմելիս: Հայկական կլասիցիզմը ռոմանտիզացված էր հենց այս պատճառով: Հայոց նոր գրականության ազգային ոգեղենությունը հատկապես ցայտուն դրսևորվեց Աբովյանի, Պեչիկթաշյանի, Դուրյանի, Պատկանյանի, Բաֆ-

⁷⁵ Ղազար Փարպեցի, Պատմություն Հայոց, Երևան, 1982, էջ 112:

Փու ստեղծագործություններում: Իբրև Հայ նոր գրականության հիմնադիր, առանձնակի է հատկապես Սաչատուր Աբովյանի դերը: Արևելյանից բացի նա յուրացրել էր եվրոպական մշակույթի նվաճումները, գրական ուսմունքները, բանարվեստային օրենքները: Աբովյանի երկերում, մասնավորապես՝ «Վերքում», պարզորոշ երևում է այս յուրահատուկ համադրությունը, որը ուղենիչ հանդիսացավ Հայ հետագա շրջանի գրականության համար:

Աբովյանը զգում էր այդ համադրության անհրաժեշտությունը: «Եվրոպա, թե Ասիա՝ ինձ անդադար ձեն են տալիս, թե Հայկազյան եմ ես, ուստի հարկավոր է բացել Հայոց միջի հունարը»: Ինչպես տեսնում ենք, եվրոպականը և ասիականը խորապես զգացող Աբովյանը որոնում էր հայկականի գոյատևման ձևը: Ժուկովսկուն գրած նամակում նա այսպիսի խոստովանություն է անում. «Որովհետև որոշ չափով իսկ Հայտնի է իմ արևելյան հայրենակիցների՝ հայերի և ուրիշների մտածելակերպը և կյանքը, ուստի այլ միջոցով չեն կարող ամենից լավ և արագ իսկական կրթության և լուսավորության հասնել, քան գեղեցիկ արվեստների՝ բանաստեղծության, երաժշտության և նկարչության միջոցով: Եվ երբ Եվրոպայում առաջին անգամ տեսա այդ արվեստները իրենց իսկական լույսով և զգացի նրանց ներգործությունը նախ և առաջ եվրոպացիների և հետո էլ ինձ վրա, ապա իմ առաջին և ամենագեղեցիկ ցանկությունը այն եղավ, որ ես աշխատեմ տարածել այդ արվեստները իմ հայրենի երկրում»⁷⁶:

Աբովյանի, ինչպես նաև մինչաբովյանական շրջանի Հայ գրականության և արվեստի հակվածությունը դեպի արևմտյանը, դրսևորվում է հայկականի յուրահատուկ վերաճման ձևով:

«Վերք Հայաստանի» ողնաշարը արևելյան վիպասանությունն է, որի կառուցվածքի բովանդակության մեջ մտել են եվրոպական ուսմանի էլեմենտները» - գրել է Դ. Դեմիրճյանը: Մի ուրիշ կարծիքի մեջ նա ավելի է նրբերանգում հարցը. «Եվրոպական կուլտուրական» վեպը չէր տեղավորի այսքան մեծ մտքերի ու զգացմունքների հորդումը: Նա կձնչեր, կմեռցներ հեղինակի կրակե ապրումները: Եվ եվրոպական վեպին քաջ տեղյակ Աբովյանը ընտրեց արևելյան վիպասանության ձևը՝ ազատ ու անափ ծովի նման»⁷⁷:

⁷⁶ Սաչատուր Աբովյան, Երկերի ժողովածու, հտ. 10, Երևան, 1952, էջ 161

⁷⁷ Դեմիրճյանի Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հտ. XIII, Երևան, 1984, էջ 234:

Երկու դեպքում էլ Դ. Դեմիրճյանը Համադրման փաստը ճիշտ նկատելով, սակայն շեշտը հատկապես դնում է ձևի, այլ ոչ վերջինիս բովանդակայնացման վրա: Գաղտնիքը հենց սրա մեջ է: Աբովյանի վեպում արևելյան և արևմտյան ձևերի դրսևորումները պարզ երևում են, գաղտնիքը մինչդեռ նրանց բովանդակայնացման ճանապարհով Համադրելու մեջ է: Այս կարծիքի մեջ, սակայն, արվեստի խնդիրներին խորաթափանց Դեմիրճյանը ընդհուպ մոտենում է բարդույթին. «Իբրև եվրոպական ոտման, Աբովյանի այս երկը շատ է ծանրաբեռնված լիրիկական տարրերով, իսկ իբրև արևելյան վիպասանություն, ընդհակառակը՝ նույնքան ծանրաբեռնված է դիդակտիկական լուսավորական խնդիրների լուսաբանություններով: Մեկի շեղումը մյուսի հիմնական տարրն է, իբրև ժանրային սպեցիֆիկում»⁷⁸: Ինչպես երևում է. խնդիրը լայն պլանով շատ է հետաքրքրել Դեմիրճյանին: Նա փորձել է երևույթը դիտել նաև երաժշտության ոլորտում: «Կոնսերվատորիայի առաջին կոնցերտի առիթով» հոգվածում նա այն կարծիքն է հայտնում, որ հայ ազգային օպերայի մելոսը պետք է հենվի արևելյանի վրա, կառուցվածքը՝ արևմտյանի: Կտրուկ բացարձակացումը կրկին ակնառու է: մելոսի մեջ նա միայն բովանդակային հատկանիշ է տեսնում, որ ընդունելի էր, ինչը և ինքը զգում է իբրև դժվար լուծելի խնդիր. «Եվրոպականի և Արևելյանի ընդդիմացումը, որով և դառնում է միանգամայն պրոբլեմատիկ՝ «Արևելյան» և «Արևմտյան» ուղղություններ: Սա թողնում ենք մասնագետներին և ժամանակներին»⁷⁹:

Իսկ գնալով ժամանակն ավելի է նրբացնում խնդիրը: Նկատենք, որ այս զուգահեռներին անդրադառնալիս Դեմիրճյանը ընտրում է այնպիսի արվեստագետների, որոնց գործերում մշակութային բևեռացումները պարզ երևում են, ասենք՝ Զուխաջյան (Արևմուտք), Սպենդիարյան (Արևելք): Ճարտարապետության մեջ Հալաբյանի եվրոպական կոնստրուկտիվիզմը, որի մասին խոսում է նաև Դեմիրճյանը, այնուամենայնիվ, քննություն չբռնեց, չկար արվեստի հորիզոնական և ուղղահայաց չափումների սինթեզը, որ կայացել էր Թամանյանի ստեղծագործությունների մեջ: Նույն մեթոդն ունի Կոմիտասը: Հայկական ազգային մելոսը իր մեջ ունի արևելյանի և արևմտյանի

⁷⁸ Նույն տեղում, էջ 83:

⁷⁹ Նույն տեղում, էջ 133:

Համադրությունը: Կոմիտասը իր մշակումներում խմբագրում էր ոչ թե խորքային արևելյանը, այլ արևելյանի ավելորդաբանությունը, որ հետագայում էր ներմուծվել ժողովրդական երգարվեստի մեջ: Ազգային արվեստի մեծերը մեծ են նաև այն բանի համար, որ կարողանում են հաղթահարել այս բևեռացումները, գտնել սեփական աշխարհի գույների համադրման ազգային ձևը՝ հաստատելով այն գաղափարը, որ ճշմարիտ ազգայինը նույնքան համամարդկային է:

**XX ԴԱՐԱՎԵՐՋԻ ՀԱՅ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ
ԱՐԴԻ ԱՐԵՎՄՏՅԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԱՏԵՔՍՈՒՄ**

XX դարավերջի հայ գրականությունը, իր գեղարվեստական մտածողության շարունակական զարգացումներով, կապված է դարասկզբի հայ ազգային և համաշխարհային, մասնավորապես՝ արևմտյան գրականության, շրջադարձային նշանակություն ունեցող տեսական, գեղագիտական, փիլիսոփայական նոր հարցադրումների և գործնական իրականացումների հետ: Սա մի ժամանակաշրջան էր, երբ արվեստի ու գրականության դասական մեթոդները զգալիորեն խոր ճգնաժամ էին ապրում: Այս մեթոդների անխուսափելի և վերջնական փլուզումից հետո նոր մեթոդների բացակայությունն այս անորոշ տարածքում հայտնված գրողներն ու արվեստագետները, իրենց հախուռն որոնումների ընթացքի մեջ ձգտում են հայտնաբերել հենասյունային նշանակություն ունեցող գեղագիտական, մեթոդական ու ոճային նշանակություն ունեցող նոր ելակետային ուղիներ, առանց որոնց ցանկացած գեղարվեստական գիտակցության համակարգ կարող էր դատապարտվել չկայացման: Նորի որոնման հրամայականը իրականացնելու ճանապարհին առավել ակտիվ դերակատարություն ունեցավ դարավերջի հայ գրականության ընթացքը շարունակող նոր սերունդը՝ բանաստեղծներ, արձակագիրներ, դրամատուրգներ: Հատկապես Հայաստանի անկախացումից հետո գրողների այս սերունդը ձգտում էր գրականությունից դուրս մղել այլևս քննություն չբռնող մտածողությունը, հանել ավտոմատիկ ռեժիմից, գաղափարական պարտադրանքներից, իրականությունը գունազարդելու կարծրացած հակումներից: Նրանք իրենց աշխարհաճանաչման փիլիսոփայական և գեղագիտական հավատամքը որոնում էին ոչ թե իրականության տեսանելի մակերեսներում, այլ դրանց սահմաններից դուրս, այլաշխարհային տարածքներում՝ հանգելու համար նույն այդ տեսանելի աշխարհի խորքային երևույթների արտացոլման նոր արդյունքների: Սակայն նորի ձգտման երկունքի ցավերի հաղթահարումը նրանց հեշտությամբ չտրվեց: Որոնումներին ուղեկցում էին նաև անխուսափելի վարանումներ: Եվ դրանք հատկապես դրսևորվում էին

այն ժամանակ, երբ նորի Հայտնաբերման ճանապարհին գրական սերունդը մինչև վերջ չմարտելով XX դարի արևմտյան գրականության ձեռքբերումները, Հայտնվում էին անքննադատ ընդօրինակումների որոգայթներում՝ շրջանցելով ազգային գրականության կենսունակ ավանդները, զանգվածային ընթերցողներին օտարելով իրենց իսկ ստեղծած, բայց չկայացած գրականությունից: Գրականագետ Ժենյա Քալանթարյանը այս նկատելի երևույթը մի անգամ ևս Հաստատելու համար իր «Ուրվագծեր արդի Հայ գրականության» աշխատության մեջ մեջբերում է Փրանսիացի տեսաբան Ռոլան Բարտի այն միտքը, թե «գրականությունը այս անցման շրջանում Հայտնվում է մի իրավիճակում, երբ այլևս Հին արժեքները չեն փոխանցվում նոր սերունդներին, երբ գրականությունը դադարել է սրբազան երևույթ լինելուց, բայց դա չի նշանակում գրականության քայքայում, այլ այն, որ վերջինս մնացել է առանց Հսկողության և տեղ է բացվել գրական սեմիոլոգիայի համար: Դա նշանակում է ճամփորդություն մի ափով, ուր մեռել են թե՛ հրեշտակները, թե՛ սատանաները: Դա և՛ անկման մասին է վկայում, և՛ նախախնամություն: Սա այն պահն է, երբ ապոկալիպսիսը նոր աշխարհահայտնաբերման իմաստ է ստանում»⁸⁰:

Դժվար չէ նկատել, որ այս իրողությունը համընդհանուր երևույթ է համաշխարհային գրականության զարգացումների շղթայում, որ չէր կարող չտարածվել նաև դարավերջի Հայ գրականության ընթացքի վրա: Բարեբախտաբար այն մեզանում տևական ընթացք չունեցավ: Սերնդակից գրողների մի զգալի մասը շարունակեց հետևել դասական գրականության կենսունակ ավանդներին, միևնույն ժամանակ հետևելով արդի գրականության պահանջներին, համալրեց իր գեղարվեստական մտածողության համակարգը ոճային և բանարվեստային նոր միջոցներով: Մյուս մասը խորապես յուրացնելով արևմտաեվրոպական գրականության նոր մտածողությունը և ստեղծագործաբար կիրառելով այն, ստեղծեց գրականության մի որակ, որով ապահովեց ազգային գրականության ժամանակակից մակարդակը: Գրական պրոցեսի այս յուրահատուկ շղթայում իրենց մասնակցությունը բերեցին սփյուռքահայ գրողները, որոնք ճակատագրի բերումով շարունակում են ստեղծագործել աշխարհի տարբեր երկրներում՝ Ամերիկա, Ֆրանսիա, Մերձավոր Արևելք և այլուր, բայց ազգային գրականության ներկա պատմության մեջ բոլորն էլ հանդես

⁸⁰ Ролан Барт, Избранные работы, Москва, 1994, стр. 565-566.

են գալիս մեկ ժողովուրդ, մեկ գրականություն նշանաբանով՝ ապահովելով իրենց տեղը ազգային գրականության համատեքստում: Այս պարագայում եթե տարբերակիչ իրողությունները գործավող երկու գրական լեզուների գոյությունն է, իբրև միևնույն ժողովրդի պատմության ստացվածք, ապա ընդհանուրը՝ ազգային իդեալի և ոգու միասնությունն է:

* * *

XX դարավերջի հայ նոր պոեզիայի՝ աշխարհի իրականության բանաստեղծական արտացոլման, թեմատիկայի, գաղափարական ուղղվածությունը, ինչպես նաև բանարվեստային միջոցների թարմացման նախադրյալները առաջին հերթին պայմանավորված էին ժամանակի քաղաքական միջնորդի փոփոխությամբ: Գրականությունը աստիճանաբար ազատագրվելով խորհրդային «ուղղափառ» գաղափարախոսության կաշկանդիչ պարտադրանքից, որոշակի պայմաններ ստեղծվեցին ստեղծագործող անհատի ազատ մտածողության համար: Դրան նպաստեց նաև արտաաշխարհի՝ մասնավորապես՝ արևմտյան, գաղափարական ու մշակութային տեղեկատվական նոր հոսքը, ինչը առավել ցայտուն դրսևորվեց Հայաստանի անկախացումից հետո: Այս հանգամանքը նաև առատ հող ստեղծեց արագ ընդօրինակման, էպիգոնության համար, և դա արտահայտվեց ոչ միայն անցման շրջանի ազգային գրականության ու արվեստի, այլև քաղաքական, ընկերային կյանքի ոլոտներում:

Նորի, նորարարության նկատմամբ պոեզիան, անշուշտ, առավել զգայուն է, առավել դյուրաթեք, դա էր պատճառը, որ դարակեսի հաջորդ տասնամյակների գրական մամուլի, մասնավորապես՝ «Գրական թերթի» և «Գարուն» ամսագրի էջերում բանավեճեր սկսվեցին, այսպես կոչված, ավանդապաշտների և նորարարների միջև: Նորերի նկատմամբ դիմադրությունը չափազանց սրված էր, բայց ինչպես ցույց է տալիս համաաշխարհային գրականության ու արվեստի պատմությունը, նորը միշտ հաղթում է, և հաղթում է այն դեպքում, երբ վերջինս կարող է հավասարակշռվել, հայտնաբերել ու մշակել իր սեփական ուղին, վերջնականապես ազատագրվել այն ձևային, բանարվեստային կեղևային ածանցումներից, որոնք արդյունք են հապճեպ ընդօրինակման գայթակղությունների: Նման դեպքերում նորի նկատմամբ դիմադրությունը ոչ միայն չի կանխում նրա առաջխաղացումը, այլև գորացնում է վերջինիս դիմադրողականութ-

յունը: Ժամանակին Պարույր Սևակը ճիշտ էր նկատել, որ նոր սերունդը անխուսափելիորեն կանգնելու էր այս դիմադրություն պատենչի առջև, ուր նորերին վշտացնելու են, բանաստեղծ չեն համարելու, նրանց բերանը փակելու են, նրանց գործերը համարելու են «չոր ու խելոք», «ինչ ուզում ես ասա, բայց ոչ բանաստեղծություն», «օրգինալության մարմանը» և այլն: Բայց ճիշտը կլինեն նրանք: Ես այս օրվանից էլ իրենց կողմն եմ, ես նրանց հետ եմ, ես օրհնում եմ նրանց ճանապարհը»: Անցման շրջանին հատուկ այս փակուղուց դուրս գալու խնդիրը բանաստեղծական նոր սերնդի ընդհանուր մտահոգությունն էր, մինչդեռ գործնական իրականացումը անդառնալիորեն պայմանավորված է այն կոնկրետ ստեղծագործող անհատով, ով ընդունակ է իր ստեղծած պոեզիայում դրսևորել գեղարվեստական գիտակցության մի որակ, որի գնահատականը կարող է տալ ինքը՝ անկաշառելի ժամանակը:

Արդի գրականություն զարգացման շղթայում իրենց ուրույն տեղը ապահոված նոր սերնդի բանաստեղծներից շատերը ասպարեզ եկան բնույթով հրապարակախոսական, կառուցվածքով՝ ազատ բանաստեղծություններով, որոնցում գերիշխողը սուր ծաղրի ենթատեքստ ունեցող հեգնանքն էր: Գուցե այդ հեգնանքը, որպես սկիզբ, գալիս էր նորի դեմ «դիմադրությանը զինվորագրված» առանձին քննադատների հետ կապված բանաստեղծի հիշողությունից, սակայն դա քիչ բան կնշանակեր, եթե վերջինս չուղղվեր այն իրականության դեմ, որտեղ կեղծիքն ու սուտը թաքնված էին դիմակների տակ: Նոր սերնդից առաջ այս դիմակագրկումը սկսել էր Պարույր Սևակը, որին իր ինքնատիպ տաղանդով հաջորդեց Հովհաննես Գրիգորյանը:

Գրիգորյանի երգիծական խոսքի այլաբանությունը փոխաբերական չէ, ինչպես դա ընդունված էր ավանդական պոեզիայում, այլ՝ ուղղակի, այսինքն՝ երգիծական խոսքի արտացոլման օբյեկտը ուղղված էր այն իրողությունը, որը մերժելի է: Բանաստեղծը կարծես հետևում է հեռուստաժուռնալիստիկայի մեջ ընդունված «ոեպորտաժ դեպքի վայրից» ժանրային օրենքներին: Վերտուալ մտասևեռումների ոչ մի հետք. փաստի վավերականությունը ոչ թե հիչեցնում է ընթերցողին ռեալ իրողությունը, այլ նրան ներքաշում է իր մեջ և դարձնում ականատես: Այդպիսի գործերից են Հովհաննես Գրիգորյանի «Գեղարվեստական միջոցառում կանանց գաղութում», «Հանդիսավոր նիստ՝ նվիրված աշխարհի վերջին և պատմության ավարտին», «Մարդահամար», «Բազմակուսակցական հոգեհանգիստ» և այլն:

Միայն վերնագրերը բավական են, որպեսզի ընթերցողը ինքը իր աչքով տեսածի տեքստը մտովի վերականգնի: Նրա այս տիպի գործերը ընթերցելիս նաև նկատվում է, որ Հեղինակի ոճը նրբորեն չեզոքացնում է խոսքի մերկապարանոց կոչտուկությունը և ընթերցողին ստիպում է մտածել իր անհարիր ժամանակների մասին, որի պայմաններում սաստիրան ոչ այնքան ծիծաղ, որքան տխրություն է հարուցում: Բերենք միայն այս օրինակը. «Ուշադրություն, ևս մի հետաքրքիր տեղեկություն քսաներորդ դարի վերջին, ժամը 16 անց 15 ըուպեին հայ ժողովուրդը դուրս է եկել իր հայրենիքից և այլևս չի վերադարձել... Արտաքին նշանները՝ բազմադարյան, բազմաչարչար, աչքերի մեջ անսահման թախիծ...»: Մեջ բերվող սեղմ տողերը այնքան խորն են, այնքան ընդգրկուն, բազմանշանակ ու բազմաձայն, որ ընթերցողը դժվարանում է կռահել, թե որտեղից է սկսվում երգիծանքը և որտեղ ավարտվում, քանզի նրանցում ժողովրդի ողբերգական վիճակի դրաման չեզոքացնում է ծիծաղելու ցանկությունը և փոխարինում այն լացի՝ լա՞մ, թե խնդամ հոգեբանական դիլեմայի սկզբունքով: Կյանքի հոգսերով ապրող գրողը իր երգիծական խոսքի սուր սայրը ուղղում է ոչ այնքան «անկառավարելի» հասարակությանը, որքան վերջինիս բախտը տնօրինող բարձրաստիճան այրերին, առինքնող կուսկցական գործիչներին, որոնք շարունակ պսպղում են հեռուստաէկրաններին վարժ խոսքերով լավ օրերի գալստյան խոստումներ են տալիս, իսկ կյանքը իրենց սայլին լծած հակառակ ուղղություն՝ են տանում: Մարդկության թշնամին հենց այն մարդն է, ով օժտված է անսահման իշխանությունը: Նրանք ապրում են իրենք իրենց համար ստեղծած պարականոն օրենքներով՝ վատնելով ժողովրդի ստեղծարար աշխատանքի բարգավաճման ժամանակը, որի արդյունքում մարդը ստիպված է լինում լքել իր հայրենիքը, ծվարել օտար ափերում: Հովհաննես Գրիգորյանի երգիծական բանաստեղծությունները, որոնք, ինչպես վերը նկատեցինք, իրենց համատեքստով հիմնավորված գործեր են, որոնցում նա հայտնաբերել է ժամանակի սոցիալական, քաղաքական այլաբանությունը, ուր «փափուկ հումորը» հառնում է իբրև ոչնչացնող սաստիրա: Բերենք ևս մի փոքրիկ հատված նրա «Բազմակուսակցական հոգեհանգիստ» գործից. «Մանր անձրև էր տեղում, աղոթում էին բոլորը՝ Աժ պատգամավորները, բարձրաստիճան պաշտոնյանները, ինչպես նաև սովորական խաբբեաներն ու կաշառակերները՝ առանց որևէ աստիճանի, բայց որոնք միշտ հայտնվում են առաջին շարքերում, ներկա են բոլոր ընդունելու՝

յուններին, բանկետներին, նիստերին և այսօր էլ չեն կարող բաց թողնել ամենահանդիսավորը, ամենավերջինը ...»:

Այսքանից Հետո, իհարկե, Գրիգորյանի սերնդակից բանաստեղծը՝ Արտակ Քոչարյանը պիտի գրեր.

«Ի՞նչ հոգ, թե հարմարված մեր նյարդերն են հապում,
եվ հավապր հեգնում է լկումներով անսասն»:

Նույն Հրապարակախոսական, երգիծական տարերքն է իշխում Արտեմ Հարուժյունյանի, հատկապես վերջին շրջանի բանաստեղծությունների՝ մասնավորապես նրա «Նամակ Նոյին» բավական հաջողված ժողովածուում, ուր նա պինդ բռնել է մեղավորի ականջից: Մեր ժամանակների անշրջանցելի պահանջը նրան պարտադրել է ունկնդիր լինել այս հակասական ժամանակների հոգսերին: Արտեմ Հարուժյունյանի նախորդ ժողովածուներում բառերի քառսի մեջ չէր երևում մտքի նպատակամղվածությունն ու կարգավորվածությունը, որ նշանակում է, թե նրանցում կորչում էր բանաստեղծական խոսքի արժեքը: Բայց ահա վերոհիշյալ ժողովածուում ոչ թե ինքն է գնում դեպի այդ խոստուն բառը, այլ բառն է ընդառաջ գալիս նրան: Այդ բառերը էմալե ողորկություն չունեն, կոշտ, մարտնչող և «պոռացող» բառեր են, որ լսելի են դարձել նաև հեռուներում:

Թերթերը այդ օրերին լի էին փշրված երազով
կիսակույր քաղաքագետների՝
որ որոշել էին նորից մարդկայանալ,
բայց փոխարենը առնելու դարչան՝
փախչելով իրենց փառաբանված ծակ նավից:

Ենթատեքստը հասկանալի է անշուշտ, բայց ճիշտ կլիներ, որ խոսքի բովանդակությունը տարածվեր նաև իրենց ծակ նավակը համառորեն չլքող նորօրյա քաղաքագետներին:

Արտեմ Հարուժյունյանի պոեզիայում նկատվում են Արևմուտքից, մասնավորապես՝ ամերիկյան XX դարի հայտնի բանաստեղծների Ուոլթ Ուիթմենի, Ալեն Գինգբերգի ազդեցության նշանները՝ անշուշտ ստեղծագործական պլանով, սեփականը նրանց միջոցով, բայց իր զգացածը, իր թեման հոգու միջով անցկացնելու պլանով: Դա երևում է ոչ միայն «Նամակ Նոյին», այլև «Հուղայի արձակուրդը» գործերում:

Ես հատկապես նկատի ունեմ Ուիթմենի «Ժողովրդական Հեռատաններ» հոդված-ելույթը, ուր նա անդրադառնում է նորօրյա Ամերիկայի օրենսդրական խնդիրներին, կոնգրեսի անդամների ընտրության այն կեղծ միջնորդություն, որի մեջ ապրում է մարդը:

Չափազանց ուշագրավ է այն հանգամանքը, որ նորին Հետևող և նորը արարող բանաստեղծների գործերում պարտադիր հիշատակվում է Ալեն Գինգբերգի անունը (Հովհաննես Գրիգորյան, Արտեմ Հարությունյան, Հենրիկ Էդոյան, Էդվարդ Միլիտոնյան և ուրիշներ):

Ամերիկայում 50-ական թվականներին ծնունդ առած Բիթլսների պոեզիան, որի հիմնական դեմքը Ալեն Գինգբերգն էր, ուղղված էր կեղծ արժեքների և մակարտիզմի ապակողմնորոշիչ գաղափարախոսության, վերջապես ամերիկյան գրականության մեջ այլևս հորանջող ակադեմիական պոեզիայի դեմ: Գինգբերգն ատամ ունեցող բանաստեղծ էր և ինչ պայմաններում էլ որ նա ապրեց, երբեք չզավաճանեց իր՝ բանաստեղծ-քաղաքացու բարոյականության բարձր պահանջներին: Սա լավ օրինակ է, որ մշտապես իշխում է համաշխարհային գրականության համատեքստում: Ինչևէ, այս համատեքստում Արտեմ Հարությունյանի բանաստեղծությունը, որ բնույթով հրապարակախոսական-երգիծական սուր շեշտադրումներ ունի, անպայման գնահատելի է: Այս առումով հատկապես ուշագրավ են նրա «Հայտարարված օկուպացիա կամ լճացման տարիներ», «Աչնանային ռապսոդիա չորս չափման տակ», «Երբ ես դուրս եկա փողոց դեմոկրատիա փնտրելու» գործերը: Դարավերջի առավել ճանաչված բանաստեղծների շարքում իր յուրահատուկ տեղն ու դերն ունի բանաստեղծ Դավիթ Հովհաննեսը:

Այդ յուրահատկությունը հատկապես կայանում է նրանում, որ նրա պոեզիան իր մեջ մի կողմից պահպանում է հայ դասական, ազգային բանաստեղծության կենսունակ ավանդները՝ իբրև շարունակ նորացող կյանքային հարցադրումների, նաև բանաստեղծության ձևային հատկանիշների ժառանգորդ, մյուս կողմից՝ ընդլայնելով այս ամենի սահմանները, ի հայտ է գալիս իբրև նորարար, նոր պոեզիայի գեղարվեստական գիտակցության զգայուն կրող: Այս էությունը ըմբոստ բանաստեղծը նոր օրերի իր քրոնիկ տարեգրություններում կյանքի այլակերպումների դեմ ընդվզում է քաղաքական բանաստեղծությունը հատուկ բաց տեքստի սկզբունքով՝ այն բեռնաթափելով ավելորդ զարդանախշային գործառություն ունեցող մետաֆորիկ հնարանքներից, հանգում կոշտ պոզիտիվիզմին: Համաշխարհային

գրականություն՝ Հատկապես պոեզիայի, փորձը ցույց է տալիս, որ դասական բանաստեղծության չափա-ոլիթմական սահմանների մեջ մնալով բանաստեղծը ի վիճակի է վերականուցել, «խախտել» այդ սահմանները՝ հարմարեցնելով դրանք ժամանակակից պոեզիայի պահանջներին: Բայց այստեղ խնդիրը սոսկ ձևայինը չէ: Բանաստեղծության բովանդակության մեջ մշտապես ներկա, և չի կարող ներկա չլինել, հեղինակի ապրած ժամանակի ինքնազգացողությունը, որը իր հերթին ապահովում է վերջինիս արդիականությունը: Հին գինին նոր շշի մեջ իրեն ամենևին էլ վատ չի զգում, և՛ ընդհակառակը: Մեր պոեզիայի մեջ լավագույն օրինակը տալիս են Համո Սահյանի ստեղծագործությունները: Դավիթ Հովհաննեսի պարագայում օրինաչափությունը նույնն է: Այդ նրբին վերանայումները նկատելի են Դավիթ Հովհաննեսի «Պան Օպտիկա» շարքի մեջ, որոնցում քնարական հերոսը, որ հենց հեղինակն է, կեցվածքով Հանդուգն է, վճռական, միաժամանակ մտահոգ, դրամատիկ ու զգայուն: Առանձին բանաստեղծություններում («Պոեզիա», «Քերթված իմ եղիր բիրտ քամու պոռթկում», «Սոնետ մուսային» և այլն): Վերջինիս մեջ իբրև մշտաթուն բանաստեղծության ծրագիր, Դավիթ Հովհաննեսը ընդգծում է անսեթևեթ պոեզիայի բարձր նպատակը:

Պոեզիան խաղ չէ, այլ պայքար,
Բառի հետ կոխիլ է հավերժական,
Որպեսզի հաղթողը բառն է լինում հաճախ
Եվ որքան էլ հմուտ դարբին կամ ոսկերիչ
Մի՛նույն է, եթե պարսված ես
Քեզ փրկություն չկա:

80-ական թվականներից սկսած, երբ ինչ-որ չափով սկսել էր հալ-վել խորհրդային գաղափարախոսության կարծր թվացող սառույցը, Հայ պոեզիայում ձևավորվեց բանաստեղծների մի խումբ (Աշոտ Ավդալյան, Արմեն Մարտիրոսյան, Հակոբ Մովսես, Անուշավան Արշալույսյան և ուրիշներ), որոնց կարելի է պայմանականորեն անվանել միջնադարականներ կամ դարձի բանաստեղծներ, նկատի ունենալով ոչ միայն նրանց ոճամտածողությունը, որ ուղիղ կապ ուներ Հայ միջնադարյան տաղերգության հետ, այլև նրանց քրիստոնեական հավատը իրենց մեջ արթնացնելու անսահման ձգտումը: Քննադատներից ոմանց թվում էր, թե բանաստեղծության այս որակը պարզապես

միջնադարյան տաղերգության Հաջողված իմիտացիա է: Մինչդեռ իրականում այս բանաստեղծները ձգտում էին վերադառնալ Հայ միջնադարյան Հարուստ բանաստեղծության կենսունակ ավանդներին, ճոխ լեզվաոճին, պատկերավորման ինքնատիպ միջոցներին, քրիստոնեական կողերին, սիմվոլներին, տաղերգության սեմանտիկ դաշտի նշանների շտապ բազմազանությունը, վերջապես՝ ծիսական Հանդիսավորությունը: Սա, իհարկե, ինքնանպատակ չէր. այս ամենը պիտի սինթեզվեր նորագույն բանաստեղծության մեջ, և դա ոչ միայն իբրև ոճ ու բանարվեստ, այլև հավատ, որ խորհրդային տարիներին չուրջ մեկ դար հանվել էր քրիստոնյա ժողովրդի և նրա գրականության գիտակցությունից: Նկատենք, որ արևմտաեվրոպական գրականության մեջ (Իտալիա, Ֆրանսիա, Իսպանիա, Անգլիա, Գերմանիա և այլն) քրիստոնեական պոեզիայի ավանդների փոխանցումը նոր սերնդին իրականացվեց գրականության պատմության օրինաչափ ընթացքի և զարգացումների պայմաններում: Դա տեղի ունեցավ այնքան բնական ու առանց ընդհատումների, որ դժվար է նկատել անցման շրջանի ընդգծված հանգույցները, քանզի այդպիսիք չկային: Դա մեզանում տեղի ունեցավ երկար ընդհատումից հետո, երբ վերացավ խորհրդային «գաղափարական վերահսկողությունը»: Այս դարձը այնքան արագ կատարվեց, որ որոշ քննադատներ այս բանաստեղծներին հեղանքով անվանեցին «ակամա քրիստոնեաներ»:

Մինչդեռ իրականում դա ակամա չէր, քանզի Տիրոջ շունչը այս բանաստեղծների նախնիների հոգու մեջ շարունակում էր ապրել, ինչն էլ փոխանցվեց եկող սերնդին: Այս հոգևոր դարձի առավել ցայտուն բանաստեղծներից է Հակոբ Մովսեսը:

Ժամանակակից աշխարհի բանաստեղծությունը մասնավորապես մեր պայմաններում, քրիստոնեական դարձի բանաստեղծությունը, շարունակում է անդառնալիորեն հեռանալ բաց տեքստով ասվող խոսքից, ստեղծել «գաղտնագիր» նշաններով հազեցած պոետական մի անսովոր համակարգ, որ մինչև վերջ հասու չէ ոչ միայն մասսայական, այլև, առանձին դեպքերում, մասնագետ ընթերցողներին: Սրանցում իհայտ է բերվում մի երկրորդ խորհրդավոր աշխարհ, ուր կյանքն ու մահը գոյակցում են վերուստ սահմանված աստվածային օրենքներով: Այս պոետական երազներից հյուսված ցանկալի աշխարհը ճիշտ հակապատկերն է դաժան ռեալիզմի օրենքներով ապրող և մեզ չըջապատող աշխարհի, որը նորագույն բանաստեղծության գիտակցության մեջ չըջանցվում է՝ խույս տալու համար գաղա-

փարաբանական կեղծ պարտադրանքներից, այլապես գեղարվեստական ստեղծագործությունը կարող էր զրկվել, օտարվել իր մշակութաբանական առաջնային խնդրից, ձեռք բերել քարոզչական խոսքին ու գաղափարին հատուկ սնանկություն, որ ժամանակակից պոեզիայի կողմից մերժելի է:

Բանաստեղծությունը վերադառնում է ներդաշնակ աշխարհի գոյություն իր հավերժական երազին: Այսպիսին է Հակոբ Մովսեսի բանաստեղծությունը, նրա քնարական հերոսի հոգու ներքին ձգտումի աշխարհը, ուր մարդը տենչում է հաղթահարել չարի միջամտությունը և ապրել Աստծո կամոք իրեն շնորհված «կյանքի և մահվան երկու ափերին»: Բանաստեղծի փիլիսոփայությունը երկու աշխարհների՝ միստիկական, երազային և իրական, երկու ժամանակների՝ անցյալի ու ներկայի, մարդկային էականությունը իրենց մեջ ներառող կյանքի և մահվան, տեսանելի և անտեսանելի էզոթերիկ կապի գոյությունն է, որով էլ պայմանավորված է ոչ միայն բանաստեղծութային բովանդակային խորքը, հոգու գեղարվեստական պատկերը, այլև բանարվեստային ողջ համակարգը՝ իր կառուցվածքային յուրահատկություններով հանդերձ: Փորձենք կանգ առնել Հակոբ Մովսեսի բանաստեղծություններին շարունակ ուղեկցող կյանքի և մահվան համարժեքության հասցված փիլիսոփայության վրա, որ ինքնատիպ է ոչ միայն իր լուծումներով, այլև այդ ամենը կառուցվածքային համակարգի մեջ տեղավորելու իր հնարանքներով:

Այս դեպքում խնդիրը ոչ թե բանաստեղծությանը զգացմունքային գնահատական տալն է, այլ վերջինիս տեսանելի և անտեսանելի կառուցվածքների հայտնաբերումն ու դրանց անքակտելի կապի բացահայտումը: Հակոբ Մովսեսի բանաստեղծությունների մեջ կյանքի և մահվան հավերժական ու համերաշխ փոխպայմանավորվածության գաղափարը արտահայտված է տարբեր ու հաճախ անսպասելի կողմերով: Այստեղ կարևոր դեր են խաղում ոչ միայն բանաստեղծության երկթևյան կառույցները, այլև դրանց պատկանող կրկնավոր խորհրդանիշները, որոնք առավել ցայտուն են դարձնում ասելիքի ենթատեքստը: Բերենք մի քանի օրինակ: «Երկու ծաղիկ նույն ցողունին // տառապանքի ու ցնծություն //»: «Իսկ լամբակին բուրում էին երկու ծաղիկ //մեկը՝ կյանքի, մյուսը՝ մահվան//»: «Երկու պտուղ է փայլում //սիրո և ցավի կանաչ պարտեզում//»: Կառուցվածքի առումով սրանցում նկատելի է նարեկացու ոճը: Սակայն կարևորը դա չէ, այլ այն է, որ բանաստեղծը խորհրդանշաններով,

գրական միջոցների տարբեր լուծումներով ցույց է տալիս նույն փիլիսոփայությունից ստացված տարբեր շեղումներ, միևնույն արմատից ծագող կյանքի և մահվան հավերժության ու փոխապայմանավորվածության հանգամանքը: Բայց դրա հետ նաև հաստատում է այն գաղափարը. թե «Կյանքը ապրելով է լուկ, մահը նաև միայն սիրով»: Կարող է թվալ, թե սա մտքի տարօրինակ ձևակերպում է, մինչդեռ իրականում, երբ մարդը լիարժեքորեն վայելում է Աստծո տված մահկանացուական կյանքը, սպասելի մահվան սարսափը չեզոքանում է: «Մահվան պայծառ աստղը վառվելով» մարդուն տանում է դեպի գոյություն ու չգոյություն հավերժական տիրույթը: «Եվ այստեղ արդեն հավերժ սավառնում, // պաշտպանություն է գտնում ապահով // անպաշտպանության խորունկ խորքերում//»: Այս փիլիսոփայությամբ համարժեքվում են պաշտպանվածությունն ու չպաշտպանվածությունը, քանզի մարդը, «Գնում մտնում է տիեզերական անիշխանության խորքերը նորից // և տարածության միջաստեղային սահմանն է թեթև ընդլայնում»: Այս համակրելի միստիկայի միջոցով մերժվում է նաև այս իրական ու դաժան աշխարհը, որ չպիտի լինի, բայց կա: «Ուր ապրողները, աճուրդի հանում, մինչև կեսգիշեր // գոռում-գոչումով կահկարասին էին սակարկում իրենց թարմ մեռյալների»: Սա արդեն մեր իրական աշխարհն է, որի մեջ հայտնված մարդը ի վիճակի է հաղթահարել իր իսկ կողմից ստեղծած արսուրդային վիճակը: Ինչպես տեսնում ենք, այս ինչ-որ տեղ աստվածային իրողությունը, որ մշտապես ուղեկցում է պոեզիային, Հակոբ Մովսեսի ստեղծագործության մեջ գտել է իր նորովի մեկնաբանությունը: Այն մեզ ներկայանում է գեղարվեստական խոսքի ինքնատիպ ձևակերպումներով: («Կյանքը ծնում է, խոսքը պահում»: «Մահը արքան է, բառը նրա թիկնապահները»): Ուրեմն՝ բառը բանաստեղծի գեներն ու թիկնապահն է:

Հակոբ Մովսեսի բանաստեղծություններն ընթերցելիս հանդիպում ենք մի քանի տասնյակի հասնող բառի մասին ուշագրավ խոհերի, որոնցում շոշափվում են վերջինիս խորհրդավոր հայտնության, խոսքի և լուծության, մարդկային հոգին բացելու կարողության և այլ հատկությունների մասին: Բանաստեղծը շարունակ օգնություն է հայցում ամենագոր բառից՝ իր գեներից ու թիկնապահից, ապահովելու համար պոետական խոսքի ճակատամարտում չարին հալածելու, բարին ու գեղեցիկը հաստատելու, հոգու անհունը բացելու իր հաղթանակը: «Որտեղ է արդյոք, // որտեղ է ապրում // բառը, երբ դեռ

չի թուել բերանից»։ «Մենք այս բառերը բերեցինք Հեռու // սրտի ու Հոգու Հանքերից անծիր»։ «Եվ կորցնում են իմաստներն իրենց // Բառերն այստեղ երանություն մեջ»։ «Եվ բառն ահա՝ երկրի որդին, // ապաստան է գտել արդեն // աղաղակող բերաններում»։ «Ես ապրեցի լուսությունը.» // որ գույնն էր բառի։ «Բայց ահավասիկ ցնցում է բառը // աղավնու նման այստեղ սլանում»։ «Բայց միթե կան այսպիսի բառեր, որոնցով ասվի, // թե ձեռքս ինչպես դողաց մոռացման»։ «Բառեր՝ դեսպանորդներ Հոգու և մտքի»։ «Արդյոք կա՞ն բառեր, // որոնցով պիտի Հույզը պատմվի»։ «Իմ բառը այստեղ այլրամազերով հատ-հատ մաղեցի»։ «Ախ ահա դարձյալ բառն է ցուլանում, դողում է արդեն»։ Սրանք ընդամենը մի չնչին մասն են բառի՝ բանաստեղծի ըմբռնումների ու ընկալումների շղթայում։

Կարելի էր, իհարկե, հատուկ ուշադրություն չդարձնել Հակոբ Մովսեսի բառընտրության ու բառօգտագործման սկզբունքներին, նրա մտածողության չափորոշիչները հաստատող թեևս խոսքերին։ Մենք դա արեցինք բանաստեղծի ստեղծագործական մեթոդի առանձին կողմերը ցույց տալու համար։ Մեթոդի բազմաթիվ պահանջներից մեկը գրական երկի, գաղափարին, դիմին հատուկ բառերի, բառաձևերի և դրանցով կազմվող գեղարվեստական պատկերների համարժեք ընտրությունն է։ Հակոբ Մովսեսի լեզվաարտահայտչական միջոցներին հետևելիս զգացվում է, որ նրա ստեղծագործական մեթոդի հիմքում առկա են իմպրեսիոնիզմի և սենտիմենտալիզմի գրականության, նաև գեղանկարչության իրականության արտացոլման բառագունային նշանները։ Սրանց գումարվում են նաև միջնադարյան միստիցիզմի գրականությանը հատուկ բառամտածողության առանձին դրսևորումներ։ Մեթոդական այս նշանային համադրությամբ է նա արտահայտում իր պոետական մտորումները։ Իմպրեսիոնիզմի պատկերավորման մեթոդները առարկայորեն տեսնելու համար բերենք օրինակներ. «Աղոտ պատկերները պատուհաններին // լույսի ծոփքերն են մարմրում օդում»։ «Իմ դռների դեմ ծածանում էին կանաչ մշուշեղենը ուռենիների»։ «Ահա դողում է կանաչ ճառագայթը // պասկված սիրով ու գոտեորված լույսը միջօրեի զարդամենեքյա»։ «Այդ կարմիր ցողն է սարերին կախվում»։ «Ջրերի վրա վարդագույններն արդեն ծփացող ծոփքերը օդի»։ «Հովիվը գյուղն է մտնում համաքայլ, // և ճերմակ Հոտն է նրան հետևում»։ Նրա պոեզիայի գերիշխող գույները կաթնագույնն է, մշուշված կապույտը, որոնք հիշեցնում են Մանեի, Մոնեի, Դեգայի, Սեզանի նկարների գու-

նամթնուորտը: Հակոբ Մովսեսի մեթոդի համադրական դաշտում, ինչպես նշեցինք, առկա են սենտիմենտալիզմի ինչ-ինչ տարրեր, տրամադրություններ: Թերևս սենտիմենտալիզմի պոետիկայի այս շղթայում միանգամայն ավելորդ են հնչում շարունակ օգտագործվող «ախ»-երը, որոնք չեն հուզում, մանավանդ, որ դա ամենևին համահունչ չէ ժամանակակից բանաստեղծության պահանջներին ու տրամադրություններին, առավել ևս՝ ժամանակակից կյանքի ռիթմին:

Վերը նկատվեց, որ Հակոբ Մովսեսի օգտագործված բառ-նշանները, բառ-խորհրդանիշները, մտածողության ոճային հնարանքները շատ կողմերով մոտ են հայ միջնադարյան տաղերգության բառամտածողությանը: Սա հատուկ է նաև սերնդակից բանաստեղծներին՝ Աշոտ Ավդալյան, Արմեն Մարտիրոսյան, Անուշավան Արչալուսյան և ուրիշներին:

Այս երևույթի մասին ուսումնասիրություն է գրել Փրանսիացի ճանաչված լեզվաբան-գեղագետ Միշել Ֆուկոն՝ «Բառերը և իրերը»: Ճիշտ է նկատված, որ ոչ ոք այնպես չի հիշում իրերի և երևույթների պատմությունը, որքան բառն ու լեզուն: Լեզուն այնպես չի կեղծում իրերի պատմությունը, ինչպես մարդը: Միջնադարյան գրականության մեջ դեռևս հզոր չափերով պահպանվում էր իրերի և անվանումների հարադատությունը, քանզի իրերը դեռ այնքան չէին հեռացել, օտարվել իրենց անվանումներից: Այս իմաստով ուշագրավ է նաև Հակոբ Մովսեսից բերվող բանաստեղծական տողը. «Եվ մարմիններն են բառեր ստանում, և անուններն են տրվում իրերին»:

Ձանգվածային ընթերցողը այսօր ի վիճակի չէ հասկանալ նոր բանաստեղծության տեքստային նշանները: Միջնադարյան տաղերգության լեզուն պարզապես ծանրաբեռնված է եղել սիմվոլներով, բառանշաններով, բայց ժամանակակիցները դրանից ամենևին էլ չեն դժգոհել: Բառանշանների այդպիսի ծանրաբեռնվածություն ունեն մեր ժամանակակից առանձին բանաստեղծների ստեղծագործությունները:

Սուրբգրային տեքստերը նյութական առարկաների նկատմամբ լարված ուշադրություն չեն դրսևորում, իսկ դրսևորելու դեպքում դրանք ոգեղենացվում են: Ոճային, նաև ժանրամտածողության էտիկետը, որ հատուկ է միջնադարյան միստիկական բանաստեղծությանը, առանձին վերանայումներով, պահպանվում է նաև Հակոբ Մովսեսի բանաստեղծության մեջ: Սրանցում նույնպես իրերը, առարկայական երևույթները ոգեղենացված են: Նրա բանաստեղծություննե-

րում բավական մեծ է նման սիմվոլների, բառանշանների կիրառման հաճախականությունը: Դրանցից են, ասենք, թռչունը, ջուրը, լույսը, խնձորը, կամարը, վեմը, կանաչ պարտեզը, վարդը և այլն:

Փորձենք տեսնել, թե այս սիմվոլներից յուրաքանչյուրը ինչ ենթատեքստով է հանդես գալիս նրա բանաստեղծության համատեքստում: Սկսենք թռչուն խորհրդանիշից՝ նկատի ունենալով Հակոբ Մովսեսի «Թռչուններ» շարքը: Թռչունը խորհրդանշում է երկնքի և երկրի կապը, որ նույն կյանքի և մահվան կապն է («կայնքի և մահվան երկու ափերին»): Ճյուղին նստած թռչունը նաև տրամադրության խորհրդանիշ է: Բանաստեղծը մահը համեմատում է վանդակում փակված թռչնի հետ, մի այլ դեպքում մահվան թռչունը թփրտում է իր քնարական հերոսի սրտի մեջ: Բանաստեղծության մի այլ պատկերում քնարական հերոսի ափից կտցում է գոհության ոսկյա հատիկներ (կյանքը) և ամբարները թողնում դատարկ (մահը): Թռչնի ենթատեքստը լայն կիրառություն է ստացել արևմտաեվրոպական դասական և ժամանակակից պոեզիայի մեջ: Թռչնի խորհրդանիշը մի այլ ենթատեքստով օգտագործվում է Կոռնելիուս Ագրիպայից բերվող մի տողի մեջ, իսկ Ավենբերգի խոհերի համաձայն թռչունների և հոգևոր երևույթների միջև առկա է խորհրդավոր կապը: Ըստ այդմ այս օղային արարածները ունեն իրենց սեփական իմաստաճանաչողությունը, որոնք էլ ճշգրիտ տարբերակում են ժամանակները, տարվա եղանակները, աշխարհագրական տարածքները և այլն: Նրանք հետևում են իրենց կյանքի վերուստ սահմանված կանոններին և չեն ապականում իրենց բանականությունը, ինչպես մարդիկ: Թռչունը, այսպիսով, ձեռք է բերում երկակի իմաստ:

Լույսը - Տիրոջ հայտնություն խորհրդանիշ է: Հակոբ Մովսեսի «Բեթղեհեմ» բանաստեղծության մեջ Արևելքից եկած երեք մոզերը երկնքում նկատում են աստվածային լույսը: Սուրբ գրքում չի հիշատակվում այս երեք թիվը: Ավանդաբար դա կապում են նրանց բերած երեք խորհրդանշական մասունքների հետ՝ ոսկի, կնդրուկ, զմուռս:

Ոսկին աստվածային բնությունն է, կնդրուկը՝ Քրիստոսի հարություն բուրավետությունը, զմուռսը՝ Քրիստոսի մարմնի անուշաբույրը (Մաթ. 2:1): Սուրբ գրքում սա մի ամբողջ պատմություն է, բայց ահա Հակոբ Մովսեսին հաջողվել է այդ պատմությունը ներկայացնել բանաստեղծության շատ սեղմ ծավալի մեջ, ընտրելով կառուցվածքային մի այնպիսի հնարանք, որ հնարավորություն է տալիս տեղյակ ըն-

Թեբցողին նշանների ձևով կուսակցի վերոհիշյալ պատմությունը համապատկերը՝ կապված հրեաների Հերովդես թագավորի դավադրություն հետ: Բանաստեղծության մեջ մանուկը կրկին Քրիստոսն է, որ «Թամբեց իր ձին և սլացավ ընդունելու մահին»: Սա նաև խորհրդանշում է «կոտորածն մանկանց»: Մանուկների ուրախությունը՝ կապված աստվածային լույսի հայտնության հետ, փրկության հույսի և հավատի նշանն է:

Զուրք – սուրբգրային խորհրդանիշ է. «Եվ Աստծո հոգին շրջում է ջրերի վրա» (Մտնդ. 1:2): Հակոբ Մովսեսը գրի խորհրդանիշը, տարբեր ենթատեքստերով, օգտագործում է իր բանաստեղծությունների մեջ:

Փոռ (չեփոր) – ըստ սուրբգրային աղբյուրների երկնային խորհուրդների ձայնային նշանն է, որով կողմնորոշվում են երկրայինները: Սրանք նույնպես գործառնվում են բանաստեղծի ստեղծագործությունների մեջ. «Ինչ չեփորներ են, որ տարփողում են պահերն աշխարհի»:

Կամարը – Սա անպարագիծ հավերժական երկինքն է, Աստծո բնակատեղին, որ իրար է կապում գոյության ու չգոյության սյունները: «Զույգ սյունները իրար կապող վերին կամար հավերժական»:

Կանաչ պարտեզ - կյանքի խորհրդանիշն է, որ լայն տարածում ունի միջնադարյան գրականության մեջ: Այս խորհրդանիշին հաճախ է դիմում բանաստեղծը:

Խնձոր – Հակոբ Մովսեսի բանաստեղծության մեջ հանդիպում ենք երեք գույներով և ամեն գույն ըստ ընդունված խորհուրդների, ունի իր իմաստը: Խնձորը հիմնականում սիրո նշանն է: Այս նշանակությունները խորհրդանիշը շատ ավելի վաղ է օգտագործվել քան վարդը. հիշենք եղեմական խնձորը:

Վարդ - Սա տարբեր նշանակություն ունեցող խորհրդանիշ է. մի դեպքում իբրև սիրո, մի այլ դեպքում իբրև Քրիստոսի պայծառակերպությունը խորհրդանշող:

Սրա հիմքում կա նաև գարնան ծաղկունքի պտղաբերության և սիրո իմաստը: Ուրեմն՝ բազմակերպ իմաստների խտացում է: Ամեն մի բանաստեղծ, այդ թվում և Հակոբ Մովսեսը, տարբեր դեպքերում տարբեր խորհուրդ է առաջադրում: Ասենք՝ վարդը հանդես է բերվում իբրև «արյան կարմիր պատգամ», իբրև սիրո նշան, իսկ եթե վարդը «քնած է ստվերի մեջ», դառնում է «արթնացող մահվան» նշան:

Ուրեմն՝ «վարդը աշխարհիկ կյանքի և մահվան ծաղիկը անհունի»: «Փթթեղ են արդեն վարդերը սգի»: «Կարմիր վարդերն են ճախրում սրտի տակ»: «Կրծքիս վարդն է վառվելով բուրում, մեջքիս դաջում է մտրակը վախի»:

Եվ կյանքը, եղբայր, վարդն է շքեղ՝
Բացված օդի մեջ մի ակնթարթում,
Եվ մահը թանձր բուրմունք է այստեղ,
Որ բարչրանում է թերթերից վարդի:

Որսորդը – պոեզիայում օգտագործման առումով մեծ հաճախականություն ունեցող սիմվոլներից է, ինչը տարածված է նաև ժողովրդական բանահյուսության մեջ: Այս խորհրդանիշը իր հեղինակային մեկնաբանությունն ունի նաև Հակոբ Մովսեսը:

Ահա յոթ որսորդ սար են բարչրանում,
Բայց որսորդներ չեն, այլ մեր անուրջն է,
Լուռ ու կարկամած:

12-ը – կողի նշանակություն ունեցող թիվ է, որ օգտագործում է նաև Հակոբ Մովսեսը: Այս թիվը ավարտվածության, ներդաշնակ ամբողջության խորհրդանիշ է: Սուրբգրային խոսքի մեջ նկատի է առնվում 1) Իսրայելի ժողովուրդը, որ բաղկացած է եղել 12 ցեղերից, 2) Սուրբ գրքի Հակոբի ընտանիքի անդամները 12-ն էին, 3) Երուսաղեմի պարիսպը ուներ 12 դուռ, որոնցից յուրաքանչյուրի վրա քանդակված է հրեշտակներից մեկի պատկերը, 4) Քրիստոսի աշակերտները 12-ն էին:

Մի թվային կող ևս, որ վերաբերում է մանուկ Քրիստոսի՝ կորած գառան ետևից գնալու փաստին: Քրիստոսը այստեղ հովվի դերում է: Ղուկասի ավետարանում այս մասին խոսվում է: Հովիվը թողնում է իր 99 գառներին և գնում է որոնելու կորած մեկին (Ղուկ. 15:4): Այս համատեքստում բանաստեղծը կարևոր նշանակություն է տալիս նաև իմաստակիր նշաններին. «Բայց ես գիտեմ՝ նա ինձ հայտնեց նշանները իր եզակի»:

Ընդհանուր առմամբ Հակոբ Մովսեսի պոեզիայում աշխարհագրական տարածքները նույնպես խորհրդանշված են և հանդես են բերվում վերջիններիս ամենաբնորոշ նշանները:

Չավազք՝ ջրեղեն կապույտ, **Ղաբաբազ՝** կոճղարմատով անանուխ, **Մեղրի՝** մասրենու բոցավառ ծաղիկ, **Աբազած՝** պաղ աղբյուրներ, **Սա-**

սուն՝ նախշավոր գուլպա, Լոռի՝ քուրք ու յափնջի, Ակն՝ մեղրամոմ, Աբմտնի՝ ոսպի դաշտեր, Ամասիա՝ տատրակի ձու, Սևան՝ ծովային կապույտ լույս, Որոտան՝ ուսին երեք երկինք և հրդեհներ լուսնյակի, Ախուրջան՝ ձյունի աշխարհն, լուսնի երկիր և այլն:

Միջնադարյան գրականության մեջ ժամանակը առանձին դեպքերում ներկայացված է տարվա եղանակների ձևով: Մեղիվիստիկայում սա ընդունված է անվանել "аграпное время" (գյուղատնտեսական ժամանակ): Ժամանակի նշման այս սկզբունքը հատուկ է նաև մեր ժամանակներին: Տարբերությունը, սակայն, այն է, որ հին գրականության մեջ՝ մասնավորապես պոեզիայում, ամեն մի եղանակ ունի իր խորհուրդը: Ըստ այդմ ձմեռը մկրտության ժամանակ է, գարունը՝ կյանքի փթթման, պտղաբերության, ամառը՝ վերարտադրվող հավերժության, աշունը՝ Աստծո տված բարիքների ժողովման: Սրանք տարբեր ենթատեքստերով իրենց արտահայտությունն են գտել նաև Հակոբ Մովսեսի բանաստեղծություններում («Զմեռային խաղաղ տողեր», «Սրբազան գարուն», «Դուք տղաներ հուլիսի» և այլն:): Ամենևին էլ այն կարծիքին չենք, որ բանաստեղծը բծախնդրորեն և բաց տեքստով իր գեղարվեստական պատկերներում պիտի ներկայացնեք եղանակների ընդունված խորհուրդները: Հանգուցային այն ժամանակների ֆոնի վրա ընդհանուր պլանով նա քննության է առնում կյանքի և մահվան, սկզբի և վերջի համարժեքության փիլիսոփայությունը, ինչը սկզբում նկատեցինք:

Տես ինչպես են կյանքի մաքուր
Պարտեզները ծփում օդում,
Եվ մահն ինչպե՛ս է նրա մեջ
Բողբոջ րալիս ու փոթում

Կամ.

Տո՛ւ է խոսքացման ու հրաշալիք.
Այս ինչ գարուն է, ինչ գարուն փարվա դռների առջև
Երկրի ծերերը հարդ ու ծղոյր են րալիս կրակին:

Ուրեմն՝ կյանքի նորը հնի մահն է: Կյանքի հավերժական ուրիշի մեջ այս հրդեհավող խոտին հաջորդելու է կանաչի ծլարձակումը, և այսպես շարունակ:

Հակոբ Մովսեսի բանաստեղծությունը ընթերցելիս նկատվում է, որ նրա գեղարվեստական պատկերները տեքստի մակերեսում կոմ-

պողիցիոն պլանով շատ նման են միջնադարյան մանրանկարչության պատկերների ներկայացման սկզբունքներին: Կտավի, մագաղաթի հարթության վրա դրանք հանդես են բերված առանձին-առանձին և թվում է, թե ընդհանուր կապ չունեն, «չեն խոսում» իրար հետ: Հակոբ Մովսեսի պատկերները նույնպես որոշ դեպքերում լոկալիզացված, առանձնացված են, բայց երբ վերջիններս դիտում են բանաստեղծության համատեքստի խորքային պլանում, զգում ենք, որ դրանք իրար են գալիս՝ ապահովելով բանաստեղծական խոսքի կոմպոզիցիոն միասնությունը, ինչպես մանրանկարչության մեջ է: Ուրեմն, երևույթը ոչ միայն բանարվեստային հնարանքի արդյունք է, այլև աշխարհայացքի: Նկատի ունենք միջնադարյան կոնցեպտուալիզմի մասի և ամբողջի կապի ըմբռնումը:

Հակոբ Մովսեսի բանաստեղծություններում խորքային դրամատիզմ կա, որի հետևանքով արտահայտման ձևը, մասնավորապես՝ խոսքի արտացոլման ուղիով, օրինաչափորեն արձագանքում է իր բանաստեղծությունների բովանդակության տրամադրությունը: Նրանցում ուղիով, որպես գեղարվեստական ժամանակի գործոն, այսպես ասենք՝ տևականացված է, ինչպես ռեպլիեմի երաժշտության մեջ: Այս տիպի բանաստեղծություններում, որպես ձևի և բովանդակության համարժեքվածություն, գրված են հեկզոմետրի չափերով, որ հայ բանաստեղծության մեջ հազվագյուտ է պատահում: Նա, իհարկե, ունի նաև բանաստեղծություններ, որոնցում ուղիով տրոփը աշխույժ է, ուստի գրված է յամբ-անապեստյան չափերով: Ռիթմի յուրահատուկ դրսևորում ունի Հանկարծ բառը, որին պարբերաբար հանդիպում ենք նրա չափածո գործերի մեջ: «Ակսեցի փայլել ներկայության փայլով, որով Հանկարծ ինքս ինձ ճանաչեցի»: Այս բառի մեջ քրոնոտոպը ակտիվ դերակատարություն ունի: Վերջինիս կիրառման շնորհիվ արագ ու անսպասելի ձևով փոխվում է քնարական հերոսի հոգու շարժման ոչ միայն ընթացքը, այլև ուղղությունը: Այն նաև հնարավորություն է տալիս զգալու բանաստեղծի հոգեկան բեռի ծանրությունը:

Հակոբ Մովսեսի բանաստեղծությունը արդյունք է նրա ինքնատիպ ներաշխարհային խառնվածքի, ինտելեկտուալ հարուստ կարողությունների, զգացմունքների գունագեղ նրբության ու բազմազանության, չափածոյի արարման նորագույն տեխնիկայի, որոնցով նա կարողանում է հայտնաբերել ու ներկայացնել մարդու տևական պատմություն ունեցող ներաշխարհային հարստությունը:

Հայ միջնադարյան պոեզիայի բանարվեստային նշանները ժամանակակից բանաստեղծության մեջ ներգրավելու իր վարպետությունը ու օժտվածությունը Արմեն Մարտիրոսյանը անպայման բացառիկներից է, դրանց գումարվում է նաև բանաստեղծի զնգուն, հայեցի լեզուն, բառամտածությունը, ոճը, թեմատիկ ուղղվածությունը: Դրանցով էլ նա այսօր մնում է նորագույն բանաստեղծության զարգացման կիզակետային հանգրվաններում: Խորհրդավոր և խորհրդապատկան պատկերների ենթատեքստով ցույց է տալիս ժամանակակից Հայ կյանքի հոգսերը՝ հասնելու համար մարդկային հոգու ազատության երազի ռեալ հաղթանակին: Դա հատկապես երևում է նրա շատ հայտնի «Փայտփորիկը» բանաստեղծության մեջ:

Խաղաղ դաշտում կանաչ գծեր արթնացումի
խմորվում են երկունքի մեջ ազատության,
Որի վրա Աստուծո չեղքն է տեղավորվում՝
Որպես շարժուն և մոռացված մի հուշարշան:
Եվ ինքն իրեն կրցահարող մի փայտփորիկ,
Որ փնտրում է ազատ շարժման սրվեր ու գիծ
Եվ ինքն իրեն այնքան պիտի փնտրի-փորի՝
Մաշկը պարտի ու դուրս ելնի իր մարմնից:

Նա մեզանում ճանաչված է նաև որպես աշխարհիկ հայրերգություն լավագույն հեղինակ: Իրողությունը հատկապես ակնառու է այն խմաստով, որ Հայ դասական և նորագույն քնարերգության ոլորտներում այս մոտիվը զարմանալիորեն առաջին պլանում չէ, մանավանդ երբ նկատի ենք ունենում մեզանում մայրական թեմայով գրված բանաստեղծական հարուստ ժառանգությունը: Այս «կողմնակալություն» երևույթը նկատվել է նաև դրսի աշխարհի քննադատության մեջ: Բայց արի ու տես, որ Արմեն Մարտիրոսյանի բանաստեղծություններում, մասնավորապես սոնետի ժանրով գրված գործերում, հայրական թեման առաջնային դիրքերում է: Երևույթը դիտելի է նաև Հենրիկ Էդոյանի բանաստեղծություններում՝ այս դեպքում փիլիսոփայական պլանով: «Սոնետ Արամ հորս» գործի մեջ, որ այս թեմայով գրված Մարտիրոսյանի լավագույն գործերից է, հոր նկատմամբ ունեցած բանաստեղծի սերը հագեցած է խոր դրամատիզմով, և երևի թե սա է բանաստեղծության հաջողվածության գաղտնիքը:

Ոչ մի գուշակ... Ես գիտեմ՝ կհայտնվես երազում՝
Հոգուս վրա ծանրացած ցավի ամպը ցրելու,
Հա՛յր, ցերեկը հոգսի մեջ քեզ չեմ փեմնում, չեմ խոսում,
Դու ցերեկները՝ մեռած իմ գիշերվա այցելու:

Այս ինքնատիպ գրողի ստեղծագործություն մասին անդրադարձ կլինի նաև ուսումնասիրության պատմական արձակին նվիրված բաժնում:

Պատմության Հիշողության կորուստը կենսագրություն չունեցող, անորոշության մեջ խարխափող մարդու վիճակ է:

Ազգի պատմությունը, նրա անցած ճանապարհի կենսափոխափայտության մեջ խորանալու ձգտումը հայ և համաշխարհային գրականությանը մշտապես ուղեկցող երևույթներից է: Այս դաշտում է հատկապես ծնունդ առնում և զորանում հայրենասիրության գաղափարը, որը ապրում է գրական-բանաստեղծական տեքստի ոչ թե մակերեսում, իբրև մերկապարանոց հայտարարություն, այլ խորքում, արյան մեջ, ինչը մարդուն դարձնում է լիարժեք մարդ:

Նորագույն շրջանի բանաստեղծության մեջ հայրենասիրական պոեզիան վիճակագրորեն չափազանց հարուստ է և այս ֆոնի վրա հատկապես առանձնանում են Արևշատ Ավագյանի և էդվարդ Միլիտոնյանի բանաստեղծությունները:

Այս պոետների հայրենասիրական բանաստեղծության առանձնահատուկ գիծը քնարական իրավիճակների ներքին անտեսանելի կապերի բացահայտումն է, իբրև ազգի պատմության մեջ մարդկային հոգիների միասնությանն ու շարունակականությանը հասնող փոխստեղծություն:

Դարերի խորխորապնների միջից
արմատները խրած լավաների մեջ
Երկինք է ելնում Թորգոմա ծառը:
Գալիքի ասպղերը
Գալիս են մտնելու
Կոհնածառի սաղարթների մեջ:

(Արևշատ Ավագյան)

Եթե Արևշատ Ավագյանի բանաստեղծական պատկերի մեջ ազգի ծագման, գոյակերպի ու հավերժական ընթացքի փոխափայտությունը

առարկայանում է տիեզերական չափումների սահմաններում, ապա էղվարդ Միլիտոնյանի գործերում գաղափարի ենթատեքստը նույնը մնալով, պատմության հիշողությունը ներկայացնում է մետաֆորիկ ընդհանրացման ձևով:

Օ՜, ինչպե՞ս չլսել լուռությունը փտող փանիքների,
Այն էլ այսքան հեռվից:

Մի ուրիշ բանաստեղծության պատկերի մեջ շարժումը մետաֆորից դեպի խորհրդանիշը, հնարավորություն է տալիս զգալու մարդկային պատմության մեջ դրսևորվող երևույթների ներքին գաղտնիքները:

Մանգաղը լուռությամբ կտրում է ծաղիկը,
Իսկ թե չայն է լսվում,
հոսող կաթի շայն է:
Մեղուն լուռությամբ թռչում է հեռու,
Իսկ թե չայն է լսվում,
Կորած ասպղի շայն է:

Ձծավալվելով այս բանաստեղծների գործերի տեքստային վերլուծությունների մեջ՝ խոսենք մի երևույթի մասին, որի դրսևորումը ակնառու է հայ և համաշխարհային գրականության և արվեստի մեջ:

Արևշատ Ավագյանը և էղվարդ Միլիտոնյանը բանաստեղծ լինելուց բացի մեզանում հայտնի են նաև իբրև նկարիչներ:

Եթե երևույթը մյուս ծայրից դիտենք, ապա կնկատենք, որ նկարիչներ Արտաշես Հունանյանը և Վարուժան Վարդանյանը ճանաչված լինելով իբրև նկարիչներ, գրական մամուլում և առանձին ժողովածուների ձևով հանդես են եկել նաև իբրև բանաստեղծներ: Գոյություն ունեն առավել ցայտուն օրինակներ, երբ ստեղծագործող միևնույն անհատի մեջ ամուր նստած են բանաստեղծը և երգահանը: Այդպիսի օրինակներ են տալիս Ռուսաստանում՝ Վիսոցկին, Օկուլափան, Ֆրանսիայում՝ Ազնավուրը, Պրասենսը, Գերմանիայում՝ Պերմանը, Հայաստանում՝ Ռուբեն Հախվերդյանը և ուրիշներ: Մշակույթների զարգացման պատմության շղթայի որ հատվածին էլ որ նայում ենք, հայ արվեստը և գրականությունը իր համարժեք դրսևորումն ու հաստատուն տեղն ունի այս համատեքստում:

Եվ քանի որ Ռուբեն Հախվերդյանը մեզանում շատ ավելի ցայտուն երևույթ է բանաստեղծության և երաժշտության համատեղության դաշտում, անդրադառնանք նրա ստեղծագործության այս առանձնահատկություններին՝ բնաբան ունենալով Նիկոլայ Աստաֆևի հետևյալ բանաստեղծական տողերը. «Я хочу говорить о рифме с читателем. / Говорить же в жизни хоть раз / О содержании и форме /».

Բառը բանաստեղծության, առավել ևս երգվող բանաստեղծության մեջ միշտ չէ, որ ապրում է իր ավանդական կյանքով: Այն լրացուցիչ շատ երանգներ է ձեռք բերում, երբ ծառայում է մեղեդուն, դառնում է անսահմանորեն վերացարկված ասելիքի թարգմանք: Այս դեպքում բառը ոչ միայն ինչ-որ բան է հաղորդում, այլև խնդիր ունի ազդելու ունկնդրի զգացմունքային ապրումների վրա՝ մեղեդի-տրամադրություն-տեքստ հաջորդականությամբ: Այստեղ է բառի և մեղեդու խորքային կապի կենսականության գաղտնիքը, երբ ձևը (ձայնը) ձեռք է բերում բովանդակություն: Ասելը, ինչ խոսք, հեշտ է, մինչդեռ էությունը այն չափազանց բարդ է: Եվ քանի որ կոնկրետը միշտ առարկայական է, ուստի և որսալի, կանգ առնենք Ռուբեն Հախվերդյանի ստեղծագործությունների վրա, որոնց անսեթևեթ, սրտամոտ խոսք ու մեղեդին սիրելի են ոչ միայն Հայաստանում, այլև նրա սահմաններից դուրս:

Եվ այսպես. ինչպե՞ս է Ռուբենը «խաղում» մեղեդու մեջ ներքաշված բառի հետ, որո՞նք են երգահան-բանաստեղծի բառընտրության և բառօգտագործման սկզբունքները: Հենց սկզբից նշենք, որ նա բանաստեղծություն չի գրում որպես այդպիսին, այլ խորապես ապրված խոսքեր է ասում, որոնք ինքնին բանաստեղծական են և որոնց բառերը մեղեդու ազդեցությամբ շարունակ փոխում են իրենց իմաստային երանգները: Պատահական չէ, որ Ռուբեն Հախվերդյանն իր երգերի ժողովածուն իբրև բանաստեղծական տեքստեր, ընթերցողին է ներկայացնում «Նոսքեր» խորագրով: Այդ երգվող խոսքերը, բառերը մեզ, մեր կողմից ապրող հեղինակի, ուստի և ունկնդիրներիս կենսագրության արգասիքն են. «Ես ունեմ տարբեր երգեր. իմ կյանքից պոկված դեպքեր»: Ինքնաբացահայտումի անսեթևեթ խոստովանությունը նա շարունակում է մի ուրիշ երգի մեջ. «Ուր իմ ապրածը և երազածը, դեռ իմ լեզվով եմ երգում»:

Նրա երգերից շատերը, իսկապես, հիշեցնում են ոչ հեռավոր անցյալում իր և ընթերցողներիս գլխով անցած պատմությունները: Արժի,

խակապես, անդրադառնալ հավատալոր մարդու, արվեստագետի դեռ այսօր էլ ինչ-որ տեղ շարունակվող անցյալի պատմությունն ընդդիմացող խոսքերի ու բառերի շեշտված ուղիղներին, որոնք շատ պակի խոսու են, քան թեկուզ հենց այդ բառերն ու խոսքերը: Նրա երգերը, սակայն, ոչ միայն ընդդիմություն, այլև սիրո ու հավատի երգեր են, որոնցից ամեն մեկն ունի իրեն հատուկ մեղեդին, ասելիքի խոսու շեշտադրությունը: Իր բնավորությամբ և ստեղծագործական խառնվածքով Հախվերդյանը հիմնականում կոչտ ու անսպասելի անցումների արվեստագետ է, որի խրոխտ երգերի տոնայնությունը շարունակ ուղեկցում է մտածողության զգացումը: Այս ամենը կառավարողը մի դեպքում ազդու, կծու շեշտ կրող ուղիղներն է, մի այլ դեպքում խոսքի ներհուն ելևէջների անշեշտությունը:

Ո՞վ է նստած վե՛րը՝ դրա տիրու մե՛րը,
Չի լսում ո՛չ չայն, ո՛չ պարասխան,
Ո՞րն է իրականը, տերն ու տիրականը,
Էս անտերություն անտերության:

Ռուբենի խոսքի ու համարժեք մեղեդու ֆրազը չհանդուրժող ըմբոստություն կեցվածք ունեն: Նման դեպքերում բառերի ուղիղներ, շեշտը ոճականույց նշանակալություն են ձեռք բերում:

Սա անթաքույց բնավորություն ոճ է, որ կարող է դրսևորվել նաև արձակում: Տեսեք, թե ինչ է գրում Բաֆֆու ժամանակակիցը նույն Բաֆֆու մասին. «Նրա արտահայտության ձևերն ու պատկերները խիստ կծու ու ծակող են: Եվ դա չափազանց բնական է ... Նոր ուղղության նախակարապետները չեն կարող լինել «քաղաքավարի ու փափուկ»: Ամեն մի գրող, որ գրում է սրտի արյունով ու ջղերի հյութով, չի կարող ուրիշ կերպ գրել, ուրիշ կերպ արտահայտել: Նա ստիպված է իր ներքին դառնություն չափով արտահայտություններ ունենալ: Մի՞ թե կարող է ներքին կսկիծի ահագին հեղեղը դուրս վիժել քաղաքավարության նեղ ու ձևած ճանապարհով: Ինչպե՞ս շարժել թմրած, դիակացած մարդկանց, ինչպե՞ս ցնցել, թարմացնել նրանց, եթե ոչ նրանց ամենափափուկ ջղերին միչտ ու անընդհատ հարվածելով ...»:⁸¹ Ռուբենը նույնպես բառի փչոտ ու ծանր գավազանով հարվածում է մեղավորների ոչ միայն կողերին, այլև շարունակ

⁸¹ Բարա Գալուստ, «Գամառ-Բաթիրա», Թուրքաք, 1898, էջ 45-46

նակ գերած տվող հետույքներին: Ժամանակները նման պահերին չեն հանդուրժում պոեզիայի քաղքենական, ժանյակազարդ դայլայլները: Իսկ եթե հանդուրժում են, ապա միայն անկեղծ սիրո զգացմունքներն արտահայտելիս: Այս դեպքում մարդկային ապրումների ու տրամադրություն հարստացումը իրենց հետ բերում են նաև հոգեպարար թախծի նրբությունն ու հարստություն, նուրբ, քնարական ու լուսավոր տխրություն:

Դու կարծում ես այդ աշունն է
արքայասվում պարուհանից,
Այդ ափսոսանքի խոսքերն են
գլորվում հափիկ-հափիկ:

Այս նրբահյուս խոսքերը, հոգեպարար մեղեդի ունեցող երգով Ռուբենը գերազանցել է ոչ միայն շատ ու շատ ճանաչված առանձին բանաստեղծների ու երգահանների, այլև ինքն իրեն: Եթե նա ուրիշ ոչինչ էլ ստեղծած չլիներ, սա բավական է, որ նա մնար ժամանակակից երգարվեստի ընտրանու մեջ: Բայց այս բնատուր տաղանդ ունեցող արվեստագետը չի կարող բավարարվել սրանով, հանգիստ նստել, վայելել իրեն սիրահարված ունկնդիրների ծափերը: Նա շարունակում է ստեղծագործել:

Օրերն անցնում են՝
հրելով մեկմեկու,
Գաղտնիքները իմ սրտի
ես ո՞ւմ եմ պահ փայլու,
Ախ, կիթառ, կիթառ, սրբակից բարեկամ:

Ռուբենը ճիշտ ժամանակին է ծնվել: Ժամանակն ինքն է այդպիսին՝ իր անհանգիստ ուրիշով, հեղափոխական ցնցումներով, սոցիալական, քաղաքական կատակլիզմերով, արժեքներ ծնելով ու ոտնատակ տալով: Նա պիտի ծներ արվեստագետներ, որոնք ընդդիմանալին այս ամենին, խփելին մեծագարությունը հիվանդ ինքնակոչ տերերի մոտիվներին ու ասեին՝ թագավորը մերկ է:

Ուշագրավ է բառի ճակատագիրը ժամանակակից հասարակութան մեջ: Նրանով խոսելը նշանակում է խոսել հասարակության մասին:

Եղիր հեզ,
Բանող եզ,
Ու վարիր այս անվերջ սևահողը:
Երբ կիջնի երեկոն,
Դու հոգնած գնա գոմ,
Որաձա քեզ բաժին ընկած խոտը,
Մինչև կբացվի առավոտը:

Արդյոք մեր ոչ հեռավոր անցյալի մասին այսքան սեղմ, այսքան բնորոշ ու դիպուկ բանաստեղծություն գրվե՞լ է, իհարկե՞ ոչ:

Բառերն, այսպիսով, ընդունակ են ներկայացնել հասարակական իրականության դեմքը, «այն համակեցության կոմֆորտը», որ հատուկ է ժամանակներին: Բանաստեղծության մեջ սոցիալական կեցությունը քաղաքական ենթատեքստ ունի: Սոսքի ուրիշը ցավի, նաև ոչնչացնող ծաղրի շեշտ ունի:

Ցավը վերաբերում է մարդուն, ծաղրը ժամանակի հասարակարգին: Բանաստեղծական պատկերի մետաֆորը «Թաքնված» է թափանցիկ շղարչի տակ, որ ավելի ցայտուն է դարձնում ասելիքը:

Ռուբենի երգերում մշտապես պահպանվում է բանաստեղծական տեքստի և նրան համապատասխան մեղեդու ճշգրիտ ֆորման: Այդ ֆորման, այդ ձևը, անպայման պայմանավորված է ոչ միայն թեմայի, այլև վերջինիս նկատմամբ հեղինակի ունեցած անսովոր, անսպասելի ու սպասելի վերաբերմունքով: Թեմայի լրջությունը հաճախ ընդմիջարկվում է երգիծական շեշտով: Ընդդիմություն, հումորի, սիրո, լրջության ու անլրջության յուրօրինակ համադրություն արդյունքն են նրա այս տողերը.

Քո բուշևիկ փայտիկի սենյակում
Ուր մահճակալն էր անվերջ ճոճոում,
Կինու դապարկ շշերի արանքում
Դու հավերժ սեր էիր ինչ խոսքանում:

Բանաստեղծության մեջ երկակի խաղ կա, երկու իրար անհարիր թեմաների համակցում, ոչ այնքան կոշտ հեզնանքի շեշտով՝ սիրո խոստովանություն ու գաղափարական այլախոհություն:

Այս հեզնանքը դրսևորվում է բուլչեիկ տատիկի տանը դատարկ չչերի արանքում սիրային ակտ ցուցադրելու պատկերով: Արտացոլվող պահի նատուրալիզմը և հավերժ սիրո խոստովանությունն այս հակադրությունը է դրսևորվում այն թափանցիկ հեզնանքը, որ առկա է բանաստեղծության մեջ:

Այս խաբկանքի խաղը և խոսքի էթիկան հատուկ մտածված է երգ-բանաստեղծության հեղինակի կողմից, որպեսզի անակնկալի բերի ունկնդրին: Սա պայմանավորված է նաև երգը կատարողի (ինպրովիզատորի) վարպետությունը, որի ընթացքում կարևորվում է արտաբերվող խոսքի նախապես մտածված դադարը (պաուզան), որը առավել չափով ընդգծված է բերվող տողերում:

Եվ առանց անդրավարտիկ հայրիկը.

Ասում էր՝ ախ ես նրա ... (պաուզա)

Մայրիկը լսում էր նրան ...

Այս չասված-ասվածի հնարանքը կիրառվում է ոչ միայն գրականության, այլև առօրյա խոսքի մեջ: Ոոսքի այս հնարանքը առանձնապես շատ է օգտագործվում այսպես կոչված “благоню” կամ էլ «բանտային» երգերում, որոնցում հաճախ օգտագործում են չչպոռոզ հայհոյանքի բառեր: Նման երգերը հիմնականում կատարվում են չափազանց ինտիմ շրջանակներում, որ կոչվում են սեղանային բանաստեղծություններ (трапезная поэзия): Նման շատ երգերի հեղինակ է Վիսոցկին, որոնցից մեծ մասը քաղաքական ենթատեքստ ունի: Նման երգերը շատ մոտ են ժողովրդական բաց տեքստով ասվող ստեղծագործություններին, որոնց կատարելապես տիրապետում է Ռուբեն Հախվերդյանը: Ժողովրդական երգերի տեքստը հիմնականում միահանգ է և չրջանցվում է բանաստեղծության մետրիկայի օրենքները: Բայց սա չի նշանակում, թե Ռուբենը չի տիրապետում պրոֆեսիոնալ բանաստեղծության պահանջներին, որոնք կարող են գործառվել առանց երաժշտության: Այսպիսին են «Իմ սիրո աշունը», «Կանչիր ինձ քո դղյակը», «Արտագաղթը», «Որ սարերը չմնան անտեր», «Ծաղկած խնձորենի» «Իմ տխուր սատանա» և այլն: Համոզվելու համար բերենք միայն մի օրինակ:

«Ինչ գով գիշեր է, մեկն ինչ հիշել է

Նա ինչ հուշել է անհուշելին,

Նա է իմ հույսը, անսպասելի հույսը

Նա է իմ լույսը կեսգիշերին»:

Պարզ երևում է, որ սրանում օգտագործված է պրոֆեսիոնալ բանաստեղծությունը հատուկ համարյա բոլոր օրենքները՝ տողաչափը, ռիթմը, արտաքին և ներքին հանգավորումները, ալիտերացիան և այլն: Գուցե փոքր-ինչ Տերյան է հիշեցնում, բայց դա իրենն է: Ռուբենը իր երգերի մեջ տիպիկ ուրբանիստ է և դա արտահայտվում է ոչ այնքան քաղաքային պեյզաժի ներկայացման ճանապարհով, այլ քաղաքաբնակ քնարական հերոսի հոգեվիճակով: Հեղինակային բանաստեղծության տեքստն ու մեղեդին կատարման ընթացքն ոչ մեկը չի կարող այսպես մեկնաբանել ու ներկայացնել, ինչպես ինքը՝ հեղինակը, անգամ երբ այդ ուրիշը օժտված լինի կատարողական առավել բարձր կարողություններով:

Ռուբեն Հախվերդյան.- երգահան, բանաստեղծ, կատարող: Այսօր քանը մեկին հազվադեպ է տրվում:

Հենրիկ Էդոյանը ժամանակակից Հայ բանաստեղծության այն հեղինակներից է, որի ստեղծագործությունը անմնացորդ տեղավորվում է ժամանակակից արևմտյան պոեզիայի համատեքստում՝ պահպանելով իր ազգային գրականության նորօրյա դեմքը: Էդոյանը, անշուշտ, քննադատությունից դժգոհելու տեղ չունի: Նրա մասին՝ դրսում, թե ներսում շատ են գրել և շարունակում են գրել: Հայտնվել են տրամագծորեն հակառակ կարծիքներ, բանավիճել, մերժել, հաստատել, երևույթ, որ մշտապես ուղեկցել է նորին ու նորարությունը՝ հաճախ գլխացավանք պատճառելով գրողին, արվեստագետին: Այս առումով Էդոյանը այն հազվագյուտներից է, որ նման դեպքերում չի արձագանքել, բանավիճել, ընդդիմացել. «Վիճաբանությունները ինձ չեն հրապուրում, ես առանց խոսքի համաձայն եմ ձեզ հետ»: Մի ուրիշ երկտող էլ ունի, որ նախորդի յուրօրինակ լրացումն ու բացատրություն է. «Որքան կատարյալ է բանաստեղծությունը, այնքան անողոք է ընթերցողը»: Այս մտքերը, որոնք որոշակի կենսահիմք ունեն, գալիս են ոչ թե նրա այս ամենի նկատմամբ անտարբեր կեցվածքից, այլ իր բանաստեղծական աշխարհաընկալման յուրահատուկ ըմբռնումներից, ներքին կուլտուրայից, որոնք էլ մեր մեկնությունների հիմքն են լինելու: Նախապես խոստովանենք, որ Էդոյանի հետ կապված բանաստեղծ-քննադատ հարաբերությունը շղթայում մենք նույնպես մեր «լուծման» ունենք և դա ասում ենք առանց մեղայական

նշանների: Բանավիճել ենք ոչ թե բանաստեղծի կամ բանաստեղծույթյան դեմ, որ մերժել ու մերժում ենք, այլ՝ այս ամենի սխալ ընկալման, քննադատիս խոսքի սխալ ընթերցման: Մեր քննադատական ելույթներում պարզապես ձգտել ենք բանաստեղծույթյունը գերծել անհիմն ու կույր, սոսկ հիացմունքի ճիչեր արձակող փրկարարներից: Սրանք նման են այն հուշագիրներին, որոնց գործերում ոչ այնքան հուշագրվողն է, որքան իրենք: Էդոյանի տողերը, որ պիտի բերենք, իրեն բացատրում և մեզ էլ օգնում են խոսքի բանաստեղծական ընդհանրացումից դիֆերենցել ասելիքիս վերաբերող մասնաբաժինը. «Երբ երգը երգված է, բայց ոչ ոք դեռևս չգիտի, թե ինչ է երգի մեջ ասված, ես գալիս եմ, ես գալիս եմ, ես գալիս եմ»: Հիմա երբ բանաստեղծը հաստատուն քայլերով, նվաճումներով եկել հայտնվել է նոր արժեքների առջև միշտ բաց հայ պոեզիայի ասպարեզում ու փակվել իր յուրահատուկ մտածողութայն համակարգի և ինքն իր մեջ, բացողի կարիք է առաջացել, անգամ այն դեպքում, երբ բանաստեղծը այդպիսի հայտ քննադատութայնը և քննադատին չի ներկայացրել: Բայց քանի որ քննադատը իրականացնում է ոչ թե բանաստեղծի, այլ բանաստեղծույթյան պատվերը, փորձենք «dubia»-ի սկզբունքով՝ գոնե մոտավոր չափումների սահմաններում պարզել, թե ինչպես և որտեղից է գալիս այդ անմերժելի բանաստեղծույթյունը:

Փիլիսոփայությունը գեղարվեստական գիտակցութայն վերաճած էդոյանի բանաստեղծույթյունը հին պատմություն ունի, նրա արմատները խորն են նաև ինչ-որ տեղ մոռացված, ուստի օգտագործելով էդոյանի «Ամեն անցած դեռ անցյալ չէ» պոետական տողիմաստը, ավելացնելով նաև այն հանրահայտ միտքը, թե նորը լավ մոռացված հինն է, բայց ոչ նրա ուղղակի կրկնությունը, փորձենք դեմքով շրջվել ետ ու նախ XX դարասկիզբը, երբ գրականութայն դասական մեթոդները ճգնաժամ էին ապրում, որի մասին արդեն խոսել ենք: Գրականութայն և արվեստի օժտված դեմքերը, այդ թվում և էդոյանը, հետագայում ամեն ինչ արեցին, որպեսզի մշակեն գրականութայն և արվեստի արարման նոր ուղղություններ, ոճեր, առանց որոնց հնարավոր չէ առաջ գնալ: Արդյունքը եղավ այն, որ վերջիններս ստիպված էին հանգելու նախորդ մեթոդների կենսական ավանդների և նոր մտածողութայն համադրութայն սինթեզի օրենքին: Նոր բանաստեղծութայն երկունքի ցավերը դժվար հաղթահարելի էին: Հատկապես բանաստեղծները և նկարիչները դեմ էին առել աշխարհի շարու-

նակ ածանցվող «սուբմոդելույար» կառուցվածքին, որը քառասյին էր և անտեսանելիորեն կարգավորված. «Թեև քառսից է կարգն առաջանում, բայց կարգն է դառնում սկիզբն քառսի» (Հ. է.): Ահա թե որտեղից է գալիս այս անխուսափելի նոր մտածողությունը և դրա հիմքում սկզբի և վերջի համարժեքությունից փոխադասությունը: Այս երևույթը համաշխարհային արվեստի և գրականության ժամանակակից դրսևորումներից է և էջը կարող իր մեջ չներառել նորին մշտապես մղված հայ գրականությունը:

"Но ты художник твердо веруй в начало и конца./ Ты знай одержим нас аг и рай. / Тебе гано бессмертной лирой/ Изменить все во что веришь ты"/ (Բլոկ):

Եվ այսպես փոխադասական խնդիրը գեղարվեստի լեզվով և տարբեր զարգացումներով սկսվում է դրսևորվել նոր մտածողությունը հետևող բանաստեղծների գործերում (Բլոկ, Մանդելշտամ, էլիոթ, Ուիլյամս, Ռիլկե, Ռենենար, Ալեն Գինզբերգ և շատ ու շատ ուրիշներ): Մեզանում, թեև, շատ ուշացումով, այն ինքնատիպ դրսևորում գտավ նաև Հենրիկ էդոյանի պոեզիայում:

Ուրեմն՝ վերջինիս բնորոշմամբ՝ վերադարձ դեպի առաջ: Աշխարհի սկիզբը և վերջը՝ դրախտից դժոխք, կարող էին հայտնաբերել միայն կրոնը և բանաստեղծությունը, թեև տարբեր են վերջիններիս հայտնաբերման ուղիները: Որքան էլ գայթակղիչ, բանաստեղծությունը հակվեց, բայց չգնաց կրոնի ճանապարհով, ինչպես շեշտում է Հենրիկ էդոյանը. «Բանաստեղծությունից մինչև ավետարան մի քայլ է միայն, որ երբեք չի արվելու»: XX դարասկզբի բանաստեղծություն գարգացման ընդհանուր միտումները ունենալով. «Մենք գալիս ենք վերադարձի կամուրջների վրայով...» ... «Ո՞նխտելով պատվիրանները հին», էդոյանը այդ «մենքի» մեջ նկատի ունի մեզանում՝ իրեն և Հայաստանից դուրս, բայց և այստեղ անհայտ համախոհ պոետներին (Սոնսար, Շվարց, Անաչևիչ, Սեդրակովա, Վոդյանիկովա, Նեկրասով, Ժդանով և ուրիշներ), որոնց վերջին տասնամյակներին ստեղծած բանաստեղծական ուղղությունը որոշակի հիմքեր ունենալով, նաև կասկածելով կարող եմ անվանել նոր կոնցեպտուալիզմ: Իսկ հնի փոխադասության հիմնադիրն ու գաղափարախոսը Փրանսիացի Պիեռ Աբելյարն էր (11-12 դդ.) համաձայն որի՝ ընդհանուրը, որպես այդպիսին «գոյություն չունի առանձին-առանձին, փոխադասված իրերից ու երևույթներից դուրս, այլ միայն մտքի և հիշողության մեջ»։ էդոյանի բանաստեղծական ներդրումը այս ուղղությունից ածանց-

վող գրականություն մեջ, անհամեմատ բարձր է: Հիշատակված բանաստեղծները, նաև Հայ բանաստեղծը, իրենց էսթետիկայի, աշխարհաընկալման առաջին պայմանը համարում են հիշողությունը: «Память, о которой ты ничего не знаешь, как не знаешь откуда берется музыка, которую нельзя поставить под сомнение. Я знаю, потому что помню... Я есть, потому что есть эта память: (Ժդանով): «Я помню как я родился. Я помню, но это не я, а тот, кто во мне, задыхаясь пишет ...»» (Սոնսար): Ահա և էդքյանի տարբեր շարքերից, նաև սոնետներից քաղված տողերը, որոնք շատ ավելի դիպուկ և շատ ավելի բանաստեղծական կշիռ ունեն. «Օ, դատապարտվածություն հուշի ...», «Ես գիտեմ, որովհետև հիշում եմ» «Ես կամ, որովհետև կա այդ հիշողությունը» «Ամեն ինչ հուշ է - անգամ մահը, ամեն ինչ անցյալի սենյակում», «Մեր հիշողությունը փոում ենք - դարձնում մեզ համար տարածություն», «Անցիր հիշողության կանաչ ափերով», «Այնինչ ապրում է ներքին աշխարհում - հուշ է», «Սոսքը մտնում է սրտի մեջ հիշողության»: Բանաստեղծական աշխարհընկալման օրենքներ, որոնք խոսում են հին կոնցեպտուալիզմի պարտադիր, բայց նորովի ներկայություն մասին: Ուղղությունը հարող և ընթացք տվող գրական այս սերունդը երբեք պաշտոնապես չի հրապարակել իր էսթետիկական ծրագիրը, ինչպես ասենք՝ սիմվոլիստները, էքզիստենցիալիստները, սյուռեալիստները և ուրիշներ, նրանք անգամ չեն հիշատակում իրենց ընտրած ուղղության անվանումը, որը բացառություն չէ գրականության պատմության մեջ: Ի տարբերություն միջնադարյան կոնցեպտուալիստների, նորերի գործերում նախորդների արմատը պահպանելով, որոշակիորեն հեռացել են կրոնական ընդգծված ըմբռնումներից: Նորերի գործերում բանաստեղծությունը իր ծանրության կենտրոնը պատմողականությունից, ինքնաբացահայտման ճառագող զեղումներից տեղափոխվել է երևույթների արտացոլման զուգորդական դաշտը՝ հարազատ մնալով փիլիսոփայական «աքսիոմատիկ» պահանջներին: Այստեղից է գալիս սերնդի գործերի տեքստային նմանությունը, մետաֆորի բազմիմաստությունը, նրանում առկա երևույթների հակադրամիասնությունը և հակվածությունը կուլտուրական հիշողությանը, որի մեջ անընդհատ ներկա են հեռավոր անցյալի աստվածները, դիցաբանական հերոսները: Կարևոր պայման են նաև լուսնային և խոսքի համարժեքման և տարբերակման ձգտումը: «Гуг-переводчик с языка молчания — вот и вся роль поэта» (Այգեներեզ): «Я сам в себе,

«*все остальное слово, осмысленное, смертное, как вещь*»» (Վոդյանիկովա): Այս իրերին դեռ կանգրադառնանք, բայց ընթերցենք նաև էդոյանի տողերը՝ կրկին հիշելով ուս պոետների նույն սերնդի պատկանող բանաստեղծների տողերը. «Ոոսերու փոխարեն լոել», «Անցիր աննկատ սահմանն աշխարհի, որ կարող է նույնիսկ թաքնվել խորքում պատահական բառի»: էդոյանը նույնպես և կրկին նորովի, խոսքի և լուսթյան հակադրամիասնություն հիմքում դնում է նույն փրկափայլությունը, որով կարելի է բացել նրա բանաստեղծություն շերտերից մեկը. «Ոոսքը ծնվում է լուսթյան շարժումից, իսկ լուսթյունը խոսքի շարժումն է լուսթյան մեջ»: «Պոեզիան բառ չէ, այլ լուսթյուն բառերի միջև»: «Ոոսքի մեջ լուսթյուն, լուսթյան մեջ խոսք»: «Նա, ով խոսում է, մեռնում է նաև, ով լուռ է, նրան փրկություն չկա»: «Երբ լուսթյունը չի զգում բառին, ես խոսում եմ»: «Զգացմունքները մեռնում են լուսթյունից: Նրանք մեռնում են նաև խոսքերից»: Ուրեմն՝ լուսթյունը խոսքի սահմաններից անդին, բայց և խոսքի մեջ: Սա իր տարբերությունը կարծես չի համընկնում մեր երկրային պատկերացմանը, բայց մի պահ մտածենք՝ ձայնը լուսթյան ծնունդը չէ, կամ լուսթյունը՝ ձայնի: Աշխարհի բոլոր հակաբեռները այս հարաբերակցությունն ունեն, իրերի և երևույթների հակաբեռները մեկտեղված են՝ հիմքին հակառակ, բայց հիմքով պայմանավորված:

Միջնադարյան կոնցեպտուալիստների և նորերի միջև մի ընդհանրություն կա, որ շարունակվում է պահպանվել նորերի մտածողության մեջ: Եվ այս հակումն ունեցավ միջնադարյան, հատկապես միստիկ բանաստեղծների, այդ թվում և բանաստեղծների բանաստեղծ Նարեկացու: Ժամանակակից կոնցեպտուալիստ բանաստեղծների խնդիրը ոչ թե աշխարհի գաղտնիքների բացահայտելն է, այլ նրանց անձեռնմխելիությունը պաշտպանելն է: Բերեմ մի օրինակ էդոյանից. «Բաց այն դուռը, որ դրված է այսպես, ես չեմ գտնում, չեմ բացում – ես նրան ձեռք չեմ տալիս»: Նոր ուղղությունը հարող բանաստեղծների գործերում փոխվում է ոչ միայն արտացոլվող աշխարհի ըմբռնումը, այլև ընթերցողի հետ ունեցած կապի և նրա «ես»-ի խնդիրը: Փոխված է բանաստեղծի դերը և տեղը հասարակության մեջ. նա անկախ է այդ հասարակությունից, չի դավանում ուրիշ այլ գաղափարախոսության, ինչը և չի պարտադրում ընթերցողին: «Я стал гораздо спокойнее в общении с людьми, когда понял, что можно смотреть в нее, как в зеркало и дать им смотреть в себя тоже:

(Շվարց): Նաև Վոդյանիկովայի տողը. «Другой есть возможность понимания себя»: Ահա թե ինչու այս հեղինակների պոեզիան չնչին բացառություններով, հեռացված է կենսագրությունից:

Պոեզիայի ապակենսագրացումը դարձել է որոշակի փրկիստիպական, էսթետիկական սկզբունք: Պատահական չէ էդոյանի այս ձևակերպումը. «Կենսագրությունը երկու էջ ունի»: Բանաստեղծին և բանաստեղծությունը պատկանող էջում կենսագրությունը չի մասնավորվում, նրան պաշտոնական տեսք չի տրվում որպես այդպիսին, այն փրկիստիպորեն ընդհանրացված է. «Մի կենսագրություն, որ կարող է լինել նաև իմը» (Հ. էդ.): Որպեսզի պարզ լինի այս տարբերությունը, դիմենք ամենագոր տիպաբանությունը: Էդվարդ Միլիտոնյանը իր «Մատնահետքեր» ուշագրավ ժողովածուում բանաստեղծություններ ունի նվիրված Ալլեն Գինզբերգին և Բուլատ Օկուջավային: Ուշագրություն դարձնենք նրա երկու մտքերին. «Երեկ մահացավ Ալլեն Գինզբերգը, ինչ պոետական զոհաբերություն» և Օկուջավային. «Օ դու մեզրելի և հայի ծնունդ»: Էդոյանը նույնպես բանաստեղծություն ունի ուղղված Գինզբերգին. «Ալլեն Գինզբերգ, քո երկար մորուքի մեջ աղի համ եմ զգում թափվող հեղեղներին», կամ հիշատակելով Ուիթմենի անունը, ավելացնում է. «Ուիթմենի խոտի տերևներից հոսում են ողբերգության շիթերը փայլուն » կամ. «Քարոնը խստադեմ տանում է քո մարմինը մակույկով իր հին մարդկանց անուշադիր աչքերի առջև»: Այստեղ միայն բանաստեղծի փրկիստիպական ճակատագիրն է, բայց ոչ կենսագրությունը, ինչպես Միլիտոնյանի Օկուջավային նվիրված տողերի մեջ: Այս իմաստով չափազանց ուշագրավ բանաստեղծությունների շարք է էդոյանի «Հինգ խոսքը», որ հայերեզական պոեզիայի չգերազանցված օրինակ է: Ծարքի մեջ իր հոր հետ կապված փրկիստիպությունը ոչ մի կերպ կենսագրություն չի դառնում, այլ՝ ետզոյության ընդհանրացում. «Ով չի կորցնում, չի գտնում»: Բայց ինչ դրամա, դրամատիկական լարվածություն, սակայն ոչ երբեք ողբ, ցավ՝ առանց արցունքի, ցավ երկու ժամանակի տարանջատման կետում, սահմանում. «Երբ նայում եմ առաջ, քեզ եմ տեսնում, երբ նայում եմ ետ տեսնում եմ իմ որդուն»: Բանաստեղծը հայտնվել է երկու ժամանակների արանքում՝ սկզբի և վերջի, հոր և որդու, և ուշագրավը՝ «Երկուսի մազերն էլ սպիտակ են», այսինքն նույնն են, ինչ վերը նկատեցինք: Բանաստեղծի համար այն որոշակի փրկիստիպություն է, որոշակի կոնցեպցիա, սակայն ոչ սովորական էսխատոլոգիա: Այսպիսի մի օրինակի հանդի-

պում ենք նաև «Զուլթակներ արվարձանի համար» շարքում, որի մեջ նորից գործում է հիշողության պայմանը՝ կապված մանկության անցյալի հետ, որն իր լուսվյան մեջ կրում է միջավայրի նշանները՝ փողոց, տանիք, ուրիշ այլ իրեր՝ հուշեր հարուցող և որոնց մեջ բնակվում են աստվածները հին և լույս տալիս մեզ անհայտ ակունքից»։ Ծոշափելի իրականը և անորսալի միջը քանդում են բանաստեղծության ավանդական տիեզերքը իր տարածաժամանակային ընկալմամբ, անհաղթահարելի դարձնում գիտակցության հոսքի ճյուղավորման բարդույթը։ «Իմ խոսքը ճյուղավորվում է, ինչպես Նեղոսի դելտան», - խոստովանում է բանաստեղծը։ Ավելին. «Մոտքը չի հասկացվում, երբ շատ են ուզում հասկանալ» և նորից կրկնում «Ինձ հեռուն մոտենում է , մոտը՝ հեռանում»։ Մի ուրիշ տեղ. «Հեռանալիս ասում է - «Ես կգամ», մոտենալիս ասում է - «Գնում եմ»՝ ընթերցողին միտքը բացելու բանալի առաջարկելով։

Այս տիպի գործերում բաժանման ցավը առավել տևական է, քան հանդիպման բերկրանքը։ Բոլոր դեպքերում տեսադաշտի գեղարվեստական վերացարկման մեջ խտացվում են հակաբևեռները, այսպես կոչված անցումային կետում։ «Եվ որտեղից այս կուտակումները լույսի և ստվերի», - գրում է բանաստեղծը՝ ակամայից հիշեցնելով Մալեիչի, Կանդինսկու «Սև քառակուսի», «Սև կետ» գեղանկարչական հանրահայտ գործերը, ուր իրար մեջ անտեսանելիորեն գոյակցում են լույս ու ստվերը, շարժումը ու անշարժությունը, ձայնն ու լուսվյունը, ավարտն ու հառնումը և ի վերջո՝ սկիզբն ու վերջը։ «Թող շարժումները ետ ընթանան, մարմինը վերադառնա իր նախկին վիճակին»։ Սա ներկա և անցնող աշխարհի խորհրդավոր պատկերն է, նաև արտալույծ աշխարհի բոլոր նորմերի կրախը։

Էդոյանի բանաստեղծություններում մի խորհրդավոր մթնոլորտ կա, որ շարունակ իրեն զգացնել է տալիս։ Արտացոլվող բանաստեղծական տեսադաշտը և՛ մերն է, և՛ անցյալինը։ Այս համադրականության մեջ մեզ ծանոթ իրերը, երևույթները այլ գործառնություն, այլ իմաստավորում են ստանում։ Այստեղ գործում է իրերի անձնավորման և անձի իրացման, համենայն դեպս, հայտնի օրենքը, որ մենք հանդիպում ենք Թումանյանի ստեղծագործություններում, կամ ժողովրդական բանահյուսության մեջ։ Իրերը բանաստեղծական միջոցներ չեն, ոչ էլ սոցիալական սիմվոլներ, այլ որոշակի պայման, ինչպես ռուս բանաստեղծն է ասում. «От лица и слов, го вещей и знаков» (Ժղանով)։ Իրերի փիլիսոփայական ընտրանին՝ քաղաք, ծառ, խոտ,

ցանկապատ, դուռ, աստղ, այգի, թռչուն, անձրև, քամի, ավազ, ծով և այլն, շարունակ օտարվում են իրենց նախասկիզբ վիճակից. «Ես ինձ տեսնում եմ բոլոր իրերի մեջ, որ ծածկում են ինձ և թաքցնում այնտեղ», ուստի «Դու մի փնտրիր անունն առարկաների, նրանք քեզ կտանեն իրենց լուսնային մեջ և դու կլուսես: Չես կարող խոսել, և կդառնաս առարկա՝ մակերեսի խորքից նայող»: Այստեղ, ուրեմն, կրկին լուսնայինը, որ իր նախնական պայմանից բացի, դառնում է նաև խորհրդավորության հարուցիչ: Խորհրդավորության մթնոլորտ են ստեղծում նաև բանաստեղծի երկխոսությունները, որոնք ուղղված են «անորոշ» մեկի. «Ասա-թող ինձ տեսնի այս մարդկանց մեջ: Ասա թող ինձ տեսնի ծառերի մոտ»: Այս անհասցե դիմումների շեշտադրությունը մեզ հիշեցնում է Հին եգիպտական «Մեռյալների գիրքը» և ընդհանրապես Հին ծիսական ու սրբախոսական գրականությունների խոսելաձևը: Այստեղ կրկին ստիպված ենք վերադառնալ էդոյանի բանաստեղծության հակադրամիասնությունների շղթային, որ առանձնակի ընդգծվածություն ունի բանաստեղծի պարագոքսներում և որ հատուկ է ընդհանրապես նոր կոնցեպտուալիզմի ուղղությանը: Այստեղ է, որ մենք հնարավորություն ենք ստանում առարկայորեն չոչափել նրանց բանաստեղծական տեխնիկան ու տեխնոլոգիան: Հուշի և խորհրդավոր լուսնային մեջ կա մի անորսալի սաղմ, կիզակետ, որոնցում հակադրությունների բեռները շարունակ համահարթվում և տարբերակվում են՝ կյանքի գաղափարը մահվան մեջ և ընդհակառակը: "Я вырвал сам себя у смерти, в смерти сам себя воздвиг" (Մոնսար): Գաղափար, որ յուրօրինակ դրսևորումներ է տալիս նաև էդոյանի բանաստեղծություններում:

«Մեռնում են և չեն մեռնում, ապրում են և չեն ապրում»: «Մեռնում եմ, որպեսզի ապրեմ, իջնում եմ, որպեսզի բարձրանում»: «Ապրել - նշանակում է կյանքից հեռանալ: Սովորեցրու արվեստը նրանց միացման»: Ահա այս անիմանալի առեղծվածը, որ շարունակ փնտրում էին միջնադարյան միստիկները ու չէին հասնում և չեն հասնում նաև նրանց նորոյա ժառանգորդները: Էդոյանը դիպուկ է բնորոշում վիճակը. «Ճանապարհը բաց է, բայց ոչ ոք տեղ չի հասնում, քանի որ այն, ինչ ոեալ է, նաև հակադարձված է: «Երբ նա քեզ հետ է, դրանից դու ավելի մենակ ես դառնում»: «Արդարը ճշմարիտ է, ճշմարիտը արդար չէ»: «Ով ազատ է - ուժեղ է, ով ուժեղ է, ազատ չէ»: «Քաղաք առանց շենքի», «Անմարմին գլուխներ, անգլուխ մարմիններ» ու այսպես շարունակ: Թվում է, թե հայտնվում ես շղթա

տվող կրկնությունների տաղտուկում: Բանաստեղծը ստիպված է խոստովանել ոեւալ հիմքեր ունեցող հոգեբանական անկարողությունը: «Ես վերադառնում եմ դեպի իմ լուսությունը և իմ բառերի անիմաստ զեղումները»: Ընթերցողը կարող է ասել՝ հետո: Էդոյանի փոխարեն կիսոսի, կիսոստովանի մեծ Նարեկացին: «Թող քեզ տաղտկալի չլիվա հանկարծ, ինչպես ձեռքերի կարկառուն ի վեր»: Հանճարեղ բանաստեղծը նույն վիճակում է, կանգնած է նույն առեղծվածի առջև:

«Ողբալ, չարտասովել: Խորհել, չհառաչել: Ամպել, չանձրևել: Գնալ, չհասնել: Քեզ ձայն տալ և դու ձայնս չլսես: Պաղատել, սակայն անտեսված մնալ»: «Զի ծածկվածները մերկ են քեզ համար, իսկ անտեսները – Հայտնի անսքող»: «Անբարիչտ՝ բարեպաշտների, անմտավորը՝ մտավորների, ապաշնորհը՝ իմաստունների»: «Հետապնդում եմ, սակայն չեմ հասնում, աճապարում եմ, բայց չեմ ժամանում»: «Հանգստի ժամին՝ տանջահար, հոգնած, խրախճանքի մեջ՝ տխուր ու տրտում: Դեմքով միշտ ժպտուն, բայց մտքով խռով: Տեսք ծիծաղկոտ, աչքը՝ ողբի մեջ»: Ահա որտեղ է Աստծո և աշխարհի որոնման ողբերգություն հասնող փնտրտուքի անսպառնելիությունը, նաև բանաստեղծության հավերժական գոյության հիմքը: Հետոն հենց սա է, որ ոչ վերջ ունի և ոչ սկիզբ, որովհետև սկիզբը վերջն է և հակառակը: Այս չափորոշիչների մեջ ոչ մի տեղ չի տեղավորվում արդիականություն կոչված կեղծ հասկացողությունը, որ շարունակ պահանջում ենք բանաստեղծներից, նրանց մղում առօրյական. իրողություններին, գաղափարներին, կանխում հավերժական որոնման շարժումը՝ կանխելով հավերժական հակադրություններից մեկն ու մեկը: Ուրեմն՝ բոլոր ժամանակների բանաստեղծական որոնումների հիմնարար խնդիրը նույնն է՝ և Նարեկացու և հետագա բոլոր ճշմարիտ բանաստեղծների համար: Այսպես պիտի հասկանալ նաև ավանդականի խնդիրը, այդ շղթայում նաև էդոյանին: Եթե էդոյանի բանաստեղծությունը դիտենք իբրև մի ինքնահնար, ավանդական պոեզիայի օրենքներից շեղված, կսխալվենք, կարժեզրկենք նրա չափազանց արժեքավոր գրականությունը, որ որքան համամարդկային է, նույնքան ազգային, որքան արդիական է, նույնքան ավանդական: Արդիականությունը նախ և առաջ բանաստեղծի ներկայությունն է: Արտացոլվող առարկայի, թեմայի հնությունը դեռ ոչինչ չի ասում: Էդոյանը շատ ավելի դիպուկ է բնորոշում. «Հնից հինը չի սարքվում, նորից՝ նորը», «Մենք միշտ հնից ենք նորը սարքում»: Ճշմարիտ գրո-

ղը ներքին աշխարհում անընդհատ ներկա է: Բանաստեղծը շարունակ պեղում է ժամանակի ներկան, վերանայում, վերակառուցում այն՝ դարձնում գեղարվեստական, ներքաշում բազմիմաստ մետաֆորի մեջ: Նա նախընտրում է ապրել մետաֆորի մեջ, քան իրականության կեղծիքի: Իսկ իրականություն կեղծիքը, ցավոք, շարունակ ուղեկցում է մեզ, ուղեկցել է նաև անցյալին: «Օրենսդիր խելագարներ, որոնք մոռանում են առաջին տողը, երբ երկրորդն են գրում»: Սա նոր է, թե՞ հին: «Անցյալ, որ հորդորում է քո ապրած բոլոր տարիներից»: «Ես հեռանում եմ, որ ավելի մոտենամ»: «Ակնթարթի հավերժության մեջ պահը չի կարող վճիռ չունենալ»: Էդոյանի սկզբունքին համախոհ ոուս բանաստեղծը գրում է. «Ես նախընտրում եմ ինտոնացիան առանց բառի, քան բառը առանց ինտոնացիայի» (Շրվարց): Ինտոնացիան ժամանակների շարունակ տրոփող դիմի՞ ձայնն է, լինի դա մեր ներկայի, թե իդեալականացված անցյալի, անգամ վերտուալ ապագայի, որ միայն խոստանում է: Ժամանակների, «Դարերի հետ կարելի է խոսել միայն զգացմունքի ձայնով», իսկ զգացմունքը՝ վերաբերումն ու վերապրումը ինտոնացիայի մեջ է: Բանաստեղծը վստահում է շեշտադրությունը, շեշտադրված բառին, չի խանգարում, չի զսպում նրան: Շվարցի կարծիքով՝ բառը մենք բուլտրս ենք, նրանում մեր բոլորի փորձն է, դրա համար էլ բառը մեզանից շատ գիտի: Իսկ ընդհանրապես, ինչպես բառընտրություն, այնպես էլ ժանրի ընտրություն մեջ էդոյանը շատ զուսպ է:

Մանրաքանդակ բառախաղ-գեղումները, ինչպես նաև ժանրային բազմազանությունը դեռ ոչինչ չեն ասում: Նա պարզապես գրում է բանաստեղծություններ տարբեր չափերով, որոնք բոլորն էլ տեղավորվում են դասականի մեջ: Նախընտրում է նաև ժանրերից ամենադասականը՝ սոնետը («Հարյուր սոնետ» ժողովածուն), մեծագույն կարևորություն տալով ձևին, ավելի ճիշտ ձևի ներքին բովանդակությունը: Սոնետը բանաստեղծի և բանաստեղծություն փորձաքարն է: Էդոյանի սոնետները բարձր գործեր են, բավական է հիշել նրա «Մինչև կանցնի հիշողության ժամը հին» (Preterito nostalgia) սոնետը: Սրանում խորը ասելիք և խորհրդավոր վեհություն կա:

XX դարավերջի հայ պոեզիայի տիրույթում ի հայտ եկավ բանաստեղծության մի որակ, որ կոչվում էր **անտիպոեզիա** և որը իր դրսևորումները գտավ նաև առանձին ժանրերում: Բանաստեղծության այս տեսակի երևացող դեմքերից են Վիոլետ Գրիգորյանը («Քաղաք»), ակամայից նաև Արմեն Շեկոյանը («Անտիպոեզիա»), Մ. Պետրոսյա-

նը («Կանոնական պատմություններ») և էլի ուրիշներ: Որոշ քննադատների կարծիքով մեզանում վերջինս արևմտյան նորագույն պոեզիայի էքսպանսիայի արդյունք է:⁸² Պոեզիայի այս տեսակը, թեև, դրսից եկավ, բայց նաև պահանջը ներսից էր: Հարկ է նկատել, որ նման գրական երևույթի ի հայտ գալը, ինչպես արտասահմանում, այնպես էլ մեզանում նորություն չէր: XX դ. 10-ական թվականներին արևմտահայ պոեզիայում ձևավորվեց մի ուղղություն, շարժում, որ անվանվեց Հեթանոսական: Այս ուղղությամբ ստեղծված բանաստեղծությունը արժանացավ ժամանակի քննադատների, անգամ մեծանուն գրողների դիմադրությանը:

Վերջինքս նման տիպի բանաստեղծության հեղինակներին մեղադրում էին գոեհյուսթյան, սեքսուալ անգսպություն մեջ, որը դուրս է գրականության և արվեստի բարոյականության սահմաններից: Հեթանոսական գրականությունը, ինչպես 10-ական թվականների արևմուտքում՝ Վերհարն, այնպես էլ արևմտահայ գրականության մեջ՝ Վարուժան, բարձր մակարդակի գրականություն էր և ամենևին էլ չի կարելի համեմատել նորօրյա հեղինակների ստեղծած գործերի հետ:

Անտիպոեզիայի հեղինակների առաջին «սահմանադրական» ելույթներին մենք հանդիպում ենք 1995թ. «Գրական թերթի» նոյեմբերյան համարներից մեկում: Տպագրվեց նաև բավական օժտված բանաստեղծուհի Վիոլետ Գրիգորյանի հոդվածը, որում նա կոչ է անում հրաժարվել «Հարբած հեկեկոցներով ընդմիջվող դեկլարատիվ հայտարարություններից ու հումանիզմից», «Հայրենասիրական պարզունակ խանդաղատանքից» և այդ ամենը հանուն գրողի, արվեստագետի «բացարձակ ազատության»: Անշուշտ, նրա այս դիտարկումների, պահանջների հետ կարելի է և պետք է համաձայնվել, եթե նրա հետևորդները անզուսպ իներցիայի օրենքով չհայտնվեին գոեհյուսթյան տիրույթներում: Դրա լավագույն օրինակները «Ինքնագիր» ամսագրի (թիվ 2, 2007 թ.) էջերում տպագրված նյութերն են՝ Սուսան Աղաջանյան («Կեղտոտ պոեզիա», «Փչացած երեկո», «Չգիտեմ ում երազը», «Գարշահոտություն»), Արամ Մարդիկյանի, Դ. Գրիգորի գործերը և այլն: Այս գործերը ամենամեղմ ասած, մայթով անցնող

⁸² Գրականության այս ուղղությունը հիմնականում ներկայացվում է էլեկտրոնային մամուլում ամսագրի ձևով, որ կոչվում է «Բնագիր»: 2007 թ. լույս է տեսել վերջինիս I և II համարները: Ըստ այս ամսագրի տեղեկության վերջինս ֆինանսավորվում է Կոլումբիայի համալսարանի (ԱՄՆ) կողմից:

մարդկանց գլխին պատուհանից թքելու նման են: Այն աստիճան գոեհիկ, որ հնարավոր չէ մեջբերումներ անել:

Ի տարբերություն այս ուղղությունը բռնած հեղինակների, որոնք կամովի կամ անկամ հայտնվել են էրոտիկայի, սեքսի ձգողականութ-
յան գայթակղիչ դաշտում՝ խառնելով գրականության տեքստն ու ենթատեքստը, Շեկոյանի խնդիրը միանգամայն այլ է: Նա պարզա-
պես փորձում է բռնաթափել մի կողմից բանաստեղծության օսլա-
յած ու անկենդան լեզուն, մյուս կողմից ընդդիմանալ պոեզիայի փուչ
ճառախոսությունը.

Չիք պոեզիա, օդի մեջ
Քաղաքական ճառերին,
Կուսակցական երգեր ու
հայրենաշունչ բառեր են:

Շեկոյանի ստեղծագործություններում բառընտրության ու բա-
նօգտագործման, ոճի հասարակացման ու ժարգոնային խոսքերի բա-
նաստեղծական տեքստի մեջ ներքաշման միտումները, ինչպես ինքն
է խոստովանում, արվում է հատուկ նպատակով: «Ես շարունակ
փորձում եմ գրավոր խոսքս հասցնել բանավորի մակարդակին, բայց
շարունակ ինչ-որ բան խանգարում է»: Թեև նա բացատրություն չի
տալիս, թե որն է այդ «ինչ-որ» բանը, կարելի է կարծել, որ դա չափի
զգացողությունը պահպանելն է:

Առանձին բանաստեղծություններում նաև զգացվում է, որ բա-
նաստեղծը ձգտում է իրեն չըջապատող իրականության գոեհիկութ-
յունը հեզնել նույն այդ միջավայրի լեզվով, այն վերածել Փարսի՝ դի-
մելով այսպես կոչված, նպատակի երկակի ստանդարտին:

Ես խաղ եմ խաղում մի երկակի
Ուրիշների և ինքս ինչ հետ:

Խոսքը այստեղ վերաբերվում է խաղի անլրջության լրջությունը:
«Եթե լուրջ հասկանանք այն, ինչ կարելի է մինչև վերջ արտահայտել
աշխույժ կյանքի լեզվով, ապա պոեզիան երբեք չի դառնա կատարե-
լապես լուրջ: Նա կանգնած է լրջության մյուս կողմում, նախաա-
կունքների մոտ, որին այնքան մոտ են երեխաները, կենդանիները,
վայրենիներն և պայծառատեսները, անուրջների, հիացմունքի, արբե-
ցումի և ծիծաղի թագավորության մեջ», - իր հերթին գրում է Յոհան

Հեյգինգան:⁸³ Խնդիրը, սակայն, այս պնդման մեջ չէ: Սա երկրորդական է այն խնդրի առջև, որ լուրջ մտահոգություն է պատճառում բանաստեղծին: Դա այն կեղծ, անբարոյական ու անազնիվ իրականությունն է, որի մեջ ամեն ինչ շրջված է գլխիվայր՝

Գողականները դառան դեպուրապո
Աժ փանելով իրենց կուռ վաշտը:

Սա, իհարկե, երկակի կյանք չունեցող պոեզիա է, բայց նաև հասարակական անցանկալի երևույթների վերացարկման «օպերատիվ» միջամտություն է՝ պլակատային արվեստի սկզբունքով:

XX դարավերջի հայ պոեզիան, անշուշտ, չի սահմանափակվում քննության առնված հեղինակների ստեղծագործություններով: Այս շրջանի պոեզիայի զարգացման ընթացքի մեջ իրենց գնահատելի ներդրումն ունեն նաև ընթերցողների ու քննադատների կողմից ճանաչված այնպիսի բանաստեղծներ, որպեսիք են՝ Հրաչյա Սարուխանը, Հրաչյա Բեյբերյանը, Հրաչյա Թամրազյանը, Վառլեն Ալեքսանյանը, Վարդան Հակոբյանը և ուրիշներ: Հիշյալ և նախորդ հեղինակների գործերի շղթայում առանձնակի հնչեղություն ունեն Սլավիկ Զիլոյանի «RONDO», «Հոգեհանգիստ», «Եվայի արգելված խնձորը», «Պոետ էին նրանք» մշտապես հիշապահվող բանաստեղծությունները:

* * *

Իսկ ի՞նչ է իրենից ներկայացնում XX դարավերջի հայ գեղարվեստական արձակը:

Ժամանակակից հայ արձակի կենսահիմքը ամենասեղմ ձևով ասած՝ փլուզված հնի, բայց նրա ավերակների վրա դեռևս չկայացած իրականությունն է: Մարդը, ուստի գրական հերոսը, շփոթված կանգնած է այդ անորոշության, անշարժության առջև: Վերջինս բաղձալի իդեալին հասնելու համար իր ձեռքով քանդել է հինը և գրկել նորը կառուցելու բոլոր հնարավոր միջոցներից: Տեղի է ունեցել հասարակական իդեալի արժեզրկում: Գոյատևման այլ ելք չգտնելով մարդը կառչել է կեցության փշրանքներից, օտարվել չարացած,

⁸³ Մեջբերումը կատարում ենք Ժենյա Քալանթարյանի նշված գրքից, էջ 76-77:

դառնացած ուրիշներից, փակվել ինքն իր մեջ: Հայաստանի անկախացումից անմիջապես հետո, երբ երկիրը հայտնվել էր ծանր կացության մեջ (արցախյան պատերազմը, Սպիտակի երկրաշարժը, տնտեսական վիճակի կտրուկ անկումը և այլն) ի հայտ էր եկել գոյաբանական սոցիումի միֆը, որ այսօր էլ շարունակում է մնալ մարդու սոցիալական հոգեբանության մեջ՝ ուղեկցելով ժամանակակից գրականության ընթացքին իբրև գրական երկի անշրջանցելի իրողություն:

Բարոյական մարդը այս միջավայրում դարձել է հալածական, առավել ևս՝ մտավոր մարդը, որը պատրաստ չէր դիմագրավելու այս ամենը, քանի որ բարձր գաղափարը չքանում է գորեղ նյութի դիմաց և նրան դարձնում անօգնական, անձարակ, նույնիսկ դիմացիների համար ծիծաղելի: Հասարակական հարաբերությունների չկարգավորված դաշտում գլուխ են բարձրացրել անարժանները, հաշվենկատները. քաջնազարականությունը դարձել է համատարած երևույթ: Նյութական արժեքների «մասնավորացումը», երկրի տնտեսության ապակենտրոնացումը ոչինչ չի տալիս ժողովրդին: Ստեղծվել են մանր վարչատնտեսական տիրույթներ, որոնք իրենց օրենքներն ունեն: Կոմպլեքսնտարային տնտեսահարաբերությունների մեջ բարոյական մարդը չի գտնում իրեն, քանի որ նրան ձեռք մեկնող չկա: Բարձրաստիճան այրերը, չինովնիկները, գործարարներն ու առևտրականները պատ են քաշել իրենց և ժողովուրդի միջև և այդ պատի հետևում, ուրիշների աչքերից հեռու վայելում են նույն այդ ուրիշ կոչված զրկյալների ձեռքով ստեղծված նյութական բարիքները: Խորհրդային իրականության փլուզումից հետո նույն այս երևույթները տարածվում են մյուս ժողովուրդների վրա: Սա բերում է նրան, որ նույն այս ընդհանուր տարածքում տարբեր ժողովուրդների գրականությունները, իրենց ազգային դրսևորումներով հանդերձ, կազմում են տարածաշրջանային գրականության մի յուրահատուկ որակ, որը անպայման տեղավորվում է ժամանակակից համաշխարհային պոեզիայի և արձակի համատեքստում: Այս պայմաններում իրականությունը գրականության մեջ ներքաշելու և արտացոլելու հաջողությունը կարող է հասնել այն գրողը, որն իր ստեղծագործությունը ընդունակ է կանխել գեղարվեստական հիմնարար արժեքների անկումը և այդ ամենը համախմբել փրկարար հավատի շուրջ:

Հայ նորօրյա արձակը, իհարկե, միանգամից չէր կարող առաջ գնալ, ստեղծել ժամանակակից պահանջներին համարժեք գրականություն, եթե չօգտագործեր արևմտյան XX դարի արձակի փորձը: Եվ սա էպիգոնություն չէ, այլ օրինաչափ գրական երևույթ: Այս իմաստով Հայ նորագույն արձակի մեջ նկատելի է Բորխեսի ընդգծված

կյանքային ֆաբուլայի գեղարվեստական յուրահատուկ վերակառուցումը՝ սյուժետավորումը, Ջոյսի ներքին մենախոսությունը, Կաֆկայի հերոսի օտարացման, այլակերպման նշանները, Բեքետի հերոսների աբսուրդային սպասողականությունը, էքզիստենցիալիզմի փիլիսոփայության (Կերկեգոր, Հայդեգեր) հիմքից բխող հերոսների գոյապայքարի իրավիճակները, ֆոլկլորյան գեղարվեստական տեքստի խտածվածության որակը, ընդհանրապես արևմտյան արձակին հատուկ ապահերոսացումը, սյուժեյի անսպասելի շրջադարձները և այլն: Ավելացնենք նաև Ֆրոյդյան հոգեվերլուծության մեջ հիմնավորված կոմպլեքսայնությունը, Յունգյան արքետիպերի՝ անհմայի և անհմուտի դրսևորումները, ժամանակակից հասարակական իրականության մեջ հայտնված հերոսի գիտակցության խճողված հոսքերի արտացոլումները: Այս ամենը մենք կփորձենք ցույց տալ հայ ժամանակակից արձակի կոնկրետ հեղինակների կոնկրետ ստեղծագործությունների մեջ:

Արձակագիր Վահագն Գրիգորյանը, որ վերջին տարիներին ապրում և ստեղծագործում է Վիլնյուսում, իր կապերը չխզելով Հայաստանից, նոր իրականության արտացոլման իր յուրահատուկ սկզբունքներն ունի: Նրա առավել հաջողված գործերից են «Երկար գիշեր», «Թռչունի հոգին», «Աղամամուլթը» վիպակները և այլ ժանրի ստեղծագործություններ: Կենսական իրականության և գեղարվեստական իրացման փոխադարձվածության խնդիրը յուրօրինակ ձևով է բացատրում արձակագիրը իր հոգվածներից մեկում, որի մեջ այն միտքն է զարգացնում, թե իրականությունը և իրականության զարգացումները տարբեր բաներ են. առաջինը իմ տեսած իրականությունն է, երկրորդը՝ իմ ներսինը: Որքան էլ իմ ներսինը անհատական ու սուբյեկտիվ լինի, ինձ համար նա է իրականությունը: Սա գրողի այն խոստովանությունն է, որը հնարավորություն է տալիս գրականագետին, քննադատին կոնկրետ տեքստային վերլուծությունների ընթացքում նկատելի դարձնել ստեղծագործական երևույթը: Ամենարդհանուրը, որ գիտվում է նրա գործերում, ժամանակակից մարդու, հերոսի հասարակությունից օտարվելու երևույթն է, որ գնալով համատարած դրսևորում է գտնում նաև սերնդակից գրողների գործերում: Սրանք հասարակության հետ բախվող այն անհատները չեն, որոնց կործանումը կարեկցանքի, մաքրագործման տրամադրություն է առաջ բերում ընթերցողների շրջանում, անգամ այս կյանքի մարդկանց միջավայրում, նույն երկրի մեջ գործող մյուս հերոսների միջավայրում: Անտեսանելի դարձած մարդը («Տեղատվութ-

յուն») ավելորդ ու անպետք է հասարակութեան համար՝ կարծելով որ այդ ամենի պատճառը հենց մարդու մեջ է: Ի տարբերություն նախորդ գործի՝ «Պոչունի հոգի» վիպակում հերոսի ինքնամեկուսացման պատճառը հասարակական հարաբերությունների դեֆորմացիայի արդյունք է: Կյանքը ինքը ողբերգական է, նաև ինչ-որ տեղ զավեշտական, որովհետև այդ ամենը ինքը՝ այդ հասարակութեան մարդն է ստեղծել: Զավեշտի դրսևորման պատճառն այն է, որ հերոսները անկողմնորոշ վիճակների մեջ հայտնված, ինչ-որ բանի են սպասում, բոլորը «սպասման» հիվանդ են, բայց չգիտեն թե որտեղից պիտի հայտնվի այդ փրկարարը: Այս աբսուրդ կոչվածը միանգամայն ռեալ իրողություն է, որ շարունակ ուղեկցում է սոցիալական ծայրահեղ վիճակի մեջ հայտնված մարդկանց: Իրականությունը առավել մոտիկից հաղորդվելու և նրա հեռանկարը հասկանալու նպատակը դարձել է արձակագիր Սևակ Հովհաննիսյանի «Թնքը» բավական հաջողված վեպի խնդիրը: Նրանում աշխարհը ներկայանում է երեք հերոսների՝ երեք եղբայրների հայացքի ներքո: Վեպի միջավայրը խորհրդային տարիների բոլորիս հայտնի խոսքանն է, ուր կողք կողքի գոյապայքարի անսպասելի մրցավազքի մեջ են հայտնվել տարբեր ազգերի պատկանող երիտասարդ մարդիկ և նույնացել ճակատագրով: Գլխավոր հերոսը վեպի հեղինակն է, որը և պատմող է, և գործող հերոս: Նա փորձում է ներկայացնել այն աբսուրդային վիճակը, որը չի տեղավորվում ոչ բարոյականության սահմաններում, ոչ սոցիալական հարաբերությունների, ոչ էլ կրոնական զգացումների շրջանակներում: Կյանքը ծանր մամլակի պես բոլորին սեղմել է կարծր հատակին: Մղձավանջային հոգսերի ու անելանելի նեղվածքի պայմաններում մարդը չի կարողանում խորանալ այդ ամենի պատճառների մեջ և կառչում է դիմացինից՝ մեղքը փնտրելով նրա մեջ: Առաքինությունը, բարոյականությունը այլևս քննություն չեն բռնում, նա ստիպված է վերակառուցվել, փոխել իր հայացքը աշխարհի մասին: Տեսեք, թե արձակագիրը ամենասեղմ ձևով ինչպես է ներկայացնում հերոսի էությունը. «Նա ունի մի մարդու տեսք, որին տանջանք ու խղճի խայթ է պատճառում սեփական բարությունը»: Հենց սա է այն սարսափելին, որ կատարվում է մարդու հետ: Կրտսեր եղբայրը այս ամենից խորը մտահոգություն է ապրում, երազում, որ «աշխարհում ստեղծվի արդարության դիկտատուրա»: Ընդ որում, դեպքերը տեղի են ունենում XX դարի 80-ական թվականների ուսական տափաստաններում, ուր հայտնվել էին վեպի հերոսները: Դրանից 10

տարի հետո նոր Ռուսաստանի նախագահը վիճակից դուրս գալու ելքը պիտի տեսներ վեպի հերոսի ակնարկած «օրենքների դիկտատուրայի» մեջ: Սա Ռուսաստանի ծրագրային թեզն էր, որ այնքան մտահոգություն պատճառեց կեղծ դեմոկրատներին: Վեպում, ինչպես հայելու մեջ, հեղինակը արդեն նկատել էր կայսերական Ռուսաստանի փլուզումը: Վեպի գլխավոր հերոսը այս քառուսում չի կորցնում իր մեջ նստած համարձակությունը, մարդու նկատմամբ ունեցած մտահոգությունը: Ընթերցողին կարող է թվալ, որ այս գործի մեջ հերոսները շատ են նատուրալ, միամիտ ու պարզունակ: Այն կարծիքին ենք, որ իրականություն ամենապարզ հերոսը ավելի բարդ է, քան գրականության մեջ բոլորիս հայտնի ամենաբարդ կերպարը:

Նորօրյա աշխարհը դեկավորող բյուրոկրատական ապարատը մարդուն ուրիշ ոչինչ չի բերում, բացի անօրեն իրականությունից, որ ոչ մի կերպ չի ենթարկվում բանականության տրամաբանությունը: Սա է ճանաչված արձակագիր Գուրգեն Սանջյանի ստեղծագործությունների կենսական, բայց ոչ կենսախինդ իրականությունը, որն իր արտացոլումն է գտել նրա համարյա բոլոր ստեղծագործություններում, մասնավորապես՝ «Հիվանդանոց», «Ստվերներ խամաճիկների փողոցում», «Գնացքը մեկնում է դեպի Բ կետ» և այլն: Գուրգեն Սանջյանի գործերը ընթերցելիս, եթե չփորձենք, գոնե ժամանակավորապես, մի կողմ դնել գրականության ավանդական ընկալման այլևս վարժանքի հասցված կաշկանդիչ օրենքները, անմիջապես կմերժենք, բայց և կսխալվենք, քանի որ գործ ունենք գեղարվեստական մտածողության այնպիսի մի որակի հետ, որն իր ակունքներով կապված է ժամանակակից արևմտյան գրականության նոր ոճերի ու ուղղությունների հետ, բայց միևնույն ժամանակ ունի իր հեղինակային ինքնությունը: Գեղարվեստական գիտակցության այս նոր որակը առաջին հերթին ստեղծել է ինքը՝ ժամանակակից աշխարհի մարդկային կյանքը, նույն այդ մարդուն կանգնեցնելով այնպիսի վիճակի առջև, որ լի է անսպասելի շրջադարձերով, վերելքներով ու վայրէջքներով, քաղաքական, սոցիալական բևեռացումներով և դրանցով պայմանավորված հուսախաբություններով: Այստեղից էլ ժամանակակից մարդու, ուստի և ժամանակակից գրականության հերոսի հոգեկան ճգնաժամը: Մենք մեզ կխաբենք, եթե մտածենք, որ այս երևույթները միայն արևմտյան իրականության ուղղակի աճանցումներն են, մինչդեռ մենք նույնպես հայտնվել ենք այս անորոշության, անարդարության, օտարացման սարսուռի ու անսպասելիության

փակվածքի մեջ, որ առավել ընդգծված, առավել յուրահատուկ տեսք ունի մեզանում: Մի կողմ դեներով մեր նորօրյա ազգային քաղաքական կյանքի բարդությունները՝ փորձենք տեսնել, թե ինչ է տեղի ունենում մարդու հետ սոցիալական իրականությունից դաշտում: Վաղվա օրվա նկատմամբ մարդու հավատի կորուստը տեղի է տվել ամենափրկիչ նյութը նվաճելու ջղաճիգ մրցավազքին, արմատապես փոխել մարդ-մարդ, մարդ-հասարակություն կապի բնականոն նորմերը, բարոյականությունից օրենքները, արժեքների գնահատման ու վերագնահատման չափանիշները: Այսօրվա աշխարհը իրապես այլ տեսք է ստացել: Ուրեմն, եթե սա մենք չընդունենք, որ չենք կարող չընդունել, պիտի ընդունենք նաև ճշմարիտ արձակագիր Գուրգեն Սանջյանին, քանի որ նրա գործերը այս կենսական, կրկնում ենք, բայց ոչ կենսախինդ իրականությունից գեղարվեստորեն հաջողված վերարտադրություն արդյունքն է: Դրա լավագույն ապացույցը նրա «Ստվերներ խամաճիկների փողոցում» վիպակն է: Անհերքելի փաստ է, որ այսօրվա մեզ շրջապատող իրականություն մեջ ամենուրեք տեսնում ենք արքունիկային կյանքի ոլորապատկանների մեջ հայտնված մարդկանց, հատկապես մտավոր խավի մարդկանց, որոնք երես են թեքել անարդարությունից, անօրինականությունից, հոգսաշատությամբ ծանրաբեռ աշխարհից և ճիգ են անում ցույց տալ, որ իրենց մերժող իրականությունը իրենց համար բարձրագույն դատավոր չէ, որ իրենց կապը այս աշխարհի հետ երևույթական է՝ ջանալով հոգեբանորեն ստեղծել մի երկրորդ կարգավոր աշխարհ, որն ըստ էության պատրանք է «ուղեղի մորմոք», չսպասված պարադոքս:

Որո՞նք են դրանց պատճառները, իր գործերում այս հարցին փորձում է պատասխան տալ Գուրգեն Սանջյանը: Առաջին հայացքից թվում է, թե հեղինակը և թե նրա հերոսները այդպիսի պատասխան չունեն ու չեն էլ տալիս, քանի որ նրանք առերևույթված են, իսկ բարոյական մարդը՝ դատապարտված: Դիլեմայի հակաբեռները որքան անհաշտ են, նույնքան փոխադարձված, ուստի և անտրոհելի: Հերոսները իրենց վիրավորական կյանքի կենդանությունն նշանները ցույց տալու համար, պարզապես տեղից տեղ են շարժվում, լինեն դրանք սրճարան, էժանագին գինետուն, անխմաստ աշխատատեղի, նրանց համար այլևս միևնույն է, քանի որ մարդու ստեղծարար նպատակները անսահման հեռու են իրականացումից: Կյանքը բանական էակի համար մի անարդյունք, մի աննպատակ շարժում է անդեմ ու անորոշ տարածություն ու ժամանակի մեջ: Նույնը մենք տեսնում ենք «Ա

գնացքի...» մեջ: Երևույթը արդեն իսկ ստիպում է խոսել Պանջյանի հերոսներին շրջապատող վիպական տիեզերքի մասին, այդ տիեզերքի առարկայական աշխարհի մասին, որոնք, թերևս, առավել խոսուն են, քան իրենք՝ հերոսները: Այս տիեզերքի ընկալման փիլիսոփայությունը շատ ավելի կոնկրետ է արտահայտված, քան մյուս գործերում, մասնավորապես՝ «Անմարդ լճափին գրված գրառումներում»: «Եթե Ա կետից պիտի հասնեմ Բ կետը .. Մի րոպե, հեշտ եմ խոսում, բայց մի՞թե պիտի հասնեմ Բ կետին, մի՞թե ժամանակի և տարածություն մեջ հենց այսպես կարևոր են լինում, մի՞թե յուրաքանչյուր կետ չունի իր նախապատմությունը և շարունակությունը: Մի՞թե Ա կետը, որ ըստ քեզ ստեղծվում է առաջին ճիզից, անվերջանալիորեն ետ չի գնում նախնիներիդ արյան միջով ...Ա-ի և Բ-ի միջև այդ հատվածն է քոնը, մնացածին ձեռք մի տուր, տեր եղիր միայն քո հատվածին...»: Տարածաժամանակային պլանով մեծ աշխարհը Պանջյանի հերոսների համար ժամանակը և տարածությունը ծայրահեղորեն սեղմված է, ավելին՝ բեռնաթափված ավելորդություններից, որոնք հերոսներին ամենևին էլ պետք չեն: Մարդիկ ճակատագրի բերումով բնակեցված են տարածքի անձուկ անկյուններում, նկուղային հարկերում, լքված շենքերի քանդվող կացարաններում, գերեզմանատան դամբարաններում, ուր ամենուրեք ցուրտ է, խավար, խոնավություն ու գարշահոտություն: Իսկ երբ դուրս են գալիս այդ նեղվածքներից, հայտնվում են նույնքան փնթի ու թափփուփած սրճարաններում ու գինետներում, ուր էժանագին խմիչքներով անջատում են իրենց ուղեղները, որպեսզի մոռանան շրջապատող օտար աշխարհը, նաև իրենք իրենց: Ամենուրեք շենքերի գորշ զանգվածներ են, ջարդված ապակիներով՝ դռներ, աստիճաններ, դռներ ...: Այս ամենը ակամայից հիչեցնում են Դոստոևսկու հերոսների տիեզերքը, որի մասին ուշագրավ ուսումնասիրություն գրել է Գ. Գաչևը:

Պանջյանի հերոսի համար քաղաքը բետոնե զանգված է սոսկ. «Նշմարվում է նեղլիկ նրբանցքը, որի մի մայթի երկայնքով անվերջանալիորեն ձգվում է բետոնե հաստ պատը: Պատի այն կողմում երկաթուղային գծերն են, իսկ մյուս մայթում աղյուսաձև տներ ... Ժանգոտ պահեստային գծեր, մագուլթի վիթխարի ցիստերներ»: Սրանք քաղաքային բնապատկերներն են, ուր չկա բնություն, չկա կանաչ, ծառ, բուսական աշխարհ, ամեն ինչ լերկ է, ամեն ինչ մերկ: Եվ քանի, որ հեղինակի տեքստը հենվում է ենթատեքստի վրա, ապա ենթադրել է տալիս աշխարհի երկրորդ հարկի գոյությունը՝ իր ժամանակա-

կից հարմարավետությունը՝ մարմարեպատ ջրավազաններով, արտասահմանյան մեքենաներով, բջջային հեռախոսները ականջներից կախ անգույն, անարժան մարդկանցով, որոնց համար աշխարհում ուրիշ ոչինչ չկա, բացի անասնական հաճույքներից, «բոհեմային» խնջույքներից: Մուտքը այստեղ նկուղայինների համար արգելված է. քաղաքի կենտրոնական մասի բնակիչները իրենց հանգիստն են վայելում ժամանակակից շքեղ սրճարաններում, ռեստորաններում: Չունենոր խավը ստիպված է եղել վաճառել իր կայքն ու ունեցվածքը, բնակատեղին, ու հեռանալ դեպի քաղաքի ծայրամասերը: Այս միջավայրային կոնտրաստը տարածվում է նաև հերոսներին շրջապատող իրերի վրա, իրերը խոսում են իրենց նկուղային բնակիչ լինելու մասին, որոնք անսահման ճնշված են՝ փնթի շորերով, մաշված բաճկոններով, որոնք ավելի երկար են ապրում, քան իրենց կրողները: Այս իրերը Պանջյանի պատմվածքների, վիպակների մեջ ներկայացվող սոցիալական սիմվոլներն են, դեպքերին մասնակից «հերոսներ»: Ուրեմն՝ այդ իրերը, առարկաները ոչ թե սոսկ գեղարվեստական միջոցառումներ են, այլ գրական երկի բազմազանությունը ապահովող խոսուեն նշաններ: Այդ իրերը հաճախ վերածում են սև անորոշ կետերի, որոնք «գեր խիտ են, այլանյութ անորոշ «greeting» նույն տեսքն ունեն նաև նկուղային հերոսները. «Հիմա հազվագյուտ եմ լողանում այն էլ մաս-մաս, որպեսզի մարմինս միանգամից հոտազերծ չանեմ, իսկ ներքնազգեստներս փոխում եմ միայն այն դեպքում, երբ անհուսորեն քրքրված եմ: Մշտապես սոխ ու սխտոր եմ ուտում», - խոստովանում է հերոսներից մեկը: Նկուղայիներին անընդհատ ուղեկցում են գիշերային անտեր շները, պահակապետարանի ճոճոսան կոշիկներով ոստիկանները, որոնք բուլթ են, հանդուզն, շարունակ հալածում են առանց այն էլ հալածված բոմժերի կարգավիճակ ունեցող մարդկանց, բայց չափազանց զգայուն են և ուշադիր երկրորդ հարկայինների նկատմամբ: Հալածական հերոսները խոնարհաբար կրում են իրենց լուծը՝ լուռ առանց ընդվզումի: Դա լուռության և համբերության կոնիվ է, անխոս արհամարանք:

Պանջյանի հերոսների ենթագիտակցության մեջ անընդհատ արդուն է սեքսի անխուսափելիության բնագոյը, որ ճշտագույնս համապատասխանում է ֆրոյդյան հոգեբանության օրենքներին: Լիբիդոյի անչրջանցելի պահանջները հեղինակի ընկալմամբ կենսաբանական պարտադիր պայման է կին-տղամարդ հարաբերությունների մեջ: Այս ակտի իրականացումը ոչ մի կապ չունի սոցիալական հոգսի, ակ-

տի իրականացման պայմանի «նախասիրային դիվանագիտություն» (Ֆրոյդ) հետ: Սեքսը նրանց միջավայրում բարոյականացված չէ և – հաճախ հանգում է անասնական բնազդի. չկա սիրո օբյեկտի, ընտրություն, բացառություն օրենք: Այս պլանով էրոտիկայի անցնելու-րայնությունը դրսևորվում է նույնիսկ հեղինակի գեղարվեստական պատկերների մետաֆորիկ մտածողության մեջ. «Մոտիկ ծառի սեղմ փչակը կանացի ամուլթի է նման: Ծառը ցանկանում է: Սարը կապտող սև մեծ ձեղքով, սարը նույնպես ցանկանում է» («Հայունու պարը»): Մենակյաց կնոջ հիվանդագին բնազդը ներկայացված է «Բեբի» պատմվածքում, որում իր Բեբի շան հետ կնոջ ցանկասիրությունները տալիս անցնում են բոլոր սահմանները: Այս պատկերները նրա պատմվածքներում հասցված են խիստաբանական գոեհիկ մերկություն: Սա գոեհիկ իրականություն, նույնքան գոեհիկ բարբերի արտահայտությունն է, որոնք իրենց դրսևորումներն են գտել ինչպես ժամանակակից արտասահմանյան գրականության, մասնավորապես կինոյում, այնպես էլ մեր նորօրյա արձակում:

Չենք կարող ասել, թե արևմտյան ժամանակակից արձակը և դրամատուրգիան, որոնց հիմքում ընկած է էքզիցիցիալիզմի փիլիսոփայությունը իր յուրահատուկ ազդեցությունը չի ունեցել Գուրգեն Պանջյանի ստեղծագործության վրա: Այս ազդեցությունը, ինչպես արդեն նկատել ենք, գրականության զարգացման համար անհրաժեշտ պայման է, այլ ոչ թե սոսկ ընդօրինակում կամ էպիգոնություն: Ազդեցությունն իր հետ բերում և պայմանավորում է նոր մոտեցումներ, նոր որակներ: Բերենք մի օրինակ Բեքետի «Գոդոյին սպասելիս» գործի և Պանջյանի «Ստվերներ խամաճիկների փողոցում» վիպակի ստեղծագործական առնչության դրսևորումից:

Պանջյանի գործի մեջ սպասման պահը փիլիսոփայական լայն ենթատեքստ է ձեռք բերել: Նրա հերոսը այս տարօրինակ սպասողներից զարմացած ենթագիտակցորեն ներքաշվում է նույն շրջապատյալի մեջ. Սպասում են. «Սակայն ոչ կերակուրի, այլ տեղեկատվության սովից... Ի՞նչ են սպասում նրանք, ինչո՞ւ միշտ սպասում են հազարամյակներով երկնքից սպասում են, գետնի տակից սպասում են, սպասում են լույսից, խավարից, անտառից, օվկիանոսից, սպասում են մարգարեությունից, միմյանցից, քաղաքականությունից, լրագրից... Մի՞թե չեն հոգնել: Լավ, իսկ ես ինչո՞ւ եմ կանգնել և ինչո՞ւ եմ սպասում ...»: Հայ նորագույն շրջանի գեղարվեստական արձակը վերելքի ճանապարհին է և դրա լավագույն ասպացույցը Գուրգեն Պանջ-

յանի ստեղծագործությունն է իր որոնումներով և անխուսափելի վա-
րանումներով: Գուրգեն Խանժյանը նաև ժամանակակից արձակի այն
հեղինակներից է, որը գնահատելի դեր է խաղացել հայ արձակի
ժանրային համակարգի հարստացման գործում: Նկատի ունենք նրա
«Մարդկանց տուն ուղարկիր» գիրքը, ուր ի թիվս այլ հանրահայտ
ժանրերի (էսսե, վիպակ, դրամա), տեղ են գտել հաջողությամբ կա-
յացած գրական կոլաժների մի շարք, որը իբրև գրապատմական
փաստ, մեզանում նորություն է: Կոլաժը (Փրանս. - collag, հայերեն՝
ստանձել) կերպարվեստում, մասնավորապես՝ նկարչության մեջ,
տեխնիկական, բայց և ստեղծագործական մի հնարանքի արդյունք է,
որի միջոցով նկարիչը ելնելով իր գեղարվեստական խնդրից, կտավի
հիմնաշերտի մեջ ներմուծում է տարբեր ֆակտուրաներ (գրակա-
նության մեջ՝ ինտերտեքստեր, արտատեքստեր) հաշվի առնելով գե-
ղանկարի բովանդակության, կառուցվածքի կոմպոզիցիոն միաս-
նության օրենքը: Չմոռանանք, սակայն, որ գրականության մեջ հե-
ղինակային պատումի սյուժետային շղթայում «Օտարածին» արտա-
տեքստերի ներմուծումները հին պատմություն ունեն՝ սկսած ժո-
ղովրդական բանահյուսությանը հատուկ կոլումբուրային մոնտաժնե-
րի առկայությունից, մինչև V դարի պատմագրության մեջ արտա-
տեքստերի (սուրբգրային խոսք, առասպելներ, թղթեր և այլն) օգ-
տագործումը: Հայ ժամանակակից արձակում փայլուն օրինակ է
դրսևորել Հրանտ Մաթևոսյանը՝ իր տարբեր գործերի մեջ ներմուծե-
լով մամուլի օրգաններում տպագրված հայտարարություններ, հա-
ղորդագրություններ, ժողովրդական բանահյուսությունից ու առան-
ձին բանաստեղծներից հատվածներ: Բայց սրանք ընդամենը գրական
կոլաժի տեքստային նշաններն են, որոնք գործառվում են գրակա-
նության տարբեր ժանրերում, սակայն չեն գիտակցվում իբրև ինք-
նանկախ գրական ժանրեր, մասնավանդ որ կոլաժը այդ ամենից բացի
ունի նաև այլ հատկանիշներ, արվեստի խաղի այլ օրենքներ, որոնց
կանդրադառնանք Խանժյանի կոլաժները վերլուծելու ընթացքում:
Այս կոլաժներում («Կոլաժ խեղձիկի համար», «Կոլաժ Զեմֆիրայի
համար», «Տունդարձի կոլաժ», «Կոլաժ բլյուզ տիբեթյան շան հա-
մար» և այլն) նույնպես կիրառված են տարբեր ժանրերից եկող ին-
տերտեքստեր՝ բանաստեղծություններ, դրամայի կարճ դրվագներ,
նոտագիր տեքստեր, անգամ ֆիզիկայից, քիմիայից բերվող ֆորմու-
լաներ: Հարուստ է նաև նրա հին և նոր ստեղծագործական մեթոդնե-
րի ներկայանակը՝ նատուրալիզմ, արսուրդ, էքզիստենցիալիզմ, միս-

տիկական ռեալիզմ, պոստմոդեռնիզմի այլ դրսևորումներ: Նույնը կարելի է ասել նրանցում կիրառաված պատկերավորման միջոցների բազմազանություն մասին՝ պատումային փոխանցումներ, մի ուրիշ պատմողի ներկայություն, քրոնոտոպի դրսևորման տարբեր սկզբունքներ, հոգեբանական գուգորդություններ, սիմվոլներ, գրական պայմանականություններ, ձևի բովանդակայնացման փորձեր: Եվ այսքանը գրական կոլաժին հատուկ տեքստային սեղմ ծավալի մեջ:

Նախընտրելով տեքստի վերլուծության մեթոդը, որ գալիս է կոլաժի ժանրային պահանջներից, սկսենք «Կոլաժ խեղճիկի համար» գործից: Նախադրությունը խորհրդավոր երկխոսություն ունի. «Ասացիր՝ խեղճիկ իմ խեղճիկ»: Այսպես ասացիր նրան: Ինչո՞ւ, ինչո՞ւ ասացիր՝ «խեղճ, խեղճիկս, իմ խեղճիկ ...»: Հարցի պատասխանը բաց տեքստով մինչև կոլաժի ֆինալը այդպես էլ չի հնչում, թեև պատասխանողը հոգեբանական դեպրեսիայի մեջ հայտնվելով, ենթագիտակցորեն ակնարկում է՝ «ասացի»: Բայց թե ինչ ասաց, հեղինակը թողնում է ընթերցողի ընկալմանը: Այս ընթացքում ընթերցողը հայտնվում է մի շարք անհայտների առջև՝ ո՞վ է այդ խեղճիկը, ինչո՞ւ է խեղճիկ, ո՞վ է կոլաժի պատումի մեջ ներքաշված այդ ամենագոր ներկա և անհայտ, «ՆԱ»-ն, որ հետապնդում, համահարթում է բոլորին: Կոլաժի խոր ենթատեքստում, նաև առանձին դեպքերում տեքստային նշանների մեջ, դրանց պատասխանները կան: Պարզապես հարկավոր է ուշադիր հետևել հեղինակի և նրա հերոսների հոգեբանական գուգորդումների կռահելի ածանցումներին (սա նշանակում է մտքի ետեից ընկնել): Հարցի պատասխանի տակ թաքնված վախը մի կերպ հաղթահարելուց հետո հերոսը զգում է, որ պատասխանի առարկան այնքան սարսափելի չէ, բայց երբ ենթագիտակցորեն՝ իրենից անկախ, սկսում է խորանալ վախի զգացումը պայմանավորող երևույթի մեջ, մտքի անկառավարելի շրջադարձի պատճառով նրան թվում է, թե երկինքը դղրդաց, փոթորկից ալեկոծվեց ծովը, և այն աստիճան, որ «Նավը այլևս անկարող էր դիմակայել»: Մտքի այս շղթայական ռեակցիան է, որ պայմանավորում է ինտերտեքստերի իրար հաջորդող մի ամբողջ շարք: «Հե՛յ, բոցման, ի՞նչ ես անում, զուր ես նստում դու նավակ»: Ասվեց չէ, ասվեց նաև՝ «տես ամպերն են այստեղ կիտվում (մոտավորապես այսպես էր կարծես) դեպի երկինք անհատակ»:

Մտքի տեքստային նշանները, որոնք գալիս են Ծատուրյանի հայտնի բանաստեղծությունից («Բոցման» բառը Խանջյանի ներմուծումն է), ենթադրում են, որ նավը պիտի շրջվի ու կործանվի: Իսկ սա

էլ իր հերթին հեղինակին հիշեցնում է մի ուրիշ ինտերտեքստ՝ Նարեկացու Մատյանում տեղ գտած նավաբեկութեան պատկերը:

«Քայքայվեց սարքը թիավարութեան / Հիմնախիլ եղավ կայմը բարձրաբերձ, / Առագաստն ամբողջ իր թռչնարանով / Պատռտովելով դարձան ծվեններ անկարկատելի ...»/

Այստեղ էլ պայմանականորեն պիտի լսվեր նավավարի աղմկոտ ձայնը. «Ախ, ոնց է ցավում, կամաց», պիտի հայտնվեր սպասվող «ՆԱ»-ն: «ՆԱ միշտ հետևում է, երբ ցավը, հիվանդությունը հետաքրքիր է» (Այստեղ պետք է ուշադրություն դարձնել «հիվանդությունը հետաքրքիր է» ձևակերպմանը և մտածել՝ ո՞ւմ է այն հետաքրքիր):

Հեղինակի հոգեբանական ստացվածքների և ածանցումների շղթան շարունակվում է ընդլայնվել և այս անգամ էլ կանգ է առնում Բեքետի «Գոդոյին սպասելիս» դրամայի վրա:

«ՓՈԶԶՈ» – Ռ՞ով է Գոդոն: (սա հիշեցնում է Սանջյանի ՆԱ -ն)

ԷԱՏՐԱԳՈՆ – Գոդոն:

ՓՈԶԶՈ – Դուք ինձ Գոդոյի հետ շփոթեցիք:

ԷԱՏՐԱԳՈՆ – Օ, ոչ սրբ, ոչ մի վայրկյան, սրբ, ի՞նչ եք ասում սրբ:

ՓՈԶԶՈ – Ռ՞ով է նա, քեզ եմ հարցնում, ո՞վ է այդ Գոդոն:

Չչարունակենք մեջբերվող ինտերտեքստը, բայց հիշենք ՓՈԶԶՈՅԻ անվերջանալի մտորումը. «Սպասո՞ւմ ... Ուրեմն դուք սպասո՞ւմ եք նրան: ՍՊԱՍՈ՞ՒՄ ...»:

Տեքստի ներմուծումը, ինչպես երևում է, պարզ հոգեբանական առումով միանգամայն պատճառաբանված է:

Պատճառաբանված է նաև այն, որ մարդու մտորումները ժամանակի անկանխելի ընթացքի մեջ ոչ միայն առաջ է գնում, այլև շրջվում է դեպի ետ, հանգում այն օբյեկտին, որի մասին նա արդեն մտածել էր, բայց մնացել էր անորոշ, օղի մեջ կախված: Ահա թե ինչու է հեղինակը կրկին վերհիշում խորտակվող նավի նավավարին, մտահոգվում նրա համար՝ ի՞նչ պիտի անի նա, ո՞րն է ելքը ... «Ուր ... դե ինչ կարևոր է, մեկ է՝ ցամաքը չի երևում, դու լողա, լողա, ապրել ուզում ես չէ՞, խեղճիկա, ուրեմն ապրիր»:

Այս գոյատևումի էքզիստենցիան հեղինակային խոսքի մեջ հաստատման և մերժման համատեղում ունի. «Է՛հ, նավավար զուր նստեցիր դու նավակ: Մյուս կողմից էլ՝ մի բան պիտի նստեիր չէ, է՛հ ...» Այս հարցադրմանն ու արտասանքին հաջորդում է մի արտատեքստ, որ թվում է, թե ամենևին կապ չունի նավավարի ճակատագրի հետ: Մինչդեռ դա իրականում այդպես չէ, թվացյալ է:

Հիմա բերենք մի ուրիշ ինտերտեքստ, որ ամենևին կապ չունի նախորդի հետ, սակայն այս դեպքում գործում է հոգեբանական զուգորդումների օրենքը:

/Գնացի մարդու, ունեցա որդի, /Գդակը պոպոզ, անունը Կիկոս, / Վեր ելավ ծառին, ցած ընկավ քարին ... / Վայ Կիկոս ջան, վայ որդի ջան .../:

Հիշենք վերը բերված և հեղինակի մտահոգությունը արտահայտող տողը. **«էհ, նավավար զուր նստեցիր դու նավակ»:**

Մարդի գնացած կնոջ երևակայական որդու ճակատագիրը մի այլ ենթատեքստով նույն նավավարի ճակատագիրն է: Երկու դեպքում էլ հերոսների գործողությունը իրականացնելու ճանապարհին դրամատիկ վախճան է ունենում՝ նավը ջախջախվում, խորտակվում է. Կիկոսը ծառից ընկնելով ջախջախվում է: Պատմող հեղինակի մտահոգությունը երկու արտատեքստերին էլ վերաբերում է, այսինքն՝ զուր նստեցիր դու նավակ, զուր գնացիր դու մարդի ու որդի ունեցար: Սակայն ըստ էքզիստենցիալիզմի կյանքի ճանապարհի ու դրա հետ կապված ճակատագրի ընտրությունը կապ չունի մարդու հետ, այս դեպքում նաև կոլաժի հեղինակի հետ: **«Ի՞նչ է, չստացվեց, սուգվում եք... Դե ինչ արած, ամեն բան մարդու համար է, խեղճիկիս համար, մաքառիր, քո ծովն է, քո սիրած ծովը»:** Նույնը համապատասխանաբար վերաբերում է նաև Կիկոսին:

Եվ որպեսզի հաստատվի այն փիլիսոփայությունը, որ մարդը անդառնալիորեն դատապարտված է կործանման, բայց պիտի պայքարի, հեղինակի միտքը թռչում է աշխարհի մի ուրիշ ծայրում ապրող Մատուբիի մոտ, որ երգելով գնում է հարևան գյուղից հարս բերելու: Սրան ճանապարհին հետապնդում է թեփուկավոր խեղճուկը՝ կոկորդիլոսը, որ անձայն մոտենում է Մատուբիին:

Իր հերթին էլ խեղճուկ կոկորդիլոսին սկսում է հետապնդել մյուս խեղճուկը՝ ալիգատորը, իսկ վերջինիս՝ ջահել առյուծը և այսպես շարունակ: Այսինքն՝ սա է կյանքի դրվածքը. **«Բոլորն էլ սոված են, բոլորն էլ ինչ-որ բան պիտի խժոեն»:** Այս փիլիսոփայությունը ընկած է **«Ծեր կոկորդիլոսի երգի»** ենթատեքստում: Սա, նույնպես, գտածո ինտերտեքստ է: **/«Ես թշնամի չեմ Մատուբիի, չէ . / Բայց թշնամի չեմ նաև ինձ, չէ. / Մատուբին թող իր հարսին խժոի, թե կարող է, / իսկ ես Մատուբիին, թե կարողանամ: Այո: /»:**

«Ծեր կոկորդիլոսի երգի» ավարտից հետո հեղինակը կրկին հիշեցնում է նույն փիլիսոփայությունից սերվող իր հորդորի խոսքը.

«Բայց էլի աշխարհ է, գոյություն, թող որ՝ վախ սահմակում, թող որ դող ու տագնապ, խուճապ, ցավ, բայց էլի աշխարհ է, խեղճիկ, դիմացիր, տոկա մինչև նոր արփը ծագի»: Ուրեմն, աստծո արարած սողա քո խորշով, գնա խեղճիկ, մի թաղծոտ մեղեդի երգելով գնա»: Այս թաղծոտ մեղեդին, որ մտքի զուգորդամբ կապված է Մատուբի երգի հետ, Հեղինակին հիշեցնում է Զոնին (Հավանաբար Զոն էլթնին) և որպես ինտերտեքստ բերում է նրա երգի նոտագիր դրվագը: Պատումի շարունակություն մեջ կրկին լսվում է Հեղինակի ձայնը, որի մեջ նույն փիլիսոփայությունն է. «Զոն, իմ խեղճիկ, երգը այլևս ունկնդիր չի ունենալու... Իմացիր՝ Հենց մատդ դրիր աշխարհի բերանը՝ մասդացը քաշելու է տանի անմնացորդ»: Այս հետևությունը կապված է շեքսպիրյան Հերոսի մտորումի հետ. «Լինել, թե չլինել, այս է խնդիրը. /Որն է հոգեպես ավելի ազնիվ»:

Հեղինակը նորից է սկսում մտորել, «Ոչ, ոչ սրա վրայով շատ են անցել-դարձել, հոգնեցնող է, ուրիշ բան փորձենք, ասենք՝ $C_{12}H_{22}O + H_2O = 4CO_3 + 4C_2H_5OH$ »: Սա գինու ֆորմուլան է, որ նորից արտատեքստի դերում է, ինչը օգնում է Հասկանալ Հեղինակի մտորումների շարունակություն ենթատեքստը: «Ձէ, սա լավ օրի չի բերում, ավելի շուտ կործանում է, քան փրկություն... Գուցե $E = MC^2$ »: Իսկ սա էլ ատոմի ձեռքման էներգիայի ֆորմուլան է: Սա արդեն վերջն է, ՆԱ-ն բոլորի համար:

«Մի րոպե կանգ առ, խեղճիկ, - լսվում է կոլաժի ենթատեքստային ձայնը, - ինչո՞ւ այդպես սարսափեցիր... Սպասիր, այ խենթուկ, ո՞ւր ես գլխապտույտ սլանում դեպի մութը... - Կա՛, կա՛ այնուհանդերձ փրկություն» - պարզապես մարդը պիտի գիտակցի, որ մահվան դիմաց, որ ՆԱ-ն է, բոլորն էլ հավասար են. բնության օրենքի դիմաց չկան հզորներ, ուստի և խեղճուկներ: Մարդը իր սահմանափակ ժամանակի մեջ պիտի ապրի վերուստ սահմանված բարոյականություն օրենքներով: «Բոլորն ու ամեն բան թող սիրեն քեզ ու դու՛ բոլորին, դու լավն ես չէ՞ խեղճիկ, շատ լավն ես չէ՞. քնքշանքի ու շաղորդության արժանի, իմ խեղճ խեղճիկ»:

«Կոլաժ Զեմֆիրայի համար» գործի մեջ, Հեղինակը, որ նաև ստեղծագործության հերոսի դերում է, մտորումների ճյուղավորված շղթայում փորձում է հայտնաբերել կոլաժի գործողության մեջ ներքաշվող ապագա պերսոնաժին՝ խոստովանելով, «Հերոսի մոդելը ֆոֆուում է հոգեկանիս պարունակներում»: Իդեայի առարկայացմանը ուղղված ինտուիտիվ վիճակը բնորոշ է բոլոր գրողներին, բայց

կողածի հեղինակի խնդիրը այս պարագայում մի այլ ձևով է ներկայանում: Սովորական պատմվածք գրող հեղինակը այնուամենայնիվ նախապես նշմարում է գործի ստեղծագործական ծրագիրը: Կոլածի դեպքում դա բացառվում է: Հեղինակը նախապես չի կարող պատկերացնել, թե իր գործի մեջ ականա ներքաշված հերոսները կոլածային սյուժեի զարգացման ընթացքում հոգեբանական ինչ զուգորդությունների է հանգելու, ուստի ինչո՞ւ է պայմանավորված լինելու համապատասխան ինտերտեքստերի ընտրություն խնդիրը: Այստեղ գործում է միայն ստեղծագործական ինտուիցիան: Պատահական չեն գեղարվեստական պատումի մեջ ներքաշված հեղինակ-հերոսի այս խոստովանությունը. «Ահ, ոչինչ էլ չես հիշում ...»: «Չունի նախապատմություն և չունի վերնագիր, ինքն իրենով է՝ ու անվերջ, անհեթեթ պտույտներով ...»: Իհարկե, հեղինակի մտքի այս անվերջ պտույտները ինչ-որ տեղ պիտի զսպվեն՝ թեկուզ նշմարվող մի տեքստային նշանի ձևով, որով հնարավոր լինի կանխել կոլածին ոչ հատուկ շատախոսությունը. ասենք. «Տատիկ, անձրևի եմ սպասում՝ դեռևս երեսունյոթ թվից»: Այս հանրահայտ թվի, տատիկի և սպասող անձրևի կարճ և կողք-կողքի օգտագործելը միանգամից բացվում է հիշատակվող ժամանակաշրջանի քաղաքական ենթատեքստը, և այս ամենը նշանների միջոցով:

«Կոլած-բլյուզ տիբեթյան շան համար» գործում երևում է ժանրի մի ուրիշ օրինաչափություն: Բնագրում մենք հանդիպում ենք այսպիսի մի խոստովանության. «Սակայն քթի տեղում մաշկիս սպիտակ բծերը պահպանվեցին ... որովհետև եթե ուշադիր եմ նայում, ներսում գրեր կան արաբեսկիների նմանվող կամ էլ՝ ես եմ գրում իմ աչքերով, որ գալիս են ուղեղիս թաքցված գալարներից»: Ուրեմն, հեղինակը և նրա հերոսը, երևույթները, իրերը գիտակցելու, ընկալելու երկու սկզբունք ունեն՝ վիզուալ և սենսուալ: Սրանցով է հնարավոր ստեղծել այն իմպրեսիոնիստական (տպավորչական) տեսադաշտը, ուր գործում է շարունակ անկողմնորոշ հերոսը: Այս իրերը, երևույթները «անմիջապես հայտնվում են աչքիս առաջ ու մտածում եմ, տեսնելն է ավելի հաճելի, թե զգալը»:

Մտորումների այս շղթայում հեղինակը գալիս է նման մի հետևություն. «Մենք նույն պատուհանի միջով ենք նայում, բայց՝ տարբեր դիտանկյունից, թեև ոչ մի ուղղությունը էլ ոչինչ չի փոխվում»:

Վերը արդեն նկատել ենք, որ կոլածում ինտերտեքստերի ներմուծումները կապված են հերոսի կամ հեղինակի զուգորդական մտածո-

ղության անցումների, փոփոխությունների հետ, այսինքն՝ ամեն մի անցում նոր ինտերտեքստի պահանջ է առաջադրում: Խնդրեմ. «Ուղեղիս մեջ ամեն բան խառնվում է՝ ժամանակներ, զուգորդումներ, տարածություններ, նույնացումներ ... Հետո խաղաղվում է շփոթ ալիքը»: Հեղինակը խոստովանում է նաև, որ կոլաժում «բոլոր պատկերները նստած, սոսնձված են միմյանց», ինչը ժանրի կարևոր պայմաններից է: Տվյալ դեպքում հեղինակի բացատրությունը վերաբերում է կոլաժներից մեկում տեղ գտած կայարանամերձ հրապարակի նկարագրությունը, որի տարածքում իրերի տարադիրք չարքերը, առարկաները ամբողջանալու «պերսպեկտիվ չունեն»: Ամեն ինչ մասնատված է, ամեն ինչ կապված է իր կյանքով և դրանց համապատկերը միասնություն է գալիս հեղինակի հիշողությամբ: «Այս ձյունն էլ է սոսնձվում ընդհանուրին. ամեն ինչ իմն է և ես ամեն ինչը՝ եթե ունենալու աչքով նայեմ»: «Սակայն ցանկությունները սպանելու դեպքում ընկալումը շատ ավելի անսպասելի և հետաքրքիր է դառնում ... ամեն ինչը քո և դու ամեն ինչի մեջ ու ամեն ինչ միացյալ, անմրմունջ, անցանկություն ու անկամ պտտվում է անապատի կշռույթ ունեցող ժամանակի մեջ. գնում ենք դեպի վերջը կամ սկիզբը, ինչը հիմա տարբերակելի չէ և անիմաստ է նաև»: Խանջանի կոլաժների ներքին աշխարհը ամբողջությամբ խտացված է այս դատողությունների մեջ:

Արդեն նկատվել է, որ XX դարավերջի գրականությունը այդ թվում և արձակը անցյալի դասական գրականության նման իրենց առջև խնդիր չդրեցին մշակել ապագային ուղղված էթիկական, էսթետիկական, ընկերային խնդիրներ: Այս գրականությունը ստիպված եղավ գամված մնալ իրօրյա մարդկային կյանքի բարդ ու հակասական խնդիրներին: Դա պարզ երևում է մեր ժամանակակից արձակի համապատկերում հաջողությամբ հանդես եկող Գրիգորյանի, Խեչոյանի, Խանջանի, Շեկոյանի, Թամարյանի, Զավախյանի ստեղծագործությունների մեջ:

Այս շարքում իր ինքնուրույն տեղն ունի ճանաչված արձակագիր Ռաֆայել Նահապետյանը: Նրա գրականությունը նույնպես ապագայի խնդիր չի դնում: Այս նորօրյա աշխարհը իր վարչական, դատական, իրավական, դեմոկրատական չկայացած ինստիտուտներով չի կարող կարգի բերել ծայրահեղորեն քաղաքականացված, սոցիալապես բևեռացված հասարակությունը՝ ապահովելու համար նրա կառավարելիությունը, մարդկանց սոցիալական ջղաձգությունը ու հոգեկան վիրավորվածությունը: Մարդը այլևս չի հավատում շարու-

նակ խոստացող, բայց չիրականացնող ժամանակներին: Այս պայմաններում մարդը, գրականություն մեջ՝ հերոսը, միջոցների մեջ խտրություն չդնելով փորձում է ելք գտնել իր գոյատևման համար: Երևույթի գեղարվեստական վերացարկումը յուրովի արտահայտություն է գտել Ռաֆայել Նահապետյանի ստեղծագործություններում: Ուշադրություն դարձնենք նրա «Հեռախոսը», «Հեռախոսներից այն կողմ», պատմվածքներին: Ավելորդ է ասել, թե որքան կարևոր ծառայություն է մատուցում Հեռախոսը մարդկանց, հատկապես մեր ժամանակներում, երբ այդ մարդիկ օտարվել են իրարից, անհուսորեն կորցրել հավատը միմյանց նկատմամբ: Կապի միակ միջոցը մնացել է Հեռախոսը: Այս ամենագոր գործիքի միջոցով նրանք խոսում են իրար հետ, դավանում, դասավորում, սիրահարվում, բամբասում, հայհոյում: Հեռախոսը դուրս է եկել բնակարաններից, հիմնարկներից, հայտնվել դրսում, կախվել մարդկանց ականջներից, մտել նրանց գրպանները, ավտոմեքենաները, դարձել «պաշտամունքի» առարկա: Հեռախոսը ամեն ինչ լսում է, ամեն ինչի մեջ կողմնորոշվում ու զնալով հիասթափվում ու ատում աղավաղվող մարդուն: Ու ստիպված իր անբասիր ծառայությունները մի կողմ դնելով սկսել է տարբեր հնարանքներով հաշվեհարդար տեսնել նրանց հետ: Մեկ դիտավորյալ փչանում է՝ մոռանալով իր «ճապոնական» պատվանունը, մեկ միանում է բոլորովին ուրիշ կոչված արձանների հետ, մեկ էլ այնպես է անում, որ հաղորդվող դավը, գաղտնիքը լսելի դարձնի ականջաչարժ ուրիշին: Հեռախոսը դիմում է տարբեր տեսակի «խուլիգանությունների»՝ խուլիգաններին ջրի երեսը հանելու և իր ամենագործությունը հաստատելու համար:

Իրը դառնում է մարդ, անձնավորվում և ստիպում է մարդուն մինչև վերջ մերկանալ, բացվել աշխարհի առջև, հանել իր դիմակը: Խոստովանենք, որ սա գեղարվեստական գտածո հնարանք է՝ մարդու թաքնված աշխարհը գրականություն մեջ բացահայտելու ճանապարհին: Արձակագիրը սրանով ամեն ինչ ասում է՝ դիպուկ, հումորով, նաև սատիրիկ անողորմությամբ՝ մարդուն բարոյականության ճանապարհը վերադարձնելու մտահոգությամբ: «Հեռախոսներից այն կողմ» պատմվածքում հեղինակը փոխում է իր այս հետաքրքիր հղացումի դիտակետը: Հեռախոսները միանալով իրենց անանուն, բայց համարակալված (N1-N2) հեռախոսավարուհիներին, կազմում են «Հեռախոսային համքարություններ»՝ մարդկանց օգնելու, սփոփելու նպատակով: Սրանք հատկապես կապվում են միայնակ, լքված

մարդկանց ու կանանց գայթակղիչ ձայնով հարցնում՝ էյ, մարդ, գոհ ու կուշտի մե՞կն եք: Մենակյացը բուռն հետաքրքրություններ համակված, սկսում է որոնել այս խորհրդավոր էակներին ու չի գտնում: Աշխարհում ոչ մեկը ոչ մեկին չի գտնում, թեև տեսնում է: Նրանք «անտես» ու անանուն, նրանք բոլորին գիտեն, բայց ոչ ոք նրանց չգիտի: «Ութ հոգուց և ոչ մեկին, իհարկե, չգտա, սակայն ինձ հետ աստիճանաբար տարօրինակ բաներ սկսեցին կատարվել: Մարդիկ կորցրեցին իրենց որոշակիությունը ու ձայնի վերածվեցին: Պատահում էր, երբ որևէ մեկի հետ զրուցում էի՝ հանկարծ սկսում էի նրան չտեսնել: Զրուցակիցս աստիճանաբար խամրում էր, աղոտանում, և նրանից անջատվում էր բազմազույն մի պարունակություն, որ ձայնային ազդանշան էր արձակում»: «Հաշվեհարդար» պատմվածքում մի այլ կողմից է բացվում նոր մարդու ողբերգությունը: Մարդը դառնում է իր անհեթեթ միջավայրի անսպասելի դիպվածների գոհը: Ոչ մի բացատրություն՝ բոլոր մարդիկ մեղավոր են, մեղավոր են հատկապես անմեղները, ուստի ամենագոր ոստիկանի համար նշանակություն չունի, թե ինչպիսի մարդ է կանգնած իր առջև՝ լինի դա Փիզիկոս, ճանաչված գրող կամ նկարիչ, փիլիսոփա, թե համայնարանական դասախոս: Բյուրոկրատական ապարատը ամեն ինչ անում է, որպեսզի հասարակությունը ապրի այն խաղի կանոններով, որոնք իրենք են մշակել: Գիտակից անհատի ցանկացած ընդվզում, ցանկացած քայլ նրանց պատկերացմամբ քառսի հարուցիչ է: Պատմվածքի հերոսը՝ այս փակ, անհասկանալի աշխարհում առանց այդ էլ բանտարկված լինելով, հայտնվում է ոստիկանատանը: Մարդը «ծանր» հանցանք է գործել, սրճարանում երկու բաժակ խմելուց հետո անթաքույց հայացքով նայում է կնոջ գեղեցիկ ոտքերին և մեղադրվում հասարակական վայրում՝ սրճարանում «բռնաբարության փորձ» անելու համար: Աբսուրդը պատրաստ է, նրանից դուրս գալը՝ անհնար: Սա է պատմվածքի ներքին ձայնը: «... Ահա և ոստիկանությունը: Վերջապես ժամանեցին ինքնագոյությունից և ինքնակարևորությունից արբած քաջ տղերքը: Ներկաներից խնդրում եմ ուշադիր լինել: Աշխատեք ոչ մի մանրուք բաց չթողնել, քանի որ հիմա օրենքի այս արժանավոր ներկայացուցիչները, օգտվելով ընձեռած հնարավորություններից, ստորացնելու են ինձ, վիրավորելու են արժանապատվությունս, տրորելու են ինքնասիրությունս, որպեսզի իրենց ուժեղ զգան, լիարժեք և ուրիշների բախտը տնօրինող»: Մեր ժամանակակից արձակի համարյա բոլոր հեղինակների, այդ թվում և Ռաֆա-

յել Նահապետյանի ստեղծագործություններում, հերոսները հաճախ հայտնվում են սրճարանում: Սրճարանը կրկնվող մետաֆորի դերում է: Ի՞նչ է այս սրճարան երևույթը, ովքե՞ր են նրա հաճախորդները:

Սա աշխարհից մերժվածների հավաքատեղի է: Այստեղ է հավաքվում հասարակության ամենախնտելեկտուալ և ամենաարհամարհված խավը: Այս միջավայրը մի ուրիշ հատկություն էլ ունի. այստեղ է կոփվում ապագա հասարակության վերնախավը, որովհետև սրճարանը տեսականորեն «սիրապետում է» բոլոր այն օրենքներին, մեթոդներին, որոնք կարող են մարդուն հնարավորություն ընձեռել հայտնվելու հասարակության վերին էջերին: Այն խորհրդավոր ձգողականություն ունի և դրա դրդմամբ էլ այստեղ են այցելում համալսարանական պրոֆեսորը, արտիստը, բանաստեղծը, երգահանը, աշխարհիկ հագուստի տակ ծպտված հոգևորականը, անգամ պոռնիկը, բախտագուշակը: Այս ցանկալի և արգահատելի միջավայրը և ձգում է և վանում: Այստեղ մի բաժակ սուրճի շուրջ խորհում են, փիլիսոփայում, բանավիճում, բամբասում, կովում, հաշտվում: Հախուռն շատախոսության և ազատ ընդմիջարկման ընթացքում պարտադիր շահարկում են, պաշտպանում ազատության գաղափարը, արդարությունն ու առաջադիմությունը, ժողովրդասիրությունը և հայրենասիրությունը: Սա մեծ գաղափարների հաստատման և մերժման դարբնոց է: Այստեղ հատկապես ակտիվ են նորելուկ կուսակցական գործիչները՝ նորօրյա փանջունիները, որոնք կուրծք են ծեծում «ագգի փրկության» համար, բայց երբ գալիս է այն գենքով պաշտպանելու վճռական պահը, դառնում են պացիֆիստներ: Այստեղ ֆիզիկոսները հանդես են գալիս քաղաքագետի, մաթեմատիկոսները՝ լեզվաբանի, բանաստեղծները՝ ազատության ռահվիրայի, ունեցողը՝ չունեցողի, անխելքը՝ խելոքի, թեխտը՝ աթեխտի դերերում: Այս միջավայրում ամեն ինչ տրամազծորեն շրջված է, հատակը փոխված առաստաղի: Իշխում է հումորը, դաժան, կծու հեգնանքը, բոլորը սիրում են իրար, բայց անհրաժեշտության պահին իրար չեն պաշտպանում: Թաքնված կարիերիստներից ոմանք՝ հարմար պահը ընտրելով, պոկվում են այս շրջապատույտից, դառնում պաշտոնյա, բարձրաստիճան այր, բայց ոչ կատարյալ մարդ: Նրանք պատ են քաշում իրենց և սրճարանի միջև՝ շատ լավ իմանալով, որ սրճարանը խոսում է իրենց ընչաքաղցության, կաշառակերության, սիրուհիների, լկտիության հասնող բռհեմի, իրենց ինտիմ կյանքի մանրամասների մասին:

Սրճարանը ամեն ինչ տեսնում է, չտեսնելու դեպքում՝ հնարում: Սրճարանը բազմազբաղ, բայց և «անգործ» միջավայր է, գրական

Հերոսների շտեմարան, գրողների և արվեստագետների դպրոց: Գեղարվեստական գրականությունը դեռ մինչև վերջ չի բացել նրա աջ ու ահյակը , քանի որ այն բարդ երևույթ է:

Հնարավոր չէ և պետք էլ չէ անդրադառնալ և խոսել Ռաֆայել Նահապետյանի գրքերում տեղ գտած բոլոր գործերի մասին: Գրողի մի նշանակալից գործով կարելի է ճանաչել նրա ողջ ստեղծագործությունը: Բայց ահա չենք կարող չխոսել նրա «Երագ» պատմվածքի մասին, որ միանգամայն տարբերվում է մյուս գործերից: Վերջինս մի բարոյական, փիլիսոփայական ոտմանտիզմի ոճով գրված գործ է: Նրանում ներկայացվում է երազի ու դաժան իրականությունների վերջին հանդիպումը, որ թվում է, թե պիտի ավարտվեր երազի պարտույթյամբ: Մինչդեռ երազը անմարմին է, նրան Հնարավոր չէ դիպչել, խանգարել: Որքան իրականությունը անողոք է ու չար, այնքան երազը կենսունակ է, ծաղկող, հալածյալ մարդու անզուսպ երևակայությունից հորիզոններում սավառնող: Նրանում խոսվում է մեծ աշխարհին զարմանքով նայող հրաշագեղ ձիուկի մասին, որը կյանքի դաժանությունը տեսնելուց հետո, թե է առնում, թռչում, դառնում լեգենդ: Աշխարհի բաների հետ համակերպվողները որքան էլ նրան խորհուրդ են տալիս քամիների ուղղությունը շարժվել, նա հակառակ է անում, որովհետև բարձրագույն թռիչքը քամիներին հակառակ է լինում: Քամու ուղղությունը շարժվողները թեև բոլորից առաջ են ընկնում, բայց գետնատարած սողում են: Միայն վեր, դեպի մաքուր հորիզոններ: Սա է ճշմարիտ բարոյականությունը հետևող բարձր մարդու հավատամքը: Սա իրականության միատիֆիկացիա չէ, այլ աշխարհի բոլոր ժամանակների մարդկանց հավերժական երագ:

Արձակագիրների այս շարքում աչքի ընկնող հեղինակներից է նաև Վահան Թամարյանը, որի կյանքը ողբերգականորեն ավարտվեց իր ստեղծագործական վերելքի կես ճանապարհին: Նա բնատուր ոճի, հասարակական հնչեղություն ունեցող խոսքի ու բառի հեղինակ էր: Թամարյանի պատմվածքներն ու վիպակները ընթերցելիս, քննադատի համար դժվար էր լինում կռահել՝ նրա ստեղծագործությունները առօրյա կյանքի մասին ունեցած տպավորություններ են, թե սեփական կենսագրության դրվագներ: Հեղինակին ճանաչելու համար նրա կերպարը պետք է փնտրել իր իսկ կողմից ստեղծված Հերոսների մեջ: Այդ հնարավորությունը նրա ստեղծագործությունը տալիս է:

Նրա կենսագրությունը հատկապես երևում է «Շրջանագիծ» վիպակում, որը սկսվում է «տատի փեշից կախված» որբ երվանդից և -

չարունակվում ճակատագրի բերումով մեծ քաղաքում հայտնված գրողի ներկայությունը, որը գրականությունը և արվեստը չփոխում է ուսելիքի հետ: Ինչպես նրա սերնդակից արձակագիրներից շատերը, այդպես էլ Թամարյանը, իրենց ստեղծագործություններում գյուղից նայում են քաղաքին, ապա շրջելով՝ քաղաքից նայում գյուղին: Արձակագրի գործերում («Շրջանագիծ», «Հրաշքների օր», «Ուղեղի բորբոքում») գյուղը չափազանց «ուշադիր» է իր միջավայրի ծնունդ մտավոր անհատի նկատմամբ, որ շատ տարածված հոգեբանական երևույթ է: «Իր ձկուն ականջները ուշադիր խաղացնելով» վերահսկում է նրան, թաքուն ընդդիմանում: Նման դեպքերում գյուղից հեռացող մտավորականները, երբ մի քանի օրով գյուղ են գալիս, հայտնվում են մարդկային հարաբերությունների ուրիշ կարգավիճակում: Երբ մարդը ստիպված է լինում գյուղից հեռանալ քաղաք, այս դեպքում էլ հայտնվում է «անուշադիրների» միջավայրում, այսինքն՝ երկու կողմից էլ մերժվում, օտարվում: Քաղաքում էլ. հարևանություն, բարեկամություն, ազգ ու տակ չկա: Վահանի ստեղծած գրականությունը երկու միջավայրերի արանքում դեգերող հերոսների գրականություն է, երկու աշխարհների յուրահատուկ սինթեզի գրականություն: Բայց ահա նրա «Մխիթարություն մարմին» վիպակը տիպիկ ուրբանիստական գործ է, որում շեշտը դրվում է կին-տղամարդ դեպի անկում գնացող հարաբերությունների վրա: Ամեն մի նորացող ժամանակ մարդկային այս անշրջանցելի զգացմանը իր ինքնահատուկ դրսևորումները, խմբագրումներն է բերում: Արձակագիրը փորձում է իր կին-տղամարդ հերոսների միջոցով ցույց տալ, որ նյութը, հարստությունը, հասարակական դիրքը, որոնք երկրորդական չեն, դրանք բոլոր դեպքերում ժամանակավորապես համերաշխություն ապահովող վարագույր են, իսկ ամենախորքում մնում է սեքսուալ զգացումը, բնության պարզեւած մարմնական հաճույքը: Ահա և կին-հերոսուհու խոսքը. «Ես կին եմ, ուրիշ ոչինչ չեմ կարող լինել: Միակ կովանս մարմինս է՝ անմաքուր ձեռքերում էլ բացվում է»: Ըստ նրա պատմվածքների, տղամարդը հոգեբանորեն միշտ պարտվածի դերում է: Հիացմունքին հաջորդող ցավագին հիասթափությունը վերածվում է կասկածանքի, անգամ ատելություն: Տղամարդու կարծիքով կնոջ՝ մեկը մյուսին հաջորդող հաղթանակները պարտվող արունների հաշվին են: «Երբեք են կնոջական լույսերը, որ սաղմնավորվում են գեղեցկությունից, որ բոլորին էլ լույսերի մեջ են առնում, սակայն ոչ ոքի չլուսավորելով»: Ուստի. «Շրջենք նրա ծաղկուն ծա-

ուերը, կանաչ թփուտները, անդուլ թարթող լույսերը: Նա դիմակով է, նրա դիմակից բարուխոյուն է ծորում և այնքան է ծորացել, որ շուրջ բոլորը ծով է, որտեղ ավա՛ղ, միայն խեղդվում են»: Սակայն նրա հերոսուհին որքան բուռն ու հանդուգն է իր մարմնական ձգտումների մեջ, նույնքան թույլ, անպաշտպան է: Նա ոչ միայն արու, այլև տղամարդ-պաշտպան է փնտրում:

Իր թեմատիկ ընդգրկումների բազմազանությունը, գեղարվեստական լուծումների վարպետությունը, հերոսների ներաշխարհի խորքային բացահայտումների կարողությունը արձակագիր **Լևոն Խեչոյանը** ընդգծված ձևով առանձնանում է իր սերնդակիցներից: Ելնելով մեր ուսումնասիրության բնույթից, կանգ առնենք միայն նրա երկու վեպերի վրա («Սև գիրք, ծանր բզեզ», «Արչակ արքա, Դրաստամատ ներքինի»), որոնք նրա ստեղծած գրական հարուստ ժառանգության համապատկերում առանցքային նշանակություն ունեն:

Պատերազմի թեման համաշխարհային, մասնավորապես XX դ. ուսու և արևմտյան գրականության մեջ (Սարոյան, Հեմինգուեյ, Բոնդարև) հարուստ ավանդույթներ ունի: Այս համապատկերում դարավերջի հայ գրականության մեջ առանձնանում է Լևոն Խեչոյանը հանձինս իր «Սև գիրք և ծանր բզեզ» բավական հաջողված վեպով:

Իբրև մարդկային համընդհանուր դժբախտություն, բոլոր պատերազմները նման են իրար, բայց ամեն մի պատերազմը յուրովի դժբախտություն է: «Սև գիրքը...» տիպիկ ժամանակակից վեպ է, ժամանակակից ոչ միայն այն պատճառով, որ մեր հերոսական, նաև ողբերգական օրերի մասին է, այլև իր բանարվեստով և ոճամտածողությամբ: Հեղինակը գտել է պատումի կոմպոզիցիոն այն ձևը, որը ընդունակ է համադրելու ասելիքի բազմաձայնությունը, դրանով իսկ ապահովելու ասելիքի հարստությունը, վեպի «տարօրինակ» սյուժեի տրամաբանությունը: Տարօրինակ այն պատճառով, որ նրանում դեպքերի զարգացումները հերոսների, նաև հեղինակի մտորումների մեջ շարունակ ետ ու առաջ են գնում՝ իրար ազուցելով անցյալի միֆը և ներկայում ընթացող իրականությունը: Սա ճիշտ և ճիշտ համապատասխանում է վեպի սյուրռեալիստական բովանդակությանը, ինչը որքան էլ ներսից տրոհվածքներ ունի, միևնույն ժամանակ ամբողջական է, իբրև հեղինակի անհանգիստ մտորումների տարողություն: Այդպիսի տեսք ունի նաև պատումի կառուցվածքը, որ մեկ ներկայանում է իբրև պատմություն, մեկ նամականի, մեկ օրագրությունների շղթա, և բոլորի հիմքում պատմող հեղինակի մտահոգություն:

յունն է: Ինչ ունի կիսելու մարդը մարդու, ազգը ազգի Հետ, որո՞նք են բարոյականության չափորոշիչները, ովքե՞ր են կորցնում, ովքե՞ր են շահում այս երկզիմի ժամանակների մեջ, ի՞նչ են ուզում դավին անտեղյակ ցավին անտարբեր մեծ աշխարհի տերերը պատերազմի մեջ ներքաշված ժողովրդից, ովքե՞ր են այս հասկանալի և անհասկանալի պատերազմի զինվորները, ինչպես է նրանց հոգու մեջ հայրենիքը Աստված դառնում, ինչպե՞ս են նրանք վերապրում կյանքի քաղցրությունը, նաև թե ինչպես է պատերազմի անխուսափելի դաժանությունը նրանց դարձնում հակամարդ: Եվ վերջապես՝ որտեղ են այս անհեթեթ պատերազմի մեջ ներքաշված ժողովուրդների հաղթանակի և պարտության սահմանները, ի՞նչ կլինի, եթե հանկարծ սպանվածների հոգիները սկսեն բնակվել սպանողների մեջ: Սրանք ասելիքներ են, որոնք պատասխան չունեն և որոնց հնարավոր չէ տեղավորել դասական վեպի ավանդական, կառուցիկ կաղապարի մեջ: Կառուցվածքի իմաստով Սեչոյանը գտել է այդ ձևը՝ այս ամենի մասին պատմող հեղինակի ժամանակը համադրել, ձուլել է գործող հերոսների ժամանակին, հաջողել փոքր ծավալի մեջ շատ բան ասելու հնարավորությունը: Վեպում, ուրեմն, գործող հերոսներից մեկն էլ զինվոր Օնանն է, նաև պատմող հեղինակը: Այս վեպի ընթերցողը նախ և առաջ ստիպված է հետևել հեղինակի կերպարին, որ կարող է ոմանց դուր չգալ, ինչպես նրա համազուղացիներից ոմանց, որոնք ռիսակալ վրեժի տենդով բռնված իրենց նամակներով ավերում են գրողի առանց այդ էլ անհանգիստ հոգու խաղաղությունը: Այդպիսի ընթերցողների շարքում կարող են լինել նույն այդ պատերազմի ծանր փորձությունների միջով անցած զինվորներ, որոնք դեռ պատրաստ չեն խոստովանելու այն ապրումները, որ ունեցել են կյանքի և մահվան սահմանագծում ու այդ բոլորը թաքցնում են հայրենասիրության ու հերոսության թափանցիկ շղարչի տակ: Հեղինակից կարող են դժգոհել նաև հանրապետության առաջին տարիներին ձևավորված իշխանության որոշ այրեր, հեղափոխական նորերից իրենք իրենցից առաջ ընկած պատահական «հաջողակները» և սրանց մերձավորները, որոնք թացն ու չորը խառնած պահերի բերումով մի հետույքով չորս աթոռի էին նստել՝ մոռանալով ազգ ու պետություն: Ուրեմն, վեպի պատմող-հերոսը այսչափ «անաղուհաց է», որովհետև ազնիվ, ճշմարիտ մարդ է, գրող: Նա իրեն թողած մտածում է բոլորի մասին, իր կենդանի մնացած զինակիցների մասին և Մհերի, և տեսիլքի ձևով գոյամարտում ընկած անմոռանալի նահատակների մա-

սին: Նա վեպում փորձում է իմաստավորել անցածը և ներկայի հե-
ռանկարը, որպեսզի ընթերցողները գիտակցելով հասկանան, այլ ոչ
թե հավատալով գիտակցեն: Վեպը ընթերցողներին ներկայացնում է
իրար զուգահեռվող երկու դաշտերի՝ ուղմանակատի և թիկունքի
պատկերներով: Սրանց իրար միացնողը Օնանն է, որ մեկ պատերազ-
մի դաշտում է՝ իբրև կովոզ զինվոր, մեկ թիկունքում՝ իբրև գրող,
լրագրող: Երկուսն էլ սուր պայքարի դաշտեր են, հեղինակը որին էլ
որ մոտենում է, հանդիպում է մարդկային, կյանքային տարաբնույթ
ծանր հոգսերի, որոնք նույն ժամանակների ծնունդ են: Վեպի նմանո-
րինակ իրադարձային կառույցի երկատվածույթունը ստիպում է
դրանք քննության առնել առանձին-առանձին և փորձել հասկանալ
դրանց աղբյուրների յուրահատկությունները: Սկսենք թիկունքից.
«Կուսակցական գզվուտոցներ: Քաղաքական միտումներ: Աթոռա-
բախձություն: Գաղափարներից հրաժարվածներ: Անհանդուրժողա-
կանություն: Անսկզբունք խորհրդարան: Երկրից փախչող նախա-
րարներ...»:

Եվ ճակատը՝ վերապատումի ձևով: Այն պահին, երբ գերազանցող
չարը հավասարվում է բարուն, պատերազմը դառնում է անխուսա-
փելի: Մի կողմից պարտադիր մահվան դատապարտված լինելու ան-
խուսափելիությունը կամ էլ՝ հավանականությունը, մյուս կողմից գո-
յություն բնազդը մշտապես ուղեկցում է մարդուն՝ պարտվես էլ պի-
տի պայքարես էքզիստենցիալ հոգեբանությունը, որը ստիպում է գո-
յապայքարի ընթացքում դիմացինից արյուն հանել: Ընդ որում, մար-
դը որքան քաղաքակրթվում է, այնքան կատարելագործում է արյուն
հանելու զենքը, միջոցը: Այդ բնազդը նրանում ի սկզբանե է, այն ժա-
մանակից, երբ մարդը եղեգից ծնվելով, սկսում է ապրել երկրային
ժամանակով, երբ միֆին հաջորդում է իրականությունը: Մարդու
փրկության միակ ելքը կրկին եղեգի մեջ փակվելն է: Մնացած դեպ-
քերում նա անսահման անպաշտպան է: Վերադարձ դեպի մայրը: Օ-
նանի հայրը Մհերի ծնողների խորհրդով Ագուավաքարում փակվելը
դրանով է բացատրում: Դրա համար էլ մարդը սարսափի ու մահվան
պահին պարտադիր հիշում է մորը, նրանից փրկություն հայցում:
Ֆրոյդը վախեցող երեխայի՝ մորը հավելու զգացումը սրանով է բա-
ցատրում: Միֆը, որքան պարզ է իր բաց տեքստով, այնքան բարդ է
ենթատեքստով: Այս ենթատեքստի բացման ճանապարհով է ասպա-

րեզզվել լատինոսամերիկյան և եվրոպական միֆաստեղծ գրականութ-
յունը, որի համատեքստում դարավերջի հայ գրականությունն իր յու-
րահատուկ տեղն ունի: Սեչոյանն իր վեպում շատ բան է ասում մեր
մարդկային կյանքի մասին՝ ունենալով այն առեղծվածային մտահո-
գությունը, թե ինչու է մարդու աշխարհում ժամանակ առ ժամանակ
հայտնվում այս չարագուշակ ու խորհրդավոր բզեզը:

* * *

*XX դարավերջի գեղարվեստական արձակի ժանրային համակար-
գում իր առանձնահատուկ տեղն ունի պատմագեղարվեստական ար-
ձակը, մասնավորապես՝ պատմավեպը:*

*Մարդ և պատմություն խնդիրը շարունակում է մնալ ժամանակ-
ների ինչպես հասարակական, քաղաքական կյանքի, այնպես էլ գե-
ղարվեստական կուլտուրայի կենսական հարցերից մեկը:*

*Երևույթը պարզորոշ արտահայտվում է նաև դարաշրջանի վերջին
տասնամյակների պատմագիտություն, փիլիսոփայություն և հատկա-
պես գեղարվեստական գրականության մեջ, ինչը դիտվում է նաև
Արևմուտքի մշակութային կյանքի զարգացումների շղթայում: Մ.-
Գորկին ժամանակին նկատել է. «Մարդիկ անկախ են պատմությու-
նից - դա ֆանտագիա է: Եթե մտածենք, թե երբևէ այդպիսի մարդիկ
եղել են, ապա այժմ դրանք չկան ու չեն կարող լինել»: Պատմությա-
նը գամված լինելու այս անկանխ վիճակը առավել ուժեղ դրսևորվեց
XX դարի II կեսին և սկիզբ առավ Հայրենական պատերազմից հետո:
Աշխարհի քաղաքական քարտեզի գույները գնալով դարձան խայ-
տաբղետ, հատկապես խորհրդային կայսրության փլուզումից հետո:
Ժողովուրդները հենվելով սեփական երկրների առաջադիմական ու-
ժերի և գաղափարների վրա, ազգային ազատագրական պայքար ծա-
վալեցին կայսերական պետությունների մեծապետական էքսպա-
սիտիստական քաղաքականության դեմ: Տեղի ունեցավ տարբեր
ազգերի միլիոնավոր մարդկանց ակտիվ հաղորդակցում պատմութ-
յան շարժմանը, ինչը գնալով վերանայեց ու վերակառուցեց հասա-
րակության բոլոր խավերի քաղաքական մտածողությունը: Պրոցեսը
ավարտված չէ. շարունակվում են ճշտվել ժողովուրդների ազգային
ինքնագիտակցություն, տարածքային սահմանների վարչաքաղաքա-
կան ինքնորոշումները, լեզվական, կրոնական ինքնությունը, որոնք*

գնալով դառնում են ժողովուրդների անցյալի ու ներկայի պատմութ-
յան կապերը վերացարկող պատմագեղարվեստական գրականութ-
յան զարգացման կարևոր խթանը: Այս համընդհանուր արթնացումը
պատմագեղարվեստական երկերում ղեկավարվում և հենվում է հա-
մամարդկային, համազգային նպատակներ հետապնդող գաղափար-
ների վրա: Պատմական ժանրի խնդիրը, անչուշտ, չի սահմանափակ-
վում սոսկ անցյալի պատմություն արտացոլմամբ, այն շարունակում
է ժամանակը դիտել որպես մարդկային կյանքի զարգացման տարա-
ծություն իր յուրահատուկ ներմուծումներով: Ժանրը շարունակում է
չաղկապել անընդհատ շարժվող ժամանակի երկու ծայրերը՝ անցյալը
և ներկան: Միայն է այն ըմբռնումը, ինչը նկատվում է նաև մեզանում,
երբ գրողը այնպես է ներկայացնում իրերի վիճակը, որ կարծես թե
հազարամյակների միջով անցած ժողովուրդներին քիչ բան է մնացել
անցնելու և ապրում է սոսկ հին օրերի գայթակղիչ հուշերով: Այսպի-
սի գրողը ու գրականությունը կարող է նմանվել այն ուժասպառ ծե-
րունուն, որը չըջապատող մարդկանց ներկայացնում է իր անցած ե-
րիտասարդություն անդառնալի ուժն ու հարստությունը և ապրում
միայն այդ հուշերով: Պատմավեպի մեջ անցյալը ոչ թե պիտի ճնշի
ներկային, այլ դասեր, հավատ ու արյուն տա նրան՝ գոտեպնդող ա-
պագային հասնելու համար: Պատմավեպը այս առումով, իսկապես
չափազանց կենսունակ ժանր է և հենց սա է պատճառը, որ ժամա-
նակակից աշխարհի գրականության մեջ այն շարունակում է իր ակ-
տիվ մասնակցությունը բերել համընդանուր գրական պրոցեսին:

Բելգիացի գրող և գրականագետ Ժիլ Նելոն իր «Պատմավեպի հա-
մապատկերը» (Փարիզ, 1970) աշխատության մեջ, ուր ներկայաց-
նում է ամերիկյան և եվրոպական պատմավեպը 18-րդ դարից մինչև
մեր ժամանակները, ցույց է տալիս, թե ինչպիսի ակտիվ մասնակ-
ցություն է ունեցել այս ժանրի համաշխարհային գրական պրոցեսի
պատմության մեջ: Ըստ նրա վիճակագրության ֆրանսիայում ընդա-
մենը վերջին տարիներին լույս են տեսել մի քանի հարյուրի հասնող
պատմավեպեր: Լուրջ տեղաշարժ է ապրում ժանրը ինչպես Ռուսաս-
տանում, այնպես էլ անդրկովկասյան ժողովուրդների գրականութ-
յան մեջ: Մեզանում որպես հաստատուն այդ երևույթի XX դարա-
կեսից սկսած լույս են տեսել Դ. Դեմիրճյանի, Ստ. Չորյանի, Խ. Դաշ-
տենցի, Ս. Խանզադյանի, Ս. Այվազյանի, Ջ. Դարյանի, Վ. Խեչումյանի,
Խ. Գյուլնազարյանի, Ս. Կուրտիկյանի, Ստ. Ալաջաջյանի, Հ. Դուկաս-
յանի, Պ. Զեյթունցյանի, Հ. Խաչատրյանի և ուրիշների պատմավեպե-

րը: Ուշագիր հետևողը կնկատի նաև, թե ինչպիսի հիմնավոր վերակառուցումների է գնում ժանրը Վալտեր Աքստից, Վիկտոր Հյուգոյից մինչև Լև Տոլստոյ, մեզանում՝ Ծերենցից, Ռաֆֆուց մինչև Դ.Դեմիրճյան, Ստ. Զորյան: Ժանրի նորացումը համընդհանուր պրոցես է, և հայ ժամանակակից արձակը, որը անվիճելիորեն բարձր մակարդակի է հասել, չէր կարող դուրս մնալ այս շարժումից: Ժամանակակից մակարդակներում վեպը ունի իր ժանրային ոչ այնքան արտաքին, որքան ներքին օրենքները: Իսկ պատմավեպի դեպքում այս ամենին գումարվում է նաև կենսափաստի յուրահատկությունը: Իսկ եթե դա այդպես է, պիտի մտածել, որ կենսափաստը բոլոր դեպքերում թելադրում է գեղարվեստական վերացարկման իր յուրահատուկ կանոնները, կառուցվածքային սկզբունքները, ի վերջո՝ լայն առումով, բանարվեստային համակարգը:

Ժամանակակից պատմավեպի յուրահատկությունը նախ և առաջ պայմանավորված է նրա ինտելեկտուալ հագեցվածությունը և դա ոչ միայն բովանդակային պլանով, այլև՝ կառուցվածքային: Ժանրի մեջ նկատելիորեն ուժեղացել է գիտակցություն հոսքերի հարաբերակցությունը և բազմազանությունը, թերևս սա է պատճառը, որ այն գնալով էպիզմի կորուստ է տալիս: Նրա մեջ ակտիվանում է պատմող հեղինակի կերպարը, որը ինչ-որ տեղ դառնում է դեպքերի մասնակիցը, շարունակ բեռնաթափում պատմական կենսանյութի փաստական ծանրաբեռնվածությունը՝ փոխարինելով այն հերոսների հոգեբանական դիտարկումներով: Հեղինակը մյուս կողմից ջանում է ժանրից դուրս մղել բելետրիստիկան, սուր բանավեճ մղում մի կողմից պատմական ուտոպիզմի, մյուս կողմից՝ կեղծ, ակադեմիական օբյեկտիվիզմի դեմ: Փորձենք մեր եզրակացությունները տարածել դարավերջի հայ պատմավեպերի վրա, որոնց հեղինակներն են Վարդան Գրիգորյանը, Արմեն Մարտիրոսյանը, Լևոն Սեչոյանը և ուրիշներ:

Սկսենք Վարդան Գրիգորյանի գործերից, որի վեպերում («Հավերժական վերադարձ», «Դար կորստյան») երևում է այս ժանրի ազգային ավանդների նորոգումը, որ հաստատում է վերը նկատված օրինաչափություններից կարևորը՝ ազգային դասական պատմավեպերի մեջ նկատվող ոտմանտիզմի խմբագրման անհրաժեշտությունը: Գրիգորյանի պատմավեպերում պատմության հերոսականությունը ու դրամատիզմը նոր ձևով են արծարծվում: Այս առումով շատ կար-

և որ են Գրիգորյանի կարծիքները, որոնք ժամանակին տպագրվել են «Գրական թերթում» և «Գրքերի աշխարհում»:

Ըստ նրա գրողը «Թաքցնում է պատմության փաստերը», որոնք առիթ են ընձեռում ընթերցողի հետ «մեծ գաղափարներից խոսելու»:⁸⁴ Այստեղ նա առաջին հերթին նկատի ունի «Հավերժական վերադարձը» վիպակը:

Մի ուրիշ անգամ նա խոստովանում է, որ «պատմական թեման ինձ գրավեց, որովհետև այն իմ կարծիքով առավել մեծ հնարավորություն է ընձեռում ամբողջացնելու մարդկության փորձը և սերունդների ընտրած ճշմարտության վրա զարգացնելու այս կամ այն գաղափարը: Արդի շատ պրոբլեմների պատասխանը կարելի է գտնել անցյալի փորձում ... Պատմական ստեղծագործություններում դու ես ընտրում քո ժամանակը և հերոսներին»⁸⁵:

Արմեն Մարտիրոսյանի երկհատորանոց «Մագեկամուրջ» վեպում ժանրի անսովորության հատկանիշը առաջին հերթին կապված է նրա բանարվեստի, կառուցվածքի, լեզվաոճի և այլ հատկանիշների հետ, բայց ահա միաժամանակ օգտագործվում են XX դարում մեզանում ստեղծված պատմավեպի ավանդները, մասնավորապես՝ Վիգեն Սեչումյանի: Այս պատմավեպում (Դեմիրճյան, Զորյան, Սանզադյան և ուրիշներ) բացառության կնիք ունեն, ինչ-որ չափով միֆականացված են: Այդպես է ընկալել նաև Հայ պատմագրությունը և ընթերցող լայն հասարակությունը: Սրանք ազգային հավաքական իրենցի կրողներն են: Մարտիրոսյանի պատմավեպերում հերոսները ապամիֆականացված են և դա հնարավորություն է ընձեռել առավել ազատ մտածել «հեղինակավոր» հերոսների մասին: Կան նաև այնպիսի հերոսներ, որոնք սովորական մարդիկ են և երբևէ զրականության նյութ չեն դարձել. դրանք թեև պատմական չեն, բայց իրենց վրա կրում են պատմականության դրոշմը, մանավանդ, որ դրանք տեղավորվում են Բագրատունիների թագավորության անկման և թուրք-սելջուկների դեմ հայերի մղած ազատագրական պայքարի ժամանակային հատույթում: Մարտիրոսյանի գործի մեջ գերբնականն ու իրականը ներդաշնակված են՝ միմյանց լրացնելու պայմանով:

⁸⁴ Վ. Գրիգորյան, Պատմաբանի թելադրանքով և արձակագրի գրչով, «Գրքերի աշխարհ», 1985թ. 4:

⁸⁵ Վ. Գրիգորյան, Մարդու և ժամանակի փոխհարաբերությունը, «Գրական թերթ», 1985 թ. 16:

Ժամանակակից պատմագեղարվեստական արձակի դարգացման մեջ հատկապես թեմատիկայի յուրահատկությունը իր ներդրումն ունի նաև Արծրուն Պեպանյանը:

Անտիկ աշխարհի, մասնավորապես Հունաստանի և Հռոմի գեղարվեստական գրականությունն մեջ արտացոլումն ու իմաստավորումը մշտապես եղել է համաշխարհային գրականության գաղափարական ու գեղարվեստական կարևոր խնդիրներից մեկը: Այս մղվածությունն մեջ միշտ էլ առաջնային դերում է եղել պատմավեպը: Դա առանձնակի դրսևորում է գտել ժամանակակից եվրոպական և ամերիկյան գրականության մեջ:

Նոր շրջանի պատմավեպի հեղինակները, ինչպես արդեն նկատել ենք, օգտագործելով անցյալի դասական գրականության փորձը, որոշակի արդյունքների են հասել ժանրի վերանայման ու թարմացման գործում: Այս առումով ամերիկյան գրականությունը ժանրի զարգացման տեմպով առաջնային տեղ է գրավում նորօրյա աշխարհի գրականության համապատկերում: Ժամանակին 19-րդ դարի առավել հայտնի գրողներից մեկը՝ Նաթանիել Հոթորնը իր «Մարմարե ֆայն» վեպի առաջաբանում (Նյու Յորք, 1965) խոսելով ամերիկյան գրականության այս թեմատիկ ուղղվածությունը ունեցող ժանրի մասին, այն կարծիքն է հայտնել, որ հատկապես ամերիկյան գրականության մեջ առանց սեփական անցալի ոչ մի գրող չի հասկանա, թե որքան դժվար է վեպ ստեղծել մի երկրի մասին, որտեղ չկան անցյալի ոչ վաղեմություն, ոչ ստվերներ, ոչ էլ գաղտնիք: Այսպիսի գրականություն ստեղծելու համար անհրաժեշտ են փլատակներ: Ամերիկյան գրականության մեջ այդ փլատակների դերը վիճակված էր հենց անտիկ աշխարհին: Հետաքրքրությունը անտիկ աշխարհի նկատմամբ էլ ավելի է մեծանում առաջին հերթին հնագիտության ոլորտում՝ կապված մի շարք հայտնագործությունների հետ: 1975թ. լույս տեսավ ամերիկացի գրող Իրվին Սթոունի «Հունական գանձը» (The Greek Treasure): Սա նվիրված է Հենրի և Սոֆի Շլիմանների հիշատակին: 20-րդ դարում անտիկ թեմաները առավել բազմակողմանիորեն արտացոլվեցին ամերիկյան գրականության մեջ (Ջոն Հերս, «Դավադրություն» (1972), Ջոն Ափդայկ, «Կենտավրոս» (1968), Գոտ Վիդուլի, «Հուլիանոս» և այն):

Եթե նախորդների գործերը, իբրև կենսահիմք և իբրև բովանդակություն, հենվում են անտիկ աշխարհի պատմության ու դիցաբանության վրա, ապա Թորոնթո Ուիլյամսի ստեղծագործություններում

այն յուրահատուկ է: Յուրահատկությունն այն է, որ վեպի գործողությունները ծավալվում են 20-րդ դարում Հոռոմում: (Որոշքը վերաբերվում է Հեղինակի «Կարալարացում» վեպին): Վեպի հերոսը ժամանակակից Հոռոմում հայտնվելով և որոշակի ուսումնասիրություններ կատարելով զարմանքով գտնում է, որ Հեթանոսությունը քրիստոնեությունից այս նոր շրջանում չի վերացել: Հեթանոս աստվածները դեռ չեն մահացել, կենդանի են: Իսկ անգամ եթե մեռնում են, իրենց աստվածային բնույթը փոխանցում են իրենցից հետո եկող ուրիշներին: Այս վեպում կարևոր դերակատարություն ունի Վերգիլոսը: Նա շարունակ ասվերի ձևով հայտնվում է վեպի և նախադրության և - ֆինալի մեջ: Այս կոմպոզիցիոն հնարանքը խնդիր ունի փոխելու վեպի նոր բովանդակության տրամաբանությունը՝ հաշվի առնելով այն հանգամանքը, որ միջին դարերում Վերգիլոսը համարվել է քրիստոնեաների նահապետը, վեպում այսպիսի մի միտք է զարգացվում՝ կապված անտիկ պոետի հետ՝ Օ մեծության ոգի հին աշխարհի և նոր մարգարե, որ հանձարեղ իմաստունի պես գուշակեցիր գալուստը Տիրդուսի: Այստեղ պոետի լույս աշխարհ գալու գաղափարը կապված է Պլատոնի փիլիսոփայության տեսության հետ: Նման դրսևորումներ հատկապես տեսնում ենք Ուալդերի կարևոր վեպերից մեկում, ուր նա անդրադառնում է Կեսարի կերպարին՝ հիմքում դնելով մի նոր ենթատեքստ, որն ուղղված է արդի աշխարհին:

Այս ենթատեքստում և այս իմաստով ժամանակակից հայ պատմագեղարվեստական արձակում Արծրուն Պեպանյանը եզակի է: Նրա «Կալիգուլան», հատկապես «Հուլիոս Կեսարը», «Ալեքսանդր՝ որդի Ամոնի» երիտասարդ պատմավիպասանը պարզապես զարմացնում է Հեռուն այնքան մոտիկից տեսնելու, անտիկ աշխարհի կենդանի ու իրական գեղարվեստի կարողությունը: Նախորդ գործերից հետո Պեպանյանը ոչ միայն գերազանցել է ինքն իրեն, այլև զգալիորեն առաջ է մղել ժամանակակից հայ պատմավեպի զարգացումը: Այսպիսի գործեր ստեղծելը պահանջում է արտացոլվող ժամանակաշրջանի պատմության կատարյալ իմացություն, որը ձեռք է բերվում տքնաջան և երկարատև աշխատանքով, էլ չենք խոսում ժանրի արարման ժամանակակից մեթոդների ու տեսության օրենքների յուրացման մասին: Նման լուրջ գործեր ստեղծելու համար, սրանք կարևոր նախապայմաններ են: Բայց ամենից կարևորը գրողի նյութի նկատմամբ ունեցած ինքնազգացողությունն է, որ քչերին է տրվում:

Շատ կարևոր են թվում նրա կողմից իրականացված երեք հիմնախնդիր: Դրանք են՝ գործի հիմքում ընկած պատմական ճշմար-

տուլթյունը և սրանից ածանցվող վեպի համար այնքան կարևոր ճշմարտանմանությունը, արդիական հնչեղությունը և լեզուն: Պատմություն տվյալներով Մակեդոնացու նվաճած աշխարհները հույժ խայտաբղետ են իրենց էթիկական, քաղաքական, ընկերային ու հոգեբանական ներքին հակասությունների առկայությամբ: Զգացվում է, որ այս աշխարհների տարածքային, դավանաբանական տրոհումների հեռահար վտանգները, ինչի մասին ակնարկում է Մակեդոնացին պերսեպոլյան խնջույքին մասնակից իր գինվորներին: Այս հսկայական թիվ կազմող զորաբանակը բաժանված էր բուն մակեդոնացիներից և դրանց միջուկը կազմող պելլացիներից, հունական պոլիսներից եկած գինվորներից: Բանակի որոշակի մասն էին կազմում ագրիանացիները, եգիպտացի թևազեն նետաձիգները, Մակեդոնիայի հյուսիսում ապրող տրիբալները, ասիական տարածքներից հավաքված զորականները, ապա պարսիկները՝ խառնված սուզգերի, պարապամիցիների, դրանդիացիների հետ: Վեպում զորավարի գիտակցության մեջ ամուր նստած է այս բոլորին համերաչխություն բերելու մտահոգիչ գաղափարը, որը ընկած է ժամանակի ստոիկյան, ապա և իդոլիստական փիլիսոփայության հիմքում, որոնցից յուրաքանչյուրը առաջադրում էր «փոխհամաձայնություն», «միասնություն», կարգավորիչ սկզբունքների առաջնայնությունը: Ընդ որում, այս գաղափարները առաջ էին քաշում անտիկ շրջանի այնպիսի մտածողներ, ինչպիսիք էին Զենոնը, որ Արևմուտքից էր և Քրիզիպը, որ Արևելքից էր: Ժամանակի փիլիսոփայության մեջ օրինաչափորեն ձևավորվում էր աշխարհաքաղաքացիության (կոսմոպոլիտիզմի) գաղափարաբանությունը, որը կարևոր դեր խաղաց Ալեքսանդրի հաղթանակների համար: Այս առիթով կարելի է հիշել նաև Դիոգենեսի՝ ես բոլոր տեղերից եմ, Պլուտարքոսի՝ բոլոր մարդիկ աշխարհի քաղաքացիներ են հայտնի մտքերը: Այս ամենը կարելի էր հաստատել վեպից կոնկրետ մեջբերումներ անելով, բայց կարծում ենք դրանց կարիքը չկա: Ըստ հեթանոս աստվածների, մարդը դատապարտված է պարտադիր մահվան, ինչը խաղաղություն էր բերում բարբարոս մարդկանց հոգիներին:

Այս խաղաղությունը մյուս կողմից ապահովում էր անդրաշխարհային կյանքի գոյության էսխատոլոգիական լավատեսությունը: Այս շրջանում է ձևավորվում նաև աշխարհի կործանման գաղափարը իբրև չարի և բարու վերջին հանդիպումը պիտի լիներ, ինչը հետագայում տեղ գտավ Սուրբ գրքում: Արծրուն Պեպանյանի պատմավեպերի

մեջ ամենուրեք հաշվի է առնված ժամանակի մարդու մտածողութ-
յան յուրահատկությունները: Հեթանոս աշխարհի տիեզերքը իր տա-
րածաժամանակային չափորոշիչներով այդ գործերի մեջ պարտադիր
առկա է: Պեպանյանի ստեղծագործությունները, սակայն, որքան էլ
կենդանի, որքան էլ բոլոր կողմերով համապատասխաններ արտացոլ-
վող նյութի պահանջներին, որևէ արժեք չէր ունենա, եթե չունենար
արդիական հնչեղություն, եթե նրանցում հեղինակը լսելի չդարձներ
հնի փորձի ձայնը, հասցեագրումը նոր ժամանակներին: Անկախութ-
յուն նվաճելը, պետականություն ստեղծելը դեռ ամեն ինչ չէ: Ամեն
մի հաղթանակից հետո Ալեքսանդրը հայտնվում էր խոր մտահո-
գություն մեջ: Այդ ամենը հեշտությամբ չէր տրվել նրան, իրականաց-
վել էր մարդկային մեծ գոհերի գնով՝ հաճախ չմտածելով, թե վեր-
ջինս ինչ հետևանքների կարող էր հանգեցնել: Պատերազմին մաս-
նակից զանգվածին թվում էր, թե պատերազմի, պայքարի հաղթա-
կան ավարտից հետո գալու է վայելքի ժամանակը, որը հղի է եսա-
կենտրոն նկրտումներով, որոնք հանգեցնում են անօրինության ու
թալանի: Այստեղ է, որ պիտի նկատենք, թե դժվարությամբ շահած
ազատությունը կործանելը ավելի արգահատելի է, քան անազատ
վիճակին դատապարտված լինելը: Այս միտքը ընդգծելով հեղինակը
ենթատեքստում նկատի է ունեցել արցախյան պատերազմում մեր
ժողովրդի հաղթանակը, մյուս կողմից այն բարոյական մթնոլորտը,
որ առկա է այսօր: Պատահական չէ, որ վեպի հերոսը մի դրվագում
հիշեցնում է էվրիպիդեսի «Անդրամաքոսից» մի տող՝ առաջնորդն է
վերցնում և՛ ավար և՛ փառք, դրան հակադրելով Ալեքսանդրի իմաս-
տունությունը, որը կարծում է, թե էվրիպիդեսի միտքը բխել է ժա-
մանակի բարբարոս աշխարհի մտածողությունից, որ նոր ժամանակ-
ներում կարող է շրջվել այդպես մտածող առաջնորդների դեմ: Պա-
տերազմը օրենքներ չունի, այդ օրենքները, որ կան, մշակվում են
խաղաղ ժամանակ: Այս վտանգավոր պահերին Ալեքսանդրը հիշեց-
նում է անօրեններին. «Այնքան եք վարժվել ապահովությանը, որ մո-
ռացել եք ձեր խղճուկ անցյալը և հիմարաբար կարծում եք, թե ձեր
երանելի այս վիճակը հավերժ է»: Այս խոսքերը Մակեդոնացին հի-
շեցնում է ոչ միայն իր, այլև մեր ժամանակների այն սանձարձակ
տերերին, որոնք իրենց հասարակական դիրքն ու հնարավորություն-
ները ծառայեցնում են ոչ թե ժողովրդին, այլ իրենց՝ դառնալով օրի-
նականացված գողեր, բացահայտ կաշառակերեր, որոնց համար չկա
Աստված, դատ ու դատաստան, երկիր ու ժողովուրդ: Վեպում Ալեք-

սանդրը օրինակ է տալիս բոլոր ժամանակներին: «Կլթադեք ինձ համեստ, գանձեր չդնեք ինձ հետ, ոչ էլ ոսկե դագաղ: Մարմինս էլ չգմբեսեք, որ հետո ամեն տխմար մարմինս բաժին չդարձնի փոշուն: Եվ կտանեք ինձ՝ ձեռքերս կողք տարածած, ափս պարզած, որպեսզի ամենը տեսնեն՝ Ալեքսանդրը ոչինչ չի տանում իր հետ և իրենք էլ չեն տանելու ոչինչ աշխարհից այս ունայն»: Փոքր ինչ անդրադառնանք նաև այս ժանրի լեզվի խնդիրներին, որոնք մշտապես մտահոգել են և արտասահմանցի և հայ գրողներին ու տեսաբաններին: Նկատենք, որ տվյալ դեպքերում Պեպանյանի վեպերում առկա են հեղինակի և իր հերոսների անհատականացված լեզվական տարբերությունները, որ հատուկ է ժանրի լեզվամտածողությունը: Ընդ որում, պատմողի լեզվական մտածողությունը լուսաբանում է ոչ միայն նկարագրվող հերոսների լեզուն, այլև վերցնելով վերջինիս լեզվի բառը՝ ներդնում է իր թեմայից բխող լեզվական նյութի մեջ: Ուրեմն, այստեղ էլ Պեպանյանը հաջողության է հասել: Գրականության համար լեզուն սոսկ միջոց չէ, այլ գոյություն պայման: Լեզվի խնդիրը պատմագեղարվեստական գրականության մեջ իր յուրահատկություններն ունի, որոնք ցավոք ի հայտ են գալիս միայն տեքստի արտաքին մակերեսում, որպես հնի կոլորիտը ապահովելու ձևամիջոց: Վալտեր Սքոտը «Այվենհոյի» առաջաբանում մի այսպիսի միտք է արտահայտել, որ բառացի հիշվում է. «Ձանալով հնության բնույթ տալ լեզվին, նա մի կողմ է նետել ժամանակի ամբողջ բառապաշարը և ստեղծել մի բարբառ, որով երբեք ոչ մի տեղ չեն խոսել Մեծ Բրիտանիայում»: Այս հիվանդությունը տարածված է նաև մեզանում: Պատմության փոխսփայությունը յուրովի ձևով ու լեզվով արտահայտելու իր առանձնահատուկ մոտեցումներն ունի նաև հայ դարավերջի գրականության մեջ կարևոր դեր ունեցող արձակագիր Լևոն Խեչոյանը: Այդ մասին արդեն խոսվել է նրա ստեղծած ժամանակակից վեպերի առիթով: Մեզանում Խեչոյանը ճանաչված է նաև որպես ազգային նորագույն պատմավեպի տաղանդավոր հեղինակ, հատկապես նկատի ունենալով նրա «Արչակ արքա, Դրաստամատ ներքինի» գործը, որն իր բնույթով պատմական և ժամանակակից վեպերի յուրօրինակ համադրություն է, ինչով էլ տարբերվում է իր ժամանակի և նախորդ շրջանի պատմավեպից: Հայոց պատմությանը և պատմագեղարվեստական արձակին ծանոթ ընթերցողը այս գիրքը կարդալիս կարող է հարցնել, թե ինչո՞վ է պայմանավորված մեր պատմագիտության ու պատմագեղարվեստական գրականության

անդրադարձների հաճախականությունը Արչակ II թագավորի և նրա իշխանությունից տարիների նկատմամբ՝ Բաֆֆի, Դեմիրճյան, Ջորջյան, Ջեյթունցյան և էլի ուրիշներ: Եվ այսքանից հետո երիտասարդ արձակագիրը կրկին բարձրացնում է նույն թեման: Խնդիրը այստեղ սոսկ Փարուլայի նկատմամբ առինքնող հետաքրքրությունը չէ, որին ժամանակին անդրադարձել է Բաֆֆին: Նա գրում է. «Ամեն մեկը օգուտ է քաղում այդ ընդհանուր բովանդակությունից: Թեև էությունը միևնույնն է մնում, բայց ձևը կարող է փոխվել անվերջ կերպով, հեղինակի իսկական և սեփական որոշումի շնորհիվ, որը և տալիս է ընդհանուր գաղափարի և բոլորովին մաշված պլուստից (նկատի ունի Փարուլյան) նա կարողանում է ստեղծել մի նոր ճշմարիտ ինքնուրույն աշխատություն: Եվ այդ է գրական սեփականությունը»:⁸⁶

Այս տեսանկյունից փորձենք առանձնացնել Խեչոյանի պատմավեպում ծավալվող վիպական իրադարձությունների ոլորտները՝ ենտատեքստի արդիականությունը թողնելով ընթերցողներին: Առանձնացնենք միֆ, կրոն, քաղաքականություն, հերոսների իրավիճակային հոգեբանական իրողությունները: Պատմավեպերով հարուստ հայ գրականության մեջ, դիցաբանական մտածողության առումով, չենք կարող առանձնացնել մի ուրիշ պատմավեպ, որը կարող է գերազանցել քննության առնվող ստեղծագործությանը: Ընդ որում՝ ծիսական, հավատքային արտացոլումները նրանում պատկերավոր զարդանախշերի դերում չեն սոսկ: Ազգային էթնոտարբերակիչ նշանակություն ունենալուց բացի, դրանք իրենց ենթատեքստում խորանում են Պարսկաստան-Հայաստան, Հայաստան-Բյուզանդիա քաղաքական հարաբերությունների մեջ: Վերջին տասնամյակներին արևմտյան, հատկապես՝ լատինաամերիկյան գրականությունները լուրջ նվաճումների են հասել միֆաստեղծ գրականության և նրա ուսումնասիրության ասպարեզներում: Անցյալի միթոսը ներթափանցել է ժամանակակից գրականության գեղարվեստական և գաղափարական գիտակցության մեջ՝ ընդդիմանալով ազգերի բարոյական ու հոգեբանական արժեքների համահարթեցման ջղաձիգ ուղիներին: Դա ինչ-որ չափով իրեն զգացնել է տալիս նաև մեր նորագույն շրջանի գրականության մեջ: Լևոն Խեչոյանի վեպում միֆի էթնիկական դաշտը չի

⁸⁶ Բաֆֆի, Երկերի ժողովածու, հատ. 8, էջ 459, եր. 1961

սահմանափակվում միայն Հայկական շրջանակներով, քանի որ նրանում և միջավայրը և նրանում գործող հերոսները տարբեր ազգերի ներկայացուցիչներ են: Պաշտամունքային բազմազանությունը ինքնին խոսում է վեպի կոլիզիայի յուրահատուկ դրսևորման մասին: Նրանում արտացոլվող ժամանակաշրջանի կոնֆլիկտները պայմանավորված են ոչ միայն Հայտնի ավանդական պատմաքաղաքական հարաբերությունների գծով, այլև անցման շրջանին հատուկ դիրքային կողմնորոշումների հակասություններով: Պարսկաստանը տևական պատերազմների ավարտից հետո խաղաղ ճանապարհով փորձում է Հայաստանը ներքաշել իր քաղաքական, հոգևոր, կրոնական ազդեցությունների ոլորտը: Քաղաքան և դավանաբանական պայքարի այս բարդ ժամանակներում Հայերը ստիպված էին ընդդիմանալ մի կողմից զրադաշտականությունը, մյուս կողմից Կեսարիո հոգևոր կենտրոնի քաղաքական ենթատեքստ ունեցող ճնշումներին: Վեպի հերոսի կարծիքով Բյուզանդիայի հոգևոր կենտրոնը ավելի շատ զբաղված էր քաղաքականությամբ, քան հոգու խնդիրներով: Հոսմը հոգեփոխվել է, հելլենականությունը նրան նոր բովանդակություն է հաղորդել: «Մենք պիտի վերադասավորենք մեր ուժերը, - նկատում է Հայոց արքան, - նրանց քաղաքականության ու մեր շահերի համար: Մենք չպիտի հրաժարվենք քրիստոնեությունից, բայց նրա քարացած համամարդկային սերը մեզ նման փոքր երկրի համար կործանարար է»: Սրանով էր պայմանավորված Ներսես կաթողիկոսին Չունակով փոխարինելու անհրաժեշտությունը: Ներսեսը ուղղափառ քրիստոնյա էր: Կոստանդինոս կայսր մահից և Հուլիանոս ուրացողի գահակալությունից հետո, Արչակը ստիպված էր զնալ այդ քայլին, որքան էլ հարգեր Ներսեսին: Հավատքը քաղաքականությանը ծառայեցնելու ժամանակն էր, իդուխտական միասնությունը նոր իմաստ էր ստացել: Եկեղեցին քարոզչական ինստիտուտ էր, պետությունը փորձում էր այն ծառայեցնել իր քաղաքական խնդիրներին: Ինչպես մի շարք նման դեպքերում հոգևոր և աշխարհիկ տերերը ընդդիմության կողմնորոշման հարցը չհաշվարկված և կտրուկ էր դնում՝ կամ պարսիկները, կամ բյուզանդացիները: Մովսես Խորենացու պատմության մեջ հեղինակը նկատել է այս ճեղքվածքի էներգալիկ վտանգը. «Իսկ խաղաղությունը շուռ եկավ Հայերի կողմը՝ հա-

մաձայն այն խոսքի, թե փոփոխակի իրար փոխարինում են՝ սրանց խաղաղությունը նրանց խոռովության մեջ է կայանում և նրանց խաղաղությունը սրանց խոռովության մեջ. այնպես որ մեկի վախճանը մյուսի սկիզբն է դառնում»:⁸⁷ Դ. Դեմիրճյանը իր հերթին «Մաշտոց» վեպին վերաբերող գրառումների մեջ նկատել է այս վտանգավոր երկվությունը՝ պարսից հետ թշնամանալը՝ հունաց կողմը և ընդհակառակը: Ոչ մի կողմնակալություն՝ ոչ պարսիկները, ոչ էլ հույները մի կողմնակալություն պիտի ունենանք: Մենք ենք, թերևս ամենից անգործը, մենք կարող ենք ամենից շատ զգալ մեր ցավը: Արչակ թագավորի տարիներին, ինչպես նկատում է Բուզանդի հեթանոսության ու քրիստոնեության արանքում մարդկանց անկողմնակալ դեգերելը տարածված էր հասարակ շրջաններից մինչև թագավորը: Մարդը մի ծայրահեղությունից նետվում էր մի այլ ծայրահեղության մեջ, ստիպված էր հանդես գալ ոչ այնքան իբրև Աստծո ծառա, որքան Աստծո զենք:

Խեչոյանի վեպը դրվատելի է նաև դարաշրջանի սոցիալական իրականության և սրա հետ կապված մարդկային հարաբերությունների ցուցադրման իմաստով: Այս տիրույթը ներկայացնելու համար Բուզանդը և Փարպեցին հարուստ նյութ են տալիս: Ընդհանուրը այն է, որ հիշյալ պատմիչների գործերում անհատի սոցիալական կացությունը դիտվում էր որպես վերուստ սահմանված վիճակ: Բայց ահա վեպում դրանք հոգեբանորեն մասնավորվում են՝ հաշվի առնելով իրավիճակային հոգեբանության դրդապատճառները: Արչակի թագավորության տարիներին՝ ընդհուպ մինչև Հայտնի Բերդաքաղաքի կառուցումը, գործում էր ավատատիրական իրականությունը հատուկ սոցիալական բուրգի օրենքը: Հայոց թագավորի համար հեշտ չէր ղեկավարել բուրգի մեջ մտնող հաշվենկատ իշխանների ժամանակ առ ժամանակ ծայր առնող բախումների անվերջանալի ընթացքը: Տոհմիկ ազնվականների տիրակալական անհավասարությունը հիմք էր դառնում դժվար հաղթահարվող կոնֆլիկտների: Այս ամենը կանխելու համար Արչակը հաճախ ստիպված էր լինում դիմելու բռնությունների՝ հենվելով առավել հեղինակավոր տոհմերի վրա, մասնավորապես՝ Մամիկոնյանների և Գնունիների: Հասարակության մեջ ծայր էին առնում սոցիալական բևեռացումները: Իշխանները

⁸⁷ Մովսես Խորենացի, Հայոց պատմություն, Տիգրիս, 1913, էջ 301

ապրում էին ճոխություն մեջ, ժողովուրդը՝ կարիքի: Տնտեսական գործոնները և սրանց հետ կապված մարդկային փոխհարաբերությունները ունեին իրենց բացառության օրենքները: Նման պայմաններում առանձին անհատներ նվաճում էին անսահմանափակ իրավունքներ (Հայր Մարգարե): Վտանգավորը այն էր, որ ոչ թագավոր, ոչ էլ իշխանավորաց դասը ու հատկապես մյուս խավի անդամները այլևս ի վիճակի չէին վերահսկել այդ անհատներին, ստիպված հարմարվում էին նրանց լիտիության ու ցինիկության հասնող արարքների հետ: Պետականության կորստի վտանգը սկսվում էր հենց այստեղից՝ ներսից:

Ամենաթողությունն ու կաշառքը դառնում էր հասարակական հարաբերությունների ոճ: Ազատանին ստիպված լքում էր երկիրը, առևտրականների հետ մեկնում էր օտար աշխարհներ: Բանակում չէին վճարում ոռճիկները, որի պատճառով ընկնում էր կարգապահությունը: Անպատժելիությունը բարոյալքում էր հասարակությանը: Վարձատրությունը ու պատիժը այն երկու հիմքերն էին, որոնց վրա հենվում է պետականությունը: Չկա վարձատրություն՝ չկա պետություն, չկա օրենք, պատիժ՝ չկա պետություն: Փալատոս Բուզանդը իր պատմության մեջ հատկապես զգացնել է տալիս կաշառքի եկող վտանգը, որին հատուկ ուշադրություն է դարձնում Մանանդյանը իր հայտնի ուսումնասիրության մեջ («Հայաստանը հուստինյանոսի թագավորության տարիներին»): Նա այստեղ նշում է, թե արծաթասիրությանը էին վարակված բոլոր պաշտոնավոր անձինք, բախումները անպակաս էին՝ և ոչ իրենց բնավորության պատճառով, այլ շնորհիվ կործանարար դեր խաղացող, այսպես կոչված, պաշտոնների սուֆֆրիզինալ համատեղության սխտեմի: Պաշտոնները բաշխվում էին վաճառքի ձևով: Պարսկական մասում ամեն պաշտոն իր գինն ուներ, առաջին հերթին տրվում էր նրան, ով շատ էր վճարում: Հայաստանում տիրող այս սոցիալական անարխիան, որ թուլացնում էր երկիրը, հավասարապես ձեռնտու էր և Պարսկաստանին և Բյուզանդիային: Միջնադարին հատուկ ֆեոդալական տների համարտությանը նպաստում էր անգամ եկեղեցին. Արշակ թագավորը որքան էլ ստիպված էր նախաձեռնել ուղղվարական նշանակություն ունեցող Բերդաքաղաքի կառուցմանը, մյուս կողմից հաշվի չէր նստում ստրկատիրական «դեմոկրատիայի» սահմանափակումը: Նա ոչ միայն չզգաց վերահաս աղետը, այլ արագացրեց այն: Այսպիսի դեմոկրատիան, անգամ մեր օրերում, անարխիայի անօրի-

նականություն պարարտ հող է դառնում պետականության թուլացման համար: Նման պայմաններում չկա առավել վտանգավոր արարած, քան ավարի դուրս եկած «գործարարը»: Բուզանդի պատմության մեջ Ներսեսը հենց այս երևույթը նկատի ունենալով, Արշակին հիշեցնում է մարգարեի խոսքերը. «Վա՛յ նրան, ով տուն է շինում ոչ արդարացի և վերնահարկ կառուցում ոչ իրավունքով»: Ողջ համակարգից երևում է, որ Լևոն Սեչոյանի վեպը արժեքավոր է ոչ միայն պատմական, այլև արդիական առումով: Սրանում սոցիալական իրականությունը բացահայտելու, մարդկանց հոգեբանությունը ի ցույց անելու իմաստով անշուշտ նկատի է ունեցել մեր ժամանակակից իրականությունը: Այս մոտեցումը, ինչպես վերը նկատեցինք, կիրառում են նաև արևմտյան ժամանակակից պատմավեպերի հեղինակները: Սրանցում ի հայտ են բերվում, իբրև պատմության ստացվածք, նյութապաշտությունը, դավաճանությունը, օտարամոլությունը, ազահությունը, քծնանքը, խորամանկությունը: Ինչպես վեպում Արշակ թագավորն է նկատում. «Չկա այն անձը, որ սերմացուն նետել էր իր հողին ու ձեռքը արորի մաճին առել»: Ընդհանուր առմամբ ցանկացած ժանրի ստեղծագործության մեջ կերպարի անհատականացման գաղտնիքը հեղինակի այն կարողությունն է, որ վիպական դեպքերի զարգացման ընդհանուր շղթայի մեջ կոնկրետ իրավիճակներից ելնելիս կարողանում է նկատել այն թաքնված հատկանիշները, որոնք երևում են հենց իրավիճակների կայացման ընթացքում: Վեպում նման օրինակները քիչ չեն, բայց կանգ առնենք երկուսի վրա:

Դժգոհ իշխանները իրենց տիրակալական իրավունքները վերականգնելու համար Ներսեսից պահանջում են հոգևոր հովվապետի իրավունքով ճնշում գործադրել թագավորի վրա: Կաթողիկոսը հայտնվում է երկու քարի արանքում: Մի կողմից հայոց թագավորն է, որ իրեն հովվապետի աթոռին բազմելու իրավունք է շնորհել, մյուսը՝ դժգոհ նախարարները: Այս ամենին գումարվում է նաև անձնական շահը՝ իր տոհմական ժառանգությունը, որ պիտի փոխանցեր որդիներին: Ընդհարվել Արշակի հետ, նշանակում էր կորցնել այս հնարավորությունը: Ներսեսը հայտնվում է հոգեբանական դիլեմայի արանքում: Երկրում առանց բացառության բոլորն էլ հայտնվել էին հաշվենկատության գաղձ մթնոլորտում: Բարոյական մարդը կամ պիտի կործանվեր, կամ ոչինչ չի մնում անելու, եթե ոչ նմանվել ամբոխին ու անձամբ փոխվել: Հոգեբանական դիլեման ժամանակի պարտադրանքն էր, իսկ ելքի ընտրությունը մարդունն էր: Նույնպիսի

մի որոգայթի մեջ էր հայտնված նաև Փառանձեմը: Խորենացին լայն պլանով չի ներկայացնում Փառանձեմ-Գնել-Արշակ կապի մանրամասները, որոնք կան Բուզանդի պատմության մեջ: Վեպում հերոսների փոխադարձված հարաբերությունների ժամանակը և տարածությունը խիստ սեղմված են: Օլիմպիայի և հայոց թագավորի ամուսնությունը քաղաքական ենթատեքստ ունի: Փառանձեմը իր դժխոյական պատիվը հաստատելու համար հարմար առիթ պիտի գտներ Օլիմպիային թունավորելու համար: Եվ այդ առիթը վրա հասավ այն ժամանակ, երբ վախճանվեց Կոստանդինոսը: Իսկ ինչ վերաբերում է Փառանձեմին՝ Արշակից խույս տալու պատճառներին, որոնց մասին խոսում է Բուզանդը՝ կարճ է, սև է, մազոտ է, կարելի է բացատրել Փրոյդյան հոգեբանական վերլուծության ճանապարհով՝ կանայք հենց այդպիսի տղամարդկանց են ձգտում: Այս ուշագրավ վեպի մասին կարելի է երկար խոսել, բայց արդեն ժամանակն է կանգ առնել այսպիսի մի ընդհանրացմամբ:

Հայ գեղարվեստական արձակի անբաժան ուղեկիցը՝ պատմավեպը չնորհիվ Լևոն Խեչոյանի և ուրիշների՝ ժամանակի պահանջով սկսել է վերակառուցվել ներսից՝ չկորցնելով ժանրի հիմնական նպատակը՝ հաստատել այն անքակտելի կապը, որ մշտապես գոյություն է ունեցել և ունի հին ու նոր ժամանակների միջև:

* * *

Գարավերջի հայ գրականության մեջ իր առանձնակի տեղն ունի նաև դրամատուրգիան:

Մշակույթի զարգացման դաշտում նորացող ժամանակները գրականության և արվեստի ընդհանուր համակարգի մեջ մտնող ժանրերի նկատմամբ խտրականություն չեն դնում: Ամեն ժանր իր ներքին հնարավորությունների պահանջներից ելնելով, զարգանում է յուրովի և դա ոչ միայն թեմատիկ-բովանդակային, այլև համարժեք բանարվեստի ընտրության պլանով: Ու ամեն անգամ կարևոր գործոնը այս պահանջները իրականացնող օժտված անհատի ներկայությունն է: Այս ստեղծագործող անհատն է իրականացնում այն մշակութային պատվերը, որ ներկայացնում է նույն ժամանակի մեջ ապրող հասարակությունը:

Ինչպես քննության առնված նախորդ գրական ժանրերի դեպքում, ժամանակակից հայ դրաման փորձելու ենք դիտել արդի համաշխարհային գրականության՝ այս դեպքում դրամատուրգիայի համատեքստում:

տում, մասնավորապես՝ ժամանակակից արևմտաեվրոպական դրամայի ազդեցությունների շղթայում, որն օրինաչափ երևույթ է գրականությունների զարգացման պատմության մեջ:

Դրամայի զարգացման ժամանակակից մակարդակում հայ դրամատուրգիան սուբյեկտիվ և օբյեկտիվ պատճառների հետևանքով լուրջ առաջնադասում չի գրանցել, մանավանդ երբ այն համեմատում ենք դարակեսի և դարավերջի արևմտյան դրամատուրգիայի հետ (Բրեխտ, Ջոն Օսթորն, Ֆոլկներ, Օրտեգա, Պիրանդելո, Օլբի, Բեքետ, Դյուրենմատ, Պիտեր Հանդկե և ուրիշներ):

Պատճառներից, թերևս, առաջինը այսօրվա թատերագրի օժտվածություն, ժամանակի շունչը զգալու պակասն է և սա այն դեպքում, երբ XX դարավերջի ազգային, քաղաքական, սոցիալական կյանքի պայմաններում դրամային սնունդ տվող ամենադրամատիկ շրջանն է:

Մյուս պատճառը ժանրի տպագրության և բեմադրության հետ կապված դժվարություններն են: Բոլոր հեղինակներին չէ, որ հաջողվում է հաղթահարել այս պատենչը՝ հատկապես կապված բեմադրության հետ: Շատ դեպքերում հաջողվում է այն հեղինակներին, ովքեր հեղինակավոր դիրքեր են գրավում իշխանական տիրույթներում. սա անցման շրջանին հատուկ երևույթներից է:

Բարեբախտաբար առանձին անհատ բարերարներ, կայացած հրատարակչություններ չահագրգիռ դեր են խաղում ժամանակակից դրամատուրգիան և թատրոնը տեղից շարժելու ուղղությամբ: Այս առումով կարևոր է նշել «Արդի հայ թատերգություն» մատենաշարի գոյությունը («Վան արյան» հրատարակչություն), Կարինե Սողոմոնյանի հիմնադրած «Դրամատուրգիա» հանդեսը, որի էջերում լույս են տեսնում ոչ միայն ժամանակակից հայ դրամատուրգների համեմատաբար հաջողված գործերը, այլև թարգմանաբար ներկայացվում են արդի արտասահմանյան դրամատուրգների ստեղծագործությունները, որոնք զգալի դեր են խաղում հայ երիտասարդ թատերագիրներին ճաշակ և ուղղություն տալու առումով: Այս ամենով հանդերձ, հայ ժամանակակից դրամատուրգիայի ասպարեզում որոշակի տեղաշարժեր են նկատվում՝ միտված դեպի նորը: Դա երևում է նրանից, որ և՛ ավագ և՛ երիտասարդ սերնդի դրամատուրգները սկսել են ազատագրվել դասական դրամայի կարծրացած կանոններից, որոնք այլևս քննություն չեն բռնում: Համապատասխանաբար վերանայվում են նաև ռեժիսուրան և բեմարվեստի սկզբունքները: Ուշագրավը այն է, որ այդ պրոցեսները տեղի են ունենում և հին և նոր սերնդի դրամատուրգների գործերում, այն էլ՝ միաժամանակ: Այդ պատճառ-

ուով էլ նորին սպասող Հանդիսատեսը նրանց միջև տարբերություն չի դնում և դիտում է այն գործերը, որոնք Համեմատաբար Հաջողված են:

Նկատի ունենք մի կողմից՝ Պերճ Զեյթունցյանի, Աղասի Այվազյանի, Նորայր Աղայանի, մյուս կողմից՝ Գուրգեն Սանջյանի, Կարինե Սողիկյանի և ուրիշների դրամատուրգիան: Այս Համապատկերում նկատելի է դարձել նաև այսպիսի մի իրողություն, որ ուղեկից երեւոյթ է: Ժամանակակից թատրոնները ինքնաֆինանսավորման պայմաններում ձգտում են ամեն կերպ ապահովել Հանդիսատեսի ներկայությունը՝ տարբեր միջոցների դիմելով: Այդ միջոցներից մեկը «Դրամարկղային դրամաների» բեմադրությունն է, որ չըջանցում է բարձր մակարդակի Հանդիսատես ունենալու պայմանը: Նման դեպքերում թատրոնը, դրամատուրգիան Հանդիսատեսին բարձրացնելու փոխարեն, իրենք են իջնում նրանց մակարդակին: Բեմադրում են այնպիսի գործեր, որոնցում նկատելի են էրոտիկայի տարրեր, փորձարարական տրյուկներ, աուրյային ուղեկցող էժանագին կատակներ և այլն: Սա Համատարած երևույթ է ոչ միայն մեզանում, այլև ժամանակակից արտասահմանյան թատրոնների պրակտիկայում: Այս «անլրջության ֆոնի» վրա, որ յուրահատուկ է անցման շրջանի թատրոնին, բավական ակտիվացել է գրողների կապը թատրոնների հետ: Երևույթին փորձում է պատասխան տալ արձակագիր Պերճ Զեյթունցյանը, իր Հարցազրույցներից մեկում: «Իմ փրկությունը այսօր թատրոնն է. ի վերջո, թատրոնի լի դահլիճը մի գրքի տպաքանակ է: Դրա Համար գրողին այն ձեռնտու է: Գրողը ուզում է երկխոսություն մեջ մտնել ընթերցողի, Հասարակություն հետ: Եվ թատրոնը ինձ այդ Հնարավորությունը տալիս է»:⁸⁸

Մենք այս հեղինակի և նրա սերնդի դրամատուրգիական գործերի քննությունը չենք անդրադառնալու՝ հաշվի առնելով կոնկրետ գիտական խնդրի ժամանակագրական սահմանները:

Դարավերջի երիտասարդ դրամատուրգներից առավել աչքի ընկնող հեղինակներից են՝ Գուրգեն Սանջյանը, Կարինե Սողիկյանը, Նեյրի Շահնազարյանը, Դավիթ Մուրադյանը, Էդվարդ Միլիտոնյանը, Գևորգ Կարապետյանը, Սամվել Կոսյանը և ուրիշներ: Այս շարքի մեջ Հայ ժամանակակից դրամատուրգիայի զարգացման գործում իրենց մասնակցությունը ունեն նաև սփյուռքահայ հեղինակներ՝ Ա.Վարդանյանը, Մ. Աղամյանը, Ս. Արամունին և ուրշներ:

⁸⁸ Հայոց աշխարհ: N 5, 2005 թ:

Վերոհիշյալ հեղինակների դրամատուրգիական երկերի սեմանտիկ դաշտի նշաններից երևում են, որ վերջիններս, յուրաքանչյուրը յուրովի՝ ասել է թե ստեղծագործաբար, յուրացրել են ժամանակակից արևմտյան դրամային հատուկ կյանքային ֆաբուլայից սյուժե արտածելու, բանարվեստային հնարանքները կիրառելու, մյուս կողմից, աբսուրդի, էքզիստենցիալիզմի, մոդեռնիզմի և պոստմոդեռնիզմի թատրոնի կենսանյութի ընտրություն, մշակման և բեմականացման օրենքները, մոտեցումները կիրառելու հակվածությունը: Նկատելի է նաև արևմտյան ժամանակակից դրամայի տարբեր ժանրերի ստեղծման, ընդօրինակման միտումները:

Ժամանակակից հայ թատերգություն պրակտիկայում սկսել է լայն կիրառություն գտնել մենադրամայի ժանրը: Սա, անշուշտ, նորություն չէ դրամատուրգիայի պատմության մեջ. նորը այն է, որ ժանրը արմատապես փոխվել է ներսից: Այդպիսի գործերի հեղինակներ են Անահիտ Թոփչյանը («Մենախոսություն գժանոցում»), Ռաֆայել Նահապետյանը («Մարդկանցից այն կողմ»), Սամվել Սալաթյանը («ձիչ»), Նելլի Ծահնագարյանը («Թափոր»), Երվանդ Մանարյանը («Անտերունչ մի սալյակ ձեղնահարկում»), Վարուժան Նալբանդյանը («Ծննդյան տարեդարձ») և ուրիշներ: Այսպիսի ստեղծագործություններում, ինչպես ընդունված է բնորոշել՝ խոսքի ժամանակային տևողությունը գերազանցում է գործողություն ժամանակին, քանզի հերոսի վերհուշը սրանցում ակտիվ դերակատարություն ունի և այս պարագայում հերոսի գործողությունը ոչ այնքան ֆիզիկական շարժում է տարածության մեջ, որքան՝ մտքի, խոհի: Այստեղ գործում է, այսպես ասած՝ հոգու շարժման դինամիկան, ինչպես քնարական բանաստեղծության մեջ: Սա յուրօրինակ տարատեսակ է մեկ կամ երկու գործողություններից բաղկացած փոքր ծավալ և սահմանափակ հերոսներ ունեցող միկրոդրաման, հեղինակները՝ Գ. Սանջյան, Կ. Սողոմոնյան, Դ. Մուրադյան, Գ. Ծահյան, Հ. Հակոբյան և ուրիշներ: Ժամանակակից գրականության մեջ, այդ թվում և դրամայի, տարածաժամանակային պլանով ժանրերը գնալով սեղմվում են: Սա պատճառաբանվում է նրանով, որ ժամանակակից դինամիկ աշխարհում մարդը այնքան է ծանրաբեռնված ամեն կողմից վրա հասնող տեղեկատվական հոսքերով, որ ստիպված է լինում ընտրել ամենասեղմը, ամենակարևորը: Դրա պատճառով է դրամայի նոր ժանրերում գործողությունները արտապատկերվում խոսքի միջոցով՝ կյանքի թատրոնը դարձնելով գաղափարի թատրոն: Իսկ խոսքի սեղմությունը (ուստի և

դրամայի ծավալի) ապահովելու նպատակով երկխոսությունը դարձնում են երկխոսականացված մենախոսություն՝ օգտագործելով տեխնիկական միջոցներ, որպիսին հեռախոսն է: Այս դեպքում թեև հանդիսատեսը չի լսում անտեսանելի հերոսի ձայնը, բայց բեմում ներկա խոսող հերոսի շեշտադրումների, տրամադրությունների փոփոխությունների, ընդմիջարկումների միջոցով հնարավոր է դառնում կռահել մենախոսականացված երկխոսության էությունը: Սրանից է ածանցվել ռադիոպիեսի ժանրը, որ լայն տարածում ունի ինչպես մեզանում, այնպես էլ դրսի աշխարհներում: Սրանում տեսողականի բացակայությունը պայմանավորվում է ժանրային յուրահատուկ օրինաչափություններ, արտացոլման միջոցներ, ձևեր: Այս ձևերից կարևորը ձայնային ակուստիկան է, որ ռադիոպիեսի արտահայտչական միջոցներից է, քանի որ հերոսի շարժումը ժամանակի և տարածությունից մեջ, նրա ժեստերն ու միմիկան անմատչելի են ռադիոպիեսներին, հասկանալի է նաև ունկնդրին: Ժամանակակից պիեսներում շատ է կարևորվում լեզուն, որն էլ բնորոշում է ստեղծագործության ձևը և - ծառայում իրականության ընկալման նոր միջոցների ստեղծմանը: Դյուրենմաթը, որ ժամանակակից հայ բեմի համար այս իմաստով լավ օրինակ է հանդիսանում, գտնում է, որ չկա այսպես կոչված «մաքուր խոսք» ոչ թատրոնում, ոչ էլ ռադիոպիեսներում. քանի որ դրամատուրգիական խաղի մեջ հնարավոր չէ վերանայ կոնկրետ մարդու խոսքառձի ինքնությունը, սա է ստեղծում հոգեվիճակին համարժեք այն զգացմունքային հոսքը, որ արտաբերվում է՝ երանգավորելով խոսքի շեշտադրությունը:

Ռադիոպիեսներում աշխարհը չափազանց վերացարկված է լսողության մակարդակներում և դրանում է նրա մեծ հնարավորությունները, բայց և թուլությունները:

Ռադիոպիեսի համար անչափ կարևոր է բառի իմաստային դաշտը, քանի որ ունկնդիրը չի փնտրում դերասանին, չի տեսնում նրան և միայն ձայնի ելևէջներից պիտի կարողանա հասկանալ, թե խոսքը բառ-իմաստի որ երանգն է արտահայտում: Ունկնդիրը կարող է միայն կռահել հանդես եկող հերոսների մտքերը, զգացմունքները: Այս տիպի գործերում մեծ հաջողությունների են հասել Բյուտորը, Նատալի Սարրոտը, Բեքետը:

Մեր երիտասարդ դրամատուրգները անտեղյակ չեն դրամատուրգիայում և թատրոնում տեղի ունեցող այն նոր շարժումներին: Աշխատում են այնպես անել, որ իրենց համար նորի քննություն բռնող

տարրերը հնարավորին չափով ներմուծեն սեփական ստեղծագործությունների մեջ: Գնալով մեզանում ձևավորվում է դրամայի մի մեթոդ, որ հատուկ էր նոր ավանգարդիզմի թատրոնին: Այս բնագավառում, ինչպես շատերին է հայտնի, կարևոր դեր է խաղում ավատրիական ժամանակակից դրամատուրգիան, որի առաջատարներից էին Պիտեր Հանդկեն, Պիտեր Տուրինին և ուրիշներ: Այս տիպի գործերում դրամատուրգները հակված էին թատրոնի միջոցով անմիջապես ազդել ունկնդրի, հանդիսատեսի վրա: 60-ական թվականներին արևմտյան ավանգարդիստների մեջ այն միտքն էր իշխում, թե Բրեխտը, որ այս ուղղության հիմնադիրներից էր, դուրս չի գալիս մարդ-արարածի (հերոսի) կադապարներից դեպի վիրտուալ աշխարհը՝ ընդլայնելու համար նրա հավանական հնարավորությունները: Ըստ Թեոդոր Ադոունի միշտ արվեստի մի գործը հակադրված է մյուսին: Այս հակադրության գոյությունն է նախադրյալներ ստեղծում նոր արվեստի հայտնության համար: «Արվեստը, գեղագիտությունը ավելի շատ աններդաշնակի տգեղի մեջ է ծագում, քան ներդաշնակ գեղեցիկի»:⁸⁹

Հակադրության մեջ ինչ-որ մի բան կա, որ դարձել է մոդեռնի նշանաբանը: Այս նշանաբանից են սկիզբ առնում խոսակցական պիեսները: Լավագույն օրինակ է Պետեր Հանդկեի «Հանդիսատեսի պախարակումը» դրաման: Այս գործերը նաև ընդունված է անվանել պիեսներ առանց հերոսների:

Ո՞րն է այս տիպի պիեսի պայմանականությունը:

Բեմում, հանդիսատեսի առջև հանդիպում են երկու անանուն հերոսներ և սկսում լուտանքներ թափել վերջիններիս վրա՝ մեղադրելով նրանց այն բանի համար, որ իրենք են մեղավոր աշխարհի աններդաշնակության համար: Բեմի և դահլիճի միջև սկսում է մի բանավեճ, որի ընթացքում հանդիսատեսը ակամայից դառնում է դերասան: Եվ այդ բանավեճը շարունակվում է այնքան ժամանակ, մինչև հանդիսատեսը չի լքում դահլիճը: Այս տիպի դրամայի նշանաբանը այն է, որ հարկավոր է աշխարհի պատկերը բեմում այնպես աղավաղված ներկայացնել, որ հանդեսատեսի մեջ ցանկություն առաջանա այն փոխելու: Արևմտյան թատրոնի նոր սերնդի, այսպես կոչված «խոսվությունը» նախորդների նկատմամբ, գալիս է նրանից, որ իբր այդ նախորդները պասիվացնում, անտարբեր են դարձնում հանդիսատեսին՝ դարձնելով նրանց «թատերասեր իմպոտենտներ»: Ըստ դրամա-

⁸⁹ Թ. Ադոուն, Գեղագիտության տեսություն, Երևան, 2001, էջ 95

տուրգ Պետեր Տուրինիի ժամանակակից աշխարհում ուրիշ այլ ճանապարհ չկա հասարակութան վրա ազդելու: Ժամանակակից արվեստաբաններից ոմանք գտնում են, որ դա թատրոնի վերջն է, ոմանք էլ դրա մեջ տեսնում են նոր թատրոնի ծնունդը: Այսպիսի գործերի մեջ հատուկ նշանակություն է տրվում լեզվի ազատությունը. այստեղ իսպառ բացակայում է «օսլայած լեզուն», քանի որ այն մեռած է և չի ազդում դիմացինի վրա, դառնում հեզանքի առարկա: Հեղինակները նաև այն կարծիքին են, որ քաղաքավարության, երկչոտության մեջ է ծնվում քաղքենությունը, ամեն ինչի նկատմամբ իներտությունը, ի վերջո՝ աշխարհը փոխելու ցանկությունը: Մեզանում, իհարկե, այսպիսի գործեր, այսպիսի բեմադրություններ չկան: Կարելի է նշել մի օրինակ միայն՝ «Արտասահմանյան գրականություն» ամսագրում, 2001 թ. էջ 61-82 լույս է տեսել Պիտեր Տուրինիի «Վերջ վերջապես» գործը, որ թարգմանել է Վաչագան Գրիգորյանը:

Ուշադրություն դարձնենք նաև արտասահմանյան տարածում գտած դրամայի մի ուրիշ տեսակի վրա, որ նախորդի յուրօրինակ շարունակությունն է: Խոսքը վերաբերում է, այսպես կոչված վավերագրական դրամային: Վավերագրական այն իմաստով, որ դրամատուրգը պարզապես սղագրում, ձայնագրում է պատահական ուրիշի խոսքեր, որոնք համապատասխանում են իրականությանը: Սրանք չխմբագրված, պաշտոնական տեսքի չբերված խոսքեր են, որ նատուրալիզմի հասնող վավերականություն ունեն: Մի կողմից զավեշտական են, մյուս կողմից մտահոգության կնիք ունեն: Նման դեպքերում բառի, խոսքի կոպտությունը դրամայի տեքստում յուրահատուկ ոճակառույց նշանակություն է ձեռք բերում: Սա խոսքի ճակատագիրն է ժամանակակից հասարակության մեջ, խոսել այդ բառերով, նշանակում է խոսել հասարակության կերտվածքի նրա համակեցության կոմֆորտի մասին:

Վավերագրական դրամայի տեսակը, որպես այդպիսին, մեզանում չկա, բայց կան գործեր, որ մոտեցված են դրամայի այդ որակին: Այս իմաստով, թերևս, բացառություն են կազմում Վահրամ Սահակյանի «Նախաբալդան» և «Իմ մեղքը» դրամաները:

Ուշադիր հետևելով Գուրգեն Խանժյանի ստեղծագործություններին, դժվար չէ նկատել, որ նա բավական զգայուն է ժամանակակից աշխարհի գրականության, մասնավորապես՝ արձակի և դրամայի նկատմամբ: Նա ոչ միայն չի ընդօրինակում, այլև հաճախ այդ օրինակից առաջ է ընկնում՝ ստեղծելով իրենք: Վերը մենք խոսում էինք

վավերական դրամայի մասին: Այս ժանրի յուրահատուկ զարգացման լավ օրինակ է նրա «Կալանք» մեկ գործողությունը դրաման: Գործողությունը տեղի է ունենում վավերական հիմք ունեցող, բայց միևնույն ժամանակ, պայմանական հերոսի՝ Մադոյի բնակարանում: Դրամայի հերոսները խոսում են տարօրինակ «բնավորություն ունեցող» ձևով եղանակի մասին: Նրանցից մեկը պատուհանի առջև կանգնած դատողություններ է անում՝ ինչ է կատարվում այս մոլորակի հետ. փոխվել է բնությունը, փոխվել են մարդիկ ...Անսպասելիորեն մեջ է ընկնում Տավրոս անունով հերոսը և սկսում դժգոհել III աշխարհի համար ստեղծված ամերիկյան անճաշակ ֆիլմերի մասին, որոնցում համատարած բռնություն է, սպանություն, սեքս: Բայց հետո հերոսները դժգոհելով այս ամենից, ակամայից դառնում են այդ նույն աշխարհի բարբերի կրողները: Այս հերոսները ճակատագրի բերումով հայտնվել են կյանքի հատակում և անում են այն, ինչ թելադրում է նրանց իրականությունը: Նրանք իրենց գոհհիլության հասնող բառ ու բանով ընդվզում են իրականության դեմ, այս դեպքում նաև՝ իրենք իրենց դեմ: Սրանք իրական կյանքից վերցրած այն վավերական հերոսներն են, որոնց մասին խոսվեց վերևում: Սրանք գրական հարդարանքների չեն ենթարկվում, պարզապես «նկարահանվում», արձանագրվում են: Այս առումով ուշագրավ է բոլորովին ուրիշ առիթով ասված Ֆոլկների կարծիքը. «Հեղինակը իր վրայից հանում է իր հերոսներից յուրաքանչյուրի գործողությունների կամ արտահայտությունների համար պատասխանատվությունը: Հենց որ կերպարը կանգնի սեփական ոտքերի վրա ու սկսի շարժվել, ինձ մնում է միայն թուղթ ու մատիտով հասնել նրա ետևից, որպեսզի հասցնեմ նրա խոսքերն ու արարքները հրամցնեմ իմ ընթերցողներին»:⁹⁰

Ստեղծագործական նույն կենցաղավարությունը հատուկ է նաև Գուրգեն Սանճյանին: Նա հարկ չի համարում իր հերոսներին դուրս բերել «կյանքի հատակ, կոչված միջավայրից, դրա համար գրականությունը պարզապես անճարակ է: Սանճյանի խնդիրն է դառնում անմիջապես չփվել այդ հերոսների հետ, ապրել այդ միջավայրում, դառնալ իրականությունը վավերագրող արվեստագետ: Նրա արձակին և դրամային հատուկ է տիպաժային խայտաբղետությունը: «Տիգրան մեծ» պիեսում, որ հաջողությամբ բեմադրվել է Հ. Պարոն-

⁹⁰ Уильям Фолкнер, Статьи, речи, интервью, письма, М., "Рагуга", 1985, стр. 397.

յանի անվան երաժշտական կոմեդիայի թատրոնում, արժանացել է ժամանակակից Հանդիսատեսի հավանությունը: Սա նշան է այն բանի, որ Հեղինակը իրականացնում է Հասարակության սոցիալական պատվերը գրականության ձևով: Դրամայում Տիգրան Մեծի անունը խիստ պայմանական է, վերջինիս հիմքում ընկած է Հեղինակի ոչնչացնող իրոնյան ժամանակակից տիգրանների նկատմամբ, որոնք ընդդայնում են միայն իրենց իրավունքների, հարստության չափերի սահմանները:

Ժամանակակից Հանդիսատեսին հայտնի է, թե իրեն չըջապատող միջավայրում ինչ պայքար է գնում իշխանական լծակներին տիրանալու համար: Սրանք են մեր նոր տիգրանները, և սա է դրամայի գաղափարական ենթատեքստը: Այսօր մեզանում, թերևս, Սանժյանը այն միակ դրամատուրգն է, որ խորապես տիրապետում է ժամանակակից իրականությանը և կարողանում է նույնքան խորապես արտացոլել այն: Եվ այդ ամենը առանց կոմպրոմիսի, առանց ծոմովելու, ինչպես ընդունված է մեր ժամանակակից գրականության որոշ Հեղինակների շրջաններում: Դրամայում «Հեղինակի գենքը ոչնչացնող ծաղրն է», դրա համար էլ նրա մեծադիր պորտրեն չի ծածանվում քաղաքի լայնահուն պողոտաների մայթամոտ սյուների վրա: Հեղինակը, Հանձինս իր նոր Տիգրանի, մերկացնում է ժամանակակից քաջնազարականությունը, կամ ինչպես գրականագետ Ժենյա Քալանթարյանն է բնորոշում՝ ագրեսիվ նազարականությունը: Տիգրանին չըջապատող բոլոր հերոսները նույն շրջանի ու շրջապտույտի մեջ են, որ նշանակում է, թե բոլորս ենք դրա մեջ, քանզի բոլորս ենք «ընտրում» և բարձրացնում այդ քաջնազարներին, կուսակցական կուռ շարքերով քայլում դեպի ընտրական տեղամասերը հանուն ազատության, հանուն ժողովրդավարության:

Բոլորովին այլ պատկեր են ներկայացնում Կարինե Սողիկյանի դրամաները: Սրանցում կյանք-թատրոն կապի օրենքները մի այլ տեսք ունեն:

Հեղինակը իր գործերում հաճախ է դիմում ֆանտաստիկա գործիքի օրենքներին, որ շատ տարածված է ժամանակակից արևմտյան դրամատուրգիայում, հատկապես Պիրանդելլոյի գործերում: «Այստեղից հետո» ֆանտաստիկ պիեսում Հեղինակը փորձ է անում շոշափել այնքան շոշափված մահվան առեղծվածի էությունը: Ենթատեքստը այն է, որ մահը միշտ անխուսափելի է, հաճախ՝ անսպասելի: Բոլորը դիմադրում են, բայց հետո համակերպվում, (ակամայից հիշեցնում է Դուրյանի «Տրտունջը»): Սողիկյանի հերոսները հաճախ հայտնվում

են կյանքի անորոշությունն ճանձրույթի մեջ՝ սպասումներ առանց արդյունքի (Բեքետ), մի տարբերությամբ, որ հերոսները փորձում են ընդվզել այս ամենի դեմ, բայց իրականությունը դրա հնարավորությունը չի տալիս: Հեղինակը իր հերոսների հոգեբանությունը բխեցնում է հենց այս իրավիճակային հանգամանքներից («Ինչպես կինը փախավ տնից», «Վերջին գնչուն» և այլն): Սրանք պայքարում են և ի վերջո պարտվում, որովհետև բախման մյուս բևեռը անորոշ է, չկա ընդգծված այն հակադիր ուժը, որը կարող է փոխել դրամայի հերոսի գործողությունների, նպատակադրումների ընթացքը:

Թեմատիկ ընտրությունն առումով (խոսքը վերաբերվում է երկրից հեռանալու խնդրին) մի ուրիշ խումբ են կազմում համեմատաբար ավագ սերնդի դրամատուրգները՝ Ժիրայր Անանյան, («Տեր, մի թող մեզ անտեր»), սփյուռքից՝ Սորեն Արմանի, Ա. Վարդանյան, Մ. Ադամյան: Թեմատիկ պլանով ժամանակակից արևմտյան գրականությունն, մասնավորապես՝ դրամատուրգիայում, շատ տարածված են անտիկ ու միջնադարյան շրջանին վերաբերող վեպերը, դրամաները: 19-րդ դարավերջի գրողներից մեկը՝ Նաթանիել Հոթորնը իր «Մարմարե ֆավն» վեպի առաջաբանում այն կարծիքն է հայտնում, որ Ամերիկայում առանց անտիկ աշխարհի պատմության փորձի ոչ մի գրող չի հասկանա, թե ինչ դժվար է նման թեմայով գործեր ստեղծել: Այն էլ մի երկրում, որտեղ չկան ոչ սուվերեններ, ոչ պատմություն: Այսպիսի գրականություն ստեղծելու համար անհրաժեշտ են փլատակներ: Այդուհանդերձ այստեղ նույնպես ամերիկյան գրականությունը որոշակի հաջողությունների հասավ: Այդ պրոցեսը ակտիվացավ նոր ժամանակների հնագիտության հայտնաբերումների շնորհիվ, հատկապես՝ Շլիմանի: Հայտնի է Իրվին Ստոունի «Հունական գանձը» գործը, որ նվիրված է Հենրի և Սոֆի Շլիմանների հիշատակին: XX դարում իրար հետևից ստեղծվեցին Ջոն Հերսի «Գավազրություն», Ջոն Ափոլայկի «Կենտավրոսը», Վիդուլի «Հուլիանոսը»: Եթե ամերիկյան նախորդ դասական շրջանի գործերը հենվում էին պատմական անտիկ աշխարհի, ապա նորագույն արձակն ու դրաման, հիմք ունենալով պատմական փաստը, զարգացնում էին մի նոր փիլիսոփայություն, որ ամբողջությամբ ուղղված էր XX դարին. Ջոն Հերսի կարծիքով քրիստոնեությունից հետո անտիկ աստվածները չանհայտացան, քանզի մեռնելիս նրանք իրենց աստվածային բնույթը փոխանցում էին ուրիշներին:

Արևմուտքում, հատկապես դրամատուրգիայում շատ են անդրադարձել Կեսարի կերպարին: Նրա ողբերգական մահվան մասին շատ

դրամաներ են ստեղծվել, որոնց մեջ առանձնանում է, իհարկե, Շեքսպիրի «Հուլիոս Կեսարը»: Կեսարի և Կլեոպատրայի հարաբերությունների պատմությունը իր արտացոլումն է գտել նաև Փրանսիական կլասիցիզմի գրականության մեջ, հատկապես՝ դրամատուրգիական: Ավելի ուշ այն իր յուրօրինակ արտացոլումը գտավ Բերնարդ Շոուի «Կեսար և Կլեոպատրա» թատերգության մեջ: XX դ. գերմանական գրականության մեջ հայտնի է Բերթոլդ Բրեխտի «Պարոն Հուլիոս Կեսարի գործերը» ստեղծագործությունը, որ, ցավոք, կիսատ է մնացել: Այս առումով մենք քիչ բան ունենք արված, թերևս միակ օրինակը երիտասարդ դրամատուրգ Վահան Վարդանյանի «Ալեքսանդր» պատմական ողբերգությունն է, որ գրված է նոր ոճով և որի ենթատեքստը ուղղված է մեր այսօրվա իրականությանը:

* * *

Սկսած Հնագույն ժամանակներից և մինչև այսօր քաղաքակրթական զարգացումների շղթայում իր նշանակալից ներդրումն է ունեցել նաև հայ գրականությունը և արվեստը՝ մշտապես գտնվելով մշակութային երկխոսությունների, ազդեցությունների և փոխազդեցությունների դաշտում: Նախորդ դարաշրջանների համեմատությամբ համաչխարհային, մասնավորապես՝ արևմտաեվրոպական գրականության մեջ կատարվող տեղաշարժերը առավել ակտիվ դրսևորումներ ունեցավ XX դարի հայ գրականության մեջ՝ կապված աշխարհի ժողովուրդների տնտեսական, քաղաքական ու մշակութային կապերի սերտաճման, ինչպես նաև գիտության ու տեխնիկայի (ուսդիո, կինո, հեռուստատեսություն) աննախադեպ զարգացման հետ: Հայ գրականությունը, լայն առումով՝ մշակույթը, ի սկզբանե հակված լինելով դեպի արևմտյան մշակութային արժեքները, կարողացավ ստեղծել գեղարվեստական մտածողության իր ազգային որակը՝ ստեղծագործաբար յուրացնելով այն մեթոդները, փոխսոփայությունը, գեղագիտությունը, ոճերը և ուղղությունները, որոնք հսկայական նշանակություն ունեցան գրականության և արվեստի մեջ նորի հայտնաբերման գործում: Նկատի ունենք արևմտաեվրոպական գրականությունից և արվեստից եկող իմպրեսիոնիզմը, սիմվոլիզմը, էքզիստենցիալիզմը, ֆրոյդիզմը, միֆոլոգիզմը, սյուրռեալիզմը, մոդեռնիզմը ու պոստմոդեռնիզմը, որոնք գալիս էին XX դարի համաշխարհային գրականության մեջ լայն ճանաչում գտած այնպիսի հեղինակներից,

որպիսիք էին Թ. Մանե, Ֆուկներ, Զ. Զոյսը, Մ. Պրուստը, Փ. Կաֆկան, Ա. Քամյուն, Բ. Բրեխտը և ուրիշները:

Գեղարվեստական գիտակցության չափազանց բարդ շերտեր ունեցող այս տիպի գրականության բացահայտման ու մեկնության գործում նշանակալից դերակատարություն ունեցան նաև XX դ. ռուս և արևմտյան գրականագիտության մեծերը՝ Բախտին, Լիխաչեվ, Ավերինցեվ, Մելետինսկի, Կէմպբել, Բարտ, Էկկր, Ֆուկո և շատ ու շատ ուրիշներ, որոնց գիտական, տեսական ու մեթոդական փորձը ուղղորդիչ նշանակություն ունեցավ մյուս ժողովուրդների գրականագիտական մտքի զարգացման գործում:

Այսպիսով, համաշխարհային գրականության համատեքստ հասկացողությունը մի ամբողջական կենդանի օրգանիզմ է, որն իր մեջ ներառում է աշխարհի բոլոր քաղաքակիրթ ժողովուրդների, այդ թվում և հայ ժողովրդի գրականության գեղարվեստական փորձը:

Բ Ո Վ Ա Ն Դ Ա Կ ՈՒ Թ Ց ՈՒ Ն

Առաջին մաս

1. Գեղարվեստական երևակայություն մի քանի հարցեր	5
2. Գրական կերպարի հոգեբանությունը	55
3. Գրական դիմանկարի ստեղծման հոգեբանությունը	81
4. Գեղարվեստական երկի ընկալման հոգեբանությունը	99

Երկրորդ մաս

5. Վիպական կառուցվածքի դրամատուրգիական շերտը	115
6. Գեղարվեստական պատկերի զարգացման մշակութաբանական կոնտեքստը	125
7. XX դարավերջի հայ գրականությունը արդի համաշխարհային գրականության համատեքստում	149

ԶԱՎԵՆ ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ

**ԳՐԱԿԱՆ
ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ
ՀՈԳԵԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆ**

**Կազմի ձևավորումը՝ Կ. Հ. Սարգսյանի
Տեխ. խմբագիր՝ Վ. Զ. Բրդյան
Համակարգչային ձևավորումը՝ Կ. Հ. Սարգսյանի**

Ստորագրված է տպագրության 21.02.2011 թ.:

Ձափսը՝ 60x84 1/16: Թուղթը՝ օֆսեթ:

Հրատ. 13,5 մամուլ, տպագր. 15,0 մամուլ = 14,0 պայմ. մամուլի

Տպաքանակ՝ 200: Պատվեր՝ ...:

ԵՊՀ Հրատարակչություն, Երևան, Ալ. Մանուկյան 1

ԵՊՀ տպագրատուն, Երևան, Աբովյան 52

ԶԱՎԵՆ ՎԱՍԻԼԻ ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ

(բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր)

Հեղինակել է հետևյալ գիտական աշխատությունները.

1. Թումանյանի ստեղծագործական լաբորատորիան, Եր., 1984 թ.
2. Գեղարվեստական մտածողության հետքերով, Եր., 1985 թ.
3. Մարդը Ե դարի գրականության մեջ, Անթիլիաս, 1985 թ.
4. Հայ պատմավեպի պոետիկան, Եր., 1986 թ.
5. Խորենացին մշակույթի գիտակցության մեջ, Եր., 2001 թ.
6. Նորագույն գրականության զարգացման միտումները, Եր., 2003 թ.
7. Նարեկացու Մատյանը, Եր., 2006 թ.
8. Հնի և նորի զուգահեռներում, Եր., 2000 թ.
9. Գրողի ստեղծագործական հոգեբանության հարցեր, Եր., 2011 թ.

Բուհական դասագրքեր

10. Գրականության տեսություն, Եր., 1998 թ.
11. Տեքստաբանություն (մեթոդական ուղեցույց), Եր., 2000 թ.
12. Տեքստաբանություն (բուհական դասագիրք), Եր., 2008 թ.

Դպրոցական դասագրքեր

13. Հայ գրականություն 7-րդ դասարանի համար, Եր., 1993 թ.
14. Հայ գրականություն 7-րդ դասարանի համար (նոր ծրագրով), Եր., 1998 թ.
15. Գրականություն (նոր ծրագրով) 7-րդ դասարանի համար, Եր., 2001 թ.
16. Գրականություն, (դասագիրք 8-րդ դասարանի համար), Եր., 2007 թ.
17. Գրականության դասագիրք 11-րդ դասարանի համար (Վ. Կիրակոսյանի համահեղինակությամբ), Եր., 2010 թ.

Անթրոլոգիաներ, բանաստեղծական ժողովածուներ, տեքստաբանական աշխատանքներ

18. Մարգարիտներ հայ քնարերգության, 2-րդ հատոր, Եր., 1974 թ.
19. Poésie Armé'nienne antologie, Paris, 1973 թ.
20. Թումանյան (Հոբելյանական քառահատոր, 2-րդ և 4-րդ հատորներ), Եր., 1969 թ.
21. Հովհաննես Շիրազ, Ընտրանի, Եր., 2002 թ.
22. XX դարի հայ պոեզիա, Եր., 2005 թ.

23. Դ. Դեմիրճյանի գիտական հրատարակություն, 11-րդ և 12-րդ հատորներ, Եր., 1985 թ.
24. Մասնակցել է գրականության տեսության տարբեր խնդիրներին վերաբերող յոթ կոլեկտիվ մենագրությունների ստեղծման աշխատանքների, 1990–2010 թթ.
25. Հայ, ռուս գրական և հասարակական մամուլում հրատարակել է շուրջ հարյուր հոդված: