



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

ԷԴՎԱՐԴ ԶՐԲԱՇՅԱՆ

ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

ԲԱՆԱՐՎԵՍՏԻ ՀԻՄՈՒՆՔՆԵՐ

ԲԱՐԵՓՈՒՎԱԾ ՎԵՐԱՀՐԱՏԱՐԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ԴԱՍԱԳԻՐՔ ԲԱՐՁՐԱԳՈՒՅՆ ՈՒՍՈՒՄՆԱԿԱՆ
ՀԱՍՏԱՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՀԱՄԱՐ

ԵՐԵՎԱՆ

ԵՊՀ ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ

2011

ՀՏԴ 891.981.0 (075.8)

ԳՄԴ 83.3Գ73

Ջ 864

Ջրբաշյան էդվարդ

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

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

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

ՀՏԴ 891.981.0 (075.8)

ԳՄԴ 83.3Գ73

ISBN 978-5-8084-1492-1

© ԵՊՀ հրատարակչություն, 2011

© Ջրբաշյան էդ., 2011

ԱՌԱՋԱԲԱՆ

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

Գրականագիտության հիմնական բաժիններն են՝ գրականության պատմությունը, գրական քննադատությունը և գրականության տեսությունը:

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

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

բողջ համայնապատկերի նկարագրությունը: Գրական քննադատություն մեջ գիտական չափանիշները զուգակցվում են հրապարակախոսական հարցադրումների հետ, գրականություն լսողները դիտվում են ժամանակի հասարակական կյանքի պահանջների տեսանկյունից:

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

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

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

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

դրանք հավաքել: Մատենագիտությունը մեծապես հեշտացնում է գրականագետի աշխատանքը, օժանդակում տվյալ գրական երևույթի ուսումնասիրմանը:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ըմբռնումով էլ որոշվել են սույն դասագրքի կառուցվածքն ու ընդգրկման սահմանները:

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

Երկրորդ գլուխը նվիրված է գրական երկի բովանդակության և ձևի ըմբռնումներին, որոնք ելակետ պետք է լինեն ստեղծագործության բազմազան տարրերն ու նրանց փոխհարբերությունը ճիշտ հասկանալու համար:

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

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

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

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՅՈՒՐԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆԸ

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ՈՐՊԵՍ ԱՐՎԵՍՏԻ ՏԵՍԱԿ

Գրականության ընդհանուր և մասնավոր ըմբռնումները: Ամեն մի երևույթի ուսումնասիրությունը պետք է սկսվի նրա յուրահատուկ գծերի ըմբռնումից: Գրականության մասին գիտական հայացք ունենալու համար պետք է նախ և առաջ հստակորեն պատկերացնել, թե ինչ առանձնահատուկ տեղ է գրավում այն հասարակության հոգևոր կյանքում, ինչով է տարբերվում մշակույթի մյուս դրսևորումներից:

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

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

Սակայն ինչպես գիտական աշխատանքներում, այնպես էլ

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

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

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

արվեստ» արտահայտությունը՝ իբրև բանարվեստի հոմանիշ:

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

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

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

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

Արվեստի տեսակները և գրականությունը: Չարգացման դարերի ընթացքում առաջացել են արվեստի շատ տեսակներ, որոնց մի մասը հետագայում դուրս է եկել ասպարեզից: Բացի այդ, փոխվել են նաև հասարակություն ըմբռնումներն այն մասին, թե ինչը կարող է արվեստ համարվել: Օրինակ, այսօր դժվար է պատկերացնել, որ կլասիցիզմի շրջանում՝ XVII-XVIII դարերում, արվեստների շարքն էր դասվում գրոսայգիների հարդարման, ծառեր ու ծաղիկներ խնամելու վարպետությունը, մի բան, որն այժմ ոչ ոք արվեստ չի համարի: Մյուս կողմից, առաջանում են և նոր արվեստներ, ինչպես XX դարում ստեղծված կինոարվեստն իր բազմազան տեսակներով կամ հեռուտատեսությունը, որը կյանքի կոչեց շարժապատկերի այլևայլ ձևեր:

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

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

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

Նկարչությունը (գեղանկարչությունը) գույների և գծերի

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

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

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

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

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

Արվեստի տեսակների երկրորդ խումբը կոչվում է **ժամանակա-յին** (կամ՝ տևողային): Դրանք են՝ գրականությունը և երաժշտու-թյունը, որոնք, օգտագործելով խոսքն ու հնչյունները, ստեղծում են ժամանակի ընթացքում իրար հաջորդող պատկերներ, ցույց են տալիս **գործընթացներ** (չարժում, զարգացում), որոնք ընկալվում են նախ և առաջ **լսողությամբ**:

Երաժշտությունը ստեղծվում է հնչյունների օգնությամբ, որոնք հաջորդում են իրար որոշակի ներդաշնակությամբ, ուրիշով և ստեղծում են եղանակ (մեղեդի): Լսողության միջոցով երաժշտա-կան երկը թափանցում է մեր զգացմունքների աշխարհը, արթնաց-նում տրամադրություններ, ապրումներ: Երաժշտությունը թերևս ամենից անմիջական, հուզական արվեստն է, որն իսկույն համա-պատասխան վերաբերմունք է առաջացնում ունկնդրի մեջ: Տար-բերում են երաժշտության երկու հիմնական տեսակ, որոնք հաճախ կարող են և միանալ՝ ձայնային (որը երգվում է) և գործիքային (որը կատարվում է երաժշտական գործիքների վրա): Սրանք էլ իրենց հերթին ունեն բազմաթիվ ենթատեսակներ (երաժշտական ժան-րեր)՝ երգ, ոտմանս, սիմֆոնիա, օպերա, կանտատա և այլն:

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

Համադրական արվեստներից իր կազմությամբ ամենից պարզը **պարն** է, որը ներկայացնում է մարդկային մարմնի ուրիշիկ շար-ժումներ՝ երաժշտության ուղեկցությամբ: Երաժշտությունը զգալի չափով պայմանավորում է պարի ուրիշը, արագությունը, ընդհա-նուր տրամադրությունը:

Ավելի բարդ կազմություն ունի **թատրոնը**՝ իր տարբեր տեսակ-ներով (դրամատիկ թատրոն, երաժշտական թատրոն, օպերա, բա-լետ և այլն): Թատրոնի մեջ հաճախ միանում են գրեթե բոլոր ար-վեստների տարրերը: Նրա հիմքում դրված է որևէ գրական ստեղ-ծագործություն՝ պիես (օպերայում՝ լիբրետո), որը պայմանա-

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

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

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

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

առարկայական աշխարհի բազմապիսի պատկերներ:

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

Պոեզիան (գրականությունը) համարելով արվեստի բարձրագույն արտահայտություն՝ Հեգելը գրում էր. «Պոեզիան ավելի, քան որևէ այլ արվեստ, ընդունակ է բացահայտելու որոշակի հանգամանքների լրիվությունը, որոշակի հաջորդականություն՝ հոգեկան շարժումների, կրքերի, պատկերացումների հաջորդափոխությունը և որոշակի գործողության պահերի ներփակված շրջանակը... Այդ պատճառով, խոսքի արվեստի առջև... փոփում է անչափելի և շատ ավելի լայն դաշտ, քան մնացած արվեստների առջև: Ամեն մի բովանդակություն, բոլոր հոգեկան և բնական առարկաները, դեպքերը, ամեն մի պատմություն, գործունեություն, արարքներ, ներքին և արտաքին վիճակներ՝ պոեզիայի համար կարող են ծառայել իբրև մշակման առարկա»:

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

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

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

...էն տախտի վրա աղոթում մի վանք,
էն ժայռի գլխին հըսկում է մի բերդ,
Մութ աշտարակից, ինչպես զարհուրանք,
Բուի կըռինչն է տարածվում մերթ-մերթ,
Իսկ քարի գըլխին, լուռ մարդու նըման,
Նայում է ձորին մի հին խաչարձան:

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

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

Արդոք հիշո՞ւմ ես, անտառ էր, առու...
Հեքիաթի պես էր՝ երագի նըման.
Ոսղաղ երեկոն խոսում էր անձայն,
Արդոք հիշո՞ւմ ես, հեռու, էր, հեռու...

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

Արդյոք հիշում ես, գիշերն էր գալու,
Հեքիաթի պես էր... Անտառ էր, ատու...
Արդյոք հիշում ես, հեռու էր, հեռու.
Կյանք, տխուր հովիտ հավիտյան լալու...

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

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

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

դովրդական ավանդույթյուններից՝ ներկայացնելով դրանք իբրև պատմական իրողություն և նկարագրություններ: Իսկ Մովսես Խորենացին արդեն բառացի գրի է առել ժողովրդական երգերն ու առասպելները՝ միշտ ցույց տալով, որ դրանք Հորինվել են իբրև այս կամ այն պատմական իրադարձության ուղղակի արձագանք:

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

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

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

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

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

Գրականություն և ժողովրդական բանահայրուսություն փոխհարաբերության հարցը ծագել է անհատական ստեղծագործության առաջացման պահից: Գրականությունը ծնվեց իբրև բանահայրուսության հարազատ զավակ, իբրև նրա ստեղծած արժեքների գրառման և գեղարվեստական մշակման արդյունք: Այդպես էր ամենուրեք, այդ թվում և հայ հին գրականության մեջ: Հին հունական արվեստի մեջ դիցաբանությունը՝ աստվածների և հերոսների մասին ժողովրդական առասպելներն ու լեգենդները, այդ արվեստի հարազատ հոդն ու զինանոցն էր. գրողներն ու նկարիչները դիցաբանությունից էին քաղում իրենց թեմաներն ու սյուժեները, կերպարներն ու արտահայտչական միջոցները:

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

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

ներով: Անխզելի կապը ժողովրդական ստեղծագործությունյան տարերքի հետ երևում է ոչ միայն Թումանյանի այն երկերում, որոնք ծնվել են բանահյուսության գեղարվեստական մշակման ճանապարհով (հեքիաթներ, բալլադներ, «Սասունցի Գավիթը», «Թմկաբերդի առումը» և այլն), այլև այն գործերում, որոնք անմիջականորեն ֆոլկլորային հիմք չունեն (օրինակ՝ «Անուշը»): Ժողովրդական բանահյուսությունը համարելով «մեր գրականության հարագատ հողն ու պատվանդանը»՝ Թումանյանը հանգում էր այսպիսի ընդհանրացման. «Ամեն մի ազգի բանաստեղծություն ժողովրդական լեզենդներով, ազգային ոգու ստեղծագործություններով է գորանում և ինքնուրույնության կնիք առնում, հաստատվում, առաջ գալիս, որպես մի ամբողջ ժողովրդի խոսք և դրանով էլ դառնում պատկառելի»:

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

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

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

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

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

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

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

Հովհ. Թումանյանի մեծությունն այն է նաև, որ նա արտացոլեց Հայ ժողովրդի ազգային բնավորության լավագույն գծերը, աշխարհը տեսնելու և զգալու, այսպես ասած, Հայկական տեսանկյունը: Դեռևս 1919 թ., Համեմատելով այս տեսակետից Պուշկինին և Թումանյանին, Ստ. Զորյանը գրել է, որ նրանց երկերում մենք տեսնում ենք ժողովրդի «նկարագիրը, ոգին, աշխարհայացքը, ինչ որ նրանց դարձնում է յուրայինների համար հարազատ ու սիրելի, օտարների համար՝ նորագյուտ ու գրավիչ, իսկ նրանց գործերը՝ համազգային, հետևաբար և համամարդկային: Ինչպես Պուշկինի մոտ մարդ հինգ զգայարաններով զգում է ռուսն ու ռուսականը, այնպես էլ Թումանյանի երկերում - լինի մանկական ոտանավոր, պոեմ, հեքիաթ թե լիրիկական հատված - մարդ զգում, տեսնում և շնչում է Հայն ու Հայկականը»:

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

կյանքի նոր պահանջներին համապատասխան: Այդ առումով հետաքրքիր է համեմատել ժողովրդայնությունից բնույթը թումանյանի և նրա նախորդ շրջանի բանաստեղծների երկերում: Ալիշանը, Պատկանյանը, Շահազիզը բանաստեղծորեն արտահայտեցին հայ ժողովրդի ազգային-հայրենասիրական մղումները, պատկերեցին անցյալի հերոսական դրվագները: Այդ ամենով նրանք հզոր ազդեցություն գործեցին ազգային ինքնագիտակցությունից և հասարակական կյանքի զարգացման վրա: Սակայն նրանց ժողովրդայնությունն ուներ իր պատմական սահմանափակությունը: Ապրելով հայրենի երկրից հեռու, օտար երկնքի տակ՝ այդ բանաստեղծները չէին կարող ամբողջ խորությունը ու լայնությունը ճանաչել և պատկերել ժողովրդի կյանքն իր բնական գույներով, կոնկրետ, իրական հանգամանքներով: Այնինչ XIX դարի վերջում պոեզիային ներկայացվող պահանջներն էապես փոխվեցին: Հայրենասիրական գաղափարների արծարծումից զատ անհրաժեշտ էր ժողովրդի կյանքի լիարյուն, ճշմարտացի պատկերում, հայրենիքի «տանջանքների ու տենչանքների» լայն ու խոր արտացոլում: Այդ խնդիրն իրագործեց, ամենից առաջ, Հովհաննես Թումանյանը, որն ազգային բանաստեղծությունը բուն էությունը տեսնում էր ոչ թե «ազգասիրական քարոզների» կամ պատմաաշխարհագրական անունների հիշատակման, այլ ժողովրդի «հոգին, շունչը, վիշտը, ուրախությունը, սովորությունը, զգացմունքը» գեղարվեստորեն արտահայտելու մեջ:

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

Հիմք կազմող գաղափարը՝ համամարդկային»:

Գրականություն (և ընդհանրապես արվեստի) յուրահատկություն մյուս կարևորագույն կողմը կապված է կյանքի ընկալման և արտացոլման պատկերային եղանակի հետ, որի քննությունն էլ մենք այժմ կանցնենք:

ԳՐԱԿԱՆ-ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՊԱՏԿԵՐ

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

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

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

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

Այս խոսքերով ընդգծվում են և՛ արվեստի սերտ կապը մարդկային մտածողության ընդհանուր ընթացքի հետ (պատկերավոր մտածողություն), և՛ նրա յուրահատուկ բնույթը, որը կայանում է պատկերներ ստեղծելու մեջ (պատկերավոր մտածողություն): Այդ պատճառով էլ պատկերը ոչ միայն արվեստի յուրահատկությունն ուղղակի արտահայտությունն է, այլև նրա բոլոր հիմնական առանձնահատկությունների ըմբռնման ելակետը:

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

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

իր սահմանները: Նա այժմ նմանվում է, ինչպես սովորաբար ասում են, ամբողջ տեսանելի բնությանը, որի մեջ գեղեցկությունը միայն մի փոքր մասն է կազմում»: Արվեստի արտացոլման հնարավորությունները պատմական զարգացման ընթացքում անընդհատ մեծանում են, նրա տեսադաշտի մեջ են մտնում կյանքի նորանոր կողմեր: XX դարից սկսած՝ գրականության մեջ ավելի ու ավելի մեծ չափերով են մուտք գործում գիտության, տեխնիկայի, արտադրության առաջընթացի հետ կապված հարցեր, որոնք անցյալում գեղարվեստական արտացոլման նյութ չեն եղել:

Բացի այդ, այն, ինչ արտացոլում են արվեստն ու գրականությունը, հաճախ այլ եղանակներով պատկերվում է նաև հասարակական գիտակցության մյուս ձևերի, օրինակ՝ գիտության կողմից: Այդ պատճառով ավելի ճիշտ կլինի շեշտել ոչ թե արվեստի արտացոլման յուրահատուկ առարկայի, այլ արվեստի բովանդակության յուրահատկության հարցը, քանի որ, արտացոլելով իրականությունը, արվեստն ու գրականությունը հանդես են բերում յուրօրինակ մոտեցում ու նպատակներ, որոնք հատուկ են միմիայն նրանց: Այստեղ ամենակարևորն այն է, որ գրականության մեջ իրականությունը միշտ արտացոլվում է մարդկային կերպարների, նրանց հարաբերությունների, ձգտումների ու հույզերի պատկերման ճանապարհով: Կյանքի բազմազան կողմերը գեղարվեստական ստեղծագործության նյութ են դառնում՝ միշտ բեկվելով կենդանի մարդկային բնավորությունների, արարքների և ապրումների մեջ:

Այսպիսիով, գրական պատկերման գլխավոր առարկան հասարակական մարդն է, որի ճակատագրի, ապրումների ու գործողությունների պատկերման միջոցով գրողը մարմնավորում է որոշակի դարաշրջանի և միջավայրի բնորոշ գծերը: Կերպարների, մարդկային կյանքի պատկերների ստեղծումը գրականության հիմնական և անփոխարինելի խնդիրն է: Մեծ գրողի պատկերացումը կապվում է, ամենից առաջ, բնավորությունների, մարդկանց անձնական և հասարակական կյանքի բազմակողմանի իմացություն և վերարտադրության հետ:

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

իմաստով էլ գեղարվեստական գրականությունն անվանել է մար-
դագիտություն:

Գրողի համար ամենակարևորը կենդանի մարդկային բնավո-
րությունների պատկերումն է. դրանց մեջ անմիջականորեն արտա-
ցովում են ժամանակի բարքերն ու հասարակական հարաբերու-
թյունները: Ահա թե ինչու մեծ արվեստագետները հաճախ ուղղակի
հայտարարել են, որ իրենց խնդիրը տեսնում են մարդկային հոգու
բացահայտման մեջ, երբեմն նույնիսկ դիտմամբ սրել, ծայրահեղ
տեսք են տվել այդ մտքին: Լերմոնտովը «Մեր ժամանակի հերոսը»
վեպում գրում է. «Մարդկային հոգու, թեկուզև ամենամանր հոգու
պատմությունը հազիվ թե ավելի հետաքրքրական և ավելի օգտա-
կար չէ, քան ամբողջ մի ժողովրդի պատմությունը»: Համարյա
միաժամանակ Բալզակն իր «Մարդկային կատակերգություն»
առաջարանում նույն միտքն է հայտնել. «Ես մշտական, առօրյա,
գաղտնի կամ հայտնի փաստերին, ինչպես նաև անձնական կյանքի
իրադարձություններին, նրանց պատճառներին և դրդիչ սկզբունք-
ներին այնքան նշանակություն եմ տալիս, որքան մինչև հիմա
պատմաբանները տվել են ժողովուրդների հանրային կյանքի
անցուղարձեբին»: Այս խոսքերով Բալզակն ու Լերմոնտովն ընդ-
գծել են գրողի աշխատանքի յուրահատուկ բնույթը՝ մարդկային
հոգու և ճակատագրի պատկերման միջոցով մարմնավորել ամբողջ
հասարակության կյանքը:

Կամ վերցնենք պատմագեղարվեստական գրականությունը:
Անցյալն ուսումնասիրող պատմաբանին հետաքրքրում են ամենից
առաջ դեպքերի իրական ընթացքը, պատճառները, իմաստն ու հե-
տևանքները, և եթե նա հիշատակում է նաև այդ դեպքերի գլխավոր
մասնակիցների անուններն ու գործերը, ապա չի զբաղվում նրանց
ապրումների ու խոհերի կենդանի նկարագրությամբ. դա չի մտնում
պատմաբանի խնդրի մեջ: Այնինչ վեպի կամ պիեսի հեղինակը նախ
և առաջ զբաղվում է պատմական դեմքերի հենց այդ կողմերի նկա-
րագրությամբ և իրական կամ հորինված հերոսների միջոցով հաս-
նում դարաշրջանի բնորոշ կողմերի վերարտադրության (հիշենք
Մուրացանի «Գևորգ Մարգարետունին»)՝ կերպարների բարդ հոգե-
բանական աշխարհով, մարդկային բազմակողմանի կապերով): Հե-
տևաբար, պատմաբանը և վիպասանը կարող են ուսումնասիրել
միևնույն պատմական դեպքերը, բայց ամեն մեկն այդ խնդրին մո-
տենում է իր տեսանկյունից, և այդ պատճառով էլ նրանց արտա-

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

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

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

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

Այսպես, լեռնային բնության պատկերները Թումանյանի

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

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

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

դեռ չի գալիս, բայց կենդանու վարքագծի և բնավորության մեջ զգալի չափով արտահայտված է մարդկային հայացք երևույթների նկատմամբ:

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

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

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

խախտվում են, ձևափոխվում (օրինակ՝ օպերային ներկայացումը՝ Հերոսների երգային խոսակցությունը, թատրոնը՝ գործող անձերի և միջավայրի պայմանականությունները, դեկորացիաներով, քանդակը՝ մարդու մարմնին ու հագուստին քարի կամ մարմարի գույն տալով, պոեզիան՝ Հերոսների չափածո խոսքով և այլն): Պայմանականությունը հաճախ կենսականորեն անհրաժեշտ է գեղարվեստական բովանդակություն արտահայտելու համար: Պետք է, օրինակ, թատրոնի բեմահարթակը պայմանականորեն ընդունել իբրև բնակարան, փողոց կամ բնություն ինչ-որ վայր, որպեսզի կարողանանք ընկալել դրամատուրգի և դերասանների արտահայտած գեղարվեստական ճշմարտությունը: Իսկ եթե ուզենք արձանը ներկել մարդկային մարմնի կամ հագուստի բնական գույներով, ապա գեղագիտական տպավորությունն իսկույն կչքանա, և քանդակը կարող է նույնիսկ սարսափ ներշնչել:

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

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

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

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

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

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

Ժամանակի տարբեր չափումները հատվում են նաև Ե. Չարենցի «Նմբապետ Շավարշը» պոեմում. ներկայից (գիշերային աղմկալից խնջույք, շրջագայություն քաղաքի փողոցներում) հերոսի մտորումներն ու հիշողությունները գնում են մերթ դեպի ապագան (ի՞նչ է սպասում իրենց առավոտյան ուղմական նախարարի մոտ), մերթ դեպի անցյալ (պատերազմի, գաղթի և կոտորածների արյունալի տեսարաններ): Նույնը, թեև բոլորովին այլ բովանդակությամբ, տեսնում ենք նաև «Դեպի լյառը Մասիս» պոեմում: Այստեղ սկզբում և վերջում Նաչատուր Աբովյանը հանդես է գալիս ներկայի մեջ՝ այն պահին, երբ նա հեռանում է տնից դեպի անհայտ հեռուներ: Իսկ պոեմի վերջին մասերում հերոսի հետ մենք տեղափոխվում ենք դեպի անցյալ (դորպատյան ուսումնառության տարիներ, սեր և ստեղծագործական ոգորումներ) կամ էլ լսում ենք նրա մտորումները ապագայի մասին (ի՞նչ ձևկատագիր է ունենալու իր հայրենասիրական գործը):

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

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

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

Ինչպես մաքուր մարմարի կապույտ կողին նկարած
Արևային ժամացույց՝ քարտե՛ղն ահա քաղաքի.–
Պողոտաներ, փողոցներ՝ բոլորաձիգ երկարած,
Իսկ կենտրոնում երկնահաս, գլրանիտյա մի բազին:
Ակրնթարթում մի վսեմ, որ երկարում է դարեր,
Փողփողում են ուղեղում–սիրտ պայթելու չափ պայծառ–
Սյունաշարքեր, տերրասներ, աստիճաններ մարմարե,
Եվ պարտեզներ ոսկեզօծ, շատրվաններ երգաձայն...
Աշտարակներ երկնահաս և կամարներ կորանիստ,
Քանդակազօծ կարնիզներ, պատուհաններ նուրբ հատած,
Ե՛վ մարմարիոն մարմնագույն, և՛ զանգրահեր գրանիտ,
Ե՛վ վարդագույն տուֆաքար, և՛ բիլ բազալտ սրբատաշ...

Ժամանակի և տարածություն պատկերումը գրականությունյան մեջ, ինչ ձևով էլ որ այն իրագործվի, վերջին հաշվով ծառայում է կյանքի գեղարվեստական արտացոլման ճշմարտացիությունը:

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

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

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

Որոշ երկերում անհատ հերոսների փոխարեն գործում են հավաքական, կոլեկտիվ կերպարներ, ժողովրդական զանգվածներ: Այդպես են կառուցված, օրինակ, Ջարենցի «Ամբոխները խելագարված», «Երգ ժողովրդի մասին» պոեմները:

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

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

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

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

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

թյունը (օրինակ, Շահյանի հոգեվիճակների նկարագրությունը Նար-Գոսի «Մահը» վեպում):

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

Աշուն էր, պայծառ աշուն...

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

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

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

ծառի նկարագրությունը Վ. Փափազյանի «Ըմբոստի մահը» պատմվածքում, այստեղ ամեն ինչ ակնարկում է մարդկային կյանքը, բնավորություններն ու ձգտումները:

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

Պատերազմի լուրը պայթեց, ինչպես որոտը պարզկա երկնքում: Կարծես հրթիռ էր, որ պայթյունով վեր սլացավ, ճեղքեց խավարը, գյուղի վրա կրակի անձրև մաղեց ու հավվեց: Առօրյա մանր հոգսերը հանկարծ խառնվեցին, ինչպես կոտնակի երամն ամպ գիչերին:

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

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

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

դրամա), որոնք ենթադրում են նաև պատկերի ստեղծման պատմողական, քնարական ու դրամատիկական եղանակներ: Գրանց քննությունը առանձին-առանձին կտրվի գրական սեռերին ու տեսակներին նվիրված գլխում:

Բացի այդ, գեղարվեստական պատկերի միջոցով միշտ, ուղղակի կամ անուղղակի, տրվում է իրականության հուզական-գաղափարական որևէ գնահատական՝ հիացմունք կամ ատելություն, դրվատանք կամ պարսավանք, հաստատում կամ բացասում, հարգանք կամ ծաղր: Եթե գրողն արտացոլում է իրականության գեղեցիկ, վեհ կամ հերոսական կողմերը, այն, ինչ համապատասխանում է իր գեղագիտական իղբային, նա իր կերտած պատկերների, կերպարների միջոցով արտահայտում է հաստատման և դրվատանքի, հիացմունքի և պաթետիկայի տրամադրություններ: Հուզական վերաբերմունքի այդ կողմերը՝ տարբեր ձևերով ու համամասնությունամբ, երևան են եկել հայ գրականության այնպիսի դասական երկերի մեջ, ինչպես Ս. Արուսյանի «Վերք Հայաստանին», Ղ. Ալիշանի «Նահապետի երգերը», Հ. Թումանյանի «Սասունցի Գավիթը», Գ. Վարուժանի «Հարճը», Ե. Չարենցի «Ամբոխները խելագարված», Պ. Սևակի «Անյոռի զանգակատուն» և այլն:

Բազմազան են նաև կյանքի երևույթների հուզական բացասման ձևերը՝ քննադատական վերաբերմունք, զայրալից դատապարտում, երգիծական մերկացում և այլն: Գնահատման այդ ձևերը չի կարելի չփոթել իրար հետ: Գեղարվեստական պատկերը կարող է տալ կյանքի տվյալ կողմի շատ սուր քննադատական գնահատական, որը, սակայն, երգիծական չէ: Օրինակ, Շիրվանզադեի «Քառս» վեպը կամ «Պատվի համար» դրաման անզիջող կերպով քննադատում են հասարակության բարոյական նորմերը: Բայց դրանք երգիծական գործեր չեն: Ինչու: Որովհետև նրանց մեջ բացակայում է իրականությունը հատկապես կոմիկական կողմերի տեսանկյունից բացահայտելու և նրա նկատմամբ երգիծական վերաբերմունք արտահայտելու սկզբունքը:

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

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

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

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

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

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

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

ԳՐԱԿԱՆ ՊԱՏԿԵՐԻ ԲՆՈՐՈՇ ԳԾԵՐԸ

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

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

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

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

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

Գրական պատկերի մեջ հակադրությունների միասնությունը առավել ցայտուն երևում է կոնկրետության (եզակիության) և լայն ընդհանրացնող նշանակության զուգորդմամբ: Դա գեղարվեստական պատկերի ամենացայտուն տարրերից գիծն է, նրա էությունը ըմբռնման բանալին:

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

Չարենցի, Շիրազի և շատ ուրիշների գործերը:

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

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

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

րություն կա տեսնելու և լսելու մեջ: Այն Հեղինակը, որ ինքը բան չէ ասում մեզ, այլ մարդիկ է հանում մեր առջև, ներգործել տալով նոցա, – նա ցույց է տալիս. էլ տեսնելուց հետո լսելու կարոտություն չկա: Իսկ այն Հեղինակը, որ ոչ ամեն բան ցույց է տալիս ներգործողների ձեռքով, այլ երբեմն իր բերնից է պատմում նոցա մասին, նա լսեցնում է, որի տպավորությունն ավելի թույլ է, քան թե տեսնելու և շոշափելու տպավորությունը»:

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

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

Ինչպես տեսնում ենք, սա ոչ թե ընդհանուր դատողություն է թաղամասի հետամնացության մասին, այլ դրա կոնկրետ վերարտադրություն, որը հենց իր կոնկրետության շնորհիվ մեր երևակայության մեջ մի ամբողջական, շոշափելի գծեր ունեցող պատկեր է ստեղծում: Ճիշտ այդպես էլ մենք ասես կյանքի մի իրական դեպք ենք դիտում, երբ Ա. Բակունցի «Նամակ ոռուսաց թագավորին» պատմվածքում կարդում ենք ցարական չինովնիկների կողմից Արթին պապին ծեծելու պատմությունը.

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

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

Ձեռքերն իջնում էին նրա գլխին:

Ու մինչև ես բարձր կանչեցի ու ձիու սանձից բռնած վաղեցի սանդուղքի կողմը, - պապա արդեն թափ էր տալիս փեշերը: Վերևից մեկը ոտքով չարտեց նրա սև փափախը: Գոնեերը նորից փակվեցին:

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

- Ձին պահի, բալամ... պատասխան չկա:

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

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

Այս ամբողջ նկարագրությունը, նրա բոլոր տարրերը որոշակիորեն անհատականացված բնույթ ունեն, չեն կարող շփոթվել մեկ ուրիշ գործողություն հետ: Եվ միշտ այդպիսին է գրական պատկերը. նրա նյութը կոնկրետ մարդկային կյանքն է կամ մարդկային կյանքի հետ կապված կոնկրետ երևույթները: Դա է գեղարվեստական գրականության և մարդկային հասարակության ուսումնասիրությունը՝ գրադպրոց գիտությունների (պատմություն, փիլիսոփայություն, հոգեբանություն, մանկավարժություն, ազգագրություն և այլն) հսկան տարբերություններից մեկը: Ինչպես նշել է Չերնիշևսկին, «պատմությունը խոսում է մարդկության կյանքի, արվեստը՝ մարդու կյանքի մասին, պատմությունը՝ հասարակական կյանքի, արվեստը՝ անհատական կյանքի մասին»:

Պատկերի ընդհանրացնող նշանակությունը: Սակայն, իր կոնկրետություն մեջ, գեղարվեստական պատկերը միաժամանակ անպայման ընդհանրացնող նշանակություն ունի: Նրա արժեքը միշտ դուրս է գալիս այն կոնկրետ փաստի կամ կերպարի սահմաններից, որ անմիջաբար տեղ է գտել այդ կերպարի մեջ, և բնութագրում է համանման բազմաթիվ երևույթներ: Եվ, իրոք, եթե պատկերի էությունը սահմանափակվեր միայն նրա մեջ արտացոլված եզակի փաստերով, ապա գեղարվեստական ստեղծագործությունը չէր կարող ճանաչողական-դաստիարակիչ և առհասարակ հասարակական լայն նշանակություն ունենալ: Ուստի չի կարելի գրական պատկերի կոնկրետությունը հասկանալ իբրև նրա մասնավոր նշանակության արտահայտություն, պատկերը նույնացնել կյանքի մի առանձին փաստի հետ: Պատկերի հիմքում միշտ ընկած է որևէ ընդհանրացում, որը, սակայն, արտահայտվում է կոնկրետ պատկե-

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

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

մարդու շուրջը», երբ «կշռադատում է ամեն ինչ, փոքրից մինչև մեծը, առանց որևէ բան բաց թողնելու»:

Այսպիսով, պատկերի անհատականությունը և ընդհանրացնող նշանակությունը երբեք իրարից անջատ հանդես չեն գալիս. դրանք միևնույն ստեղծագործական գործընթացի արգասիքն են:

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

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

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

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

մարդիկ», «ղեմք-ղեմքեր», այսինքն՝ այնպիսի կերպար, որի մեջ ներդաշնակորեն զուգակցվում են անհատական եղակի գծերն ու հանրանշական հատկությունները: Իրոք, դասական գրականությունն այնպիսի տիպական կերպարներ, ինչպես Բալզակի Գորսեկը և Վոտրենը, Գոգոլի Պլյուշկինը և Մանիլովը, Սունդուկյանի Զիմզիմովն ու Զամբախովը, Պոռչյանի Միկիտան Սաքոն ու տանուտեր Սուգոն և շատ ուրիշներ աչքի են ընկնում հասարակական լայն բովանդակությամբ, խտացնում են իրենց միջավայրի և սոցիալական խավի բնորոշ գծերը:

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

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

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

մարդկային հասարակութայն ուսումնասիրութայնմը զբաղվող գիտութայննների մի տարբերութայն ևս: Տնտեսագիտութայնը, պատմութայնը, հոգեբանութայնը և մյուս հասարակական գիտութայննները նույնպես երբեմն ներկայացնում են կոնկրետ անհատների, որոնք գործում են, արտահայտում այս կամ այն տեսակետը և այլն: Եվ, այնուամենայնիվ, նրանք գեղարվեստական կերպարներ չեն դառնում, որովհետև գիտնականին հետաքրքրում է ոչ թե մարդն իր բնավորութայն, գործողութայնների ու ներաշխարհի ամբողջութայնմը, այլ նրա էութայն սոսկ մեկ առանձին կողմը, որն անհրաժեշտ է տվյալ գիտական միտքը կամ դրույթը հաստատելու համար: Այսպես, Մ. Նալբանդյանն իր «Երկրագործութայնը որպես ուղիղ ճանապարհ» աշխատութայն սկզբում երևան է բերում երկու անհատի, որոնցից մեկը հարուստ հողատեր է, իսկ մյուսը՝ հողագուրկ մարդ, մանրամասն ներկայացնում է նրանց վեճերը ազատութայն և հավասարութայն մասին: Բայց այդ անհատները կերպարներ չեն կարող կոչվել, որովհետև նրանք կենդանի մարդկային բնավորութայններ չեն, այլ մեր առջև կանգնում են սոսկ իբրև սոցիալական տարբեր ձգտումների կրողներ: Գրանք հրատարակախոսի մտքերը հաստատող օղակներ են միայն, գիտական որոշ եզրակացութայնների ելակետ:

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

Սակայն բնավորութայն գծերի բազմազանութայնը կերպարին չի դարձնում մարդկային տարբեր հատկանիշների պատահական միացում: Գեղարվեստական կերպարի բազմազան գծերը վերջին

Հաշվով ենթարկվում են մեկ հիմնական, առաջատար հատկություն, թեև չեն սպառվում դրանով: Օրինակ, Պեպոյի կերպարը Սունդուկյանի պիեսում բազմակողմանի բնավորություն է. այդ կերպարի մեջ մենք տեսնում ենք բուռն սեր արդար աշխատանքի հանդեպ, պարզություն, ազնվություն և ուղղամտություն, հարազատների և ընկերների հանդեպ նվիրվածություն, անձնագոհություն և խոհականություն: Բայց այդ բոլոր գծերը ենթարկվում են Պեպոյի հիմնական էությունը՝ սոցիալական արդարության նրա առողջ և ազնիվ զգացումին, ճնշվածների շահերի համար մարտնչելու կամքին: Դրա շնորհիվ էլ այդ կերպարը դառնում է ամբողջական բնավորություն: Կամ հիշենք Ռուբեն Թուսյանին Նար-Դոսի «Սպանված աղավինին» վիպակից: Իբրև անձնավորություն՝ նա համարձակ է, սրամիտ, հաճելի խոսակից և շուտ մտերմացող մարդ: Բայց այս՝ առաջին հայացքից դրական թվացող հատկանիշները չպետք է խանգարեն մեզ՝ տեսնելու նրա բնավորության հիմնական գիծը՝ ծայրահեղ անձնապաշտությունը, ուրիշների տառապանքների գնով կյանքից «հաճույքներ կորզելու» ցինիկ ձգտումը: Ծառայելով Թուսյանի էության այդ ամենակարևոր կողմին՝ նրա բնավորության բազմազան տարրերը կազմում են մեկ ամբողջություն:

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

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

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

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

Կերպարները տարբերվում են նաև ստեղծագործության մեջ

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

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

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

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

Հղացման համաձայն, հանդես են գալիս միայն իրենց բնավորութ-
յան որևէ առանձին կողմով:

Չպետք է նույնացնել նաև տիպական կերպարը և տիպը: Տի-
պականությունը, ինչպես տեսանք, առհասարակ կյանքի գեղար-
վեստական արտացոլման բնորոշ գիծն է, և այս իմաստով ամեն մի
հաջող գրական կերպար տիպական է: Այնինչ տիպ ասելով պետք
է հասկանալ սոցիալական և ազգային գծերի, դարաշրջանի ոգու
բացառիկ մեծ խտացում, մարդկային բնավորություն և վարքագծի
այնպիսի ընդհանրացում, որը դառնում է հասարակ անուն և, որոշ
իմաստով, ձեռք է բերում հարատև արժեք: Այդպիսի տիպեր են,
օրինակ, Համլետն ու Դոն Կիխոտը, Շեյլոկն ու Գոբսեկը, Պյուշկինն
ու Մանիլովը, Չատսկին ու Պեչորինը, Պեպոն ու Զամբախովը, Մի-
կիտան Սաբոն և Մասիսյանը, Քաջ Նազարն ու Վարդան Ահրում-
յանը:

Տարբեր իմաստներով է կիրառվում նաև հերոս տերմինը: Հա-
ճախ հերոս են անվանում ստեղծագործություն մեջ հանդես եկող
բոլոր մարդկանց, անգամ բացասական, որևէ հերոսական գիծ չու-
նեցող կերպարներին (օրինակ՝ այդ իմաստով կարող ենք ասել, որ
Սաղաթելը «Պատվի համար» գրամայի գլխավոր հերոսներից մեկն
է): Բայց երբեմն էլ հերոս են կոչվում միայն բարձր առաքինու-
թյուններով, բնավորություն իրոք հերոսական հատկանիշներով
օժտված գրական կերպարները (այդ առումով իսկական հերոսներ
են, օրինակ, Աղասին ու Սամվելը, Վարդան Մամիկոնյանն ու
Գևորգ Մարգարեանին, Անուշն ու Թաթուլ իշխանը):

ՊԱՏԿԵՐԻ ՍՏԵՂԾՄԱՆ ՈՒՂԻՆԵՐԸ

Ստեղծագործական աշխատանքի հիմնական փուլերը: Յուրա-
քանչյուր գեղարվեստական պատկերի և, ամբողջությամբ վերջ-
րած, գրական երկի ստեղծումը պահանջում է գրողի տաղանդի և
հոգևոր ունակությունների՝ գիտակցություն և զգացմունքների,
կամքի և հիշողության, ոգևորություն և երևակայության բարձր լա-
րում: Գեղարվեստական ստեղծագործություն վրա գրողի կատա-
րած աշխատանքի ամբողջ ընթացքը՝ նախնական մտահղացումից
մինչև վերջնական խմբագրություն, կոչվում է ստեղծագործական
պրոցես (գործընթաց): Տարբեր գրողների մոտ այն ընթանում է

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

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

Մտահղացումը կարող է ծնվել որևէ արտաքին, պատահական փաստի տպավորության տակ: Վերջինս դառնում է մի խթան, որի շնորհիվ գրողի գիտակցության մեջ գծագրվում են ապագա երկի իրադրությունը, կերպարները՝ իրենց նախնական, ամենաընդհանուր տեսքով: Օրինակ, հետաքրքիր տեղեկություններ է հաղորդում Գ. Սունդուկյանն իր երկու պիեսների («Սաթարալա», «Եվայլն կամ նոր Դիոգինես») մտահղացման մասին: «Սաթարալան» գրելու արտաքին շարժառիթը սկզբում եղել են հեղինակի տեսած երկու պատկերներ, որոնց մեջ մի երիտասարդ ծաղկեփունջ է մատուցում պատուհանում երևացող մի գեղեցիկ աղջկա, իսկ հետո, հավասարակշռությունը կորցնելով, ընկնում է տակառի մեջ: Այս վիճակները դրամատուրգի համար եղել են պիեսի դեպքերը հորինելու առաջին ազդակը, բայց հետո հանվել են «Սաթարալայից» ու փոխադրվել «Եվայլն կամ նոր Դիոգինես» վողևելի մեջ:

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

վել նոր դրվագներով, ստանալ բոլորովին այլ լուծում: Այսպես, Հ. Թումանյանի «Դեպի Անհունը» պոեմն սկզբնապես ծրագրվել ու գրվել է երկու մասից, ընդ որում՝ երկրորդ մասում բանաստեղծը նկարագրել էր կենդանի թաղված Հերոսուհու տանջանքները գերեզմանում, նրա ուրվականի գիշերային այցելություններն ամուսնուն և վերջինիս ուչացած ջանքերը՝ կնոջը փրկելու: Սակայն պոեմը տպագրությունից հանձնելուց առաջ Թումանյանը հրաժարվեց այդ մասից: Դրա շնորհիվ իսպառ վերացավ այն սարսափելի, ճնշող, որոշ իմաստով նույնիսկ հակազեղարվեստական տպավորությունը, որ ընթերցողի վրա կարող էր թողնել կենդանի թաղված մարդու պատմությունը: Մյուս կողմից՝ անչափ խորացավ պոեմի փոխտափայլական իմաստը, որը զարգանում է հարազատի մահվան առթիվ քնարական Հերոսի ծանր ապրումների, կյանքի ու մահվան, մարդու ու բնության փոխհարաբերությունից մասին ողբերգական խորհրդածությունների ձևով:

Առհասարակ, մտահղացումից մինչև նրա լիակատար իրագործում մեծ ճանապարհ է, որ գրողներն անցնում են տարբեր կերպ: Որոշ Հեղինակներ նախապես կազմում են ստեղծագործությունն ալյանը, մյուսները գերադասում են ստեղծագործել առանց այդպիսի ալյանի: Որոշ գրողներ սիրում են մտքում մշակել նկարագրության բոլոր մանրամասները՝ դեպքեր, տեսարաններ, երկխոսություններ: Գրելու բուն աշխատանքն այդ դեպքում ընթանում է համեմատաբար արագ, և գրվածը հետագայում էական փոփոխություն չի ենթարկվում: Շիրվանզադեն «Քառուր» գրեց համեմատաբար կարճ ժամանակամիջոցում՝ 1896-1897 թթ., այնինչ Նար-Դոսն իր «Պայքար» և «Մահը» վեպերը գրել է մոտ երկու տասնամյակի ընթացքում (Իհարկե, ընդմիջումներով) և նախքան տպագրությունը շատ բան նորից ու նորից վերափոխել է:

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

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

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

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

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

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

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

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

Ո՛վ, որ կանչում ես գիշեր ու ցերեկ
Հազար ցավերով, հազար ձևերով,
Ոգևորության հզոր թևերով
Քեզ մոտ եմ գալիս, հայրենիք իմ հեզ:

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

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

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

Գիտակցության և աշխատանքի հետ «դաշինք կնքած» ոգևորության դերը իրոք շատ մեծ է: Ինչպես կյանքում, այնպես էլ, մանավանդ, արվեստում, առանց ոգեչնչման, սոսկ սառը դատողությունը ու քրտնաջան աշխատանքով ոչ մի մեծ բան չի ստեղծվում: Ոգևորությունը այն անհրաժեշտ հոգեվիճակն է, որը հնարավորություն է ստեղծում հեղինակի մտքերի և զգացմունքների առավել

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

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

Ստեղծագործական ոգևորություն վիճակը լավ է ներկայացված նաև Համո Սահյանի բանաստեղծություն մեջ.

Եվ գրում ես դու...

Ամեն-ամեն ինչ ոգեղենանում,

Շնչառություն է առնում մարդկային:

Ամեն ինչի մեջ տեսնում ես մի հին,

Բայց դեռ չընկալված ներդաշնակություն:

Ամեն ինչի մեջ լսում ես մի հին,

Բայց դեռ չընկալված երաժշտություն:

Ոգևորություն հետ սերտորեն կապված է արվեստագետի աշխատանքում հաճախ հանդես եկող մի ուրիշ ունակություն՝ **ինտուիցիան**: Առհասարակ ինտուիցիա ասելով հասկանում են այն հոգևոր երևույթները, որոնք արտաքուստ չեն ենթարկվում մեր գիտակցության հսկողությանը և առաջին հայացքից թվում են անբացատրելի: Թեև գեղարվեստական աշխատանքն ի վերջո պայմանավորված է հեղինակի աշխարհայացքով, բայց ինտուիցիայի դերը ժխտել չի կարելի: Գրանք այն պահերն են, երբ նախկինում կուտակված փորձի հիման վրա արվեստագետը շրջանցում է մտավոր, գիտակցական աշխատանքի որոշ միջանկյալ օղակներ և միանգամից հասնում ստեղծագործական առավել ճիշտ և նպատակահարմար լուծումների: Առանց այդպիսի թրիչքների անհնար է պատկերացնել գրողի աշխատանքը:

Մաքսիմ Գորկին իր մի ելույթում, դիմելով գրողներին, այսպես

է բնութագրել ինտուիցիայի էությունը, նրա նշանակությունը ստեղծագործական աշխատանքի մեջ.

«Ես կարծում եմ, որ ձեզանից շատ-շատերի, գրեթե ամեն մեկի հետ եղել է, երբ էջի վրա նստում ես մեկ, երկու ժամ և ոչինչ չի հաջողվում: Բայց հանկարծ մարդ ընկնում է այնտեղ, ուր պետք է ընկներ, այսինքն՝ իր ճանաչած փաստերի շղթան ավարտվում է ինչ-որ փաստով, որը նա չգիտե, բայց ենթադրում է, որ այն պետք է այդպիսին լինի, և նույնիսկ ոչ թե ենթադրում է, այլ պարզապես բնագրով մտածում է, որ այն հենց այդպիսին է: Եվ ճիշտ է դուրս գալիս:

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

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

Ով իմանա, երբ է մարդ դառնում այսպես իմաստուն.
Հասակից է արդյոք այդ թե ճանապարհչե է ազդում.
Այսպես ցողունն է լցվում հատիկներով ոսկեհատ.-
Մ, հանձարե՛ղ ակընթարթ, դու ընթացք ես ու ոստում.-

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

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

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

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

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

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

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

Երևակայության օգնությամբ գրողը թափանցում է իր Հերոս-

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

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

անավարտ վեպում՝ կերտելով հայ նոր գրականությունից հիմնադրի գեղարվեստական կերպարը:

Այս առումով առանձին քննենք Չարենցի պոեմը, որտեղ պատկերված է Աբովյանի կյանքի ամենացնցող էջը՝ անհայտանալուց առաջ նրա անցկացրած վերջին ժամերը: Ինչպե՞ս է գրսևորվել ստեղծագործական երևակայությունը կենսագրական ատաղձ ունեցող այդ երկում: Ամենից առաջ՝ Աբովյանի կերպարի մեկնաբանություն մեջ: Վերանալով առանձին կենսագրական փաստերի նկարագրությունից՝ Չարենցն իր ողջ ուշադրությունը սևեռել է Աբովյանի կերպարի հոգեբանական գծերի, նրա գործունեության պատմական դերի գեղարվեստական բացահայտման վրա: Բանաստեղծը մեզ տեղափոխում է հերոսի ներաշխարհը, նրա փոթորկոտ մտքերի ու հույզերի, լուսավոր ու մոայլ հիշողությունների նկարագրության միջոցով ներկայացնում է Աբովյանի՝ անձնագոհ տքնությունամբ լեցուն կյանքի ուղին, նրա ողբերգական մենակությունը, չըջապատի սպանիչ սառնությունը, թշնամական վերաբերմունքը նրա հայրենասիրական գործին: Այս բոլորն արտահայտելու համար պետք էր ունենալ ոչ միայն Աբովյանի կյանքի ու ստեղծագործությունից լավ ճանաչողություն, այլև հզոր երևակայություն, գեղարվեստական հնարանքի անսպառ կարողություն:

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

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

Ջարենցի պոեմում տեղ գտած միակ հավաստի կենսագրական փաստը դորպատյան տարիներին մի երիտասարդ գերմանուհու՝ Շարլոտտա Շուլցի նկատմամբ Աբովյանի տածած սիրո պատմությունն է: Գորպատյան օրագրերում Աբովյանը բազմիցս ակնարկում է այդ աղջկա հետ ունեցած հոգեկան մտերմություն, հանդիպումների, իր անբիծ զգացմունքների մասին: Գրողի արխիվում պահպանվում են գոթական տառերով գրած հրաժեշտի այն չափածո տողերը, որ այդ աղջիկը Աբովյանին է նվիրել 1832 թ. ամռանը Պոնեմոն ավանում: Ջարենցի պոեմում անհամար թղթերի ու ձեռագրերի ծալքերում պահպանված հենց այդ նամակն է, որ, պատահաբար ընկնելով Աբովյանի աչքին, դրդում է նրան վերհիշելու ժամանակի «փոշոտ պատնեշով» բաժանված այդ աղջկան, մի պահ նորից վերապրելու պատանեկան ոտմանտիկ զգացմունքը.

Ինչպես ցողն է իջնում ծաղիկների վրա՝
Թափանցիկ, վաղընջական ու գերող–
Այդ թերթիկը կապույտ ալեկոծեց նրան
Հուշերով՝ չճաչակած մի քաղցրություն բուրդո...

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

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

կանգնում է նրա հայացքի առջև՝ «Հարազատ, սառը, խստաբարո»,
և՛ Արարատի վերելքի հետ կապված դրվագը, և՛ հիշատակությունը
«ավանդական արկղի» կամ կոնստակին դրած գլխարկի մասին,
այն վերջին «դառն հայացքի» մասին, որ Արուսյանը նետում է դեպի
իր «Թղթերը, արկղը, պատերը սենյակի»: Հիշենք նաև մեկ այլ ման-
րամասն. վաղ այգաբացին «հաստատ, սովորական քայլով» դեպի
Մասիսն ընթացող Արուսյանի պատկերը, որն իր ողջ կենսակա-
նությունը հանդերձ ձեռք է բերում սիմվոլիկ իմաստ՝ հաստատելով
մեծ գրողի անմահության գաղափարը:

Չարենցի պոեմը ցույց է տալիս, թե որքան լայն ու բազմազան
կարող են լինել գեղարվեստական երևակայության հնարավորու-
թյունները նույնիսկ հավաստի հիմք ունեցող պատմականագրա-
կան երկերում:

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

Իրականում արվեստագետի երևակայությունը միշտ սնվում է
կյանքի, մարդկային հարաբերությունների և հոգեբանության խոր
և բազմակողմանի ճանաչողությամբ, իսկ նրա էական և անփոխա-
րինելի խնդիրը հանգում է այդ նույն մարդկային կապերի, արարք-
ների ու զգացմունքների ճշմարիտ վերարտադրությանը: Որքան
գրողը լավ է ճանաչում կյանքը, մարդկանց, այնքան ավելի հեշտու-
թյամբ է նա տեսնում ու բացահայտում տվյալ երևույթի մեջ պար-
փակված հասարակական և հոգեբանական բովանդակությունը,
այնքան նրա երևակայությամբ ստեղծված պատկերներն ավելի
կենդանի, համոզիչ ու ճշմարտացի են լինում:

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

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

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

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

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

կրկնել՝ բացարձակորեն անհնար է: Իսկական գեղարվեստական երկն անկրկնելի է, և դրա մեջ է, ի դեպ, արվեստի և արհեստի տարբերությունը: Հակառակ գիտություն մասին ասված հայտնի խոսքին («Կրկնությունը գիտության մայրն է»)¹ կրկնությունը գրականության մասն է,- նշել է Պարույր Սևակը:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԶԱՐԳԱՑՄԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

քարը հիմնականում ավարտվեց նոր գրական լեզվի՝ աշխարհաբարի հաղթանակով: Հարստացավ գրականությունից ժանրային կազմը. արմատավորվեցին վեպի և վիպակի, պատմվածքի և ակնարկի ժանրերը, լայն տարածում գտավ ոտմանտիկական պոեմը, պատմական ողբերգությունն իր տեղը զիջեց ռեալիստական կատակերգությունը: Ահա այս բոլորը, ինչպես նաև այդ չըջանում գործող հեղինակների ոճերը, գրելաձևերը՝ դիտված ներքին միասնություն, փոխադարձ պայքարի և ազդեցություն մեջ, կազմում են XIX դարի 60-ական թթ. հայ գրական պրոցեսը:

Գեղարվեստական պրոցեսի բազմակողմանի հետազոտությունը ենթադրում է ոչ միայն ընդհանուր օրինաչափությունների, այլև գրական զարգացման մեջ ամեն մի խոշոր արվեստագետի և նույնիսկ ամեն մի նշանավոր ստեղծագործություն խաղացած պատմական դերի բացահայտում: Օրինակ, XX դարի 20-ական թթ. խորհրդահայ գրական պրոցեսը նկարագրելիս բավական չէ ցույց տալ միայն հասարակական և գաղափարական տեղաշարժերի ազդեցությունը գրական ժանրերի՝ վեպի, պատմվածքի, դրամայի, կատակերգության, պոեմի, բալլադի կրած փոփոխությունները, գրական հիմնական խմբավորումների ու հոսանքների (պրոլետարական գրողների ասոցիացիա, «Դարբնոց», «Նոյեմբեր», «ուղեկից» գրողներ և այլն) գեղագիտական ծրագրերն ու պատմական նշանակությունը: Անհրաժեշտ է ցույց տալ նաև այն դերը, որ ժամանակի գրական շարժման մեջ խաղացել են առավել նշանավոր գրական դեմքերը՝ Ե. Չարենցն ու Գ. Դեմիրճյանը, Հ. Հակոբյանն ու Մ. Արագին, Ստ. Զորյանն ու Ա. Բակունցը, Վ. Թոթովենցն ու Ա. Վշտունին, Գ. Մահարին, Գ. Սարյանը և ուրիշներ: Միայն գեղարվեստական զարգացման մեջ երևան եկող ընդհանուր և մասնավոր գործոնների ճիշտ ըմբռնմամբ կարելի է վերստեղծել տվյալ դարաչըջանի գրական-պատմական պրոցեսի համակողմանի պատկերը:

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

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

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

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

Նորարարությունը կարող է արտահայտվել գեղարվեստական ձևերի սուր փոփոխություններով, և այդ դեպքերում այն իսկույն նկատվում է: XX դարի պոեզիայում իրենց ստեղծագործության ցայտուն նորարարական բնույթով աչքի ընկան Վերահարնը և Ապոլիները, Բլոկը և Մայակովսկին, Պոլ էյուարն ու Պաբլո Ներու-

դան, Տերյանն ու Սիամանթոն, Վարուժանն ու Չարենցը, ավելի ուշ՝ Պ. Սևակը, է. Մեծեղայտիսը, Ա. Վոզնեսենսկին և ուրիշներ: Սակայն սխալ կլինե՞ր նորարարություն տեսնել միայն գեղարվեստական ձևերի ակնհայտ վերափոխումների մեջ: Ամեն մի մեծ գրող յուրովի նորարար է, եթե անգամ նրա երկերի գեղարվեստական հատկանիշների մեջ այդ հանգամանքը միանգամից աչքի չի զարնում: Մեր երկու խոշորագույն բանաստեղծները՝ Հ. Թումանյանն ու Ավ. Իսահակյանը, իրենց ստեղծագործությունում կարծես թե սուր բեկում չմտցրին հայ պոեզիայի տաղաչափության, պատկերի կառուցման մեջ կամ ժանրային կազմում: Սակայն նրանք նույնպես մեծ նորարարներ էին: Նախ նրանով, որ առաջին անգամ հայ նոր պոեզիայի պատմության մեջ նրանք լայնորեն պատկերեցին ժողովրդի կյանքը, նրա հոգեբանությունն ու իդեալները: Երկրորդ, արտաքուստ հետևելով բանաստեղծական ավանդական ձևերին՝ նրանք փաստորեն ներքուստ վերակառուցեցին, նոր իմաստ և նշանակություն տվեցին այդ ձևերին, ստեղծեցին գեղարվեստական խոսքի թումանյանական, իսահակյանական որակը, որը մեր պոեզիայի ամենաբարձր նվաճումներից էր և դարձավ նրա հետագա առաջընթացի հիմքերից մեկը:

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

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

ճանապարհը գրականություն մեջ: Այդպիսի՝ իր էությունը ստեղծագործական ազդեցություն նշանակությունը Բելինսկին բացահայտել է Հետևյալ պատկերավոր համեմատությունը. «Մեծ պոետի ազդեցությունը նկատվում է ուրիշ բանաստեղծների վրա ոչ թե նրանով, որ նրա պոեզիան արտացոլվում է այդ բանաստեղծների մեջ, այլ այն բանով, որ այդ պոեզիան արթնացնում է նրանց սեփական ուժերը. այդպես էլ արևի ճառագայթը, լուսավորելով երկիրը, իր ուժը չի հաղորդում նրան, այլ միայն արթնացնում է նրա մեջ պարփակված ուժը»: Իսկ Հ. Թումանյանն ասում էր. «Ազդեցությունը էն սանդուղքն է, որով սկսնակը բարձրանում է դեպի ինքնուրույնություն»:

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

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

Անցյալի գրականագիտության մեջ եղել են տեսություններ, որոնք չափից ավելի մեծ տեղ էին հատկացնում գրական ազդեցությանը և գերազանցապես դրանով բացատրում գրողների ստեղծ-

ծագործությունը: Գրա հետևանքով նույնիսկ շատ մեծ հեղինակներ ներկայացվում էին ինքնուրույնությունից զուրկ, կտրված կոնկրետ պատմական և ազգային միջավայրից: Այնինչ ազդեցությունն առանձին չի կարող պայմանավորել զրոյի ստեղծագործական դիմանկարը: Վճռականը նրա ապրած դարաշրջանն է՝ իր հասարակական հարաբերություններով, նրա տաղանդի բնույթն ու առանձնահատկությունները, կենսափորձն ու աշխարհայացքը:

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

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

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

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

խորդների, ենթադրում են այնպիսի ընդհանրություններ, որոնք կապված չեն ուղղակի ազդեցություն կամ փոխառման հետ, այլ երևան են գալիս համանման գրական երևույթների միջև: Քանի որ գեղարվեստական գիտակցությունը և նրա զարգացումը ենթարկվում են որոշ ընդհանուր օրինաչափությունների, ուստի հասարակական կյանքի և գրական պրոցեսի համանման պայմաններում առաջանում են տիպաբանորեն իրար մոտ կամ անգամ նույնական երևույթներ: Այդ ընդհանրությունների գիտական քննությունը շատ կարևոր է գեղարվեստական զարգացման գերակշռող միտումներն ու ներքին միասնությունը բացահայտելու համար:

Տիպաբանական կապերը կարող են հետազոտվել տարբեր մակարդակներով: Համեմատություն հիմք կարող են ծառայել ինչպես տարբեր դարաշրջանների նյութերը (օրինակ՝ դասական ուսմանտիղմի և հայկական սիմվոլիզմի ու նեոոսմանտիղմի համադրությունը), այնպես էլ միաժամանակ ապրած գրողների ստեղծագործությունը (օրինակ՝ Թումանյանի և Իսահակյանի կամ Մայակովսկու և Չարենցի պոեզիայի զուգահեռ քննությունը): Գրական տիպաբանությունը ներառում է նաև առանձին ժանրերի պատմական տարբերակները (օրինակ՝ ժամանակակից վեպի, պոեմի կամ բալլադի ժանրային յուրահատկության համեմատությունը դասական գրականության համապատասխան ժանրերի հետ), գրական ուղղությունների և հոսանքների տարբեր փուլերն ու տեսակները (ասենք՝ ռեալիզմի և ուսմանտիղմի տարբեր դրսևորումները նոր ժամանակների գրականության մեջ, ժամանակակից գրական ուղղությունների տիպաբանական ձևերը) և այլն: Կարևորագույն բնագավառներից մեկն էլ տարբեր ազգային գրականությունների մեջ հանդես եկած տիպաբանական ընդհանրություններն են (օրինակ՝ հայ գրականության մեջ ուսմանտիղմի կամ ռեալիզմի զարգացման համադրությունը ռուս և արևմտաեվրոպական գրականության փորձի և ավանդույթների հետ), որոնց բացահայտումը ենթադրում է նաև ազգային յուրահատկության քննություն:

Տիպաբանական կապերի և ընդհանրությունների ուսումնասիրությունը գրականագիտության համեմատաբար նոր ճյուղերից է: Այն մեծ հեռանկարներ և կարևոր նշանակություն ունի համալսարհային գրականության զարգացման համընդհանուր պատկերը ներկայացնելու համար:

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

**Թեկուզ դարն է ծնում, և երկիրն է տալիս երգին շունչ ու ոգի –
Բայց երգը երկրից ու դարից միջոտ երկար է տևում:**

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

Այլ պատկեր ենք տեսնում արվեստի պատմության մեջ: Վիկտոր Հյուգոն գրել է. «Գիտությունն անդադար առաջ է շարժվում՝ ջնջելով ինքն իրեն: Արդյունավետ ջնջումներ... Գիտությունը մի

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

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

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

նրանք անկրկնելի և անփոխարինելի են:

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

Գեղարվեստական մեծ երկերի մեջ արտահայտված համամարդկային բարոյական և գեղագիտական իդեալները շարունակում

են պահպանել իրենց կենդանի նշանակությունը, նրանք հետագա սերունդների համար էլ չեն կորցնում իրենց հմայքն ու գեղեցկությունը, դաստիարակիչ մեծ արժեքը: Շեքսպիրի պատկերած դարաշրջանը վաղուց պատմություն գիրկն է անցել: Բայց այսօր էլ մեզ հուզում և հոգեպես բարձրացնում են Համլետի, Օթելլոյի, Ռոմեոյի և Ջուլիետի կերպարներում արտահայտված մարդկային վսեմ գծերը: Այժմ էլ մեզ ոգևորում է ազնվություն, հումանիզմի, անձնագոհությունից փառաբանումը Թումանյանի «Անուշ», «Փարվանա», «Թմկաբերդի առումը» երկերում: Այդ իդեալները բոլորն իրոք մեծ գեղարվեստական երկերի հավերժական կյանքի հիմքերից են:

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

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

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

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

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

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

Ամենից առաջ պետք է նշել **ընթերցողների արձագանքները**, մանավանդ ստեղծագործության հրատարակման անմիջական տպավորության տակ գրված նամակները: Առաջին ընթերցողների կարծիքներն այս առումով սկզբունքային և անփոխարինելի արժեք ունեն, քանի որ ցուցադրում են երկի այն ընկալումները, որոնք դեռ միջնորդավորված չեն քննադատական գնահատականների քիչ թե շատ կայունացած շերտով: Դա գրականության հասարակական ընկալման կարևոր տարրերից է, որին գրականագիտական շատ աշխատանքներ են նվիրվել:

Գրականության պատմական գործառույթյան բացահայտման մյուս անհրաժեշտ աղբյուրը **գրական քննադատության գնահատականներն** են՝ դիտված ըստ պատմական հաջորդականության: Քննադատական արձագանքների և գրականագիտական վերլուծությունների, տարբեր, հաճախ հակադիր արժևորումների մեջ շոշափելիորեն երևում է երկի հասարակական ընկալումների ողջ բազմերանգ համայնապատկերը, նրանց շարժումն ու զարգացումը ժամանակի մեջ:

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

* Նշված հարցերի մանրամասն քննությունը տրված է «Հայ գրականությունը պատմագործառական լուսաբանությամբ» գրքում (Երևան, 1989), որտեղ, բացի տեսական ներածությունից, այս առումով վերլուծված են եղիչի «Վարդանանց պատմությունը», Գ. Սունդուկյանի «Պեսպոն», Բաֆֆու «Կայծերը», Գ. Վարուժանի «Հեթանոս երգերը»:

գործել տվյալ ժանրի հետագա զարգացման վրա: Գրական պրո-
ցեսի մեջ տվյալ ստեղծագործության տեղը ճիշտ պատկերացնելու
համար այն պետք է համադրվի ոչ միայն նման, այլև գեղարվես-
տական սկզբունքներով հակադիր երկերի հետ:

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

Եթե, ասենք, գրականագետը ցանկանում է հետազոտել Հ. Թու-
մանյանի «Անուշ» պոեմի պատմական գործառույթյան ընթացքը,
ապա նա, իհարկե, պետք է իր տեսադաշտում ունենա նշված բոլոր
գործոնները: Նախ, պոեմի առաջին և երկրորդ տարբերակների
տպագրության (1892-1903 թթ.) առիթով ժամանակակիցների նա-
մակներում և քննադատական ելույթներում արտահայտված կար-
ծիքներն ու գնահատականները, որոնց հեղինակների շարքում են Ղ.
Աղայանի, Ավ. Իսահակյանի, Լ. Շանթի, Ավ. Ահարոնյանի նման նշա-
նավոր անուններ, տասնամյակների ընթացքում գրականագետների
կատարած վերլուծությունները և այլն: Այնուհետև պետք է հաշվի
առնվեն այն բոլոր փաստերը, որոնք ցույց են տալիս Թումանյանի
պոեմի կապերը ժանրի պատմության նախընթաց շրջանների հետ,
նրա դերը հայ պոեզիայի հետագա զարգացման մեջ: Վերջապես,
պետք է գնահատվեն պոեմի բովանդակությունը երաժշտության,
նկարչության, դրամատիկ թատրոնի միջոցներով վերամարմնավո-
րելու բազմազան փորձերը, որոնց շարքում առանձնանում է Արմեն
Տիգրանյանի «Անուշը»՝ հայ ազգային լավագույն օպերան:

Այսպես, ուսումնասիրության տվյալ սկզբունքը լայն հնարա-
վորություն է ընձեռում շոշափելիորեն ներկայացնելու գրական
երկերի հարատևող կյանքը ժամանակի շարժման մեջ:

Մենք ծանոթացանք գեղարվեստական գրականության յուրա-
հատկության տարբեր կողմերի հետ՝ պայմանավորված նրա ինք-
նության և պատմական զարգացման առանձնահատուկ գծերով:
Շարադրված դրույթները հիմք են տալիս անցնելու գրական-գե-
ղարվեստական ստեղծագործության առանձին տարրերի մանրա-
մասն քննությունը, որն այսպես կոչված կոնկրետ գրականագիտու-
թյան կարևորագույն խնդիրն է:

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՁԵՎ

ԳՐԱԿԱՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ

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

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

Որո՞նք են այդ ընդհանուր հասկացությունները: Նախ, դա

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

Առանձին վերցրած՝ գրական ստեղծագործությունը բարդ, բազմազան տարրերից կազմված մի ամբողջություն է: Այդ տարրերի, նրանց փոխադարձ կապերի և միասնության ուսումնասիրությունը գրականագիտության հիմնական խնդիրներից մեկն է:

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

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

իր հերթին անպայմանորեն ազդում է բովանդակության որակի վրա:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

տենք պոեմի մեկնաբանությունը, ապա շատ կաղքատացնենք այն, քանի որ ազատություն գաղափարը այստեղ ոչ թե տրամաբանական դատողություն է, այլ հերոսի կենդանի բնավորության և ճակատագրի միջոցով արտահայտված կենսական ճշմարտություն: Այն օրգանապես միաձուլվում է գործունեությունից ծարավի, հայրենիքի կարոտի, ազատ բնության պաշտամունքի, անբիժ սիրո գաղափարներին:

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

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

Այս տողերը գրվել են 1893 թվականին: Գրեթե նույն միտքն է

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

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

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

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

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

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

Թեմայի ընտրությունը միշտ գաղափարական իմաստ ունի և չի կարող պատահական լինել: Կենտրոնացնելով իր ուշադրությունը կյանքի որևէ կողմի վրա՝ հեղինակն արդեն դրանով ինչ-որ չափով արտահայտում է իր գաղափարական վերաբերմունքը իրականության նկատմամբ: Օրինակ, Հայ դասական պատմավեպերի թեմաներում, շատ տարբերություններով հանդերձ, նկատվում է մի ընդհանուր գիծ. պատկերելով IV դարի (Րաֆֆու «Սամվելը»), IX դարի (Մերենցի «Երկունքը») կամ X դարի (Մուրացանի «Գևորգ Մարզպետունին») դեպքերը՝ մեր պատմավիպասաններն ընտրում են հատկապես այնպիսի դրվագներ, երբ ներքին ու արտաքին թշնամիների կողմից կործանման եզրին հասցված Հայրենիքը կարողանում է ոտքի կանգնել՝ շնորհիվ Հայրենասեր հերոսների անձնագոհության: Պատահական է այս գույգադիպությունը: Իհարկե ո՛չ: Այդպիսի իրադրությունների ընտրությունն միջոցով Հայ գրողները ոգեշնչում էին ժամանակակիցներին, սողորում նրանց Հայրենիքի վերածնման հեռանկարով: Թեմայի ընտրությունն ուղղակի բխում էր գրողների գաղափարական դիրքորոշումից:

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

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

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

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

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

* Րաֆֆու, Շիրվանզադեի և Թումանյանի նշված երկերի համեմատական բնութագիրը տե՛ս «Մի թեմայի երեք լուծում» հոդվածում (Էդ. Զրբաշյան, Աշխարհայացք և վարպետություն, Ե., 1967, էջ 83-121):

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

Մյուս կողմից, գրողը կարող է նույն գաղափարը արծարծել տարբեր թեմաների միջոցով: Անհատի ազատություն, պայքարի և գործունեությունից գաղափարը Լեւոնտտովը հաստատում է և՛ ժամանակակից կյանքը պատկերող («Մեր ժամանակի հերոսը», «Դիմակահանդես»), և՛ պատմական անցյալին նվիրված («Երգ Կալաչ-նիկովի մասին», «Վաղիմ»), և՛ կովկասյան թեմաներով գրված («Դեւը», «Մծիրի») իր երկերում: Մուրացանի ստեղծագործությունների հիմնական պատկերը՝ ժողովրդի շահերի համար անհատի անձնագոհության գաղափարը, մենք տեսնում ենք ինչպես նրա պատմագեղարվեստական («Գևորգ Մարզպետունի», «Ռուզան»), այնպես էլ ժամանակակից թեմաներով գրված գործերում («Նորհրդավոր միանձնուհի», «Առաքյալը»):

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

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՁԵՎԻ ԸՄԲՈՆՈՒՄԸ

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

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

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

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

Ճիշտ է, դասական և ժամանակակից գեղագիտության մեջ, սկսած Հեգելից և Բելլինսկուց, գեղարվեստական ձև ասելով հաճախ հասկացվել է միայն պատկերների համակարգը: Սակայն այդ դրույթը չպետք է ըմբռնել տառացի և ուղղագիծ:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՁԵՎԻ ՄԻԱՍՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ԳՐԱԿԱՆ ԵՐԿԻ ՄԵՋ

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

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

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

դակույթյան և ձևի միասնությունն հասնելու համար: Երկի բոլոր կողմերն ու առանձնահատկությունները պետք է լինեն անհրաժեշտ ու պատճառաբանված, ոչինչ չպետք է թվա պատահական ու անկարևոր: Ամեն ինչ պետք է բխի գրողի հիմնական խնդրից, ծառայի այդ խնդրի լավագույն մարմնավորմանը: Արվեստի կատարյալ երկի մեջ ձևը ոչ թե բովանդակության արտաքին «հագուստն» է, այլ նրա ներքին կառուցվածքը, որն անբաժան է նրա էությունից: Բաֆֆին գրել է. «... Ձևը պետք է հարմարություն ունենա գաղափարը արտահայտելու և նրա հետ միանալու, ոչ թե որպես լավ ձևած հագուստը մարմնի հետ, այլ որպես մի օրգանական մարմին, որ կրում է իր մեջ կենդանի հոգի... Ինչպես կենդանի մարմնի մեջ ամեն մի անդամ իր հատուկ պաշտոնը և իր առանձին նշանակությունն ունի, և բոլորը միասին կազմում են մարմնի ամբողջությունը, այնպես էլ վեպի մեջ նրա ամեն մի մասը իր հատուկ նշանակությունն ունի, որոնք բոլորը միանալով կազմում են մի անբաժան ստեղծագործություն»: Ձևի և գաղափարի միասնական էությունը Դանիել Վարուժանը բնութագրել է այսպես. «Կարելի չէ արտահայտել գաղափար մը՝ որ ձև չունենա. ինչպես կարելի չէ երևակայել մարդկային արարած մը՝ որ չունենա մարմին և հոգի: Երբ ձևը փոխանք՝ կը փոխվի նաև գաղափարը, և փոխադարձաբար: Ձևը անխախտ կերպով փարած է գաղափարին»: «Ձևը այնքան անբաժանելի է գաղափարեն՝ որ ձևին ամենավերջին կատարելությունը ուրիշ բան մը չէ՝ բայց եթե ամենավճիտ գաղափարի մը արտահայտությունը»:

Որևէ երկ վերլուծելիս պետք է հաշվի առնել այդ միասնությունը: Ձի կարող լինել առանձին գեղարվեստական և առանձին գաղափարական վերլուծություն, քանի որ երկի էությունը միասնական է: Բայց այդ միասնության մեջ առաջնայինը, որոշողը բովանդակությունն է, թեմատիկ-գաղափարական հիմքը, որ պայմանավորում է բոլոր մնացած կողմերի բնույթն ու ընտրությունը: Հետևաբար, ձևի առանձնահատկությունը պետք է բացատրել բովանդակությամբ, այլ ոչ թե հակառակը: «Ելնելով ձևից,- գրել է Բեյլինսկին,- երբեք չի կարելի հասկանալ նրա մեջ պարունակվող ոգին. ընդհակառակը, միայն ելնելով ոգուց՝ կարելի է հասկանալ և՛ բուն ոգին, և՛ այն արտահայտող ձևը»:

Փորձենք կոնկրետ օրինակով ցույց տալ ստեղծագործության տարրերի ներքին միասնությունը, նրանց պայմանավորվածու-

Թյունը թեմայով և զաղափարով: Վերցնենք Հ. Թումանյանի «Հայոց լեռներում» բանաստեղծությունը (1902), որովհետև ավելի մեծածավալ ստեղծագործություն այստեղ վերլուծել Հնարավոր չէ: Ահա այդ բանաստեղծությունն ամբողջությամբ.

Մեր ճամփեն խավար, մեր ճամփեն գիշեր,
Ու մենք անհատնում
էն անլույս մթնում
Երկա՛ր դարերով գընում ենք դեպ վեր
Հայոց լեռներում,
Դրժար լեռներում:

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

Բայց քանի անգամ չեկ անապատի
Օրդունները սև
Իրարու ետև
Եկա՛ն զարկեցին մեր քարվանսն ազնիվ
Հայոց լեռներում,
Արնոտ լեռներում:

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

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

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

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

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

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

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

մեր առջև դուռ քնարական բանաստեղծություն է: Բայց այստեղ բովանդակությունն արտահայտվում է ոչ թե սովորական քնարական «ես»-ի, անհատի զգացմունքների, այլ ամբողջ ժողովրդի ճակատագրի իմաստավորման միջոցով, բանաստեղծության սուր-յեկտը ոչ թե պոետի «եսն» է, այլ ժողովրդի «մենքը»:

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

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

նրա բովանդակությունը ներքին լարվածությունը, տրամադրությունները ուժն ու կրքոտությունը: Այդ ոճը լիովին համապատասխանում է բանաստեղծության հիմնական պատկերի՝ քարավանի երկար ու ձիգ ընթացքի հետ, որն էլ պայմանավորել է ստեղծագործության զարգացման հանդարտ տեմպը:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Սակայն գեղարվեստականությունից հասկացությունը ավելի հաճախ կիրառվում է մեկ այլ իմաստով՝ տարբեր ստեղծագործությունների որակը, մակարդակը, նրանց արժեքավորությունն աստիճանը ցույց տալու համար: Սոսկում է ոչ միայն բարձր գեղարվեստական, այլև գեղարվեստորեն թույլ, նույնիսկ իրենց էությունը հակագեղարվեստական երկերի մասին, թեև նրանք բոլորն էլ պատկանում են գեղարվեստական գրականություն ոլորտին: Այստեղից էլ գրականագիտության առջև հարց է ծագում՝ որո՞նք են այն չափանիշները, որ մեզ հիմք են տալիս այս կամ այն երկը համարելու բարձր գեղարվեստական կամ, ընդհակառակը, ոչ գեղարվեստական:

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

Գեղագիտությունից մեջ առաջ են քաշվել տեսակետներ, որոնց համաձայն՝ գեղարվեստականությունը պայմանավորված է միայն բովանդակության և ձևի միասնությունը, նրանց ներդաշնակությունը. որքան ստեղծագործությունից բոլոր կողմերը ներքուստ համապատասխանում են իրար, այնքան բարձր է նրա գեղարվեստական արժեքը: Սակայն, ինչքան էլ կարևոր լինի բովանդակության ու ձևի միասնությունը, առանձին վերցրած՝ այն չի կարող գեղարվեստականությունից սպառիչ սկզբունք համարվել: Ձևի ու բովանդակության միասնությունը ինքնին ղեռ երկի բարձր որակի ապացույց չէ, քանի որ ցածրորակ գործի մեջ ևս կարող է յուրօրինակ

Համապատասխանություն լինել՝ անարժեք կամ նույնիսկ վնասակար բովանդակություն համապատասխանություն անկատար, թույլ ձևին: Ոտրապես սխալ է նաև գեղարվեստականությունը հանգեցնել ստեղծագործություն միայն արտաքին-ձևական կատարելությունը: Գեղարվեստականությունը, նախ և առաջ, պայմանավորված է բովանդակությամբ:

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

ա) ստեղծագործություն մեջ կյանքի արտացոլման ճշմարտացիություն, մարդկային հոգեբանություն և ապրումների բացահայտման խորություն.

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

գ) գեղարվեստական ձևի կատարելություն և համապատասխանություն բովանդակությանը:

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

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

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

Ինչպես տեսանք, և՛ գրական-պատմական պրոցեսի բաղադրիչ մասերը, և՛ գրական ստեղծագործության բազմազան տարրերը ցաքուցրիվ միավորներ չեն, մտնում են որոշակի համակարգերի մեջ: Բայց համակարգերը հանդես են գալիս նաև գրականության տեսության և պատմության ուրիշ ոլորտներում: Այսպես, կարելի է խոսել ոչ միայն առանձին երկի, այլև գրողի ողջ ստեղծագործության գեղարվեստական համակարգի մասին, նույնիսկ առանձնացնել նրա ժանրային, լեզվական կամ տաղաչափական համակարգերը: Ընդլայնելով չափանիշները՝ կարելի է խոսել նաև ամբողջ ազգային գրականությանը կամ նրա առանձին փուլերին, որևէ գրական ուղղությանը բնորոշ գեղարվեստական համակարգերի մասին: Նրանց բազմակողմանի բնութագիրը գրականության պատմության խնդիրն է:

Հետևաբար, համակարգային մոտեցումը գրականության նկատմամբ հանդես է գալիս ամենատարբեր ընդգրկումներով և մակարդակներով: Այն հնարավորություն է տալիս գրականության զարգացման բազմազան դրսևորումները դիտելու ներքին սերտ կապի և փոխազդեցության մեջ՝ իբրև գեղարվեստական որոշակի օրինաչափությունների արտահայտություն:

Իր մշակած բազմազան հասկացությունների ու մոտեցման եղանակների օգնությամբ գրականագիտությունը ձգտում է հասնել գեղարվեստական երկերի բովանդակության ու ձևի՝ ըստ հնարավորին ճիշտ և խոր ըմբռնման: Հետևաբար, գրական երկի վերլուծությունը սուբյեկտիվ ու պատահական կարծիքների ասպարեզ չէ,

այն ենթարկվում է որոշ գիտական չափանիշների:

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

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

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

ԳԼՈՒՆ ԵՐՐՈՐԴ

ԳՐԱԿԱՆ ԵՐԿԻ ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԸ

ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ԿՈՄՊՈԶԻՑԻԱՆ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

վեպը) ստեղծագործություն օրինակով:

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

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

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

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

Այսպես, և՛ Չարենցի «Դանթեական առասպել» պոեմի, և՛ Բաֆֆու «Կայծեր» վեպի բավական բարդ, ոչ սովորական կառուցվածքը պայմանավորված է հեղինակի առաջադրած գաղափարական նպատակով՝ «Թեմայի զարգացման տրամաբանությունը»: Բովանդակության և կառուցվածքի այդ կապը ամեն մի իսկական գեղարվեստական ստեղծագործության անհրաժեշտ պայմաններից մեկն է:

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

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

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

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

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

Այսպես, գրողը հաճախ օգտագործում է կերպարի ընդհանրացված գնահատման սկզբունքը, երբ ուղղակի բնութագրվում են այս կամ այն հերոսի բնավորությունը, ձգտումները, սոցիալական դիրքը: Ահա այն բազմաթիվ գնահատականներից մեկը, որ Բաֆֆին տալիս է «Ոսկի աքաղաղ» վեպի գլխավոր հերոս Պետրոս Մասիսյանին.

Նրա բարոյականության, նրա ամբողջ գործունեության նշանաբանը բովանդակում էր հետևյալ հայկական առածի մեջ, թե «աշխարհս դմակ է, իսկ մարդը – դանակ», պետք է աշխատի այս յուզալի պատառից կտրել և ուտել, եթե ոչ քաղցած կմեռնի: Իսկ միջոցների մեջ նա զանազանություն չէր դնում. ամեն միջոց նրա համար սուրբ էր, երբ հասցնում էր նպատակին: Եվ այդ բոլորն անում էր նա ոչ թե զիտակցաբար, ոչ թե չաբամտություն, այլ բոլորովին բնական էր համարում, և այս պատճառով նրա խիղճը միշտ հանգիստ էր:

Կերպարների բնութագրմանը մեծապես նպաստում է նաև նրանց ապրումների, հոգեկան վիճակների նկարագրությունը, որին բավական հաճախ դիմում են գրողները: Հիշենք Միքայելի հոգեկան ապրումների նկարագրություններից մեկը Շիրվանզադեի «Քառսում».

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

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

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

Ստեղծագործություն կառուցվածքի մեջ մտնում է նաև Հերոսների ուղղակի խոսքը: Սրանով ոչ միայն անմիջաբար բնորոշվում են կերպարի մտածողությունը, վերաբերմունքը դեպի որևէ երևույթ, այլև առաջ է շարժվում գործողությունը: Գործող անձանց ուղղակի խոսքը ունի երկու հիմնական ձև՝ ա) երկխոսություն (դիալոգ), երբ գրուցում են երկու կամ ավելի հերոսներ, բ) մենախոսություն (մոնոլոգ), երբ Հերոսը խոսում է ինքն իր հետ, միայնակ (օրինակ՝ Պեպոյի կամ Աբու-Լալա Մահարու մենախոսությունները), կամ երբ նրա երկար խոսքը չի ընդհատվում ներկաների կողմից (օրինակ՝ Թումանյանի «Սասունցի Դավիթ» պոեմում Դավիթի դիմումը թշնամու պարտված բանակին):

Որոշ երկեր պարունակում են նաև կերպարների անուղղակի բնութագրման մի շարք միջոցներ, ինչպես Հերոսի բնավորության ընկալումը և գնահատականը ուրիշ գործող անձանց կողմից (այսպես, Լևոնի կերպարը բնութագրվում է նաև այն գնահատականների շնորհիվ, որ նրան տալիս են մայրը, Լուիզան, ընկերները): Այստեղ մտնում են նաև կենցաղային միջավայրի և իրերի նկարագրությունը, բնության տեսարանները (պեյզաժ), որոնք միշտ ծառայում են մարդկային բնավորության և վերաբերմունքի գրսևորմանը:

Երկի տարբեր մասերն ի մի բերելու և իբրև միասնական ամբողջություն ներկայացնելու համար երբեմն ելակետային դեր է խաղում նրա վերտառությունը, այսպես ասած՝ վերնագրի պոետիկան: Ծիչտ է, վերնագրերը հաճախ լինում են «չեզոք»՝ մատնանշելով սոսկ հերոսների անունները կամ հասարակական դիրքը: Հիշենք հայ գրականության նշանավոր վեպերից մի քանիսի վերնա-

գրերը՝ «Սոս և Վարդիթեր», «Արսեն Դիմաքսյան», «Ուաչագողի հիշատակարանը», «Տիկին և նաժիշտ» և այլն: Այլ դեպքերում վերնագրերը խտացնում են բովանդակության որոշ էական կողմեր, հեղինակի վերաբերմունքը պատկերվող կյանքին՝ ձեռք բերելով խորհրդանիշի արժեք («Վերք Հայաստանի», «Կայծեր», «Հացի խնդիր», «Քառուս» և այլն): Նշենք նաև ուրիշ ժանրերի երկերի մի քանի վերնագրեր, որոնք կարծես ամփոփում են նրանց իմաստը, լուսավորում այն որոշակի դիրքերից. «Դեպի Անհունը», «Մթնշաղի անուրջներ», «Ամբոխները խելագարված», «Ալպիական մանուշակ» և այլն:

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

ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՍՅՈՒԺԵՆ

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

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

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

կանազիտուիթյան մեջ տարբերակում են սյուժետային և ոչ սյուժետային ստեղծագործություններ: Լինում են նաև երկեր, որոնց մեջ սյուժեն արտահայտված է համեմատաբար թույլ (Գեմիրճյանի մանրապատումները, Արազու արձակ պոեմները և այլն):

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

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

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

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

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

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

սյուժեի և բովանդակությունն նույնացման պարզունակ ըմբռնումը՝ Բելինսկին իր «Ռուս գրականությունը 1841 թվականին» հոդվածում ցույց էր տալիս, որ որոշ երկեր, չնայած դեպքերի և արկածների անվերջ կուտակմանը, իրականում շատ աղքատիկ բովանդակություն ունեն, այնինչ դեպքերով արտաքուստ ոչ հարուստ երկերը կարող են պարունակել կենսական մեծ բովանդակություն: Իբրև օրինակ՝ Բելինսկին հիշատակում էր Գոգոլի «Հնամենի ազնվականներ» պատմվածքը, որը թեև հարուստ չէ դեպքերով, բայց արտահայտում է ժամանակի ռուսական կյանքի ամենակարևոր կողմերից մեկը՝ ազնվականության ճգնաժամը, նրա պատմական անհեռանկարությունը: Ճիշտ այդպես էլ շատ խոր և հարուստ է Աբովյանի «Թուրքի աղջիկը» կամ Նար-Գոսի «Նեղ օրերից մեկը» պատմվածքների բովանդակությունը, թեև նրանք չունեն «հետաքրքրաշարժ» դեպքեր ու հանգույցներ, և առհասարակ գործողությունը նրանց մեջ թույլ է արտահայտված*:

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

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

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

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

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

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

վերջում Նեխյուդոփի և Կատյուչայի ամուսնությունը նա հետագայում վերացրեց, որպես կերպարների և ողջ վեպի բովանդակությունը չհամապատասխանող լուծում: Ճիշտ նույնպիսի նկատառումով Նար-Դոսը հրաժարվեց «Աննա Սարոյան» վիպակի նախնական տարբերակի վերջավորությունից (Աննայի զղջալը և հոգեկան վերածնունդը)՝ փոխարինելով այն կերպարի էությունից բխող նոր լուծումով (Աննայի ինքնասպանությունը):

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

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

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

քերով: Բայց ե՞րբ է սյուժեն իրոք հետաքրքրական: Գրականության մեջ այս հարցի շուրջ բախվել են տարբեր սկզբունքներ: Անցյալի որոշ գրողներ ձգտել են սյուժեի հետաքրքրությունը հասնել բազմաթիվ բացառիկ վիճակների, զարմանալի դեպքերի կուտակման ճանապարհով (օրինակ, Դյունյայի կամ էժեն Սյուի արկածային վեպերը): Որոշ գործերում սյուժեի հետաքրքրությունը դառնում է ինքնանպատակ, կտրվում է երկի թեմայից, չի ծառայում կերպարների զարգացմանը:

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

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

գացման մեջ, օգնում է ճանաչելու հերոսների՝ մեզ համար անհայտ կողմերը: Այստեղ պատահականությունը դառնում է կերպարների ներքին էությունը հայտնաբերելու միջոց:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

նորեն բխում են հերոսի դրամատիկ կացությունից:

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

XX դարի հայ գրականության մեջ բազմիցս և նորանոր մեկնաբանությամբ մշակվել են ժողովրդական բանահյուսության միևնույն սյուժեները, ինչպես «Սասունցի Դավիթը»՝ իր տարբեր ճյուղերով, «Հազարան բլբուլ» հեքիաթը և այլն: Հայ և այլագգի բանահյուսական աղբյուրների զուգակցման ճանապարհով Թումանյանն ստեղծեց Քաջ Նազարի համապարփակ կերպարը, որի «սխրանքների» պատմությունը այլևայլ տարբերակներով մշակել են նաև Ավ. Իսահակյանը, Դ. Դեմիրճյանը, Ստ. Զորյանը, Համաստեղը և ուրիշ հայ գրողներ: Բացարձակորեն անարժան, բայց չընկալապատի հիմարության պատճառով իշխանություն և փառքի ամենաբարձր աստիճանին հասած մարդու պատմությունը շարունակում է իր կյանքը նաև ժամանակակից գրականության մեջ: Այդ սյուժեն ամենևեին էլ սպառված չէ, այն գրողներին հնարավորություն է տալիս բացահայտելու կերպարի նորանոր կողմեր, կապելու այն մեր օրերի իրականության հետ:

ՍՅՈՒԺԵԻ ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԸ ԵՎ ԲԱՂ ԿԱՑՈՒՑԻՉ ՄԱՍԵՐԸ

Կոնֆլիկտը սյուժեի հիմքն է: Սյուժեի առաջարժիչ ուժը իրական կյանքի այն հակասությունն է, որ գրողը զնում է ստեղծագործության հիմքում: Կյանքի զարգացումը միշտ կապված է հակասությունների, ներհակ ուժերի պայքարի հետ, և գրականությունն արտացոլում է այդ պայքարը: Կենսական հակասությունների գեղարվեստական վերարտադրությունը հեղինակի գեղագիտական

Իդեալի դիրքերից՝ կոչվում է կոնֆլիկտ:

Կոնֆլիկտը կարող է հանդես գալ ամեն մի ստեղծագործություն, այդ թվում և որոշակի սյուժեից զուրկ երկի մեջ: Գուրջանի «Լճակ» բանաստեղծությունը նույնպես կոնֆլիկտ է պարունակում՝ անհատի և հասարակության, իդեալի և իրականության հակասությունը: Թումանյանի «Հայրենիքիս հետ» բանաստեղծության կամ Տերյանի «Երկիր Նաիրի» շարքի հիմքում դրված է Հայրենասիրական բարձր մղումների և հարազատ ժողովրդի ողբերգական վիճակի հակադրությունը: Այսպիսի երկերում կոնֆլիկտը չի դրսևորվում գործողությունների միջոցով, այլ բացահայտվում է հոգեբանական վերապրման ճանապարհով: Սակայն կոնֆլիկտի ավելի ամբողջական, հստակ արտահայտություն մենք տեսնում ենք սյուժետային երկերում, որտեղ այն հանդես է գալիս իբրև կոնկրետ մարդկային շահերի, կրքերի ու ձգտումների բախում: Գրողն ստեղծում է նոր և հին, դրական և բացասական ուժերի բացահայտ պայքարի կամ հոգեկան ընդհարման պատկերներ, գնահատում դրանք գեղեցիկի և այլանդակի, վեհի և ստորի մասին իր ունեցած պատկերացումների դիրքերից: Այդ խմաստով շատ կարևոր դեր է խաղում կերպարների խմբավորումը, որը հատկապես ցայտուն դրսևորվում է վիպական և դրամատիկական երկերում: Դրական և բացասական, գլխավոր և երկրորդական կերպարներին հեղինակը դնում է որոշակի հարաբերությունների մեջ: Ամենից տարածվածը նրանց հակադրությունն է: Բաֆֆու «Սամվել» վեպում կերպարները խմբավորվում են դեպի Հայրենիքն ունեցած վերաբերմունքի համաձայն (Հայրենասերներ և դավաճաններ): Կերպարների մի քանի խումբ է հանդես գալիս Գ. Սունդուկյանի «էլի մեկ զոհ» պիեսում, ազատ սիրո իրավունքի համար պայքարող Միքայելն ու Անանին, նրանց ինչ-որ չափով պաշտպանող Սուրաթովն ու Բարբարեն, ամեն զգացմունք ու սրբություն փողի համար ոտնահարող Սարգիսը, Սալոմեն ու Բրիլանտովը և, վերջապես, կյանքը ցուրտ հաճույքների մեջ վատնող Վանոն և Նատոն:

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

բացասական կերպարի՝ Բազենյանին, որն իր Հերթին նույնպես հակադրվում է Հիշյալ դրական կերպարներին: Գևորգ Մարգարետունին Մուրացյանի պատմավեպում իր ակտիվ և անձնազոհ հայրենասիրությամբ միաժամանակ հակադրված է Աշոտ թագավորին, Յլիկ Ամրամին, Սահակ Սևադային, Հովհաննես կաթողիկոսին, որոնք ուժ չունեն հանուն հայրենիքի վեր բարձրանալու անձնական շահից, դիմելու իսկական անձնազոհության: Այս կերպարներն էլ իրենց Հերթին հակադրվում են իրար:

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

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

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

մարտնչում են թաթար-մոնղոլական ստրկության դեմ:

Որոշ երկերում կյանքի անհաշտելի սոցիալական հակասությունները պատկերվել են իբրև հին և նոր աշխարհների ձակատագրական բախում, կոլիզիա: Բնորոշ օրինակներ են Ե. Չարենցի «Սոմա» և «Ամբոխները խելագարված» պոեմները, Վ. Մայակովսկու «Միստերիա-բուֆ» պիեսն ու «150 միլիոն» պոեմը, Մ. Շոլոխովի «Նաղաղ Դոն» վեպերը:

Իհարկե, ինտրիգի և կոլիզիայի սահմանազատումը բացարձակ չէ, նրանք հաճախ ներթափանցում են իրար մեջ: Անձնական մղումներով սկսված պայքարը կարող է վերածվել կոլիզիայի, ձեռք բերել սոցիալական լայն իմաստ: Այդպես աստիճանաբար ընդլայնվում է կենցաղային հիմքի վրա սկսված հակադրությունը Պեպոյի և Զիմգիմովի միջև: Իրենց հերթին, սոցիալական կամ համազգային բնույթի հակադրություններն էլ գրեթե միշտ շաղկապվում են հերոսների անձնական շահերի ու նպատակների հետ: Օրինակ՝ Ֆրանց Վերֆելի «Մուսա լեռան քառասուն օրը» վեպում սյուժետային հիմքն ու առանցքը թուրք բռնադատիչների դեմ հայություն մղած մահու և կենաց կռիվն է, որը ղեկավարում է Գաբրիել Բագրատյանը: Ճակատագրական պայքարի ծանրությունն ստանձնած այդ կերպարի դրամատիզմը խորանում է կնոջ՝ օտարազգի Ժյուլիեթի և մի երիտասարդ հայ աղջկա՝ Իսկուհու հետ ունեցած բարդ հարաբերությունների պատճառով:

Կոնֆլիկտը կարող է հանդես գալ գերազանցապես հոգեբանական ընթացքով՝ կերպարի ներքին հակադիր ձգտումների, անլուծելի երկրնտրանքի պատկերման ձևով: Այսպես, Նար-Դոսի վեպի «Պայքար» վերնագիրը վերաբերում է ոչ միայն և ոչ այնքան հասարակական տարբեր ըմբռնումներ ունեցող մարդկանց (Նասիրյան, Բաղամյան, Վահան) մերթ քողարկված ու մերթ բացահայտ ընդհարմանը, որքան գլխավոր հերոսուհի Մանեի հոգում տեղի ունեցող պայքարին: Միրո և ամուսնական պարտքի միջև ծագած անլուծելի հակասությունը ավարտվում է Մանեի ինքնասպանությամբ: «Նմբապետ Շավարչը» պոեմում Ե. Չարենցը արտաքին կոնֆլիկտից՝ հայ ժողովրդի ազգային մեծ ողբերգություն, քաղաքական տարբեր խմբավորումների հակադրության պատկերումից գնում է դեպի գլխավոր հերոսի ներքին տագնապալի մտորումների ու տանջալի հիշողությունների նկարագրություն, որը հիմնականն է այդ երկի մեջ: Գերազանցապես հոգեբանական ընթացքով է

զարգանում նաև Ջարենցի մեկ այլ պոեմ՝ «Դեպի լյառը Մասիս»: Այստեղ Նաչատուր Աբովյանի հուշերի, նրա երազների ու հուսախարությունների, ձգտումների ու կասկածների պատկերման միջոցով գծագրվում է գրողի դրամատիկորեն վեհ կերպարը: Այս և նման երկերում ինքնուրույն և հիմնական թեմա է դառնում հերոսների «հոգու դիալեկտիկան», որի բացահայտումը մշտապես համարվել է գրականության կարևորագույն խնդիրներից մեկը:

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

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

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

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

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

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

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

որով զգալիորեն կանխորոշվում է ղեպքերի հետագա ընթացքը: «Սամվելի» մեջ հանգույցը ձևավորվում է վեպի առաջին իսկ գլուխներում, երբ հերոսը սուրհանդակի միջոցով լուր է ստանում հոր դավաճանությունից: Յույց տալով հերոսի անհաշտ վերաբերմունքն այդ փաստի հանդեպ՝ Բաֆֆին ասես ակնարկում է, որ այդ հակասությունը խաղաղ չի լուծվելու («Մի աղոտ միտք ծագում է նրա մեջ» գլուխը): Դա, իրոք, երկի հիմնական կոնֆլիկտն է, որի զարգացումը հետո շարունակվում է ամբողջ վեպի ընթացքում: «Պատվի համար» դրամայում հանգույցը առաջին գործողությունից այն տեսարաններն են, երբ պարզվում է, որ Օթարյանը ուղևորվում է վճռական քայլերի դիմել՝ իր ընտանիքի ոտնահարված իրավունքները էլիզբարովից հետ ստանալու համար: Դա էլ սկիզբ է դնում հերոսների միջև ծավալվող բուռն պայքարին: Հանգույցը կարող է ծագել արագ, միանգամից, կարող է գոյանալ և դանդաղ, աստիճանաբար:

Հանգույցից հետո սկսվում է գործողությունից զարգացումը (պերիպետիա), որը տարբեր ծավալով և մանրամասնություններով է հանդես գալիս. փոքր ընդգրկում ունեցող երկերում գործողությունից զարգացումը կազմվում է ընդամենը մի քանի դրվագից (օրինակ, Բակունցի «Նամակ ուսաց թագավորին» պատմվածքը), այնինչ վեպի կամ պիեսի մեջ կարող են լինել շատ ղեպքեր, բազմաթիվ սյուժետային գծեր և մարդկային բնավորություններ: «Սամվելի» մեջ հիշյալ հանգույցից հետո պատմվում է հերոսի և նրա ընկերների ձեռնարկած քայլերի, Սամվելի՝ հորը որոնելու ջանքերի, պարսիկների և դավաճանների գործած չարիքների, Սամվելի և Աշխենի սիրո և շատ ուրիշ փաստերի մասին, որոնք կազմում են վեպի բարդ հյուսվածքը: «Պատվի համար» դրամայի մեջ գործողությունից զարգացումն այն ղեպքերի շղթան է, որը հաջորդում է Օթարյանի հիշյալ որոշմանը. Շիրվանզադեն ցուցադրում է էլիզբարովի արարքներն ու մտորումները, նրա ընտանիքի անդամների տարբեր վերաբերմունքը ստեղծված վիճակի հանդեպ, Մարգարիտի և Օթարյանի հանդիպումները, փաստաթղթերի գողանալը էլիզբարովի կողմից և այլն:

Գործողությունից զարգացումը հանգեցնում է սյուժեի ամենալարված վիճակին, երբ հերոսների հակադրությունը հասնում է իր բարձրակետին և պետք է ինչ-որ կերպ լուծվի: Սյուժեի այդ մասը կոչվում է գագաթնակետ (կուլմինացիա): Գագաթնակետը շատ

կարևոր դեր է խաղում թեմայի բացահայտման և կերպարների ամբողջացման համար. այստեղ նրանք ամենից ցայտուն կերպով են դրսևորում իրենց էությունը: Իրոք, հենց վեպի գերլարված «Արաքսի որոգայթները» գլխում է, որ Սամվելն ու նրա հայրը, երկարատև բաժանումից հետո նորից հանդիպելով, հանդես են բերում իրենց նվիրվածությունը հակադիր սկզբունքներին, իրենց փոխադարձ անհաշտությունը: Շիրվանզադեի պիեսում սյուժեի զարգացման զագաթնակետը էլիզբարովի և Մարգարիտի վերջին հանդիպման տեսարանն է, երբ փաստաթղթերը վերադարձնելու մասին դատեր աղաչանքներին հայրը պատասխանում է՝ այրելով դրանք: Պատվի հակադիր ըմբռնումներն այստեղ հանդես են գալիս առավել սրությամբ:

Ուսելով զագաթնակետի բացառիկ կարևոր նշանակությունը մասին՝ Մ. Նալբանդյանը գրում է. «...Անցքի կատաստրոֆը ամեն իրավունքով պահանջում է հեղինակից ավելի հմտություն ու ճարտարություն, ուր պիտի որ գործի ամբողջ ընթացքի մեջ լարված թելերը ավելի ճարտարությամբ, ավելի հնարագիտությամբ և, որ գլխավորն է, ավելի բնականությամբ միանան, հավաքվեն ու կենտրոնանան, ինչպես արևի ճառագայթները անցնելով մի ոսպնածև ապակույց, որ իսկույն կրակեն»:

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

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

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

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

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

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

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

Հստակ ավարտ չունի նաև Պարոնյանի «Պաղտասար աղբարը». պիեսը վերջանում է նույնպիսի տեսարանով, որով սկսվել էր (Կիպարի և Անուշի սիրաբանությունը): Դրանով ցույց է տրվում կատարված դատավարության ապարդյուն, ծիծաղելի բնույթը:

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

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

պատկերացնում է իրենց բնական ընթացքով, պատճառի և հետևանքի բնական հաջորդականությունը: Դա երկի ֆարուլան է: Սակայն գրողը կարող է ղեպքերից մի քանիսը պատմել ավելի մանրամասն, մյուսները՝ համառոտ, որոշ ղեպքեր ընդգծել, ցայտուն դարձնել, իսկ մյուսները՝ ոչ, երրորդների մասին առհասարակ լռել, ուղղակի ոչինչ չասել: Վերջապես (ինչ տվյալ ղեպքում ամենից կարևորն է), գրողը դիտմամբ կարող է փոխել ղեպքերի բնական հաջորդականությունը՝ ստեղծագործության սկզբում դնելով գազաթնակետը կամ նույնիսկ լուծումը և հետո միայն պատմելով, թե ինչ էր նախորդել դրան: Դեպքերի մասին պատմելու՝ գրողի ընտրած կարգը հենց երկի սյուժեն է: Բերենք օրինակներ:

Բաֆֆու «Նենթն» սկսվում է գազաթնակետի նշանակություն ունեցող մի իրադրությունում՝ Բայազետի պաշարման և Վարդանի սխրագործության պատմությունում: Դրանից հետո հեղինակն անցնում է նախորդ տարիների ղեպքերին, որոնք տեղի են ունեցել Արևմտյան Հայաստանի գյուղերից մեկում նախքան ռուս-թուրքական պատերազմը (այդ նկարագրությունը գրավում է վեպի մեծ մասը): Ապա հեղինակը նորից վերադառնում է պատերազմի օրերին, տալիս ղեպքերի լուծումը (հայերի գաղթը, Լալայի մահը և այլն), իսկ վերջում՝ էպիլոգը (Վարդանի երազն ապագա Հայաստանի մասին): Դեպքերի ոչ բնական դասավորություն կարելի է հանդիպել նաև Լեոնոնտովի «Մեր ժամանակի հերոսը», «Մծիրի», Նար-Դոսի «Սպանված աղավնի» և շատ այլ երկերում:

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

Սակայն հաճախ սյուժեի (ղեպքերը պատմելու կարգը) և ֆարուլայի (նրանց բնական հաջորդականությունը) միջև որևէ տարբերություն չի լինում: Օրինակ, ղեպքերն իրենց բնական հերթականությունում են ներկայացվում Մուրացանի «Առաքյալը», Շիր-

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

Պետք է հիշել նաև, որ Ֆարույան ոչ թե գրական ստեղծագործություն մեջ շոշափելիորեն առկա իրողություն է, այլ արգասիքը մեր մտքի, որը շրջված դեպքերի հիման վրա կռահում է, թե ինչպես, ինչ կարգով կկատարվեն այդ դեպքերը, եթե իրոք տեղի ունեցած լինեին: Գրական երկի մեջ մենք միշտ գործ ունենք սյուժեի հետ՝ դեպքերի բնական կամ շրջված դասավորությունը: Այդ հիման վրա որոշ գրականագետներ առհասարակ հրաժարվում են ֆարուլայի ըմբռնումից՝ համարելով այն ստեղծագործություն հետ ուղղակի առնչություն չունեցող հասկացություն:

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

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

ԱՐՏԱՍՅՈՒԺԵՏԱՅԻՆ ՏԱՐՐԵՐ

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

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

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

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

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

Այլ բնույթ և այլ նպատակ ունեն հրապարակախոսական շեղումները: Այս դեպքում, շեղվելով սյուժետային գծից, գրողն արծարծում է գիտական, հրապարակախոսական հարցեր՝ երբեմն մանրամասն բացատրելով իր ըմբռնումներն ու բերելով համապատասխան փաստեր: Բայց, իհարկե, այդպիսի շեղումները ևս պետք է պայմանավորված լինեն թեմայով: Հյուգոն «Փարիզի աստվածամոր տաճարը» վեպում տասնյակ էջեր է նվիրում միջնադարյան ճարտարապետությունը, Տոլստոյը պատմական զարգացման մասին մի ամբողջ փիլիսոփայական տրակտատ է մտցնում «Պատերազմ և խաղաղություն» մեջ, Նալբանդյանի «Մեռելահարցուկ» անավարտ վեպում զեղումներ կան բնագիտական և զեղազիտական թեմաներով: Հրապարակախոսական շեղում է նաև «Սամվելի» «Փակագծի մեջ» գլուխը, որը փաստորեն մի առանձին հետազոտություն է IV դարի Հայաստանի քաղաքական և տնտեսական վիճակի մասին:

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

**Փանդ մեծագոր կենցաղին ասպետական դարերուն՝
Ուր պաշտվեցավ Գեղեցիկն ու Զորութունը արբուն,
Եվ խորհրդանիշը անմահ Գեղեցիկին, Զորության՝
Փըրփուրներու Դիցուհին ըստինքներով ուշնական:**

Ուժի և զեղեցկություն հեթանոսական պաշտամունքից ծնված այս բարձր քնարական տրամադրությունը հաջորդում են ժամանակակից հասարակության մեջ մարդկային վսեմ արժեքների ման-

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

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

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

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

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

տեղի ունեցած դժբախտությունը: Այսպես, այդ պատկերները պոեմի սկզբում և վերջում իրոք շրջանակի մեջ են առնում երկը և ավելի են շեշտում սիրո պատմության ողբերգականությունը:

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

ԳԼՈՒԽ ԶՈՐՐՈՐԴ

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԽՈՍՔ

ԼԵԶՈՒՆ ԻԲՐԵՎ ԳՐԱԿԱՆ ՊԱՏԿԵՐՄԱՆ ՄԻԶՈՑ

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

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

միևնույն անձնավորության մեջ ինքնին ցույց է տալիս բանասիրության երկու հիմնական բաժինների ազգակցական սերտ կապը:

Այդ համագործակցությունը բնական և անխախտելի հիմքեր ունի: Այդ հիմքերից կարևորագույնն այն է, որ գրականությունը խոսքի արվեստ է, և նրա մեջ ամեն ինչ արտահայտվում է լեզվի միջոցով: Հասարակության և ազգության կյանքում իր բացառիկ կարևոր դերը լեզուն զգալի չափով իրականացնում է գեղարվեստական գրականության միջոցով: Լեզուն, ասում էր Մ. Նալբանդյանը, «մտքի հայտարարն է», «ազգությանց դրոշակը, նոցա որպիսություն և վիճակի» լավագույն ցուցանիչը: Կարծես շարունակելով և բազմացնելով իր մեծ նախորդի այս միտքը՝ Հ. Թումանյանն ասում էր. «Լեզուն է ամեն մի ժողովրդի ազգային գոյություն ու էության ամենախոշոր փաստը, ինքնուրույնության ու հանճարի ամենախոշոր դրոշմը, պատմության և հեռավոր անցյալի կախարդական բանալին, հոգեկան կարողությունների ամենաճոխ գանձարանը, հոգին ու հոգեբանությունը»: «Լեզուն կբխի ժողովրդի մը հոգեբանությունեան բուն խորքերեն և արդեն ինքնին անոր հոգիին հարազատ մեկ կտորն է», - ավելացնում էր Լևոն Շանթը:

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

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

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

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

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

վորութիւններն ամենից լայնորեն բացահայտվում են մեծ գրողների ստեղծագործութեան մեջ: Գեղարվեստական գրականութիւնը ազգային լեզվի հարստութեան, նրա դարգացման ամենապերճախոս վկայագիրն է: Ահա թե ինչու գրողի ստեղծագործութեան նշանակութիւնն ազգային մշակույթի համար որոշվում է, բացի մյուս բոլոր կողմերից, նաև նրանով, թե որքանո՞վ կատարյալ է նրա լեզուն, ի՞նչ ազդեցութիւն է այն թողել ազգային լեզվի դարգացման վրա: Արտացոլելով ազգային լեզվի լավագույն հատկանիշները՝ արվեստագետ գրողի լեզուն իր հերթին դառնում է շատ սերունդների համար լեզվի ուսուցիչ, նրա գեղեցկութեան և հարստութեան յուրացման աղբյուր:

Ասվածի հիման վրա պետք է տարբերակել այնպիսի հասկացութիւններ, ինչպես գրական լեզուն և գրականութեան լեզուն: Վերջինս, ինչպես տեսանք, համազգային լեզվի տարատեսակներից կամ կիրառութեան յուրահատուկ ոլորտներից մեկն է: Գրական լեզուն օգտագործվում է ինչպես գեղարվեստական գրականութեան մեջ, այնպես էլ ամենատարբեր ոլորտներում՝ մամուլում, դպրոցում, գիտութեան և հրապարակախոսութեան մեջ՝ դրսևորելով որոշակի առանձնահատկութիւններ ինչպես բառապաշարի ընտրութեան և կիրառման, այնպես էլ խոսքի շարահյուսական կառուցվածքի մեջ: Այս առումով գրական լեզուն ավելի լայն հասկացութիւն է, քան գեղարվեստական գրականութեան լեզուն:

Սակայն, մյուս կողմից, գրականութեան լեզուն ներառում է նաև այնպիսի տարրեր, որոնք դուրս են գալիս գրական լեզվի շրջանակներից: Գեղարվեստական նկատառումներով գրողը կարող է շեղվել գրական լեզվի ընդունված նորմերից ու բառապաշարից: Օրինակ, հերոսների խոսքը անհատականացնելու կամ միջավայրը բացահայտելու նպատակով նա կարող է գործածել բարբառային, խոսակցական, օտար բառեր և արտահայտութիւններ, հնարանութիւններ և նորաբանութիւններ, շարահյուսական անսովոր կառույցներ և այլն: Ավելին, առանձին դեպքերում գրական երկն ամբողջութեամբ կարող է բարբառով գրվել (օրինակ՝ Գ. Սունդուկյանի պիեսները): Այս իմաստով էլ գրականութեան լեզուն ավելի լայն հասկացութիւն է, քան գրական լեզուն:

Այսպես, գրականութեան մեջ համազգային լեզվի կիրառութեան բազմազան ձևերն իրենց համապատասխան առանձնահատկութիւններով, միասին վերցրած, կոչվում են գեղարվեստական գրա-

կանության լեզու կամ բանաստեղծական լեզու (բառիս լայն առումով՝ նկատի ունենալով և՛ չափածոյի, և՛ արձակի ու դրամատուրգիայի լեզուն), երբեմն էլ՝ գեղարվեստական խոսք:

Գեղարվեստական խոսքի առանձնահատկությունների ուսումնասիրությունը զբաղվում է բանասիրության մի հատուկ ճյուղ՝ ոճագիտությունը (ստիլիստիկա): Երբեմն վիճում են, թե բանասիրական ո՛ր գիտությունն է պատկանում ոճագիտությունը: Այդ վեճը պետք է համարել ավելորդ և անօգուտ: Ոճագիտությունը (ինչպես նաև տաղաչափությունը, որին կանդրադառնանք հաջորդ գլխում) բանասիրական գիտությունների համակարգում միջանկյալ տեղ է գրավում. այն գրականագիտությունը և լեզվաբանությունը կապակցող օղակ է: Գեղարվեստական խոսքի հարցերը լիակատար իրավունքով ուսումնասիրվում են և՛ մեկի, և՛ մյուսի կողմից՝ իհարկե, հարցադրումների և հետազոտության ուղիների որոշակի տարբերություններով:

Գեղարվեստական խոսքի մեջ ևս լիուլի գործում է լեզվի և մտածողության անխզելի միասնության օրենքը: Ստեղծագործության լեզվի ամեն մի թերություն ի վերջո հեղինակի մտածողության որևէ թերության արդյունք է և իջեցնում է երկի գեղարվեստական արժեքը: Ստեղծագործական աշխատանքում մանրուքներ չկան, և նույնիսկ մեկ անճիշտ բառը կարող է լրջորեն վնասել ամբողջ գրական կառույցին: «Բանաստեղծի համար մի բառը մի աշխարհ է», - ասում էր Թումանյանը՝ հաստատելով այն միտքը, որ ամեն մի բառ արտահայտում է գրողի հոգու մի մասնիկը, բխում է նրա առջև կանգնած գեղարվեստական խնդրից: Իսկ Դ. Վարուժանը լեզվի որակի մեջ տեսնում էր գրողի մտածողության, հուզաշխարհի և վարպետության ուղղակի արտահայտությունը. «Աղեկ գրել՝ կը նշանակե աղեկ խոսիլ, աղեկ զգալ և աղեկ արտահայտել»:

Ժամանակակից բանասիրության մեջ հաճախ կիրառվում են բառի պոետիկա կամ բառի գեղագիտություն արտահայտությունները: Դրանցով սովորաբար նշվում են բառի մեջ զրված բանաստեղծական բարձր բովանդակությունը և նրա թողած հոգեբանական համապատասխան տպավորությունը: Սակայն բառերն իրենց մեկընդմիջտ ամրացված գեղագիտական բովանդակություն չունեն, այլ այդպիսին ձևոք են բերում միայն որոշակի համարնագրի (կոնտեքստի) մեջ:

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

Ես չըզիտեմ՝ ո՛ւր են տանում հեռավոր
Ուղիների ժապավեններն անհամար,
Ես նստում եմ ճամփի վրա ամեն օր
Եվ աղթում և թախծում եմ քեզ համար:

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

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

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

Հեղինակի և պատմողի լեզուն: Գրական ստեղծագործությունն լեզուն չի կարելի քննել իբրև միատարր մի բան: Նրա մեջ մտնում են տարբեր շերտեր: Տարբեր տիպի երկերում լեզուն կառուցվում է յուրովի: Քնարական բանաստեղծություններում դա գերազանցապես հուզական երանգի խոսք է՝ կառուցված ռիթմի որոշ սկզբունքներով: Պիեսների մեջ ամեն ինչ հիմնվում է հերոսների խոսքի վրա (երկխոսություն և մենախոսություն), որի միջոցով Հեղինակը պետք է վերարտադրի յուրաքանչյուր կերպարի հոգեբանական և սոցիալական բնորոշ գծեր: Ավելի բարդ կազմ ունի պատմողական արձակ երկերի լեզուն (վեպ, վիպակ, պատմվածք և այլն): Մենք արդեն գիտենք, որ այդ երկերը կարող են կառուցվել տարբեր սկզբունքներով (պատմություն Հեղինակի կողմից, ականատեսի կամ հերոսներից մեկի անունից, հիշողության, նամակագրության կամ օրագրության ձևով և այլն): Այդ ձևերից ամեն մեկը թելադրում է լեզվական նյութի կառուցման որոշակի սկզբունք: Բայց և միևնույն ստեղծագործության մեջ կարող են լինել լեզվական տարբեր շերտեր, որոնցից ամենակարևորը երկուսն են՝ Հեղինակի կամ պատմողի խոսքը և հերոսների խոսքը:

Հեղինակի խոսքը շատ երկերում այն հիմնական միջոցն է, որի օգնությամբ շարադրվում է դեպքերի ընթացքը, տրվում է նրանց ուղղակի կամ անուղղակի գնահատականը: Գրողի լեզվական մշակույթի հարստությունն առավել ցայտուն երևան է գալիս Հեղինակային ուղղակի պատմության մեջ: Այստեղ նա անմիջապես «իր անունից» է խոսում՝ առանց իր լեզուն հարմարեցնելու այս կամ այն հերոսի սոցիալ-հոգեբանական բնավորությանը: Սակայն Հեղինակային պատմության ամեն մի հատված ոչ միայն առաջ է շարժում գործողությունը, այլև բացում է հերոսների բնավորության և գրողի գնահատականի ինչ-ինչ նոր կողմեր: Ահա Դեմիրճյանի «Վարդանանքի» սկիզբը՝ իբրև Հեղինակային խոսքի մի օրինակ (վեպն ամբողջությամբ գրված է Հեղինակային պատմության եղանակով)։

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

Օդը ցուրտ էր, վաղ գարնանային:

Ինչպես խոհուն ուրվական, խավարի միջից նայում էր Աշտիշատի

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

Առանց գործողությանը ուղղակի մասնակցելու, բացառապես լեզվական միջոցներով հեղինակը կարող է հանդես գալ իբրև որոշակի դեմք, որը կոչվում է պատմողի կերպար: Այդ կերպարը գծագրվում է շնորհիվ այն բանի, որ ողջ շարադրանքի մեջ նա երևում է իբրև դեպքերի ընթացքով և հերոսների ճակատագրով շահագրգռված, իր վերաբերմունքը բացահայտորեն արտահայտող անձ: Օրինակ, Գ. Սունդուկյանի «Վարինկի վեչերը» պատմվածքում սկզբից մինչև վերջ հեղինակն ասես հոգեպես ուղեկցում է իր հերոսուհուն, գնահատում նրա արարքները, ցավակցում ու խորհուրդներ է տալիս նրան:

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

... էս ինչ որ պատմում եմ – Ավստրու կողմն էր: Ծաբթից ավելի՝ առավոտ, իրիկուն կովում էինք: Ցերեկը հանգստանում էինք շոգի պատճառով – առավոտ, իրիկուն կրակում... Մին ավստրացիք էին առաջ գալի, մին մենք էինք վրա տալի, բայց միշտ էնպես էր ըլում, որ մնում էինք էլի մեր տեղերում, մեր հին դիրքերում: Բանց դուրան տեղ էր. հերիք էր գլուխներս բարձրացնելիք՝ իրար տեսնում էինք, իսկ դուրբինով հո ոնց որ առաջիդ:

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

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

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

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

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

Դռները բացվեցին, ներս մտավ Իսահակ Մարութխանյանը՝ մի շատ քաղցր հաճոյական ժպիտ իր կարմիր երեսին:

– Վերջապե՛ս, – գոչեց Միքայելը ոռաներեն և ձեռով նշան արավ փե-սային նստելու: – Հը՛ր, ասա՛ տեսնենք ինչ նորություն:

– Նայելով, թե ինչն է հետաքրքրում քեզ, – պատասխանեց Մարութ-խանյանը և նստեց բազկաթոռի վրա, կանխավ հետ դարձնելով ուստին-կոտի փեշերը, որ չճխլտվի:

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

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

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

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

Հաճախ հանդիպում ենք նաև Հերոսի ներքին խոսքին, երբ Հեղինակը շարադրում է նրա մտքերը՝ իրենց բնական ընթացքով և լեզվական ձևով: Օրինակ, այսպես է Պարոնյանը հաղորդում նավահանգստից քաղաք գնացող Աբխողոմ աղայի ներքին խորհրդածությունները.

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

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

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

Այստեղ սերտորեն միաձուլվում են հեղինակային պատմությունը, դատողությունները և հերոսի ներքին խոսքը, և այդ բոլոր տարրերի միաձուլումը ավելի ազդեցիկ է դարձնում տպավորությունը:

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

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

առատութիւն լինի ամենայն մի բանի... Առաջաքայլ և գիտակից անձնավորութիւնքը հողագնդի երեսին պակասել են, էլ ո՞ւմ մեղապարտես էս խառնակչութիւն համար: Եփրեմեբրդին ասում է, թե եղիցի արյունահեղ պատերազմ, թագավոր Հյուսիսական ընդ արևելս, կոտորած ժողովրդացան, քարեկարկուտ և սև անձրև, և սով մեծ...

Վարպետ գրողը նույնիսկ մի քանի խոսքով որոշակի պատկերացում է տալիս բնավորութիւն մասին: Բակունցի «Սաչատուր Աբովյան» վեպում Աբովյանը վերհիշում է երկրաչափութիւն պրոֆեսորի խոսքերը, որ նա ասել է իր տետրը գիտելիս, և այդ դրվագային կերպարն արդեն անհրաժեշտ կենդանութիւն է ձեռք բերում. «Ինքը, էվկլիդեսը այսպես չէր նկարի: Բայց և այնպես այս եռանկյունին մի քիչ ծուռ է, այնպես չէ՞, իսկ այս գիծը ավելորդ է, հավատացնում եմ, որ առանց այս գծի էլ կարելի էր ապացուցել, որ ճշմարիտ էր ծերունի Պյութագորասը...»: Կամ ահա Աբովյանը մտովի պատկերացնում է հեռավոր էջմիածնում իր անվան շուրջ հյուսվող որոգայթները և այն խոսքերը, որ հետադեմ հոգևորականները երևի ասում են իր մասին. «Սաբա՞ր ես, խաբա՞ր ես, քանաքեոցի Սաչատուր չիք-դպիր լյուտերականաց հետ... միանգամայն է...»: Այս մի քանի խոսքերն արդեն բնորոշում են Աբովյանի անունը «ագոռավների» նման «քրքրող» մարդկանց անլուր թշնամութիւնը, նենգութիւնը, չարախինդ հրճվանքը, հոգու կոպտութիւնը:

Այժմ ծանոթանանք գեղարվեստական գրականութիւն լեզվի մի քանի յուրահատուկ կողմերի հետ:

ԲԱՌԱՊԱՇԱՐԻ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏՈՒԿ ՇԵՐՏԵՐԸ

Գրողի բառապաշարի սահմանները: Համազգային լեզվի և նրա ճյուղավորումների բառապաշարն իր հարստութեամբ ու գեղեցկութեամբ, բազմազանութեամբ ու ճկունութեամբ առավել լրիվ ձևով հանդես է գալիս գեղարվեստական գրականութիւն մեջ: Հրապարակախոսութիւնը և մամուլը, գիտութիւնը և մանկավարժութիւնը այդ առումով չեն կարող մրցել գրականութիւն հետ: Սակայն տարբեր գրողներ տարբեր չափով ու ձևերով են օգտվում այդ բառապաշարից: Դա պայմանավորված է գրողի ստեղծագործութիւն թեմատիկ շրջանակներով, լեզվամտածողութեամբ և, իհարկե,

տաղանդի աստիճանով: Ահա թե ինչու բառապաշարի ծավալն ու բնույթը, նրա շերտերն ու տեսակները չեն կարող անտեսվել գրողի ստեղծագործությունից զեղարվեստական և հասարակական արժեքը որոշելիս:

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

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

Այս կարգի բառերը սովորաբար բաժանվում են չորս խմբի՝

Հնաբանություն և նորաբանություն, բարբառային և օտար բառեր:

Հնաբանություններ: Գրական լեզվի երկի մեջ երբեմն օգտագործվում են նաև Հնացած, ընդհանուր կիրառությունից հանված բառեր, որոնք կոչվում են **Հնաբանություններ** (արխաիզմներ): Լեզվի զարգացումն առաջին հերթին արտահայտվում է որոշ բառերի հանապուր և նորերի առաջացման մեջ: Բառերը հանում են երկու պատճառով՝ ա) երբ բառի միջոցով նշվող իմաստը կամ առարկան դուրս են մղվում կյանքից, բ) երբ նույն իմաստն արտահայտող տարբեր բառերից մեկը «պարտվում» և դուրս է գալիս ասպարեզից: Ժամանակակից հայոց լեզվում չեն գործածվում հազարավոր բառեր ու արտահայտություններ, որոնք եղել են զբաբարում, միջին հայերենում կամ աշխարհաբարի ավելի վաղ փուլերում:

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

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

Հնացած բառեր, որոնք նշում են պատկերվող ժամանակի բնորոշ իրերն ու երևույթները: Այսպես, Բաֆֆու «Սամվել» վեպում ինչպես Հերոսների, այնպես էլ հեղինակի լեզվում հանդիպում են բազմաթիվ գրաբարյան բառեր ու հոլովաձևեր (անդրենածին, սիանցված, ագուցած, նախահարց, մատենից, լանջաց և այլն), գեներերի և արդուզարդի շատ հին անուններ (Ջիդա, ասպար, աշտե, Թանա, հուռութք և այլն): Ն. Ջարյանի «Արա Գեղեցիկ» ողբերգությունը մեծապես կապված է նաև գրաբարյան բառերի և քերականական ձևերի օգտագործման հետ: Օրինակ.

**Եվ ակըմբեց և Թու և Թոռնորդի,
Համակըմբեց յուր ցեղն ի մի,
Եվ կամքը Բել բռնակալի մերժեց ի բաց,
Ո՞հաղաց եկավ աշխարհն Այրարատի:**

Բնորոշ օրինակ է նաև հետևյալը: Այսօր հայերենում ընդունված են մարմար, մարմարե բառերը: Բայց մեր բանաստեղծները հաճախ գերադասել են նրանց հնացած տարբերակները, ինչպես՝ «Ու լի դառնություն հարցնում է նա դալուկ, մարմարիոն Թմկա տիրուհուն» (Թումանյան), «Մ, չի եղել մեր գայլը պղնձյա և ոչ մարմարիոնյա, և ոչ անգամ քարե» (Չարենց), «մարմարիոն գեղուհի» (Գ. Սարյան), «Քո ճակատը մազաղաթի հին պատառիկ է ասես, մարմարոնյա մի ափ բեկոր-հուշարձան» (Պ. Սևակ՝ Կոմիտասի մասին): Այս հնաբանությունները, ամեն անգամ յուրովի, վեհություն, վաղնջականություն երանգ են տալիս խոսքին:

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

**Իսկ երրորդ բուռը ձեր անհատնելի սերմի
Դեպի յարը Մասիս սերմանեցեք,-
Թող Թանձրացյալ Թոչի, իբրև ցնորք Չերմին,
Դեպի կուրծքը նրա ձյունածեծ:**

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

այդպիսի դեր են կատարում գրաբարյան բառաձևերը Չարենցի մի քանի էպիգրամներում. «Աստ Հանգչի - (անուն): - Նաիրյան երկրի քննադատը մեծ», կամ՝ «Ես ներո՛ւմ եմ քեզ, ներո՛ւմ էլի, քանզի- խեղճ ես դու և ո՛չ թե չար...»:

Բոլոր դեպքերում Հնաբանությունը Հետապնդում է որոշակի գեղարվեստական խնդիր, սակայն նրա կիրառությունն անպայման ենթադրում է չափի զգացում:

Բարբառային բառեր: ՉասՀմանափակվելով գրական լեզվի բառապաշարով՝ գրողները Հաճախ դիմում են նաև բարբառներին ու տեղական խոսվածքներին: Բարբառային ծագում ունեցող բառերը գրական ստեղծագործություն մեջ կարող են տարբեր դեր խաղալ:

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

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

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

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

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

Ա. Բակունցի «Կյորես» վիպակում Աթա ապոր խոսքը շատ բնորոշ է կերպարի մտածողության և բնավորության համար: Ահա հատվածներ բարբառով հագեցած նրա դատողություններից.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ուրեմն՝ ի՞նչ է օտարաբանությունը գեղարվեստական խոսքի մեջ. դրանք այն օտար բառերն են, որոնց համարժեքը թեև տվյալ լեզուն ունի, բայց ստեղծագործություն հեղինակը օգտագործում է դրանք որոշակի գեղարվեստական նպատակով:

Այսպես, օտար բառերը հաճախ գործածվում են հերոսների ուղղակի խոսքի մեջ՝ նրանց լեզուն և բնավորությունը տիպականացնելու համար: Տարբեր լեզուների խառնուրդով խոսող կերպարի լեզվի մասին պատկերացում տալու համար հեղինակը նրա խոսքի մեջ մտցնում է օտար բառեր, նույնիսկ ամբողջ նախադասություններ (դրա օրինակն են Լ. Տոլստոյի «Պատերազմ և խաղաղություն» վեպի հերոսների ֆրանսերեն խոսակցությունները): Իր երկու բանաստեղծությունների մեջ ներմուծելով բազմաթիվ ուսուցանող և ֆրանսերեն բառեր (համապատասխան գրությունը)՝ Ռ. Պատկանյանը չոչափելի պատկերացում է տալիս մայրաքաղաքում կրթված հայ երիտասարդի և հայ աղջկա քաղքենիական էություն մասին: Ահա մեկական քառատող այդ բանաստեղծություններից.

Հազնվում է նա միշտ *en grand*, ման է զալիս *a' la chigue*,
ձաչ է ուտում, ո՞ւր եք կարծում, *chez Dussean* կամ *Domingue*.
Կարդում է նա *Morning, De'bats*, ո՛չ Բազմավեպ, *ah! fil! done!*
Ֆրանսերեն է կոտրատում, հայերենն է *moeuvais* tno.

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

Ա. Բակունցի «Կարմրաքար» վեպում հերոսներից մեկը՝ Արզումանը, նոր է վերադարձել ցարական բանակից, և նրա լեզվում ամենուրեք զգացվում է այդ հանգամանքը. նա առատորեն գործածում է զինվորական ծառայության հետ կապված ուսուցանող բառեր և արտահայտություններ (մեծ մասամբ՝ սխալներով), որոնք անհատականացում են նրա խոսքը, ներկայացնում նրա սրամիտ, կատակասեր բնավորությունը: Ահա մի օրինակ.

Ուստա Նազար, ես քեզ համար բազ ստարատցա... Պրիկազը տուր՝ ուզում ես քերծերը թափեմ ձորի մեջ... Ցա սալւաթ 117 պենզենակի պոլկ տրեսի բատալիոն ավտարո բոտա պալուչիտ Արզումանու Եղիգարովու սեղեննի Կարմիրակար Ելիսավետապոլսկի գուբերնի... Այ, ես քու իմանը...

Սիմոն ապեր, մեզ մին ֆելդֆերել ունեինք, գլուխն էս քարի չափ կար... ...
Որ նո՛ւ էր ասում, սաղ զվողը դողում էր...

Նույնպիսի լեզվական խառնուրդով է խոսում նաև վեպի մեկ ուրիշ կերպար՝ Եփրեմը («չեստ չեստի գրեց», «իմ կողմից պերեդայ պակլոն»), «մի քիչ դարագումեննի է եղել» և այլն):

Օտար բառերի մյուս դերը Համապատասխան ազգային գունավորում (կոլորիտ) ստեղծելն է: Ա. Բակունցի «Ուաչատուր Աբովյան» վեպում ինչպես Հերոսների, այնպես էլ Հեղինակային խոսքում օգտագործվող գերմաներեն և լատիներեն բառերը (լիբեր արմենիեր, Հերր, Փրաու, Փուքս, բրենդեր, Հոմելտիկա, էդելմանն և այլն) ծառայում են վերստեղծելու Դորպատի Համալսարանի միջավայրի պատկերը: Իսկ Գ. Սարյանի արևելյան պոեմներում ազգային-կենցաղային գունավորմանը մեծ չափով նպաստում են առատորեն գործածվող պարսկերեն բառերը (թաջիր, դեյան, դալամ-քյար, Համամի խալիչա, սեգաՀ, ջնդա, ոււբանդ, թառզան, զաֆոան և այլն):

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

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

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

Հ. Թումանյանի քառյակներից մեկն սկսվում է այս տողով.

«Բարձր է հնոց աշխարհն Հայոց ու Մասիսը երկնադեռ»։ Ընդգծված բառը բանաստեղծի նորաբանությունն է՝ կազմված երկինք և դիտել բառերի միացումից։ Եվ այդ բառը մի ամբողջ նկարագրություն չափ պատկերացում է տալիս իր բարձունքից ասես երկինքը դիտող Մասիսի մասին։ Նույնը կարելի է ասել երկնաալաց մակերրի մասին, որ Արարատին տվել է Վ. Տերյանը։

Հիշենք նաև «աղմուկ» բառից Տերյանի ստեղծած երկու բառերը։ «Աշնան մեղեդի» բանաստեղծությունն մեջ՝ «Դու այնտեղ էիր, այն աղմկահեր կյանքի մշուշում», «Վերադարձ» բանաստեղծությունն մեջ՝ «Այս աղմկահյուս կյանքի խենթ բոցում Այրում է սիրտս սրբազան մի դող»։ Այս նորաբանությունները մի տեսակ առարկայացնում են կյանքի հուզական գնահատականը, ավելի խորիմաստ ու գեղեցիկ դարձնում այն։

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

Հովհ. Հովհաննիսյանի ստեղծած նորաբանություններից են՝ ծաղկածափտ, կանաչապսակ, դվարթարույր, ամպահյուս։

Հովհ. Թումանյանը կերտել է այսպիսի նոր բառեր՝ նրբադոտ, անհղասաստ, կենսածափտ, ծաղկաղալար, տրտմաչուք, տենչատոչոր, անդրամպային և այլն։

Ավ. Իսահակյանը՝ մահախուճապ, աստղաբիր, բարձրադողանջ, հնազեղ, հավերժող, երջանկասփյուռ, ծիածանաթև և այլն։

Վ. Տերյանը՝ գեղազանգուր, նրբահյուս, միզաքող, հեռախույս, լուսաշունչ, սառնաթև, հրդեհավառ և այլն։

Ե. Չարենցը միայն «Ամբոխները խելագարված» պոեմում արև, հուր, կարմիր, արյուն բառերից բազմաթիվ նոր բարդություններ է ստեղծել, որոնց մեծ մասը առաջին անգամ այստեղ է հանդիպում՝ հրանման, հրակարմիր, հրաբոսոր, հրաշուշան, արյունամած, արյունավառ, արևակամ, արևագույն, կարմրակեղ, կարմրավառ, կարմրածուփ և այլն։

Շատ բազմազան և բազմաքանակ են **Պ. Սևակի** նորաբանությունները, որոնցից նշենք միայն մի քանիսը՝ ամենամարդ, ամենահայ, աշխարհազբոս, բառադուլ, սիրադուլ, տրտմահանդես, կենսաթինդ, հոգեխարտիչ, հոգեսրբիչ և այլն։

Նորաստեղծ բառերի մի մասն արագորեն տարածվում է, դառնում ազգային լեզվի ընդհանուր սեփականություն, և հաճախ դժվար է լինում որոշել, թե ով է առաջին անգամ կիրառություն մեջ մտցրել այն: Բայց շատ նորաբանություններ էլ հետագայում այլևս չեն գործածվում: Նոր բառը երբեմն այնքան ամուր է կապվում իր ստեղծողի անվան հետ, որ այն կարծես դառնում է տվյալ հեղինակի լեզվամտածողություն անձեռնմխելի վկայությունը (ինչպես՝ Թումանյանի երկնաղետ, Իսահակյանի մահախուճապ, Տերյանի գեղազանգուր և ուրիշ բառեր):

ՊԱՏԿԵՐԱՎՈՐՈՒԹՅԱՆ ՄԻՋՈՑՆԵՐ

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

Ամեն մինը առած մի բան.
Որը ձեռքին մի հրացան,
Որը եղան, ցաքատ կամ սուր,
Որը թի, բահ, որը շամփուր,
Որը կացնով, որը փետով,
Որը ձիով, որը ոտով,
Որն անզրտակ, որը բոբիկ-
Գեպի դուշման գյուղը մոտիկ:

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

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

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

Համեմատություն: Իր ձևով հեշտ է տարբերվում համեմատությունը: Դա երկու առարկաների կամ երևույթների համադրությունն է, որը կատարվում է նկարագրությունն ավելի ցայտուն, պատկերավոր դարձնելու համար: Սովորաբար համեմատության հիմքը երկու երևույթների միջև եղած ակնհայտ կամ թաքնված նմանությունն է, որի շնորհիվ կապ է ստեղծվում նրանց միջև, մեկի օգնությամբ բացատրվում և բնութագրվում է մյուսը: Վերցնենք թուամայանի հայտնի համեմատությունը.

**Ամպերը դանդաղ ուղտերի նման
Նոր են ջուր խմած ձորից բարձրանում:**

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

է գտել՝ նկատի ունենալով այն, որ հեովից ամպերի ուրվագծերը նմանվում են ուղտերի քարավանների և նրանց պես դանդաղ ընթանում են: Այդ նմանությունն վրա կառուցված համեմատությունը մեզ հնարավորություն է տալիս շոշափելիորեն, կենդանի պատկերացնելու ձորից բարձրացող ամպերի ընթացքը:

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

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

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

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

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

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

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

*Երբեմն էլ բանաստեղծությունը հիմնվում է նույն համեմատու-
թյունը նորանոր տարբերակներով (սովորաբար իմաստի աստիճա-
նական ուժեղացմամբ) կրկնելու վրա: Այդ սկզբունքով է զարգա-
նում Հովհ. Շիրազի հետևյալ բանաստեղծությունը.*

Կարոտներս լամ ու թեթևանամ,
Ինչպես ամպերը անձրևից հետո,
Համբույրի կարոտ վարդերս բանամ,
Ինչպես զարունը անձրևից հետո,
Բացված վարդերով հեռու գիրկդ դամ,
Ինչպես արևը անձրևից հետո:

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

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

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

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

Ծավալուն համեմատություն է նաև հետևյալ հատվածը Ա. Բակունցի «եղբայրություն ընկուզենիներ» պատմվածքից.

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

Այլ կառուցվածք ունի ժխտական համեմատությունը. այստեղ բացասվում է երկու երևույթների նույնությունը և դրանով իսկ ցույց է տրվում նրանց նմանությունը: Հեղինակն ասես մեզ զգուշացնում է, որ երկու առարկա թեև նման են, բայց չպետք է դրանք շփոթել իրար հետ կամ նույնացնել: Օրինակ, Չարենցի «Նմրապետ Շավարշը» պոեմում կարդում ենք.

Դա ոչ թե քամին է փողոցում շաչում,
Եվ ոչ էլ հրթիռը հրդեհում խավարը,-
Իր խմբի տղերանց հետ դա հյուրանոցում
Նմում, աղմկում է խմբապետ Շավարշը:

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

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

տուլթյան երկու մասերն իրար առնչող կապական բառերի: Զուգահեռականությունը (բնություն և մարդու) հատկապես շատ տարածված է եղել ժողովրդական երգերում, երբեմն հանդիպում է նաև դասական և ժամանակակից պոեզիայում: Ահա Թումանյանի «Թմկաբերդի առումը» պոեմից մեկ օրինակ.

- Էն Թըմկա ձորում սև ա՞մպն է գոռում,
Էն շա՞նթն է ճայթում էնպես ահարկու:
- Էն Թըմկա ձորում Թաթուլն է կըռվում,
Էն Թուրն է շաչում էնպես ահարկու:

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

Բուրեց ճերմակ մի շուշան Թովչությունից այդ երգի,
Նաջիրան էր՝ հառաչեց մորմոքով խորին,
Մաղկած, փարթամ նշնին թափեց Թերթերն իր ծաղկի,
Նաջիրան էր՝ արցունքի չիթերն աչքերին:

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

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

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

ուսպատ լեռ, խոր կիրճ, լայն փողոց), այնինչ մակդիրը միտում ունի ներկայացնելու և գնահատելու երևույթն իր ամբողջություն մեջ. այդպիսի ամբողջական պատկեր է կանգնում մեր հայացքի առջև, երբ կարդում ենք Չարենցի խոսքերը Արարատի մասին՝ «Դեպի լյառը անհաս ու վեհանխատ»:

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

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

Ես իմ անուշ Հայաստանի արևահամ բառն եմ սիրում,
Մեր Հին սագի ողբանվագ, լացակումած լարն եմ սիրում,
Արնանման ծաղիկների ու վարդերի բույրը վառման
Ու նաիրյան աղջիկների հեղածկուն պարն եմ սիրում:

Մակդիրն ամենից հաճախ արտահայտվում է ածականով (ինչպես բերված տողերի բոլոր օրինակներում), բայց կարող է կազմվել նաև գոյականից (հրաչք աղջիկ, կախարդ ձմեռ, ծով աչքեր, կայծակ հեռագիր, քար սիրտ), մակբայից (տերևները «դողացին մեղմաբար», «Տխուր կժպտաս դու հոգնածորեն» – Տերյան), դերբայից («Մի գերեզմանավող լուծություն տիրեց նրա հոգու մեջ», «էականք սապատվող» – Պ. Սևակ) և այլն: Մակդիրը կարող է կազմված լինել ոչ թե մեկ բառից, այլ բառակապակցություններ, ինչպես՝ մթնում կորած խրճիթներ (Չարենց), կամք լափող հրդեհ (Չարյան), այրող կարոտից դողացող չրթեր (Պ. Սևակ):

Անչափ շատ են մակդիրի տեսակներն ըստ բովանդակության, և այստեղ որևէ բավարար դասակարգում կատարել հնարավոր չէ: Երբեմն տարբերում են առարկայական իմաստ ունեցող (կամ նկարագրական) մակդիրները (հեղածկուն պար, երկնասլաց լեռ) հոգեբանական, հուզական (կամ քնարական) բնույթի մակդիրներից

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

Առանձին խումբ են կազմում մշտական մակդիրները: Դրանք շատ տարածված են ժողովրդական խոսքում և բանահյուսությունում մեջ, որտեղ նույնատիպ երևույթները սովորաբար միշտ ստանում են նույն բնորոշումը՝ անկախ նրանց անհատական գծերից, և մակդիրը դառնում է ավանդական ու կայուն մի բան (հուրի փերի, հրեղեն ձի, կանաչ կտրիճ, աղի արցունք, կարմիր արև, լուսերես աղջիկ, քար սիրտ և այլն): Մեր էպոսում մշտական մակդիրները դարձել են նույնիսկ հատուկ անուններ՝ Առյուծ Մհեր, Թլոր Դավիթ, Ձենով Օհան, Թուր-Կեծակի և այլն:

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

վրա: Նրանք հավասարապես կարող են դասվել նաև լեզվի պատկերավորություն մեկ այլ շատ տարածված և կարևոր տեսակի՝ այլաբերություն:

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

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

Այլաբերությունները շատ լայն տարածում ունեն խոսակցական լեզվում: Մենք ասում ենք՝ **ժամանակը թռչում է, խոսքի հեղեղ, ծաղկող երիտասարդություն, ուրախությունից սիրտը երզում է, գեղեցկությունը թառամեց և այլն:** Սրանք այլաբերություններ են. ընդգծված բառերը մենք հասկանում ենք ոչ ուղղակի իմաստով:

Այլաբերություն չնորհիվ բառերի իմաստային երանգները անչափ մեծանում են, բազմապատկվում և տարբեր կապակցություններում ձեռք են բերում բոլորովին նոր, անսպասելի իմաստներ:

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

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

Փոխաբերությունը չպետք է շփոթել համեմատության հետ, որը նույնպես նմանություն վրա է հիմնվում: Եթե համեմատության մեջ անպայման հանդես են գալիս նրա երկու հիմնական անդամները՝

րը, ապա փոխաբերութեան մեջ համեմատվող անդամը բացակայում է՝ փոխարինվելով այլաբերական իմաստ ստացած բառով: Վերջնենք Թումանյանի «Փարվանայի» հայտնի քառատողը.

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

Առաջին երկու տողերը համեմատություններ են (հայր-ամպ, աղջիկ-լուսին), իսկ վերջին տողերը՝ փոխաբերություն, որովհետև ամպն ու լուսինն արդեն հասկացվում են փոխաբերական իմաստով (իրրև հայր և աղջիկ):

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

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

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

Չոց: Անձնավորման վրա են հիմնված, օրինակ, Հ. Սահյանի հետևյալ փոխաբերությունները.

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

Փոխաբերությունը կարող է հանդես գալ ոչ միայն կոնկրետ բառակապակցությունը, այլև իբրև ամբողջ մի ստեղծագործություն: Այդ դեպքում կա՛մ գրական երկի (ասենք՝ բանաստեղծություն) իմաստն ամբողջությունը վերցրած փոխաբերական է լինում, կա՛մ անընդհատ մեկը մյուսին հաջորդում են նորանոր մետաֆորներ: Հ. Թումանյանի «Հայոց վիշտը» բանաստեղծության մեջ ոչ միայն ծովի պատկերը, այլև բոլոր մյուս հիմնական բառային պատկերները (լող է տալիս իմ հոգին, ծառ է լինում մինչև երկինք կապուտակ, սուզվում, իջնում դեպի խորքերն անհատակ և այլն) փոխաբերական բնույթ ունեն, արտահայտում են ժողովրդի և անհատի տառապանքի ու ձգտումների միասնության գաղափարը: Ամբողջովին փոխաբերական իմաստ ունի նաև Մ. Մեծարենցի «Նավակները» բանաստեղծությունը.

**Նավակներ մեկնեցան ամենն ալ, բաղձանքով ակաղձուն.
Հեռացան ամենն ալ՝ ծրփանուտ երազիս ավունքին.
Անձուկին բոցը զիս պաշարեց, Ըսպասման հիվանդն եմ.
Հոգեսարս դողերով և հուրքով միշտ ցայգերն են հըղի.
Գիշերներն ես համբուն կը սպասեմ ծիրանի այն դարձին.
Ու ցայգուն ալ կ'անցնիմ ավազուտ ավունքեն՝ դողահար՝
Սրտաթափ ու խանդոտ երազի կայծերով աուլըցուն:
Դարձուցե՞ք նավակներս հողմավար, ջրանուշ պայլիկներ,
Դարձուցե՞ք նավակներս դյուրավար, իրիկվա՛ն հովիկներ...**

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

Այլաբերության մյուս հիմնական տեսակը փոխանունությունն է (մետոնիմիա). այստեղ մի առարկայի անվան փոխարինումը մյուս-

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

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

Առանձին խումբ են կազմում այն փոխանունությունները, որոնց մեջ պարունակվող առարկայի անունը փոխարինում է պարունակչալին: Օրինակ՝ լսարանը ոտքի կանգնեց, քաղաքը քնել էր խոր քնով, հրապարակն այեկոծվեց (այս բոլոր դեպքերում հասկացվում են այդ տեղերում եղած մարդիկ), բաժակները (այսինքն՝ նրանց միջի խմիչքը) փրփրեցին, նա երկու շիչ (գինի) խմեց:

Սրանց հետ սերտորեն կապված են այն մետոնիմիաները,

որոնք մարդկանց անվանումը փոխարինում են նրանց ապրած տեղի անունով (օրինակ՝ հայ հողը շատ տառապանք է կրել, «Ջա՛րկ, Կովկաս, ավերակյալ ու արցունքոտ Հայաստանին աչքերը քեզ կը նային» – Սիամանյթո)։

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

Բույլ մը նայվածք, փունջ մը ժպիտ՝
Քուրա մը խոսք դյուլթեց իմ սիրտ։
...Ո՛հ, խուրձ մը վարս, եղեմ մը շունչ՝
Շրջազգեստ մը չրջեց իմ շուրջ։

Կամ՝ Ն. Ջարյանը հայրենիքի, ժողովրդի հասկացությունը փոխարինում է հայրենի հող մետոնիմիայով. «Դու քաղցր ես, հո՛ղ իմ հայրենի, չկա քեզնից անուշ անուն»։

Մետոնիմիան կարող է արտահայտել նաև ստեղծագործության և նրա ստեղծողի, երևույթի և նրա տիրոջ կապը։ Այս տեսակը հատկապես հաճախ է գործածվում արվեստագետների մասին խոսելիս. օրինակ, ասում են՝ նա Թումանյան (Թումանյանի ստեղծագործությունները) շատ է սիրում, երեկ նորից էի լսում Բեթհովեն (Բեթհովենի երաժշտությունը), այսօր Չարենց (Չարենցի ժողովածուն) գնեցի և այլն։

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

* Սինեկդոխի հայերեն համարժեքն է՝ համըմբոնում։

ես նրա գազելթը, որ ազատ միտք է վաճառում հային» (Թումանյան), «Մարդ պետք է ազնիվ լինի», եզակիի փոխարինումը հոգնակի թվով, օրինակ՝ «Շատ Բելեր փլուցին քաջը Հայկի նման» (Ղ. Ալիշան), որտեղ հոգնակի թվի շնորհիվ Բելի անունը դարձել է բռնակալների հավաքական անուն: Կամ՝ Հ. Թումանյանի հոգվածում կարդում ենք. «Ռարերի խորքից Հայ ժողովրդի վրա նայում են Մեսրոպներն ու Սահակները, Խորենացիներն ու Եղիշեները, Նարեկացիներն ու Ծնորհալիները»: Հայ մշակույթի մեծ գործիչների անունները հիշելով հոգնակիաբար՝ ընդգծվում է նրանց հարատևող նշանակությունը:

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

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

* Շրջասությունը անվանում են նաև շրջասույթ:

չըջասությունները ցույց են տալիս մարդկանց իրական ծառայությունները և այլաբերական իմաստ չունեն: Բայց լինում են նաև իրենց իմաստով փոխաբերությանը մոտեցող շրջասություններ, որոնք բնութագրում են երևույթն անուղղակի կերպով: Այսպիսի շրջասություններ չատ տարածված էին անցյալում և մեծ մասամբ կապված էին տարբեր ժողովուրդների դիցաբանական ըմբռնումների հետ: Օրինակ, բանաստեղծին անվանում էին **Ապոլոնի մրցակից, Պառնասի որդի**, սիրո զգացումը՝ **Աֆրոդիտի նետերով խոցվել** և այլն: Թումանյանի «Անուշի» առաջին տարբերակում կա՝ **Շեն ու շրջակայք գրկել է Մորփեն**, որ նշանակում է՝ **ամեն ինչի վրա քուն է իջել** (Մորփեն՝ Մորփեոսը, քնի աստվածն է): Բայց այդպիսի շրջասությունները, չատ և անտեղի օգտագործվելով, երբեմն արհեստական և անհասկանալի էին դարձնում խոսքը: Հ. Պարոնյանը ծաղրել է իր ժամանակի գրողներից մեկի ոճը, որի մեջ անվերջ մեջբերումներն ու շրջասությունները խեղդում են կենդանի միտքը: «Արչալույսին արթնցա, հագուստներս հագա և քիչ մը հաց կերա» պարզ միտքն այդ գրողը, ասում է Պարոնյանը, կարտահայտի այսպիսի վերամբարձ խոսքերով.

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

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

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

Հեզնանք: Կյանքի հուզական գնահատականի կարևոր միջոցներից է հեզնանքը (իրոնիան), որը հիմնվում է բառի կտրուկ իմաստափոխության վրա: Հեզնանքը հատուկ է առաջին հերթին երգի-

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

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

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

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

Հեզնանքի առավել սուր արտահայտությունն է սարկազմը, որը կարող է դրսևորվել նույնիսկ մեկ հատիկ բառի մեջ: Սարկաստիկ հեզնանքի օրինակ է հերոսական և հերոսաբար բառերի իմաստափոխությունը հետևյալ դեպքերում: Պատմելով Ալթմազովի փառասիրական տենչերի մասին՝ Պատկանյանը բացականչում է. «Որքա՞ն հերոսական միջոցներ մի չնչին՝ մանր, եսամոլ նպատակի համար»: Իսկ Չարենցը «Նաիրյան երկրի մեծ քննադատի» դամբանականում ասում է. «Որ երկար ապրեց, բայց հերոսաբար ոչինչ չգրեց»: Երկու դեպքում էլ բառը ճիշտ հակառակ իմաստով է հասկացվում. թեև երգիծանքի օբյեկտները շատ տարբեր են, բայց երկուսի մեջ էլ ոչ մի հերոսական բան չկա:

Չափազանցություն և նվազաբերություն: Չափազանցությունը (հիպերբոլ) և նվազաբերությունը (լիտոտա) իրենց բնույթով

Հակադիր, բայց իրար հետ սերտորեն կապված գեղարվեստական միջոցներ են. հիպերբոլը չափազանցություն է, երևույթի չափերի մեծացում, իսկ լիտոտան՝ նրանց փոքրացում, նվազեցում: Դրանք սկիզբ են առնում Հնագույն բանահյուսությունից մեջ, երբ մարդն ամեն ինչի մոտենում էր չափազանցված, հրաշալսառն պատկերացումներով: Ժողովրդական էպոսում, հեքիաթներում, լեգենդներում չափազանցված են ոչ միայն առանձին նկարագրություններ, այլև կերպարները, սյուժեները՝ ամբողջությունում վերցրած: Բավական է վերհիշել «Սասնա ծռեր» էպոսն սկզբից մինչև վերջ, որպեսզի համոզվենք, որ հիպերբոլն այստեղ պատկերման մշտական սկզբունք է. ժողովուրդն ամեն ինչ չափազանցել է և դրա շնորհիվ ավելի վառ է արտահայտել իր սերն ու ատելությունը: Ամբողջովին հիպերբոլիկ մտածողությունում է տոգորված Գրիգոր Նարեկացու «Մատյան ողբերգություն» պոեմը: Դրա ամենացայտուն արտահայտությունը կարող են համարվել պոեմի 9-րդ գլխի հետևյալ տողերը (Վ. Գևորգյանի աշխարհաբար թարգմանությունում).

**Եթե անգամ ողջ մայրի անտառներն այն Լիբանանի
Ջողելով դարձնեմ կշեռքի լծակ
Եվ մի նժարին իբրև կշռաքար
Արարատ լեռը դնելու լինեմ,
Դարձյալ չի կարող նա իր ծանրությունում
Իջնելով հասնել, համազուգակցել ու հավասարվել
Մյուս նժարի հանցանքներին հետ:**

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

ների ու մանրամասների չափազանցումների կարելի է հանդիպել, օրինակ, Պարոնյանի բոլոր երկերում: Բերենք արտահայտչական չափազանցման մեկ օրինակ: Բերա թաղամասի անձրևաջրերի մասին երգիծաբանը գրում է. «Նշանավոր է յուր լիճն, որ ձմեռ ատեն կգոյանա... Ընկերություն մը այդ լճին վրա նավակներ բանեցնելու արտոնություն խնդրեց, բայց չկրցավ ստանալ: Եթե արտոնություն տրված ըլլար՝ այդ մարդը մեծ գումարներ կշահեր»:

Սակայն չափազանցությունը լայնորեն կիրառվում է նաև ոչ երգիծական գրականության մեջ՝ ծառայելով որևէ գաղափարի, զգացմունքի, կրքի ավելի ցայտուն արտահայտմանը: Հերոսուհու խոսքերը Թումանյանի «Անուշ» պոեմից՝ **ես կվառվեմ հուր կղառնամ, ես կհալվեմ՝ ջուր կղառնամ**, ընդգծում են սիրո անսահման ուժը, իսկ հեղինակային պատմության մեջ գործածված **Թչչում է ձորը արյունով լցված պատկերը** սրում է Սարոյի սպանությունից առաջացած սարսափի տպավորությունը: Չափազանցումներով հարուստ է Չարենցի պոեզիան, որը երբեմն հասնում է տիեզերական չափերի (**Մ, գրքերի աշխարհը, տիեզերք է անեղը**): Այդպիսի պատկերներով հագեցած է «Ամբոխները խելագարված» պոեմը, իսկ իր երկերից մեկում («Նաիրի երկրից») բանաստեղծն իրեն ներկայացնում է այսպիսի տիեզերական պատկերով՝ **Ոտքերս ամուր հողի մեջ մխած, գլուխս աստղերում**:

Նույն նպատակը (որևէ հատկանիշի, գաղափարի ընդգծում) իրագործվում է նաև նվագաբանության միջոցով, միայն թե հակառակ եղանակով՝ երևույթի չափերի փոքրացման ուղիով: Իսահակյանի խոսքերը՝ **Արարատի ծեր կատարին դար է եկել վայրկյանի պես ու անցել**, ընդգծում են Արարատի հավերժության միտքը՝ նվագեցնելով դարի չափերը մինչև վայրկյան: Թումանյանը «Քաջ Նազարի» մասին գրում է՝ **Մին էլ տեսնում է աշխարհքը իր բռան մեջ**. այստեղ լիտոտան ուժեղացնում է Նազարի հաջողակության և շրջապատի մարդկանց հիմարության տպավորությունը: Ժամանակակից աշխարհի տարբեր մասերի մերձեցման և միասնության, ազգերի միջև եղած սահմանների վերացման միտքը Չարենցն արտահայտել է հետևյալ լիտոտայի միջոցով՝ **Մ, աշխարհը վաղճ է դարձել մի փոքրիկ, փոքրիկ փողոց** («Ամենապոեմ»):

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

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

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

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

Գրոտեսկային չափազանցումների չատ է դիմում նաև Հայ մյուս խոշորագույն երգիծաբանը՝ Ե. Օտյանը: Ահա թե ինչպես է ներկայացվում Փանջունու լեզվագարություն սկիզբը, որը հետագայում աղետ է դառնում ժողովրդի համար.

Փանջունի չատ ուշ լեզու ելած է, բայց անգամ մը խոսիլ սկսել է ետքը, ա՛լ բերանը դուրավ չէ բոցած: Քանի կը մեծնար, այնքա՛ն կաճեր իր

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

- Ճար ու դարման չի կա, այս տղան միշտ պիտի խոսի:
- Բայց տանը մեջ ա՛լ դիմացվելիք բան չէ:
- Բամբակ թխեցեք ականջնիդ, այս է միակ միջոցը, պատասխանեց բժիշկը:

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

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

**Ազատ Մասյաց գլխին վիշապն է մուխ ամպել,
Թույնով է դառնացել Հայոց Վարդավառի գինի,
Զի մեր դարպասը նորից բախում է Բել:**

Հայ գրականության մեջ ալեգորիայի ցայտուն նմուշներ են Վ. Փափաղյանի այլաբանական գրույցները («Ըմբոստի մահը», «Վիշապը», «Կլոր աստվածներ», «Թռչող խողը» և այլն):

Խորհրդանիշը (աիմվոլ)՝ իբրև պատկեր, նույնպես միշտ պարու-

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

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

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

Իրենց իմաստով խորհրդանշային կարող են լինել նաև ստեղծագործության պատկերային համակարգի առանձին օղակներ (օրինակ՝ արևի պատկերը Ավ. Իսահակյանի «Աբու-Լալա Մահարի» և Ե. Չարենցի «Ամբոխները խելագարված» պոեմներում):

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

Այլաբանությունը և խորհրդանիշը միշտ չէ, որ հստակորեն

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

ՇԱՐԱՀՅՈՒՍԱԿԱՆ ՄԻՋՈՑՆԵՐ

Գրողը ղեկավարվում է համազգային լեզվի շարահյուսական սկզբունքներով՝ նախադասությունների կառուցման և կապակցման ընդհանուր նորմերով: Բայց գրողի լեզվի յուրահատկությունը հանդես է գալիս նաև շարահյուսության մեջ: Կարելի է խոսել հեղինակի լեզվի շարահյուսական առանձնահատկությունների մասին՝ նկատի ունենալով, թե նախադասության կառուցման հատկապես ո՞ր տիպերն են նրան բնորոշ: Իհարկե, ուզածդ գրողի մոտ կարելի է գտնել նախադասության ամենատարբեր տեսակներ, բայց միաժամանակ ամեն մի հեղինակի առավելապես հատուկ են նախադասության որոշ տիպեր, որոնք պայմանավորված են նրա գեղարվեստական մտածողությամբ: Նկատված է, օրինակ, որ Պուշկինի և Չեխովի արձակում գերիշխում են պարզ, իսկ Լեոնտովի և Տոլստոյի արձակում՝ բարդ նախադասությունները: Առավելապես պարզ, կարճ նախադասությունները հատկանշական են նաև Թումանյանի արձակին, Դեմիրճյանի ստեղծագործությունը, այնինչ Աբովյանի, Րաֆֆու կամ Շիրվանզադեի գրելաձևին ավելի բնորոշ է բարդ, հաճախ նաև բազմաբարդ նախադասությունը:

Սակայն չանդրադառնալով հարցի այս կողմին, որը ենթադրում

է տվյալ հեղինակի լեզվի մանրամասն ուսումնասիրություն, կանգ առնենք գեղարվեստական լեզվի շարահյուսական ինքնատիպ գծերի վրա ընդհանրապես: Գրողն ամենևին էլ կաշկանդված չէ շարահյուսական քարացած կանոններով. նա կարող է դիմել այնպիսի լեզվական ձևերի, որոնք թեև լիովին չեն համընկնում քերականական օրենքներին, բայց ծառայում են գեղարվեստական այս կամ այն խնդրին: Որևէ տրամադրություն կամ հատուկ վիճակ պատկերելու, զգացմունքի որևէ նրբերանգ արտահայտելու կամ գործող անձանց խոսքն անհատականացնելու նպատակով հեղինակները դիմում են նախադասություն կառուցման մի շարք լրացուցիչ եղանակների, որոնք ընդհանուր առմամբ կոչվում են **շարահյուսական կառույցներ** (կամ **Ֆիգուրներ**, երբեմն կոչվում են նաև ոճական կամ հոետորական (ճարտասանական) **Ֆիգուրներ**): Ի տարբերություն մեզ արդեն ծանոթ պատկերավորման միջոցների՝ շարահյուսական կառույցների մեջ բառերի իմաստը չի փոխվում, բայց ընդգծվում, սրվում է նրանց նշանակությունը, առաջ է քաշվում բովանդակություն այս կամ այն երանգը: Դրանց շնորհիվ բարձրանում է գեղարվեստական խոսքի հուզական լարվածությունը, ավելի արագ և անմիջական կապ է ստեղծվում ընթերցողի հետ: Ծարահյուսական կառույցվածքի այդ յուրահատուկ միջոցները ամենևին էլ գրողների «հորինածը» չեն, դրանք լայնորեն հանդես են գալիս նաև առօրյախոսակցական լեզվում՝ նպաստելով նրա հուզական հարստությանն ու բազմերանգությունը: Բայց գրողն այդ միջոցները ոչ միայն ծառայեցնում է գեղարվեստական պատկերման խնդրին, այլև շատ ավելի լրիվ է բացահայտում նրանց արտահայտչական հնարավորությունները:

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

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

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

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

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

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

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

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

ողբերգական ճակատագրի գաղափարը:

Հոետորական հարցի բնույթը, սակայն, չատ բազմազան է: Այն երբեմն ենթադրում է պատասխան, որն անմիջապես հետևում է հարցին (Թումանյանի քառյակում՝ «Ո՞վ է ձեռքով անում, ո՞վ, Հեռ-վից անթիվ ձեռքերով. Ջան, հայրենի անտառներ, Դուք եք կանչում ինձ ձեր քով»): Երբեմն էլ երկի գաղափարն ինքնին արտահայտվում է իբրև որոշակի հարց, որի պատասխանը հեղինակը չգիտի, բայց ուզում է այն սրել, ընդգծել և այդ պատճառով էլ արտահայտում է հարցումով: Այս դեպքում իմաստը բուն հարցադրման մեջ է: Չարենցի «Դանթեական առասպել» պոեմում տանջալից հարցի ձևով է արտահայտված կրքոտ բողոքը պատերազմի դեմ, որի պատճառները բանաստեղծի համար էլ պարզ չեն.

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

Հարցական հնչերանգն օգնում է ավելի ցայտուն արտահայտելու հոգեկան տագնապալի վիճակները, ինչպես Չարենցի «Դեպի լյառը Մասիս» պոեմում, որտեղ հերոսի՝ Արովյանի ներքին մեծ խռովքը, կասկածներն իր սկսած գործի ապագայի մասին վերածվել են տանջալի, պատասխան չունեցող հարցերի.

Ի՞նչ է ասում այս գիրքը և ի՞նչ է բարբառում.
Ձուր չի՞ արդյոք վատնել անհատների իր ձիրքը.
Եվ չի՞ եղել արդյոք իր ողջունած հեռուն
Մի թխարան վատթար...

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

Արդյոք Սասունի, Ջեյթունի, Մոկաց, Ղարաբաղի ու Լոռու սարերում,
Թե՞ Ծիրակի, Արարատի ու Մուշի դաշտերում: Արդյոք հին վանքերի
մխտից կամարների տա՞կ, ուր ծավալվում է «խորհուրդ խորին անհաս
և անսկիզբն», թե՞ դալար մարգերում ու խաղաղահանգիստ հովիտ-

ներում, ուր «լուսնյակն անուշ, հովն անուշ, շինականի քունն անուշ»: Արդյոք «ի խորոց սրտի խոսք ընդ աստծո» խոսողի երկնաչու պաղատանքները մեջ, թե՞ «Վերջ Հայաստանի» հայրենասիրական ողբի հառաչանքների ու մորմոքների մեջ:

Այս բոլոր հարցերը, անշուշտ, դրական պատասխան են ենթադրում:

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

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

Չարենցի «Ամբոխները խելագարված» պոեմի առաջին իսկ տողերում Հոետորական բացականչությունն օգնում է միանգամից ընթերցողին մտցնելու ոտմանտիկ-հերոսական, պաթետիկ զգացմունքների ու խոհերի մթնոլորտը.

Հեռու, մոտիկ ընկերներին, - աշխարհներին, արևներին,-

Հրանման հոգիներին:-

Բոլոր նրանց, ում որ հոգին վառվում է վառ,-

Բոլոր նրանց հոգիներին արևավառ:-

Կյանքի, մահի այս ամենի աղջամուղջում՝

Ողջակիզվող հոգիներին - ողջույն, ողջույն.-

Մայրենի բարբառի նկատմամբ իր հիացմունքը Բակունցն արտահայտել է այսպիսի լեզվական դարձվածքով. «Ի՞նչ չքնաղ լեզու էր կյորեսերենը... Չուտեիր, չխմեիր, այլ միայն այդ լեզվով խոսեիր կամ լսեիր... Այդ լեզու չէր, այլ կարոտ, տխրություն, դայրույթ...»:

Հոետորական դիմումը խոսքի այնպիսի կառույց է, երբ գրողը դիմում է ինչ-որ մեկին, կոչ է անում, համոզում: Բայց այս դեպքում ևս դիմումը չի ենթադրում անմիջական արձագանք կամ պատաս-

խան, մանավանդ որ գրողը հաճախ դիմում է այնպիսի երևույթներին (հայրենիք, բնություն և այլն), որոնք ուղղակիորեն չեն կարող պատասխանել: Այդպիսի դիմումը ևս նպատակ ունի ընդգծելու երևույթի նշանակությունը, ավելի արտահայտիչ դարձնելու նրա նկատմամբ վերաբերմունքը: Օրինակ, ամբողջովին հոետորական դիմումի սկզբունքով է գրված Թումանյանի «Նախերգանք» բանաստեղծությունը.

Լեռներ, ներչնչված դարձյալ ձեզանով,
Թընդում է հոգիս աշխուժով լրցված,
Ու ջերմ ըղձերս, բախտից հալածված,
Ձեզ մոտ են թրուչում հախուռն երամով:

Այդպես է կառուցված նաև Շիրազի բանաստեղծությունը.

Իմ սուրբ հայրենիք, դու սրտիս մեջ ես,
Դու սրտիս մեջ ես, ոչ լեզվիս վրա,
Իմ սրտի միջից՝ թե սիրտս ճեղքես՝
Դրոշիդ բոցը պիտի հուրհրա:

Սրան շատ մոտ է հոետորական ժխտումը. այս դեպքում որևէ միտք հաստատվում է ժխտման միջոցով (Թումանյան՝ «Ձէ՛, չի լուել մեծ Շոթայի երգի ձենը կաթոգին, Ու դարավոր ցավն ամեհի չի խորտակել էն հոգին», Ջարենց՝ «Օ, չի եղել մեր գայլը պղնձյա, Եվ ոչ մարմարիոնյա, և ոչ անգամ քարե...»):

Բառական կրկնության տեսակները: *Սոսքի* նշանակության ընդգծման շարահյուսական միջոցներից է նաև բառական կրկնությունը: Այդպիսի կրկնություններ շատ են հանդիպում խոսակցական լեզվում, երբ միտքը ցայտուն դարձնելու համար մենք որևէ բառ կարող ենք մի քանի անգամ կրկնել: Բառերի և ամբողջ տողերի կրկնությունները հապես հատուկ են ժողովրդական երգերին, վիպական գրույցներին և շատ կարևոր իմաստային դեր են կատարում՝ ուժեղացնելով հուզական բովանդակությունը, ուրիշը, երաժշտականությունը (օրինակ՝ կրկնությունները «Սասուցի Դավիթ» էպոսում): Կրկնվող բառը, բնականաբար, հատուկ տեղ է գրավում շարահյուսական կառուցվածքի մեջ և առանձին ուշադրություն է գրավում: Վերջները Թումանյանի «Գիքորի» մի հատված.

Գնում էր Համբոն ու մտածում: Շատ ժամանակ չէր անցել, որ էդ միևնույն ճամփով քաղաք եկավ իր Գիլբորի հետ: Ահա էստեղ էր, որ նա ասավ.

- Ապի, ոտներս ցավում են...

Եվ ահա էն ծառը, որի տակ նստեցին հանգստանալու...

Ահա էնտեղ էր, որ ասավ.

- Ապի, ծարավ եմ...

Ահա էն աղբյուրն էլ, որ ջուր խմեցին...

Ամենը, ամենը, կան, միայն նա չկա...

Ընդգծված բառերը կրկնվելով ավելի են շեշտում ողբերգական տրամադրությունը, մատնանշում այն սևեռուն միտքը, որն ամբողջ ճանապարհին պաշարել է Համբոյին և ստիպում է նրան հիշել մահացած որդուն: Այդ կրկնություններն օգնում են ներկայացնելու Համբոյի հոգեվիճակը, որի մասին ուղղակի ոչինչ չի ասվում:

Սակայն ավելի հաճախ բառական կրկնությունների հանդիպում ենք չափածո երկերում: Բանաստեղծական տողերի կամ մի քանի նախադասությունների սկզբում կատարվող բառական կրկնությունը կոչվում է հարակրկնություն (անաֆոր): Օրինակ, ինչպես շատ ուրիշ դեպքերում, «Կովկաս» բանաստեղծության մեջ էլ Սիամանթոն մի ամբողջ մեծ հատվածի բոլոր տողերն սկսում է միևնույն բառով, և «զա՛րկ» կամային հզոր կոչը շատ է ուժեղացնում քերթվածի մարտական-հերոսական հնչերանգը.

Ձա՛րկ, թեև գիտեմ, որ հերոսները հերոսներու միայն
կրնան ընդհարվիլ,
Ձա՛րկ, սա անարգ ձակատազրին ջախջախելու և
Ջարիքն ըմբերանալու համար,
Ձա՛րկ, որովհետև ամեն հույս գժեզ կը հուսա և ամեն
Ապագա զքեզ կը պաղատի,
Ձա՛րկ, վասն զի ամեն Ազատություն և ամեն Արև
քու հարվածիդ կայծերեն պիտի ծնանին.
Ձա՛րկ, Քու անթառամ սիրույդ և ատելությունդ չափին
խորությունը համեմատ,
Ձա՛րկ, զա՛րկ, ահավասիկ հորիզոնները կը կապույտանան,
ահավասիկ Առավոտները կը ճեղքվին,
Ձա՛րկ, ազատաբեր հարվածիդ շոփնդը Մասիսեն ի Տավրոս
և մինչև Հայրենիքին խորերը կը թնդա:

Կարելի է հիշել նաև Դ. Վարուժանի «Ձոն» բանաստեղծությունն մեջ մոտ տասն անգամ կրկնվող և նրա հուզական բովանդակությունը խորացնող «Յեղեգնյա գրչով երգեցի...» բառերը կամ Ե. Չարենցի «Ամբոխները խելագարված» պոեմի 15-րդ գլխի տողերի սկզբում չորս անգամ կրկնվող «Եթե ուզեն...» բառերը, որոնք ժողովրդի ամենագոր ուժի գաղափարն են հավաստում: Բառական կրկնությունն ցայտուն օրինակ է հետևյալ նախադասությունը Չարենցի «Գանգրահեր տղան» չափածո նովելից. «Ու կապույտ, կապույտ, կապույտ երկնքից Թափվում է կարծես երգ ու խնդություն»: Բանաստեղծն, անշուշտ, հեշտությունը կարող էր խուսափել այս կրկնությունից՝ գրելով. «Ու զարնանային կապույտ երկնքից...», «Եվ առավոտյան կապույտ երկնքից...» և այլն: Բայց պարզ է, որ այդ դեպքում զգալի չափով կթուլանար այն զգացմունքային լարված ու լուսավոր երանգը, որը կապված է նաև «կապույտ» բառի եռակի կրկնության հետ:

Տողերի կամ հարևան նախադասությունների վերջում կատարվող կրկնությունը կոչվում է վերջույթ (էպիֆոր): Շատ բանաստեղծական ձևեր հիմնված են այդպիսի կրկնությունների կանոնավոր հաջորդման վրա: Բերենք օրինակ Տերյանից.

Եկան օրեր ու անցան ու ինձ ոչինչ չմնաց,
Հուրե՛ր, Հուրե՛ր-ծիածան ու ինձ ոչինչ չմնաց:

Գարնան անուշ ծաղկանց պես, վարդերի պես հրահրուն,
Հողմով տարված հեռացան ու ինձ ոչինչ չմնաց:

Հնարավոր է նաև հարակրկնության և վերջույթի զուգակցումը միևնույն բանաստեղծությունում մեջ*, ինչպես Տերյանի «Խնդություն» գաղելում».

Միրտո՞, որպես վառ ատրուշան, պահիր վառ,
Միրտո՞ հրկեզ, մթնում դաժան, պահիր վառ...

Կրկնության ձևերը, մանավանդ չափածոյում, շատ բազմազան են: Այսպես, որևէ բառ, ամբողջական տող, տողերի խումբ, տուն կարող են կրկնվել ստեղծագործության որևէ հատվածում (ավելի հաճախ՝ տների վերջում): Օրինակ, Թումանյանի «Թմկաբերդի

* Այսպիսի կրկնությունը երբեմն կոչում են նաև հանգույց:

առումը» պոեմի չորրորդ գլխի բոլոր տներն ավարտվում են «Թե չը լինին կինն ու գինին» բառերով: Այդպիսի կրկնությունը կոչվում է կրկնեղ (ոեֆրեն): Չափածոյի մեջ երբեմն նույն տողը կրկնվում է որոշ պարբերականություններով՝ դառնալով յուրօրինակ լեյտմոտիվ (այսպես, Չարենցի «Տաղ՝ ձոնված գրքերին») բանաստեղծության մեջ մի քանի անգամ կրկնվում է. «Մ, գրքերի աշխարհը- տիեզերք է անեզր» տողը, իսկ «Տաղ՝ ձոնված բնությունը» բանաստեղծության մեջ՝ «Մ, բնություն, օ, Մայր»): Այդպիսի պարբերական կրկնության վրա են հիմնված բանաստեղծության մի շարք կայուն ձևեր՝ տրիոլետը, ռոնդոն և այլն:

Կրկնության տեսակներից մեկն էլ (ավելի քիչ հանդիպող) այն է, երբ տողի վերջին բառը (կամ բառախումբը) հանդես է գալիս նաև հաջորդ տողի սկզբում: Օրինակ, Տերյանի «Յնորք» բանաստեղծության մեջ.

**Ինձ չես սիրում, ուրիշին,
Ուրիշին ես սիրում դու...**

Կրկնության այս ձևը հատուկ անվանում ունի՝ ակրոմոնոգրամա*: Երբեմն ստեղծվում է կրկնության այդ տեսակի վրա հիմնված շղթայական շարք: Այդ սկզբունքով է գարգանում Պ. Սևակի «Գո-վերգում եմ» բանաստեղծության հետևյալ հատվածը.

**Գովերգում եմ այն երա՛շտը, որ մղում է ջրանցք շինել,
Այն ջրա՛նցքը, որ չի շինվում արյան գնով,
Այն արյո՛ւնը, որ թափվելիս գուր չի թափվում,
Այն թափվե՛լը, որ վերատին հավաքվելու հնար չունի,
Այն հնա՛րը, որ չի խաբում,
Այն խաբե՛լը, որ մղում է չեղած ճիշտը որոնելու,
Որոնո՛ւմը, որ է վերջո չի հասցրնում մոլորումի,
Մոլորո՛ւմը, որ ականա վերջանում է մի նոր գյուտով...**

Կրկնության հատուկ տեսակ է շաղկապների հաճախակի օգտագործումը՝ բազմաշաղկապությունը, որը դանդաղեցնում է խոսքի ընթացքը, չեչտում յուրաքանչյուր բառային միավորի ինքնու-

* Այն անվանում են նաև անադիպուսիս (հունարեն՝ «կրկնապատկում»): Հայերենում երբեմն կիրառում են կցում կամ կցուրդ տերմինները:

րույն նշանակութիւնը: Օրինակ, Տերյանի «Կարուսել» բանաստեղծութիւն մեջ.

Ե՛վ թախիճ, և՛ տրտունջ, և՛ տանջանք,
Դո՞ւ ես այն, թե՞ աշխարհն է լացում...
...Ե՛վ գիշեր, և՛ համբույր, և՛ լուսնյակ.
Տաղտկալի, ձանձրալի պատմութիւն...

Շաղկապների առատութիւնը նաև հանդիսավորութիւն է տալիս խոսքին, ինչպես Մեծարենցի բանաստեղծութիւն մեջ.

Ճամփաներէն, ու գետերէն, ու դաշտերէն,
Անտառներէն, ու լեռներէն, ու ձորերէն,
Տանիքներէն, ու տուններէն, ու դուռներէն՝
Տո՛ւր ինձի, Տե՛ր, ուրախութիւնն անանձնական:

Դրան հակառակ՝ բանաստեղծը կարող է բառերի և նախադասութիւնների միջև շաղկապներ չդնել. այդ երևույթը կոչվում է անշաղկապութիւն, որը խոսքին մի առանձին արագութիւն, տեմպ է տալիս: Վերջնենք Թումանյանի «Մի կաթիլ մեղր»-ից մի հատված, որտեղ շաղկապներ գրեթե չկան.

Վերի թաղից, ներքի թաղից,
Ճամփի վրից, գործի տեղից,
Ճիչով, լալով,
Հարայ տալով-
էլ հերն ու մեր,
Քիր ու ախպեր,
Կին, երեխեք,
Ընկեր տղերք,
Ձոքանչ, աներ,
Քավոր, սանհեր,
Քեռի, փեսա...
Ի՞նչ իմանաս էլ՝ ո՛վ է սա...

Շաղկապների բացակայութիւնն այստեղ զգալի չափով նպաստում է սրբնթացութիւն տպավորութիւն ստեղծելուն. շաղկապների կիրառութիւնը կղանդաղեցներ նկարագրութիւնը:

Բացթողում: Ինչպես խոսակցական լեզվում, այնպես էլ գրականութիւն մեջ երբեմն բաց են թողնվում ոչ միայն շաղկապները, այլև նախադասութիւն որոշ անդամներ: Նախադասութիւնը դառ-

նում է կտրատված, կիսատ, բայց դա չի խանգարում բովանդակու-
թյան ընկալմանը. մենք մտքով հեշտությամբ կարող ենք վերա-
կանգնել բաց թողնված բառերի իմաստը: Բառերի կանխամտած-
ված բացթողումը (որը կոչվում է էլիպսիս) մեծ մասամբ օգտա-
գործվում է դեպքերի ու խոսակցությունների արագ բնույթի, մարդկանց
հուզված հոգեվիճակի մասին պատկերացում տալու համար: Այս-
պես, Թումանյանը բացթողման միջոցով լավագույնս հաղորդում է,
թե ինչպես կայծակնային արագությունը գյուղում տարածվեց Սա-
րոյի սպանությունից լուրը.

- Ի՞նչ են հառաչում... էն ո՞վ էր, մի տե՛ս,
Որ դուրսը հանկարծ աղմկեց էսպես...
Ո՞վ է սպանել... Մոսի՞ն... ո՞ւմ... ո՞ւր...
- Ան՛ուշ, հե՛յ Ան՛ուշ... Չուր հասցրե՞ք, Չ՛ուր...

Այս կտրատված բացականչություններն ավելի կենդանի և
անմիջական պատկերացում են տալիս գյուղում սկսված իրա-
րանցման և աղմուկի մասին, քան եթե բանաստեղծը մանրամասն
նկարագրեր այդ բոլորը: Բառերի և շաղկապների բացթողման է
դիմում նաև Ջարենցը խմբապետ Շավարշի հիշողությունները
պատկերելիս, և դրանով ավելի ցայտուն են արտահայտվում հե-
րոսի ներքին խռովքը, բարդ և հակասական ապրումները.

Շավարշը հիշեց.

Ուղեղում բացվեց լայնանիստ-
Ալազյազը... դուման... անասող գիշեր...
Շների ոռնոց անհանգիստ...

Իր բնույթով և նշանակությունը էլիպսիսին շատ մոտ է այն
հնարանքը, երբ հեղինակը բաց է թողնում նկարագրության որևէ
կարևոր օղակ կամ անհրաժեշտ բառեր, որոնք, սակայն, ընթերցողը
կարող է կոահել: Այդ հնարանքը կոչում են նաև լուռություն: Այսպես,
նկարագրելով Թմուկ բերդի գրավումը՝ Թումանյանը վերարտա-
դրում է բերդի պաշտպանների վերջին հուսատուր կոչերն ու բա-
ցականչությունները («Դ՛անվ... դ՛անվ... ելե՞ք... կոչն՛անկ... պահն՛անկ,
Ջենք առեք չո՛ւտ... ձի հե՛ծե՞ք, ձի՛...»), ընդամենը երկու տողով խո-
սում է դավաճանությունը բացվող դռների մասին («Ճըռընչում են,
դրդրողում են Դարպասները երկաթի...»), բայց հետո բոլորովին
լուռության է մատնում բերդի գրավման արյունոտ դեպքերը՝

թողնելով, որ ընթերցողն իր երևակայությունը լրացնի դրանք: Բերված տողերից անմիջապես հետո բանաստեղծն անցնում է խաղաղ առավոտի նկարագրությունը («Բաց արավ ցերեկն իր աչքը պայծառ Աշխարհքի վրրա, Զավախքի վրրա...»):

Բառական հակադրություն: Շարահյուսական միջոցներից մեկն էլ բառական հակադրությունն է (անտիթեզ), երբ գրողը կողք կողքի է դնում հակադիր նշանակություն ունեցող բառեր: Դրանով ընդգծվում է դրանց իմաստը, հակադրվող բառերը հատուկ ուշադրություն են գրավում: Ոճական այս հնարքը հայ պոեզիայում հայտնի է շատ վաղուց. դեռ X դարում այն հաճախ է կիրառել Գրիգոր Նարեկացին՝ հատկապես Աստծո և ապաշխարող անհատի հակադրությունն ընդգծելու համար (օրինակ՝ «Դու լոյս և յոյս, և ես՝ խաւար և յիմար, դու՝ իսկութեամբ բարի գովելի, և ես՝ համայնին չար, ապիկար...»): Իսկ Ֆրիկը (XIII դար) կյանքի անարդարությունների մասին խոսելիս լայնորեն դիմում է բառական հակադրության: Ահա «Գանգատ» բանաստեղծությունից մի հատված, որտեղ բառական հակադրության հետ միասին հանդես է գալիս նաև հարակրկնությունը.

Մէկն ի պապանց պարանորդի,
Մէկն ի հարանց մուրող լինի.
Մէկին հազար ձի ու ջորի,
Մէկին ոչ ու մի, ոչ մաքի...
Մէկին ատլաս և զըմբզի,
Մէկին շապիկ մի չի հասնի.
Մէկին հարամըն յաջողի,
Մէկին հալալըն կորուսի...

Բառական հակադրության ցայտուն օրինակ են Պ. Սևակի հետևյալ տողերը Մեսրոպ Մաշտոցի մասին, որտեղ այդ եղանակով տրվում է մեծ գործչի պատմական դերի բանաստեղծական բնութագրումը.

Դրեց խարդախված կաթի դեմ՝ մերան,
Քանակի դեմ՝ թև,
Թ՛վի դեմ՝ թուիչք,
Արյան դեմ՝ թանաք,
Սրի դեմ՝ գրիչ,
Եվ դարանի դեմ՝ Մատենադարան:

Հակադիր իմաստ ունեցող բառերի զուգակցումը երբեմն կատարվում է նաև կոմիկական տպավորություն հասնելու համար: Ահա մի հատված բանաստեղծի ճառից Պարոնյանի «Մեծապատիվ մուրացկաններ» վիպակում.

Անոնք անցյալ են, մենք՝ ապառնի, անոնք խավար են, մենք՝ լույս, անոնք տգետ են, մենք՝ գիտուն, անոնք սուր են, մենք՝ գրիչ, անոնք ատելություն են, մենք՝ սեր, անոնք կրակ են, մենք՝ ջուր, անոնք միա են, մենք՝ բանջարեղեն, անոնք վարունգ են, մենք՝ խնձոր, անոնք փուշ են, մենք՝ վարդ...:

Հակադրություն տեսակներից են նաև կատախրեզն ու օքսիմորոնը, երբ տարբեր կամ նույնիսկ սուր կերպով հակադիր իմաստ ունեցող բառերը ոչ միայն գրվում են կողք կողքի, այլև կազմում են մի ամբողջական կապակցություն (որոշիչ-որոշյալ, ենթակա-ստորոգյալ, նախադասություն համազոր անդամներ և այլն): Օքսիմորոնը շարահյուսական կառույց է, բայց հաճախ նաև փոխաբերական մակդիր, քանի որ նրա մեջ ևս բառերի սովորական իմաստը փոխաբերվում է տվյալ տեքստից բխող նոր իմաստով: Օքսիմորոնի օրինակներ՝ «Եվ տխրությունը անուշ է հիմա», «Մ, հայրենիք դառն ու անուշ» (Տերյան), «Հյուղն աներազ կու լա ժպիտ մը դաժան», «Քայլերուն որ լուռն ուժգնորեն կը շեշտեն», անխիղճ գութով, հեղուկ նվագ (Մեծարենց), անծածան դրոշ, անլար քնար, անգորով գզվիչ, սիրազուրկ սիրահար, անկարկաչ առվակ (Միամանթո՝ «Սուրբ Մեսրոպ»), մի սովորական անսովոր հրաշք, անմիաբան միաբանություն, տմարդի տղամարդիկ, թռչնային անթռիչք խելք (Պ. Սևակ՝ «Անլուելի զանգակատուն») և այլն:

Աստիճանավորում: Գեղարվեստական երկերում լինում են հատվածներ, որոնց մեջ իմաստն աստիճանաբար ուժգնանում է՝ համապատասխան լեզվամիջոցների ընտրություն և դասավորություն չնորհիվ: Նոսքի այդպիսի կառույցը կոչվում է աստիճանավորում (գրադացիա): Օրինակ, նկարագրելով սկսված անիմաստ կոիվը երկու հարևան գյուղերի միջև («Մի կաթիլ մեղրը»)՝ Թումանյանը տողից տող ավելի է ուժեղացնում նրա ողբալի հետևանքների պատկերը.

Ու դուրս եկան իրարու դեմ,
Հա՛ գարկեցին ու գարկեցին,
Կոտորեցին, կըրակեցին,

Ինչքան ավել կոտորեցին,
էնքան ավել կատաղեցին,
Զարդեցին իրար,
Ջնջեցին իրար,
Կորան, գընացին
Գետնին հավասար:

Աստիճանական ուժեղացման նույն հնարքն է կիրառում նաև Պ. Սևակը «Անլուելի դանգակատուն» պոեմում հայոց եղեռնի մասին պատմելիս.

...Ոոցեցին ու Ջնջեցին,
Հատեցին հաստ ու բարակ,
Հոչեցին ու տանջեցին,
Փչրեցին, տվին կրակ,
Վաթեցին արյուն-արցունք,
Ներկեցին ձոր ու բարձունք,
Քանդեցին երկինք մի լուրթ,
Մորթեցին մի ժողովուրդ...

Առանձին դեպքերում լեզվական միջոցների դասավորությունը կարող է ընթանալ նաև իմաստի աստիճանական թուլացման, վայրէջքի ուղիով, ինչպես Տերյանի հետևյալ տողերում.

Եվ ոչ հայրենիք, ոչ տուն ունենալ,
Ոչ անուն, ոչ զենք, ոչ փառք, ոչ արծաթ...

Երջադասություն: Բառերի առանձնացման և ընդգծման մյուս միջոցը նրանց տեղափոխությունն է, ոչ սովորական դասավորությունը: Ամեն լեզու, ինչպես հայտնի է, ունի նախադասության անդամների դասավորության որոշ սկզբունքներ, որոնք թեև անչարժ և քարացած չեն, բայց հիմնականում պահպանվում են տվյալ դարաշրջանի լեզվում (օրինակ, ժամանակակից հայոց լեզվում ենթական մեծ մասամբ դրվում է ստորոգյալից առաջ, որոշիչը՝ որոշյալից, հատկացուցիչը՝ հատկացյալից և այլն): Բայց ինչպես խոսակցական, այնպես էլ գրավոր լեզվում բառերի այդ սովորական տեղը կարող է փոխվել: Այդ երևույթը կոչվում է **երջադասություն (ինվերսիա)**: Երջադասության շնորհիվ իր բնական տեղը փոխած բառն ավելի մեծ ուշադրություն է գրավում: Հատկապես շատ են այդպիսի օրինակները չափածո երկերում: Տերյանը գրում է.

Հայրենիքում իմ արնաներկ
Գիշերն իջավ անլույս ու լուռ,
Այնտեղ, ուր կար այնքան սիրերգ
Եվ վարդի բույր, և սրտի հուր:

Արնաներկ, անլույս, լուռ որոշիչները հետադաս են, և դա այստեղ երկու հետևանք ունի: Նախ, այդ բառերն ավելի ուժեղ տրամաբանական և հուզական շեշտ են ստանում, երկրորդ, դրվելով տողերի վերջում՝ նրանք հանգավորվում են իմաստով որոշակի հակադրություն ներկայացնող բառերի հետ (արնաներկ-սիրերգ, լուռ-հուր)՝ դրանով ավելի ընդգծելով բովանդակության ողբերգական հակադրությունը:

Հաճախ է հանդիպում նաև ենթակայի և ստորոգյալի շրջադասություն, երբ ստորոգյալը, դրվելով առաջ, ավելի մեծ իմաստային կշիռ է ստանում.

**Եվ այսպես երկար սավառնեց
Մեր ոգին հեռու-հեռուները... (Չարենց)**

Հիշյալ երկու տիպի շրջադասությունները կարող են նաև միասին հանդես գալ, ինչպես Չարենցի պոեմում՝ «Դեպի արևն էին գնում ամբոխները խելագարված»:

Լինում է նաև հատկացուցչի և հատկացյալի շրջադասություն, ինչպես Չարենցի հետևյալ տողերում՝ «Հիշում եմ դեմքը քո ծեր, մայր իմ անուշ ու անգին», «Եվ ոտնաձայնը գնդերի ընթացող և շառաչյունը գնեքերի մահահոտ...»:

Պատահում են շրջադասության այնպիսի տեսակներ, որոնց մեջ ոչ միայն նախադասության հիշյալ անդամներն իրենց տեղերը փոխում են, այլև նրանց միջև ուրիշ բառեր են մտնում, և բառակապակցության միասնությունը խախտվում է: Այսպես, Չարենցի՝ «Մեզ համար անհուն ու բուրյան է, Մ, Նորք, քո ցնորք-բարդին» նախադասության մեջ իրենց տեղերը փոխած ենթակայի և ստորոգյալի միջև մտնում է հոետորական դիմում, իսկ «Այգիների վրա արդեն փոել էր իր լույսը ծիրանեգույն արարատյան արևը» նախադասության մեջ շրջադասված ստորոգյալը և ենթական անջատվում են մի քանի բառով:

ՈՃ ԵՎ ՈՃԱՎՈՐՈՒՄ

Ընդհանուր հասկացողություն ոճի մասին: Գրողների լեզվի մասին խոսելիս շատ հաճախ կիրառվում է նաև **ոճ (ստիլ)** հասկացությունը: Այդ երկու ըմբռնումները ամեն քայլափոխի միավորվում են, գրողի լեզվի և ոճի մասին խոսվում է իբրև նույն երևույթի երկու մասերի կամ երկու կողմերի («Աբովյանի լեզուն և ոճը», «Տերյանի լեզուն և ոճը» և այլն): Նման դեպքերում **ոճ** ասելով հասկացվում է այն, թե գեղարվեստական խոսքի բազմազան տարրերի ամբողջությունից ինչպե՛ս է գոյանում տվյալ գրողի ստեղծագործությունից լեզվական յուրահատուկ որակը:

Սակայն պետք է նկատի առնել, որ **ոճի** մասին խոսվում է ոչ միայն լեզվի, այլև կյանքի և արվեստի շատ ուրիշ երևույթների կապակցությամբ: Այսպես, խոսվում է մարդու աշխատանքի և անգամ կենցաղավարության ոճի մասին՝ դրա տակ հասկանալով մեկի կամ մյուսի առանձնահատուկ դրսևորումները: Գեղարվեստի բնագավառում **ոճի** ըմբռնումը կիրառվում է և՛ դարաչրջանների (անտիկ կամ միջնադարյան արվեստի ոճեր, ժամանակակից գեղարվեստական ոճ), և՛ գրական ուղղությունների (կլասիցիզմի ոճ, ռոմանտիկական կամ սիմվոլիստական ոճ) նկատմամբ և այլն: Ոճը գործածվում է նաև ազգային արվեստի մասին խոսելիս (հայկական ճարտարապետության ոճ, երաժշտության ազգային ոճ) և նույնիսկ նրանց կոնկրետ երկերի ոճի մասին (ասենք՝ առանձին կարելի է ուսումնասիրել «Սամվելի» կամ «Դանթեական առասպելի» ոճը՝ ցույց տալով նրանց տարբերիչ գծերը նույն հեղինակների մյուս երկերի ոճից):

Ոճի դրսևորման «բազմադիմությունը» հանգեցրել է նրան, որ «**ոճ**» տերմինի մեջ էլ հաճախ շատ տարբեր իմաստներ են դրվում, որոնք բոլորն էլ քաղաքացիության ինչ-որ իրավունք ունեն: Դա էլ հիմք է տվել հայտնի լեզվաբան Վ. Վինոգրադովին գրելու. «Արվեստագիտության, գրականագիտության և լեզվաբանության բնագավառում դժվար է գտնել ավելի բազմանշանակ ու հակասական տերմին և նրան համապատասխանող ավելի երբերուն ու սուրյեկտիվորեն անորոշ հասկացություն, քան **ոճ** տերմինը և **ոճ** հասկացությունը»:

Սակայն, բոլոր տարբերություններով հանդերձ, **ոճի** բազմազան կիրառությունների միջև կա մի ընդհանուր գիծ. դա այն է, որ

բոլոր զեպքերում ոճը մատնանշում է տվյալ երևույթի տարբերիչ գծերը, նրա որակական յուրահատկությունը: Իսկ եթե խոսքը վերաբերում է գեղարվեստի բնագավառին, ապա ոճի էությունը ի վերջո հանգում է այն յուրահատկությանը, որով տվյալ դարաշրջանի կամ ազգություն արվեստը տարբերվում է մեկ ուրիշ դարաշրջանի կամ ազգության արվեստից, տվյալ գրական ուղղությունը կամ հոսանքը՝ մյուսներից, տվյալ կոնկրետ երկի գեղարվեստական համակարգը՝ ուրիշ երկերից և այլն: «Ոճը տաղանդին անձնական դրոշմն է,- գրել է Գանիել Վարուժանը,- ան որքան ինքնուրույն ըլլա՝ տաղանդը այնքան ավելի ինքնուրույն է»:

Այստեղ քննվելու է միայն ոճի լեզվական ըմբռնումը, այսինքն՝ դարաշրջանի գրականության կամ որևէ գրողի ստեղծագործության լեզվական յուրահատկությունը: Գեղարվեստական գրականության լեզվի ուսումնասիրությանը, ինչպես արդեն գիտենք, զբաղվում է բանասիրության մի առանձին ճյուղ՝ ոճագիտությունը, որը կապակցում է իրար լեզվաբանությունն ու գրականագիտությունը:

Լեզվական ոճը և նրա զարգացումը: Լեզուն՝ որպես մտածողության անմիջական կրող և արտահայտիչ, գրական ստեղծագործության մեջ ևս հեղինակի ոճի ամենից ակնառու դրսևորումն է: Բառապաշարի, արտահայտչական միջոցների, պատմելու եղանակի, ձևաբանական և շարահյուսական գծերի և մանավանդ լեզվամտածողության մեջ մենք իսկույն զգում ենք այս կամ այն հեղինակի լեզվի բնորոշ կողմերը: Գրողի լեզվի առանձնահատուկ գծերի ամբողջությունը անվանում են **գրելաձև** (մաներա) կամ պարզապես լեզվական ոճ:

Լեզվի ոճի մասին Բելինսկին գրել է. «Լեզվի արժանիքների թվին են պատկանում միայն ճշմարտությունը, մաքրությունը, սահունությունը, որ կարող է ձեռք բերել անտաղանդի մեկը քրտնաջան աշխատանքով: Բայց ոճը ինքը տաղանդն է, ինքը միտքն է: Ոճը մտքի ուղիղությունն է, չոչափելիությունը. ոճի մեջ է ողջ մարդը. ոճը միշտ ինքնատիպ է, ինչպես անձնավորությունը, ինչպես բնավորությունը: Այդ պատճառով ամեն մի մեծ գրող ունի իր ոճը... Ոճի գաղտնիքը մտքերն այն աստիճան վառ և ցայտուն արտահայտելու մեջ է, որ նրանք թվում են, ասես, նկարված, քանդակված մարմարից»:

Ոճի հարցին նվիրված հատուկ հոդվածում Շիրվանզադեն գրել

է. «Ոճը անհատի ներքին աշխարհի ծնունդն է, նրա արտահայտիչը: Կարելի է գրել միևնույն լեզվով, բայց միանգամայն տարբեր ոճով: Մարդ ինչպես մտածում է, ինչ ձևով իր մտքերը դասավորում է իր ուղեղի մեջ, այն ուղղությամբ ու ձևով էլ արտահայտում է...»:

Բերենք մի քանի օրինակ, որոնք ցույց են տալիս, թե ինչքան տարբեր են լինում գրելաձևերը: Ահա բնության երեք տարբեր նկարագրություն.

Արեգակը էս առավոտ՝ որ գլուխը տեղիցը ու աղոթարանիցը չի բարձրացրեց ու աչքը աշխարհի վրա քցեց, չողքը սարերի գագաթին, դաշտերի գլխին էնպես էր պեծին տալիս, պսպղում, փայլում ու սառցի, ձնի հետ խաղում, ծիծաղում, կանաչ ու կարմրին տալիս՝ որ հենց իմանաս՝ թե արևազ, զմռութ, յախութ ու հազար տեսակ-տեսակ անգին քարեր ընդին դաշտերի, սարերի գլխին, երեսին, դռչին փռած: Սարերի սառը բուքը, ձորերի դառնաշունչ քամին՝ էնպես էր մեյդան բաց արել՝ գոռում, փչում, հոսան անում, ձնի թեփը իրար գլխով տալիս, որ ճամփորթի քիթ ու պտուկը կպցնում, ճաքացնում, երեսը պատռում, գլխին, երեսին հազար անգամ խփում, աչք ու բերան լցնում. շատին կամ ձորեր էր քցում, խեղդում, կամ ձնուճը թաղում, շունչը կտրում, կամ ոտ ու գլուխ փետացրած՝ ճամփից խոկում, սար ու չուլ քցում, խեղդում, կամ քարեքար տալիս:

Ահա, վերջապես, Աֆշերոնյան թերակղզու հետևից բարձրանում է բոսորագույն արեգը որպես հալած բրոնզի մի հսկայական գավաթ, հանդարտ, հպարտ, ինքնավատահ, որպես տիեզերքի գերիշխան և լողալով ինքն իր մեջ որպես հրեղեն ծով: Բարձրագույն ամպերի դեզերը վառվում են արեթի պես և լուսավորվում, լուսավորելով երկնակամարը: Բյուրավոր ճառագայթները զմայլելի բոցեղեն ծովից տարածվում են հեռու ու հեռու, վանելով գիշերային մթության մնացորդը: Ոսկեօձովում են նավերի կայմերն ու առագաստները, տների ճակատները, ապակյա լուսամուտները, շրջակայքի լերկ ու ավազոտ լեռները, գերեզմանները, եղեմներն ու խաչերը և այն քարաշեն հսկայական աշտարակը, որի վրա դրոշմված է մի առասպելական հերոսուհու կյանքի ողբերգը: Աստղերը հետզհետե կորցնում են իրենց փայլը, էլեկտրական լույսերը հանգչում, ձայներն ու դրոյդունները սաստկանում:

Մթին սարերի ամպերից, կապույտ ձյուններից և սառը աղբյուրների ակունքներից գլոր-գլոր իջնում է Զորագետը, գարնանը՝ հեղեղների աղմուկով, ամառվա տապին՝ զով կոհակներով և աշնանը՝ դեղնակարմիր տերևներով, որ հավաքում են ջրերը ձորերում: Հետո ջրերի վրա, նուրբ արահետների վրա ծանրանում է ցուրտ մառախուղը, և լուռեցիների բարձր աշխարհում մաղում է ձյունը:

Տխրություն, ահ, լեռնային երկրի երկա՛ր ձմեռ...

Արդեն տերևաթափ են թղենինները: Անտառում երևում են հացենի ծառերը նարնջագույն տերևներով, կաղնիները՝ բաց դեղին և կարմիր տերևներով, տանձենիները, որոնց չուրջը չոր խազալի վրա գիշերում է մի գազան: Ծառից ընկնում են տերևները, ահավոր կանչում է կույր մոշահավը և բոլորովին մոտիկ, դեղնած սաղարթի մեջ փայտահալը կտուցով թմբկահարում է կեղևը: Անտառում մառախուղ է, կաթում է խոնավությունը մամուռների վրա, ծառերի վրա և քարափների լանջին:

Իսկույն աչքի են զարնում այս հատվածների գրելաձևի սուր տարբերությունները: Առաջին հատվածում օգտագործվող բարբառային բառերն ու քերականական ձևերը, բնության երևույթներին մարդկային հատկանիշներ վերագրելը, չափազանցումները, որոշիչների ու ստորոգյալների բազմաքանակությունը իսկույն մեզ ասում են, որ նրա հեղինակը Աբովյանն է. հայ գրողներից ոչ ոք այդպես չի գրել: Երկրորդ հատվածի մեջ ճշգրիտ նկարագրությունը լիովին համապատասխանում է երևույթների իրական բնույթին և չափերին, ամեն մի նախադասություն պատկերացում է տալիս քաղաքի շրջակա բնության մի նոր կողմի մասին. այդպիսի գրելաձևը բնորոշ է Ծիրվանզադեի ոեալիստական ոճին: Երրորդ օրինակում մենք տեսնում ենք լեռնային բնության գեղեցկությունների արտակարգ նուրբ զգացողություն, ընդհանուր քնարական մի մթնոլորտ, նախադասությունների հաջորդման գրեթե չափածո ուրթմ: Այս հատկանիշները հայ արձակագիրներից առավել չափով բնորոշ են Ակսել Բակունցի ոճին: Այսպես, լեզվի մեջ շոշափելի կերպով նկատվում են հեղինակի գրական ոճի էական կողմերը:

Բանաստեղծի ոճը երևան է գալիս նաև ոտանավորի առանձնահատուկ գծերի մեջ: Թեև միևնույն բանաստեղծը կարող է դիմել տարբեր չափերի և ոտանավորի կառուցման եղանակների, բայց կարելի է խոսել նրա չափածոյի առավել բնորոշ գծերի մասին: Օրինակ, Թումանյանի ոտանավորն իսկույն տարբերվում է իր ծայրաստիճան բնականությունը, պարզությունը, անգամ լարված, դրամատիկ վիճակների մասին արտաքուստ հանգիստ պատմելու ձգտումով: Այն շատ մոտ է խոսակցական ոճին, զարգանում է անկաշկանդ, բնական, միաժամանակ գեղեցիկ, խորապես բանաստեղծական երանգներով.

Էսպես անցան շատ տարիներ.
Տըխուր աղջիկն արքայի
Նայեց, նայեց սարերն ի վեր,
Ճամփաներին ամայի...

Դիմելով Տերյանի պոեզիային՝ մենք կնկատենք բանաստեղծական բոլոր միջոցների մեծ կատարելություն, հղկվածություն, խոսքի բացառիկ երաժշտականություն, նրբություն և սահունություն.

Ես լսում եմ հիացմունքի մի շուկ,
Արդյոք դո՞ւ ես նորից հոգիս մեղմ հուզում.
–Այն գիշերն է, այն հուշերն են տրտմաշուք,
Այն աստղերն են ցուրտ երկնքում երազում:

Չարենցի քաղաքացիական քնարերգությունն մեջ մասամբ իշխում են լարված, դրամատիկ երանգները, սրընթաց թավիր, ուժգին պաթետիկ շեշտերը.

Որպես դաշույն օրերի հնամենի պատյանից
Ելնում է, կարծր ու բոսոր, ու վառվում է ապագան.
Եվ չի մտնի նա հնի փոշոտ պատյանը նորից,
Ու չի թաղվի օրերում, որ վառվեցին ու չկան:

Գրողի ոճի զարգացումը ամենից շոշափելի երևում է դարձյալ նրա լեզվի մեջ: Վերցնենք Թումանյանի «Անուշ» պոեմը. նրա երկու տարբերակները բաժանված են ավելի քան մեկ տասնամյակով (1890–1902), որի ընթացքում մեծ բանաստեղծի գրական մեթոդի մեջ զգալի փոփոխություններ կատարվեցին. նրա ունեցածն անչափ խորացավ կյանքի հակադրությունների և հերոսների հոգեբանության բազմակողմանի բացահայտման իմաստով, նրա երկերն ազատվեցին ավելորդաբանությունից և կառուցվածքի ուրիշ թերություններից: Բանաստեղծի լեզուն էլ մաքրվեց գրքային մտածողության տարրերից, չոր և անկենդան ձևերից, ձեռք բերեց լիարյուն ժողովրդայնություն: Դա շատ լավ երևում է պոեմի երկու տարբերակների համանման հատվածների համեմատությունից: 1890 թ. տարբերակում այսպիսի մի երգ կար՝ դիմում Անուշին.

Ինչո՞ւ ես, ո՛վ կույս, դու այդքան տրտում–
Այդ ի՞նչ թախիժ է քո դեմքը պատում,
Կամ ի՞նչ նախատինք ճակատդ ամոթխած
Կորացնում է ցած:

Ինչո՞ւ ես, ո՛վ կույս, այդպես անտարբեր,
Երբոր քո սիրով բյուրավոր սրտեր
Վառված ճգնում են ոտքերիդ փարեյ,
Չգիտե՞ս սիրել...

Պոեմի վերամշակված տարբերակում դրան համապատասխանում է հայտնի երգը՝ գրած բոլորովին այլ ոճով.

Սիրուն աղջիկ, Ի՞նչ ես լալիս
էդպես մենակ ու մոլոր,
Ի՞նչ ես լալիս ու ման գալիս
էս ձորերում ամեն օր:

Թե լալիս ես՝ վարդ ես ուզում՝
Մայիս կըգա, մի քիչ կաց,
Թե լալիս ես՝ յարդ ես ուզում,
Ախ նա զընաց, նա զընաց...

Այստեղ մեր առջև փաստորեն երկու լեզվաոճական համակարգեր են, որոնք էապես տարբերվում են իրենց բոլոր ցուցանիչներով: Առաջին հատվածի ծանր գրքային, վերամբարձ ոճին փոխարինում է հստակ ու ջինջ, ժողովրդական մտածողության և լեզվի տարբերով հազեցած ոճը:

Գրական-պատմական պրոցեսում, ազդեցություն կամ կյանքի պատկերավոր արտացոլման սկզբունքների թելադրանքով, տարբեր գրողների միջև կարող են լինել ընդհանուր ոճական գծեր: Բայց ոճը՝ իբրև ամբողջական համակարգ, պատկանում է միմիայն տվյալ գրողին և նույնություն մի կարող կրկնվել մի ուրիշի մոտ: Երիտասարդ Չարենցի լեզվի և ոճի մեջ մի շարք հատկանիշներ (երազանքի գերակշիռ դեր, պատկեր-խորհրդանիշների առատություն, լեզվի նրբություն և սահունություն) ընդհանուր են Տերյանի հետ և զգալի չափով ձևավորվել են վերջինիս ազդեցությամբ: Բայց արդեն այդ շրջանում Չարենցն ուներ նաև ուրիշ տարբերիչ գծեր, որոնք ավելի խորացան նրա ստեղծագործական կյանքի հաջորդ փուլերում:

Գրական ոճավորում: Գեղարվեստական զարգացման ընթացքում երբեմն հանդես է գալիս այնպիսի մի ինքնատիպ երևույթ, որպիսին է գրական ոճավորումը (ստիլիզացիա): Նրա էությունն այն է, որ հեղինակը գիտակցաբար օգտագործում է որևէ ուրիշ գրողի, գրական ուղղության կամ դարաշրջանի բնորոշ գեղարվեստական

սկզբունքները: Դրանով նա վերակենդանացնում է աշխարհագրո-
ղություն, գեղարվեստական մտածողություն և լեզվի որոշակի հա-
մակարգ, մեկ այլ ժամանակի կամ ազգային միջավայրի գույներ:
Իհարկե, գրական ոճավորումը չի կարող համատարած ստեղծա-
գործական սկզբունք լինել. անհնար է պատկերացնել որևէ խոշոր
գրողի, որն ընթանար միայն ուրիշ ոճերի նմանակման ուղիով:
Սակայն առանձին դեպքերում՝ որևէ կոնկրետ խնդիր կատարելիս,
այդ ուղին կարող է շատ հետաքրքիր և արդյունավետ լինել: Գրողի
սեփական ոճն այս դեպքում հանդես չի գալիս իր ուղղակի և
ամբողջական տեսքով, այլ զգալի չափով ենթարկվում է և կախված
է այն ոճից, որին հետևում է նա: Ոճավորումը բարձր արվեստ է,
որը չի կարելի չփոթել մեխանիկական ազդեցություն կամ ընդօրի-
նակման հետ, որոնք կոչվում են էպիգոնություն, նմանակում (իմի-
տացիա): Ոճավորման խոշորագույն վարպետներ են եղել Գյոթեն
(«Արևելյան-արևմտյան դիվան»), Պուշկինը («Արևմտյան սլավոն-
ների երգեր»), Լերմոնտովը («Երգ Կալաչնիկովի մասին»):

Հայ գրականություն մեջ ոճավորումն իբրև ստեղծագործական
գիտակցված հնարք մտավ XX դարի սկզբին: Եթե մի կողմ թող-
նենք ժողովրդական երգերի ու ոճերի հետևությունը թուամայանի և
Հովհաննիսյանի, Վարուժանի և Իսահակյանի ստեղծած բազմաթիվ
գործերը, ապա իբրև ոճավորման դասական նմուշ պետք է հիշել
Միամանթոյի «Սուրբ Մեսրոպ» պոեմը (1913): Հայ դպրության մեծ
հիմադրի վսեմ կերպարը բացահայտելու, քրիստոնեական միջնա-
դարի շունչն ու ոգին վերստեղծելու համար Միամանթոն հետևել է
Գրիգոր Նարեկացու ոճի մի շարք սկզբունքներին: Դրանցից են՝
գրաբարյան բազմաթիվ բառերն ու դարձվածքները, փոխաբերու-
թյունների և նույնանիչ մակդիրների բացառիկ առատությունը, եր-
կարաշունչ նախադասությունները: Հատկապես ակնառու է Նա-
րեկացի-Միամանթո կապը իմաստով հակադիր բառերի զուգա-
դրման մեջ:

Այսպես, Նարեկացին իր պոեմի 58-րդ գլխում ստեղծել է ան-
ընդհատ հոսքով իրար հաջորդող ավելի քան հարյուր բառակա-
պակցություն, որոնք բոլորն էլ կառուցված են նրանց երկու ան-
դամների՝ որոշյալի և որոշչի իմաստային սուր հակադրության վրա,
ինչպես՝

մարտիկ անպատրաստ, աղօթական անխրախոյս, քահանայ անկնդրուկ, ճարտասան անճոռնի, պարտէզ վիշաբեր, տատասկացան երկրագործ, երջանկութիւն եղկելի, բարձրութիւն խոնարհեալ, պատգամաւոր բանասարկու, դոնապան քնէած, աղքատ հպարտ, պահապան մատնիչ, սուրհանդակ անժաման, առաքեալ խոտվարար և այլն:

Ոճական նույն սկզբունքն է կիրառում նաև Սիամանթոն իր պոեմի երկրորդ՝ ամենաընդարձակ գլխում («Սուրբին աղոթքը»), որտեղ միջնադարյան մտածողութեան ոգով Մաչտոցն ամեն կերպ ձաղկում է իր անձը՝ խնդրելով Աստուծոց հայոց գրերի արարման գորութեան: Հարյուրից ավելի այդ ինքնարնութագրումները նույնպես հիմնված են հակադիր իմաստների զուգորդման վրա: Ահա մի հատված.

Ես արորագուրկ հողագործ, անգերանդի հնձող,
Ես անբույր օծանող և դառնահամ յուղ,
Ես անբալասան բժիշկ և անբեհեզ վիրակապ,
Ես կոտրած կանթեղ և պապակյալ պատրույգ,
Ես հողմակոծ անտառ և արտասվաթոր ուռենի...
Ես անտաշ ատաղձ և բորբոսյալ գերան,
Ես հողաչեն բուրվառ և ածխելի խունկ,
Ես անողկույզ որթատունկ և վարակյալ վարսակ,
Ես անճշմարիտ ճակատ և անուղիղ ձեռք,
Ես անկարող կարգավոր և աննշխար քահանա...

Այս և ուրիշ դեպքերում Սիամանթոն ոճավորման ճանապարհով ըստ ամենայնի մերձենում է հայ միջնադարի մեծագույն բանաստեղծին: Պոեմի առաջին գրախոս Դանիել Վարուժանը իրավացիորեն գրեց, որ այդ երկը «պիտի կարծվեր Նարեկի մատյանեն փրթված, նոր գրականութեան ցուլքերով վերանորոգված և ինկած մեր սրտերուն վրա»:

Գրական ոճավորման փայլուն օրինակ է նաև Ե. Չարենցի «Տաղարան» բանաստեղծաշարը (1920-1921 թթ.): Նմանութեան աղբյուրը այս դեպքում Սայաթ-Նովայի երգերն են, որոնց գեղարվեստական միջոցների լայն օգտագործման ճանապարհով Չարենցը կերտել է իսկական բանաստեղծական գոհարներ: Սայաթ-Նովայի ներկայութեանը զգացվում է, նախ, նրա անվան բազմաթիվ հիշատակումներով («Երազ տեսա... Սայաթ-Նովին մոտս եկավ սազը ձեռին», «Աչուղ Սայաթ-Նովի նման ես երգ ու տաղ պիտի ասեմ»),

«Հարբած խալխի նոքար դարձա աշուղ Սայաթ-Նովի նման», «Աշուղ Սայաթ-Նովի նման ես էն գլխեն իմացա...» և այլն:) Դրան ավելանում են ժողովրդական մեծ երգչի բառարանից լավ ծանոթ լեզվամիջոցները, ինչպես գոգալ, էշխ, սազ, քամանչա, օսկեջրած թաս, ալմաս, ատլաս ու խաս, դաղ, բաղ, թաղ, սուլթան, խան, շահնշահ, վեզիր, դավթար, չինի, էյթիբար, մեջլիս, դափազ, գար, բեղամաղ և այլն: «Սայաթնովյան» այս բառերը, ինչպես նաև ընդհանրապես բարբառային ծագում ունեցող շատ ուրիշ բառաձևեր, դարձվածքներ ու բառակապակցություններ, որոշ տեղանուններ (Հավլաբար, Գյուրջստան, Հնդստան, Ֆոանգստան) ընթերցողի մեջ Սայաթ-Նովայի պոեզիայի պատրանք են ստեղծում: Նույն նպատակին են ծառայում նաև արևելյան-աշուղական տաղաչափական ձևերը (չարքում կա 12 գազել և 8 մուխամմազ), որոնք ըստ ամենայնի ներդաշնակում են բանաստեղծական բովանդակությունը:

Բոլոր դեպքերում Չարենցի համար հիմնականը եղել է սիրո ձգտման և տառապանքի, աշխարհի նկատմամբ մարդասիրական հայացքի արտահայտությունը, որը սայաթնովյան գունավորման շնորհիվ դառնում է ավելի ազդեցիկ և ներշնչող: Բերենք երկու քառատող շարքի երկրորդ բանաստեղծությունից.

Աստղ ու նկար չորեր հագած՝ դեմս ելար երազի պես,
էշխը՝ կրակ՝ սիրտս էրեց անհասանելի մուրազի պես,
Անուշ հոտով սիրտս լցրիւր - վարդաստանի Ծիրազի պես, -
Ինչ էլ ըլի էշխդ, գոգալ,- երգս ուրախ պիտի ասեմ:

Աշխարհը մե բաղ է, գոգալ - նստել ես դու բազի մեջը,
Վարդ ես բացված՝ առավոտվա դրախտային շաղի մեջը,
Ժամ ես դարձել տեսքով քո սուրբ՝ Հավլաբարի թաղի մեջը,-
Սրտիս անուշ արտասուքին երկնային շաղ պիտի ասեմ:

Վերը բերված երկու օրինակների մեջ էլ մենք տեսնում ենք այն, ինչ ամեն մի լիարժեք գեղարվեստական ոճավորման գլխավոր նպատակն է՝ նախորդների ոճի և մտածողությունից որոշ գծերի կիրառությունը վերստեղծել այս կամ այն պատմական միջավայրի հարազատ պատկերը: Իրոք, Սիամանթոյի «Սուրբ Մեսրոպ» պոեմում յուրովի վերակերտված է հայկական վաղ միջնադարը՝ իր հոգևոր-հայրենասիրական բարձր մղումներով և միստիկ ըմբռնում-

ներով, որոնց ոճական լավագույն համարժեքը հենց Նարեկացու «Մատյանի» ստեղծագործական սկզբունքներն են: Իսկ չարենցյան «Տաղարանը» կարդալիս մենք կարծես ուշ միջնադարյան աշխարհիկ ձգտումների և մարդասիրական տրամադրությունների մթնոլորտում ենք, որը մեզ լավ ծանոթ է Սայաթ-Նովայի խաղերից: Այսպիսով, երկու դեպքում էլ ոճավորումը ստեղծագործական կարևորագույն խնդիր է կատարում:

ԳԼՈՒԽ ՀԻՆԳԵՐՈՐԴ

ՏԱՂԱՉԱՓՈՒԹՅԱՆ ՀԻՄՈՒՆՔՆԵՐԸ

ՉԱՓԱԾՈՆ ՈՐՊԵՍ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԽՈՍՔԻ ՀԱՏՈՒԿ ՏԵՍԱԿ

Արձակ և չափածո: Գրական բոլոր երկերը, ըստ շարադրման եղանակի, բաժանվում են երկու խմբի՝ արձակ և չափածո: Դրանք հեշտությունը տարբերվում են իրենց արտաքին ձևով. արձակը գրվում և տպագրվում է ամբողջ էջի լայնությունում, իսկ չափածոն՝ որոշ սկզբունքով ընտրված երկար կամ կարճ տողերով, որոնք, միասին վերցրած, սյունակի տեսք ունեն: Բայց սխալ կլիներ չափածոյի էությունը տեսնել արձակ խոսքը մեխանիկորեն բաժանբաժան անելու և տողերը հատելու մեջ: Կարելի է արձակ ստեղծագործությունն այդպիսի «տողերի» վերածել, բայց դրանից երբեք բանաստեղծություն չի ստացվի: **Չափածոն հատուկ սկզբունքով կազմակերպված խոսք է, որը բխում է պոետական բովանդակություն և ձևի որոշ հատկություններից:**

Ամենից առաջ, չափածոն աչքի է ընկնում բովանդակության բացառիկ հուզական բնույթով, զգացմունքային լարվածությունում և հազեցվածությամբ: **Չափածոն ենթադրում է հատուկ հուզականություն և, իր հերթին, ավելի է ընդգծում զգացմունքային երանգը:** Բավական է չափածո երկը վերածել արձակի, և մենք իսկույն կնկատենք, որ փոխվում է ոչ միայն ձևը, այլև ինչ-որ չափով՝ բովանդակությունը: **Վերցնենք երկու քառատող Տերյանի «Վերադարձ» բանաստեղծությունից.**

Մենություն խավար գնդանից կրկին
ես վերադարձա հզոր ու հպարտ,
եվ ինձ ողջունեց աղմուկը զվարթ,
Ու նոր խնդրությամբ այրեց իմ հոգին:

Անխոս տանջանքիս գիշերում անքուն
Իր հուրը վառեց մի պայծառ կարոտ, –
Նոր սիրով լեցուն՝ դարձա ես ձեզ մոտ,
Եվ նոր երգեր են հնչում իմ հոգում:

Փորձենք այս տողերը վերաշարադրել արձակ ձևով՝ հիմնականում պահպանելով բնագրի բառերն ու արտահայտությունները, բայց փոխելով նրանց հատուկ դասավորությունը, հրաժարվելով ուրիշից ու հանգերից, այսինքն՝ չափածոյի բնորոշ յուրահատկություններից. «Մենություն խավար զնդանից ես կրկին հզոր ու հպարտ վերադարձա, և զվարթ աղմուկն ինձ ողջունեց ու իմ հոգին ասես այրեց մի նոր խնդություն: Իմ անխոս տանջանքի անքուն գիշերվա մեջ մի պայծառ կարոտ վառեց իր հուրը, և ասա մի նոր սիրով լցված՝ ես վերադարձա ձեզ մոտ, և իմ հոգու մեջ այժմ նոր երգեր են հնչում»: Դժվար չէ նկատել, որ այս արձակ վերաշարադրանքի մեջ խոսքը ոչ միայն կորցրել է իր հատուկ ձևով կազմակերպված բնույթը, գեղեցկությունն ու ներդաշնակությունը, այլև զգալի չափով զրկվել է զգացմունքների այն բարձր լարվածությունից, որը հատուկ է Տերյանի բանաստեղծությունը:

Առհասարակ հնարավոր չէ չափածոն նույնությունամբ վերաշարադրել արձակ ձևով կամ արձակ խոսքը մեխանիկորեն վերածել ոտանավորի: Երկու դեպքում էլ դա արհեստական կլինի և կարող է իր հետ բերել իմաստի լուրջ կորուստներ: Չափածոն և արձակը տարբերվում են և՛ իրենց բովանդակության յուրահատուկ գծերով, և՛ կառուցվածքով, որը, վերջին հաշվով, պայմանավորված է այդ բովանդակությամբ: Իզուր չէ, որ անգլիացի բանաստեղծ Շելլին գրել է. «Այն ամենը, ինչ նույն հաջողությամբ կարող է արտահայտվել արձակ խոսքով, ոտանավորի մեջ չի կարող ձանձրալի և ավելորդ չլինել»: Իսկ Լև Տոլստոյը մի զրույցի ժամանակ ասել է. «Բանաստեղծությունը լավն է..., երբ այն չի կարելի վերածել արձակի: Իսկ երբ զգում ես, որ հեղինակը մտածում է արձակով, բայց արտահայտվում է ոտանավորով, դա վատ բանաստեղծություն է»:

Չափածոն իր ձևով, անշուշտ, ինչ-որ չափով պայմանական խոսք է. կյանքում ոչ ոք չափածո չի խոսում: Սակայն չափածոն ևս վերջին հաշվով հենվում է բնական խոսքի սկզբունքների վրա, միայն թե բանաստեղծը հատկապես խտացնում է լեզվի այն տարրերը, որոնք ծառայում են զգացմունքային վերաբերմունքի դրսևորմանը: Ահա թե ինչու քնարական բանաստեղծությունները,

որոնք ամենից առաջ կոչված են բացահայտելու մարդկային հու-
զաշխարհը, գրեթե առանց բացառությունների գրվում են չափածո
ձևով: Չափածո են գրվում նաև պոեմները, բալլադները և որոշ
դրամատիկական երկեր:

Այն, որ հուզականորեն հագեցած խոսքը մեծ մասամբ ձգտում
է չափածո կառուցվածքի, երևում է, օրինակ, Աբովյանի «Վերք Հա-
յաստանի» վեպից: Վեպի բովանդակությունն առհասարակ աչքի է
ընկնում զգացմունքների մեծ լիցքով ու լարվածություն: Բայց
հատկանշական է, որ երբ հուզական այդ լիցքն ավելի է մեծանում,
Աբովյանն արձակը թողնում և անցնում է չափածոյի: Այսպես,
վեպի մեջ մուտք են գործում տասնյակ մեծ ու փոքր բանաստեղ-
ծություններ, որոնք երկի հայրենասիրական բովանդակության
համար շատ կարևոր են: Բայց ոչ միայն այդ. երբեմն էլ, առերևույթ
մնալով արձակի շրջանակներում, այսինքն՝ տեքստը չբաժանելով
տողերի, Աբովյանն ամբողջ էջեր փաստորեն շարադրում է իբրև
չափածո: Զգացմունքների հորձանքն այնքան ուժեղ է, որ կարծես
բնական ճանապարհով, անհրաժեշտաբար արձակը վերածվում է
չափածոյի: Հեշտություն կարելի է տեքստը տողերի բաժանել, և
կստացվի իսկական բանաստեղծություն՝ ռիթմի և հանգի համա-
պատասխան հատկանիշներով: Ահա մի հատված վեպի երկրորդ
գլխից՝ Նլղարաքիլիսի արհավիրքի նկարագրությունից. «Արի՛
երկնային հրեշտա՛կդ լուսեղեն՛/ տա՛ր մեր աղաչանքն Աստծուն էս
կողմեն: / Բարո՛վ մնաք՛ դուք լերի՛նք, հող, աշխար. / բարով կացեք
դուք՛ ծառք ու ձորք, անտառ: / Մենք չէինք արժան ձեր սուրբ երե-
սին, / մեր ոտն անիրավ դիպավ ձեր դոշին»: Կամ՝ «Մնացե՛ք բա-
րով՛ հողեր ու դաշտե՛ր. / ա՛խ, թող վայելեն ձեր սերն ուրիշներ, /
Վարդանի աչքը, էս մանկանց ոտքը / էլ ձեզ չե՛ն տեսնիլ, ձեր վրեն
չըջիլ, / ձեր հոտովն զմայլիլ, ձեր գրկովն փարվիլ»*:

* Գրականության պատմության մեջ կան երկեր, որոնք իրենց կառուց-
վածքով փաստորեն չափածո են, բայց հեղինակները գերադասել են տեքստը
գրաֆիկորեն չբաժանել տողերի, այլ տպագրել արձակի ձևով: Այդպիսի գործեր
են, օրինակ, Մ. Գորկու «Բագելի երգը» և «Մրրկահավի երգը», որոնք հենվում
են բառային շեշտերի կանոնավոր դասավորության վրա (առաջինը՝ յամբա-
կան, իսկ երկրորդը՝ քորեյական կարգով), կամ Ավ. Խասակյանի «Ողբում
եմ...» արձակ բանաստեղծությունը (1906), որն սկզբից մինչև վերջ բաղկացած
է հավասար երկարության (5-վանկանի) հատվածներից: Ահա մի պարբերու-

Չափածո խոսքի կառուցվածքն ուսումնասիրում է գրականագիտության բաժիններից մեկը, որը կոչվում է տաղաչափություն՝ ուսմունք ոտանավորի մասին: Դարերի ընթացքում ոտանավորի ուսումնասիրությունը եղել է բանարվեստի (պոետիկայի) հիմնական խնդիրներից մեկը, և այսօր էլ գրականագիտական միտքը մեծ ջանքեր է նվիրում այդ հարցին: Բանն այն է, որ չափածո երկերի ըմբռնումն ու վերլուծությունը չեն կարող լրիվ և լիարժեք լինել, եթե չըջանցվեն նրանց տաղաչափական առանձնահատկությունները:

Չափածոյի կառուցվածքի որոշ սկզբունքներ ընդհանուր միջազգային բնույթ ունեն, բայց միևնույն ժամանակ չափածոն ազգային է ավելի, քան արվեստի որևէ այլ տեսակ: Նշանավոր ռուս գրականագետ Բ. Վ. Տոմաչևսկին պոեզիայի և արվեստի մյուս տեսակների համեմատությունից հանգում է այսպիսի եզրակացություն. «Գեղանկարչության և երաժշտության միջոցները միջազգային են: Իսկ պոեզիան ժողովրդային է իր բուն նյութով: Պոեզիան այս առումով շատ ավելի ազգային է արձակից, որն զգալի չափով մտքի հաղորդման պարզ ձև է, իսկ միտքը կարող է պատկերացվել նաև ազգային մշակույթի շրջանակներից դուրս: Այնինչ պոեզիայի մեջ զգացվում է բառի բուն մարմինը, որը և արվեստի նյութ է ծառայում... Այդ է պատճառը, որ պոեզիան միշտ մնում է արվեստի ամենից ազգային ձևը»:

Ահա թե ինչու պոեզիայի բացարձակորեն համարժեք թարգմանություն մեկ այլ լեզվով, ըստ էության, հնարավոր չէ: Նույնիսկ ամենաճշգրիտ թարգմանության մեջ չեն կարող պահպանվել և մեկ այլ լեզվով վերարտադրվել չափածո ստեղծագործության բոլոր այն հատկանիշները, որոնք բխում են բնագրի լեզվի ազգային նկարագրից:

Չափածոյի ութմիկ բնույթը: Չափածո խոսքի էությունը հասկանալու համար պետք է նկատի առնել, նախ և առաջ, նրա ութմիկ

թյուն իսահակյանի այդ ստեղծագործությունից. «Իմ վեհ հայրենիք, հովիտ թախծության, արյուն-արցունքի օվկիանոս անձիր, որ ծանրացել ես հազար տարիներ մարդկության մեռած, քար խղճի վրա և փոթորկաշունչ բուռն հորձանքով ձգնում ես փշրել զայրույթի պատող ավերբը հսկա...»: Չենք խոսում արդեն միջնադարյան ձեռագրերի մասին, որոնց մեջ տեղի խնայողության նպատակով չափածո տեքստերի տողատում մեծ մասամբ չի կատարվել:

բնույթը: Արձակ խոսքը մասերի է բաժանվում իմաստային և շահաճյուսական սկզբունքով. ինչպես և բնական մարդկային խոսքը, գեղարվեստական արձակը բաղկացած է բառակապակցություններից, նախադասություններից, որոնք մտնում են ավելի մեծ միավորների՝ պարբերությունների մեջ: Այնինչ չափածոն, բացի շարահյուսական միավորներից, բաժանվում է նաև որոշ ուրիշական միավորների: Ի՞նչ է դա նշանակում:

Ռիթմ ասելով պետք է հասկանալ որոշ հավասար միավորների պարբերական, կանոնավոր կրկնություն ժամանակի մեջ: Ռիթմը հատուկ է բնության և մարդկային կյանքի շատ երևույթների, որոնց մեջ պարբերաբար կրկնվում են իրենց տևողությամբ կամ մեծությունամբ հավասար գործընթացներ, շարժումներ: Ռիթմիկ են Երկրի պտույտն արևի և իր առանցքի շուրջ, ծովի մակընթացությունն ու տեղատվությունը, սրտի աշխատանքը, շնչառությունը, մարդու նորմալ քայլվածքը կամ վազքը, թիավարությունը, ժամացույցի աշխատանքը, անիվի պտույտը և այլն: Առանց ռիթմի հնարավոր չէին լինի ոչ միայն մեքենաների աշխատանքի, այլև մարդու գործունեության շատ տեսակներ: Նշված բոլոր դեպքերում հավասար ժամանակամիջոցում համակարգված ձևով կրկնվում են որոշ միանման գործողություններ, որոնք տվյալ երևույթը դարձնում են ռիթմիկ: Արվեստի այնպիսի տեսակներ, ինչպես պարը և երաժշտությունը, ամբողջովին հիմնված են ռիթմի, տվյալ դեպքում՝ մարդկային մարմնի շարժումների և հնչյունների կանոնավոր կրկնության վրա:

Ռիթմիկ բնույթ ունի նաև չափածոն. աստեղ պարբերաբար կրկնվում են խոսքի որոշ հավասար միավորներ: «Ռիթմը,- գրել է Մայակովսկին,- ամեն մի բանաստեղծական գործի հիմքն է... Ռիթմը բանաստեղծության հիմնական ուժն է, հիմնական էներգիան»:

Ո՞րն է ռիթմի միավորը չափածոյի մեջ: Այս հարցին չի կարելի միանշանակ պատասխան տալ: Ոտանավորի որոշ տեսակներում ռիթմի ամենափոքր միավորը այսպես կոչված բանաստեղծական ոտքն է՝ շեշտված և անշեշտ վանկերի զուգակցման որոշակի սկզբունքով կազմված խոսքի հատվածները: Իսկ ոտանավորի այլ տեսակներում ռիթմն առաջանում է հավասար վանկային երկարության անդամների կամ կիսատողերի կրկնության շնորհիվ: Դասական և ժամանակակից պոեզիայի երկերի մեծ մասում ռիթմական ամենամեծ միավորը բանաստեղծական տունն է՝ որոշակի քա-

նակով տողերից բաղկացած խումբը, որը պարբերաբար կրկնվում է բանաստեղծության կամ պոեմի ողջ ընթացքում: Ռիթմական այս միավորների հետ մենք առանձին-առանձին կծանոթանանք հետագայում:

Այստեղ պետք է հատուկ ընդգծել բանաստեղծական տողի բացառիկ կարևորությունը ուրիշի համար: Ուտանավորի ինչ տեսակ էլ որ մենք վերցնենք, սկսած հնագույն ժամանակներից մինչև մեր օրերը, բանաստեղծական տողը եղել և մնում է չափածոյի հիմնական ռիթմական միավորը, որի կրկնությունից էլ հենց առաջանում է ուտանավորի յուրահատուկ ընթացքը: Պատահական չէ, որ չափածոյի գրություն մեջ տողերն առանձնացվում են՝ մեծ մասամբ գրվելով մեծատառով, որով ընդգծվում է նրանց ինքնուրույնությունը և կարևորությունը: Լինելով ռիթմական միավոր՝ տողը կարող է համընկնել համեմատաբար ավարտուն շարահյուսական միավորների հետ: Վերցնենք Չարենցի հետևյալ տողերը.

Նախ՝ աղջիկ էիր դու մի հասարակ,
Որ դեմս ելար օրերում դժնի:
Անձրև էր մաղում իմ գլխին բարակ,
Ու չկար կյանքում սրբազան կրակ,
Ու լույսն էր ծորում երբեմն լուսնի:

Այստեղ ամեն տող մի ինքնուրույն նախադասություն է: Սակայն շարահյուսական և ռիթմական միավորները շատ հաճախ չեն համընկնում: Տողը կարող է պարունակել մեկից ավելի շարահյուսական միավորներ, անգամ նախադասություններ, ինչպես՝

Փողոցը եռ է ու շփոթ է.
Աղմուկ է. մեկն է մայիսի...
Վտիտ էր: Միջահասակ: Ուսերը նեղ:
Գանգուր մազեր ուներ, գունատ ճակատ: (Չարենց)

Իսկ շատ դեպքերում նախադասությունը տարածվում է տարբեր տողերի վրա: Ահա դարձյալ Չարենցից մի քանի տող, որոնք միասին մեկ նախադասություն են կազմում.

Տասներեք թվի ամառը, հունիսին,
Նախրյան քաղաքի մի փողոցով խաղալ
Անցնում էր, հոգալ երեսին,
Տասնըվեց տարեկան մի տղա:

Այս օրինակները ցույց են տալիս, որ բանաստեղծական տողը չի կարելի նույնացնել սովորական շարահյուսական միավորի հետ: Չափածոյում մեր առջև ուրիշի նպատակով ստեղծված և արտասանական իմաստով ավարտված խոսքի յուրահատուկ միավորներ են, որոնք բնորոշ են միայն ոտանավորին*:

Դադար և տողանց: Բանաստեղծական տողի՝ իբրև չափածոյի ուրիշմական հիմնական միավորի առանձնացման համար մեծ նշանակություն ունի այն դադարը (պաուզան), որն արտասանելիս տրվում է բանաստեղծության տողերի վերջում: Չափածոն չի կարելի ընթերցել արձակի նման, որը դադարներ է պարունակում միայն շարահյուսական միավորների ավարտից հետո (վերջակետի, միջակետի, ստորակետի դեպքում): Բանաստեղծությունը պահանջում է հատուկ արտասանական դադարով ընդգծել յուրաքանչյուր տողի վերջնային ու հաջորդի սկզբները, եթե նույնիսկ տողի ավարտը չի համընկնում շարահյուսական որևէ միավորի ավարտին: Եթե անտեսվի այդ պահանջը, չպահպանվի տողերը դադարներով առանձնացնելու պայմանը, չափածոյի ուրիշը զգալի չափով կկորչի: Տողավերջի դադարն ընդգծում է, որ տողն ավարտվեց, որ ուրիշմական մեկ միավորից մենք անցնում ենք մյուսին:

Երբեմն իրարից բաժանվում, տարբեր տողերի են անցնում նույնիսկ իմաստով շատ սերտորեն կապված բառերը, որոնք ար-

* Ճիշտ է, բանասիրության մեջ, մասնավոր վերջին տասնամյակներում, հաճախ խոսվում է նաև **արձակի ուրիշի** մասին, փորձեր են արվում բնորոշելու նրա չափանիշները: Սակայն դա միայն մոտավոր կամ նույնիսկ փոխարեքական իմաստ ունի, քանի որ արձակի մեջ պարբերաբար կրկնվող հավասարազոր միավորներ լինել չեն կարող: Այստեղ ուրիշմական որոշ զգացողություն կարող է առաջանալ գերազանցապես համանման շարահյուսական և արտասանական միջոցների (տողերի, պարբերությունների սկզբի կամ վերջի նմանություն, որոշակի բառերի կամ շարահյուսական կրկնություն և այլն) շնորհիվ: Իբրև օրինակ՝ բերենք Ա. Բակունցի «Կյոթե» վիպակի 4-րդ գլխում չուկայի նկարագրությունը, որտեղ մի շարք պարբերություններ սկսվում են համանման հարցական նախադասություններով: Ահա մի քանի հարցական պարբերությունների սկիզբը. «Գորիսի չուկան... Ո՞ր ծայրից սկսել և ո՞ր ճանապարհով մտնել չուկա... Ո՞ր ճանապարհով մտնել չուկա և ո՞ր ծայրից սկսել... Մտնել լեռնա՞ն ճանապարհով, որտեղից չուկա էին պանրի և յուղի բեռներ... Արդյոք սկսել՞ հարավից, որտեղից չուկա էին բերում ձմերուկի և սեխի սարեր... Ո՞ր ճանապարհով մտնել այդ հարուստ չուկան...»: Այս կրկնությունները ուրիշմական շարժման որոշակի տպավորություն են առաջացնում ընթերցողի մոտ:

ձակում կամ սովորական խոսքում արտասանվում են միասին, առանց դադարի: Այսպես, Տերյանը ութմի և չափի թելադրանքով տարբեր տողերի միջև է բաժանում իմաստով և արտասանությունում սերտորեն կապված մի շարք բառեր, ինչպես՝

Լուսթյուն է, մութ է այնտեղ, սակայն իմ
Սրտում արդեն արշալույս է, հարություն...

կամ՝

Եվ չի կարող սիրտը չերգել այդ անբիծ
Հուրը, որ ինձ ժպտաց այսօր ցուրտ հեռվում...

Արձակի մեջ մենք առանց ընդմիջման կկարդանք «իմ սրտում», «անբիծ հուր» կապացությունները, այնինչ չափածոյում դրանց միջև տրվում է արտասանական դադար:

Իմաստով սերտորեն կապված բառերից մեկի կամ մի քանիսի անցումը հաջորդ տողին կոչվում է **տողանց**^{*}: Կարող է թվալ, թե տողանցը խախտում է խոսքի բնական ընթացքը՝ իրարից անջատելով բառակապակցության մասերը: Սակայն տողանցը, եթե այն վարպետորեն է գործածվում, ամենևին էլ չի մթազնում խոսքի իմաստը: Ընդհակառակը, տողանցի միջոցով պոետն ընդգծում է իմաստային առավել կարևոր դեր խաղացող բառերը: Տողի վերջում տրվող ութմական դադարը, որը տողանցի ժամանակ իրարից անսպասելիորեն անջատում է իմաստով սերտորեն կապված բառերը, դրանով իսկ մեր ուշադրությունը հրավիրում է այդ բառերի վրա, նրանց ավելի լարված զգացմունքային երանգ է տալիս^{**}: Պատահական չէ, որ տողանցներն ավելի հաճախ են լինում այն դեպքերում, երբ նկարագրվում է որևէ տազնապալի, լարված դրություն, հոգեկան խռովահույզ վիճակ:

^{*} Ֆրանսերենում՝ enjambement, ռուսերենում՝ **перенос**.

^{**} Պ. Դուրյանը «Հեծեծմունք» բանաստեղծության մեջ տողանց է կատարել նույնիսկ ստորոգյալի և օժանդակ բայի միջև. «ՄՀ, երկնքի ժպավեններ՝ / ճառագայթներ միացուցած / էին սրտերը մեր միմյանց...»: Իսկ Հ. Պարոնյանը երգիծական նպատակով ստեղծել է «ապակենտրոնացականություն» երկարաչունջ արհեստական բառը և այն բաժանել հարևան տողերի միջև. «Թ՝ապակենտրոնացակա- / Նություն երբեք ըլլայի»:

Ահա մի օրինակ Ե. Չարենցից, որը հայ բանաստեղծներից առավել հաճախ է դիմել տողանցի արտահայտչական և հուզական ներգործություն միջոցներին: «Homo Sapiens» չափածո նովելում այդ հնարքի հաճախականությունը նկատելիորեն մեծանում է այն հատվածներում, որտեղ խոսվում է պատանի հերոսի անորոշ տազնապաների ու ձգտումների, հզոր անհատի երազանքի մասին.

Գլուխը վառվում էր: Սիրտը
Թրթռում էր:– Ուզում էր թռչի դո՛ւրս, դո՛ւրս:–
Տազնապով դարձնում էր թերթերը
Ու կարդո՛ւմ, կարդո՛ւմ, կարդո՛ւմ:–
Չքացել էր աշխարհը:– Այգին
Դարձել էր անիրական: Այգին չկար:
...Նա կարդում էր: Սուզվում էր անդարձ
Ցնորքների հորձանքը:– Գրքի էջերից
Երազվում էր նրան տխրանային մի մարդ,
Որի հոգին, մտքերը, տենչերը
Վիթխարի են, ամեն ինչ խորտակող,
Որը բարձր է իր բուժ շրջապատից,
Ինչպես ճանճից – էլբրուսը, – և վարդագույն
Մի մշուշի նման նրա հոգում
Արդեն փոխվում էր մի անեզրական կարոտ...

Այսպիսով, բանաստեղծական տողը միշտ հանդես է գալիս իբրև արտասանական միավոր, որի վրա էլ, ամենից առաջ, հիմնվում է ոտանավորի ուղիղը: Բայց տողերն իբրև ուղիղ միավորներ պետք է իրար հավասար լինեն, այլապես նրանց կրկնությունից ուղիղ չի առաջանա: Պահանջվում է ոչ միայն տողերի պարբերական կրկնություն, այլև նրանց հավասարություն, քանի որ ուղիղը հատկապես հավասար միավորների կրկնությունն է: Տողերի հավասարությունը, իհարկե, չի կարելի կապել ո՛չ բառերի կամ հնչյունների թվի հավասարության, ո՛չ էլ նրանց հավասար «երկարություն» հետ: Խնդիրն ավելի լրիվ պատկերացնելու համար պետք է ծանոթանալ պոեզիայի հիմնական տաղաչափական համակարգերին:

Տաղաչափական համակարգեր: Չափածո խոսքի կառուցման և ուղիղի բազմազան սկզբունքների առկայությունը պայմանավորված է լեզուների յուրահատկությամբ: Ամեն մի լեզվում ընդունվել և տարածվել է առավելապես այն սկզբունքը, որը համապատաս-

խանում է տվյալ լեզվի բնույթին: Բայց սա չի նշանակում, թե յուրաքանչյուր լեզու ունի միայն իրեն հատուկ տաղաչափական կառուցվածքը, և, հետևաբար, պոեզիայի մեջ նույնքան տաղաչափական համակարգեր կան, որքան լեզուներ: Ինչպես որ աշխարհի անհամար լեզուներն իրենց քերականական կառուցվածքի ընդհանուր սկզբունքներով, վերջին հաշվով, հանգում են մի քանի խմբի, այնպես էլ նրանց կարող են բնորոշ լինել ընդամենը մի քանի տաղաչափական համակարգեր:

Սակայն լեզվի հատկապես ո՞ր կողմերն են, որ անմիջաբար պայմանավորում են ոտանավորի կառուցվածքը: Գիտական քննությունը ցույց է տալիս, որ ո՛չ այս կամ այն լեզվախմբին (հնդեվրոպական, սեմական, ուզրոֆիննական և այլն) պատկանելը, ո՛չ լեզուների քերականական (ձևաբանական և շարահյուսական) հատկանիշները, ո՛չ էլ բառապաշարի յուրահատկությունները ինքնին չեն կարող համարվել տվյալ ազգային պոեզիայի տաղաչափական բնույթը պայմանավորող գործոններ: Վճռականն այս դեպքում լեզվի հնչյունաբանական առանձնահատկություններն են, մասնավորապես՝ բառային շեշտերի տեղը, նրանց բարձրություն, տևողություն և ուժի աստիճանը: Այս կողմերը, միասին վերցրած, կոչվում են պրոսոդիա (պրոսոդիական հատկանիշներ): Վերջին հաշվով, տվյալ լեզվի շեշտադրության և արտասանության բնույթից է բխում այն հարցի պատասխանը, թե ի՞նչ ուղիներով է ձևոք է բերվում ոտանավորի ուղիծմը. արդյոք վանկերի արտասանական տևողության, նրանց քանակական հավասարության, թե՞ տողերի ներսում շեշտերի կանոնավոր դասավորության հիման վրա: Սրանց համապատասխանում են հին ժամանակներից դասական պոեզիային հայտնի երեք տաղաչափական համակարգեր՝ չափական (մետրական), վանկային (սիլաբիկ) և վանկաշեշտային (սիլարոտոնիկական): Բացի այդ, ժողովրդական բանահյուսության և գրավոր պոեզիայի պատմության մեջ եղել են նաև տաղաչափական այլ սկզբունքներ, որոնք ավելի մեծ տարածում ստացան XIX-XX դդ. գրականության մեջ: Խոսքը վերաբերում է համաշեշտ (տոնիկական) և ազատ ոտանավորներին: Ահա այս հինգ տաղաչափական համակարգերի շուրջ են համախմբվում ոտանավորի կառուցման բազմազան ձևերը:

Սակայն գրականության պատմությունը ցույց է տալիս, որ այս կամ այն ազգային պոեզիան անպայմանորեն կապված չէ միմիայն

մեկ տաղաչափական համակարգի հետ: Զարգացման տարբեր փուլերում տվյալ ազգային գրականություն մեջ կարող են տարածված լինել ոտանավորի կառուցման տարբեր եղանակներ: Ավելին, հենց միևնույն դարաշրջանում ազգային պոեզիան կարող է օգտվել մի քանի համակարգերից, թեև սովորաբար նրանցից մեկը համարվում է տվյալ լեզվի համար ամենից բնորոշը: Ռոմանական և շատ արևելյան լեզուներում, լեհերենում առավելապես տարածված է վանկային տաղաչափությունը, բայց կան նաև վանկաչեչտային ոտանավորի օրինակներ, և, ընդհակառակը, ռուսական, գերմանական, անգլիական պոեզիային հատուկ է վանկաչեչտային ոտանավորը, թեև նրանք էլ ինչ-որ չափով օգտվում են մյուս համակարգերից: XIX-XX դարերում շատ ազգային գրականությունների մեջ տարածվեցին համաչեչտ և ազատ ոտանավորները, որոնք զարգանում են տաղաչափության հին, ավանդական եղանակների կողքին:

Այսպիսով, որևէ ազգային գրականություն բացարձակորեն կապված չէ միայն մեկ տաղաչափական համակարգի հետ. այն կարող է ներառել նաև ոտանավորի այլ ձևեր: Այդ գործում որոշակի դեր է խաղում ուրիշ ազգային պոեզիաների փորձի յուրացումը: Օրինակ, երբ XX դարի սկզբին մեր բանաստեղծները հայ պոեզիայի մեջ մտցնում էին ոտանավորի նոր համակարգեր (Միամանթոն՝ ազատ ոտանավորը, Վ. Տերյանը՝ վանկաչեչտային, Ե. Չարենցը՝ համաչեչտ), նրանք ուղղակի հենվում էին եվրոպական և ռուս բանաստեղծության տաղաչափական նորագույն նվաճումների վրա: Սակայն այդ դեպքում ևս գրական ազդեցությունը չի կարելի համարել վճռական ու միակ գործոն, ինչպես կարծում էին որոշ գիտնականներ: Մանավանդ երբ խոսքը վերաբերում է ազգային գրականության առաջատար տաղաչափական համակարգին, որը, ինչպես տեսանք, պայմանավորված է տվյալ լեզվի կառուցվածքով և արտասանական առանձնահատկություններով: Ազդեցությունը այստեղ կարող է միայն օժանդակ դեր խաղալ՝ օգնելով գտնելու տվյալ լեզվին առավել չափով համապատասխանող տաղաչափական համակարգը:

Այժմ առանձին-առանձին բնութագրենք նշված հիմնական տաղաչափական համակարգերը՝ ցույց տալով նրանց մեջ ռիթմի գոյացման սկզբունքները:

Չափական ոտանավորը անտիկ գրականությունից մեջ: Չափական (մետրական կամ, այլ կերպ, քանակական) համակարգը տարածված է եղել հին հունարեն, լատիներեն, հնդկերեն, պարսկերեն, արաբերեն լեզուներում և կապված էր նրանց մեջ երկար ու կարճ վանկերի գոյություն հետ: Հունարենում և լատիներենում որոշ վանկեր արտասանվում էին երկար, մյուսները՝ ավելի կարճ ժամանակամիջոցում: Բանաստեղծը համապատասխան բառերի ընտրությունից ճանապարհով պետք է հասներ երկար ու կարճ վանկերի այնպիսի գույություն, որպեսզի հարևան տողերն արտասանվեին հավասար ժամանակամիջոցում: Դա առավել ևս կարևոր էր այն պատճառով, որ հին հույներն ու հռոմեացիները բանաստեղծությունն արտասանում էին երգեցիկ տոնով, ուստի տողերի արտաբերման հավասար երկարությունն անհրաժեշտ էր նաև երաժշտական տակտը պահելու համար: Չափական համակարգի մեջ տողերի հավասարություն, այսինքն՝ ռիթմի հիմնական պայմանը հարևան տողերի արտասանությունից համար անհրաժեշտ ժամանակամիջոցի հավասարությունն էր:

Բանաստեղծը, այսպիսով, պետք է «չափեր» տողերի երկարությունն ըստ արտասանության ժամանակի: Տողը չափելու ամենափոքր միավորը կարճ վանկի երկարությունն էր, որը կոչվում էր **մորա** (ամանակ) և դրվում էր \cup նշանով: Երկար վանկն իր արտասանությունը երկու անգամ ավելի տևական էր, հավասար էր երկու ամանակի և գրվում էր – նշանով: Երկար և կարճ վանկերի տարբեր գույությունները կոչվում էին **ոտքեր***: Հետազոտողները անտիկ պոեզիայում հայտնաբերել են մոտ 30 տեսակի տարբեր ոտքեր, որոնք գոյանում էին երկար ու կարճ վանկերը տարբեր քանակով և տարբեր հաջորդականությունումը զուգակցելու շնորհիվ:

Անտիկ բանաստեղծությունը գրվում էր տարբեր չափերով, նայած թե տողի մեջ քանի երկար և քանի կարճ վանկեր էին մտնում: Չափերից ամենատարածվածը **հեքլգամետրն** էր, որով գրված են Հոմերոսի «Իլիականն» ու «Ոդիսականը», Վերգիլիոսի

* «Ոտք» տերմինը (հուն.՝ պոդիա, լատ.՝ pes – ոտք, ռուս.՝ стопа – ոտքի թավ) առաջացել է նրանից, որ անտիկ տաղաչափության մեջ երկար և կարճ վանկերը սովորաբար հաշվում էին՝ ոտքի թավթը իջեցնելով ու բարձրացնելով:

«էնեականը» և անտիկ գրականությունն ուրիշ հայտնի երկեր: Հեքզամետրային տողի մեջ մտնում էին հինգ ոտքեր՝ բաղկացած մեկական երկար և ապա երկու կարճ վանկից (դակտիլ) և վերջում ևս մեկ ոտք, որն ուներ մեկ երկար և ապա մեկ կարճ վանկ (քորեյ): Այսպիսով, տողն ուներ ընդամենը 6 ոտք (հեքզամետր նշանակում է վեցչափյա): Մյուս հայտնի չափը կոչվում էր պենտամետր (հինգչափյա), որը հաճախ բանաստեղծություն մեջ հաջորդում էր հեքզամետրին: Այդ երկու չափերի զուգակցմամբ կառուցված երկտողը կոչվում էր «էլեգիական դիստիքոս»:

Հայ հին բանաստեղծությունն տաղաչափությունը: Հայտնի է, որ դեռ իր պատմություն վաղ շրջանում՝ մինչև աղգային գրի և գրականություն սկզբնավորումը, Հայ ժողովուրդն ունեցել է չափածո հարուստ բանահյուսություն: Տաղաչափական ի՞նչ եղանակով են ստեղծվել վիպական և քնարական այդ երգերը, արդյոք կարելի՞ է նրանց վրա տարածել արտաբերություն մեկար և կարճ վանկերի, հետևաբար՝ նաև չափական ոտանավորի սկզբունքները:

Այս հարցերի պատասխանը դժվարանում է երկու պատճառով: Նախ, մեզ չատ քիչ բան է հասել հնագույն շրջանի այդ երգերից: Մովսես Խորենացու «Հայոց պատմություն» գրքում և ուրիշ մատենագիրների երկերում պահպանված չափածո հատվածները (այսպես կոչված «Գողթան երգերը») հազիվ մի քանի տասնյակ տող են կազմում, որոնց հիման վրա դժվար է ամբողջական պատկերացում կազմել հեթանոսական շրջանի Հայ բանաստեղծության տաղաչափական կառուցվածքի մասին: Երկրորդ, մենք գրեթե ոչինչ չգիտենք, թե ինչպես էին կատարվում այդ երգերը, արտասանական ինչ տևողություն ունեին առանձին վանկերն ու բառերը:

Ահա թե ինչու Հայոց հին բանաստեղծությունն տաղաչափություն մասին գիտնականների շրջանում միասնական կարծիք չկա, և չատ բան մինչև օրս էլ մնում է վիճելի: Այնուամենայնիվ, այն հանգամանքը, որ մեզ հասած տողերում ո՛չ վանկային խիստ հավասարություն կա, ո՛չ էլ չեչտերի կանոնավոր դասավորություն, թույլ է տալիս ասելու, որ նրանց դիժմը հավանաբար հիմնվել է արտասանական գործոնների վրա: Այս ենթադրությունն օգտին է խոսում նաև այն, որ այդ հատվածները կատարել են մեծ մասամբ երգախառն՝ հնարավորություն տալով երկարացնելու կամ սեղմելու արտաբերման ժամանակամիջոցը:

Բանասիրություն մեջ փորձեր են արվել վերականգնելու հին

Հայկական տաղաչափական համակարգը՝ հետևելով անտիկ չափական ոտանավորի սկզբունքներին: Օրինակ, մխիթարյան նչանավոր բանաստեղծ և գիտնական Արսեն Բագրատունին փորձեց վերականգնել հին բանաստեղծությունների մեջ կիրառված այսպես կոչված «Հայկական չափը», որով նա գրեց «Հայկ դյուցազն» պոեմը (1858) և այլ երկեր: Ըստ Բագրատունու՝ «Հայկական չափի» մեջ տողի վանկերի քանակը պետք է լինի 13-16: Տողը ներքուստ բաժանվում է չորս անդամի, ընդ որում՝ առաջին անդամի մեջ վանկերի թիվը կարող է տատանվել 1-4-ի միջև, 2-րդ և 4-րդ անդամներինը՝ 3-4-ի միջև, իսկ 3-րդ անդամը միշտ քառավանկ է: Անդամների մեջ պակասող վանկերը պետք է հատուցվեն երկար արտասանություններ, որով բոլոր անդամները (և տողերն ընդհանրապես) հավասարվում են իրար արտասանությունների իմաստով: 1-ին, 2-րդ և 4-րդ անդամները բավական հաճախ չորսի փոխարեն երեք վանկ են ունենում, բայց շատ հազվադեպ է լինում, որ 1-ին անդամը ունենա երկու կամ մեկ վանկ: Ահա Արսեն Բագրատունու պոեմի սկիզբը և մի հատված վերջին՝ 22-րդ գլխից (կարճ անդամներն ընդգծված են).

Որ 'ի քնար / Հոգետաւիղ / ըզհայրն Հայոց / երգես յերկինս,
 Զառաջնորդըն / հաւատոյ / եւ տիրազլուխ / ազատութեան,
 Զամենակուլ / աթոռոց և / ըզքառացըն / վրէժխընդէր,
 Զախոյանն առ / ամպարիչտ / Բաբելական / գոռոզութեան...
 ... Հուր սիրոյ / հրակայազօր / հօր վեհազին / վառէ գաշխոյժս՝
 Քառասուն / դարուց ամաց / ըզլլոութեան / հանել վրէժժ,
 Ի հեռուստ՝ / 'ի յաւիտեանցն / 'ի գլուխ զըսկայն / տեսեալ ողջոյն:

Օրհնեալ դու հայր / կոչեսցիս / Հայոց և ազգը / յանուն քո Հայք,
 Որպէս կանխաւ / կընքեսցին / Երկինք յանեղծ / արձանագիրս,
 Եւ դու իմըս / պերճ Մասիք՝ / քեզ կոչեսցի / անուն Ազատ,
 Այսուհետև / մեռայց և ես, / երթայց առ հարս / յազատ Մասիս:
 Եւ 'ի քեզ / 'ի ցանկալիդ՝ / 'ի քեզ Մարաղ / ծոց հանգըստեան:

Սակայն Բագրատունու առաջարկած տաղաչափական սկզբունքը խիստ արհեստական էր, քանի որ նոր ժամանակների պոեզիան այլևս չէր կարող հենվել երկար և կարճ վանկերի վրա: Ահա թե ինչու Ա. Բագրատունու, Մ. Նրիմյանի և ուրիշ բանաստեղծների առանձին փորձերից հետո այդ չափն այլևս չի կիրառվել: Հայ ոտանավորի հնագույն ձևերի տեսական իմաստավորման

մեկ այլ ուղի առաջարկեց բանասեր Ավետիք Բահաթրյանը: Նրա «Հին Հայոց տաղաչափական արվեստը» գրքում (1891) քննվում են ոտանավորի կառուցման տեսակները՝ Հնագույն ժամանակներից մինչև Գրիգոր Նարեկացին: Ավ. Բահաթրյանի տեսությունն համաձայն՝ Հին Հայոց տաղաչափական արվեստը հիմնվել է ոչ թե երկար և կարճ վանկերի վրա (ինչպես Հին Հունական ոտանավորում), այլ արտասանությանը երկար ու կարճ անդամների, այսինքն՝ խոսքի որոշակի միավորների տարբեր զուգորդումների վրա: Փոքրավանկ (1-2) անդամներն արտասանվել են երկար ու դանդաղ, իսկ բազմավանկ (4-6) անդամները՝ կարճ և արագ: Միջին դիրք են ունեցել եռավանկ անդամները, որոնք տողերի սկզբում արտաբերվել են կարճ, իսկ վերջում՝ երկար: Այսպիսով, իրենց վանկային կազմով անհավասար (1-ից մինչև 6-վանկանի) անդամներն արտասանության տևողությանը հավասարվել են իրար, և դա եղել է ոտանավորի ութման հիմքը:

«Գողթան երգերի» և Նարեկացու տողերում կարող են լինել հավասար թվով անդամներ, ինչպես «Վահագնի երգի» մեջ, որ բանասերը անդամների է բաժանում այսպես.

Երկնէր երկին / և երկիր,
Երկնէր և / ծիրանի ծով,
Երկն՝ ի / ծովուն ունէր
Ըզ կարմրիկ / եղեգնիկն...

Բայց տողերի մեջ անդամների թիվը կարող է նաև անհավասար լինել՝ տատանվելով մեկից մինչև չորս: Օրինակ, Նարեկացու «Ողբերգության մատյանի» սկիզբը տողատվում և անդամների է բաժանվում այսպես.

Ձայն հառաչանաց
Հեծութեան սրբոի
Ողբոց աղաղակի
Քեզ / վերընծայեմ, / Տեսողդ գաղտնեաց,
Եվ մատուցեալ եղեալ՝ / ի հուր թախծութեան / անձին տոչորման
Ըզպտուղ ըղձից ձենձերոյ / սասանեալ մտացս՝
Բուրվառաւ կամացս / առաքել առ քեզ:

Ավ. Բահաթրյանի տեսությունը բացառիկ բարձր գնահատական է տվել Եղիշե Չարենցը՝ համոզված լինելով, որ այդ տեսությունն լույսի տակ միայն կարելի է ճիշտ հասկանալ և օգտագործել

«մեր հին տաղաչափությունյան հրաշալի հատկությունները»*:

Հայ ազգային բանաստեղծությունյան հնագույն արմատներն ու տեսակները հետազոտելու պահանջը, որ առաջադրել է Ե. Չարենցը, իր գիտական և գործնական հետաքրքրությունը այսօր էլ չի կորցրել: Ե՛վ այդ, և՛ հայկական տաղաչափությունը հետ կապված մյուս հարցերը մեր բանասիրությունյան ամենից քիչ ուսումնասիրված բնագավառներից են:

ՎԱՆԿԱՑԻՆ ՈՏԱՆԱՎՈՐ

Վանկային համակարգի բնորոշ գծերը: Անտիկ գրականությունից հետո՝ միջին դարերում և նոր ժամանակներում, էապես փոխվեցին չափածո խոսքի լեզվական հիմունքները, հետևաբար նաև՝ ոտանավորի կառուցման սկզբունքները: Նոր լեզուներում վանկերն այլևս իրարից չեն տարբերվում կարճ կամ երկար արտասանությունները, մի գործոն, որը դրված էր չափական ոտանավորի հիմքում: Դրա փոխարեն հանդես են գալիս շեշտված կամ անշեշտ վանկեր, այսինքն՝ տարբեր են նրանց արտասանությունյան ուժն ու բարձրությունը: Այդ պատճառով էլ հետբյուզանդական եվրոպական պոեզիայում ըստ էություն դադարում է չափական ոտանավորի կիրառությունը, և հանդես են գալիս ուրիշ գործոններ՝ կապված լեզուների շեշտադրությունյան հատկանիշների հետ:

* 1937 թ. Ե. Չարենցը Ավ. Բահաթրյանի գրքի մասին գրել է. «Սա է գիրք հանճարեղ և զարմանալի՝ գրված լինելով 90-ական թվականներին մի ինչ-որ անհայտ շուշեցի ուսուցչի ձեռքով... Մեր հին և նոր տաղաչափական արվեստի հետ կապված բոլոր պրոբլեմները շոշափված և մասամբ հանճարեղ ինտուիցիայով լուծված են այստեղ. պրոբլեմներ, որ սրանից հետո ոչ միայն չեն դրվել ու արծարծվել մեր տեսական գրականությունյան մեջ, այլ մինչև օրս չեն էլ հասկացվել: Այս գիրքը էապես մի զարմանալի հանք է՝ գտնված հանճարեղ քնազրդի տեր հեղինակի կողմից, որ, դժբախտաբար, միմիայն բնագրով ցույց է տալիս, մատնանշում է հանքի գոյությունը, մերթ անգամ չոչափում է հանքի անխափան ջղերը,– և որքան դեռ ընդհանուր կուլտուրա և ջանք են հարկավոր, որպեսզի մեր գրականագիտությունը՝ զնալով բահաթրյանների հետքերով, բաց անի, համակվի և օգտագործի մեր հին տաղաչափությունյան հրաշալի հատկությունները:

Սակայն շեշտի (պրոսոդիայի) առումով ժամանակակից լեզուները տարբերվում են իրարից և կարող են բաժանվել երկու խմբի. ա) լեզուներ, որոնց բառային շեշտը կայուն տեղ է գրավում, համեմատաբար թույլ է և իմաստային նշանակություն չունի, բ) լեզուներ, որոնց բառաշեշտը կարող է դրվել տարբեր տեղերում, ավելի ուժեղ է և հաճախ իմաստային նշանակություն է ձեռք բերում: Սրան համապատասխան՝ նոր ժամանակների պոեզիայում գոյացել է երկու հիմնական տաղաչափական համակարգ՝ վանկային (սիլլաբիկ) և շեշտային կամ, գրականագիտություն մեջ այժմ լայնորեն տարածված տերմինաբանությունամբ՝ վանկաշեշտային (սիլաբոտոնիկական): Առաջինի մեջ վճռական գործոնը ուղիղմական միավորների վանկային հավասարությունն է, իսկ երկրորդում՝ բառային շեշտերի դիրքն ու կարգը:

Վանկային տաղաչափական համակարգը բնորոշ է այն լեզուներին, որոնց բառաշեշտն իր կայուն տեղն ունի (Ֆրանսերեն, իտալերեն, լեհերեն, իսպաներեն, հայերեն և այլն): Այսպես, Ֆրանսերենում շեշտը, գրեթե առանց բացառություն, դրվում է բառի վերջին, իսկ լեհերենում՝ նախավերջին վանկի վրա: Այդ և նման լեզուներում շեշտը էական դեր չի խաղում բառիմաստի համար, և շեշտված ու անշեշտ վանկերի տարբերությունն արտասանություն առումով շատ զգալի չէ: Ուստի ոտանավորի հիմքում այստեղ դրվում է մեկ էական պայման՝ վանկերի թվի հավասարությունը, և ուղիղ մեռք է բերվում տողերի ու անդամների մեջ վանկերի հավասար քանակի շնորհիվ:

Սակայն չպիտի կարծել, թե վանկային ոտանավորը բոլորովին անտարբեր է շեշտի նկատմամբ: Այստեղ սովորաբար մշտական տեղ ունեն տողամիջի և տողավերջի շեշտերը, և դա բխում է այդ լեզուներում բառաշեշտի կայուն դիրքից. օրինակ՝ Ֆրանսիական պոեզիայում լայնորեն տարածված «ալեքսանդրյան ոտանավորի» 12-վանկանի տողը կայուն շեշտ է կրում 6-րդ և 12-րդ վանկերի վրա: Այդպիսի շեշտերը կոչվում են կոնստանտներ:

Վանկային համակարգը մի ժամանակ տիրապետող է եղել նաև ռուսական պոեզիայում, բայց XVIII դարի կեսերից այն դուրս մղվեց, որովհետև չէր համապատասխանում ռուսերենի բնույթին, որտեղ շեշտը դրվում է բառերի տարբեր վանկերի վրա:

Ինչ վերաբերում է հայկական ոտանավորին, ապա այն, սկսած միջին դարերից մինչև մեր օրերը, իր հիմնական մասով ստեղծվել է

վանկային ոտանավորի սկզբունքներով: Այդ իրողությունը բխում է հայոց լեզվի պրոսոդիական առանձնահատկություններից:

Հայտնի է, որ ժամանակակից հայոց լեզվում շեշտը գրեթե միշտ դրվում է վերջին վանկի վրա (այդպես է եղել նաև գրաբարում): Բառաբարդումների, հոլովական վերջավորությունների և վերջածանցների հավելման դեպքում ևս շեշտը տեղափոխվում է բառերի վերջին վանկի վրա: Բացառությունները համեմատաբար քիչ են: Դրանք, նախ, այն բառերն են, որոնց վերջին վանկում հանդես է գալիս չգրվող ը ձայնավորը կամ որոշիչ հոդը (բա՛րձր, ա՛ստղ, դո՛ւստր, դպրո՛ցը և այլն), ապա հատուկ շեշտադրություն ունեցող մի քանի բառեր (մա՛նավանդ, գո՛ւցե, մի՛թե, գրե՛թե և այլն), ինչպես նաև որոշ փոխառյալ բառեր և օտար անուններ, որոնք պահպանում են իրենց լեզվի շեշտի տեղը: Հայերեն բառերի ընդհանուր քանակի մեջ դրանք փոքր տոկոս են կազմում: Մեր լեզվին բնորոշ է նաև բազմավանկ բառերի վրա մեկից ավելի շեշտ դնելը, որ կարելի է նկատել, ասենք, գերմաներենում:

Հայերենի գրական շեշտադրության մյուս առանձնահատկությունն այն է, որ այն համեմատաբար թույլ է: Այդ պատճառով էլ շեշտված և անշեշտ վանկերի տարբերությունը ինչպես արտասանության ուժի, այնպես էլ տևողության առումով շատ նկատելի է: Բառի շեշտը, հազվադեպ բացառությամբ, մեր լեզվում իմաստակերտ դեր չի խաղում: Այն ծառայում է միայն բառի՝ իբրև արտասանական և իմաստային ինքնուրույն միավորի առանձնացմանը:

Ահա այս պրոսոդիական հատկանիշներն են պայմանավորում հայկական ոտանավորի գերազանցապես վանկային բնույթը, այսինքն՝ այն, որ այդ ոտանավորի ութմը հիմնվում է ոչ թե շեշտակի կանոնավոր դասավորության, այլ վանկերի թվի հավասարության վրա տողերում և, մանավանդ, ավելի փոքր ութմական միավորների՝ կիսատողերի և անդամների մեջ: Մեր ոտանավորի այդ էական կողմն ըմբռնելու համար շատ կարևոր են հատաժի և անդամի հասկացությունները:

Հատած և անդամ: Չափածոյի էական գծերից մեկն էլ այն է, որ այստեղ բառն ավելի ընդգծված ինքնուրույն նշանակություն ունի, քան արձակի մեջ: Խոսելիս մենք իմաստով սերտորեն կապված բառերը սովորաբար արտասանում ենք միասին, առանց հատհատ առանձնացնելու (եթե դրա հատուկ անհրաժեշտությունը չկա): Այնինչ չափածոն պահանջում է բառերն արտասանել՝ նրանց

միջև որոշ դադարներ (պաուզաներ) տալով: Այդ դադարները, իհարկե, շատ փոքր են, բայց նրանք կան և շատ կարևոր են ուրիշի համար: Եթե ոտանավորը կարդացվի սովորական խոսակցական արտասանությամբ, ապա ուրիշի զգացումը չի լինի:

Այդ դադարներից ամենամեծը, ինչպես գիտենք, տողավերջի դադարն է, որն ազդարարում է տողի՝ իբրև ուրիշական հիմնական միավորի ավարտը և հաջորդ տողին անցնելը: Իսկ տողի ներսում (տողամիջում) տրվող դադարներից ամենակարևորն այն է, որը լինում է տողի կեսում և կոչվում է հատած (ցեզուրա): Հատածը միշտ հանդես է գալիս տվյալ բանաստեղծության տողերի միևնույն տեղում, այսինքն՝ որոշակի թվով վանկերից հետո (շատ հաճախ տողի ճիշտ մեջտեղում): Այսպես, 10-վանկանի տողի մեջ հատածը սովորաբար հանդես է գալիս 5-րդ վանկից հետո.

Այս աղմկահչուս / կյանքի խենթ բոցում
Այրում է սիրտս / սրբազան մի դող,
Հուզում է հոգիս / խենթ մի հիացում,
Եվ սարսափելին՝ / թվում է դուրթող... (Տերյան)

Տողամիջի այդ դադարը կարևոր դեր է խաղում: Նախ, այն անհրաժեշտ է արտասանության առումով, քանի որ հնարավորություն է տալիս շունչ առնելու՝ ընթերցանությունը շարունակելու համար: Երկրորդ, հատածով բաժանված հավասար կիսատողերը դառնում են ուրիշի կարևոր գործոն: Պարբերաբար կրկնվելով՝ այդ հավասար միավորներն իրենց հերթին ուժեղացնում են ուրիշի զգացողությունը: Եթե հատածը դրվի հարևան տողերի տարբեր տեղերում, դա կարող է հանգեցնել ուրիշի կորստի:

Հատած են ունենում համեմատաբար երկար տողերը (7 և ավելի վանկանի), իսկ կարճ տողերը դրա կարիքը չունեն, քանի որ կարող են արտաբերվել մեկ շնչով: Այնինչ երկար տողերում կարող է լինել երկու և նույնիսկ երեք հատած.

Սահուն քայլերով, / աննշմար, որպես / քնքուչ մուլթի թև,
Մի ըստվեր անցավ, / ծաղիկ ու կանաչ / մեղմիվ շոյելով... (Տերյան)

Տողի մեջ երեք հատածի առկայությունը դեպքում նրանցից երկրորդը կոչում են մեծ հատած (//), քանի որ այն բաժանում է տողը երկու կեսի և ավելի մեծ դադար է ենթադրում, իսկ առաջինն ու երկրորդը՝ փոքր հատածներ (/): Օրինակ, Չարենցի «Ամբոխները

խելազարված» պոեմի 16-վանկանի տողերում մեծ հատածը դրվում է 8-րդ վանկից հետո, իսկ փոքր հատածները՝ 4-րդ և 12-րդ վանկերից հետո.

**Աչքերն հառած / Հեռու- հեռուն, // կարմիր վառվող / արեգակին՝
Արևավառ / հեռուներում // նրանք կռվում / էին կրկին...**

Հատածներով իրարից բաժանվող խոսքի հավասար միավորները կոչվում են անդամ (կոլոն կամ բարդ ոտք): Անդամը հայկական ոտանավորի կարևորագույն բաղադրիչներից մեկն է, քանի որ խոսքի այդ համեմատաբար փոքր միավորների պարբերական կրկնությունը դառնում է ուղիղ ընթացքի հիմքն ու շարժիչ ուժը: Հայերեն բանաստեղծության յուրահատկություններից մեկն այն է, որ տողը, եթե այն քիչ թե շատ երկար է, չի կարող արտաբերվել և ընկալվել իբրև մեկ՝ չտարրորոշված ամբողջություն: Ուստի անհրաժեշտ է, որ այն կազմված լինի ավելի փոքր, բայց կայուն միավորներից, որոնք ուղիղ ընթացքի և անմիջականորեն ընկալվող տարրերն են: Ասվածն ավելի ակնառու պատկերացնելու համար բերենք այսպիսի մի օրինակ.

**Սակայն հեռանիստ կատարներից շուտով
Հուր և ոսկի կըթափե արևն այնտեղ,
Եվ լուռ ու հանգիստ դաշտերը կըցնծան,
Կյանքի և խոսքի կարոտ երկիրն անհուն:**

Այս տողերում ուղիղ գրեթե չի զգացվում, թեև նրանք բոլորն էլ ունեն հավասար քանակությամբ վանկեր (11): Բայց ահա կարդում ենք բացարձակորեն նույն բառերից կազմված տերջանական տողերը, և իսկույն մեզ համակում է ուղիղ ներդաշնակ ընթացքը.

**Սակայն՝ շուտով / կատարներից / հեռանիստ
Արևն այնտեղ / Հուր կըթափե / և ոսկի,
Եվ կըցնծան / դաշտերը լուռ / ու հանգիստ,
Երկիրն անհուն / կարոտ կյանքի / և խոսքի:**

Ո՞րն է գաղտնիքը: Իհարկե, կարելի է խոսել այն մասին, որ Տերյանի տողերում կան հանգեր (հեռանիստ-հանգիստ, ոսկի-խոսքի), որոնք մեր կատարած վերադասավորությունից ժամանակ վերացել էին: Բայց վճռականը դա չէ, այլ այն, որ Տերյանի տողերը կայուն հատածներով բաժանվում են երեք մասի, որոնցից առաջին

երկուսը չորսվանկանի են, իսկ վերջինը՝ եռավանկ (4+4+3): Անդամների այս կանոնավոր հերթագայությունը դառնում է ուրիշի կարևորագույն գործոնը:

Հայկական վանկային ոտանավորում անդամը կարող է լինել 3-ից մինչև 6 վանկանի: Առայժմ մի կողմ թողնելով եռավանկ անդամները՝ քննենք մյուս տեսակները: Տողի մեջ կարող են մտնել 2, 3 կամ 4 քառավանկ անդամներ: Բերենք Համապատասխան օրինակներ Չարենցից.

Թե ուզում ես / երգըդ լսեն՝
Ժամանակիդ / շունչը դարձիր:

Ինչքան որ հուր / կա իմ սրտում / - բոլորը քեզ.
Ինչքան կրակ / ու վառ խնդում / - բոլորը քեզ:

Իմ կարոտած / սրտի Համար // ոչ մի ուրիշ / Հեքիաթ չկա,
Նարեկացու, / Քուչակի պես // լուսապսակ / ճակատ չկա:

Երկանդամ, եռանդամ, Հազվադեպ նաև քառանդամ կարող են լինել 5 վանկանի միավորներից կազմված տողերը.

Նա ուներ խորունկ / երկնագույն աչքեր,
Քնքուչ ու սրտում, / որպես իրիկուն...

Անհունություն մեջ, / խավար օրերում / եկավ նա ինձ մոտ.
Նա ինձ մոտեցավ / քնքուչ, փայփայող / սիրո խոսքերով... (Տերյան)

Եվ վեհ արևի / Չահերի ներքո // փուկեց ծավալվեց / ծիրն անապատի,
Վառ-վառ հուրհրաց, / ինչպես տիտանյան // հսկա առյուծի / ոսկեփառ
մորթի: (Իսահակյան)

6-վանկանի անդամը Համեմատաբար քիչ է կիրառվում. այն Հանդիպում է երկանդամ կառուցվածք ունեցող 12-վանկանի տողերում: Օրինակ՝

Երբ երկնքի ծովում / վերջին աստղը Հանգավ՝
Նա իր տունը թողեց / ու ճանապարհ ընկավ... (Չարենց)

Մինչև այժմ մենք բերեցինք միանման անդամներից կազմված բանաստեղծության օրինակներ: Բայց Հայերեն վանկային ոտանավորում կարող են կողք կողքի Հանդես գալ նաև տարբեր երկարություն անդամներ՝ 4 և 3, 5 և 4, 6 և 4, 6 և 5 վանկանի և այլն: Բերենք

այդպիսի դուզակցման օրինակներ.

4 և 3 վանկանի անդամներ.

Նորից՝ անմար / կարոտով // զգվանքների / ու հրի՝
Դու եկել ես / տեսնելու, // քաղաքները / Նայիրի: (Ջարենց)

5 և 4 վանկանի անդամներ.

Մաքառի՛ր անդուլ, / զնա՛ վերև,
Քո գագաթնային / երզը երզի՛ր... (Ջարենց)

6 և 4 վանկանի անդամներ.

Ոսկեհանդերձ երկար / ու միզաքող,
Տխուրաչյա աշուն, / սիրած աշուն... (Տերյան)

6 և 5 վանկանի անդամներ.

Զարկեցե՛ք, դարբիննե՛ր, / կրուհու սալին,
Զարկեցե՛ք կրուհուհի՛ն / շրթաքն ամբանան... (Հովհաննիսյան)

Հայերեն վանկային ոտանավորի հիմնական տեսակները: Վանկային համակարգի ձևերը Հայ գրականությունում մեջ ծագել և զարգացել են՝ սկսած XI-XII դարերից մինչև մեր ժամանակները: Բնական է, որ հազարամյա ճանապարհ անցած մեր պոեզիան մշակել է ոտանավորի կառուցման բազմազան տեսակներ, որոնց հավաքումն ու դասակարգումը գիտական բարդ և կարևոր խնդիր է: Այդ տեսակների առավել լրիվ պատկերը տրված է մեծ հայագետ և մեր ոտանավորի խոշորագույն հետազոտող Մանուկ Աբեղյանի «Հայոց լեզվի տաղաչափություն» կապիտալ աշխատության մեջ (1933), որտեղ նկարագրված են ոտանավորի հարյուրավոր ձևեր ու տարբերակներ: Ճիշտ է, ոտանավորի այդ տեսակները Աբեղյանը ձգտում է բացատրել և զնահատել մեծ մասամբ շեշտային տաղաչափության սկզբունքներով (այսինքն՝ շեշտված և անշեշտ վանկերի կարգի և դուզակցման առումով), մի բան, որը, ինչպես կտեսնենք, չի համապատասխանում հայկական ոտանավորի հիմնական բնույթին: Սակայն, անկախ այդ հանգամանքից, մեր հին և միջնադարյան, նոր և նորագույն պոեզիայի ձևերի հավաքումն ու համակարգումը պետք է համարել գիտնականի խոշորագույն ծառայությունը Հայ տաղաչափության ուսումնասիրության գործում:

Ծանոթանանք Հայերեն վանկային ոտանավորի միայն Հիմնական տեսակներին՝ բնութագրելով նրանց կառուցվածքը: Տողի երկարությունը այդ ոտանավորում կարող է տատանվել 4-20, բայց ավելի Հաճախ՝ 7-16 վանկերի միջև, ընդ որում՝ այդ չափերից ամեն մեկը Հաճախ իր բազմազան տարբերակներն ունի:

4-6-վանկանի տողերը կայուն Հատած չունեն, ուստի արտաբերվում և ընկալվում են իբրև մեկ ամբողջություն: ԱՀա մեկական օրինակ այդ չափերից.

Չորսվանկանի.

Մի երկիր է
Տվել մեզ կյանք,
Մի երկինք է
Պահել իր տակ: (Թումանյան)

Հինգվանկանի

Ես տեսա Հսկա
Տաղանդի մի գործ՝
Անհաշտ Պոնտոսի
Ափերն ալեկոծ: (Թումանյան)

Վեցվանկանի.

Երբ ես տեսնում եմ Ձեզ-
Անդարձ անցած մի սեր
Սկսում է իր Հեզ
Հեքիաթները Հյուսել: (Չարենց)

7-վանկանի տողն արդեն Հատածով բաժանվում է երկու մասի՝ 4+3, երբեմն նաև 3+4 սկզբունքով.

Մարդոց երկրում / անտարբեր,
Ցուրտ աշխարհում, / արդյոք ո՞վ
Կընդունե ձեզ / գգվանքով,
Իմ երազներ, / իմ երգեր... (Տերյան)

Ձորերը / չիրիմ դարձան,
Վիհերը՝ / գերեզմանոց.
Ամեն քար՝ / լուռ մահարձան,
Ամեն տուն՝ / վառման Հնոց: (Պ. Սևակ)

8-վանկանի տողը մեծ մասամբ բաժանվում է երկու Հավասար՝ քառավանկ անդամների (4+4).

Ծով է իմ վիշտն, / անափ ու խոր,
Լիքն ակունքով / Հազարավոր.
Իմ զայրույթը / լիքն է սիրով,
Իմ գիշերը՝ / լիքն աստղերով: (Թումանյան)

Հայկական ոտանավորի ամենատարածված ձևերից է այն, երբ մեկընդմեջ իրար են հաջորդում 8 և 7 վանկանի տողերը՝ նշված կառուցվածքով.

Մի՞թե վերջին / պոետն եմ ես,
Վերջին երգիչն / իմ երկրի.
Մա՞հն է արդյոք, / թե նի՞նջը քեզ
Պատել, պայծա՛ռ / Նաիրի: (Տերյան)

9-վանկանի ոտանավորը, եթե չունի շեշտադրություն կայուն կարգ, հատածով բաժանվում է 5+4 սկզբունքով: Այդ չափը հատկապես շատ է կիրառել Ե. Չարենցը: Օրինակ՝

Եվ ձեզանի՛ց է / ապա սերել
Այն քերթուծյունը, / որ դեռ երեկ
Լոռու տաղերգուն / մեր արդարև
Դարձրեց պայծառ, / ինչպես բյուրեղ:

Այդ չափով գրել է նաև Տերյանը, ինչպես՝

Ձեմ դավաճանի / իմ Նվարդին,
Որքան էլ դյուժեա, / օ, Շամիրամ.
Որպես արքան այն, / մանուկ Արան,
Ձեմ դավաճանի / իմ Նվարդին:

10-վանկանի երկանդամ (5+5) ոտանավորը թերևս ամենատարածված չափն է մեր գրականություն, հատկապես նոր շրջանի պոեզիայի մեջ: Բավական է ասել, օրինակ, որ Վ. Տերյանի «Մթնշաղի անուրջներ» գրքի 77 բանաստեղծություններից այդ չափով է գրված կեսից ավելին՝ 44-ը (չհաշված 10 և 5 վանկանի խառը տողերով երկու բանաստեղծությունները): Իբրև օրինակ՝ բերենք «Գարուն» բանաստեղծության սկիզբը.

Գարունը այնքան / ծաղիկ է վառել,
Գարունը այնպե՛ս / պայծառ է կրկին.
- Ուզում եմ մեկին / քնքշորեն սիրել,
Ուզում եմ անուշ / փայփայել մեկին:

10-վանկանի տողը կարող է կազմված լինել նաև անհավասար անդամներից (6+4 կամ 4+6), ինչպես՝

Նորքերում դանձ ունեն / քարափները,
Թիկունքներին ունեն / անտառ ու հերկ
Միայն մի բան չունեն / քարափները,-
Քարափները չունեն / կարապի երգ: (Հ. Սահյան)

11-վանկանի տողը հիմնականում ունի եռանդամ կազմություն (4+4+3):

Ես սիրում եմ / մթնշաղը / նրբակերտ,
Երբ ամեն ինչ / երազում է / հոգու հետ,
Երբ ամեն ինչ, / խորհրդավոր / ու խոհուն,
Ցընորում է / կապույտ մութի / աշխարհում... (Տերյան)

Հազվադեպ է 11-վանկանի երկանդամ տողը (6+5), որի նմուշներին է մեզ արդեն ծանոթ՝ Հ. Հովհաննիսյանի «Արտավազդը» («Ձարկեցե՛ք, դարբիննե՛ր, / կոանը սալին»):

12-վանկանի տողը ունի մի քանի տարբերակ.

ա) 4+4+4

Դյուլթեցին ինձ / քո մազերը / ալեծածան
Եվ աչքերիդ / խորությունը / խորախորհուրդ: (Տերյան)

բ) 6+6

Իմ բարեկամ՝, իմ սե՛ր, / հերոսական ընկեր,
Դու ապրեցիր, անցար / և էլ չկաս հիմա... (Չարենց)

գ) 4+3+5

Եգիպտական / բուրգերը / փոշի կըդառնան,
Արևի պես, / երկի՛ր իմ, / կըվառվես վառման: (Տերյան)

դ) 12-վանկանի տողը կարող է ունենալ նաև 3+3+3+3 կառուցվածքը, բայց դա արդեն պատկանում է վանկաչեչտային ոտանավորին, որի հետ կծանոթանանք ստորև:

14-վանկանի տողը մեծ հատածով բաժանվում է երկու հավասար մասերի, որոնք իրենց հերթին բաժանվում են 4+3 կամ 3+4 սկզբունքով: Ահա մեկական օրինակ այդ երկու տարբերակներից.

ա) Կապույտ բոցով / բուրնկված // վերջին ջերմում / ուղեղի,

Նա տեսել է / երևի // արևային / մի քաղաք... (Չարենց)

բ) Կմեռնեմ, / միայն թե դու // դարբերում / ազատ խչչաս,

Իմ հեռու, / հեռու, հեռու // նախրյան / դալար բարդի: (Հ. Սահյան)

15-վանկանի տողը ունի երկու հիմնական տարբերակ՝ քառանդամ (4+4+4+3) և եռանդամ (5+5+5): Այդ երկու ձևերի կառուցվածքի և ուղիղ տարբերությունները կարելի է տեսնել 1915 թ. Հ. Թումանյանի գրած երկու հայրենասիրական բանաստեղծությունների («Հայրենիքիս հետ» և «Հոգեհանգիստ») օրինակով.

**ա) Վաղուց թեև / իմ հայացքը // Անհայտին է / ու հեռուսմ,
Ու իմ սիրտը / իմ մըտքի հետ // անհուններն է / թափառում...**

**բ) Ու վեր կացա ես, / որ մեր հայրենի / օրենքովը հին՝
Վերջին հանգիստը / կարդամ իմ ազգի / անբախտ զոհերին...**

16- վանկանի տողը հայերենում միշտ քառանդամ է (4+4+4+4): Այդ չափով է գրված, օրինակ, Չարենցի «Ամբոխները խելագարված» պոեմը.

**Ոսվար է մեծ / սիրտը նոցա, // բայց խավարում / անծայրածիր-
երկինքներ կան / կապուտաչյա, // հորիզոններ / անծայր, անծիր:**

Վերջապես, 20-վանկանի տողը, որը ամենաերկարն է հայկական տաղաչափություն մեջ, նույնպես ունի քառանդամ կառուցվածք (5+5+5+5): Այդ չափը հաջողությունը կիրառվել է միայն Խաչակյանի «Աբու-Լալա Մահարի» պոեմում («Շատրվանները / քրքջում էին // պայծառ ծիծաղով / աղամանդեղեն»):

Անհավասար տողերով ոտանավորներ: Վանկական ոտանավորի տարատեսակներից մեկն էլ չափածոյի կառուցման այն ձևն է, որի մեջ զուգակցվում են տարբեր երկարությունների տողեր: Անհավասար տողերն իրար են հաջորդում կողք կողքի: Սակայն երկար և կարճ տողերի զուգակցումը չի խանգարում ուղիղին, քանի որ տողերը բաղկացած են լինում թեև տարբեր քանակի, բայց միշտ միանման անդամներից: Հետևաբար, ուղիղի միավորը այստեղ ոչ թե տողն է, այլ նույնատիպ անդամը, որը պարբերաբար կրկնվում է: Ահա մի հատված Մեծարենցի «Մեղունները» բանաստեղծությունից.

Ալ հոգնած եմ.

Ըսպասելեն / տենչանքներուն / մեղրին անույշ,

Ու տարածամ / այս հաճումին / մեջ երջանիկ / պիտի ըլլամ,

Եթե թունեղ / խայթի իսկ բերեն

Ուղեմուր / մեղուններն իմ / տենչանքներուս:

Այստեղ տողերի մեջ վանկերի թիվը խիստ անհավասար է (4-

ից մինչև 16), բայց տողերը բոլոր դեպքերում բաղկացած են 4-վանկանի անդամներից, ինչի շնորհիվ էլ ուրիշ է առաջանում:

Անհավասար երկարություն ունեցող, բայց համանման անդամներից բաղկացած ոտանավորը, որը ուրիշի ազատ փոխանցումների մեծ հնարավորություն է տալիս, լայն տարածում ստացավ նաև XX դարի արևելահայ բանաստեղծություն մեջ: Ե. Չարենցից և Ն. Չարյանից հետո այն ավելի լայնորեն կիրառեց Պ. Սևակը, մանավանդ՝ «Մարդը ափի մեջ» և «Եղիցի լույս» գրքերում (բանաստեղծությունների մեծ մասը զարգանում է չորս կամ հինգ վանկանի անդամներով): Ահա մեկ օրինակ, որտեղ, ձիջտ է, տողերն իրենց երկարությամբ խիստ տարբեր են, բայց վանկական ոտանավորի ուրիշը պահպանվում է նույն՝ քառավանկ անդամների կրկնությունը:

Սակայն եթե / իմ կյանքի մեջ / գեթ հարցնեին / մի՛ անգամ ինձ,
Թե ես ի՞նչ եմ / գերադասում,
Ի՞նչ եմ ուզում
Ու երազում,
Ես կասեի.
- Ինչ լինում է, / թող որ լինի / միանգամից...

Եվրոպական և ռուս գրականության մեջ, XVII-XVIII դարերից սկսած, ոտանավորի այդ տեսակն ամենից շատ կիրառվել է չափածո դրամաներում ու առակներում և կոչվել է «ազատ ոտանավոր» (ВОЛЬНЫЙ СТИХ), որը, սակայն, չպետք է շփոթել ազատ ոտանավորի՝ իբրև առանձին տաղաչափական համակարգի հետ (վերջինիս կանդրադառնանք իր տեղում): Չափածո դրաման հաճախ էր դիմում երկար ու կարճ տողերի օգնությունը (օրինակ, Գրիբոեդովի «Նեյբից պատուհասը», Լեոնտտովի «Դիմակահանդեսը» և այլն), քանի որ դա հնարավորություն է տալիս ավելի անմիջականորեն արտացոլելու հերոսների տրամադրությունների բոլոր անցումները, նրանց խոսքի տարբեր չափերը: Այս ոտանավորի խաղացկուն բնույթը համապատասխանում է նաև առակի ոճին՝ նրա արտաքուստ պարզամիտ, բայց ըստ էության խորամանկ-հեզնական պատմեղաձևին, կյանքի արտացոլման այլաբանական եղանակին: Ոտանավորի այս տեսակն այնքան սերտորեն կապվեց առակի հետ, որ հաճախ կոչվում էր նաև «առակային ոտանավոր» (басенный СТИХ):

Վանկերի թիվը ուսական «առակային ոտանավորի» տողերում (օրինակ՝ Կոիլովի առակներում) սովորաբար տատանվում է 2-ից մինչև 13: Բայց դա չի խանգարում բանաստեղծության ուրիշ միջին, քանի որ տողերը բաղկացած են համանման ոտքերից (մեծ մասամբ յամբերից): Այնինչ հայ պոեզիայում կարճ տողն ավելի հաճախ ամբողջական տողի կեսն է, որն առանձնանում է ներքին հանգի շնորհիվ և կամ հանդես է գալիս առանձին: Դրա շատ օրինակներ կան Աբովյանի, Իսահակյանի, Ա. Խնկոյանի առակներում և, մանավանդ, Թումանյանի պոեմներում ու բալլադներում: Ահա մի հատված Թումանյանի «Անբախտ վաճառականներ» բալլադից.

Ի՞նչպես պըրճնեմ / էս կըրակից,
 էս ահագին / պարտքի տակից.
 Էլ ի՞նչ ասեմ,
 Ո՞նց ըսպասեմ.
 Նա ե՞րբ կըգա, / ի՞նչ իմանամ,
 Ո՞ր ջուրն ընկնեմ... / ո՞ւմ մոտ գընամ...
 Շատ միտք արավ,
 Դես-դեն թռավ,
 Ինչ որ ուներ / տանը, հագին,
 Ողջ հավաքեց, / տըվավ պարտքին,
 Ցիփ մերկացավ,
 Էլ չըպըրճավ:

ՎԱՆԿԱՇԵՇՏԱՅԻՆ ՈՏԱՆԱՎՈՐ

Վանկաչեչտային ոտանավորի հիմունքները: Մենք արդեն գիտեք, որ վանկաչեչտային համակարգը բնորոշ է բառաչեչտի մշտական տեղ չունեցող լեզուներին, ինչպես ուսերենը, ուկրաիներենը, անգլերենը, գերմաներենը և այլն: Սակայն այդ լեզուներում յուրաքանչյուր բառ ունի իր շեչտի անփոփոխ տեղը, և շեչտի տեղափոխությունը երբեմն կարող է էպպես փոխել բառի նշանակությունը: Հիշենք, օրինակ, ուսերենն *заМОК* (ամրոց) և *заМОК* (բանալի), *доРОГОЙ* (ճանապարհով) և *доРОГОЙ* (թանկագին) բառերը: Ահա բառաչեչտի այս ուժեղ իմաստային դերը, ինչպես նաև բազմապիսի դիրքերում այն տեղադրելու հնարավորությունը ուս բանաստեղծին թույլ են տալիս ոտանավորը կառուցելու

չեչտերի կանոնավոր դասավորութեան սկզբունքով: Վերցնենք
Լերմոնտովի «Թամարա» բալլադի առաջին քառատողը.

В глубо'кой тесни'це Дарья'ла,
Где ро'ется Те'рек во мгле',
Старя'нная ба'шня стоя'ла,
Черне'я на че'рной скале'.

Ինչպես տեսնում ենք, այս տողերում կան տարբեր երկարու-
թեան (1-ից մինչև 4-վանկանի) բառեր, ընդ որում՝ չեչտերը նրանց
մեջ ընկնում են տարբեր տեղերում՝ և՛ առաջին, և՛ միջին, և՛ վերջին
վանկերի վրա: Սակայն այդ բառերն այնպես են դասավորված, որ
բոլոր տողերի մեջ (և առհասարակ ամբողջ բալլադում) չեչտերն
ընկնում են 2, 5 և 8-րդ վանկերի վրա, իսկ չեչտված վանկերի միջև
գտնվում է երկուական անչեչտ վանկ: Ուրեմն՝ բանաստեղծն
այնպես է ընտրել և դասավորել բառերը, որպեսզի բոլոր տողերում
պահպանվի չեչտադրութեան հիշյալ կարգը: Դա էլ հենց դառնում
է ուղիղ հիմքը, մանավանդ որ այստեղ կայուն հատածներ չկան:
Այս սկզբունքը իր բազմազան տարբերակներով Հանդես է գալիս
վանկաչեչտային ոտանավորի բոլոր տեսակների մեջ:

Ճիշտ է, վանկաչեչտային ոտանավորում որոշակի դեր է խա-
ղում նաև հարևան տողերում վանկերի և չեչտերի թվի հավասար-
ությունը (ճշգրիտ կամ մոտավոր): Բայց վճռականը, այնուամե-
նայնիվ, չեչտերի կանոնավոր դասավորութունն է, որը ձեռք է բեր-
վում համապատասխան բառերի ընտրութեան միջոցով: Եթե, պահ-
պանելով հանդերձ տողերում վանկերի հավասար քանակը, մենք
բառերի տեղափոխման ճանապարհով խախտենք չեչտերի կանո-
նավոր կարգը, իսկույն ոտանավորն իբրև ուղիղ վանկաչեչտային
կվերանա:

Շեչտված և անչեչտ վանկերի կարգավորված հերթականու-
թյունից ոտանավորում առաջանում են վանկերի միանման խմբեր,
որոնք, անտիկ գրականութեան նմանութեամբ, նույնպես կոչվում են
բանաստեղծական ոտքեր: Սակայն, թեև ոտքի բուն հասկացու-
թյունը, ինչպես նաև նրա տեսակների անվանումները, գալիս են
անտիկ աշխարհից, ոտքը ժամանակակից պոեզիայում բոլորովին
այլ բնույթ ունի: Եթե չափական (մետրական) ոտանավորում ոտքը
երկար և կարճ վանկերի գուգորդումն էր, ապա վանկաչեչտային
համակարգում ոտք ասելով հասկանում ենք չեչտված և անչեչտ

վանկերի որոշակի խումբ: Ուտքի մեջ մտնում են մեկ շեշտված և մեկ կամ ավելի անշեշտ վանկեր՝ տարբեր դասավորություններով, և վանկերի այդ խումբը պարբերաբար կրկնվում է տողում և ողջ բանաստեղծության մեջ: Այսպես, Տերյանի «Ինձ թաղե՛ք, / երբ կարմիր / վերջալու՛յս / ն է մարո՛ւմ» տողի մեջ յուրաքանչյուր շեշտված վանկից առաջ կա երկուական անշեշտ վանկ, որոնք իրար հետ մեկ ամբողջություն (ոտք) են կազմում: Իսկ «Աչո՛ւն է, / օրե՛րը / ցրտո՛ւմ են» տողում ոտքերը դարձյալ երեքական վանկից են բաղկացած, բայց շեշտված է միջին (երկրորդ) վանկը:

Բանաստեղծական ոտքի տեսակները: Ժամանակակից պոեզիայում կիրառվում են հիմնականում հինգ բանաստեղծական ոտքեր՝ երկու երկվանկ և երեք եռավանկ: Նրանցից ամեն մեկին համապատասխանում է տողերում շեշտերի դասավորության մի որոշակի կարգ: Փորձենք առանձին-առանձին բնութագրել այդ ոտքերը՝ բերելով ուսուերեն օրինակներ, քանի որ այդ լեզուն վանկաշեշտային ոտանավորի բնորոշ կրողն է: Ամեն ոտքի կապակցությունները կրեթվեն նաև հայերեն օրինակներ, թեև այս համակարգի դրսևորումները մեր տաղաչափության մեջ ղեռ պահանջում են լրացուցիչ բացատրություններ, որոնք կտրվեն քիչ հետո:

Երկվանկ ոտքերն են քորեյը (մեծասար) և յամբը (մեծավերջ):

Քորեյի մեջ շեշտվում է առաջին վանկը (♂ ♀), և շեշտերն ընկնում են տողի կենտ վանկերի վրա (1, 3, 5, 7...): Վերջնենք երկու տող Պուշկինի «Զմեռային ճամփա» բանաստեղծությունից.

Гру'ство, Ни'на: пу'ть мой ску'чен,
Дре'мля смо'лквул мо'й ямще'к.

Այս տողերում շեշտված են միայն կենտ վանկերը՝ ստեղծելով ութմասկան կարգավորված չարք*:

Շեշտադրության քորեյական կարգը հայերենին հատուկ չէ, և

* Պետք է հատուկ խոսել միավանկ բառերի շեշտի մասին: Այն սովորաբար թույլ է և տաղաչափության մեջ հաշվի չի առնվում: Սակայն եթե միավանկ բառն ընկնում է տվյալ ոտքի կարգով պահպանվող շեշտի տեղում (իկտային տեղ), ապա այն, ոտանավորի ութմասկան ինքնուրույն թեյալարանքով, համեմատաբար ուժեղ շեշտ է ստանում: Ահա թե ինչու վերը բերված տողերից առաջինի մեջ բառը (МОЙ) շեշտ չի կրում, քանի որ այն 6-րդ վանկն է, իսկ երկրորդ տողում նույն բառը շեշտվում է, քանի որ այն գտնվում է քորեյական սխեմայով շեշտ պահանջող 5-րդ վանկի տեղում:

այդ պատճառով էլ ամբողջովին այդ սկզբունքով գրված բանաստեղծություններ մեր լեզվում չկան: Հանդիպում են միայն առանձին տողեր, որոնց մեջ բառաչեչտերն ընկնում են կենտ վանկերի վրա, թեև դա միասնական սկզբունք չի դառնում ամբողջ բանաստեղծության համար: Հազվագյուտ օրինակներից մեկը Վահան Տերյանի «Երկու ուրվական» բանաստեղծության առաջին քառատողն է, որի մեջ չեչտ են կրում միայն կենտ վանկերը (2-րդ տողում առկա չեչտանկումներով).

Ե՛ս եմ, դո՛ւ ես, ե՛ս ո՛ւ դո՛ւ
Գիչերո՛ւմ այս դյուժակա՛ն,
Մե՛նք մենա՛կ ենք,- ե՛ս ու դո՛ւ,
Ե՛ս էլ դո՛ւ եմ՝ ե՛ս չկա՛մ...

Բանաստեղծության շարունակություն մեջ էլ հանդիպում են առանձին համանման տողեր, բայց դա հետևողական սկզբունք չի դառնում: Նույն երևույթը տեսնում ենք Ե. Չարենցի մի բանաստեղծության որոշ տողերում. «Բրո՛նզ ես, հո՛ւր ես... Բա՛յց դու գո՛ւր ես, ա՛խ, իդո՛ւր ես... » և այլն:

Ցամբի մեջ չեչտվում է երկրորդ վանկը (○[±]), իսկ չեչտերն ընկնում են տողի զույգ վանկերի վրա (2, 4, 6, 8...): Ցամբական ոտանավորը ուսական դասական պոեզիայի ամենատարածված տաղաչափական ձևն է: Օրինակ, Պուշկինի «Եվգենի Օնեգին» չափածո վեպն ամբողջությամբ գրված է քառտոնյա յամբական տողերով.

Оне́гин, до́брый мо́й прия́тель,
Роди́лся на́ брега́х Невы́.
Там, мо́жет бы́ть, роди́лись вы́,
Или́ блиста́ли, мо́й чита́тель...

Հայ բանաստեղծության մեջ, սկսած միջին դարերից, գրվել են շատ գործեր, որոնք իրենց չեչտադրություն կարգով հիմնականում մերձենում են յամբական ոտանավորին: Խոսքը վերաբերում է հատկապես 4, 6, 8, 12 և 16 վանկանի տողերի որոշ տարատեսակներին: Ահա երկու օրինակ.

Տեսա՛ երա՛զ մի վա՛ռ,
Ոսկի՛ մի դո՛ւռ տեսա՛,
Վրա՛ն փերո՛ւզ կամա՛ր.
Սյունե՛րը հո՛ւր տեսա՛...

(Տերյան)

Արի՛, Աստղի՛կ, Հիմա՛, որպե՛ս գալի՛ք կյանքի՛
Անհո՛ւն, բեղո՛ւն, խավա՛ր՝ աստղի՛ Համա՛ր իմ վա՛ռ.
Եղի՛ր, որպե՛ս պղի՛նձ, երկա՛թ եղի՛ր Հանքի՛,
Շինո՛ղ կամքի՛ս Համա՛ր եղի՛ր կարմի՛ր մարմա՛ր: (Չարենց)

Եռավանկ ոտքերը՝ դակտիլ (ստեղն), ամֆիբրաքոս (քողա-
դոտ) և անապեստ (վերջատանջ), բավական տարածված են ուու-
սերենում, թեև իրենց հաճախականությունը զգալիորեն զիջում են
յամբին և քորեյին: Շատ ավելի հազվադեպ են եռավանկ ոտքերը
գերմանական խմբի լեզուների բանաստեղծությունյան մեջ:

Դակտիլի մեջ շեշտվում է առաջին վանկը (⊥ ∪ ∪), և շեշտերն
ընկնում են տողի 1, 4, 7, 10... վանկերի վրա: Բերենք Լերմոնտովի
«Ամպեր» բանաստեղծությունյան սկիզբը.

Тучки небе'сные, ве'чные стра'нники.
Сте'пью лазу'рною, це'пью жемчу'жной
Мчя'тесь вы, бу'дто как я' же, изгна'нники
С ми'лого се'вера в сто'рону ю'жную.

Հայերենում շատ հազվադեպ դակտիլային ոտանավորի նմուշ
են Տերյանի հետևյալ տողերը.

Պե՛տք է Համա՛ռ դեռ կիզե՛ն,
Պե՛տք է մաչե՛ն, որպես խո՛ւնկ,
Սի՛րտը մեր վի՛շտ ու երկո՛ւնք.-
Խո՛ր է խորհո՛ւրդն ու վսե՛մ...

Ամֆիբրաքոսի մեջ շեշտված է միջին վանկը (∪ ⊥ ∪), և շեշտն
ընկնում է տողի 2, 5, 8, 11... վանկերի վրա: Բացի արդեն բերված
օրինակից (Լերմոնտովի «Թամարան»), հիշենք նաև Պուշկինի
բանաստեղծությունյան սկիզբը.

Гляжу', как безу'мный, на че'рную ша'ль,
И кла'дную ду'шу терза'ет печа'ль.

XX դարի հայ պոեզիայում բավական տարածում գտած քողա-
դոտային ոտանավորի դասական օրինակ է Չարենցի «Անքնու-
թյունը».

Դոփո՛ւմ են, դոփո՛ւմ են, դոփո՛ւմ են ձիե՛րը,
Մթի՛ մեջ դոփո՛ւմ են, խփո՛ւմ են պայտե՛րը,

Պայտե՛րը խփո՛ւմ են, խփո՛ւմ են հողի՛ն,-
Անծա՛յր է գիչե՛րը, անհա՛յտ է ուղի՛ն:

Վերջապես, անապետի մեջ շեշտված է վերջին վանկը (Ս Ս $\frac{1}{2}$),
և շեշտերն ընկնում են տողի 3, 6, 9, 12... վանկերի վրա: Այդ
սկզբունքով է գրված Ս. Եսենինի հետևյալ բանաստեղծությունը.

Шаганэ' ты моя', Шаганэ'
Потому', что я с се'вера, что' ли,
Я гото'в рассказа'ть тебе по'ле,
Про волни'стую ро'жь при лу'не'.
Шаганэ' ты моя', Шаганэ'!

Հայերեն անապետյան ոտանավորի լավագույն նմուշները
պատկանում են Տերյանի գրչին.

Դու կգա՛ս ու կրկի՛ն հեքիաթո՛վ կըցուլթե՛ս,
Լուսերե՛ս, կըցրե՛ս մառախո՛ւղն իմ հոգո՛ւ,
Ոսկեշո՛ղ հայացքո՛վ և քնքո՛ւչ խոսքերո՛վ, որ գիտե՛ս միայն դո՛ւ:

Այսպիսով, բանաստեղծական ոտքի հինգ հիմնական տեսակ-
ները ենթադրում են շեշտադրության այսպիսի կարգ.

Քորեյ	- շեշտվում են տողի	1, 3, 5, 7....	վանկերը:
Յամբ	- " -	2, 4, 6, 8....	" -
Դակտիլ	- " -	1, 4, 7, 10....	" -
Ամֆիբրաքս	- " -	2, 5, 8, 11...	" -
Անապետ	- " -	3, 6, 9, 12...	" -

Ահա շեշտադրության այս հինգ կարգերի մեջ են պարփակվում
վանկաշեշտային ոտանավորի դասական և ժամանակակից բազ-
մազան ձևերը: Երբեմն խոսվում է նաև քառավանկ ոտքերի (այս-
պես կոչված պեոնների) մասին: Սակայն ներկայումս բանասի-
րությունը գրեթե չի օգտվում այդ հասկացությունից, քանի որ
քառավանկ ոտքը փաստորեն երկվանկ ոտքի (յամբի կամ քորեյի)
կրկնապատկված ձևն է և սկզբունքորեն ոչինչ չի ավելացնում:
Առավել ևս հնացած է անտիկ գրականությունից եկող մի ուրիշ
հասկացություն՝ պենտոնը (հնգավանկ ոտք):

Անհրաժեշտ է հիշել, որ բանաստեղծական ոտքերն ինքնին
չեզոք են բովանդակության նկատմամբ, և սխալ կլիներ կարծել,

Թե ոտքի առանձին տեսակները կայուն կերպով կապված են այս կամ այն տրամադրություն և բովանդակություն հետ: Տաղաչափական սխեման, ոտքի տեսակը ինքնուրույն գեղագիտական և արտահայտչական նշանակություն չունեն: Այդպիսի նշանակություն ոտքերը, տողերի չափը կամ երկարությունը ձեռք են բերում միմիայն կոնկրետ գեղարվեստական բնագրում, համապատասխան բովանդակության շնորհիվ: Յուրաքանչյուր դեպքում բանաստեղծական չափը բնական ճանապարհով բխում է հիմնականում բովանդակությունից և տրամադրությունից, թեև անհրաժեշտաբար չի կապվում միայն այդ բովանդակության հետ: Բանաստեղծի վարպետությունը հենց այն է, որ կարողանա ընտրել տվյալ բովանդակությանը համապատասխանող, այն առավել խորությամբ մարմնավորող չափ: Բանաստեղծն այդ չափն ընտրում է ոչ թե տրամաբանական չոր նկատառումներով, այլ իր գեղագիտական անսխալ զգացողության թելադրանքով: Գյոթենն այդ մասին ասել է. «Ռիթմը բխում է բանաստեղծական տրամադրությունից, ինքնաբերաբար: Եթե բանաստեղծը ստեղծելիս դրա մասին մտածի, կխելագարվի և, իհարկե, ոչ մի կարգին բան գրել չի կարող»:

Բանաստեղծական չափի որոշման սկզբունքները: Բանաստեղծություն չափը որոշելը կապված է առանձին դժվարությունների հետ: Այստեղ հնարավոր են մի շարք թյուրիմացություններ, որոնցից պետք է զգուշանալ:

Ամենից առաջ պետք է ճիշտ պատկերացնել ոտքի և բառի փոխհարաբերությունը: Առաջին հայացքից կարող է թվալ, թե ոտքը միշտ մի առանձին բառ է՝ իր սեփական բառաչելչտով: Թեև հաճախ այդպես է լինում, բայց պարտադիր չէ, որ ոտքն անպայման համընկնի առանձին բառի հետ: Այն կարող է բաղկացած լինել երկու, անգամ երեք բառից: Տողի մեջ միավանկ, ինչպես նաև կապական բառերը հաճախ կորցնում են իրենց ինքնուրույն չելտը և ենթարկվում հարևան բառի ավելի ուժեղ չելտին՝ կազմելով նրա հետ մեկ ոտք:

Քաղաքներ, / ձեր մեջ կա՝ / դժոխքի՝ / մի շշուկ,

Քաղաքներ, / ձեր բանտի՛ց / արդյոք կա՞ / վերադա՛րձ: (Տերյան)

Մեր առջև անապետյան տողեր են, որոնց մեջ ոտքերը բաղկացած են երբեմն մեկ (քաղաքներ), երբեմն՝ երկու (մի շշուկ, ձեր բանտից, արդյոք կա՞), անգամ երեք բառից (ձեր մեջ կա):

Մյուս կողմից, բառը կարող է բաժանվել երկու հարևան ոտքերի միջև: Վերցնենք Տերյանի հետևյալ տողերը.

**Ջգիտե՛մ, որտեղի՛ց է գալի՛ս
Ջուժակի՛ հեկեկա՛նքը տրտո՛ւմ:**

Եթե առանձին դիտենք հեկեկա՛նքը, որտեղի՛ց է բառերը, կարելի է կարծել, թե դրանք պեոններ են, իսկ գալի՛ս, տրտո՛ւմ բառերը՝ յամբեր: Իրականում, սակայն, այդ տողերը անապեստյան են, նրանց մեջ չեչտերը դրված են 3, 6, 9-րդ վանկերի վրա: Քառավանկ բառերի վերջին վանկերը հաջորդ՝ երկվանկ բառերի հետ կազմում են անապեստյան ոտք, որով էլ պահպանվում է տողերի կանոնավոր շեշտադրությունը.

**Ջգիտե՛մ, / որտեղի՛ / ց է գալի՛ս
Ջուժակի՛ / հեկեկա՛ն / քը տրտո՛ւմ:**

Բառերի բաժանումը հարևան ոտքերի միջև շատ ավելի տաքածված երևույթ է ուրիշ լեզուներում, օրինակ՝ ռուսերենում, որտեղ բառի հատումը կարող է կատարվել ոչ միայն վերջից, այլև սկզբից կամ մեջտեղից (ինչպես Լերմոնտովի «Դևը» պոեմի առաջին տողը՝ Печаль / нынъ де՛ / мон, дѹх՛ / изгна՛ / ныя): Սա բանաստեղծին հնարավորություն է տալիս ազատ լինելու բառերի ընտրությունից մեջ, օգտագործելու նաև բազմավանկ բառեր՝ առանց ոտանավորի ուղիքը խախտելու: Հակառակ դեպքում, եթե միայն երկվանկ կամ եռավանկ բառեր օգտագործվեին, ոտանավորը շատ միապաղաղ կդառնար:

Հետևաբար, չի կարելի բանաստեղծությունից չափը որոշել առանձին բառերի հիման վրա՝ դրանք դուրս հանելով տողից: Դա կարող է բոլորովին սխալ պատկերացում ստեղծել: Ուտքը գոյություն ունի միայն տողի մեջ, որից դուրս նրա մասին խոսք չի կարող լինել: Անհրաժեշտ է վերցնել ամբողջ տողը, նույնիսկ մի քանի տող և պարզել, թե ըստ հերթականությունից՝ չեչտերը ո՞ր վանկերի վրա են ընկնում: Վերը բերված թվական սխեմաներից որին որ համապատասխանի այդ հերթականությունը, այդ տեսակին էլ պատկանում է ոտանավորը:

Սակայն այստեղ կա այն դժվարությունը, որ երկվանկ ոտքերով գրված տողերում սխեմայով ենթադրվող չեչտերից մեկը կամ երկուսը կարող են բացակայել: Այդ երևույթն առաջանում է այն

ժամանակ, երբ բանաստեղծն օգտագործում է որևէ երկար բառ (երեք կամ ավելի վանկանի): Այդ դեպքում, բնականաբար, յամբական կամ քորեյական շեշտերից մեկը պետք է կրճատվի:

Гоня'мы ве'шними луча'ми,
С окре'стных го'р уже' снега',
Сбежа'ли му'тными ручья'ми
На пото'пле'нные луга'.

Պուշկինի այս քառատողում միայն երկրորդ տողը ունի յամբական սխեմայի բոլոր անհրաժեշտ շեշտերը (2, 4, 6, 8), առաջին և երկրորդ տողերում կա երեքական շեշտ (2, 4, 8), իսկ չորրորդ տողում շեշտված է միայն երկու վանկ (4, 8):

Տերյանի «Հրաժեշտի գազելն» սկսվում է զուտ յամբական տողով («Ամեն վայրկյա՛ն սիրո՛վ տրտո՛ւմ ասո՛ւմ եմ ե՛ս մնա՛ս բարո՛վ»), բայց հետո բավական հաճախ երկու երկվանկ ոտքերի փոխարեն հանդես է գալիս մեկ քառավանկ ոտք (պեոն), և դրա հետևանքով շեշտերի թիվը պակասում է.

Մաղիկներին / դեռ չբացվա՛ծ, // դեռ չկիզվա՛ծ / հոգիներին,
Մանուկներին / վառ-խլրտո՛ւն, // ասո՛ւմ / եմ ե՛ս / մնա՛ք / բարո՛վ:

Որոշ ոտքերի շեշտերի կրճատվելը կոչվում է շեշտանկում (պիոհիբոս): Եթե շեշտերի բացթողման այդ հնարավորությունը չլիներ, ապա յամբով և քորեյով գրելիս հեղինակը պետք է ամբողջ բանաստեղծության և անգամ պոեմի մեջ գործածեր միմիայն երկվանկ և միավանկ բառեր, որպեսզի խստորեն պահպաներ պահանջվող բոլոր շեշտերը: Իսկ դա շատ դժվար է, եթե չասենք՝ անհնար: Տերյանը չէր կարող «Հրաժեշտի գազելի» մեջ մինչև վերջ օգտվել միայն երկվանկ բառերից, ինչպես նա վարվել է բանաստեղծության առաջին տողում: Չենք խոսում արդեն այն անցանկալի միապաղաղության մասին, որ կառաջանար դրա հետևանքով: Այնինչ շեշտերի կրճատումը հնարավորություն է տալիս օգտագործելու նաև եռավանկ և քառավանկ բառեր: Պահպանվում է շեշտադրության հիմնական սխեման, միայն թե բաց են թողնվում առանձին շեշտեր: Հետևաբար, յամբական և քորեյական ոտանավորների մասին կարելի է ասել, որ նրանց մեջ շեշտվում են միայն գույգ կամ միայն կենտ վանկերը, բայց ոչ բոլոր գույգ կամ ոչ բոլոր կենտ վանկերը:

Եռավանկ ոտքերով գրված ոտանավորներում ուրիշմական շեշտերը սովորաբար չեն կրճատվում: Բանն այն է, որ այստեղ սխեմայով պահանջվող շեշտերից որևէ մեկի բացակայությունը կնշանակեր, որ պետք է անընդմեջ իրար հաջորդեն առնվազն հինգ անշեշտ վանկեր, մի բան, որ արտասանական առումով շատ անցանկալի է: Այդ պատճառով էլ եռավանկ ոտքերով գրված տողերում ուրիշմական շեշտերն ավելի կայուն են:

Տողի մեջ կարող են լինել նաև լրացուցիչ շեշտեր, այսինքն՝ ավելի շատ շեշտված վանկեր, քան պահանջվում է ըստ տվյալ ոտքի սխեմայի: Դա հատկապես նկատելի է եռավանկ ոտքերով գրված ոտանավորներում: Վերջնենք հետևյալ անապեստյան տողերը.

Ո՛չ տրտո՛ւնջ, ո՛չ մրմո՛ւնջ սզավո՛ր,
Հեռացի՛ր, մոռացի՛ր ինձ հավե՛տ: (Տերյան)

Բացի ուրիշմի հիմնական շեշտերից (3, 6, 9), առաջին տողում շեշտվում են նաև այլ վանկեր (1, 4): Բայց դրանք ժխտման շեշտեր են և չեն խախտում ոտանավորի անապեստյան չափը: Նույնը կարելի է ասել հետևյալ տողերի մասին:

Դու բյուրե՛ղ բարձունքո՛ւմ մի երա՛զ՝
Լուսազա՛րդ, և՛ քնքո՛ւչ, և՛ գողտրի՛կ... (Իսահակյան)

Երկրորդ տողում և-երը լրացուցիչ շեշտ են կրում (4, 7)՝ չխանգարելով, սակայն, ոտանավորի անապեստյան ուրիշմին:

Վանկաշեշտային ոտանավորը հայ պոեզիայում: Մենք բազմիցս նշել ենք, որ հայոց լեզուն իր պրոսոդիական-արտասանական առանձնահատկություններով համապատասխանում է տաղաչափության վանկային համակարգին և, միաժամանակ, վանկաշեշտային ոտանավորի կապակցությամբ օրինակներ բերեցինք նաև հայ պոեզիայից: Արդյոք չե՞ն հակասում այս երկու գրույթները: Ո՛չ, քանի որ առաջին դեպքում մենք խոսում էինք հայկական տաղաչափության բացարձակորեն գերակշիռ և տիպական համակարգի մասին, իսկ երկրորդում բերում էինք օրինակներ այնպիսի բանաստեղծություններից, որոնք գրվել են հատուկ նպատակադրմամբ՝ ազգային ոտանավորի մեջ նոր ձևեր ներմուծելու ցանկությամբ: Ինչպես գիտենք, ազգային տաղաչափության զարգացման մեջ, բացի լեզվական նյութից, որոշակի դեր են խաղում նաև գրական

ավանդույթները, այլ ժողովուրդների բանաստեղծական փորձը: Ազգային պոեզիան կարող է ինչ-որ չափով յուրացնել ու կիրառել սկզբունքորեն նոր տաղաչափական ձևեր, եթե բանաստեղծն իր առջև հատուկ խնդիր դնի: Բայց դա ամենևին չի նշանակում, թե դրանք նույն չափով համապատասխանում են տվյալ լեզվի բնույթին, որքան նրա հիմնական տաղաչափական համակարգը:

Այս դրույթի հաստատումը մենք տեսնում ենք նաև հայ տաղաչափություն մեջ, որտեղ XX դարի սկզբին որոշակի տարածում գտան վանկաչեչտային ոտանավորի ձևերը: Ճիշտ է, դրանից շատ առաջ՝ դեռ միջնադարյան տաղերգության մեջ, գրվել են գործեր, որոնք իրենց չեչտադրություն գերակշիռ միտումով համընկնում են յամբական կամ անապեստյան կարգերին: Սակայն, ընդհուպ մինչև XX դարի սկիզբը, դրանք չեն եղել վանկաչեչտային տաղաչափությունը գիտակցաբար և հետևողականորեն կիրառելու արդյունք: Հայ բանաստեղծներն այս դեպքում ևս հավատարիմ են մնացել վանկային սկզբունքին, քանի որ իբրև ոտանավորի ռիթմի հիմք պահպանվել է չորս կամ երեք վանկանի միավորների պարբերական կրկնությունը: Իսկ չեչտերի կանոնավոր (յամբական կամ անապեստյան) կարգը արդյունք է պարզապես այն բանի, որ հայոց լեզվում բառաչեչտը վերջահար է, և չեչտերն ընկնում են հավասար վանկային միավորների վերջում (ինչպես՝ «Աստուած՝ արդա՛ր և յիրաւի՛»)՝ 2, 4, 8 – Ֆրիկ, XIII դար, կամ՝ «Նահատա՛կք, հաւասա՛րք և հոգւո՛վ միացեա՛լք»՝ 3, 6, 9, 12 – Կոմիտաս կաթողիկոս, VII դար):

Իսկ XX դարասկզբին ոտանավորի բազմազանությունն նկատմամբ ուժեղացած հետաքրքրությունն պայմաններում հայ իրականություն մեջ ևս որոշակի քայլեր կատարվեցին վանկաչեչտային համակարգի յուրացման ուղղությամբ: Այս գործում հատկապես մեծ է Վահան Տերյանի և Եղիշե Չարենցի դերը, որոնք հայոց լեզվի նյութի հիման վրա ստեղծեցին տաղաչափական կուլտուրայի մի նոր, ըստ ամենայնի ավելի կատարյալ ու բազմազան դպրոց և վիթխարի ազդեցություն գործեցին մեր բանաստեղծական արվեստի հետագա զարգացման վրա՝ ճիշտ է, Տերյանի, Չարենցի, ինչպես և նրանց հաջորդների ստեղծագործություն ճնշող մեծամասնությունը

* Հարցի մանրամասն քննությունը տե՛ս՝ Էդ. Զրբաչյան, Վահան Տերյանի տաղաչափական համակարգը, 1995:

գրված է դարձյալ Հայկական վանկային ուսանավորի սկզբունքներով: Սակայն դրա կողքին նրանք ստեղծեցին (և այն էլ ոչ թե տարբերայնորեն, այլ միանգամայն գիտակցված և ծրագրված ձևով) նաև վանկաչեչտային ուսանավորի բազմաթիվ կատարյալ նմուշներ: Տերյանը գրեց տասնյակի չափ բանաստեղծություններ, որոնց մեջ գրեթե անթերի պահպանվում է շեչտերի յամբական կարգը, ինչպես՝

**Թողի՛ երկի՛րն իմ հայրենի՛,
Անա՛հ անցա՛ Արա՛ր ու Հի՛նդ՛
Տեսա՛ մարդի՛կ չորսգլխանի՛,
Տեսա՛ հազա՛ր աղե՛տ ու խի՛նդ:**

Սակայն ավելի արդյունավետ եղավ Տերյանի աշխատանքը եռավանկ չափերի զարգացման ուղղությամբ: Այդ չափերով գրված նրա բանաստեղծությունների թիվը հասնում է մոտ հիսունի, որից անապեստյան՝ 34, ամֆիբրաքոսյան՝ 7, դակտիլային՝ 6 գործ: Տերյանը մեծ կատարելության հասցրեց այդ չափերը, ապացուցեց նրանց հնարավորությունը և «օրինականությունը» մեր լեզվում: Դա էր նրա բերած ամենամեծ նորությունը մեր տաղաչափություն պատմության մեջ: Իզուր չէ, որ «տերյանական չափ» ասելով ժամանակակիցները ամենից առաջ հասկանում էին նրա անապեստյան ուսանավորները: Բերենք մեկական օրինակ Տերյանի եռավանկ չափերից.

Անապեստ. **Ձեռներո՛ւմ Ձեր մանրի՛կ, նվազո՛ւն,
Ձեր ձայնո՛ւմ, երբ ասո՛ւմ եք «Տերյան»,
Ձեր բարա՛կ ժլպիտո՛ւմ նախրյա՛ն
Մի թախի՛ծ կա մեղմա՛ծ ու թաքո՛ւն:**

Ամֆիբրաքոս. **Կարծե՛ս թե դարձե՛լ եմ ես տո՛ւն,
Բոլո՛րն առաջվա՛նն է կրկի՛ն,
Նորի՛ց դու հին տե՛ղը նստո՛ւմ,
Շարժո՛ւմ ես իլի՛կը մեր հի՛ն:**

Դակտիլ. **Դո՛ւրսը՛ մայի՛սն է, արբա՛ծը,
Դո՛ւրսը՛ խնդո՛ւմ ու աղմո՛ւկ.
Ցո՛ւրտ է զնդա՛նը մեր, թա՛ց է,
Սի՛րտ իմ, անբա՛խտ դու մանո՛ւկ:**

Տերյանից հետո այս չափերը՝ իրենց բաղձազան տարբերակներով, կիրառեցին Չարենցը և ուրիշ բանաստեղծներ: Սակայն այդ բոլոր փորձերը չփոխեցին և չէին կարող փոխել հայկական ոտանավորի վանկային հիմքերը, որոնք բխում են մեր լեզվի բնույթից: Նախ, չպետք է մոռանալ, որ վանկաչեչտային ոտանավորի ձևերը մեր պոեզիայում համեմատաբար սահմանափակ կիրառություն ունեն: Վ. Տերյանից հետո նրանց տեսակարար կշիռը ոչ միայն չավելացավ, այլև պակասեց: Երկրորդ, շեչտերի կանոնավոր կարգը ոտանավորի այդ ձևում բավական հաճախ սկսում է խախտվել, որի հետևանքով Տերյանի մոտ այնքան ներդաշնակորեն հնչող շեչտակի կանոնավոր դասավորությունը վերանում է.

Քարշում եմ
Ձե՛մ խորհում:
Եվ դա իմ խորհելն է:
Ձե՛մ լսում:
Ձե՛մ ուզում / ընդունել / ո՛չ մի ձայն:
Բայց անվերջ / լավում է / թե՛ իմ մեջ, / թե՛ իմ շուրջ.
«Ինչ-որ տեղ / ինչ-որ բառ / սխալ է»: (Պ. Սևակ)

Այս կարգի բանաստեղծությունն արդեն կորցնում է վանկաչեչտային համակարգի հիմնական հատկանիշը՝ շեչտի կանոնավոր դասավորությունը, և վերածվում է վանկային ոտանավորի մի նոր տարատեսակի՝ բաղկացած եռավանկ անդամներից:

Ելնելով վերը շարադրվածից՝ մենք լիակատար իրավունք ունենք խոսելու հայկական ոտանավորի միասնական վանկային հիմունքի մասին, որ այս կամ այն կերպ դրսևորվում է նրա բոլոր տարատեսակների մեջ: Վանկաչեչտային ոտանավորի բաղձաթիվ փորձերը XX դարի հայ պոեզիայում ոչ թե ժխտում, այլ յուրովի հաստատում են այդ օրինաչափությունը, քանի որ դրանք չփոխեցին մեր ոտանավորի ընդհանուր վանկային նկարագիրը, այլ հենց այդ հիմքի վրա հարստացրին մեր տաղաչափությունը նոր կողմերով: Ահա թե ինչու միանգամայն իրավացի էր մեծ բանաստեղծ և տաղաչափության հարցերի հիանալի գիտակ Եղիշե Չարենցը, երբ 1934 թ. գրում էր, թե «մեր տաղաչափությունն իր հիմքում այնուամենայնիվ վանկային է, իսկ շեչտային տաղաչափությունը մեր բանաստեղծական արվեստի մեջ - բերովի, արհեստական կուլտուրա է...»: Հակառակ կարծիքը, որի համաձայն՝ հայկա-

կան ոտանավորում ամենուրեք պետք է որոնել ու հաշվել յամբեր, անապետներ և այլ ոտքեր, այսինքն՝ ամեն ինչ գնահատել վանկաչեշտային ոտանավորի չափանիշներով, պաշտպանել է Մ. Աբեղյանը, և ապա այն լայն տարածում է գտել գիտական և ուսումնական գրականության մեջ: Սակայն այդ տեսությունը ճիշտ չի ներկայացնում մեր տաղաչափության պատկերը, քանի որ հայկական չափածոյի բացարձակ մեծամասնության մեջ կանոնավորապես կրկնվող ոտքեր չկան, իսկ ուրիշներ հիմնվում է տողի և նրա բաղադրիչ մասերի (կիսատող, անդամ) վանկային հավասարության և համապատասխան դասավորության վրա: Ուստի մեր ոտանավորը, փոքր բացառությամբ, պետք է գնահատվի ոչ թե ոտքերի հաշվումներով, այլ վանկային կառուցվածքի այն սկզբունքներով, որոնք բնութագրվեցին վերը*:

Այս կապակցությամբ պետք է վճռականորեն հրաժարվել, մանավանդ, յամբ-անապետյան խառը ոտքերի հասկացությունից, որը թյուրիմացաբար կիրառվում է հայ բանասիրության մեջ: Ոտքերի մասին խոսելն իմաստ ունի միայն այն ժամանակ, երբ դրանք պարբերաբար կրկնվում են, և դրա շնորհիվ առաջանում է հավասար միավորների ուրիշ ընթացք, ինչպես և շեշտերի դասավորության որոշակի կարգ: Իսկ յամբի և անապետի (այսինքն՝ տարբեր երկարության ոտքերի) զուգակցումից, այն էլ խառը կարգով, այդպիսի օրինաչափություն առաջանալ չի կարող: Հետևաբար, հաշվել այդպիսի ոտանավորի շեշտադրության կարգը և փորձել ինչ-որ օրինաչափություն գտնել դրա մեջ պարզապես անիմաստ է:

Ամփոփելով մինչև այժմ ասվածը՝ համեմատենք Պուշկինի «Զեռուվա իրիկունը» բանաստեղծության և Թումանյանի կատարած թարգմանության տաղաչափական կառուցվածքը՝ իբրև հայկական ոտանավորի վանկային բնույթի և ուսուցանելի վանկաչեշտային համակարգից նրա տարբերության կոնկրետ դրսևորում:

Թումանյանի այդ գործը հայ թարգմանական արվեստի բացառիկ հաջող էջերից մեկն է, որը հարազատորեն վերարտադրում

* Նշված հարցերի մանրամասն քննությունը տե՛ս «Լեզու և ոտանավոր (հայկական տաղաչափության յուրահատկության հարցի շուրջը)» ուսումնասիրության մեջ (Էդ. Զրբաչյան, Պոետիկայի հարցեր, 1976, էջ 153-270):

է բնագրի ուսական ազգային ոգին ու գունավորումը՝ լինելով միաժամանակ խորապես հայացի, բնականորեն զուգակցում է ծայրահեղ պարզությունն ու բարձր բանաստեղծականությունը: Պահպանվել են նաև բնագրի արտաքին տաղաչափական հատկանիշները՝ 8-տողանի տներ, խաչաձև հանգավորում (abab): Թարգմանություն մեջ ևս, ինչպես որ բնագրում, բոլոր կենտ տողերն ունեն ութական վանկ, իսկ զույգ տողերը՝ յոթական:

Եվ, այնուամենայնիվ, Պուշկինի բանաստեղծությունը և նրա թումանյանական թարգմանությունը պատկանում են տարբեր տաղաչափական համակարգերի, և դա բխում է երկու լեզուների ոտանավորների բնույթից: «Ձմեռվա իրիկունը» Պուշկինը գրել է քառտոնյա քորեյական չափով, այսինքն՝ այնպիսի տողերով, որոնք չեչտ են կրում կենտ վանկերի վրա (1, 3, 5, 7): Այդ սկզբունքը հետևողականորեն պահպանվում է բանաստեղծության բոլոր 32 տողերում, թեև չեչտանկման հետևանքով շատ տողերում հանդես է գալիս ոչ թե չորս, այլ երեք (1, 3, 7) կամ նույնիսկ երկու (3, 7) չեչտված վանկ: Բայց դա, ինչպես գիտենք, չի խախտում վանկաչեչտային ոտանավորի ռիթմը: Ահա բանաստեղծության առաջին ութատողը.

Бу'ря мгло'ю не'бо кро'ет,
 Ви'хри сне'жные крутя';
 То', как зве'рь она' заво'ет,
 То', запла'чет ка'к дитя',
 То' по кро'вле обветша'лой
 Вдру'т сало'мой зашуми'т,
 То', как пу'тник запозда'лый,
 К на'м в око'шко застучи'т.

Այստեղ լրիվ չեչտեր ունի միայն երեք տող (իսկ ամբողջ բանաստեղծության մեջ՝ ընդամենը 14 տող), բայց չեչտադրություն քորեյական կարգը պահպանված է բոլոր տողերում:

Թումանյանը չէր կարող բանաստեղծությունը թարգմանել գուտ քորեյական չափով՝ ոչ միայն այն պատճառով, որ այդ չափն առհասարակ բնորոշ չէ հայերենին, այլև այն, որ չեչտերի կանոնավոր դասավորության պահանջը տվյալ դեպքում կարող էր խանգարել բանաստեղծական խոսքի բնական զարգացմանը: Նա

Հետևել է Հայկական ոտանավորի ավելի տարածված սկզբունքին՝ ուրիշի հիմքում դնելով ոչ թե շեշտերի համաչափ դասավորությունը, այլ տողերի և կիսատողերի վանկային հավասարությունը: Վերցնենք թարգմանության սկիզբը.

Հո՛ղմը մեզո՛վ / երկի՛նքն առնո՛ւմ,
Գալա՛րո՛ւմ է / բո՛ւքը ձյա՛ն,
Մի՛ն՝ մանկա՛ն պես / լա՛ց է լինո՛ւմ,
Մի՛ն ոռնո՛ւմ է / զե՛րթ գազա՛ն,
Մի՛ն վայրենի՛ / սուլո՛ւմ պես-պե՛ս,
Աղմը՛կո՛ւմ է / տանի՛քո՛ւմ,
Մի՛ն՝ ուշացա՛ծ / ճամփո՛րդ, ասե՛ս
Լուսամո՛ւտն է / նա թափո՛ւմ:

Ճիշտ է, այս ութնյակում կա չորս տող, որոնց շեշտադրությունը համապատասխանում է քորեյական սխեմային՝ չորրորդ տողում լրիվ շեշտերով (1, 3, 5, 7), երկրորդում՝ երեք շեշտով (3, 5, 7), վեցերորդում և ութերորդում՝ երկուական շեշտով (3, 7): Իսկ ամբողջ թարգմանության մեջ կա ընդամենը ութ քորեյական տող: Սակայն վերը բերված տան մյուս տողերի շեշտերի դասավորությունը չի համապատասխանում քորեյի կամ որևէ այլ ոտքի սխեմային և փաստորեն պատահական բնույթ ունի: Նույնը տեսնում ենք նաև հաջորդ տների մեջ, թեև այստեղ կարելի է գտնել նույնիսկ մի քանի յամբական տող («Արի՛ խմե՛նք, բարի՛ ընկե՛ր...»: «Նմե՛նք դարդի՛ց, բաժա՛կը բե՛ր...»): Այսպիսով, Թումանյանի թարգմանության մեջ շեշտերի դասավորությունը խառն է, չի ենթարկվում որևէ կայուն օրինաչափության: Հետևաբար, այն վանկաշեշտային համակարգին դասվել չի կարող:

Դրա փոխարեն Թումանյանի թարգմանության մեջ Հետևողականորեն կիրառված է մի ուրիշ սկզբունք, որը բխում է Հայկական վանկային ոտանավորի բնույթից: Դա այն է, որ բոլոր ութվանկանի (կենտ) տողերը բաժանվում են երկու հավասար (քառավանկ) կիսատողերի, իսկ յոթվանկանի (զույգ) տողերը բաժանվում են չորս (սկզբում) և երեք (վերջում) վանկանի անդամների: Ռիթմի հիմնական պայմանը հենց վանկերով հավասար տողերի և կիսատողերի կրկնությունն է, որով, կարելի է ասել, «հատուցվում է» շեշտերի կանոնավոր դասավորության պակասը: Այնինչ ոտներեն բնագրում հավասար կիսատողերի սկզբունքը Հետևողականորեն չի պահպանվում և առհասարակ ուրիշական նշանակություն չունի. ուրիշն

այնտեղ ապահովվում է շեշտերի կանոնավոր դասավորությունը:

Այսպես, միևնույն բանաստեղծական բովանդակությունը Պուշկինն ու Թումանյանը արտահայտել են տարբեր տաղաչափական սկզբունքներով, բնագրում՝ վանկաչեշտային, իսկ Թարգմանություն մեջ՝ վանկային ոտանավորի միջոցով: Այդ տարբերությունն ուղղակի բխում է երկու լեզուների շեշտադրության և արտասանության տարբերություններից: Ամեն մի բանաստեղծ ելնում է իր լեզվի տարերքից ու հնարավորությունից:

Սակայն Թումանյանի կատարած այս տաղաչափական «շեղումը» ամենևին էլ չի խանգարում, որ նա հարազատորեն հաղորդի ոչ միայն բնագրի ոգին, այլև նրա ուրիշը, «ներքին երաժշտությունը»: Կարելի է ասել ճիշտ հակառակը. եթե Թումանյանն աշխատեր անպայման պահպանել բնագրի տաղաչափական գծագիրը, ապա դա կարող էր խորթ հնչել հայերենի ոգուն, արհեստական կլիներ ու թերևս խանգարեր Պուշկինի բանաստեղծության բովանդակությունն ու գեղարվեստական հմայքը ամբողջ ուժով վերարտադրելուն:

ՀԱՄԱՇԵՇՏ ԵՎ ԱԶԱՏ ՈՏԱՆԱՎՈՐՆԵՐ

XX դարի պոեզիայում ավելի, քան նախորդ որևէ շրջանում, նկատվում է տաղաչափության ավանդական, կանոնիկ դարձած ձևերից դուրս գալու և չափածո խոսքի կառուցման նոր եղանակներ որոնելու ուժեղ ձգտում: Վանկային և վանկաչեշտային ոտանավորի սկզբունքներն ակնհայտորեն չեն բավարարում բանաստեղծներին, դրանք ենթարկվում են ազատ կերպափոխությունների, և այդ հիման վրա ձևավորվում են տաղաչափական նոր համակարգեր՝ համաչեշտ և ազատ ոտանավորները: Տաղաչափական այդ ձևերի և հատկապես ազատ ոտանավորի (վերլիբո) տեսակարար կշիռը միջազգային պոեզիայի համայնապատկերում այժմ շատ մեծ է, և դա թելադրում է առանձին խոսել այդ համակարգերի մասին:

Համաչեշտ ոտանավորի բնորոշ գծերը: Դարասկզբին շատ բանաստեղծներ հրաժարվում էին շեշտերի կանոնավոր դասավորության և տողերի վանկային հավասարության պահանջներից, այսինքն՝ այն գծերից, որոնց վրա հենվում էր դասական պոեզիայի կառուցվածքը: Այդ ճանապարհին առաջացան ոտանավորի նոր

տեսակներ, որոնց մեջ թեև պահպանվում էր հարևան տողերում հավասար թվով շեշտերի պահանջը, բայց շեշտերի միջև տարածությունը փոփոխական էր՝ 1-2 կամ նույնիսկ մինչև 3-4 վանկ: Այդ դեպքում, բնականաբար, այլևս խոսել չէր կարելի միանման ոտքերի կանոնավոր կրկնություն մասին: Այդ եղանակով գոյացած ոտանավորի նոր ձևերը ուսական պոեզիայում նոր անվանումներ ստացան՝ **դռնիկ, տակտովիկ, պաուզնիկ** և այլն: Ոտանավորի «ազատականացման» հաջորդ քայլը եղավ այն, որ վերացավ նաև շեշտերի միջև եղած վանկերի քանակի ամեն մի սահմանափակում, և գոյացավ այսպես կոչված **համաշեշտ (տոնիկական) ոտանավորը** (երբեմն կոչում են նաև **ակցենտային**):

Ո՞րն է համաշեշտ ոտանավորի առաջատար հատկանիշը: Այդ մասին գրականագիտություն մեջ տարբեր ըմբռնումներ են եղել: Ոմանք այդ ոտանավորի հիմքը համարել են ուժեղ շեշտով միավորված բառակապակցությունը, մյուսները՝ շարահյուսորեն բաժանված հատվածներում խոսքի բնական հնչերանգի պահպանումը: Սակայն ամենից ավելի տարածված է այն ըմբռնումը, որի համաձայն՝ համաշեշտ ոտանավորի ուժեղ հիմնական պայմանը հարևան տողերի մեջ **շեշտերի թվի հավասարությունն է** (ճշգրիտ կամ մոտավոր): Այստեղ էական դեր չեն խաղում ո՛չ տողերում վանկերի քանակը (որը կարող է հավասար լինել, բայց ավելի հաճախ՝ անհավասար), ո՛չ էլ շեշտերի տեղը, դասավորությունը (այն որևէ կանոնի չի ենթարկվում): Տողերի, այսպես ասած, համագորությունը (հետևաբար և ոտանավորի ուժեղը) գոյանում է նրանց մեջ հավասար թվով շեշտերի շնորհիվ: Ի դեպ, դրանից առաջանում է և մի այլ ուժեղացման գործոն՝ հիմնական շեշտակիր բառերի (միավանկ բառերն ու նախդիրները սովորաբար ուժեղ շեշտ չեն կրում) կամ մեկ ուժեղ շեշտով միավորված բառախմբերի հավասար քանակը հարևան տողերի մեջ:

Ոտանավորն այս եղանակով կառուցելու շատ օրինակներ կան երգի ուղեկցություն կատարվող բանահյուսական տեքստերում (ինչպես՝ հայ ժողովրդական խաղիկները): Տողերում վանկերի անհավասար քանակը և շեշտերի անկանոն դասավորությունը այս դեպքում հատուցվում են շեշտերի, ուրեմն և ձայնի բարձրացման տեղերի հավասար թվի շնորհիվ:

Գրական համաշեշտ ոտանավորը ամենից ավելի կապվում է Վ. Մայակովսկու անվան հետ (երբեմն կոչվել է նաև «Մայակովսկու

տաղաչափություն»): Մայակովսկին ձգտում էր բանաստեղծու-
թյունն ըստ հնարավորին մոտեցնել հրապարակային խոսքին, որի
համար նա ոտանավորի հիմքը դարձրեց հավասար քանակով
ուժեղ շեշտերի ու թմական չարքը: Թեև նրա բանաստեղծու-
թյուններում հանդիպում են նաև վանկաշեշտային տաղաչափու-
թյան սկզբունքներով գրված բազմաթիվ հատվածներ, բայց ընդ-
հանուր առմամբ նրա ոտանավորը էպպես տարբերվում է ավան-
դական ձևերից (այդ իմաստով պետք է հասկանալ նրա կեսկատակ
ասված խոսքերը. «Ես չգիտեմ ո՛չ յամբեր, ո՛չ քորեյներ, երբեք
դրանք չեմ տարբերել ու չեմ տարբերելու»): Մեկ օրինակով ցույց
տանք Մայակովսկու տաղաչափության առանձնահատկությունը.

Поэ'зия -
та' же добы'ча ра'дня.
В гра'мм добы'ча,
в го'д т'руды.
Изво'дишь
еди'ного сло'ва ра'ди
ты'сячи то'ни
слове'сной руды'.
Но ка'к
испепля'юще
сло'в этих жеже'ние
ря'дом с тле'нием
сло'ва сырца'.
Э'ти слова'
приво'дят в движе'ние
ты'сячи ле'т
миллио'нов сердца'.

Այս ութ տողերի միջև վանկային հավասարություն չկա (նրան-
ցից երկուսը 10-վանկանի են, երկուսը՝ 11, մեկական տող էլ՝ 7, 9,
12 և 14-վանկանի), բայց հավասար է շեշտերի թիվը՝ ամեն տողում
չորսական: Դա էլ այստեղ ու թմի հիմնական պայմանն է, թեև
շեշտերի դասավորությունը հարևան տողերում խառն է, որևէ
օրինաչափության չի ենթարկվում: Պետք է ասել, որ շեշտերի
թվի հավասարությունն էլ խորապես պահպանվող պայման չէ,
հաճախ այն փոխվում է տնից տուն, միևնույն տան մեջ էլ 1-ին և
3-րդ տողերը կարող են ունենալ չորսական շեշտ, իսկ 2-րդն

ու 4-րդը՝ երեքական կամ հակառակը:

Համաչեչտ ոտանավորում ընդհանուր առմամբ մեծանում է տողերի համահնչուն վերջավորություն (հանգի) նշանակությունը: Տողերի վանկային անհավասարություն, ուրիշական կայուն միավորների բացակայություն պայմաններում հանգը դառնում է տողերը սահմանազատող ու միաժամանակ իրար կապող կարևորագույն գործոն:

Համաչեչտ ոտանավորը որոշակի ազդեցություն և տարածում ունեցավ նաև 1920-ական թթ. հայ բանաստեղծություն մեջ. նրան հետևեցին, նախ, ֆուտուրիստական «Երեքի» ղեկավարացիայի հեղինակները՝ Ե. Չարենցը, Ա. Վչտունին, Գ. Աբովը, ապա և այլ բանաստեղծներ՝ Գ. Մահարին, Ն. Ջարյանը և ուրիշներ: Խոշորագույն դեմքը, իհարկե, Չարենցն էր, որի շատ գործեր այդ շրջանում ստեղծվել են համաչեչտ ոտանավորի սկզբունքով («Ամենապոեմ», «Չարենց-նամե», «Բալլադ քսանվեցի մասին» և այլն): Վերջինը «Ամենապոեմի» 4-րդ գլխի սկիզբը.

Երևան, Այսինքն- Նայիրի՛:
Այսինքն՝ այստեղից սկսած
Գնո՛ւմ է դարերի՛ հեռո՛ւն
Հնամյա՛, հի՛ն մի երա՛զ,
Երկի՛ր մի՛ սարերի՛ ուրո՛ւ,
Աշխարհի՛ ճամփեքի՛ մեջտեղո՛ւմ,
Ուր գալի՛ս են, խառնվո՛ւմ իրա՛ր
Արևո՛ւտքն ու արևե՛լքը հին-
Կանգնե՛լ է- դարերի՛ ուրո՛ւ-
Հնամյա՛ երկի՛րը՝ Նայիրի՛ն:
Որպե՛ս արյունո՛տ հարցանի՛չ՝
Դարերի՛ մեջ մեխվա՛ծ վաղո՛ւց՝
Կանգնե՛լ է երազի՛ նման-
Եվ չկա՛ Նայիրի՛ ուրի՛չ...

Թեև այս տողերում վանկերի թիվը հավասար չէ (7-9), բայց ուրիշը պահպանվում է բոլոր տողերում առկա երեքական ուժեղ շեշտերի շնորհիվ: Հետագայում Չարենցը մի քանի անգամ հայտարարել է համաչեչտ ոտանավորից հրաժարվելու և դասական ձևերին վերադառնալու մասին («Մեզ համար արդեն ուղի է անցած Համաչեչտ երգի ուրիշը նվազուն»), և դա իրոք այդպես է նրա ստեղծագործական զարգացման ընդհանուր ուղղությունում:

Սակայն պետք է հիշել, որ անհրաժեշտություն դեպքում Չարենցը հաջորդ տարիներին էլ իր ինքնուրույն և թարգմանական գործերի մեջ հաջողություններ օգտվել է համաչեչտ տաղաչափությունից:

Տաղաչափությունից ավանդական ձևերից համաչեչտ ոտանավորի տարբերությունը ցույց տանք մի համեմատությունում: Մ. Գորկու «Վալախական լեզենդը» թարգմանել են մեր երկու մեծ բանաստեղծները՝ Հ. Թումանյանը (1906) և Ե. Չարենցը (1934): Մի կողմ թողնելով այդ թարգմանությունների մյուս հատկանիշները՝ պետք է ասել, որ տաղաչափական սկզբունքի առումով երկուսն էլ շեղվել են բնագրից, բայց հետևել են տարբեր համակարգերի:

Մ. Գորկու բանաստեղծությունը գրված է վանկաչեչտային ոտանավորի մի տարատեսակով՝ ամֆիբրաքսյան (քողաղոտյան) տողերով: Դա նշանակում է, որ հիմնական շեչտերն ընկնում են յուրաքանչյուր տողի 2, 5, 8-րդ վանկերի վրա.

В лесу' над реко'й жила фе'я,
В реке' она ча'сто купа'лась;
Но ра'з позабы'в остаро'жность,
В рыба'цкие се'ти попа'лась...

Այս սկզբունքը պահպանվում է ամբողջ բանաստեղծության մեջ:

Թումանյանն իր թարգմանությունը կատարել է հայկական վանկային ոտանավորի 10-վանկանի տողերով, որոնք հատածով բաժանվում են երկու հավասար կիսատողերի: Ռիթմի հիմնական պայմանը տողերի և կիսատողերի այդ հավասարությունն է, իսկ շեչտերի կայուն դասավորություն չկա.

Դունայի ափին / ապրում էր Փերին:
Հաճախ գետի մեջ / լողանում էր նա:
Մի օր էլ անփույթ, / անզգույշ Փերին
Ընկավ ձկնորսի / ուռկանը ահա:

Այլ կերպ է թարգմանել Եղիշե Չարենցը: Նա ձգտել է պահպանել բնագրի հիմնական սկզբունքներից մեկը՝ յուրաքանչյուր տողում երեք ուժեղ շեչտ ունենալու պահանջը, որն արտասանական առումով ներդաշնակում է բանաստեղծության կրքոտ բովանդակությանը: Սակայն այդ նպատակով նա չի դիմում համանման եռավանկ ոտքերի՝ անապեստի կամ ամֆիբրաքսի պարբերական

կրկնության, որը կարող էր տվյալ դեպքում բովանդակությունը չհամապատասխանող սահունություն և միապաղաղություն առաջացնել: Չարենցի թարգմանությունը կատարված է համաչեչտ ոտանավորով՝ ամենուրեք պահպանելով նրա վճռական պայմանը՝ տողերի ներսում ուժեղ շեշտերի թվի հավասարությունը: Բոլոր տողերում կա երեքական շեշտ, որոնք, սակայն, ի տարբերություն բնագրի, մեծ մասամբ կանոնավոր դասավորություն չունեն: Անհավասար է վանկերի թիվը տողերում՝ յոթից մինչև տասը (32 տողից երեքն ունի 7-ական վանկ, 15-ը՝ 8-ական, 13-ը՝ 9-ական և մեկը՝ 10 վանկ), ընդ որում՝ այդ տողերը հանդես են գալիս խառը դասավորությամբ): Ահա թարգմանության առաջին և վերջին տները.

Անտառո՛ւմ ապրո՛ւմ էր փերի՛ն,
Գետո՛ւմ լողանո՛ւմ էր անվե՛րջ,
Մի անգա՛մ անզգո՛ւյշ գտնվե՛ց-
եվ ընկա՛վ ձկնորսի՛ թոռի մե՛ջ:

...Իսկ դո՛ւք աշխարհո՛ւմ կապրե՛ք
Որդերի՛ նման կո՛ւյր ու սի՛ն, -
Ձեր մասի՛ն ոչ զրո՛ւյց կասե՛ն,
Ոչ երգե՛ր կերգե՛ն ձեր մասի՛ն...

Բերված տողերից միայն երկուսն են (երրորդ և չորրորդ), որ ունեն շեշտերի կանոնավոր (անապեստյան) դասավորություն (3, 6, 9): Մյուս տողերում շեշտադրության որևէ կայուն սկզբունք չկա, քանի որ համաչեչտ ոտանավորի համար վճռականը ոչ թե շեշտերի դասավորությունն է, այլ նրանց քանակական հավասարությունը: Նույնն է պատկերը նաև թարգմանության մյուս մասերում:

Այս, ինչպես նաև Պուշկինի «Ձմեռվա իրիկունը» բանաստեղծության թումանյանական թարգմանության օրինակները հիմք են տալիս ասելու, որ չափածոյի թարգմանության մեջ բնագրի տաղաչափական սխեմայի ճշգրիտ պահպանումը հաճախ ոչ միայն հնարավոր չէ, այլև ցանկալի չէ, քանի որ կարող է չհամապատասխանել թարգմանող լեզվի օրինաչափություններին և պատճառ դառնալ բովանդակության ավելի էական կողմերի կորստյան: Ընդհակառակը, շեղվելով բնագրի տաղաչափական ինչ-ինչ գծերից, տաղանդավոր թարգմանիչը կարող է շատ ավելի մերձենալ նրա ոգուն:

Համաչեչտ ոտանավորը շատ նորություններ բերեց և հարըստացրեց պոեզիայի արտահայտչական միջոցները: Առհասարակ, Համաչեչտ ոտանավորով գրող բանաստեղծն ավելի ազատ է բառերի ընտրութեան և դասավորութեան մեջ, քանի որ կաշկանդված չէ հավասար ոտքեր ու անդամներ կազմելու պահանջով (այդ տարրերն այստեղ որևէ դեր չեն խաղում): Մեծանում է բառերի ինքնուրույն նշանակութունը. այն հաճախ առանձնացվում է ավելի մեծ դադարով (այստեղից էլ՝ Մայակովսկու կողմից տողերի «աստիճանաձև» հատումը): Բանաստեղծական խոսքն առավել չափով մոտենում է բնական խոսքի երանգներին, երաժշտական ներդաշնակութունը փոխարինվում է հրապարակախոսական շեչտվածութեամբ: Այս ամենը ոտանավորին տալիս է ազատ դեկլամացիոն բնույթ՝ շատ հարմար դարձնելով մեծ լսարանի առջև արտասանելու համար:

Ազատ ոտանավորի առանձնահատկութունները: Ժամանակակից պոեզիայում ավելի լայն տարածում ունի ազատ ոտանավորի համակարգը՝ վերլիբրը (*vers libre, свободный стих*): Եթե մի կողմ թողնենք տաղաչափական այդ ձևի նախորինակները հին և միջնադարյան գրականութեան մեջ (Աստվածաչնչի «Երգ երգոցը», Գրիգոր Նարեկացու «Ողբերգութեան մատյանը» և այլն), ազատ ոտանավորի նոր փուլն սկսվում է XIX դարի կեսից (Ու. Ուիլմենի «Նոտի տերևներ» ժողովածուն, 1855) և շարունակվում հետագա շրջանում՝ անընդհատ մեծացնելով իր ազդեցութեան շրջանակները: Հայ նոր գրականութեան մեջ ազատ ոտանավորի խոշորագույն վարպետը Միամանթոն է, որի գրեթե բոլոր գործերը գրված են այդ սկզբունքով (ի դեպ, արևմտահայերը այս ձևը կոչել են **ազատաչափ**՝ մի տերմին, որն այսօր էլ կարող է կիրառվել): Ազատ ոտանավորներ են գրել նաև Դ. Վարուժանը, Ե. Չարենցը, Ա. Վչտունին և ուրիշ հայ բանաստեղծներ:

Առաջին իսկ հայացքից երևում է, որ ազատ ոտանավորի մեջ մեզ ծանոթ ուղիղական պայմանները (վանկերի կամ շեչտերի հավասար քանակ, շեչտադրութեան կայուն կարգ և այլն) բոլորովին չեն պահպանվում: Մեծ մասամբ բացակայում է նաև հանգր: Ուրեմն ո՞րն է ուղիղական պայմանը ազատ ոտանավորի մեջ, ինչո՞վ է այն տարբերվում արձակ խոսքից:

Ազատ ոտանավորի բնութագրման համար շատ տեսակետներ են առաջարկվել: Ամենից տարածվածը այն կարծիքն է, որի համա-

ձայն՝ տաղաչափական այս համակարգը հիմնվում է նախ և առաջ յուրաքանչյուր տողի շարահյուսական և արտասանական ընդգծված ինքնուրույնության վրա: Պատահական չէ, որ այստեղ գրեթե չի կիրառվում այնպիսի մի յուրահատուկ տաղաչափական միջոց, որպիսին է տողանցը՝ իմաստով սերտորեն կապված բառերի բաժանումը հարևան տողերի միջև: Ազատ ոտանավորի տողը կարող է շարունակվել այնքան, ինչքան անհրաժեշտ է տվյալ իմաստային միավորը տեղավորելու համար:

Այսպիսով, տաղաչափական այս համակարգում տողերը հավասար են միայն այն առումով, որ նրանք ներկայանում են իբրև շարահյուսական-արտասանական համեմատաբար ավարտուն միավորներ: Դրա շնորհիվ էլ նրանց հաջորդափոխությունը ութմական ընթացք է տալիս ոտանավորին:

Սակայն, այս հիմնական չափանիշից բացի, ազատ ոտանավորը կարող է ութմը ուժեղացնող ուրիշ միջոցներ էլ օգտագործել: Օրինակ, առանձին տողեր կարող են կազմված լինել հավասար երկարության անդամներից կամ ոտքերից՝ նմանվելով վանկային կամ վանկաչեչտային ոտանավորներին: Երբեմն կիրառվում է հանգը՝ իբրև տողերի սահմանազատման և շաղկապման լրացուցիչ միջոց: Հաճախ մեծ դեր է խաղում շարահյուսական զուգահեռականությունը, երբ հարևան տողերն սկսվում են նույնատիպ քերականական եղանակով (կամ նույնիսկ միևնույն բառով), որի շնորհիվ տողերը մի տեսակ համագոր են դառնում, իսկ նրանց սահմանները՝ ավելի որոշակի: Միամանթոյի «Հողին ձայնը» բանաստեղծությունն մի հատված սկսվում է այսպես.

Եվ եթե կուզեք որ ձեր վաղնջական ազգը դեռ տևե,
Եթե կուզեք որ երկիրը անգամ մըն ալ ինքն իր մեջը չի քանդվի,
Եթե կուզեք որ ազատության հերոսները իմ կողերեն նորեն ծնին,
Եթե կուզեք որ արհավիրալից գետերս դիակներով բեռցված չի թավալին...

Եվ ապա 14 տող ևս սկսվում է «Եթե» բառով, որից հետո միայն հոչակվում է հայրենի հողի կոչը՝ «Ինձի հասեք այն ատեն, մոլեգնաբար և գունդ առ գունդ»: Շարահյուսական նույն սկզբունքը Միամանթոն կիրառում է նաև շատ ուրիշ բանաստեղծություններում: Սակայն ավելի բնորոշ է այն, երբ նույնիսկ առանց որևէ հատուկ շարահյուսական միջոցի դիմելու՝ յուրաքանչյուր տող հասցվում է համեմատաբար ավարտուն աստիճանի, իսկ տողը

ներքուստ կարող է բաժանվել տարբեր երկարությունների: Ահա մի այդպիսի քառատող «Ես երգելով կուզիմ մեռնիլ...» բանաստեղծությունից.

Մտերմաբար քով քովի, Հայրենիքին տառապանքեն կը խոսեինք.

Իր ծանրախոհ գլուխը սգավոր կիսասուվածի մը արյունոտ սրտին

կը նմաներ...

Նայվածքները նայվածքներուս մեջ, նույն ճակատագրին

խորհրդանիշը փնտրեցին...

Եվ մեր տրտում ժպիտները հոգիե հոգի մեղմորեն ճառագայթվեցան:

Սիամանթոյի տողերը երբեմն հավասար թվով վանկեր ունեն և, այնուամենայնիվ, նրանք չեն նմանվում մեր ավանդական ոտանավորին, քանի որ տողերի ներքին կառուցվածքը բոլորովին այլ է: Վերցնենք նրա ամենից «կանոնավոր» գործերից մեկի՝ «Ափ մը մոխիր, Հայրենի տուն...» բանաստեղծության վերջին տունը.

Ափ մը մոխիր աճյունիս հետ, Հայրենի տուն,

Ափ մը մոխիր քու մոխիրեդ, ո՛վ պիտի բերե,

Քու հիշատակե՛դ, քու ցավե՛դ, քու անցյալե՛դ,

Ափ մը մոխիր... իմ սրտիս վրան ցանկու...

Այստեղ տողերում 12 վանկ կա, բացի երկրորդ տողից, որն ունի 13 վանկ: Ճիշտ է, առաջին տողը բաժանվում է երեք հավասար մասերի (4+4+4) և հիշեցնում է մեր վանկային ոտանավորը, բայց մյուս տողերում բաղկացուցիչ մասերն արդեն հավասար չեն. 4-վանկանի միավորների կողքին հանդես են գալիս նաև 3 և 5 վանկանի անդամներ: Այդ պատճառով էլ սխալ կլիներ այս տողերը գնահատել վանկաչեչտային կամ վանկային ոտանավորի չափանիշներով:

Դ. Վարուժանն այսպես է բնութագրել Սիամանթոյի «ազատազափի» էությունը. «Իր տողերը ո՛չ շեշտ ունին, ո՛չ հանգ ու ո՛չ այ վանկերու չափված թիվ: Բայց ունին տեսակ մը ներդաշնակություն՝ որ կը կայանա՝ նախ՝ պատկերի մը մեկ տողով խտացվելուն մեջ, երկրորդ՝ շունչի այն ալիքին մեջ՝ զոր կը պահանջե այդ տողը և որուն երկարության համեմատ չափված է իր երկարությունը»: Այսպիսով, Սիամանթոյի ոտանավորի յուրահատկությունը Վարուժանը տեսնում է՝ ա) տողերի իմաստային համեմատական ավարտվածություն, բ) նրանց արտասանական ինքնուրույնություն մեջ:

Այդ հատկանիշները բնորոշ են ազատ չափով գրված ոտանավորների մեծ մասին:

Սակայն Դ. Վարուժանի, Ե. Չարենցի և ուրիշների ազատ ոտանավորներում հաճախ գործում են ուրիշ սկզբունքներ: Վերցնենք մի քանի տող Վարուժանի «Բեգաս» քերթվածից.

Վեր, դեպի բարձունքը, Բե'գաս...
Կրտանակուռ լույս պայտերդ ահավասիկ կը թաղես
Պորտերուն մեջ ոպնիազ
Վիչապներուն.
Եվ դուն
Ջախջախելով հրեշներուն
Կուռ պատյանին մեղեսիկներն հըրակեզ՝
Կը ծառանա՛ս, կը ծառանա՛ս մոլեզին
Կատարն ի վեր հաղթական
Լերան:

Ինչպես տեսնում ենք, այստեղ, ի տարբերություն Սիամանթոյի գործերի, երկար տողը կարող է զուգակցվել շատ կարճ, անգամ մեկ հատիկ բառից կազմված տողի հետ: Դրանով ընդգծվում և առանձնանում են հատկապես կարևոր իմաստ կրող բառերը: Հետևաբար, տողերի բաժանումը ոչ թե ենթարկվում է հավասար ուրիշական միավորներ ստեղծելու խնդրին, այլ ծառայում է համեմատաբար ինքնուրույն իմաստային հատվածների առանձնացմանը:

Համաչեչտ և ազատ ոտանավորները, սակայն, ամենևին էլ ավելորդ չդարձրին ավանդական բանաստեղծական չափերը, որոնք լայնորեն գործածվում են նաև ժամանակակից պոեզիայում: Տաղաչափության այդ նոր տեսակները, բանաստեղծության հին ձևերի հետ միասին, մեծապես հարստացրին պոեզիայի գեղարվեստական հնարավորությունները:

Պետք է ասել, որ վերջին շրջանի հայ պոեզիայում ազատ ոտանավորով չափից ավելի հրապուրվելը հաճախ չի արդարանում արտահայտվող բովանդակությանը, բանաստեղծական այդ ձևի ներքին հնարավորությունների ճիշտ ըմբռնումով: Ազատ ոտանավորը երբեմն դառնում է ուրիշից, հանգից և չափածոյի մյուս պահանջներից «ազատվելու» միջոց: Բանաստեղծությունը փաստորեն վերածվում է հստակ սահմաններ չունեցող ճապաղ խոսքի, որի տողատումը սոսկ մեխանիկական բնույթ է կրում և չի բխում բանաստեղծական պատկերի զարգացումից: Դա ազատ ոտանավորի

յուրօրինակ արժեգրկումն է, որը պետք է հաղթահարվի:

Ազատ ոտանավորից պետք է տարբերել այսպես կոչված արձակ բանաստեղծությունը, որի մեջ հուզական-քնարական բովանդակությունն արտահայտվում է արձակ ձևով՝ առանց շարադրանքը ռիթմականորեն համազոր տողերի բաժանելու: Ըստ էության՝ դա անցումային ձև է արձակի և չափածոյի միջև: Հայտնի են Շ. Բոդլերի, Ի. Ս. Տուրգենևի, Ռ. Թագորի արձակ բանաստեղծություններն ու պոեմները: Հայ գրողներից այդ ձևով գրել են Ավ. Իսահակյանը, Վ. Փափազյանը, Մ. Մեծարենցը, Մ. Արազին և ուրիշներ:

ՀԱՆԳ, ՏՈՒՆ, ՆՄԱՆԱԶԱՅՆՈՒԹՅՈՒՆ

Հանգի նշանակությունը և տեսակները: Ինչպես դասական, այնպես էլ համաշխարհային ոտանավորի մեջ զգալի դեր է խաղում հանգը՝ տողերի համահնչուն վերջավորությունը, որը կրկնվում է երկու կամ ավելի անգամ: Օրինակ՝

**Դանդաղ բարձրանում է արևն արծաթե-
Սառցի պես հալչում է երկինքը կաթե: (Չարենց)**

Որպեսզի պարզ լինի հանգի նշանակությունը, անհրաժեշտ է նորից հիշել այն հատուկ դերը, որ կատարում է տողերի վերջավորությունը (կլաուզուլա): Այն իր առանձին շեշտվածությամբ, համեմատաբար մեծ դադարով ընդգծում է ռիթմական հիմնական միավորի՝ տողի ավարտվելն ու մյուսի սկսվելը: Պատահական չէ, որ տողի վերջին շեշտը, ի տարբերություն մյուսների, երբեք չի կրճատվում. դրանով մի անգամ ևս ընդգծվում է տողավերջի իմաստային և ռիթմական կարևոր նշանակությունը: Եվ ահա չափածո երկերի մեծ մասում դրան ավելանում է նաև տողերի վերջավորության նմանությունը՝ հանգը:

Պոեզիան միշտ հանգավոր չի եղել. անտիկ գրականության, ժողովրդական էպոսի մեջ հանգ դեռ չկար. այն առաջացավ ավելի ուշ՝ միջին դարերում: Օրինակ, Նարեկացու պոեզիայում (X դար) կան միայն հանգի առանձին տարրեր, այնինչ Ն. Շնորհալին (XII դար) և Ֆրիկը (XIII դար) արդեն հանգավոր տողերով են գրում: Բայց նրանց հանգերը դեռևս միապաղաղ են. Ֆրիկի «Գանգատ»

երկարաչունչ բանաստեղծությունն արդեն ստորագրված, օրինակ, անխտիր ավարտվում են ի ձայնավորով: Միայն աստիճանաբար ձեռք բերվեց հանգերի այն բազմազանությունը, որը հատուկ է ժամանակակից պոեզիային: Ճիշտ է, նոր դարերում էլ գրվել են չափածո երկեր առանց հանգի: Դրանք կոչվում են սպիտակ ոտանավոր: Մասնավորապես անհանգ է գրվել չափածո դրամատիկական գործերի մեծ մասը (օրինակ, Շեքսպիրի և Պուշկինի պիեսները), թեև կան նաև հանգավոր դրամաներ (Լեոնտտովի «Դիմակահանդեսը», Ջարյանի «Արա Գեղեցիկը»): Անհանգ են գրվում նաև առանձին բանաստեղծություններ, սպիտակ ոտանավորը մեծ չափով հատուկ է նաև ազատ ոտանավորի տաղաչափական համակարգին:

Անցյալում մի անգամ չէ, որ կոչեր են արվել լիովին հրաժարվելու հանգից՝ այն համարելով բանաստեղծական միտքը կաշկանդող գործոն: Այսպես, Գ. Վարուժանը 1906 թ. մի նամակում գրում էր, թե հանգերը «մտածումը կշղթայեն, այլ նույնիսկ կքայքայեն մեր շեշտերուն գեղեցկությունը»: Հանգը, ասում էր բանաստեղծը, «արվեստին բռնավորն է և անոր հոգին կազմող մտածման հետմղիչը»: Սակայն դրանից հետո էլ Վարուժանը շարունակեց հիմնականում հանգավոր ստղերով գրել: Հանգից հրաժարվելու ձայներ են հնչում նաև մեր օրերում, երբ առհասարակ նկատվում է սպիտակ ոտանավորի տեսակարար կշռի զգալի մեծացում: Պետք է, սակայն, հիշել, որ հանգի վերացումը չի կարող սոսկ մեխանիկական փոփոխություն համարվել, այն պետք է հատուցվի բովանդակության և կառուցվածքի ինչ-որ ուրիշ արժանիքներով: Ե. Չարենցը գրել է. «Բանաստեղծություններն ինքնին պետք է գրեթե հանճարեղ լինեն, որպեսզի հնչեն առանց հանգի,- արդյոք այդ չի՞ պատճառը, որ շատ քչերին է հաջողվում սպիտակ ոտանավորը»:

Նոր ժամանակների պոեզիան նույնպես շարունակում է օգտվել հանգից, և ոտանավորի բովանդակության ու կառուցվածքի մեջ այն շարունակում է էական դեր խաղալ:

Սխալ կլիներ հանգի նշանակությունը տեսնել միայն հնչյունների կրկնություններ գեղեցիկ տպավորություն, երաժշտականություն ստեղծելու մեջ: Վարպետորեն օգտագործված հանգը իրոք ավելի է գեղեցկացնում բանաստեղծությունը, բայց նույն դերը կատարում են առհասարակ ոտանավորի մեջ կրկնվող նման հնչյունները: Այն հանգամանքը, որ հանգերը գտնվում են սողի վերջում, նրանց լրացուցիչ դեր է հատկացնում: Այդ դերն ամենից առաջ

ռիթմական է, կրկնվող հնչյուններն ավելի նկատելի են դարձնում տողերի ավարտը, ուժեղացնում են ռիթմի զգացողությունը: Տվյալ տողի վերջում հանդիպելով որևէ հանգի՝ մենք սպասում ենք, որ նույնը կրկնվի հաջորդ տողում. դրանով նրանց կապն ավելի է ընդգծվում:

Հանգը հաճախ նաև իմաստային զգալի դեր է խաղում: Բանաստեղծները ձգտում են տողերի վերջում դնել և հանգավորել առավել կարևոր բառերը, որոնք կրկնվող հնչյունների շնորհիվ ավելի մեծ ուշադրություն են գրավում: Մայակովսկին, որն արտակարգ հոգատար էր հանգի նկատմամբ, նրա նշանակությունը բնորոշել է այսպես. «Առանց հանգի... բանաստեղծությունը փուլ կգա: Հանգը վերադարձնում է ձեզ նախորդ տողին, ստիպում է հիշել այն, հարկադրում է մի միտք ձևակերպող բոլոր տողերին միատեղ լինելու... Ես միշտ դնում եմ ամենաբնորոշ բառը տողի վերջում և, ինչ գնով էլ լինի, նրա համար հանգ եմ գտնում... Հանգը կապում է տողերը, այդ պատճառով էլ նրա նյութը ավելի ամուր պետք է լինի, քան թե մյուս տողերի համար գործադրվածը»:

Հանգի տեսակները ամենից առաջ պետք է տարբերել ըստ վերջին շեշտված վանկի տեղի: Եթե տողն ավարտվում է շեշտված վանկով, այդպիսի հանգը կոչվում է արական: Հայերենում հանգերը մեծ մասամբ արական են: Օրինակ.

Ցրտահաճ, հողմահաճ,
Դողացին մեղմաբաճ,
Տերևները դեղին
Պատեցին իմ ուղին... (Տերյան)

Իսկ երբ շեշտվում է տողի նախավերջին վանկը, դա կոչվում է իգական հանգ: Այդպիսի հանգեր հայերենում շատ ավելի քիչ են պատահում.

Քամին ծեծում է, ցրում թերթերը,
Մի չար արև է այրել երկի՛րըս,
Մերկ անապատ են դարձել արտե՛րը,
Ողբի նման են բոլոր երգե՛րըս: (Տերյան)

Ռուսերենում և այլ լեզուներում հանդիպում են այսպես կոչված դակտիլային հանգեր (տողի վերջից երրորդ շեշտված վանկով՝ ОТКРЫТАЯ - ЯДОВИТАЯ) և նույնիսկ հիպերդակտիլային հանգեր

(վերջից չորրորդ շեշտված վանկով), որոնք հայերենին բնորոշ չեն: Սովորաբար իրար հետ հանգավորվում են նույնատիպ վերջավորութունները: Բայց երբեմն արական հանգը կարող է կապվել իգականի հետ (օրինակ, **Չարենցի տողերում՝ թեթև՝ - ետև՛ը, Մասի՛սը - սառցանի՛ստ**):

Հանգերի մեջ տարբեր թվով հնչյուններ կարող են կրկնվել: Եթե կրկնվում են միայն արական հանգի շեշտված ձայնավորն ու նրան հաջորդող հնչյունները, դա կոչվում է **թույլ** (կամ **աղքատ**) հանգ (աստղեր - **աչքեր**, վառ - **պայծառ**): **Ուժեղ** (կամ **հարուստ**, խորը) հանգի մեջ կրկնվում են նաև շեշտված ձայնավորից առաջ ընկած հնչյունները (վառված - **խելագարված**, **թափառում - մարում**, **կանչում - կարկաչում**):

Առանձին խումբ են կազմում բարդ (կամ բաղկացուցիչ) հանգերը, որոնց մեջ մեկից ավելի բառերի հնչյուններ են մասնակցում: Օրինակ, Թումանյանի՝ «Մեծ անտառից նա զատված - Մարդու կացնիցն ազատված», անցավոր - անցավ օր: Պ. Դուրյանն ունի այսպիսի բարդ հանգեր՝ հար ազատ - հարազատ, թափ առինք - թափառինք, առնենք քայլ - առ նենգ գայլ, Ա. Վշտունին՝ վարսերը նրա - վառ սերը նրա, հարզանք - պար գանք, դու կաս - ու գաս, ու թեթև - մութե թև, Հ. Սահյանը՝ մատրդ դիր - հատընտիր: Բարդ հանգեր հատկապես շատ է ստեղծել Մայակովսկին (пистолет - столет, под дождем - подождем, удачи твою - бривтою):

Վերջապես, հանգերի մեջ հնչյունների համընկնումը կարող է լինել լրիվ և մասնակի: Երբ տողավերջի հնչյունները նույնությամբ կրկնվում են մի ուրիշ տողի վերջում, այդպիսի հանգը կոչվում է **ճշգրիտ** (ծեզին - հոզին, արյունամած - քամած, սարերի - օրերի): **Մոտավոր** (կամ **անճիշտ**) հանգերի մեջ նման հնչյունների կողքին լինում են նաև մեծ կամ փոքր չափով իրարից շեղվող կամ ակնհայտորեն տարբեր հնչյուններ (ձայնավորներ և բաղաձայններ): Օրինակ, **Տերյանը** հանգավորում է այսպիսի բառեր՝ մանուկ - անամոք, ավար է - խավարը, տրտում - ապարդյուն, **Չարենցը՝** մահ - համար - հիմա, անդին - անթիվ, հանդեպ - անդեմ, վերելք - քերենք, կրակ - գրած, այն չեմ - անչեղ, փախչող - թախճոտ, այնտեղ - անթև և այլն:

XIX դարի պոեզիային, շատ քիչ բացառությամբ, բնորոշ է ճշգրիտ հանգը, այնինչ XX դարի բանաստեղծներից շատերը գիտակցաբար գերադասում են մոտավոր հանգերը: Դա կապված է

նոր արտահայտչական հնարավորություններ որոնելու, արդեն գործածված հանգերը չկրկնելու ձգտման հետ: Անճիշտ հանգերը պոետներին նոր, անսպառ միջոցներ ընձեռեցին: Տերյանի հաջող փորձերից հետո հանգի այդ տեսակը տիրապետող դարձավ Չարենցի և ուրիշ հայ բանաստեղծների երկերում:

Երբեմն խոսվում է նաև տողամիջի (ներքին) հանգերի մասին, երբ նման հնչյուններ են ունենում նաև տողերի ներսում գտնվող բառերը (օրինակ, Տերյանի՝ «Իմ ճամփան անվախճան մի գիշեր, / Ինձ շոյող ոչ մի չող չի ժպտա», կամ Թումանյանի՝ «Երգով եկավ, / Վերքով գնաց Սայաթ-Նովան»): Ներքին հանգերը սովորաբար հանդես են գալիս միևնույն տողի ներսում կամ հարևան տողերի միջին մասում: Արևելյան պոեզիայի շատ ավանդական ձևեր (գաղեր, ուրբայի և այլն) անպայման ունենում են տողամիջի հանգերի կայուն համակարգ (օրինակ, Սայաթ-Նովայի երգերում՝ «Մո՛ւտ բախչեն նազով, քիզ գովիմ սազով, յա՛ր, իլթիմազով»), «Աշխարհումս ախ չիմ քաշի, քանի վուր ջան իս ինձ ամա. / Անմահական ջրով լիքըն օսկե փրնջան իս ինձ ամա»): Եթե սովորական հանգն ազդարարում է տողի ավարտվելը, ապա ներքին հանգը սովորաբար ցույց է տալիս կիսատողի կամ անդամի ավարտվելը և այս իմաստով իր հերթին նպաստում է ռիթմին: Ներքին հանգերը ոչ միայն մեծացնում են ոտանավորի երաժշտականությունը, այլև ընդգծում են որևէ միտք, ավելի կենդանի են դարձնում բանաստեղծական պատկերը:

Բանաստեղծական տան հիմնական տեսակները: Եթե ոտանավորի մեջ տողը կազմվում է ավելի փոքր ռիթմական միավորներից՝ ոտքերից և անդամներից, ապա, մյուս կողմից, մի քանի տողեր հաճախ միանում և կազմում են ավելի մեծ ռիթմական-արտասանական միավորներ՝ բանաստեղծական տներ*։ Բանաստեղծական տունը իմաստով և հանգավորմամբ սերտորեն կապված մի խումբ տողերի ամբողջությունն է։ Սովորաբար ողջ բանաստեղծություն, անգամ պոեմի ընթացքում կրկնվում է տան կառուցման միևնույն տեսակը։ Դա դառնում է ռիթմի ուժեղացման լրացուցիչ միջոց,

* Մի շարք եվրոպական լեզուներում ընդունված է ստրոֆա (ռուս.՝ строфа, անգլ.՝ strophe) տերմինը, որը հունարենից թարգմանությամբ բառացի նշանակում է պտույտ, շրջադարձ և նշում է բանաստեղծության մեջ ռիթմական ամենամեծ պարբերաշրջանը:

քանի որ հավասար տողերի հետ միասին պարբերաբար կրկնվում են նաև իրենց կազմով նման տները: Միաժամանակ, տունը գրելիս միշտ նաև իմաստային ավարտուն միավոր է՝ մեկ ծավալուն նախադասություն կամ սերտորեն առնչվող մի քանի նախադասությունների միասություն: Բանաստեղծությունն ընթերցելիս տների միջև բավական զգալի դադարներ են տրվում: Բայց երբեմն (ճիշտ է, հազվադեպ) նախադասության մի մասը կարող է անցնել հաջորդ տանը*:

Բանաստեղծական տան տեսակները շատ բազմազան են: Այստեղ կանգ կառնենք ամենից տարածված և հայկական պոեզիային բնորոշ տեսակների վրա:

Տան ամենապարզ ձևը երկտող տունն է (դիստիքոս), որի երկու տողերն իրար հետ հանգ են կազմում.

Եգիպտական բուրգերը փոշի կդառնան,
Արևի պես, երկի՛ր իմ, կվառվես վառման: (Տերյան)

Երկտող տներով է գրված Իսահակյանի «Աբու-Լալա Մահարի» պոեմն ամբողջությամբ:

Ամենից հաճախ հանդիպում է քառատող տունը (քատրեն), որով գրվել են շատ բանաստեղծություններ և պոեմներ: Քառատողի մեջ կիրառվում են հանգավորման տարբեր ձևեր.

ա) Կից հանգավորում (1-2, 3-4) - aabb

Առտու մը դեռ մթնչաղ՝
Կը ծավալեր չող ու շաղ,
Ծաղկանց մեջ քեզ տեսա ես,
Կը ժպտեիր լուանո պես: (Գուրյան)

բ) Ոսչաձև հանգավորում (1-3, 2-4) - abab.

Այսօր դու քաղցր ես նայում, առավո՛տ,
Եվ դյուրեկան է համբույրը քո զով,
Եվ լայն է բացված հեռուն արևոտ,
Ու գինով եմ ես մի նոր երազով: (Տերյան)

* Այդ երևույթը կոչվում է տնային տողանց:

զ) **Օղակաձև հանգավորում (1-4, 2-3) - abba.**

**Մի օր առհավետ կյանքս կանիծեմ
Ու գունատ հույսի քայլերով տարտամ
Կրգտնեմ ուղին հեռավոր քո տան
Եվ թույլ ձեռներով դուռըդ կրծեծեմ:** (Տերյան)

Երբեմն էլ քառատողի մեջ հանգավորում են միայն 2-րդ և 4-րդ տողերը, իսկ 1-ինն ու 3-րդը մնում են անհազ (օրինակ, Պատկանյանի «Արաքսի արտասուքը»), կամ էլ բոլոր տողերն ավարտվում են նույն հանգով՝ aaaa:

Քառատողի մեջ մտնող տողերը հայերենում մեծ մասամբ հավասար թվով վանկեր են ունենում: Բայց երբեմն հարևան տողերը կարող են նաև անհավասար լինել.

**Գարնան լուսե ամպի նըման՝
Այս խավար կյանքում
Դու նետել ես մի թովչական
Ժրպիտ իմ հոգուն:** (Տերյան)

Ձնայած տողերի անհավասարությունը՝ այս տունը մի ուրիշմական ամբողջություն է, որովհետև 1-ին և 3-րդ տողերը (8-վանկանի) և 2-րդ ու 4-րդ տողերը (5-վանկանի) միմյանց հավասար են և մեկընդմեջ հաջորդում են իրար:

Համեմատաբար քիչ են հանդիպում եռատող տները (տերցետ), որոնք սովորաբար ունենում են կից հանգավորում (aaa, bbb և այլն): Եռատող տան ամենատարածված տեսակներից մեկը կոչվում է տերցին, որով գրված է համաչխարհային գրականություն մի այնպիսի դասական երկ, ինչպես Դանտեի «Աստվածային կատակերգություն» վիթխարի պոեմը: Հայ բանաստեղծներից տերցիններ ունեն Տերյանը, Մեծարենցը, Չարենցը: Հանգավորումը տերցիններում հետևյալ ձևով է. առաջին տան մեջ հանգավորվում են առաջին և երրորդ տողերը, իսկ երկրորդ տողը հանգավորվում է հաջորդ տան առաջին և երրորդ տողերի հետ և այսպես շարունակ (aba bcb cdc ded efe..... f): Բանաստեղծությունն ավարտվում է մեկ առանձին տողով, որը հանգավորվում է վերջին տան միջին տողի հետ: Ահա Արչակ Չոպանյանի մի բավական երկարաչունջ տերցինի եզրափակիչ մասը.

**Պիտի գրեմ ու լայն շունչով մը հուզման՝
Պիտ երգեմ չքնաղ քու դեմքդ հըրագես
Եվ քու հոգիիդ չընորհն անսահման:**

Ու դարե ի դար, սիրով բոցակեզ
Սիրտերը մատաղ, երգիս շողյունեն
Քեզ գուշակելով, պիտի պաշտե՞ն քեզ:

Եվ զիս նախանձով պիտի երանեն:

Լինում են նաև հնգատող տներ՝ հանգավորման տարբեր սկզբունքներով (*ababa, abbab*), բայց ավելի հատկանշականը այն ձևն է, որ ընտրել է Չարենցը «Մուսայիս» բանաստեղծությունից մեջ (*abaaab*):

Դու նզովեցիր օրերը քո հին՝
Այնքան անկրակ ու մեռած այնքան,
Եվ, զնդերի հետ ելած զրոհի,
Որպես մի կարմիր ամազոնուհի
Դու շեփորեցիր կռիվ ու պայքար:

Բազմազան են հանգավորման ձևերը նաև վեցատողանի տներում, որոնցից ամենատարածվածը *aabccb* ձևն է: Օրինակ՝

Երեք բարդի ես գիտեմ,
Նրանք նազում են իմ դեմ,
Օ, երեք բարդի.
– Մանկություն՝ իմ դեղնածամ,
Մանկություն իմ, որ անցար
Նոր ցանած արտից...

(Գ. Մահարի)

Ութտողանի տները տարբեր սկզբունքներով են կառուցվում. ամենանշանավոր տեսակը օկտավին է, որն ունի հանգավորման շատ կայուն սկզբունք՝ 1-3-5, 2-4-6, 7-8 (*abababcc*): Եվրոպական և ռուսական պոեզիայում շատ սիրված այդ չափը հայ բանաստեղծներից կիրառել է Չարենցը «Մանկություն» պոեմում.

Չեմ մոռանա երեք այն առավոտը ես...
Երկինքը ջինջ. ինչպես լվացվելուց հետո...
Օղը մաքուր, բուրյան, ողողված է ասես
Գարնան, վարդի, բախտի, կամ մանկության հոտով:–
Մի տասնամյա մանուկ՝ հագած մի նոր զգեստ՝
Անցնում եմ ես ահա պատուհանի մոտով
Մեր տանտիրոջ, որի փոքրիկ տղան տգեղ
Միշտ պարծենում էր իր զգեստներով չքեղ:

Ինչ վերաբերում է սովորական ութտողանի տներին, ապա

այդպիսի օրինակներ հայ պոեզիայում չատ կան (օրինակ, Նալբանդյանի «Ազատություն» բանաստեղծությունը):

Կան նաև յոթ, ինը, տասը տողանի տներ, բայց մեր պոեզիայում դրանք լայն գործածություն չեն գտել:

Պուշկինն իր «Եվգենի Օնեգին» չափածո վեպում ստեղծել է ծավալուն բանաստեղծական տան մի ուրույն տեսակ, որը կոչվում է **օնեգինյան տուն**: Այդ տունը բաղկացած է 14 տողից (8-9-վանկանի յամբական տողերից) և պարունակում է երեք քառատող ու մեկ երկտող: Առաջին քառատողն ունի խաչաձև հանգավորում, երկրորդը՝ կից, երրորդը՝ օղակաձև, իսկ եզրափակիչ երկտողը՝ դարձյալ կից հանգավորում: Հայ պոեզիայում օնեգինյան տներով գրելու միակ փորձը Լ. Շանթի «Լեռան աղջիկը» պոեմն է: Պահպանելով տների կառուցման բոլոր նշված սկզբունքները՝ հայ բանաստեղծը, սակայն, գրում է ոչ թե 8-9, այլ 10-վանկանի (5+5) տողերով.

Լեռան՝ը, սե՛գ լեռներ, ես կը սիրեմ ձեզ,
Կը սիրեմ բուռն ու անզուսպ սիրով.
Հըպարտ գագաթնիդ՝ հըսկաներ կարծես՝
Ո՛ւժ կը ներչնչեն, թարմություն՝, կորո՛վ:
Հո՛ղ ամեն մի բան սրտիս կը ժպտի,
Թախիծն ու երկյուղ կը վանն մեկդդի.
Հո՛ղ զովիկ հով մը դեմս կը փութա,
Եվ կուրծքըս ազատ չունչ կ'առնն կու տա,
Իսկ անդընդախոր ձորի հատակին՝
Երբ իր պատկերը պատռել տըքնելով՝
Կ'ուռի կ'ուլըրի ջուրը գետակին,
Սիրտս ալ, գետին պես կը խայտա վետվետ.
Եռալ փըրփըրի կ'ուզեմ իրեն հետ:

Որոշ չափածո գործերում, հատկապես երգի համար գրված բանաստեղծություններում, պարբերաբար կրկնվում են առանձին տողեր կամ տներ, որով ընդգծվում է որևէ տրամադրություն կամ գաղափար: Կրկնվող հատվածը կոչվում է **կրկներգ (ռեֆրեն)**: Օրինակ, կրկներգ ունի Տերյանի «Կարուսել» բանաստեղծությունը, որի տարբեր մասերում հինգ անգամ կրկնվում է միևնույն երկտողը.

Պտտվիր, պտտվիր, կարուսել,
Ես քո երգը վաղուց եմ լսել...

Վերջում անհրաժեշտ է ասել, որ երկը կանոնավոր տների բաժանելու սկզբունքը միշտ չէ, որ կիրառվում է բանաստեղծների կողմից: Շատ բանաստեղծություններում և պոեմներում (նաև չափածո դրամաներում) հաճախ բացակայում է միանման տների կանոնավոր հաջորդականությունը, երկը կառուցվում է տարբեր չափի հատվածների ազատ զուգորդմամբ*: Դա ավելի բազմազան և անկաշկանդ է դարձնում բանաստեղծական խոսքը: Հայ պոեզիայում այդ սկզբունքով են գրված Հ. Թումանյանի «Դեպի Անհունը», «Պոետն ու Մուսան», Ե. Չարենցի «Նմբապետ Շավարչը», «Դեպի լյառը Մասիս», Ն. Չարյանի «Ջայն հայրենական» պոեմները, Պ. Սևակի «Անլուելի զանգակատունը» և շատ բանաստեղծություններ նրա «Մարդը ափի մեջ», «Եղիցի լույս» ժողովածուներից:

Բանաստեղծության կայուն ձևեր: Պոեզիայի պատմության մեջ մշակվել են նաև բանաստեղծության կառուցման մի շարք կայուն ձևեր, որոնք երբեմն հարատևել են դարերի ընթացքում: Այդ ձևերից ամենատարածվածն ու նշանավորը սոնետն է (հայերեն թարգմանվել է հնչյակ): Բանաստեղծության այդ տեսակը, սկիզբ առնելով XIII-XIV դդ. Իտալիայում (Դանտեի և Պետրարկայի սոնետները), լայնորեն տարածվել է համաշխարհային գրականության մեջ: Շեքսպիրը սոնետների մի ամբողջ գիրք է գրել, ինչպես և Միցկևիչը: Հայ բանաստեղծներից սոնետներ են գրել Հովհաննիսյանը, Թեքեյանը, Տերյանը, Մեծարենցը, Չարենցը և ուրիշներ: Սոնետը 14-տողանի բանաստեղծություն է՝ կազմված սկզբում երկու քառատողից և ապա երկու եռատողից: Մշակվել են սոնետի տողերի հանգավորման տասնյակ ձևեր: Տարածված է, օրինակ, այն տեսակը, երբ քառատողերը հանգավորվում են օղակաձև և ունեն երկու հանգ (abba, abba), իսկ եռատողերը՝ այսպես՝ cdc, ede**:

Այդ ձևով է գրված Մեծարենցի «Պետրոս Դուրյան» սոնետը.

Լուռ, մարմարակերտ դամբանին խորեն,
Հանճարի աչքերն անքույթ կը նային,
Լույս ոգիներու կյանքովն երկնային
Ա՛լ մեկուսացած ունայն ժխորեն:

* Այդպիսի չափածո երկերը անվանում են ապատնային (աստրոֆիկ):

** Սոնետի այդ տեսակը երբեմն անվանում են «իտալական սոնետ», այն դեպքում երբ Շեքսպիրը գրել է այսպես կոչված «անգլիական սոնետի» ձևով, որը բաղկացած է երեք քառատողից և մեկ երկտողից:

Մեռա՛վ, խանդավառ սերերն երգելեն՝
Ու պիտի հավետ միտքերն հրմային
Իր թունդ քրնարեն, ու երգերն ալ հին
Պաշտումով ըզմեզ միչտ պիտի գերեն:

Հույզով մեռա՛վ ան, հուշքով՝ կապրի դեռ,
Ծառերուն նրման, որ թարմ ու դալար,
Իր գերեզմանին կելլեն քովն ի վեր:

Հիացքներ կերթան իրեն ետևեն...
Եվ իր հուշքերն ալ, հավետ անմուլար
Ու մի՛չտ ոգևոր՝ դեռ պիտի տևեն:

Երբեմն սոնետն ունենում է լրացուցիչ 15-րդ տող, որը առաջին տողի կրկնությունն է նույնությունամբ կամ որոշ փոփոխություններով (այդպիսին է Մեծարենցի «Աքրասիաներու շուքին տակ» սոնետը): Դրանք կոչվում են «պոչավոր» սոնետներ: Լինում են նաև այսպես կոչված «չրջուն սոնետներ», որտեղ սկզբից երկու եռատողերն են, ապա քառատողերը:

Որոշ բանաստեղծներ (օրինակ՝ Վ. Բրյուսովը) գրել են սոնետների պսակ, որը բաղկացած է 15 սոնետից և ունի այսպիսի կառուցվածք. յուրաքանչյուր բանաստեղծության վերջին տողը կրկնվում է իբրև հաջորդի առաջին տող, իսկ վերջին՝ 15-րդ սոնետը գոյանում է նախորդ 14 սոնետների առաջին տողերից:

Տրիոլետը ութտողանի բանաստեղծություն է, որի մեջ 1-ին տողը նույնությամբ կրկնվում է իբրև 4-րդ և 7-րդ տողեր, իսկ 2-րդ տողը կրկնվում է վերջին՝ 8-րդ տողում: Ահա Տերյանի բազմաթիվ տրիոլետներից մեկը.

Չեմ դավաճանի իմ նվարդին,
Որքան էլ դյուլթես, ճ, Շամիրամ,
Որպես արքան այն, մանուկ Արան,
Չեմ դավաճանի իմ նվարդին:
Որքան փորձանք գա իմ գոհ-սրտին,
Որքան էլ փայլող փայե նրան,
Չեմ դավաճանի իմ նվարդին,
Որքան էլ դյուլթես, ճ, Շամիրամ:

Տրիոլետի նման՝ եվրոպական միջնադարյան պոեզիայում է ձևավորվել նաև բանաստեղծական մի ուրիշ կայուն տեսակ՝ ռոնդոն: Այն մեզ հասել է մի քանի տարբերակով, որոնք ունեն տողերի տարբեր քանակ, կրկնություն և հանգավորման տարբեր կարգ: Ամենից տարածվածը եղել է 13-տողանի ռոնդոն՝ բաղկացած երկու

քառատող և մեկ հնգատող տներից: Նրա մեջ առաջին տողը կրկնվում է նաև 7-րդ և 13-րդ տողերում, իսկ 2-րդը՝ 8-րդ տողում: Ամբողջ բանաստեղծության միջով անցնում են երկու հանգային վերջավորություններ: Այդ ձևով մի քանի ոտնոցներ է գրել Արչակ Չոպանյանը, որոնցից մեկը «Աստղերը» բանաստեղծությունն է.

Աստղերը լուռ ցավեր են,
Որոնք կ'այրին հավիտյան,
Արցունքներ ջինջ թախծություն՝
Կախված երկնի բիբերեն:

Գիչերին ծոցն օվկիան
Բոցոտելով քաղցրորեն,
Աստղերը լուռ ցավեր են,
Որոնք կ'այրին հավիտյան:

Անհունին մութ խորերեն,
Աստվածային հրամատյան,
Ամբավ քերթված լուսերփնյան,
Խորհուրդ ու սուգ կծորեն.
Աստղերը լուռ ցավեր են:

Կյանքի վերջին շրջանում մի քանի ոտնոցներ է գրել նաև Ե. Չարենցը՝ հետևելով այդ ձևի ուրիշ տարբերակներին:

Հայ պոեզիայում գործածվել են նաև բանաստեղծության կառուցման մի շարք արևելյան կայուն ձևեր: Քառյակը (ոււրայի) չորստողանի ավարտուն բանաստեղծություն է, որը մեր նոր պոեզիայում փիլիսոփայական և գեղարվեստական մեծ խորություն հասցրին Թումանյանը և Չարենցը: Քառյակի կառուցման բազմազան ձևերից ամենից տարածվածն այն է, երբ հանգավորվում են 1, 2, 4-րդ տողերը, ընդ որում՝ տողավերջում կրկնվում են մեկ կամ մի քանի բառեր (որոնք միասին կոչվում են **ռեղիֆ**), իսկ նրանց նախորդող բառերը հանգավորվում են: Երրորդ տողը մնում է անհանգ: Ահա Թումանյանի քառյակներից մեկը.

Աղբյուրները հրնչում են ու անց կենում,
Ծարավները տենչում են ու անց կենում,
Ու երջանիկ ակունքներին երազուն՝
Պոետները կանչում են ու անց կենում:

Քառյակը կարող է գրվել նաև առանց ռեղիֆի, խաչաձև կամ կից հանգավորմամբ և կամ նույնիսկ բոլոր չորս տողերի վերջում հանդես եկող միևնույն հանգով:

Գազելը բաղկացած է երկտող տներից: Առաջին տան տողերի վերջում կրկնվում են մեկ կամ քանի բառեր (ոեդիֆ), իսկ նրանց նախորդող բառերը հանգավորվում են: Հետո այդ նույն հանգը և կրկնվող բառերը հանդես են գալիս նաև հաջորդ բոլոր տների երկրորդ տողերում, իսկ առաջին տողերը մնում են անհանգ: Գազելի ձևը հաջողութամբ կիրառել են Տերյանը, Չարենցը և ուրիշներ: Ահա Ն. Զարյանի «Հայոց լեզուն» գազելի սկիզբը.

**Արի՛, եղբայր, փառաբանենք մեր քաղցրաբառ հայոց լեզուն,
Մեր սրտի ջրի, մեր ձեռքի թուր, մեր հոգու լար հայոց լեզուն:**

**Հոսել է նա մեր դարերից, մեր սարերից ու մեր սրտից,
Արաքսի պես միշտ կենդանի, միշտ անսպառ՝ հայոց լեզուն:**

Միջնադարի Հայ պոեզիայում շատ տարածված է եղել հայրենը՝ բանաստեղծական մի չափ, որն սկիզբ է առնում դեռևս Նարեկացու և Ֆրիկի տաղերից և տիրապետող դառնում քուչակյան քառյակներում: Հայրենի չափը 15-վանկանի տող է՝ բաղկացած երկու կիսատողերից: Առաջին 7-վանկանի կիսատողի մեջ մտնում են երկու յամբ և մեկ անապեստ, իսկ երկրորդ կիսատողն ունի 8 վանկ և պարունակում է մեկ յամբ ու երկու անապեստ: Օրինակ՝

**Ես ա՛չք / ու դու լո՛ւյս, / հոգի՛, // առանց լո՛ւյս / ա՛չքն / խավարի՛.
Ես ձուկ / ու դու ջո՛ւր, / հոգի //, առանց ջո՛ւր / ձո՛ւկն / մեռանի՛.
Երբ զձո՛ւկն / ի ջրե՛ն / հանե՛ն // ւ ի այլ ջո՛ւր / ձգե՛ն, / նա ապրի՛
Երբ զի՛ս / ի քենե՛ / զատե՛ն, // քան զմեռնե՛լն / այլ ճա՛ր / չի լինի՛:**

Բազմազան են նաև աշուղական բանաստեղծական չափերը (դաստան, դիվան, մուխամմազ, դուրեյթ և այլն): Հատկապես տարածված է այն չափը, որի առաջին տունը կառուցվում է քառյակի՝ վերը նկարագրված սկզբունքով: Առաջին տան հանգը և կրկնվող բառերը (ոեդիֆ) հանդես են գալիս նաև հաջորդ տների վերջին տողերում, իսկ այդ տների առաջին երեք տողերը հանգավորվում են իրար հետ: Այդ ձևով են գրված (բացի Սայաթ-Նովայի և մյուս աշուղների երգերից) Չարենցի «Տաղարանի» շատ գործեր, այդ թվում և «Ես իմ անուշ Հայաստանի...» բանաստեղծությունը:

Բաղաձայնույթ և առձայնույթ: Չափածո երկերում երբեմն որոշակի նշանակություն է ձեռք բերում նաև Հնչյունային կողմը (բանաստեղծական Հնչյունաբանություն): Եթե առօրյա-խոսակցական լեզվում մենք ուշադրություն չենք դարձնում բառերի Հնչյունական

կազմին, ապա գրական երկում, մանավանդ բանաստեղծությունն մեջ, հեղինակն այդ խնդրի նկատմամբ չի կարող անտարբեր լինել: Չափածո խոսքի գեղագիտական նշանակությունը ենթադրում է նաև բարեհնչյունություն, սահունություն, և բանաստեղծական զգացողությունը պոետին թելադրում է այնպիսի բառերի ընտրություն, որոնց հնչյունային կազմը ևս ներդաշնակում է բովանդակության տպավորիչ արտահայտմանը:

Հարց կարող է ծագել՝ մի՞թե հնչյուններն ինքնին վերցրած որոշակի բովանդակություն կամ տրամադրություն են արտահայտում: Իհարկե՝ ո՛չ: Հնչյունը իմաստ է ձեռք բերում միայն բառային համատեքստում՝ այլ հնչյունների հետ զուգակցվելով: Առանձին վերցրած՝ հնչյունների հետ որոշ կայուն տրամադրություն, հույզ կապել չի կարելի: Սակայն կոնկրետ բանաստեղծության մեջ մենք այդպիսի կապ երբեմն նկատում ենք կամ, ընդհակառակը, զգում ենք որոշ հնչյունների անհամապատասխանությունը արտահայտվող տրամադրությանը: Նորից հիշենք Տերյանի տողերը.

**Ձեռներում Ձեր մանրիկ, նվազուն,
Ձեր ձայնում, երբ ասում եք «Տերյան»,
Ձեր բարակ ժրպիտում նախրյան
Մի թախիծ կա մեղմած ու թաքուն.**

Իսկույն նկատվում է այսպես կոչված ձայնորդ (սոնանտ) հնչյունների (մ, ն, ը, ո, յ) բավական մեծ կուտակումը (միայն այս քառատողում նրանց թիվը հասնում է 29-ի). զրանք իրենց փափկությունը ավելի են ընդգծում բանաստեղծության նուրբ տրամադրությունը, մեղմ ու սահուն երանգը, երաժշտականությունը: Դրան նպաստում են նաև ձ և ծ հնչյունները, որոնք հանդես են գալիս յոթանգամ:

Իսկ այժմ վերցնենք մի քառատող Չարենցի «Մահվան քայլերգ» բանաստեղծությունից.

**Մենք փող զարկինք և արձազանքն ահավոր
Երկրից երկիր որոտաձայն չառաչեց,
Եվ սրտերում միլիոնավոր, բյուրավոր
Ըմբոսությունն ահազնացավ ու աճեց:**

Այստեղ էլ (հատկապես առաջին և չորրորդ տողերում) մեր ուշադրությունը գրավում են պայթական հնչյունները (բ, փ, գ, ք), որոնք տվյալ դեպքում ներդաշնակում են բանաստեղծության մարտական, կամային պաթոսին:

Սակայն հնչյունների այս դերի ընկալումը բավական սուբյեկտիվ բնույթ ունի, և չի կարելի բանաստեղծություն մեջ այս կամ այն հնչյունի հաճախակի երևան գալն անպայման կապել որևէ բովանդակության հետ:

Իր նշանակությունը ավելի որոշակի է այսպես կոչված **նմանաձայնությունը** (բնաձայնությունը): Դա այն երևույթն է, երբ հաճախակի հանդես եկող հնչյունն իր բնույթով օգնում է ավելի լավ պատկերացնելու նկարագրվող առարկան: Այն հիշեցնում է մեզ բնության որևէ կողմի, որևէ շարժման, գործողության հետ կապված բնորոշ ձայներ, մեր երևակայության մեջ կարծես «լսողական պատկեր» է ստեղծում:

Գեղարվեստական խոսքի մեջ միևնույն կամ նման բաղաձայն հնչյունների կուտակումը կոչվում է **բաղաձայնույթ** (ալիտերացիա), իսկ միևնույն ձայնավորի կրկնությունը՝ **առձայնույթ** (ասոնանս):

Բաղաձայնույթը հայ պոեզիայում հին պատմություն ունի: Նրա առաջին դասական օրինակները մենք տեսնում ենք դեռ Նարեկացու տաղերում («Աչքն ծով ի ծով ծիծաղախիտ ծավալանայր հառավոտուն», «Շուշանն շաղով լցյալ, շող շաղով և շար մարգարտով») և այլն): Ալիտերացիայով շատ հարուստ է նաև XIX-XX դդ. հայ պոեզիան: Իսկական բանաստեղծի գրչի տակ այն միշտ ծառայել է գեղարվեստական պատկերմանը: Այսպես, Դուրյանի տողերում՝ «Ո՛հ խուրձ մը վարս, եղեմ մը շունչ, Շրջագգեստ մը չրչեց իմ շուրջ», Ն. Չ հնչյունների կրկնությունն օգնում է ընկալելու պատկերը տեսողական և լսողական որոշակիությունը: Իսկ Թումանյանի «Ախթամար» բալլադի առաջին տողում («Ծիծաղախիտ Վանա ծովի») և հետևյալ քառատողում՝

Ծփում է ծովն ակծածան,

Ծըփում է սիրտը տըղի.

Գոռում է ծովն ահեղաձայն,

Նա կըրվում է կատաղի...

Ծ, ձ հնչյունների կրկնությունն օգնում է «լսելու» լճի ալիքների ծփանքն ու շառաչանքը:

Բովանդակության հետ անխզելիորեն կապված բաղաձայնույթի անգերազանց օրինակ է Վահան Տերյանի «Շուկ և չրչուն» բանաստեղծությունը: **Ջ, ս** և մանավանդ **չ** չփական, ինչպես նաև **ջ** հնչյունների կրկնության շնորհիվ մենք կարծես լսում ենք աշնանային քամու նվազը, ծառերից վայր թափվող տերևների մեղմ չրչունը.

Աչնան մշուշում չչուկ ու չըշյուն...
...Անտես ու հուշիկ իմ շուրջը չըջում,
Եվ չնջում ես, և անուշ չըջում,
Պայծառ տրամուխյամբ ինձ ես անըջում
Ու դադտնի սիրով սիրում ու հիշում...
... Եվ չնջում ես, և չըջում անուշ,
Անտես ու հուշիկ իմ շուրջը չըջում:

Բերենք նմանաձայնություն ևս մի օրինակ Ա. Վչտունուց.

Դու թուխ ու թոթով թմբլիկ թմբկահար,
Թող թմբուկդ թունդ թնդա...

Պայթական դ, թ, բ հնչյունների անընդհատ կրկնությունը (երկու տողերում 16 անգամ) մեզ ասես հիշեցնում է թմբուկի ու թմբիկ նվագը: Բայց եթե նույնիսկ կրկնվող հնչյունը պատկերվող երևույթի մասին ուղղակի ակնարկ չի պարունակում, այն ինքնին կարող է դառնալ բանաստեղծության որևէ տրամադրության խտացում և խորհրդանիշ: Ահա իր կյանքի և երկրի պատմության ծանրագույն շրջանում՝ 1937 թ., Չարենցի գրած մի տրիոլետը, որը մեզ հասել է բազմաթիվ տարբերակներով.

Մառ մորմոքում է մայրամուտը,
Մահվան մոխիր է մովից մաղում,-
Մեռնում է մութը մթնշաղում,-
Մառ մորմոքում է մայրամուտը:-
Մտորումներս մահ են, մութ են,
Մարխե մտքեր են միայն մխում,-
Եվ մորմոքում է մայրամուտը,
Մահվան մրուր է մովից մաղում...

Արտաքուստ կարող է թվալ, որ ամբողջ բանաստեղծությունը միայն մ հնչյունով սկսվող բառերով գրելը Չարենցի համար զուտ ձևական խնդիր է եղել, լեզվական վարպետության ցուցադրման միջոց: Բայց ավելի քան երեք տասնյակ անգամ կրկնվող միևնույն հնչյունը իր հերթին ավելի է խորացնում տրիոլետում արտահայտված ողբերգական տրամադրությունը, տազնապի և մռայլ սպասումների մթնոլորտը:

Այս օրինակները միաժամանակ ցույց են տալիս, որ կրկնվող բաղաձայնները ծառայում են պատկերավորությանը ոչ թե ինքնին, այլ բանաստեղծության համապատասխան բովանդակության հետ սերտորեն կապված:

Առձայնույթը՝ որոշ գեղարվեստական նպատակով ձայնավոր հնչյունների կրկնությունը, ավելի հազվադեպ է, և ավելի դժվար է որսալ նրա կապը պատկերվող երևույթի հետ: Բայց այդ կապը կարելի է հստակորեն նկատել, օրինակ, հետևյալ տողերում.

– Վուչ-վո՛ւչ, Անո՛ւչ, վուչ-վո՛ւչ, քուրի՛կ,
Վո՛ւչ քու սերին, քու յարին...
Վուչ-վո՛ւչ, Սարո՛, վուչ-վո՛ւչ, իզի՛թ,
Վո՛ւչ քու սիրած սարերին...

«Անուչ» պոեմի նախերգանքում և վերջում կրկնվող այս քառատողի մեջ ու ձայնավորի կուտակումը (15 անգամ) հերոսների ողբերգական ճակատագիրը սզացող ձայնի տպավորություն է ստեղծում՝ զուգակցվելով վ, շ հնչյունների բաղաձայնույթի հետ:

Առձայնույթը առհասարակ շատ հաճախ է զուգակցվում բաղաձայնույթի հետ: Այսպես, Տերյանի «Շշուկ ու չրչուն» բանաստեղծության մեջ հստակորեն նկատվում է նաև ու ձայնավորի կուտակումը, որը, միացած մեզ արդեն ծանոթ բաղաձայնույթին, օգնում է ստեղծել մի յուրօրինակ երաժշտական տրամադրություն: Բաղաձայնույթն ու առձայնույթը միանում են նաև Տերյանի հետևյալ տողերում.

Վարդավառի վարդերը վառ
Երգող երգչիդ երգվում եմ ես...

(վ, ը, ու-ի բաղաձայնույթ և ա, ե-ի առձայնույթ):

Կամ՝ Մեծարենցի բանաստեղծություններից վերցրած հետևյալ օրինակներում.

Նավակներ մեկնեցան ամենն ալ, բաղձանքով ակաղձուն,
Հեռացան ամենն ալ՝ ծրփանուտ երազիս ափունքեն...

(մ, ն-ի բաղաձայնույթ և ա-ի առձայնույթ):

Մափ կը զարնե, ծիծաղեն ծըլեր է ծիրն իր այտին,
Անո՛ւչ արև մանկական, ամպ ու մեզի անգիտակ...

(ծ-ի բաղաձայնույթ և ա-ի առձայնույթ):

Ամեն մի հնչյունային կրկնություն իմաստ է ձեռք բերում մի-միայն կոնկրետ բնագրի սահմաններում: Ռիթմի, չափի, հանգի և տան նման՝ բանաստեղծական հնչյունաբանությունը ևս միշտ, վերջին հաշվով, պայմանավորված է բովանդակությամբ և ծառայում է նրա արտահայտմանը:

ԳՐԱԿԱՆ ՍԵՌԵՐ ԵՎ ՏԵՍԱԿՆԵՐ

ԳՐԱԿԱՆ ՍԵՌԵՐ

Գրական երկերի բազմազանությունն պատճառները: Գրական երկերը տարբերվում են իրարից ոչ միայն կոնկրետ պատմական և գեղարվեստական բովանդակությամբ, այլև իրենց բուն տիպով՝ կյանքի արտացոլման սկզբունքով, կառուցվածքով, ընդգրկմամբ: Այդ տարբերությունը կարելի է հեշտությամբ նկատել նույնիսկ միևնույն գրողի տարբեր երկերի միջև: Այսպես, Շիրվանզադեի «Քառոն» ունի կյանքի շատ լայն ընդգրկում, բազմաթիվ գործող անձինք, ներկայացնում է իրականության բազմազան պատկերներ: Այնինչ նրա մեկ այլ ստեղծագործություն՝ «Հրդեհ նավթագործարանում», պատկերում է կյանքի միայն մեկ տեսարան, երևան է բերում ընդամենը մի քանի գործող անձ, այն էլ՝ առանց հանգամանալից բնութագրման: Այդ տարբերության պատճառն այն է, որ հիշյալ երկերը պատկանում են տարբեր գրական տեսակների. առաջինը վեպ է, իսկ երկրորդը՝ պատմվածք: Բոլորովին այլ առանձնահատկությունների մենք կհանդիպենք նույն գրողի «Պատվի համար» կամ «Մորզանի խնամին» երկերում, որոնք ամբողջովին կառուցված են գործող անձանց խոսակցությունների վրա: Դրանք դրամատիկական երկեր են: Շատ տարբերություններ կան նաև չափածո երկերի միջև: Օրինակ, Թումանյանի պոեզիայում մենք գտնում ենք և՛ մարդկային որևէ տրամադրություն կամ վիճակ պատկերող բանաստեղծություններ («Հին օրհնություն», «Գութանի երգը», «Հայրենիքիս հետ» և այլն), և՛ որևէ ժողովրդական ավանդություն պատմող բայլաղներ («Փարվանա», «Ախթամար», «Թագավորն ու չարչին» և այլն), և՛ ամբողջական սյուժե ունեցող, անցյալի կամ ժամանակակից կյանքի որևէ պատ-

մություն վերարտադրող պոեմներ («Անուշ», «Լոռեցի Սաքոն», «Թմկաբերդի առումը» և այլն):

Այսպես, գրականության մեջ գոյություն ունեն տարբեր ժամանակ ձևավորված գրական բազմաթիվ տեսակներ՝ վեպ, պատմվածք, վիպակ, պոեմ, բալլադ, բանաստեղծություն, առակ, ակնարկ, ողբերգություն, կատակերգություն և այլն: Գրական ստեղծագործության այդ և մյուս տիպերի առանձնահատկությունների, նրանց ծագման ու զարգացման ուսումնասիրությունը գրականության տեսության հիմնական խնդիրներից մեկն է:

Տարբեր գրական տեսակների ծագումն ու գոյությունը պետք է բացատրել արվեստի զարգացման օբյեկտիվ օրենքներով, պատմական և գեղարվեստական անհրաժեշտությամբ: **Նախ**, կյանքի երևույթների բազմազանությունն արտացոլելու համար գրականությունը պետք է մշակեր բազմազան գեղարվեստական միջոցներ, որովհետև ոչ մի գրական ձև, որքան էլ այն համապարփակ լինի, չի կարող միայնակ լուծել իրականության բոլոր կողմերն արտացոլելու բարդ խնդիրը: Ահա, կյանքը որքան հնարավոր է լայն, համակողմանի ընդգրկելու պահանջն է, որ հիմք է ծառայել գրական տարբեր տեսակների առաջացման ու զարգացման համար: **Երկրորդ**, բազմազան է նաև ստեղծագործող անհատի վերաբերմունքը դեպի իրականությունը: Գաղափարական և հուզական գնահատականի երանգները կախված են դարաշրջանից, հասարակական և ազգային հանգամանքներից, գրողի անհատական խառնվածքից և այլն: Գեղագիտական վերաբերմունքի բոլոր կողմերն արտացոլելու համար ևս անհրաժեշտ է, որ գրական տարբեր տեսակներ լինեն: Այս պատճառները, միասին վերցրած, պայմանավորել են գրական ստեղծագործության բազմազան տիպերի երևան գալը:

Գրական երկերի դասակարգման հարցով գրականագիտությունն սկսել է զբաղվել դեռևս անտիկ աշխարհում: Արիստոտելն իր «Պոետիկայում» արդեն խմբավորում է դրանք որոշակի սկզբունքով: Մասնավորապես, նրա գրքում մենք գտնում ենք գրական բազմազան ստեղծագործությունների բաժանումը երեք մեծ խմբի՝ **էպոս**, **լիրիկիա** և **դրամա**: Այդ բաժանումը պահպանվեց դարերի ընթացքում և նոր ժամանակների գրականագիտության մեջ ստացավ **գրական սեռեր** անվանումը: Պետք է հիշել, որ ինչպես գրական սեռ, այնպես էլ նրա մեջ մտնող ավելի փոքր միավորների՝

գրական տեսակների ըմբռնումը գրականագիտությունը փոխ է առել բնագիտությունից: Լինելով փոխաբերական հասկացություններ՝ սեռը և տեսակը օգնում են ճիշտ պատկերացնելու բազմազան գրական երևույթների փոխհարաբերությունը:

Ինչո՞վ են տարբերվում գրական սեռերն իրարից: Սխալ կլիներ այդ տարբերությունը որոնել սոսկ նրանց արտաքին ձևի մեջ, օրինակ, այն բանում, որ քնարական բանաստեղծությունները գրվում են չափածո կամ սովորաբար փոքր ծավալ ունեն, այնինչ էպիկական երկերը (վեպ, վիպակ, պատմվածք) գրվում են արձակ և ավելի ընդարձակ են: Այդ արտաքին հատկանիշները հարցը չեն լուծում, մանավանդ որ գրանք պարտադիր չեն, լինում են չափածո գրված վեպեր (օրինակ, Բայրոնի «Դոն Ժուանը», Պուշկինի «Եվգենի Օնեգինը»), ինչպես նաև արձակ գրված քնարական գործեր (Նիչենք Տուրգենևի արձակ բանաստեղծությունները, Ռ. Թագորի «Պարտիզպանը»): Գրական սեռերի տարբերությունը պետք է որոնել կյանքի արտացոլման սկզբունքների մեջ:

Գրական բոլոր երկերի բովանդակությունն էլ իրականություն և նրա նկատմամբ հեղինակի վերաբերմունքի արտացոլումն է: Սակայն էպիկական, քնարական և դրամատիկական սեռերն ունեն իրենց բովանդակության առանձնահատկությունները: Օբյեկտիվ իրականությունը նրանք վերարտադրում են տարբեր եղանակներով: Ամենաընդհանուր ձևով այդ տարբերությունը կարելի է արտահայտել այսպես. էպիկական ստեղծագործության հեղինակը գերազանցապես պատմում է հերոսների և իրադարձությունների մասին, լիրիկան ուղղակիորեն վերարտադրում է անհատի գաղափարական-հուզական վերաբերմունքը, իսկ դրաման անմիջապես ցուցադրում է գործող անձանց բնավորություններն ու արարքները:

Էպիկական սեռ: Էպիկական սեռի երկերում կյանքի երևույթները պատկերվում են իբրև օբյեկտիվորեն, հեղինակից անկախ գոյություն ունեցող փաստեր: Իհարկե, վեպի կամ պատմվածքի մեջ ներկայացվող իրադարձություններն ու դեմքերը հեղինակի ստեղծածն են, նրա երևակայության արդյունքը, և, բացի այդ, հեղինակն ուղղակի կամ անուղղակի ձևով արտահայտում է իր վերաբերմունքը դեպի այդ ամենը: Սակայն, ըստ ձևի, էպիկական ստեղծագործության մեջ ամեն ինչ պատմվում է այնպես, կարծես դա իրոք տեղի է ունեցել կյանքում, իսկ հեղինակն ինչ-որ կերպ տեսել, իմացել է այդ մասին և այժմ պատմում է ընթերցողին: Գրողն ստեղծում է

պատմվող դեպքերի լիակատար օբյեկտիվություն պատրանք: Դեպքերի ու դեմքերի մասին պատմելը էպիկական երկերի կարևոր հատկանիշն է. այդ պատճառով էլ դրանք հաճախ կոչվում են նաև **պատմողական երկեր** («էպոս» հունարեն նշանակում է պատմություն, ասք, խոսք)*:

Ինչպես արդեն գիտենք, պատմելու եղանակները բազմազան են (պատմություն հեղինակի կողմից, ականատեսի կամ հերոսի անունից, հուշագրություն կամ նամակագրության ձևով և այլն): Սակայն բոլոր դեպքերում ստեղծվում են հեղինակից անկախ, ժամանակի մեջ զարգացող կյանքի պատկերներ՝ իրադարձություններ ու կերպարներ, որոնց նկատմամբ իր վերաբերմունքը գրողն արտահայտում է գերազանցապես պատկերային համակարգի ներքին տրամաբանությամբ, այլ ոչ թե ուղղակիորեն: Առաջին հայացքից կարող է թվալ, թե Նար-Դոսը ոչ մի վերաբերմունք չի արտահայտում «Նեղ օրերից մեկը» պատմվածքի հերոսների հանդեպ, քանի որ այդ մասին, իրոք, ուղղակի ոչինչ չի ասվում: Բայց գրողն այնպես է նկարագրում դեպքերը և կերպարներին (Պատրիկյան, Զափինյան, տնատեր, խմբագրություն քարտուղար), որ նրա համակրանքն ու հակակրանքը փոխանցվում են մեզ, մենք հասկանում ենք, թե ի՞նչ է մտածում հեղինակն այդ մարդկանց մասին:

Վեպի կամ պատմվածքի մեջ գրեթե միշտ հեղինակային պատմությունը զուգակցվում է հերոսների ուղղակի խոսքի հետ՝ երկխոսություն կամ մենախոսություն ձևով: Պատմելով կերպարների մասին՝ գրողն ասես մեջբերումներ է կատարում նրանց խոսակցություններից՝ կենդանացնելով և հարստացնելով ընթերցողի պատկերացումը իրադարձությունների վերաբերյալ: Հերոսների խոսքը գրողներն օգտագործում են տարբեր չափերով ու եղանակներով, սակայն միշտ էպիկական ստեղծագործություն մեջ այդ խոսքը ենթարկվում է հեղինակային պատմությունը, լրացնում է այն և նրանից անկախ չի կարող պատկերացվել. բավական է պատմ-

* էպիկական սեռը հայերենում երբեմն անվանում են **վիպերգություն**, իսկ էպիկական ժանրերը՝ **վիպերգական ժանրեր**: Սակայն նպատակահարմար չէ դրանք դարձնել հիմնական տերմիններ, քանի որ դա կարող է շփոթություն առաջացնել ժամանակակից գրականության էպիկական ժանրերի (վեպ, վիպակ, պատմվածք, ակնարկ և այլն) և ժողովրդական բանահյուսության հիմնական ժանրերից մեկի՝ **վիպերգություն** (էպոսի) միջև:

վաճառք կամ վեպը զրկել պատմողական տարրից, թողնել միայն հերոսների խոսքը, և երկն արդեն կգրկվի իր էպիկական ձևից:

էպիկական սեռի ստեղծագործության մեջ հանդես են գալիս **օբյեկտիվ մարդկային կերպարներ՝** իրենց բովանդակության և փոխադարձ կապերի կոնկրետ գծերով: Իհարկե, կերպարի բնութագրման աստիճանը նույնպես տարբեր է լինում. վեպի հեղինակը սովորաբար գլխավոր հերոսներին ներկայացնում է բազմակողմանիորեն, շատ վիճակների մեջ, երբեմն պատմում է նրանց կյանքի ամբողջ ընթացքը, այնինչ պատմվածքի հերոսը հանդես է գալիս միայն մեկ կամ մի քանի դրվագներով, ցուցադրվում է բնավորության որևէ առանձին կողմով: Սակայն սկզբունքը նույնն է. երկու դեպքում էլ մեր առջև կանգնում են բնավորության և արարքների որոշակի գծերով օժտված կերպարներ: Այդ բանը մենք կարող ենք տեսնել, օրինակ, և՛ Դեմիրճյանի «Վարդանանք» պատմավեպում, և՛ նրա «Ավելորդը» կամ «Ցաված սերը» պատմվածքներում:

էպիկական ստեղծագործության հերոսները բնութագրվում են գերազանցապես **գործողության և արարքների մեջ**: Նրանց միջև ստեղծվում են որոշակի կապեր, հակադրություններ, որոնց պատկերման ընթացքում զրևեկվում են հերոսների անձնական և հասարակական նկարագիրը, հոգեբանությունն ու զգացմունքները: Կարճ ասած՝ էպիկական ստեղծագործությունն ունենում է սյուժե՝ դեպքերի որոշ կապակցված ընթացք, թեև սյուժեի ծավալման չափերն ու ընդգրկումը նույնպես տարբեր են լինում: Մենք կարող ենք վերապատմել ոչ միայն վիպական մեծ երկերի, այլև փոքրածավալ նովելի դեպքերի հաջորդականությունը:

Քնարական սեռ: Քնարական սեռը անվանում են նաև լիրիկա (տերմինը ծագում է հին հունական «լիրա» (քնար) բառից, որը երաժշտական գործիքի մի տեսակ էր), հայերեն՝ **քնարերգություն**: Կյանքի վերարտադրության բնույթն այստեղ զգալի չափով այլ է: Քնարերգու բանաստեղծն արտացոլում է իրականությունը ոչ թե էպիկական կերպարներ և գործողությունները ստեղծելով, այլ իր ստացած տպավորությունների, խոհերի, զգացմունքների վերարտադրության միջոցով: Այստեղ արտաքին աշխարհի երևույթներն ասես մտնում են բանաստեղծի հոգին, գեղարվեստորեն մարմնավորվում նրա վերաբերմունքի և հույզերի պատկերման ճանապարհով: Լիրիկայի բովանդակության այդ հուզական, զգացմունքային բնույթն է պատճառը, որ քնարական երկերը, հազվադեպ բացա-

ոությամբ, չափածո ձև են ունենում. չափածոն, ինչպես գիտենք, առավելապես հուզական վերաբերմունք արտահայտող խոսք է:

Քնարերգության մեջ օբյեկտիվ իրականությունը ծավալուն կերպով, ուղղակիորեն չի պատկերվում, բայց մենք միշտ տեսնում ենք այն տպավորությունը, որ նա առաջացնում է անհատի հոգում: Դրա շնորհիվ քնարական բանաստեղծությունը բովանդակությունը ևս միշտ իրական կյանքն է, թեև արտաքուստ լիրիկան սուբյեկտիվ է, խոսում է անհատի անունից, բացահայտում է նրա հուզաշխարհը: Բայց մարդկային հույզերը ծնվում են համապատասխան կենսապայմաններից: Հետևաբար, ծանոթանալով քնարական հերոսի ներաշխարհի հետ՝ մենք տեսնում ենք այն կյանքը, որը հիմք է ծառայել այդ տրամադրությունների համար, և մեր գիտակցությունը մեջ ծնվում է ոչ միայն անհատին զբաղեցնող հույզերի ու խոհերի, այլև կյանքի համապատասխան կողմերի նկարագիրը: Քնարերգությունն իրականության արձագանքն ու պատկերն է՝ դրոշմված բանաստեղծի հոգում:

Ուստի, սխալ է այն պատկերացումը, որի համաձայն՝ իբրև թե քնարերգության նյութը սոսկ անհատի սուբյեկտիվ հույզերն ու ապրումներն են: Այդ հույզերի ու ապրումների միջոցով քնարերգու բանաստեղծը ևս արտացոլում է կյանքի էական երևույթները՝ իրենց կոնկրետ մարդկային դրսևորումների մեջ: Դուրյանի «Լճակ», «Տրտունջք», «Ինչ կրեսն» բանաստեղծություններում ժամանակի պայմանների ուղղակի նկարագրություն չկա: Բայց դրանց մեջ արտահայտված խոր թախծի և դժգոհության տրամադրություններն օգնում են ցուցադրելու կյանքի ծանր պայմանները, իրականության հակամարդկային բնույթը, անհատի և հասարակության սուր հակադրությունը:

Թեև քնարերգու բանաստեղծը գրեթե միշտ խոսում է իր ես-ի անունից, բայց նրա տրամադրությունների մեջ մենք տեսնում ենք հասարակական որոշակի շերտերի խոհերի ու հույզերի դրսևորումը: Ամեն մի պատահական, նեղ անձնական զգացմունք դեռ չի կարող լիարժեք բանաստեղծության հիմք դառնալ: Առավել ևս այդպիսի հիմք չեն կարող լինել անհատի նեղ եսասիրական կամ հակահումանիստական տրամադրությունները: Պլեխանովը սիրում էր կրկնել այն խոսքերը, թե բանաստեղծության մեջ «աղջիկը կարող է երգել կորցրած սիրո մասին, սակայն ժլատը չի կարող երգել կորցրած փողի մասին»: Ինչո՞ւ. որովհետև աղջկա վշտի մեջ ար-

տաճայտվում են համամարդկային արժեք ունեցող զգացմունքներ, կյանքի և սիրո կարոտ, այնինչ հարստության կուտակման մոլուցքով բռնված ժյատի «վշտի» մեջ ոչ մի գեղեցիկ մարդկային բան չկա. այն կարող է միայն երգիծանքի, մերկացման նյութ լինել, բայց ո՛չ երբեք բանաստեղծացման: Քնարական ստեղծագործության մեջ արտաճայտված հույզերը պետք է հասարակական տեսակետից տիպական և արժեքավոր լինեն, մարդկայնորեն մաքուր և վեհ: Եվ որքան լայն ու բարձր է քնարական տրամադրությունների բովանդակությունը, այնքան բարձր է լիրիկայի ճանաչողական ու դաստիարակիչ նշանակությունը, այնքան մեծ է ինքը՝ բանաստեղծը: Բեյլինսկին ասում էր. «Մեծ պոետը, խոսելով իր մասին, իր եսի մասին, խոսում է ընդհանուրի՝ մարդկության մասին, որովհետև նրա խառնվածքի մեջ կա այն ամենը, ինչով ապրում է մարդկությունը: Եվ դրա համար էլ նրա տիրություն մեջ ամեն ոք կճանաչի իր տիրությունը, նրա հոգու մեջ՝ ամեն ոք կճանաչի իր հոգին և նրա մեջ կտեսնի ոչ միայն պոետին, այլև մարդուն, մարդկության մեջ իր եղբորը»: Իսկական բանաստեղծը նույնիսկ առերևույթ «նեղ-անձնականի» միջոցով հասարակականորեն արժեքավոր բովանդակություն է արտաճայտում, խոսում է շատերի սրտից ու հոգուց: Եվ ինքնաարտաճայտության անկեղծությունից ու խորությունից է կախված, թե բանաստեղծի հույզերը ի՞նչ չափով են վարակում ընթերցողին, դառնում նրա անձնական ապրումները: «Անձնական վշտի և հրձվանքի միջոցով ներկայացնել հավաքականը», - այսպես է բնութագրել բանաստեղծի խնդիրն Ավ. Իսահակյանը: Այս առումով քնարերգությունը, իրոք, բանաստեղծի հոգու ինքնաարտաճայտությունն է:

Քնարական պոեզիայի տեսադաշտը շատ լայն է, անսահմանափակ: Բանաստեղծը կարող է արձագանքել ոչ միայն այսպես կոչված «անձնական թեմաներին», այլև ժամանակի քաղաքական ու սոցիալական կյանքի բոլոր հարցերին: Անհրաժեշտ է միայն, որ բոլոր դեպքերում պահպանվի նրանց վերարտադրության քնարական եղանակը, այսինքն՝ հասարակական մեծ խնդիրները վերապրվեն բանաստեղծի կողմից, դառնան նաև խորապես անձնական հարց: Նեղ անհատապաշտական տրամադրություններով տարվելը, հասարակական բարձր դիտակետի կորուստը կործանարար են քնարերգության համար: Երիտասարդ բանաստեղծներին զգուշացնելով այդ վտանգից՝ Մ. Գորկին գրում էր. «Մի՛ կետրոնացեք ձեզ վրա,

այլ ամբողջ աշխարհը կենտրոնացրե՛ք ձեր մեջ... Բանաստեղծը աշխարհի արձագանքն է, այլ ոչ միայն իր հոգու դայակը»:

Լինելով անհատի խոհերի ու տրամադրությունների անմիջական արտահայտությունը՝ լիրիկական բանաստեղծությունը մեծ մասամբ կառուցվում է իրրև պոետի քնարական մենախոսություն, խոստովանություն: Բանաստեղծության հիմքում սովորաբար դրվում է որևէ պատկեր, ամենից հաճախ՝ պատկեր-ապլում, որը պայմանավորում է ոտանավորի կառուցվածքը, ժանրային և լեզվական առանձնահատկությունները: Վերցնենք Վ. Տերյանի «Փողոցի երգը» բանաստեղծությունը.

Պատուհանիս տակ լալիս է կրկին
Թափառիկ երգչի երգը ցավազին,-
Տխուր այդ երգը վաղուց եմ լսել,
Կարծես թե ես եմ այդ երգը հյուսել,
Կարծես թե ես եմ լալիս այդ երգում,
Կարծես թե քեզ եմ կարոտով երգում...

Այս բանաստեղծության հիմքը մեղմ, անորոշ թախծի, ինչ-որ հեռավոր, բայց հարազատ հոգու խորին կարոտի զգացումն է, որով ողողված են ոտանավորի տողերը, և որը կազմում է նրա հիմնական պատկերը:

Քնարական բանաստեղծության մեջ ևս անպայման հանդես է գալիս մարդկային կերպար, որի բնավորությունը բացահայտվում է որևէ տիպական զգացմունքի կամ տրամադրության միջոցով: Այդ պատճառով էլ բանաստեղծության մեջ երևան եկող բնավորությունը մենք անվանում ենք քնարական հերոս: Քնարական հերոսը տարբերվում է վեպի, պատմվածքի կամ դրամայի մեջ պատկերվող կերպարներից, քանի որ նա մեր առջև բացահայտվում է ոչ թե ամբողջական գործողության, այլ հոգեկան-զգացմունքային առանձին վիճակների մեջ, բնութագրվում է իր ներաշխարհի, ապրումների տեսակետից: Քնարական հերոսի կերպարը (այն շատ հաճախ համընկնում է բանաստեղծի անձնավորությանը) ավելի ամբողջական տեսք է ստանում, երբ մենք ծանոթանում ենք հեղինակի ոչ թե մեկ, այլ մի շարք բանաստեղծությունների: Օրինակ, Տերյանի «Մթնշաղի անուրջներ» գրքում թեև չկա իր կոնկրետ արարքներով ու գործողություններով բնութագրվող կերպար, բայց այնտեղ կա քնարական հերոս, որը տարբեր բանաստեղծություններում դրսևորում

է իր հոգեկան-զգացմունքային աշխարհի բազմազան կողմերը (մե- նակութիւն, թախիծ, զարնան կարոտ, աշնանային տրամադրու- թիւններ, անբաժան սիրո տառապանք, անորոշ իղեալի որոնում և այլն), որոնք ամբողջացնում են հերոսի քնարական կերպարը:

Սակայն չպետք է կարծել, թե բանաստեղծութեան մեջ հանդես եկող ես-ը միշտ անպայման ինքը՝ Հեղինակն է: Բանաստեղծը կա- րող է թափանցել նաև ուրիշ մարդկանց ներաշխարհը, նրանց անունից բացահայտել այս կամ այն տրամադրութիւնը: Օրինակ, Թումանյանի «Գութանի երգը» կամ Իսահակյանի «Մաճկալ ես, բեզարած ես...» բանաստեղծութիւններում խոսում է ոչ թե Հեղի- նակը, այլ հայ գլուղացին կամ գեղջկուհին, որոնք պատմում են իրենց հոգսերի ու հույզերի մասին: Այս և նման դեպքերում քնարա- կան ես-ի չրջանակները լայնանում են, իբրև քնարական հերոսներ մեր առջև կանգնում են ժողովրդի տարբեր խավերի մարդիկ:

Ի տարբերութիւն էպիկականի՝ քնարական ստեղծագործու- թիւններում սովորաբար բացակայում են հանգամանորեն պատմ- վող դեպքերը, այսինքն՝ սյուժեն: Բանաստեղծը, իհարկե, կարող է նկարագրել արտաքին աշխարհի ինչ-որ կողմեր, հիշատակել որոշ դեպքեր: Բայց դա արվում է, որպեսզի ավելի լրիվ արտահայտվեն քնարական հերոսի հոգեվիճակն ու ձգտումները: Եվ ապա, այդ առանձին նկարագրութիւնները սովորաբար ամբողջական սյուժե չեն կազմում: Օրինակ, Թումանյանի «Հին օրհնութեան» մեջ կան առանձին նկարագրութիւններ (մեծերի քեֆը, պատանիների երգը և այլն), որոնք ծառայում են բանաստեղծութեան քնարական տրա- մադրութեան արտահայտմանը: Ճիշտ այդպես էլ Տերյանի «Վերա- դարձ» բանաստեղծութեան մեջ տրվում է արթնացող քաղաքի նկարագիրը, որպեսզի պատկերվեն նաև բանաստեղծի արթնացող հոգին, նրա ձգտումները:

Այս բոլորը ցույց են տալիս, թե ինչու չի կարելի սպառիչ հա- մարել բավական տարածված այն տեսակետը, որի համաձայն՝ էպոսը կոչվում է օբյեկտիվ, իսկ քնարերգութիւնը՝ սուբյեկտիվ պոեզիա: Իրականում, օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ կողմերի միասնու- թիւնը հատուկ է և՛ էպոսին, և՛ լիրիկային: Պատկերելով իրակա- նութեան երևույթները՝ էպիկական ստեղծագործութեան հեղինակն ուղղակի և անուղղակի միջոցներով արտահայտում է նաև իր վե- րաբերմունքը, գնահատականը: Իսկ քնարերգութեան մեջ անհատի ներաշխարհի, ապրումների նկարագրութիւնն ի վերջո բնութա-

գրում է նաև այն օբյեկտիվ պայմանները, որոնք հիմք են ծառայել այդ տրամադրությունների համար:

Դրամատիկական սեռ: Դրամատիկական սեռի երկերը (դրամա, թատերգություն), որոնք կոչվում են **պիեսներ**, նույնպես ունեն իրենց բովանդակության և ձևի որոշակի առանձնահատկությունները: Ճիշտ է, էպիկական ստեղծագործության նման, դրաման ևս ունի հատակորեն զծագրված կերպարներ և գործողություն ընթացք՝ սյուժե, սակայն դրանց բացահայտման ուղիներն այստեղ այլ են: Թատերգու հեղինակը ոչ թե պատմում է դեպքերի ու հերոսների մասին, այլ ուղղակիորեն **ցուցադրում է այդ ամենը մեր առջև:** Վեպի կամ պատմվածքի մեջ պատկերվող իրադարձությունը մենք ընկալում ենք իբրև անցյալում արդեն տեղի ունեցած, կատարված գործողություն (եթե նույնիսկ հեղինակը կամ դեպքերի մասնակիցը նրանց մասին պատմում է ներկա ժամանակով): Այնինչ դրաման, Բելինսկու բնորոշմամբ, «կատարված իրադարձությունը ներկայացնում է իբրև ներկա ժամանակում, ընթերցողի կամ դիտողի աչքերի առջև կատարվող իրադարձություն»: Դա նշանակում է, որ այստեղ անցյալը վերածվում է ներկայի, ամեն ինչ կանգնում է մեր դիմաց՝ իբրև կատարվող, ընթացքի մեջ գտնվող դեպքերի շարք: Մենք ուղղակի, առանց հեղինակի միջնորդության տեսնում ենք գործող, պայքարող, զարգացող մարդկանց: Այդ պատճառով էլ դրաման համարում են գրականության ամենից օբյեկտիվ սեռը:

Պատմողական երկում հիմնական ծանրությունն ընկնում է հեղինակային խոսքի վրա, իսկ հերոսների խոսքը օժանդակ դեր է խաղում՝ ենթարկվելով հեղինակային պատումին: Դրաման, ընդհակառակը, ամբողջովին կառուցվում է գործող անձանց երկխոսությունների և մենախոսությունների վրա և զուրկ է հեղինակային խոսքից: Հերոսն այստեղ բնութագրվում է բացառապես իր սեփական խոսքի կամ մյուս կերպարների խոսքի միջոցով: Հեղինակն իր կողմից միջամտել, որևէ բան լրացնել կամ բացատրել չի կարող՝ բացառությամբ այն հատուկնետ խոսքերի, որոնք պիեսներում դրվում են փակագծերի մեջ և նպատակ ունեն ցույց տալու, թե ինչպիսի՞ն պետք է լինի բեմը, ե՛րբ պետք է մտնի կամ դուրս գա հերոսը, ինչպե՛ս պետք է նա պահի իրեն տվյալ տեսարանում: Այդ խոսքերը կոչվում են **հեղինակային ռեմարկներ** (նշագրություններ):

Դրամատիկական ձևի այդ յուրահատկությունը Շիրվանզադեն բնորոշել է այսպես. «Դրամայում խոսում ու գործում են դուրս բեր-

ված անձինք: Հեղինակը նրանց ուղեկիցն է և ոչ հուշարարը, հետևաբար պարտավոր է հայելին այնպես պահել, որ միշտ այնտեղ անդրադառնան նրանց և միմիայն նրանց պատկերները... Դրամատուրգը պետք է լինի հոգեբան, բայց նրա հոգեբանությունը պետք է արտահայտվի գործող անձանց գործով և ոչ սեփական խոսքերով: Այն պետք է լինի օբյեկտիվ և միանգամայն ազատ հեղինակի բռնությունից»:

Այսպիսով, դրամայում հերոսի խոսքի օգնությամբ պիտի ոչ միայն կերպարներն ամբողջանան, այլև առաջ շարժվի գործողությունը: Այս հանգամանքը լրացուցիչ դժվարություն է հարուցում դրամայի հեղինակի առջև: Մ. Գորկին նույնիսկ ասում էր, որ դրաման «գրականության ամենադժվար ձևն է», քանի որ «պահանջում է, որ նրա մեջ գործող յուրաքանչյուր միավոր թե՛ խոսքով և թե՛ գործով բնութագրվի ինքնաբերաբար, առանց հեղինակի հուշումների»:

Դրամատուրգիայի նշված գծերը պայմանավորված են թատրոնի հետ ունեցած սերտ կապով: Պիեսը գրվում է՝ գրեթե միշտ նկատի ունենալով թատերական բեմի վրա խաղացվելու հեռանկարը: Բացառությունները շատ քիչ են՝ այսպես կոչված «ընթերցանության դրամաները» (Lesedrame): Դրաման մի տեսակ երկակի բնույթ ունի. այն հավասարապես պատկանում է և՛ գրականությանը, և՛ թատերական արվեստին, հետևաբար, կարող է ճիշտ հասկացվել միայն այդ տեսանկյունից: Լիարժեք թատերական բեմադրության դեպքում ավելի ցայտուն են երևում պիեսի ուժեղ և թույլ կողմերը: Բեմի վրա մենք անմիջաբար պետք է տեսնենք գործող անձանց, նրանց գործն ու պայքարը, և հեղինակային միջամտության համար այստեղ «ասպարեզ չկա»: Թատրոնում պիեսի գրական միջոցներին միանում են դերասանական խաղը, դեկորացիաները, երաժշտությունը: Թատրոնը, ինչպես գիտենք, համադրական արվեստ է:

Թատրոնի հետ ունեցած կապից է բխում նաև պիեսների յուրահատուկ կառուցվածքը: Նրանք բաժանվում են մի քանի գործողությունների (արարված, ակտ): Լինում են մեկ կամ երկու գործողությամբ պիեսներ, բայց ավելի հաճախ թատերգություններն ունեն 3-5 գործողություն, որոնցից ամեն մեկն ավարտում է սյուժեի զարգացման մի կարևոր օղակ: Պիեսը գործողությունների բաժանելը անհրաժեշտ է ներկայացման ժամանակ ընդմիջումներ տալու, դեկորա-

ցիաները փոխելու համար: Երբեմն գործողությունն էլ ունենում է իր մասերը՝ պատկերներ, որոնց ավարտից հետո տրվում է ավելի կարճատև դադար: Գործողությունը կամ պատկերը ունենում են բազմաթիվ ենթաբաժիններ, որոնք կոչվում են տեսիլներ: Յուրաքանչյուր տեսիլ սկսվում և ավարտվում է այն ժամանակ, երբ բեմի վրա երևում է որևէ նոր հերոս, կամ, ընդհակառակը, ներկաներից մեկը հեռանում է:

Անհրաժեշտ է նկատի ունենալ նաև դրամայի բովանդակության յուրահատկությունը: Դրաման ավելի, քան գրական որևէ այլ երկ, պահանջում է լարված, ամբողջական գործողություն, որոշակի կոնֆլիկտ, դեպքերի նպատակասլաց ընթացք: Վեպի մեջ գործողությունը երբեմն կարող է թուլանալ՝ իր տեղը զիջելով որոշ երևույթների մանրամասն նկարագրության, քնարական կամ հրապարակախոսական շեղումների: Պիեսի մեջ դա հնարավոր չէ. հերոսների երկար դատողությունները, նկարագրական հատվածները բեմի վրա ձանձրույթ կառաջացնեն, կշեղեն հիմնական նպատակից՝ կոնֆլիկտի ծավալումից: Դրամայի բուն տարբերքը կյանքի սուր բախումներն են, մարդկային ձգտումների ու կրքերի ուժեղ պայքարը, լարված ու նպատակասլաց գործողությունը: «Բեմական գրվածքի համար ամենակարևորը սյուժեի ընթացքն է, գործողությունը», - իրավացիորեն նշել է Ծիրվանդադեն: Միայն հետևողականորեն զարգացող գործողությունն է հիմք ծառայում լիարժեք պիեսի համար: Դրամայի այդ առանձնահատկությունը լավ էին հասկանում արդեն անտիկ աշխարհում («դրամա» հունարեն նշանակում է գործողություն):

Դրամատիկական ստեղծագործությունը ձգտում է կյանքի հատկապես սուր, լարված վիճակների և հակադրությունների պատկերման: Եթե այս իմաստով նորից համեմատենք վիպական և դրամատիկական երկերը, ապա կնկատենք հետևյալը. վիպական կերպարները և գործողությունները ներկայացվում են ավելի հանգամանորեն, լայն, մանրամասն: Այնինչ դրամայի կերպարները հանդես են գալիս ավելի փոքր թվով դրվագներում, ավելի նեղ ոլորտում, քանի որ բեմն ավելի սահմանափակ հնարավորություններ ունի, բայց դրա փոխարեն դրամատիկական բնավորությունն ավելի կետրոնացած է, որոշակի և հստակ: Բուն գործողությունն էլ այստեղ աչքի է ընկնում սուր դրվագների միահյուսմամբ:

Որոշակի է տարբերությունը նաև ժամանակի ընդգրկման

առումով: Վեպի մեջ պատկերվող դեպքերի ժամանակային չրջանակները որևէ սահմանափակման ենթակա չեն, այնինչ դրաման ներկայացնում է ժամանակային համեմատաբար նեղ տարածքի վրա կատարվող դեպքեր: Կլասիցիզմի տեսաբանները նույնիսկ ընկնում էին ծայրահեղություն մեջ՝ պահանջելով, որ դրամայի դեպքերը մեկ օրվա սահմաններից դուրս չգան:

Վեպի և դրամայի նշված տարբերությունները ցայտուն կերպով կերևան, եթե մենք քայլ առ քայլ համեմատենք սյուժեի ծավալման և կերպարների բացահայտման ընթացքը, օրինակ, հենց միևնույն հեղինակի՝ Շիրվանզադեի «Քաոս» վեպում և «Պատվի համար» դրամայում:

Նշելով էպոսի և դրամայի յուրահատուկ գծերը՝ Հեգելը գրում էր. «էպոսում պետք է ասպարեզ տրվի բնավորության, հանգամանքների, արկածների և դեպքերի լայնությունը և բազմակողմանիությունը. դրամայում, ընդհակառակը, որոշակի կոլիզիայի և նրա պայքարի վրա ամենից ավելի ներգործում է կենտրոնացածությունը»:

Եթե վիպական ստեղծագործությունը կարող է քայլ առ քայլ «հետազոտել» հերոսի անցած ուղին, նրա բնավորության բարդ ծալքերը, ապա դրաման ձգտում է բնավորությունը բացահայտել մի քանի հիմնական վիճակների մեջ: «Փոխանակ պատմելու մարդու ամբողջ կյանքը, - ասել է Լև Տոլստոյը մի գրույցի ժամանակ, - դրաման պետք է նրան զնի այնպիսի դրություն մեջ, այնպիսի հանգույց ստեղծի, որն արձակելիս նա երևա ամբողջությամբ»:

Ահա թե ինչու վիպական ստեղծագործության բովանդակությունը երբեք չի կարող լրիվ տեղավորվել պիեսի մեջ: Այն բոլոր դեպքերում, երբ վեպը վերածվում է պիեսի, նրա շատ և շատ կողմեր դուրս են մնում: Մի կողմ են դրվում ոչ միայն հեղինակային ուղղակի գնահատականները, շեղումները, նկարագրությունները, այլև պատմվող դեպքերի մեծ մասը: Մնում են միայն ամենակարևոր դրվագները, այն, ինչ հնարավոր է ցուցադրել ընդամենը 2-3 ժամ տևող ներկայացման ընթացքում:

Գրական սեռերի փոխադարձ ներթափանցումը: Որքան էլ գրական սեռերը տարբեր են, նրանց տարրերը ներթափանցում են իրար մեջ: Այսպես, էպիկական ստեղծագործության մեջ, ինչպես գիտենք, հաճախ լինում են լիրիկական շեղումներ, հերոսների հուզական ապրումները բացահայտող քնարական հատվածներ: Վի-

պական գործերում և պոեմներում երբեմն շատ է մեծանում Հերոսների երկխոսության դերը, այսինքն՝ դրամատիկական տարրը (օրինակ, Պարոնյանի «Մեծապատիվ մուրացկաններ» վիպակում, Թումանյանի «Անուշ» պոեմում որոշ գլուխներ զարգանում են գրեթե բացառապես երկխոսության ձևով): Մյուս կողմից, դրամատիկական ստեղծագործության մեջ Հերոսների ինքնաբացահայտմանը նվիրված հատվածները փաստորեն քնարական կտորներ են (օրինակ, Համլետի «Լինե՞լ, թե՞ չլինե...» մենախոսությունը կամ Պեպոյի մենախոսությունները): Իսկ քնարական բանաստեղծության մեջ հաճախ լինում են նաև արտաքին երևույթների էպիկական նկարագրության տարրեր:

Սեռերի այդ փոխադարձ ներթափանցումը հարստացնում է նրանց գեղարվեստական հնարավորությունները, նպաստում կյանքի ավելի բազմակողմանի արտացոլմանը: Հետևաբար, որոշելու համար, թե տվյալ երկը ո՞ր սեռին է պատկանում, մենք պետք է ելնենք կյանքի արտացոլման այն հիմնական, գերակշռող սկզբունքից, որ հանդես է գալիս այդ երկի մեջ՝ միաժամանակ հիշելով, որ շատ դեպքերում զուգակցվում են նաև մյուս սեռերի տարրերը:

Գրական սեռերի սերտ կապն ու փոխազդեցությունը հին արձատներ ունի: Գիտական հետազոտությունները ցույց են տվել, որ նախնադարյան ժողովուրդների բանահյուսության մեջ գրական սեռերը սկզբնապես հանդես են եկել միաձուլված, դեռևս չտարրորոշված վիճակում: Պարով և երգով ուղեկցվող բառային տեքստը այն ժամանակ ոչ միայն պատմում էր որևէ դեպքի մասին, այլև արտահայտում էր այդ առիթով ծնվող անմիջական տպավորությունը, զգացմունքը, ինչպես նաև ուղղակիորեն ցուցադրում էր բուն իրադարձությունը (այսինքն՝ ապագա գրական սեռերի սկզբնական տարրերը հանդես էին գալիս միասնաբար): Նախնադարյան արվեստի այդ հատկությունը կոչվում է սինկրետիկ վիճակ: Հետագայում աստիճանաբար նախնական այդ վիճակը տարրորոշվում է, ժողովրդական բանահյուսության և ապա նաև գրականության մեջ առաջանում են առանձին էպիկական, քնարական և դրամատիկական սեռեր:

Ինչ վերաբերում է գրականության մեջ այդ սեռերի ծագման հաջորդականությանը, ապա ամեն մի ժողովրդի մոտ այդ գործընթացն ունեցել է իր առանձնահատկությունները: Հին հունական

գրականություն մեջ ամենից առաջ ձևավորվեց էպոսը, ապա լիրիկան և հետո՝ դրաման: Հայ միջնադարյան գրականության մեջ բուն գեղարվեստական տեսակներից ամենից մեծ զարգացման հասավ քնարերգությունը, իսկ էպիկական սեռը ներկայացվում էր առանձին պատմական պոեմներով, առակների ժողովածուներով և մանրապատումներով: Առաջին թատերգական երկերը վերաբերում են XVII-XVIII դարերին, իսկ վիպական գործերը երևան են գալիս ավելի ուշ՝ XIX դարի կեսերին (Աբովյանի «Վերք Հայաստանին», Մ. Թաղիադյանի, Մ. Նալբանդյանի և մյուսների վիպական փորձերը): Այնպես որ հնարավոր չէ նշել գրական սեռերի և ժանրերի առաջացման որևէ համընդհանուր և պարտադիր հաջորդականություն:

Պետք է ավելացնել, որ գրականագիտություն մեջ բազմիցս փորձեր են արվել մեծացնելու գրական սեռերի թիվը: Այսպես, XX դարում առաջարկներ են եղել առանձին գրական սեռեր համարել մերթ երգիծանքը, մերթ վեպը, մերթ նույնիսկ կինոդրամատուրգիան: Այդ առաջարկներն ընդունելի չեն, որովհետև խախտում են գրական սեռերի բաժանման բուն սկզբունքը: Օրինակ, եթե համաձայնենք, որ երգիծանքն առանձին գրական սեռ է, ապա այդպիսին պետք է համարել նաև ողբերգական բովանդակության երկերը: Իսկ դա կնշանակեր գրականությունը սեռերի բաժանել ոչ թե ըստ կյանքի արտացոլման ընդհանուր սկզբունքների, այլ ըստ գեղագիտական ըմբռնումների, որը գրականության տեսակների դասակարգումը կգրկեր միասնական տրամաբանական հիմքից:

Գրական սեռերի ավանդական բաժանումը, ինչպես և ամեն մի այլ գիտական դասակարգում, որոշ չափով պայմանական է, բայց և ամենից հարմարն է բազմազան գեղարվեստական երևույթների մեջ կողմնորոշվելու համար: Ինչպես գրել է Բելինսկին, գրական սեռերը «միայն երեքն են, ավելին չկա և չի կարող լինել»:

Գրականագիտական աշխատություններում երբեմն նշվում է նաև մեկ այլ երրորդություն, որով տարբերակվում են գրական երկերը՝ չափածո-արձակ-թատերգություն: Ճիշտ է, արձակ կամ չափածո գրված լինելը (հիշենք, որ դրամատիկական երկերն էլ գրվում են այդ երկու ձևերից որևէ մեկով) ինքնին ղեռ չի պարզում կյանքի արտացոլման բուն սկզբունքները: Այնուամենայնիվ, այս բաժանումն էլ գոյություն իրավունք ունի, քանի որ հնարավորություն է տալիս գրական երկերը դասակարգելու ըստ նրանց կա-

ոուցման արտաքին ձևի, որը շատ ավելի ակնառու և ըմբռնելի է ոչ մասնագետ ընթերցողի համար: Սակայն դա չի կարող փոխարինել վիպական, քնարական և դրամատիկական սեռերի հին, բայց այսօր էլ արդյունավետ ստորաբաժանմանը:

Էպիզոմը, լիբրիզոմը և դրամատիզոմը՝ որպես ստեղծագործական համընդհանուր հատկանիշներ: Գրական սեռերի փոխներգործություն մասին ասվածը կարելի է ավելի ընդլայնել և արձանագրել, որ էպիկականությունը, քնարականությունը և դրամատիզոմը գրական-գեղարվեստական ստեղծագործություն համընդհանուր հատկանիշներ են, որոնք իբրև օրինական տարրեր կարող են լինել տարբեր ժանրի երկերի մեջ: Գերմանացի ողմանտիկ գրող և գեղագետ Նովալիսը ասում էր, որ դրանք այն երեք հիմնական տարրերն են, որոնք առկա են ամեն մի ստեղծագործություն մեջ: Համառոտակի անդրադառնանք այդ տարրերին առանձին-առանձին՝ հաստատելով մեր միտքը հայ գրականությունից քաղված մեկական օրինակով:

Էպիզոմը ստեղծագործական լայն ընդգրկումների, պատկերվող բնավորությունների ուժի և թափի հոմանիշն է: Թեև այն հատուկ է գերազանցապես պատմողական սեռի երկերին, բայց տարբեր ձևերով կարող է հանդես գալ նաև քնարական կամ դրամատիկական ստեղծագործություն մեջ: Այսպես, քնարական բանաստեղծություն մեջ էպիկականությունը դրսևորման ցայտուն օրինակ է Թումանյանի «Հին օրհնությունը»: Գյուղի տարեց մարդկանց քեֆը բնություն գրկում, կյանքի բարեփոխման նրանց տխուր և իմաստուն օրհնանքը, որը փոխանցվել է սերնդից սերունդ, աչքի է ընկնում իսկական էպիկական վեհություն: Նմանապես էպիկական հատկանիշներով է օժտված դրամատիկական ստեղծագործություն այնպիսի մի կերպար, որպիսին է Գ. Սունդուկյանի իդեալական հերոսը՝ Պեպոն, որը անձնական շահերից բարձրանում է՝ դառնալով բոլոր գրկվածների, անարդարությունների իրավունքների պաշտպան:

Լիբրիզոմը հիմնական բովանդակությունը կազմում է մարդկային ապրումների և հույզերի խտացված արտահայտությունը: Այդ հատկանիշը բնորոշ է, նախ և առաջ, քնարական սեռի երկերին, բայց այն սկզբունքորեն հնարավոր է նաև էպիկական և դրամատիկական սեռերի մեջ՝ երբեմն նույնիսկ դառնալով գերակշռող: Օրինակ, քնարական տարրերը առատորեն հանդես են գալիս Ակսել Բակունցի մի շարք պատմվածքներում, ինչպես՝ «Ալպիական մա-

նուչակ», «Միրհավ», «Քոննարհ աղջիկը», «Պրովինցիայի մայրամուտը» և այլն: Իսկ դրամատիկական երկերից կարելի է հիշել Լևոն Շանթի «Հին աստվածները», որի մեջ քնարական ուժեղ լիցք կա: Դա կապված է Աբեղայի և Սեղայի, Վանահոր և Իշխանուհու հարաբերությունների, նրանց խորտակված սիրո, երազների և իրականությունից ողբերգական բախումների ցուցադրման հետ:

Վերջապես, գեղարվեստական ստեղծագործությունից մեջ բազմազան դրսևորումներ ունի նաև դրամատիկոսը, որը սովորաբար մատնանշում է մարդկային վիճակների, խոհերի ու զգացմունքների բացառիկ լարվածություն, հակադիր շահերի անհաշտելի ընդհարում: Լինելով թատերգական երկերի պարտադիր պայմաններից մեկը՝ դրամատիկոսը կարող է առաջատար հատկանիշ դառնալ նաև էպիկական կամ քնարական ստեղծագործությունից մեջ: Այսպես, մեծ դրամատիկոսն է հագեցած Պ. Գուրյանի «Տրտունջը», «Լճակ» բանաստեղծությունները, ու դրա հիմքը իր շրջապատի և նույնիսկ գերագույն էակի՝ Աստծու հետ անհաշտելի հակադրությունից մեջ մտած անհատի ողբերգական վիճակն է: Լարված դրամատիկոսն է նաև զարգանում դեպքերը Շիրվանզադեի «Նամուս» և «Չար ոգի» վիպակներում, որոնք պատկերում են գավառական կյանքի պայմաններում տառապող և կործանվող մարդկանց ճակատագրերը: Այդ հատկանիշն էլ հետագայում հիմք տվեց հեղինակին իր այդ երկերը դրամայի վերածելու համար:

ԳՐԱԿԱՆ ՏԵՍԱԿՆԵՐ (ԺԱՆՐԵՐ)

Հասկացողություն գրական ժանրերի մասին: Գրական սեռերն իրենց հերթին բաժանվում են առանձին տեսակների: Գրական տեսակները կոչվում են նաև ժանրեր: Դրանք գրական ստեղծագործության որոշակի տիպեր են, որոնք ձևավորվել են ժողովրդական բանահյուսության կամ գեղարվեստական գրականության մեջ: Այսպես, էպիկական սեռի մեջ մտնում են այնպիսի տեսակներ, ինչպես՝ հեքիաթը, առասպելը, վիպերգությունը, վեպը, պատմվածքը, նորավեպը, քնարականի մեջ՝ եղերերգությունը, էպիգրամը, ներբողը, դրամատիկականի մեջ՝ ողբերգությունը, կատակերգությունը և այլն:

Ժամանակակից գրականագիտության մեջ ժանր տերմինը օգ-

տագործվում է առնվազն երեք իմաստով: Երբեմն ժանր են անվանում գրական սեռերը՝ հենվելով այն բանի վրա, որ ֆրանսերեն այդ բառը, իրոք, սեռ է նշանակում: Ոմանք էլ խիստ նեղացնում են տերմինի սահմանները՝ առաջարկելով ժանր կոչել առանձին գրական տեսակների պատմականորեն առաջացած ենթատեսակները: Օրինակ, եթե վեպն ընդհանրապես գրական տեսակ է, ապա Վերածնությունյան դարաշրջանի, XIX դարի կամ XX դարի գրականություն մեջ հանդես եկող վեպերը, ըստ այդ տեսակետի, պետք է անվանել վեպի կոնկրետ ժանրեր:

Սակայն ավելի ընդունված է այն ըմբռնումը, որի համաձայն՝ ժանրեր են կոչվում հիշյալ առանձին գրական տեսակներն ամբողջությամբ վերցրած: Մենք հետագա շարադրանքի մեջ «ժանր» և «տեսակ» տերմիններն օգտագործելու ենք իբրև նույնանիշներ: Ինչ վերաբերում է այս կամ այն ժանրի պատմական զարգացման արդյունքում առաջացած ենթատեսակներին, ապա հարմար է դրանք անվանել «ժանրային ձևեր» կամ «ժանրային տարատեսակներ»: Այսպես, եթե ողբերգությունը գրական ժանր է, ապա հին հունական, հռոմեական կամ Վերածնությունյան դարաշրջանի ողբերգությունները կլինեն նրա կոնկրետ ժանրային ձևերը կամ տարատեսակները:

Ժանրերը գրական երկերի ընդհանուր տիպեր են, որոնք աչքի են ընկնում բովանդակության և ձևի որոշ կայուն հատկանիշներով: Յուրաքանչյուր ժանր բնութագրվում է ոչ թե մեկ, այլ մի քանի գծերով, որոնց յուրօրինակ «խաչաձևումից» գոյանում է տվյալ գրական տեսակի ինքնատիպ էությունը: Կարելի է առանձնացնել առնվազն երեք չափանիշ, որոնք հիմք են ծառայում ժանրերի սահմանադատման և բնութագրման համար: Ժանրերը տարբերվում են իրենց՝ ա) **Թեմատիկ առանձնահատկություններով**, արտահայտած տրամադրության բնույթով, կյանքի ընկալման և գնահատման ընդհանուր տեսանկյունով, բ) **մարդկային կերպարի և առհասարակ գեղարվեստական պատկերի ստեղծման սկզբունքներով**, որոնք մեծ կամ փոքր չափով հատուկ են այդ ժանրի գործերին, գ) **ժանրի կառուցվածքի ընդհանուր առանձնահատկություններով**, որոնք անհամար տարբերակներով զրսևորվում են տվյալ ժանրի կոնկրետ երկերի մեջ:

Ժանրի էությունը կարելի է ճիշտ հասկանալ միայն նշված բոլոր երեք կողմերի միասնությունից: Սակայն տարբեր ժանրերի

Համար վճռական կարող է լինել մեկը կամ մյուսը: Այդ տարբերությունը նկատի ունեն Գյոթեն, երբ գրում էր. «Ավելի ուշադիր դիտենք պոեզիայի նշված բաժինները և կհամոզվենք, որ դրանք բնորոշվում են մերթ իրենց արտաքին հատկանիշներով, մերթ բովանդակությամբ, իսկ քչերն էլ՝ իրենց ձևի հական յուրահատկությամբ»:

Իրոք, որոշ ժանրեր բնորոշվում են առավելապես թեմատիկ առանձնահատկություններով, բովանդակության ընդհանուր բնույթով: Կատակերգությունը և ողբերգությունը, օրինակ, իրարից տարբերվում են, ամենից առաջ, կյանքի հակադիր կողմերի (կոմիկական և ողբերգական) արտացոլմամբ: Ներբողն ու եղերերգությունը ևս ունեն իրենց թեմատիկ կայուն գծերը. առաջինը հանդիսավոր բովանդակության բանաստեղծություն է, երկրորդը՝ թախծոտ:

Որոշ ժանրերի տարբերակման հիմքում էլ դրվում են առավելապես կառուցվածքային հատկանիշներ: Օրինակ, վեպը, վիպակը և պատմվածքը թեմատիկ սահմաններ չունեն, քանի որ կյանքի ամեն մի թեմա էլ մատչելի է նրանց համար: Բայց այդ ժանրերը զանազանվում են կյանքի ընդգրկման տարբեր չափերով, կերպարների բնութագրման մանրամասնության տարբեր աստիճաններով: Առանձին ժանրեր էլ բնորոշվում են պատկերավորության յուրահատուկ սկզբունքներով, լեզվով և այլն: Իհարկե, ժանրերի հիմնական հատկանիշներից բացի, պետք է հաշվի առնել նաև նրանց մյուս գծերը: Ամեն մի ժանր բնորոշվում է ոչ միայն մեկ գլխավոր, այլև շատ ուրիշ կողմերով:

Այսպիսով, գրական ժանրերը իրականության արտացոլման նկատմամբ տարբեր մոտեցման արդյունք են և պայմանավորված են կենսական երևույթների բազմազանությամբ: Ցուրաքանչյուր ժանրի հիմքում դրված է կյանքի գեղարվեստական պատկերման որևէ ընդհանուր սկզբունք, թեմատիկ և կառուցվածքային հատկանիշներ, որոնք մեծ կամ փոքր չափով դրսևորվում են տվյալ ժանրին պատկանող տարբեր երկերում: Ո՞ր հատկանիշներն են, օրինակ, վեպի համար բնորոշը, համեմատաբար կայունը՝ Վերածնությունից մինչև մեր օրերը. բավական մեծ ծավալ, կյանքի լայն ընդգրկում, հերոսների մեծ քանակ (այն էլ ոչ միշտ), բնութագրման մանրամասնություններ և այլն: Կամ՝ Ի՞նչ ընդհանուր բան կա այն երկերի միջև, որոնք դարերի ընթացքում կոմեդիա են կոչվել. այն,

որ նրանց մեջ կյանքի թերությունները ներկայացվում են ծիծաղելի վիճակների օգնությամբ, բացահայտվում են երգիծանքի բազմազան միջոցներով, միաժամանակ գրվում են երկխոսության ձևով: Ահա այդ մի քանի ընդհանուր գծերը մեզ հիմք են տալիս բոլորովին տարբեր հեղինակների, տարբեր դարաշրջանների ու ժողովուրդների պատկանող երկերը համախմբելու միևնույն գրական ժանրի անվան տակ*:

Գրական ժանրերի զարգացումը: Բայց եթե ժանրերի ընդհանուր հատկանիշները համեմատաբար կայուն են, դանդաղ են փոխվում, ապա կոնկրետ ժանրային ձևերը գտնվում են անընդհատ զարգացման մեջ: Այդ զարգացումը պետք է հասկանալ երկու իմաստով:

Նախ, դիտելով հարցը գրականության պատմության մեծ չափանիշներով՝ դժվար է նկատել, որ ժամանակի ընթացքում առանձին գրական ժանրեր հնացել են, ասպարեզից դուրս մղվել, իսկ մյուս կողմից՝ երևան են եկել այնպիսի ժանրեր, որոնք առաջ չկային: Ժամանակակից գրական ժանրերի մի զգալի մասը ձևավորվել է դեռևս անտիկ գրականության մեջ: Բայց հին հունական գրականության շատ ժանրեր այժմ այլևս չեն գործածվում, նրանցով նոր երկեր չեն ստեղծվում, թեև այն, ինչ ստեղծվել է ժամանակին, պահպանվում է իբրև գեղարվեստական անփոխարինելի արժեք: Եվ դա ունի իր բացատրությունը. ժանրը դադարում է գործածվել, երբ իր թեմատիկ կամ կառուցվածքային առանձնահատկություններով այլևս չի համապատասխանում կյանքի արտացոլման խնդրին: Այդ հիման վրա իրենց գոյությունն ընդհատեցին անտիկ ու միջնադարյան գրականության այնպիսի տեսակներ, ինչպես վիպերգությունը (էպոսը նեղ իմաստով), հովվերգությունը (իդիլիա), մադրիգալը, բուկոլիկան, միստերիան, շարականը և այլն: Դրա փոխարեն նոր գրականության մեջ ստեղծվեցին ժանրեր, որոնք անտիկ աշխարհում կամ միջնադարում չկային: Օրինակ, եվրոպական վերածնության շրջանում վերջնականապես ձևավորվեցին վեպը, վիպակը, նորավեպը, իսկ XVIII-XIX դարերում՝ լիրոնեպիկական պոեմը, բալ-

* Նշված հարցերի մանրամասն քննությունը տե՛ս «Գրական ժանրերի հիմնական չափանիշները» հոդվածում (Էդ. Զրբաչյան, Պոետիկայի հարցեր, 1976, էջ 91-152):

լաղը, դրաման (նեղ իմաստով), ակնարկը, ֆելիետոնը և գրական ուրիշ ժանրեր, որոնք առաջատար դեր են խաղացել նոր գրակա-նություն մեջ:

Երկրորդ, փոխվում, զարգանում է նաև Հենց միևնույն ժանրը՝ ձեռք բերելով նոր հատկանիշներ: Այսպես, կատակերգությունն սկիզբ է առել անտիկ աշխարհում և հասել է մեր օրերին, բայց յուրաքանչյուր պատմական փուլում կրել է էական փոփոխություններ՝ ձգտելով ավելի լրիվություն արտացոլել կյանքի նոր երևույթները: Իրենց ժանրային հատկանիշներով այլ են «կոմեդիայի հայր» Արիստոֆանեսի կատակերգությունները, այլ է այդ ժանրը Շեքսպիրի, Մոլիերի, Գոգոլի, Սունդուկյանի և Պարոնյանի երկերում, զգալի չափով այլ է մեր օրերի թատերագիրների կոմեդիան: Ժամանակակից վեպն իր ոճի և կառուցվածքի հատկանիշներով (չխոսելով արդեն բովանդակության մասին) տարբերվում է ոչ միայն Սերվանտեսի և Ռաբլերի վեպերից, այլև XIX դարի դասականների՝ Բալզակի, Հյուգոյի, Բաֆֆու, Տոլստոյի, Շիրվանզադեի վիպական երկերից:

Ահա թե ինչու սխալ և ապարդյուն էր դոգմատիկ գրականագիտության (հատկապես կլասիցիստների) ձգտումը՝ հաստատելու ժանրի ինչ-որ հավերժական օրենքներ ու կանոններ: Այդպիսի օրենքներ չկան և չեն կարող լինել: Նույնքան մերժելի էր ժանրերը «բարձր» և «ստորին» խմբերի բաժանելու նրանց տեսությունը: Լավ և վատ, արժեքավոր և անարժեք ժանրեր նույնպես չկան: Ամեն մի ժանր կյանքի արտացոլման գործում կատարում է իր անփոխարինելի դերը: Վոլտերը սրամտորեն նկատել է. «Բոլոր ժանրերն էլ լավն են, բացի ձանձրալի ժանրերից»: Իսկ Բելլինսկին ավել-լացնում էր. «Բոլոր ժանրերն էլ լավն են, բացի ձանձրալի և ոչ արդիական ժանրերից»: Սա նշանակում է, որ երկի գնահատման էական չափանիշներից մեկը պետք է համարվի այն, թե նրա ժանրային ձևը որքանով է բխում ժամանակակից գրականության ոգուց և խնդիրներից:

Գրական զարգացման տարբեր փուլերում ժանրերը կարող են գտնվել զարգացման անհավասար մակարդակի վրա: Հիշենք մի երկու օրինակ հայ նոր գրականությունից: XIX դարի 70-80-ական թվականներին բուռն զարգացում էին ապրում վիպական ժանրերը (Բաֆֆի, Մերենց, Պոռչյան, Մուրացյան, Շիրվանզադե, Նար-Գոս), այնինչ պոեզիան ակնհայտորեն հետ էր մնում: Պատկերը հապես

փոխվեց դարավերջին և մանավանդ XX դարի սկզբին, երբ առաջատար դարձան բանաստեղծական ժանրերը (Թումանյան, Հովհաննիսյան, Իսահակյան, Սիամանթո, Վարուժան, Տերյան, Մեծաբենց և ուրիշներ), իսկ արձակը դիջեց իր դիրքերը:

Ժանրերի զարգացման անհամաչափությունը պայմանավորված է հասարակական գործոններով, այն բանով, թե զարգացման տվյալ փուլում ո՞ր ժանրերն են ավելի համապատասխանում ժամանակի գեղագիտական պահանջներին:

Ժանրային համակարգի ըմբռնումը: Թեև գրական ամեն մի ժանր ունի իր սեփական գեղարվեստական նկարագիրն ու զարգացման առանձնահատկությունները, բայց ժանրերն ու նրանց տարատեսակները մեկուսացած չեն, նրանք զտնվում են փոխադարձ սերտ կապերի մեջ: Այդ հիման վրա էլ կարելի է խոսել որոշակի ժանրային համակարգերի մասին: «Ժանրերն ապրում են ոչ թե իրարից անկախ, - գրել է ակադ. Գ. Ս. Լիխաչովը, - այլ կազմում են որոշակի համակարգ, որը պատմականորեն փոխվում է: Գրականությունն ապատմաբանը պարտավոր է նկատել ոչ միայն առանձին ժանրերի փոփոխությունները, նորերի երևան գալն ու հնրերի մարելը, այլև փոփոխությունները ժանրերի բուն համակարգի մեջ»: Եվ ապա՝ ժանրերը «մտնում են փոխգործողությունների մեջ, պաշտպանում են միմյանց գոյությունը և միաժամանակ մրցում են իրար հետ»:

Գրականությունն ապատմության ամեն մի դարաշրջան ունեցել է ժանրերի իր համակարգը՝ պայմանավորված հասարակական և գեղարվեստական որոշ ընդհանուր հանգամանքներով: Անտիկ աշխարհի գրականության ժանրային կազմը ընդհանուր առմամբ այլ էր, քան միջին դարերի կամ նոր ժամանակների ժանրային համակարգերը: Դրան ավելանում է և այն, որ ամեն մի ժողովրդի գրականության մեջ էլ իր հերթին ձևավորվում է ժանրերի ուրույն համակարգ՝ պայմանավորված ազգային գեղարվեստական կյանքի ավանդույթների առանձնահատկություններով: Վերջապես, ժանրային համակարգի վրա իրենց անմիջական կնիքն են դրել նաև գրական ուղղություններն ու հոսանքները: Նոր դարերի երեք հիմնական գրական ուղղությունները՝ կլասիցիզմը, ռոմանտիզմն ու ռեալիզմը, զգալիորեն տարբերվում էին իրարից նաև իրենց ժանրային համակարգերով:

Իհարկե, նոր ժանրային համակարգերի առաջացումը ամենևին

չի ենթադրում բոլոր «նախկին» ժանրերի վերացում: Իրենց սպա-
ռած կամ նոր ձևավորվող առանձին ժանրերի կողքին շատ ժանրեր
էլ պահպանում են իրենց գոյությունը՝ փոխանցվելով մի դարա-
շրջանից մյուսը, մի ազգային գրականությունից կամ գեղարվես-
տական մեթոդից մյուսը: Վեպը և պատմվածքը, կատակերգու-
թյունն ու դրաման, պոեմը և քնարական ստեղծագործությունն տե-
սակները դարերի ճանապարհ են անցել՝ իհարկե, կրելով շատ փո-
փոխություններ, բայց և շատ բան էլ պահպանելով իրենց սկզբնա-
կան էությունից: Ժանրային նոր համակարգի ձևավորումը կապ-
ված է ոչ այնքան բոլորովին նոր ժանրերի գոյացման, որքան Հների
ձևափոխման, նրանց միջև նոր փոխհարաբերության հաստատման
հետ:

Հայ գրականության պատմության մեջ կարելի է առանձնացնել
դարերի ընթացքում ձևավորված մի շարք ժանրային համակարգեր:
V և հաջորդ մի քանի դարերում առավել տարածում ունեին պատ-
մագրությունը և դավանաբանությունը, վարքագրությունն ու վկա-
յաբանությունը, թուղթ-նամակը, չափածոյում՝ հոգևոր երգերը
(չարական, հիմներգություն և այլն): Սկսած X դարից՝ աստիճա-
նաբար ձևավորվում է նոր ժանրային համակարգ՝ հիշյալ ժանրերի
կողքին ներառելով նաև զուտ գեղարվեստական տեսակներ՝ պոեմ,
քնարերգության բազմաթիվ ձևեր (տաղ, գանձ, ներբող, ողբ, հայ-
րեն, կաֆա և այլն), այնպիսի արձակ երկեր, ինչպես առակը, զրույ-
ցը, ժամանակագրությունը, ձեռագրերի հիշատակարանները և
այլն: Հայ կլասիցիզմը (XVIII-XIX դդ.) ձևավորեց իր սեփական
ժանրային համակարգը, որի մեջ առաջատար դեր ստանձնեցին Հե-
րոսական պոեմը (դյուցազներգությունը), ողբերգությունը, ներբո-
ղը, իսկ բազմաթիվ ուրիշ ժանրեր կազմում էին նրանց գրական
շրջապատը: Հետագայում՝ տասնամյակից տասնամյակ, հայ գրա-
կանության ժանրային կազմը փոխվում էր մեծ կամ փոքր չափով:
Այդ տեղաշարժերի վրա իրենց ուժեղ կնիքն են դրել գրական նոր
ուղղություններն ու հոսանքները՝ իրենց գեղագիտական սկզբունք-
ներով, ինչպես նաև խոշորագույն գրական անհատականություն-
ները՝ Խ. Աբովյանը, Բաֆֆին, Գ. Մունղուկյանը, Հ. Պարոնյանը, Հ.
Թումանյանը, Դ. Վարուժանը, Ե. Չարենցը, Պ. Սևակը և ուրիշներ:

Այսպիսով, ժանրերի զարգացումը գրական առաջընթացի կա-
րևորագույն ցուցանիշներից մեկն է, որի մեջ երևան են գալիս և՛
ուվյալ դարաշրջանի բերած գեղարվեստական նորամուծումները,

և՛ այն, ինչով գրականությունն պատմությունն տարբեր փուլերն առնչվում են իրար հետ: Այդ հարցի առավել հստակ, դասական բնութագիրը տվել է Մ. Մ. Բախտինը՝ գրելով. «Գրական ժանրը իր բուն բնույթով արտացոլում է գրականության զարգացման առավել կայուն, «հավերժական» միտումները: Ժանրի մեջ միշտ պահպանվում են հնությունն չմահացող տարրերը: Ճիշտ է, ժանրի մեջ այդ հնությունը պահպանվում է միայն շնորհիվ իր մշտական նորացման, այսպես ասած, արդիականացման: Ժանրը միշտ նույնն է և նույնը չէ, միշտ և՛ հին է, և՛ նոր է միաժամանակ... Ժանրը ապրում է ներկայով, բայց միշտ հիշում է իր անցյալը, իր սկիզբը: Ժանրը ստեղծագործական հիշողության ներկայացուցիչն է գրական զարգացման պրոցեսում: Հենց դրա համար էլ ժանրն ընդունակ է ապահովելու այդ զարգացման միասնությունը և անընդհատությունը»:

Այժմ, խմբավորելով ըստ սեռերի, պետք է հիմնական գծերով ծանոթանալ գրական ժանրերի յուրահատկության, նրանց պատմական զարգացման ընթացքի հետ:

ԷՊԻԿԱԿԱՆ ԺԱՆՐԵՐ

Էպիկական (պատմողական) ժանրերի մի մասը ծագել է ժողովրդական բանահյուսության մեջ: Նրանց զարգացումն ընթացել է այն առանձնահատկություններով, որոնք առհասարակ բնորոշ են ֆոլկլորին (կոլեկտիվ ստեղծագործություն, բանավոր գոյություն և փոխանցում սերնդից սերունդ, բազմաթիվ տարբերակների առկայություն և այլն): Բանահյուսական ժանրերի մուտքը գրականության կատարվել է տարբեր ձևերով՝ ֆոլկլորային նյութերի գրառում և գեղարվեստական մշակում, նրա արտահայտչական միջոցների ու ձևերի օգտագործում և այլն: Սակայն դրա կողքին ժամանակի ընթացքում առաջացել են նաև զուտ գրական բնույթ ունեցող ժանրեր, որոնց զարգացման օրինաչափությունները զգալի չափով այլ են: Թեև գրականության տեսությունն զբաղվում է հիմնականում գրական ժանրերի ուսումնասիրությամբ, բայց մեր քննությունն անհրաժեշտ է սկսել բանահյուսական ժանրերից, քանի որ նրանք զգալի ազդեցություն են գործել գրական մյուս ժանրերի զարգացման վրա:

Դիցաբանական զրույց, առասպել և լեգենդ: Այս ժանրերը ձևավորվել են ժողովուրդների պատմությունից վաղ շրջանում և արտացոլել են նրանց նախնական ըմբռնումները, նրանց պատմությունից կարևոր դրվագները:

Դիցաբանական զրույցներն առաջացել են այն ժամանակ, երբ մարդկանց գիտակցություն մեջ դեռևս տիրապետում էին դիցաբանական պատկերացումները: Չկարողանալով ճիշտ հասկանալ ու բացատրել բնությունը և հասարակության երևույթները՝ մարդիկ այդ ամենը վերագրում էին գերբնական, աստվածային ուժերի, երևակայությունից օգնությունը դրանք ծառայեցնում էին ցանկալի նպատակի իրականացմանը:

Դիցաբանական մտածողություն արտահայտություն են հին հունական զրույցները, որոնց մեջ մարդիկ յուրովի բացատրել են բնությունը և կյանքի այլևայլ կողմեր (օրինակ՝ Պրոմեթեոսի, Հերկուլեսի, Անթեյի, Իկարի առասպելները): Այդպիսի զրույցներով հարուստ է եղել նաև հին հայկական ժողովրդական բանահյուսությունը, դրանցից են Վահագնի, Տորք Անգեղի, Արա Գեղեցիկի հետ կապված պատմությունները:

Հնագույն առասպելների մի մասում նախապես արտացոլվում են տվյալ ցեղի, ժողովրդի կյանքի կարևոր դեպքերը, թշնամիների հետ ունեցած ընդհարումները: Սակայն արտացոլումը հենց սկիզբից ստացել է չափազանցված, գերբնական տեսք, իսկ ժամանակի ընթացքում առասպելների իրական հիմքն աստիճանաբար ավելի է մթագնվել: Այնուամենայնիվ, այդ նյութերը մեծ նշանակություն ունեն ոչ միայն հին մարդկանց մտածողությունն ու գեղարվեստական ըմբռնումները, այլև նրանց պատմությունն ուսումնասիրելու համար: Այդպիսին են հայկական այն առասպելները, որոնք մեզ հասել են Մովսես Խորենացու գրառումների շնորհիվ (Հայկ և Բեյ, Տիգրան և Աժդահակ, Արտաշես և Արտավազդ), Փավստոս Բուզանդի և Ագաթանգեղոսի գրքերում պատմված շատ դրվագներ: Ինչպես վկայում է Խորենացին, հին հայկական էպիկական ստեղծագործությունը տարբեր տեսակներ է ունեցել՝ վիպասանք, առասպել, զրույց, թվեյլաց երգ, որոնց հստակ սահմաններն այժմ պարզ չեն, քանի որ շատ քիչ օրինակներ են մեզ հասել:

Ժողովրդական առասպելներն ու զրույցները հետագայում լայնորեն մշակվել են գրողների կողմից՝ հիմք դառնալով տարբեր ժանրերի երկերի համար: Հին հունական գրականությունից շատ էջեր

այդ նյութերի գրական մշակման արդյունքն են (Էսքիլեսի «Շղթայված Պրոմեթեոսը», Սոֆոկլեսի «Էդիպ արքան» և այլն): Մեծ է զրույցների և առասպելների գրական մշակումների թիվը նաև Հայ նոր գրականություն մեջ (Աղայանի «Տորք Անգեղը», Հովհաննիսյանի «Վահագնի ծնունդը», «Արտավազը», Զարյանի «Արա Գեղեցիկը» և այլն):

Միջին դարերում ծագում է իր բնույթով սրանց շատ մոտ էպիկական մի ուրիշ տեսակ՝ **լեգենդը**. սա չափածո կամ արձակ ստեղծագործություն էր, որի մեջ ժողովուրդը պատմում էր մարդկանց և բնության հետ կապված գանազան ավանդություններ: Դեպքերն ու դեմքերը իրական աշխարհից սովորաբար տեղափոխվում էին հրաշապատում, ֆանտաստիկ ոլորտ: Հայկական միջնադարում սովորաբար լեգենդներ են հյուսվել քրիստոնեական եկեղեցու նշանավոր գործիչների «սուրբ արարքների», տանջանքների ու մահվան շուրջ: Այդպիսին են, օրինակ, Գր. Լուսավորչի, սուրբ Հովհաննիսյանի և Գայանե կույսերի, Գրիգոր Նարեկացու հետ կապված լեգենդները, Հայոց Արշակ թագավորի և պարսից Շապուհ արքայի մասին հյուսված զրույցը (այն պահպանվել է Փավստոս Բուզանդի գրքում), ինչպես նաև Արևելքում լայնորեն տարածված Լեյլիի և Մեջնունի, Սիամանթոյի և Նջեգարեի սյուժեները:

Գրականության մեջ լեգենդները լայնորեն օգտագործվել են տարբեր ժանրերի երկերում, պոեմներում (Ն. Զարյանի «Արշակ և Շապուհ», Հ. Շիրազի «Սիամանթո և Նջեգարե»), պատմվածքներում (Վ. Փափաղյանի այլաբանական զրույցները), նույնիսկ դրամատուրգիայում (Լ. Շանթի «Շղթայվածը»):

Ավանդություն: Որոշ ընդհանրություններով հանդերձ՝ նշված ժանրերից պետք է տարբերել այն փոքրածավալ արձակ պատմությունները, որոնց մեջ մարդիկ յուրովի մեկնաբանել են բնության երևույթների ծագումն ու առանձնահատկությունները, ստուգաբանել աշխարհագրական տեղանունները, բացատրել քաղաքների ու գյուղերի, բերդերի և կամուրջների, վանքերի և այլ շինությունների ստեղծման հանգամանքները: Դրանք կոչվում են **ավանդություններ**, իսկ դրանց ամբողջությունը՝ **ավանդապատում**: Ավանդությունը, ամենից առաջ, ճանաչողական նպատակ հետապնդող պատմություն է, որն ունկնդիրներին պատմական, աշխարհագրական, կենցաղային և կրոնական բնույթի տեղեկություններ է հաղորդում: Այդ տեղեկությունները ևս իրականի սահմաններից կարող են անց-

նել գերբնականի, հրաշապատումի ոլորտը: Ավանդություն մեջ, ի տարբերություն հեքիաթի, վիպերգություն կամ առակի, գեղարվեստական սյուժեն և կերպարները արտահայտվում են սոսկ սաղմնային ձևով:

Շատ ավանդություններ են հյուսվել նաև պատմական-մշակութային նշանավոր գործիչների (օրինակ՝ Մեսրոպ Մաշտոցի, Մովսես Սորենացու, Աբովյանի և ուրիշների) կյանքի և գործերի մասին:

Ավանդությունները հաճախ են դարձել գեղարվեստական մշակման աղբյուր: Արվեստագետ գրողը բացում է ժողովրդի հյուսած սեղմ պատմության ներքին խորը իմաստը, կցկտուր թվացող տվյալների հիման վրա ստեղծում է լիարյուն կերպարներ ու սյուժե, նրանց միջոցով արտահայտում իր գեղագիտական իդեալը: Ժողովրդական ավանդությունների հենքի վրա են ստեղծվել Թումանյանի «Թմկաբերդի առումը», «Փարվանան», «Ախթամարը», «Աղավնու վանքը», «Լուսավորչի կանթեղը» և այլ գործեր:

Հեքիաթ: Բոլոր ժողովուրդներն էլ ունեցել են իրենց հեքիաթները, որոնք աչքի են ընկնում բովանդակության և ձևի արտակարգ բազմազանությամբ: Այստեղ, նախ, պետք է նշել կենդանական հեքիաթները, որոնց մեջ մարդիկ ոչ միայն արտահայտել են իրենց պատկերացումները կենդանիների վարքագծի մասին, այլև այլաբանորեն ակնարկել են մարդկային այս կամ այն հատկանիշը: Ավելի խոր ընդհանրացումներ են պարունակում կախարդական հեքիաթները, որոնք սովորաբար պատմում են չարի և բարու պայքարի, դրական հերոսի հրաշապատում արկածների, փորձությունների և հաղթանակի մասին («Հազարան բլբուլ», «Արեգնազան կամ կախարդական աշխարհ» և այլն): Գրեթե միշտ հեքիաթն ավարտվում է բարի ուժերի հաղթանակով չար ուժերի (ղևեր, վհուկներ) հանդեպ: Ժողովուրդը դրանով արտահայտել է իր սպասումներն ու լավատեսությունը: Կախարդական հեքիաթն ունի մեծ մասամբ հերոսական բովանդակություն, նրա դրական հերոսը իդեալականացվում է, օժտվում անպարտելի ուժով և բարոյական բարձր հատկանիշներով:

Ավելի նոր ժամանակների արդյունք են իրապատում հեքիաթները, որոնց մեջ արտացոլվել են ժողովրդի կյանքի և կենցաղի տարբեր կողմեր և սոցիալական հարաբերություններ: Այս հեքիաթներում ֆանտաստիկ, գերբնական պատկերները վճռական դեր չեն կատարում, բայց առատորեն կան անսովոր դեպքեր, հե-

րոսների զարմանալի արկածներ (օրինակ՝ Աղայանի «Անահիտը»): Շատ հաճախ դեպքերը պատմվում են երգիծական՝ հումորական կամ սատիրական տեսանկյունով (օրինակ Պուշկինի «Տերտերն ու իր Բալդի ծառան», Թումանյանի «Քաջ Նազարը», «Բարեկենդանը», «Տերն ու ծառան»): Հեքիաթներն ունեն իրենց ոճի և պատկերավորության որոշ հաստատուն գծեր, հատուկ սկիզբ և վերջաբան: Գործողություն տեղը և ժամանակը հեքիաթում սովորաբար կոնկրետ չեն նշվում, որով ավելի է ընդգծվում նկարագրությունների սիմվոլիկ, ընդհանրացող բնույթը:

Գրականության մեջ հետաքրքրությունը ժողովրդական հեքիաթների նկատմամբ ուժեղացավ հատկապես XIX դարի սկզբից: Ժողովրդական հեքիաթների սյուժեների մշակման ճանապարհով են ստեղծվել Գրիմ եղբայրների, Պուշկինի, Անդերսենի, Լև Տոլստոյի, Աղայանի, Թումանյանի և ուրիշների հեքիաթները:

Ժողովրդական էպոս (վիպերգություն): Բանահյուսական ժանրերից խոշորագույնը իր ընդգրկումներով, ծավալով և նշանակությամբ ժողովրդական էպոսն է (կամ՝ էպոպեան, հերոսական պոեմը): էպոսը հայերեն անվանում են նաև վիպերգություն, դյուցազներգություն: Տվյալ դեպքում «էպոս» տերմինը կիրառվում է իր նեղ, ժանրային իմաստով՝ ի տարբերություն նրա լայն ըմբռնման՝ իբրև գրական սեռերից մեկի:

Վիպերգությունը ժողովրդի հավաքական հանճարի ամենացայտուն արտահայտությունն է, նրա պատմության հերոսական էջերի, նրա պայքարի ու իղեալների, ազատության և արդարության ձգտումների մարմնավորումը: Կազմավորվել է աստիճանաբար՝ այն երգերից ու զրույցներից, որ ժողովուրդը հյուսել է իր կյանքում տեղի ունեցած մեծ իրադարձությունների շուրջ: Այդ դեպքերը, հատկապես ժողովրդի ճակատագրի համար վճռական նշանակություն ունեցող պատերազմները, խոր հետք են թողել սերունդների հիշողության մեջ: Դրանց շուրջ ստեղծված առանձին հերոսական երգերն ի վերջո օրգանապես միավորվել են, կազմել մեկ ամբողջական ստեղծագործություն: Հին հունական էպոսը՝ «Իլիականը», ինչպես գիտենք, արտացոլում է Տրոյայի դեմ հույների մղած տասնամյա պատերազմը, հայկական «Սասունցի Դավիթը»՝ արաբական տիրապետության, ռուսական «Իլյա Մուրոմեցը»՝ թաթար-մոնղոլական լծի դեմ մղած պայքարը և այլն: Այդ երկերը, ինչպես նաև հնդկական Հնագույն էպոսները՝ «Ռամայանան» և «Մահաբհա-

րատան», կարելաֆիրնական «Կալեալան», գերմանական «Նիրե-լունգների երգը», ֆրանսիական «Ռոլանդի երգը», իսպանական «Սիդը», իրանական «Շահնամեն» և այլ գործեր այս ժանրի ամե-նացայտուն օրինակներն են:

Էպոսի մեջ ժողովուրդը հանդես է գալիս իբրև մեկ հավաքա-կան միասնություն, որը պայքարի է ելել մեծ նպատակի համար: Իր լավագույն գծերը, ձգտումներն ու իղեայնները ժողովուրդը մարմ-նավորում է էպոսի գլխավոր դրական հերոսի մեջ, որը դրա շնոր-հիվ էլ ներկայանում է և՛ իբրև կոնկրետ անհատ, և՛ իբրև ժողովրդի ուժի ու իմաստությունից հավաքական մարմնավորում: Այդ հերոսը փաստորեն ինքը ժողովուրդն է՝ կոնկրետ անձնավորություն տեսք ստացած: Նա մարտնչում է ոչ թե անձնական, այլ համաժո-ղովրդական նպատակի համար: «Ժողովուրդները ոչ մի բանի մեջ էնքան պարզ ու պայծառ չեն երևում, ինչքան իրենց ազգային էպո-սի մեջ», - ասում էր Թումանյանը: Էպոսն ստեղծող կամ պատմող երգիչը ևս իր ես-ը լիովին ձուլում է կոլեկտիվի հետ, իրեն չի բա-ժանում, առավել ևս չի հակադրում ժողովրդին: Բանաստեղծն այս-տեղ ժողովրդի երևակայությունից անկախ երևակայություն չունի:

Ժողովրդական վիպերգության կարևոր կողմերից մեկը դրա-կան հերոսների ու նրանց գործերի բանաստեղծական դրվատումն է: Նրանք բարձրացվում են առօրյա մակարդակից, փառաբանվում իբրև բացառիկ ուժի և առաքինությունների տեր մարդիկ: Բայց, դրա կողքին, էպոսի մեջ կարող է նաև երգիծանք լինել, երբ խոսքը վերաբերում է բացասական կերպարներին կամ դրական հերոսի առանձին արտասովոր գծերի: Ունենալով էպիկական ամուր հիմք՝ ժողովրդական էպոսը միաժամանակ մեծ կամ փոքր չափով կարող է ներառել հերոսների քնարական զեղումներն ու երգերը: Այդ գծերի ցայտուն արտահայտությունը մենք տեսնում ենք «Սասունցի Դավիթ» էպոսում:

Ժողովրդական էպոսներն ստեղծվել են չափածո, կանոնավոր կամ անկանոն ոտանավորով, հանգավոր կամ անհանգ: Նրանց բնորոշ է առանձին հատվածների, արտահայտությունների և մակ-դիրների կրկնությունը, անմիջաբար ունկնդիրներին դիմելը, պատ-մության հատուկ սկիզբն ու ավարտը: Որոշ էպոսներ մասնակի կամ ամբողջությամբ երգվել են, ինչպես ռուսական բիլինաները: Հայ-կական էպոսի որոշ հատվածներ նույնպես կատարվել են երգա-խան:

Վիպերգության մեջ կյանքի իրական, հավաստի նկարագրու-
թյունները սերտորեն զուգակցվում են գերբնական, նույնիսկ ֆան-
տաստիկ պատկերների հետ, ամեն ինչ ստանում է դյուցազնական,
չափազանցված, հաճախ սիմվոլիկ տեսք: Հունական էպոսում բոլոր
դեպքերը ներկայացվում են իբրև դիցաբանական ուժերի վերին
կամքի արտահայտություն, աստվածները հաճախ ուղղակի մաս-
նակցում են իրադարձություններին: Ավելի ուշ ստեղծված էպոսնե-
րում (օրինակ՝ «Սասունցի Դավիթ» էպոսում) դիցաբանությունն
արդեն այդպիսի վճռական դեր չի կատարում (թեև նրա տարրերը
պահպանվում են), բայց չափազանցումն ու ֆանտաստիկան մնում
են իբրև պատկերավորության կարևորագույն սկզբունքներ:

Որոշ ժողովրդական էպոսներ դեռ հին ժամանակներում հա-
վաքվել, գրական մշակման են ենթարկվել (Հոմերոսի «Իլիականը»
և «Ոդիսականը», Ֆիրդուսու «Շահնամեն»), մյուսները մինչև XIX-
XX դարերը պահպանվել են ժողովրդի հիշողության մեջ և նոր
միայն գրի առնվել կամ հիմք դարձել առանձին գրական երկերի
համար («Սասունցի Դավիթը», «Իյա Մուրոմեցը», էստոնական
«Կալևիպոեզը», կիրգիզական «Մանասը», ընդհանուր արևելյան
«Քյոո-օղլին» և այլն):

էպոսի ծագումը կապված է եղել հասարակական զարգացման
մի որոշակի փուլի, որոշակի պատմական բովանդակության հետ և
չէր կարող ստեղծվել ավելի ուշ շրջանում: Այսպես, հունական էպո-
սը՝ իբրև մարդկության պատմական «մանկության» գեղարվես-
տական հուշարձան, արտացոլում էր զարգացման այն ժամանակ-
վա աստիճանը՝ իր բոլոր հիմնական գծերով, և բխում էր հին հույ-
ների դիցաբանական պատկերացումներից: Մարդկության հետա-
գա զարգացման ընթացքում դիցաբանական մտածողությունը
կորցնում է իր հողը, հետևաբար, վերանում են նաև էպոսի առա-
ջացման բնական հիմքերը: Ահա թե ինչու էպոսն իր դասական
տեսքով անկրկնելի է, ինչպես անկրկնելի են նրան ծնունդ տված
պայմաններն ու մտածողությունը:

Սակայն մինչև XIX դարի կեսերը տարբեր ժողովուրդների բա-
նաստեղծներ փորձել են վերածնել հոմերոսյան էպոսը, նրա հե-
տևությունները նոր երկեր ստեղծել: Դեռ Հին Հռոմում գրվեց Վեր-
գիլիոսի «էնեականը», իսկ նոր ժամանակներում՝ կլասիցիզմի գրա-
կանության մեջ՝ Տասսոյի «Ազատագրված Երուսաղեմը», Միլթոնի
«Դրախտ կորուսյալը», Վոլտերի «Հենրիականը», Կլոպչտոկի

«Մեսինականը», Խերասկովի «Ռոսիադան», Արսեն Բագրատունու «Հայկ դյուցազնը» և բազմաթիվ այլ գործեր²։ Սրանց հեղինակներն աշխատում էին պահպանել ոչ միայն հին հպոսի արտաքին ձևական գծերը, այլև նրա հիմքը կազմող դիցաբանական մտածողությունը՝ հաճախ հեթանոսական պանթեոնը փոխարինելով քրիստոնեական կրոնի հրաշքներով։ Սակայն, հակառակ Հոմերոսի կամ բանաստեղծ ժողովրդի, նրանց հեղինակները չէին հավատում իրենց նկարագրած հրաշքներին և պահպանում էին դրանք սոսկ իրրև ընթերցողի երևակայության վրա ազդելու և նկարագրության արժեքը բարձրացնելու միջոց։ Ահա թե ինչու, չնայած հեղինակների մեծ տաղանդին, այդ գործերն ընդհանուր առմամբ արհեստական էին, քանի որ պատմական բոլորովին այլ իրադրության մեջ աշխատում էին վերակենդանացնել հին ժամանակների մտածողությունը և գեղարվեստական գծերը։ Նոր դարաշրջանում էպոս ստեղծելու փորձերը Բելինսկին դասում էր «մարդկություն գեղագիտական մոլորությունների» թվին։

Եղել են մտածողներ (օրինակ՝ Հեգելը), որոնք նոր էպոս ստեղծելու անհնարինությունը բացատրել են իրրև գրականություն անկման վկայություն։ Դա սխալ տեսակետ էր։ Նոր ժամանակների գրականությունը, որն սկիզբ է առնում եվրոպական Վերածնություն դարաշրջանից, մշակեց նոր ժանրային ձևեր, որոնք լայն հնարավորություն ստեղծեցին գրական հետագա զարգացման համար։

Վեպ։ Այդ նոր ժանրերից կարևորագույնը վեպն է, որը Բելինսկին կոչել է «նոր ժամանակի էպոս»։ Այդ բնորոշումը չպետք է հասկանալ այն իմաստով, թե ժամանակակից վեպը հին էպոսի կրկնությունն է նոր պայմաններում։ Խոսքն այն մասին է, որ էպոսին հատուկ ընդգրկումների լայնությունը, ընդհանրացումների մեծությունը բնորոշ են նաև վեպին, թեև բոլորովին նոր ձևով և նոր հիմքի վրա։ Այն առաջատար դերը, որ էպոսը կատարել է ժողովրդական բանահյուսության ու հին ժամանակների գրականու-

² Կլասիցիզմի գեղագիտության մեջ փոփոխությունը համարվում էր բարձրագույն գրական տեսակ։ Հայ կլասիցիզմի տեսարան էր. Հյուրմյուզյանը, օրինակ, դյուցազններգության մասին գրում էր. «Քերթության բոլոր տեսակներից վեհագույնն է սա, այլև կատարմամբ խիստ դժվարին» (աշխարհաբար թարգմանություն)։

Թյան մեջ, նոր պայմաններում կատարում է վեպի ժանրը: Բացի այդ, վեպն ունի նաև իր առավելությունները՝ հեղինակի սուբյեկտիվ վերաբերմունքի ուղղակի դրսևորում, հերոսների անհատական կյանքի պատկերում, որոնք հատուկ չէին էպոսին:

Վեպի՝ իրեն մեծ ծավալի պատմողական արձակ ստեղծագործություն, կարելի է հանդիպել դեռ անտիկ աշխարհում (Ապուլեյի «Ոսկե ավանակը»), ավելի հաճախ՝ միջնադարում, երբ գրվում են բազմաթիվ ասպետական վեպեր: Նրանց մեջ պատմվում են միջնադարյան ասպետների սիրային և հերոսական արկածները՝ բացառիկ, անսովոր, հաճախ նույնիսկ հրաշապատում տարրերով հագեցած: Այդ վեպերը չէին հասնում հասարակական կյանքի խոր ընդհանրացման, իսկ ժամանակի ընթացքում դարձան շարլոն և սխեմատիկ:

Վեպի իսկական կյանքն սկսվում է Վերածնություն և Լուսավորություն դարաշրջանից, երբ այդ ժանրը դառնում է ժամանակի սոցիալ-բարոյական հարցերի գեղարվեստական արծարծման մոնումենտալ ձևերից մեկը: Հասարակական և անհատական կյանքի նկատմամբ աճած հետաքրքրությունը արտահայտվեց նաև վեպի մեծ տարածումով: Հասարակությունը այլևս չէր կարող բավարարվել դիցաբանական ըմբռնումներով կամ սոսկ հերոսական գոյավիճակների պատկերումով, որ տալիս էր էպոսը: Նա գրականություն մեջ ուզում էր տեսնել կյանքի բազմակողմանի պատկերը՝ իրական բովանդակությամբ և մանրամասներով, դրական և բացասական կողմերով: Իսկ դրա լավագույն միջոցը վեպն էր՝ իր ձևի անկաշկանդ ազատությամբ, կյանքի տարբեր կողմերն ընդգրկելու ունակությամբ:

Առաջին դասական վեպերն ստեղծվեցին XVI - XVIII դարերում Վերածնություն խոշորագույն գործիչների կողմից (Ռարլեի «Գարգանտյուա և Պանտագրյուել», Սերվանտեսի «Դոն Կիխոտ» վեպերը): Ավելի ուշ համաշխարհային հռչակ ստացած վեպերով ու փրպակներով հանդես եկան Սվիֆթը, Դեֆոն, Ֆիլդինգը, Ռուսոն, Վոլտերը, Գյոթեն և ուրիշներ:

Սակայն վեպի բուռն ծաղկում մենք նկատում ենք հատկապես XIX դարում, երբ ռեալիզմի գրականության մեջ վեպը դարձավ ամենամասսայական, առաջատար ժանրը: Բալզակը, Դիկենսը, Ստենդալը, Գոգոլը, Տոլստոյը, Դոստոևսկին, Պոռչանը, Շիրվան-զադեն իրենց ստեղծագործական սկզբունքներն առավել ամբող-

Ջությամբ արտահայտեցին վեպի ժանրի մեջ՝ մեծ ուժով պատկերելով հասարակության ներքին հակասությունները, անհատի և միջավայրի կոնֆլիկտը:

Վեպի դարգացման մեջ խոշոր ավանդ բերեցին նաև XIX դարի ռոմանտիկները: Պատահական չէ, որ Րաֆֆին այդ ժանրին շատ բարձր գնահատական էր տալիս. «Ռոմանները ազգերի գրականության մեջ կատարում են ամենակարևոր պաշտոն, ռոմանները՝ որպես ազգերի բարոյական և իմացական կյանքի պատմագրությունք, ավանդում են նոցա բարք ու վարքի, նոցա սովորությունների կենդանի պատկերքը գալոց սերնդին»:

Վեպի արտակարգ տարածումն ու մասսայականությունը ոմանց նույնիսկ զրդում էր մտածելու, թե վեպը կլանում է գրական բոլոր մյուս տեսակները, որոնք աստիճանաբար դուրս են մղվելու գրականությունից: Այդ մտավախությունն անհիմն էր. վեպի հաջողությունն ավելորդ չդարձրեց մյուս ժանրերի գոյությունը: Բայց անվիճելի է, որ կյանքի բազմազան կողմերն արտացոլելու իմաստով վեպի հնարավորությունները շատ ավելի մեծ են:

Եթե ցանկանանք բնութագրել վեպի ժանրը արտաքին հատկանիշների տեսակետից, ապա կարելի է հիշել նրա մեծ ծավալը, բազմաթիվ դեպքերի, դրվագների, շատ հերոսների ու մարդկային ճակատագրերի պատկերումը, ընդգրկած մեծ ժամանակահատվածը և այլն: Սակայն այս բոլորը դեռ վեպի բուն էությունը չի բացահայտում, մանավանդ որ կարող են լինել համեմատաբար ավելի փոքր ծավալի վեպեր (Լեոնտովի «Մեր ժամանակի հերոսը»), ինչպես և մեծ ծավալի պատմողական երկեր, որոնք բուն իմաստով վեպ չեն:

Ամենաբնորոշը վեպի համար այն է, որ նա արտացոլում է ոչ թե կյանքի մեկ առանձին կողմ կամ վիճակ, այլ համեմատաբար լայն, բազմակողմանի իրադրություն: Վեպը ոչ թե սոսկ վերարտադրում է այդ իրադարձությունը, այլ վերլուծում, բացահայտում է նրա հասարակական, բարոյական, անձնական արմատները, լայնորեն ցույց է տալիս տվյալ երևույթի ներքին պատճառական կապերը կյանքի օրինաչափությունների հետ: Վեպը ձգտում է տալ հերոսների կյանքի և հոգեբանության շարժման, զարգացման լայն պատկերը, վերլուծել նրանց արարքների, խոհերի և հույզերի հաջորդական ընթացքը: Դրանով իսկ վեպն ստեղծում է իրականության լայն պատկերը, անհատի ճակատագրի մեջ բացահայտում է

Հասարակության ճակատագիրը: «Քառոս» վեպն ընդգրկում է Մարկոս Ալիմյանի ընտանիքի պատմությունը, բայց գեղարվեստորեն վերլուծելով փաստերի իրական հանգամանքները, կապերը, ներքին զսպանակները՝ Շիրվանզադեն ցույց է տալիս ողջ Հասարակության սոցիալ-բարոյական դիմագիծը:

Ընդհանրացնելով դասական ռեալիստական վեպի փորձը՝ Բելինսկին գրել է. «Վեպի բովանդակությունը ժամանակակից Հասարակության վերլուծությունն է, նրա անտեսանելի հիմքերի բացահայտումը... Վեպի մեջ Հասարակությունը տեսնում է իր հայելին և նրա միջոցով ծանոթանում է իր հետ, կատարում ինքնագիտակցման մեծ ակտը»:

Իր ձևով վեպը շատ ազատ է, անկաշկանդ: Միշտ պահպանելով էպիկական բնույթը՝ վեպը կարող է իր մեջ ընդունել բազմազան տարրեր՝ քնարական շեղումներ, ուժեղ դրամատիզմ, պատմական տեղեկություններ և փրիլսոփայական դատողություններ: Վեպը կարող է ընդգրկել ամեն ինչ՝ անհատի կյանքի երկրորդական թվացող մանրուքներից մինչև Հասարակական զարգացման ամենաբարդ հարցերի գեղարվեստական բացահայտում: Տասնյակ, երբեմն հարյուրավոր գործող անձանց առկայությունը հնարավորություն է տալիս իրենց բնական կապերի մեջ ներկայացնելու ամենատարբեր դասակարգերի մարդկանց, ցուցադրելու գլխավոր հերոսին սոցիալական կյանքի լայն ֆոնի վրա: Այս բոլորը նկատի առնելով՝ վեպն անվանում են **համադրական ժանր**: Սակայն վեպը երբեք չի կարելի համարել առանձին պատմությունների, «նովելների շաղկապում», ինչպես պնդել են ֆորմալիստ գրականագետները: Ինչքան էլ առաջին Հայացքից ցրված թվան Տոլստոյի «Աննա Կարենինա» կամ Բաֆֆու «Կայծեր» վեպերի սյուժետային գծերը, նրանք մեկ միաձույլ ամբողջություն են կազմում՝ շնորհիվ թեմայի և գաղափարի միասնություն:

XIX դարի սկզբից տարածվում է այս ժանրի կարևոր տարատեսակներից մեկը՝ **պատմական վեպը**, որը տալիս է անցյալի կարևոր դրվագների գեղարվեստական նկարագիրը՝ նույնպես լայն, բազմակողմանի ընթացքով: Պատմավեպի հիմնադիրը համարվում է շոտլանդացի գրող Վ. Սքոթը: Ավելի ուշ պատմավեպեր գրեցին Պուչկինը («Կապիտանի աղջիկը»), Հյուգոն («Իննսուներեքը»), Ֆլորբերը («Սալամբո»), Տոլստոյը («Պատերազմ և խաղաղություն»), Բաֆֆին, Մուրացյանը և ուրիշներ: Պատմավեպի մեջ,

ասում էր Բելինսկին, «պատմությունը՝ իբրև գիտություն, միաձուլվում է արվեստի հետ»:

Երբեմն իբրև ինքնուրույն ժանր առանձնացվում է վեպ-էպոպեան: Սակայն իրականում դա վեպի տարատեսակներից մեկն է, որն աչքի է ընկնում դարաշրջանի և ժողովրդի կյանքի լայն ընդգրկումով (օրինակ՝ Լ. Տոլստոյի «Պատերազմ և խաղաղություն», Հյուգոյի «Թշվառներ», Ռուլանի «Ժան Քրիստոֆ», Գորկու «Կլիմ Սամգինի կյանքը», Շոլոխովի «Նաղաղ Դոն», Ա. Տոլստոյի «Պետրոս Առաջին», Դեմիրճյանի «Վարդանանք» վեպերը):

Լինում է նաև վեպ-եռերգություն (տրիլոգիա), որը բաղկացած է իրար հետ սերտորեն կապված երեք վեպերից (Մ. Գորկու «Մանկություն», «Ծառայության մեջ», «Իմ համալսարանները», Ա. Տոլստոյի «Տառապանքի ուղիներով», Ստ. Զորյանի «Հայոց բերդ», «Պապ թագավոր» և «Վարագդատ» պատմավեպերը): Իսկ Բալզակը և Էմիլ Զոլան գրել են վիպաչափեր («Մարդկային կատակերգություն», «Ռուզոն-Մակարներ»): Սրանք բաղկացած են տասնյակ վեպերից, որոնք տարբեր ուղիներով առնչվում են իրար հետ և միասին վերցրած՝ տալիս են ժամանակի համապարփակ նկարագիրը:

Պատմվածք և նովել: Պատմվածքը և նովելը պատկանում են այսպես կոչված «փոքր էպիկական ձևին»: Իրենց ընդգրկմամբ և ծավալով նրանք վեպի համեմատությամբ շատ փոքր են, ղեպքերի նկարագրությունը նրանց մեջ ավելի սեղմ է, հակիրճ: Վեպի բազմաթիվ կերպարների փոխարեն այստեղ սովորաբար հանդես են գալիս միայն մեկ կամ մի քանի հերոս, անհամար ղեպքերի, վիճակների, դրվագների փոխարեն՝ մեկ հիմնական իրադրություն կամ դրվագ, որի միջոցով բացահայտվում է կերպարի էությունը:

Կյանքում ամեն ինչ չէ, որ կարող է վեպի նյութ դառնալ: «Կան իրադարձություններ, կան ղեպքեր,- գրել է Բելինսկին,- որոնք հերիք չէին անի դրամայի համար, չէին դառնա վեպ, բայց որոնք խոր են, որոնք մի ակնթարթում այնքան կյանք են խտացնում, ինչքան չես վերապրի դարերով. պատմվածքը որսում է դրանք և պարփակում է իր նեղ շրջանակներում»: Այսպիսով, ժանրի բնույթը պայմանավորված է պատկերվող նյութով: Բայց կարևոր է նաև հեղինակի մոտեցումը. երբ գրողն ուզում է պատկերել որևէ վիճակ, առանձին դրվագ՝ առանց նրա բոլոր հիմքերի ու պատճառների մանրամասն վերլուծության, նա դիմում է պատմվածքին և նովելին:

Սակայն լիարժեք պատմվածքը կարող է հասնել կյանքի շատ խոր ընդհանրացման, փոքր ձևի մեջ արտահայտել մեծ ճշմարտություն: Բավական է հիշել միայն Թումանյանի «Գիքորը» կամ Նար-Դոսի «Մեր թաղը» պատմվածաչարը:

Թեև այս երկու ժանրերը շատ ընդհանուր գծեր ունեն, թեև միևնույն գործը հաճախ անվանում են և՛ պատմվածք, և՛ նովել, բայց նրանց միջև կան որոշ տարբերություններ: Այդ տարբերությունները պարզ կդառնան, եթե մենք ուշադրություն դարձնենք այն մի քանի «լրացուցիչ» գծերի վրա, որոնք բնորոշ են նովելին, բայց պարտադիր չեն պատմվածքի մեջ:

Նովելը (իտալերեն նշանակում է «նորություն»), հայերեն հաճախ թարգմանվում է **նորավեպ**) ձևավորվեց վաղ Վերլուծություն դարաշրջանում: Այդ ժանրի առաջին դասական օրինակները եղան իտալացի Բոկաչչոյի (XIV դար) նովելները, որոնք ամփոփված են նրա «Դեկամերոն» գրքում: Վերածննդի շրջանում նովելը հիմնվում էր որևէ սրամիտ, արտասովոր պատմության, երբեմն՝ անեկդոտի վրա. այդտեղ ժողովուրդը ծաղրում էր հոգևորականության և ազնվականության արատները: Սյուժեի արտասովոր, բացառիկ բնույթը, սուր ինտրիգը, երգիծական տարրերը դարձան նովելի բնորոշ գծերը: Նորավեպի համար շատ հատկանշական է գործողության արագ, սրընթաց զարգացումը՝ առանց շեղումների, առանց բնության կամ հոգեկան վիճակների մանրամասն նկարագրության: Իզուր չէ, որ այդ ժանրը համեմատվել է դեպի իր նպատակն անշեղ ընթացող նետի հետ:

Բայց ամենից հատկանշականը նովելի համար նրա անսպասելի, հանկարծակի վախճանն է, որ մինչև վերջին տողերը հաճախ դժվար է լինում կռահել: Նովելի վերջը միանգամից փոխում է մեր պատկերացումները հերոսների մասին, նոր լույս է սփռում բովանդակության վրա (օրինակ՝ Չեխովի «Չինովնիկի մահը», Ջոհրայի «Ջարուղոնը» և այլն): Նորավեպի ճանաչված վարպետներ են Մոպսսանը, Չեխովը, Օ. Հենրին, Գր. Ջոհրայը, Ստ. Ջորյանը:

Սակայն պատմվածքի և նովելի սահմանադատումը պայմանական է, մասնավորապես ժամանակակից գրականության մեջ, որտեղ այդ ժանրերը հաճախ նույնանում են:

Վիպակ: Կյանքի ընդգրկմամբ, հերոսների քանակով և ծավալով վիպակը պատմվածքի և վեպի միջին տեղն է գրավում: Վիպակն ավելի փոքր է, քան վեպը, բայց ավելի մեծ է պատմվածքից և

նովելից: Սական այդ սահմանները բավական պայմանական են, և չպետք է զարմանալ, որ առանձին երկեր կոչում են և՛ պատմվածք, և՛ վիպակ (Շիրվանզադեի «Արտիստը», «Կրակը», Մուրացանի «Նոյի ազոավը»), իսկ ուրիշ երկեր՝ և՛ վիպակ, և՛ վեպ (Մուրացանի «Առաքյալը», Շիրվանզադեի «Նամուսը»): Այդ ժանրերի միջև կայուն սահմաններ գծել հնարավոր չէ:

Սերտորեն կապված լինելով վեպի հետ, վիպակն էլ անցել է զարգացման մոտավորապես նույն ուղին: Վիպակի բնորոշ օրինակներ են Պուշկինի «Գուբրովսկին», Գոգոլի «Տարաս Բուլբան», Պ. Մերիմեի «Կարմենը», Շիրվանզադեի «Չար ոգին», Ստ. Զորյանի «Գրադարանի աղջիկը», Ա. Բակունցի «Կյորեսը», Հր. Մաթևոսյանի «Աչնան արևը» և այլ երկեր:

Ակնարկային ժանրեր: «Ակնարկային գրականություն» ընդհանուր հասկացության տակ մենք մտցնում ենք այն երկերը, որոնք պատմում են ոչ թե հորինված դեպքերի ու հերոսների, այլ իրականում գոյություն ունեցող մարդկանց և իրադարձությունների մասին՝ պահպանելով նրանց անվան, կյանքի և գործունեության իրական գծերը: Այս ժանրերում փաստագրական կամ հրապարակախոսական գծերը հանդես են գալիս ոչ թե որպես միջոց, այլ ժանր ստեղծող գործոն: Սակայն փաստերն իմաստավորվում են այնպես, որ գրական երկը ճանաչողական արժեքի կողքին ձեռք է բերում նաև գեղարվեստական-գեղագիտական արժեք: Գրանով ակնարկային ժանրերը տարբերվում են գրական մյուս բոլոր ժանրերից:

Ակնարկը այս ժանրերից հիմնականն է. այն սկիզբ է առել XIX դարի կեսերին և կապված էր ռեալիստական գրականության ձգտման հետ՝ ճանաչելու և արտացոլելու կյանքի նորանոր կողմեր, մերձենալու իրականությանը: Սակայն կենսական երևույթի ընտրությունը անհնարին է առանց կյանքի լավ ճանաչողության և ստեղծագործական վերաբերմունքի: Գրողը պետք է գտնի այնպիսի փաստ, այնպիսի անձնավորություն, որոնք ինքնին տիպական և նշանակալի լինեն կյանքի տվյալ բնագավառի համար: Երբեմն ասում են, որ ակնարկի մեջ երևակայության դերը սահմանափակ է, քանի որ գրողը գործ ունի եզակի իրական փաստի հետ: Ճիշտ է, ակնարկի մեջ հեղինակի երևակայությունն «իրավունք չունի» փոխելու փաստերի հիմնական բնույթը, բայց այն այստեղ ևս կարևոր դեր է խաղում: Առանց երևակայության՝ ակնարկագիրը չի կարողանա առանձնացնել երևույթի հիմնական օղակները, տալ տեղի

ունեցած ղեպքերի հոգեբանական պատճառաբանությունը և այլն: Հեղինակը կարող է փոխել առանձին երկրորդական հանգամանքներ, եթե դա անհրաժեշտ է գեղարվեստական տպավորություն հասնելու համար:

Լիարժեք ակնարկների մեջ ևս ստեղծվում է կերպար՝ իր բնավորության և գործի շոշափելի գծերով: Մենք ծանոթանում ենք իրական մարդկային ճակատագրի, խոհերի ու հույզերի հետ: Ակնարկը նույնպես օգտվում է գեղարվեստական պատկերման միջոցներից՝ հերոսների երկխոսություն կամ ներքին խոսք, բնանկար, դիմանկար, հեղինակային գնահատական և այլն: Դրանք ակնարկում սերտորեն կապված են հրապարակախոսական և գիտական տվյալների հետ (թվեր, փաստեր և այլն): Այդ նկատի ունեն Գորկին՝ ասելով, որ ակնարկը գտնվում է «հետազոտության և պատմվածքի միջև», այսինքն՝ բնականորեն միաձուլում է և՛ մեկի, և՛ մյուսի հնարավորություններն ու միջոցները:

Ակնարկում էական ղեբ ունի նաև հեղինակի ակտիվ միջամտությունը. հաճախ նա հանդես է գալիս իբրև ղեպքերի ականատես, մասնակից կամ հերոսի խոսակից, նկարագրում է իր սեփական տպավորությունները կամ հուշերը: Յուրահատուկ բնույթ ունի նաև ակնարկի սյուժեն: Մխավ կլինեք այստեղ որոնել սյուժեի զարգացման բոլոր օղակները. դրանց մի մասը կարող է բացակայել: Բայց սյուժեի որոշակի տարրեր ակնարկում անպայման առկա են. մենք տեսնում ենք բնավորությունների զարգացումը, նրանց հարաբերությունների բնույթը և այլն:

Տարբերում են ակնարկի մի շարք տեսակներ՝ ուղեգրական ակնարկ կամ ճամփորդական նոթեր (Թադիադյանի «Ճանապարհորդություն ի Հայաստան», Աբովյանի «Ուղևորություն դեպի Անիի ավերակները», Րաֆֆու «Ճանապարհորդություն Պարսկաստանում», Փափազյանի «Տուրիստի հիշատակարանից», Կապուտիկյանի «Քարավանները ղեռ քայլում են»), բարբերի ակնարկ* (Պարոնյա-

* Եվրոպական և ուսական գրականության մեջ դրանք կոչվում են «ֆիգիոլոգիաներ», քանի որ ձգտում էին գրականություն տեղափոխել ֆիզիոլոգիական գիտության հնարքները՝ հասարակությունը պատկերել որպես ամբողջական օրգանիզմ, բացահայտել այդ «օրգանիզմի» բաղադրանքները «կապերը»:

նի «Պտույտ մը Պոլսո թաղերուն մեջ»), պրորբեմային ակնարկ, որտեղ դրվում է հասարակական կամ ազգային որևէ կարևոր խնդիր (Նալբանդյանի «Հիշատակարանի» որոշ գլուխներ, Թումանյանի «Բորչավում»), դիմանկարային ակնարկ (Վ. Խեչումյանի «Մարտիրոս Սարյան»), էսսե (Վ. Պետրոսյանի «Հայկական էսքիզներ») և այլն:

Ակնարկն անվանում են «գրականություն» հետազոտություն»: Իրոք, ակնարկը կարող է ավելի արագ արձագանքել կյանքի նոր երևույթներին՝ «հետախուզելով» հրատապ թեման. այն կյանքի հետ գրողների անմիջական կապի ցայտուն դրսևորումներից մեկն է:

Ակնարկային ժանրերից է նաև հուշագրությունը (մեմուարներ), որի մեջ պատմության հիմքն ու առանցքը հեղինակի հուշերն են սեփական կյանքի, տվյալ ժամանակաշրջանի և իրական պատմական գործիչների մասին: Հուշագրության մեջ կարող է տեղ գտնել ոչ միայն իրական փաստի նկարագրությունը, այլև պատմական իրողությունը, քնարական զեղումն ու փիլիսոփայական խոհը: Առանձնացվում է մեմուարների երկու տեսակ: Առաջինը ինքնակենսագրական բնույթի հուշերն են (ինքնակենսագրական վեպ, վիպակ և այլն), որոնց «սյուժեն» հեղինակի կյանքի, տեսածի և ապրածի ընթացքն է՝ իր հիմնական դրվագներով: Դարաշրջանի հարցերը բեկվում են անհատի կյանքի և հոգեբանության մեջ: Այդպիսին են Ջ. Սելինջերի «Տարեկանի արտում՝ անդունդի եզրին», Ադայանի «Իմ կյանքի գլխավոր դեպքերը», Շիրվանզադեի «Կյանքի բովից», Զորյանի «Մի կյանքի պատմություն», Մահարու «Ծաղկած փշալարեր» գրքերը: Հուշագրության մյուս տեսակը գրական դիմանկարն է, որի մեջ անձնական հանդիպումների և տպավորությունների հիման վրա գծագրվում է ականավոր մարդկանց բնավորությունը, զնահատվում նրանց պատմական նշանակությունը (Գր. Զոհրապի «Ծանոթ դեմքեր» շարքը, Ավ. Իսահակյանի «Իմ հուշերից», Ստ. Զորյանի «Հուշերի գիրքը»):

Ֆելիետոնը ակնարկային երգիծական ժանրերից է. դրա հիմքում սովորաբար դրվում է կյանքի որևէ արատավոր փաստ կամ հասարակական առումով վնասակար երևույթ: Այդ երևույթն ու նրա կրողները դատապարտվում, ծաղրվում են չափազանցման, գրոտեսկի և երգիծանքի այլ միջոցներով: Ֆելիետոնը լրագրային ժանր է. այն կարող է շոշափել բազմազան խնդիրներ՝ կենցաղա-

յինից մինչև ազգային-Հասարակական կյանքի կարևորագույն Հարցեր: Հայ գրականություն լավագույն ֆելիետոնները պատկանում են Հ. Պարոնյանի, Դ. Դեմիրճյանի, Լեո-Վամսարի, Ս. Վահուտու գրչին: Ֆելիետոնը երբեմն գրվում է չափածո՝ իրրև սյուժետային բանաստեղծություն: Մի քանի այդպիսի չափածո ֆելիետոններ է գրել Հովհ. Թումանյանը:

Ակնարկային ժանրերից հատկապես սուր երգիծական բնույթ ունի **պամֆլետը**, որը սովորաբար զուգակցում է գեղարվեստական և հրապարակախոսական միջոցները: Պամֆլետն ունի սուր քաղաքական ուղղվածություն, նրա երգիծանքը հաճախ թունոտ է և ոչնչացնող: Մեր գրականության լավագույն պամֆլետներից են Մ. Նալբանդյանի «Երկու տողը», Ե. Ջարենցի «Հանգուցյալ պարոնը կամ պարոն Հանգուցյալը»: Պամֆլետ-դիմանկարներից է բաղկացած Պարոնյանի «Ազգային ջոջեր» շարքը:

Ոչ միայն պամֆլետը, այլև ակնարկային գրականություն մյուս տեսակները մեծ կամ փոքր չափով առնչվում են հրապարակախոսության հետ և օգտվում են նրա միջոցներից, ակնարկի, մեմուարի կամ ֆելիետոնի հեղինակը ևս ձգտում է ուղղակի բարձրացնել կյանքի այս կամ այն հրատապ հարցը, հասարակության ուշադրությունը բեռել նրա վրա:

Էպիկական ժանրերի քննությունն ավարտելուց առաջ պետք է առանձնացնել նաև **գիտաֆանտաստիկ գրականությունը**, որն իր տարբեր ժանրերով (վեպ, վիպակ, պատմվածք, պիես) սկզբնավորվել է ժյուլ Վեռնի և Հերբերտ Ուելսի ստեղծագործության մեջ: Այդ գրականության հնարավորությունները մեծանում են հատկապես ժամանակակից աշխարհում՝ գիտության և տեխնիկայի աննախադեպ զարգացման շնորհիվ: Հենվելով գիտության տվյալների վրա՝ գիտաֆանտաստիկ ստեղծագործության հեղինակը ձգտում է կանխատեսել և գեղարվեստորեն պատկերել ապագան, ցույց տալ մարդկային մտքի և գործի նոր, անսահման հեռանկարները:

ՔՆԱՐԱԿԱՆ ԺԱՆՐԵՐ

Քնարական ժանրերի տարբերակման հիմքը նրանց արտահայտած տրամադրության բնույթն է: Կառուցման սկզբունքով այդ ժանրերը հիմնականում նման են իրար (փոքր ծավալ, չափածո ձև,

այուժեի բացակայություն, իրականություն զգացմունքային վերապարում և այլն): Բայց կախված այն բանից, թե բանաստեղծը հուզական ինչ մոտիվ է արտահայտում, ըստ այդմ էլ քնարերգությունը բաժանվում է տարբեր տեսակների:

Արդեն ժողովրդական բանահյուսության քնարական ստեղծագործությունների շարքում տեսնում ենք աշխատանքի երգեր, որոնք արտացոլում են աշխատանքի ուրիշ, ընթացքը, աշխատող մարդու հույզերը, սիրո երգեր, բնության երգեր, կենցաղային երգեր՝ նվիրված առօրյա կյանքի այլևայլ կողմերին (հարսանեկան, օրորոցային, խնջույքի, թաղման, կատակային երգեր և այլն): Բացի նշված տեսակներից՝ հայ ժողովուրդն ունեցել է իր պանդխտության երգերը, որոնց մեջ արտահայտվել են հայրենիքից կտրված մարդու ծանր ապրումներն ու կարոտը, նրա անօգնական վիճակը («Վոունկ» և այլ երգեր): Ժողովրդական քնարերգության նշված տեսակները գրեթե միշտ ուղեկցվում էին երաժշտությամբ, կատարվում տոների, հանդեսների, ծիսական արարողությունների ժամանակ:

Ամեն մի ժողովուրդ ունեցել է նաև խաղիկներ (սովորաբար չորստողանի երգ, ուսերեն՝ «չաստուչկա»), հանելուկներ, առածներ ու ասացվածքներ, որոնց մեջ շատ սեղմ ձևով արտահայտվել են մարդկային հույզերը, սերունդների կենսափորձն ու իմաստությունը:

Գրավոր քնարերգության առաջին հստակ ժանրային բաժանումը մենք տեսնում ենք հին հունական պոեզիայում: Այդ ժանրերից շատերն իրենց տարբեր դրսևորումներով կան և գործում են մինչև այժմ:

Ներբող: Անտիկ պոեզիայում իրենց բովանդակությամբ շատ մոտ էին այնպիսի գրական տեսակներ, ինչպես օդան, հիմնը, դիֆիրամբը, որոնք հայերեն թարգմանվել են ներբող, ձոն, գովասանք: Նրանց մեջ գովերգվում, փառաբանվում էր կյանքի որևէ նշանավոր երևույթ կամ անձնավորություն, բանաստեղծության մեջ իշխում էր հանդիսավոր տրամադրությունը: Ներբողները կատարվում էին քաղաքացիական և կրոնական տոների, մրցումների ժամանակ՝ երգչախմբի ուղեկցությամբ: Նշանավոր էին հատկապես հույն բանաստեղծ Պինդարոսի օդաները (էպինիկներ), իսկ հռոմեական գրականության մեջ՝ Հորացիոսինը:

Անտիկ պոեզիայից հետո ներբողի (օդայի) ժանրը կրկին մեծ

տարածում ստացավ XVI-XVIII դարերում, հատկապես կլասիցիզմի գրականություն մեջ: Հայտնի են Փրանսիացի բանաստեղծներ Ռոնսարի, Մալերբի, ռուսական պոեզիայում՝ Լոմոնոսովի և Գերշավինի օղաները: Ներբողման նյութ էին դառնում ազգային կյանքի կարևոր իրադարձությունները (հաղթական պատերազմ, համաժողովրդական տոներ) կամ բարձրաստիճան անձնավորությունների կյանքը: Դրան համապատասխան օգտագործվում էին պաթետիկ, հանդիսավոր ոճ, հետտորական բազմազան ձևեր, հիպերբոլիկ և փոխաբերական միջոցներով հարուստ լեզու: Օղան երբեմն տալիս էր նաև փառաբանվող դեպքի նկարագրությունը, որով նրա մեջ զգալի չափով պատմողական տարր էր մտնում*:

Գրականության հետագա դեմոկրատացման, ազատագրական գաղափարների տարածման հետ փոխվում է նաև օղայի բովանդակությունը (օրինակ, Ռադիչչևը և Պուշկինը ներբողներ են ձոնել ազատությունը):

Հայ բանաստեղծներից ներբողներ է գրել Գ. Վարուժանը, որի «Ձոներ» («Եղեգնյա գրչով երգեցի փառքեր...») հայրենասիրական օղայի հիանալի նմուշ է: Մի քանի ներբողներ ունի նաև Ջարենցը («Էպիքական լուսարաց» գրքում):

Եղերերգություն: Հունական պոեզիայում օղային հակադիր բովանդակություն ունեն էլեգիան, որը դեռ հնում հայերը կոչել են եղերերգություն**։ Դա թխսածոտ, տխուր տրամադրության բանաստեղծություն էր: Իբրև այդպիսին էլ էլեգիան մտավ հետագա դարերի գրականության մեջ: Նրա միջոցով հեղինակներն արտահայտում էին իրենց զժգոհությունը հասարակական և անձնական կյանքից, նրա ցավագին կողմերից, իրենց ողբերգական տրամադրությունները: Եղերերգությունը հաճախ ստանում էր փիլիսոփայական խոհի տեսք: Այն մեծ տարածում է ունեցել հատկապես հա-

* Պատմողական տարրի առկայությունը հաշվի առնելով էլ ոմանք ներբողը դասել են քնարաէպիկական ժանրերի շարքը (պոեմի, բալլադի և առակի հետ միասին):

** Սովորաբար կարծում են, որ էլեգիայի անվանումն ունի ասիական ծագում և նշանակում է «ողբ»: Սակայն Հին Հունաստանում այդ ժանրը չուտով կորցրեց իր սկրնական թխսածալի տեսքը և ընդունեց քնարական խոհի բնույթ՝ շատ բազմազան բովանդակությամբ:

սարակազմական կյանքի բարդ, անցումային շրջաններում, երբ հայրենիքի, ժողովրդի, անհատի կյանքը լի էր ողբերգական վիճակներով: Համաշխարհային գրականություն մեջ այդ ժանրն ունի շատ հարուստ ավանդույթներ. էլեգիաներ են գրել Գյոթեն, Շիլլերը, Հայնեն, Պուշկինը, Լերմոնտովը և ուրիշներ: Հայ պոեզիայից կարելի է հիշատակել Դուրյանի «Լճակը», «Իմ մահը», «Տրտունջքը», Պեշիկթաշյանի «Գարունը», Հովհաննիսյանի «Քեզ սպասող չմնաց, ո՞ւր ես գալիս, այ գարուն...», Իսահակյանի «Օրս տրտում, սև է անցնում», Տերյանի «Հատված», «Աշնան մեղեդի» և շատ ուրիշ բանաստեղծություններ: Այդ ժանրին դիմել է նաև Զարենյը («Այրված երգեր», «էլեգիա, գրված Վենետիկում»):

Հովվերգություն: Այս ժանրը նույնպես հին ծագում ունի: Հովվերգության (իդիլիա) մեջ պատկերվում էր բնության գրկում ապրող մարդկանց՝ հովիվների, ձկնորսների, հողագործների պարզ ու խաղաղ կյանքը՝ հաճախ գունազարդված, արատներից զերծ, երանավետ իրականության ձևով: Իդիլիայի հիմնադիրը համարվում է հույն բանաստեղծ Թեոկրիտեսը (մ. թ. ա. III դ.): Հին Հռոմում հայտնի էին Վերգիլիոսի (մ. թ. ա. I դ.) հովվերգությունները: Գրվում էին ինչպես չափածո, այնպես էլ արձակ իդիլիաներ: Թեմատիկ և կառուցվածքային մի շարք փոփոխություններ կրելով՝ հովվերգությունը հասնում է մինչև նոր ժամանակների գրականություն: Հայ գրականության մեջ հովվերգական բնույթ ունեն Ավ. Իսահակյանի «Ալազյազի մանինները», Գ. Վարուժանի «Հացին երգը», Վ. Միրաքյանի «Լալվարի որսը»: Սակայն նոր ժամանակների այս և ուրիշ հովվերգություններում գյուղական իդիլիկ պատկերների կողքին արտացոլվել են նաև կյանքի հակասությունները:

Էպիգրամ: Հին Հունաստանում էպիգրամ էին անվանում աստվածներին կամ նշանավոր անձանց փառաբանող չափածո կարճաոտ (երբեմն մեկ-երկու տողանի) մակագրությունները շենքերի, տաճարների պատերին, արձանների, կահույքի կամ ամանեղենի վրա («էպիգրամ» բառացի նշանակում է մակագրություն): Սովորաբար իբրև «խոսող» հանդես էր գալիս անչարժ առարկան, որի վրա արվում էր մակագրությունը: Ավելի ուշ էպիգրամն ստացավ երգիծական բովանդակություն: Այդպես սկսեցին անվանել երգիծական փոքրածավալ բանաստեղծությունը, որի մեջ ծաղրվում են որևէ հասարակական երևույթի կամ անձնավորությունից բացասական գծերը: Այստեղ փայլում է սրամիտ, դիպուկ, հակառակորդի

ներքին թուլությունն ու սնանկությունը մերկացնող խոսքը:

Համաշխարհային գրականության մեջ Հայտնի են Անակրեոնի, Սաֆոյի, Եգովպոսի, Վոլտերի, Ռուսոյի, Գյոթեի, Բյոռնսի, Պուշկինի, Մայակովսկու էպիգրամները: Հայ հեղինակներից էպիգրամներ են գրել Ա. Ծատուրյանը, Ե. Չարենցը և ուրիշներ: Էպիգրամը կարող է նաև երգիծել հասարակական որևէ երևույթ ընդհանրացված ձևով: Ահա Ա. Ծատուրյանի «Իդեալիստը» բանաստեղծությունը նրա «Գրչի հանաքներ» գրքից.

Երբ ուսանող էր համալսարանում,
Իդեալ էր փնտրում նա ամեն բանում.
Նա միշտ ասում էր. «Առանց իդեալի՝
Կյանքն է անապատ, մարդն է խրդճալի»:

Բայց ահա՛ կյանքի նա դըպրոց մըտավ,
Եվ, գիտե՞ք, իդեալն ինչ բանում գըտավ—
Հարուստ օժիտով մի աղջիկ առավ
Եվ կրնկա փողով... Հայտնի մարդ դառավ...

Անցյալում տարածված էին նաև երգիծական բանաստեղծությունն ալ տեսակներ՝ սատիրա (նեղ իմաստով), յամբեր և այլն: Սակայն նորագույն գրականության մեջ դրանք չեն պահպանվել: Բանաստեղծները գերադասում են իրենց երգիծական գործերը հրապարակվել առանց ժանրային նման սահմանադատման:

Էպիտաֆիա: Գերեզմանաքարի վրա արված չափածո մակագրությունը կոչվում էր էպիտաֆիա: Ավելի ուշ այդպես սկսեցին անվանել առհասարակ մահվան առիթով գրված դամբանական բանաստեղծությունները, որոնց մեջ տրվում է մահացածի կյանքի և գործի համառոտ բնութագիրը՝ պահպանելով, սակայն, դամբանական մակագրության ձևը: Ահա Ե. Չարենցի էպիտաֆիան՝ գրված Կոմիտասի մահվան առիթով (1936):

Աստ՝ Կոմիտասն է հանգչում՝ իբրև Հող ու աճյուն առհավետ:
Մի՛րտ մոխրացած, դարձած Հող՝ երբեմնի անութ ձայնածին:
Այր մահացու՝ աշխարհում նա եղել է դպիր, վարդապետ:
Այր մչտատև՝ ձայնապետ— ձայների արքա— ձայնագիր:

Դամբանական բանաստեղծությունը կարող է ունենալ նաև երգիծական բովանդակություն, երբ հեղինակի միջոցով ներկայացվում են որևէ կենդանի անձնավորության թերությունները՝ պահ-

պանելով դամբանական բանաստեղծության ժանրային ձևը: Այդ-պիսին է Չարենցի մեկ այլ էպիտաֆիան.

**Աստ Հանգչի – (անուն): Նաիրյան երկրի քննադատը մեծ,
Որ երկար ապրեց, բայց Հերոսաբար ոչինչ չգրեց:–
Ոոնարհի՛ր գլուխդ, օտարական, այս քարի առաջ.–
Այստեղ նաիրյան Հանճարն է Հանգչում՝ կրկնակի մեռած:**

Ուղերձ: Այսպես է կոչվում չափածո նամակի ձևով գրված բանաստեղծությունը*, որի մեջ հեղինակն արտահայտում է իր դատողությունները, խոհերն ու հույզերը՝ խոսքն ուղղելով որևէ կոնկրետ անհատի կամ մարդկային խմբի, երբեմն նաև՝ երևակայական անձի: Այդ ժանրի առաջին նմուշները երևան եկան հին հռոմեացի բանաստեղծ Հորացիոսի ստեղծագործության մեջ (Հատկապես նշանավոր էր նրա «Ուղերձ Պիզոններին» բանաստեղծությունը, որն առավել հայտնի է «Քերթողական արվեստ» վերնագրով): Նշանավոր էին նաև Օվիդիոսի ուղերձները: Այս ժանրի ծաղկման շրջանը XVII-XVIII դարերի կլասիցիզմն էր (Բուալո, Վոլտեր, Պոպ, Լոմոնոսով, Սումարոկով), սակայն այն որոշակի տարածում գտավ նաև ռոմանտիզմի պոեզիայում (Շիլլեր, Պուշկին): Հայ գրականության մեջ այդ ժանրի օրինակներ են Չարենցի «Թուղթ Ակսել Բակունցին՝ գրված Լենինգրադից», «Թուղթ բանաստեղծ բարեկամիս՝ NN-ին, գրված Երևանից», «Ուղերձ մեր Հանճարեղ վարպետներին», «Ընթերցող պոետին» բանաստեղծությունները, որոնց մեջ հեղինակն արծածել է հասարակական և գեղագիտական խնդիրներ:

Պարոդիա: Պարոդիան (ծաղրանմանություն) հատկապես քնարական ժանր չէ. այն կարող է հանդես գալ նաև իրրև պատմողական ժանր, սակայն ավելի բնորոշ է լիբիկային: Պարոդիայի էությունն այն է, որ հեղինակը, օգտագործելով մեկ այլ գրողի որևէ երկի գեղարվեստական ձևի տարրերը (տաղաչափական կառուցվածք, լեզվի, բառապաշարի բնորոշ հատկանիշներ և այլն), նրանց մեջ հակադիր բովանդակություն է դնում և կամ այդ գծերը հասցնում է ծայրահեղության, որպեսզի ընդգծի նրանց թերու-

* Այս ժանրը անվանում են նաև էպիտոլա, իսկ մեզանում հայտնի է Թուղթ անունով:

թյունները: Այդ իմաստով՝ պարողիաներն իրենց ժամանակի գրական-հասարակական տարբեր ըմբռնումների բախման և պայքարի վկայություններ են: Այսպես, Ռ. Պատկանյանի «Վարդանի երգի» առիթով («Քաջ Վարդան Մամիկոնյանի մահը» պոեմից) Մ. Նալբանդյանը գրեց իր «Մամիկոնյան մեծ Վահանի պատասխանը»: Կիրառելով ոտանավորի մի շարք համանման շարահյուսական-արտասանական միջոցներ (հոետորական հարց, դիմում և կոչ) և միևնույն տաղաչափական կառուցվածքը (յուրաքանչյուր տան մեջ հինգ 10-վանկանի տող և վերջում մեկ կիսատող)՝ Նալբանդյանը, սակայն, բոլոր տների սկզբում և վերջում «Հիմի է՞լ լոենք» բառերի փոխարեն դնում է՝ «Հիմի է՞լ խոսենք»: Նա արտահայտում է երկրի ներքին երկպառակություններն ու արատները վերացնելու անհրաժեշտության գաղափարը: Ահա Պատկանյանի և Նալբանդյանի բանաստեղծությունների առաջին տները.

Հիմի էլ լոենք, եղբարք, հիմի էլ,
Երբ մեր թըշնամին իր սուրն է դըրել,
Իր օրհասական սուրը մեր կըրծքին,
Ականջ չի դնում մեր լաց ու կոծին.
Ասացե՛ք, եղբարք հայեր, ի՞նչ անենք,-
Հիմի է՞լ լոենք:

(Պատկանյան)

Հիմի է՞լ խոսենք, եղբարք, հիմի է՞լ,
Երբ ընտանեկան երկպառակությամբ
Ուրիշ բան չունենք, բայց իրար դավել,
Եվ սարսափելի ազդուրացությամբ
Մեր նախնյաց ուխտը ոտքով կոխել ենք,-
Հիմի է՞լ խոսենք:

(Նալբանդյան)

Այս սկզբունքով էլ շարունակվում է ամբողջ պարողիան:

Մի ուրիշ օրինակ: Թումանյանն իր «Պարողիա» բանաստեղծության մեջ Հ. Հովհաննիսյանի վաղ շրջանի մի ոտանավորից («Իմ հայրենիքը տեսե՞լ ես, ասա՛...») նույնությամբ վերցնում է ամբողջ տողերը, բայց հենց տեղնուտեղը վերջինիս հովվերգական պատկերացումներին հակադրում է ժամանակակից գյուղի սոցիալական անարդարությունների պատկերը:

Եվրոպական գրականության մեջ եղել են նաև մի շարք այլ

քնարական ժանրեր՝ ումանս (երաժշտությանը զուգակցված բանաստեղծություն), մաղբիղալ (գովասանական բնույթի ոտանավոր), դիդակտիկ բանաստեղծություն, որը հայերեն թարգմանվել է վարդապետական (ուսուցողական) քերթողություն և այլն:

Քնարերգության թեմատիկ բաժանումը: Սակայն նշված ժանրերով լիրիկայի ձևերն ու հնարավորությունները չեն սպառվում: Նոր ժամանակների քնարերգությունը բովանդակություն և կառուցվածքի այնքան բազմազան տարատեսակներ ու ձևափոխություններ ունի, որ դրանք անհնար է տեղավորել անտիկ աշխարհում կամ կլասիցիզմի գրականության մեջ հաստատված ժանրային սահմանների մեջ: Իրոք, եթե մենք վերցնենք Իսահակյանի կամ Տերյանի, Համո Սահյանի կամ Հովհ. Շիրազի բանաստեղծությունները, ապա հիշյալ ժանրային բաժանումների մեջ կմտնի թերևս մի քանի տասնյակ գործ, բայց հարյուրավոր բանաստեղծություններ դժվար կլինի վերագրել նշված ժանրերից որևէ մեկին: Ահա ինչու մեր օրերում գրականագիտությունը սովորաբար չի ձգտում քնարական գործերն անպայման որևէ ժանրի մեջ մտցնել: Ավելի հաճախ բանաստեղծությունները բաժանվում են ըստ ընդհանուր թեմատիկայի, այսինքն՝ բովանդակության հիմնական բնույթի: Այդ իմաստով խոսվում է քաղաքացիական (հասարակության կյանքի սոցիալական, քաղաքական հարցերի արծարծում), փիլիսոփայական (մարդու, բնության ընդհանուր խնդիրների քնարական բացահայտում), բնության, անձնական, սիրային քնարերգության մասին և այլն:

Սակայն այս բաժանումները սոսկ պայմանական նշանակություն ունեն: Ճիշտ է, լինում են բանաստեղծություններ, որոնք նվիրված են անձնական որևէ վիճակի կամ զգացմունքի, ինչպես նաև բանաստեղծություններ, որոնք հասարակական խնդիրների (հայրենասիրություն, սոցիալական հարաբերություններ և այլն) անդրադարձն են, բայց դրանց միջև խիստ սահմաններ չկան:

Իսկական բանաստեղծի համար քնարականորեն վերապրված հասարակական երևույթները դառնում են նաև խորապես անձնական զգացմունք, իսկ անհատական ամեն մի փաստ կամ հույզ ուղղակի կամ անուղղակի կապվում է որոշակի հասարակական բովանդակության հետ: Լավագույն օրինակներ կարող են համարվել Եղիշե Չարենցի կամ Պարույր Սևակի շատ բանաստեղծություններ: Կարելի է առանձնացնել Չարենցի «Մուսայիս» («Նախ՝ աղջիկ էիր

դու մի հասարակ...») կամ «Երկու սոնետ Արփիկի Հիշատակին», Սևակի «Վարք մեծաց» կամ «Առաջադրանք համայն աշխարհի հաշվիչ մեքենաներին և ճշգրիտ սարքերին» ոտանավորները:

Բնության քնարերգությունը ևս միշտ կապված է հեղինակի աշխարհայացքի, հասարակական և գեղագիտական իդեալի հետ: Բնանկարը հաճախ ամբողջովին տողորվում է մարդկային զգացմունքներով («Տերյանի «Շշուկ և շրշուն», Հ. Սահյանի «Նաիրյան դալար բարդի»): Երբեմն էլ ամբողջ բնանկարն ինքնին դառնում է մարդկային որևէ տրամադրություն կամ վիճակի սիմվոլիկ արտահայտություն, թեև բանաստեղծության մեջ մարդն ուղղակի հանդես չի գալիս (Հայնեի «Եղևնին», Լերմոնտովի «Առագաստը», Ծատուրյանի «Ե՛կ, գարնան անձրև...», Իսահակյանի «Գետակի վրա թեքվել է ուռին...» և այլն):

XIX դարի վերջից գրականության մեջ տարածվեց այսպես կոչված **ուրբանիստական**, այսինքն՝ քաղաքային տեսարաններ պատկերող քնարերգությունը («ուրբա» լատիներեն նշանակում է քաղաք): Ուրբանիստները երգում էին մեծ քաղաքը, նրա մարդկային զանգվածներն ու անհատին ճնշող վիթխարի կառույցները, մշուշն ու ստվերները: Բայց ուրբանիզմն արտահայտվեց նաև այն բանաստեղծների երկերում, որոնք քաղաքային տեսարաններից քաղում էին կյանքն արմատապես վերափոխելու համոզմունք և հավատ: Բավական է այդ առումով հիշել Վ. Տերյանի «Վերադարձ», «Արևածագ» և այլ բանաստեղծություններ, Դ. Վարուժանի «Գողգոթայի ծաղիկներ» շարքը, Ե. Չարենցի շատ գործեր:

XX դարի պոեզիայում լայն տարածում ստացավ **բանաստեղծական շարքերի սկզբունքը**: Նրա էությունն այն է, որ բանաստեղծն այս դեպքում հատուկ ուշադրություն է նվիրում իր քնարական գործերի խմբավորման ու կապակցման հարցին: Նա այնպես է դասավորում բանաստեղծությունները, որ նրանցից ամեն մեկը, լինելով միանգամայն ինքնուրույն և ավարտուն միավոր, միաժամանակ մտնի ավելի մեծ ամբողջության՝ բանաստեղծական շարքի (ցիկլի մեջ), դառնա քնարական տրամադրության զարգացման բնական և անհրաժեշտ օղակ: Ծառքը պատահականորեն դասավորված բանաստեղծությունների հավաքածու չէ, այլ մի ամբողջական ստեղծագործություն, որի մասերի տեղն ու կարգը պայմանավորված է ընդհանուր գեղարվեստական մտահղացումով: Այս դեպքում, կարելի է ասել, հեղինակը մտածում է նաև ամբողջական

բանաստեղծական շարքերով, որոնց միասնությունը չպետք է անտեսվի:

Հայ պոեզիայում այդ սկզբունքն իր դասական կատարելությունները առաջին անգամ իրականացրեց Վահան Տերյանը՝ նախ «Մթնշաղի անուրջներ», ապա նաև «Գիշեր և Հուշեր», «Ոսկի Հեքիաթ», «Երկիր Նաիրի» շարքերով: Դրանք ամբողջական երկեր են՝ իրենց մասերի, այսինքն՝ առանձին բանաստեղծությունների հուզագաղափարական միասնություններ: Կատարյալ բանաստեղծական շարքեր են նաև Ջարենցի «Ծիածանը», «Ողջակիզվող կրակը», «Հմայել պրոֆիլը Ձեր», «Տաղարանը» և այլն:

Երբեմն շարքի մասերի միջով անցնում են որոշ ընդհանուր կերպարներ և սյուժետային գծեր: Օրինակ, Ավ. Իսահակյանի «Ալագ-յազի մանիկների» մի քանի տասնյակ բանաստեղծությունները կապակցվում են սիրո ողբերգություն զարգացման հաջորդական ընթացքով, և բանաստեղծական շարքն իր բնույթով մոտենում է պոեմի ժանրին:

ՔՆԱՐԱԷՊԻԿԱԿԱՆ ԺԱՆՐԵՐ

Մենք գիտենք, որ քնարական և պատմողական տարրերը շատ հաճախ միահյուսվում են: Սակայն կան գրական այնպիսի ժանրեր, որոնց մեջ քնարականի և էպիկականի այդ ներթափանցումը ոչ թե հնարավոր երևույթ է (ինչպես վեպի կամ բանաստեղծության մեջ), այլ նրանց էական, գրեթե պարտադիր հատկանիշներից մեկը: Այդ ժանրերը պատկանում են և՛ քնարական, և՛ էպիկական սեռերին, ավելի ճիշտ՝ ազատորեն օգտվում են մեկի և մյուսի միջոցներից: Կերպարների, նրանց գործողությունների և կապերի պատկերումը այդպիսի երկերի էպիկական հիմքն է: Բայց այդ բոլորը տրվում է հեղինակի վերաբերմունքի հետ սերտորեն շղկապված, հաճախ պոետը հանդես է գալիս իբրև ստեղծագործության քնարական հերոս: Կերպարները բնութագրվում են ոչ միայն գործողության մեջ, այլև իրենց հուզաշխարհի աստիճանական բացահայտման միջոցով: Նման ստեղծագործությունները կոչվում են **քնարաէպիկական** (լիրոէպիկական): Այդ ժանրերն են առակը, բալլադը և պոեմը (երբեմն այս խմբին է դասվում նաև ներբողը):

Նշված ժանրերի առանձնացումը մի հատուկ խմբի մեջ ամե-

նւիրն չի նշանակում գրական ինչ–որ չորրորդ սեռի ընդունում, քանի որ խոսքն այստեղ ոչ թե կյանքի արտացոլման մի նոր և տարբեր սկզբունքի, այլ պատմողական և քնարական սկզբունքների սերտ միաձուլման մասին է: Այդ միաձուլումն ընդհանուր առմամբ նշված ժանրերի էական հատկանիշն է, թեև առանձին դեպքերում կարող են գերակշռել կա՛մ քնարական, կա՛մ էպիկական կողմերը: Այդ է պատճառը, որ երբեմն խոսվում է էպիկական պոեմի, քնարական բալլադի մասին:

Առակ: Առակը սկզբնապես առաջացել է ժողովրդական բանահյուսութեան մեջ, ապա անցել է գրականութեանը: Վաղ շրջանում առակը փաստորեն կենդանական հեքիաթի տարատեսակներից մեկն էր, բայց ավելի սեղմ սյուժեով և անպայման այլաբանական բովանդակությամբ: Արդեն հին աշխարհում լայնորեն հայտնի էին հնդկական առակների ժողովածուն (*Պիլպայի*) և հատկապես հույն առակագիր Եզովպոսի գործերը: Նոր ժամանակներում առակի ժանրը դասական բարձրության հասցրին Լաֆոնտենը, Կոիլովը և ուրիշներ: Հայկական առականների առաջին ժողովածուները դեռևս XII–XIII դարերում կազմել են Մխիթար Գոշը և Վարդան Այգեկցին, իսկ նոր գրականութեան մեջ այդ ժանրը կիրառել են Աբովյանը («Պարապ վախտի խաղալիք»), Ղ. Աղայանը, Ավ. Իսահակյանը, Ա. Խնկոյանը, Հ. Շիրազը և ուրիշներ:

Առակը երգիծական ժանր է. այն երևույթները պատկերում է նրանց ներքին անլիարժեքությունը, ծիծաղելի կողմերը բացահայտելու միտումով: Սակայն առակի երգիծանքն ունի **այլաբանական** (ալեգորիկ) բնույթ, մարդկային թերությունները նրա մեջ ներկայացվում են անուղղակի ձևով: Որպես գործող անձինք՝ հանդես են գալիս մեծ մասամբ կենդանիները, երբեմն՝ բնության երևույթները կամ առարկաները (առանձին դեպքերում՝ նաև մարդիկ): Սակայն, գծագրելով կենդանիների «բնավորությունները» կամ «հարբերությունները», բանաստեղծն ակնարկում է համապատասխան մարդկային հատկություններ: Իրականում առակի հերոսը միշտ մարդն է:

Առակը սովորաբար բաղկացած է լինում երկու մասից: Առաջինը առակի **սյուժեն** է, պատմությունը, որը շատ սեղմ է, հստակ, առանց երկրորդական սյուժետային գծերի կամ մանրամասն նկարագրությունների: Փոքր ծավալի մեջ առակագիրը պետք է ներկայացնի դեպքերի ընթացքը՝ հասցնելով որոշակի լուծման: Այլաբա–

նական կերպարները և ղեպքերը կազմում են առակի էպիկական հիմքը:

Երկրորդ մասը (որը զրվում է առակի վերջում, իսկ երբեմն էլ՝ սկզբում) բարոյախոսությունն է, այն եզրակացությունը, որ առակագիրը բխեցնում է իր պատկերած ղեպքերից: Այդ մասը (որը պարունակում է առակի հիմնական գաղափարը) քնարական բնույթ ունի, խրատը ներկայացնում է հուզական երանգավորմամբ: Այդ երկու մասերի առկայությունը, ինչպես նաև ղեպքերի մասին հուզախառն պատմությունը է պայմանավորված առակի քնարաէպիկական բնույթը:

Հին և միջին դարերում առակը զրվում էր արձակ (Եզովպոսի, Գոչի, Այգեկցու առակները), իսկ նոր ժամանակներում դարձավ չափածո գրական ժանր, ընդ որում՝ նրա տաղաչափությունը յուրահատուկ գծեր ունի: Առակը զերծ է տների բաժանման որևէ կայուն սխեմայից և սովորաբար հետևում է հանգավոր «ազատ» կամ «առակային ոտանավորի» այն սկզբունքին, երբ տողերի մեջ մտնում են թեև նման, բայց տարբեր քանակով ոտքեր կամ անդամներ: Ոտանավորի ազատությունը հնարավորություն է տալիս առակի լեզուն հարստացնելու կենդանի խոսակցական երանգներով: Առակի մեջ մեծ տեղ են զբաղում երկխոսությունները:

Առակն ավանդական կայուն գծեր ունեցող ժանր է: Երբեմն միևնույն առակային սյուժեն մշակել են տարբեր հեղինակներ: Առակի պատմության մեջ դա սովորական և ընդունված երևույթ է, եթե միայն հեղինակը կարողանում է հին սյուժեն ներկայացնել նոր մեկնաբանությամբ (այդպես է վարվել Հ. Թումանյանը միջնադարյան «Մի կաթիլ մեղրը» մշակելիս):

Բալլադ: Իբրև գրական տեսակ՝ բալլադը զարգացման մեծ ուղի է անցել: Միջին դարերում Եվրոպայում այդպես էին կոչում հատուկ տաղաչափական կառուցվածք ունեցող (մեծ մասամբ՝ բաղկացած 28 տողից, որոշ տողեր մի քանի անգամ կրկնվում էին) քնարական բանաստեղծությունը, որը կատարվում էր պարի և երգի ուղեկցությամբ: Բուն «բալլադ» տերմինը իտալերեն և ֆրանսերեն նշանակում էր «պարել» (հայերեն թարգմանվել է «պարերգ» կամ «պարերգություն»): Սակայն XVIII դարի վերջից տերմինը փոխեց իր իմաստը. ոտմանտիկ բանաստեղծներն ստեղծեցին քնարաէպիկական մի նոր ժանր, որը նույնպես կոչեցին բալլադ: Դրանք ոչ մեծ ծավալի սյուժետային գործեր էին, որոնց հիմքում զրվում էր որևէ

ժողովրդական ավանդույթուն, լեզենդ, մեծ մասամբ անսովոր կամ ֆանտաստիկ մի դեպք: Այդ դեպքի նկարագրությունը միշտ նպատակ ուներ հասնելու հուզական ուժեղ տպավորություն, որին օգնում էին բալլադի զուտ քնարական հատվածները, կրկնվող տողերը կամ տները, երկխոսությունները, որոնց միջոցով էլ հաճախ առաջ էր շարժվում գործողությունը: Բալլադի սյուժեն սովորաբար ուներ սուր դրամատիկ, լարված բնույթ, զարգանում էր արագ և սրընթաց: Պատմվում էին միայն գործողության հիմնական օղակները՝ առանց կապակցող բացատրությունների: Այդ հատկանիշները, որոնք արդեն հատուկ էին Շիլլերի, Գյոթեի, Աքոթի, Ժուկովսկու բալլադներին, զգալի չափով պահպանվեցին նաև ժանրի պատմության հետագա փուլերում:

Ռոմանտիկ բանաստեղծների բալլադներում գործողությունը հաճախ իրական աշխարհից տեղափոխվում էր երևակայության ոլորտ, ներկայացվում իբրև խորհրդավոր ուժերի և հրաշապատում երևույթների թատերաբեմ: Հաճախ հանդես էին գալիս ուրվականներ, կենդանացող մեռելներ, ոգիներ, սատանաներ ու կմախքներ, չարագուշակ գերեզման ու խորհրդավոր լուսին... Իսկ ռեալիստ բանաստեղծները՝ Պուշկինը, Բյոռնսը, Շևչենկոն, Թումանյանը, պահպանելով հանդերձ սյուժեի ավանդական-լեզենդային հիմքը, շատ պատկերների պայմանական և անսովոր բնույթը, բալլադն օժտեցին կյանքի իրական գծերով, կենդանի խոսակցական լեզվով (այդ գծերը կարելի է տեսնել Պուշկինի «Ջրահեղձը» բալլադում):

Հայ գրականության մեջ բալլադի լավագույն օրինակներ են Թումանյանի «Փարվանան», «Ախթամարը», «Աղավնու վանքը», «Թագավորն ու չարչին», Հովհաննիսյանի «Արտավազդը», Իսահակյանի «Հավերժական սերը», «Ասպետի սերը»:

Բալլադի պատմությունը ցույց է տալիս, որ, չնայած դարերի ընթացքում կրած բոլոր փոփոխություններին, նրա մեջ պահպանվել են մի շարք կայուն գծեր, որոնց վրա և հենվում է ժանրի միասնությունը: Դա դեպքերի և դեմքերի քնարական ուժեղ գունավորումն է, լարվածությունն ու դինամիզմը, համեմատաբար ոչ մեծ ծավալը: Սակայն ամենից կարևորը պետք է համարել բալլադի բովանդակության ոչ սովորական, բացառիկ բնույթը, պայմանական, նույնիսկ ֆանտաստիկ պատկերների առկայությունը: Պատահական չէ, որ բովանդակության այդ կողմերն ընդգծելու համար երբեմն փոխաբերաբար բալլադ են կոչվել նաև այլ ժանրի երկեր

(ինչպես՝ Օ. Ուայլդի «Ռեդինգի բանտի բալլադը» պոեմը, Լ. Ֆեյխտվանգերի «Իսպանական բալլադ» վեպը, Վ. Թոթովենցի «Արարական բալլադ» պատմվածքը, Գ. Չուխրայի «Բալլադ դին-վորի մասին» կինոֆիլմը և այլն):

Խորհրդային շրջանի բալլադներում կարելի է նկատել երկու հիմնական թեմատիկ գիծ: Մի կողմից՝ շարունակում են գրվել (մանավանդ 30-ական թթ. հետո) բալլադներ ժողովրդական ավանդույթունների ու լեգենդների հիման վրա: Այդպիսի գործեր են գրել Գ. Սարյանը («Փողոսկրյա գեղուհին», «Կիպարիս» և այլն), Ս. Տարոնցին, Ս. Վահունին և ուրիշներ: Սակայն ավելի հաճախ բալլադի նյութ են դարձել կյանքի իրական դրվագներ, հատկապես քաղաքացիական կռիվների և Հայրենական մեծ պատերազմի թեմաներով: Լեգենդի երևակայական աշխարհից տեղափոխվելով և կանգնելով իրական հողի վրա՝ բալլադը, սակայն, պահպանում է բովանդակության որոշ անսովոր, բացառիկ, նույնիսկ ֆանտաստիկ գծեր: Այդպիսին են Ե. Չարենցի, Գ. Սարյանի, Ս. Վահունու բալլադները:

Պոեմ: Չափաժո ժանրերից ամենախոշորը՝ իր ծավալով, ընդգրկումներով և հնարավորություններով, պոեմի ժանրն է: «Պոեմ» տերմինը կիրառվում է շատ տարբեր տիպի երկերի նկատմամբ: Մենք պոեմ ենք անվանում ժողովրդական և անհատական էպոսները, օրինակ՝ Հոմերոսի «Իլիականն» ու «Ոդիսականը» և նրանց հետևությունները գրված բազմաթիվ ուրիշ գործեր, միջնադարյան գրականության այնպիսի երկեր, ինչպես Նարեկացու «Ողբերգություն մատյանը», Ռուսթավելու «Վազրենավորը», Դանտեի «Աստվածային կատակերգությունը»:

Սակայն նոր ժամանակների պոեմն իր հիմնական գեղարվեստական հատկանիշներով զգալի չափով տարբերվում է հին ու միջնադարյան գրականության նշված երկերից: Այն փաստորեն սկիզբ է առնում XVIII-XIX դարերի սահմանագծում ողմանտիզմի գրականության մեջ: Մի շարք բանաստեղծներ և հատկապես Բայրոնն ու Պուշկինը ստեղծեցին պոեմի մի նոր տեսակ, որի մեջ համեմատաբար սեղմ շրջանակներում պատմվում էր անհատական կյանքի որևէ դեպք՝ հաճախ սիրային հանգույցով: Պոեմի հերոսն օժտված էր բնավորության և ճակատագրի բացառիկ, անսովոր գծերով, դրվատվում և սուր կերպով հակադրվում էր իր շրջապատին: Գործողությունը պատմվում էր քնարական ուժեղ շեշտով, հեղինակի

ես-ի անմիջական մասնակցությունը: Այդպես են զարգանում Բայրոնի «Չայլդ Հարոլդ», «Ծովահեն», «Լարա», «Գյաուր», Պուշկինի «Կովկասի գերին», «Բախչիսարայի շատրվանը», «Գնչուներ», Լերմոնտովի «Դևը», «Մծիրի» և այլ պոեմներ: Պոեմի ժանրը մեծ դեր խաղաց նաև ռեալիստական գրականություն մեջ (Պուշկինի «Պղնձե հեծյալը», Ներկրասովի, Շևչենկոյի, Թումանյանի պոեմները):

Պոեմի այդ նոր տեսակը հայ գրականության մեջ սկզբնավորվեց XIX դարի 50-60-ական թթ. և ուներ գերազանցապես ազգային-հայրենասիրական կամ հասարակական թեմատիկա (Ալիշանի և Պատկանյանի պոեմները, Շահազիզի «Լևոնի վիշտը»): Բայց իր ամենաբարձր նվաճումներին հայ պոեմը հասավ XX դարասկզբին Թումանյանի, Իսահակյանի, Վարուժանի և ուրիշների երկերում:

Պոեմի ձևերը շատ բազմազան են: Ամենից տարածվածը ժանրի այն տեսակն է, որի մեջ կան կերպարներ և դեպքերի որոշակի ընթացք՝ բնութագրված ոչ միայն էպիկական, այլև քնարական միջոցներով: Մեծ տեղ են գրավում քնարական չեղումները, հաճախ բանաստեղծն ինքը հանդես է գալիս իբրև դեպքերի մասնակից, իբրև պոեմի հերոսներից մեկը: Վերցնենք Թումանյանի «Անուշը»: Նրա մեջ կերպարներն ու դեպքերը (էպիկական հիմքը) բացահայտված են քնարական ուժեղ գունավորմամբ: Նկատի ունենք ոչ միայն հեղինակի զեղումները, այլև Անուշի, Սարոյի ու մյուս հերոսների բազմաթիվ լիրիկական երգերը: Այդ հատվածները, որոնցից շատերը կարող են առանձին քնարական բանաստեղծություններ համարվել («Ամպի տակից ջուր է գալիս...», «Ասում են՝ ուռին», «Բարձր սարեր, այ սարեր...», «Սիրուն աղջիկ, ի՞նչ ես լալիս...» և այլն), կազմում են պոեմի կեսից ավելին: Ահա թե ինչու «Անուշը» քնարաէպիկական ստեղծագործություն է:

Որոշ պոեմներում առաջին պլանի վրա են հերոսի ներաշխարհը, հույզերն ու խոհերը, թեև կան նաև դեպքերի ու հանգամանքների նկարագրություններ, սյուժեի որոշ տարրեր: Փաստորեն պոեմը դառնում է մի ընդարձակ քնարական մենախոսություն, կրքոտ, բուռն խոստովանություն: Այդ սկզբունքով են գրված Բայրոնի «Չայլդ Հարոլդը», «Շիլիոնի կալանավորը», Լերմոնտովի «Մծիրին», Իսահակյանի «Աբու-Լալա Մահարին», Չարենցի «Կոմունարների պատը Փարիզում», Տվարդովսկու «Հեռաստանից հեռաստան» և այլ գործեր:

Պոեմի մեջ իրադարձությունները չեն պատմվում այնպես մանրամասն, հաջորդական ընթացքով, ինչպես վեպում: Հեղինակը վերցնում է միայն գործողության զարգացման մի քանի հիմնական օղակ՝ թողնելով, որ մնացածն ընթերցողն ինքը լրացնի իր երևակայության օգնությամբ: Համեմատենք Հայ գրականության երկու դասական երկեր՝ Շիրվանզադեի «Նամուս» վեպը և Թումանյանի «Անուշ» պոեմը, որոնց թեման և սյուժեն շատ կողմերով նման են. երկու դեպքում էլ նկարագրվում է մաքուր սիրո կործանումը նահապետական հետամնաց կյանքի պայմաններում: Բայց վիպասանը սիրո ողբերգական պատմությունը ներկայացնում է հաջորդաբար, բազմաթիվ մանրամասներով: Այնինչ բանաստեղծը միանգամից մեզ մտցնում է պատմության մեջ (Անուշի և Սարոյի հանդիպումը աղբյուրի մոտ), իսկ հետագա կարևոր դեպքերից շատերը չի նկարագրում, այլ միայն մի երկու բառով ակնարկում է նրանց մասին, այն էլ հաճախ ոչ թե ուղղակի, այլ հերոսների խոսակցության միջոցով: Այդպես են ներկայացվում Անուշի և Սարոյի փախուստը գյուղից, Մոսիի հետապնդումները, Անուշի վերադարձը գյուղ, Սարոյի սպանությունը, Անուշի խելագարվելը և ինքնասպանությունը: Պատկերման այդ եղանակի շնորհիվ պոեմի շատ հարուստ բովանդակությունը տեղավորվել է ընդամենը 856 տողի մեջ:

Պոեմի մյուս էական գիծն այն է, որ նրա մեջ, մեծ կամ փոքր չափով, առկա է դեմքերի ու դեպքերի բանաստեղծացումը, ինչ-որ հերոսական, իդեալական կողմեր բացահայտելու ձգտումը: Այդ բանաստեղծական, իդեալական հատկանիշները զանազան ձևերով և ուղիներով հանդես են գալիս բովանդակությամբ և կառուցվածքով իրարից շատ տարբեր այնպիսի պոեմներում, ինչպես Թումանյանի «Անուշը», «Թմկաբերդի առումը», «Հին կոիվը», Վարուժանի «Հարճը», «Արմենուհին», Իսահակյանի «Արու-Վալա Մահարին», Չարենցի «Ամբոխները խելագարված», «Ամենապոեմ», «Դեպի լյառը Մասիս», Պ. Սևակի «Անլուելի զանգակատուն» և այլն:

Պոեմի ժանրի բանաստեղծական բովանդակությունը, քնարական տարրերի հարստությունը երբեմն հիմք են տվել գրողներին «պոեմ» կոչելու իրենց վիպական երկերը, եթե նրանց մեջ ուժեղ են արտահայտված այդ գծերից մեկը կամ մի քանիսը: Այսպես, Գոգոլն իր «Մեռած հոգիներ» վեպը կոչել է «պոեմ», Չարենցը իր «Երկիր Նաիրին»՝ «պոեմանման վեպ», իսկ Ա. Ս. Մակարենկոյի ծավալուն վիպական երկը պարզապես վերնագրված է «Մանկավարժական

պոեմ»։ Սակայն նման դեպքերում «պոեմ» անվանումը ոչ թե ճշգրիտ ժանրային, այլ փոխարեբրական բնութագիր է։

Գրականությունից պատմություն մեջ ձևավորվել է նաև պոեմի մեկ այլ տեսակ՝ **երգիծական պոեմը**, որն իրականությունը մոտենում է ոչ թե բանաստեղծացնելու, այլ այս կամ այն երևույթը ծաղրելու, պսակազերծելու միտումով։ Երգիծական պոեմի մեջ կա՛մ «բարձր նյութի» մասին միտումնավոր խոսվում է հասարակ, հեղինական ոճով, կա՛մ, ընդհակառակը, ծիծաղաշարժ դեպքը ներկայացվում է արտաքուստ հանդիսավոր, պաթետիկ եղանակով։ Այսպիսի պոեմներ են Բայրոնի «Բեպպոն», Պուշկինի «Կոմս Նուլինը», Լերմոնտովի «Տամբովի գանձապետուհին», Արոլյանի «Հաղարփեչեն», Թումանյանի «Պոետն ու Մուսան» և այլն։

Պոեմի ժանրին շատ մոտ է **չափածո վեպը**, որն աչքի է ընկնում դարաշրջանի ավելի մեծ ընդգրկմամբ և գեղարվեստական բազմազան ձևերի գույզադրմամբ (Պուշկինի «Եվգենի Օնեգինը», Բայրոնի «Դոն ժուանը»)։ Գրվել են նաև **դրամատիկական պոեմներ**, որոնք հիմնականում կառուցված են հերոսների երկխոսությունից ձևով, բայց առանց գործողությունների ու պատկերների խիստ բաժանումների (Գյոթեի «Ֆաուստը», Բայրոնի «Մանֆրեդը», «Կայենը»)։ Դրամատիկական պոեմներում կարող են լինել նաև հեղինակային նկարագրություններ։ Հայ բանաստեղծներից դրամատիկական պոեմներ են գրել Լևոն Մանվելյանը («Դեպի վեր», «Գալիլե և Միլտոն», «Սասունցի Դավիթ և Մսրա Մելիք»), Ե. Չարենցը («Կապկազ», «Աքբիլե՞ս, թե՞ Պյերո»), Գ. Սարյանը, Վ. Դավթյանը և ուրիշներ։

ԴՐԱՄԱՏԻԿԱԿԱՆ ԺԱՆՐԵՐ

Դրամատիկական (թատերգական) գրականությունը նույնպես ունի իր տարատեսակները, որոնք տարբերվում են ինչպես արտացոլած նյութով, այնպես էլ արտահայտած տրամադրությունների բնույթով, հուզական գնահատականով, կառուցվածքի որոշ առանձնահատկություններով։ Թատերգությունից հիմնական ժանրերը երեքն են՝ ողբերգություն (տրագեդիա), կատակերգություն (կոմեդիա) և դրամա (նեղ առումով), որոնք ունեն իրենց ժանրային տարատեսակները՝ գոյացած գրականություն և թատրոնի պատ-

մական զարգացման տարբեր փուլերում:

Ողբերգություն: Ողբերգությունը գրական-թատերական այն ժանրն է, որի մեջ առավել ամբողջությունը արտացոլվել են իրականության ողբերգական կողմերը, հասարակության առաջընթացի համար մարտնչող ու զոհվող հերոսի վեհ գծերը: Եթե գրական մյուս տեսակներում ողբերգականի արտացոլումը կարող է լինել կամ չլինել՝ կախված գրողի ընտրած նյութից և նպատակներից, ապա տրագեդիայի մեջ այն պարտադիր է և կազմում է ժանրի էության կարևորագույն կողմը:

Հնագույն ժանրերից մեկն է տրագեդիան: Անտիկ աշխարհում այն ծագեց ծխային երգերից ու ներկայացումներից, որոնք կապված էին որոշակի տոների, հավատալիքների, հատկապես խաղողի ու գինու աստված Դիոնիսոս աստծու պաշտամունքի հետ: Այդ տոների ժամանակ կատարվում էին երգեր (դիֆիրամբներ), տրվում էին ներկայացումներ, որոնք պատմում էին Դիոնիսոսի տանջանքների, մահվան և հարություն առնելու մասին: Այդ երգերը հին հույներն այն ժամանակ կոչում էին «տրագեդիա», որը բառացի նշանակում է «այծի երգ», քանի որ նրանց կատարման ժամանակ սովորաբար այծեր էին զոհաբերում աստվածներին (հնում հայերը «տրագեդիան» բառացի թարգմանել են «նոխաղերգություն», նաև «այծերգություն»): Սակայն աստիճանաբար ներկայացումների բովանդակությունն ընդլայնվում է, և տրագեդիա ասելով սկսում են հասկանալ առհասարակ տխուր, ողբերգական որևէ պատմություն, որը քաղվում էր ոչ միայն Դիոնիսոսի առասպելից, այլև ողջ հունական դիցաբանությունից և հատկապես տրոյական և թեբեական շարքերից:

Հունական ողբերգության ամենամեծ ծաղկումը տեղի ունեցավ մ.թ.ա. V դարում երեք խոշորագույն թատերագիրների՝ Էսքիլեսի, Սոֆոկլեսի ու Եվրիպիդեսի ստեղծագործությունների մեջ: Նրանց պիեսների հիմքում դրված էր որևէ դիցաբանական մոտիվ, որի միջոցով արծարծվում էին ժամանակի հասարակական, բարոյական և փիլոսոփայական հարցեր (Էսքիլեսի «Շղթայված Պրոմեթեոսը», «Պարսիկները», Սոֆոկլեսի «Անտիգոնեն», «Էլեկտրան», «Էդիպ արքան», Եվրիպիդեսի «Խիթեանիան», «Մեդեան» և այլն): Դիցաբանական սյուժեն ըստ էության սոսկ արտաքին շղարշ էր, որի տակ թաքնված էր ողբերգության ժամանակակից բովանդակությունը:

Հին ողբերգությունն իր կառուցվածքով պարզ էր, գործողու-
թյամբ՝ միասնական և ուղղագիծ, գրվում էր չափածո: Գործող ան-
ձանց թիվը սահմանափակ էր՝ սկզբում միայն մեկ, հետո՝ էսքիլեսի
և Սոֆոկլեսի պիեսներում՝ երկու, ապա երեք և ավելի: Շատ կա-
րևոր դեր էր կատարում երգչախումբը (խոր), որը բաղկացած էր
մեկ-երկու տասնյակ մարդկանցից և ուներ ղեկավար (կորիֆեյ):
Երգչախումբը, որը ներկայացման ամբողջ ընթացքում կանգնած
էր բեմից ոչ հեռու, արտահայտում էր հանրություն, ժողովրդի կար-
ծիքը տեղի ունեցողի մասին. ամեն մի կարևոր դեպքի առթիվ նա
բարձրաձայն հայտնում էր իր վերաբերմունքը՝ հրճվանքը կամ ափ-
սոսանքը, վիճում կամ խորհուրդներ տալիս հերոսին: Երբեմն էլ
երգչախումբը պատմում էր նախկինում կատարված դեպքերի
մասին: Սակայն աստիճանաբար հունական տրագեդիայում երգչա-
խմբի դերը նվազում է. Եվրիպիդեսի պիեսներում երգչախմբային
հատվածներն արդեն սոսկ պայմանական են և գործողություն զար-
գացման մեջ ակտիվ դեր չեն խաղում:

Առհասարակ, թեև երեք մեծ հույն ողբերգակները ժամանակի
իմաստով իրարից շատ հեռու չեն, բայց նրանց երկերում նկատվում
է ժանրի որոշակի զարգացում ոչ միայն կառուցվածքի, այլև բո-
վանդակությունից առումով: Իզոլուր չէ, որ հնում ասում էին, թե էսքի-
լեսը պատկերում է աստվածների, Սոֆոկլեսը՝ հերոսների, իսկ
Եվրիպիդեսը՝ մարդկանց:

Անտիկ ողբերգակների պիեսներում դրսևորվեցին մի շարք
գծեր, որոնք հետո պահպանվեցին իբրև ողբերգություն ժանրի
էական հատկանիշներ: Տրագեդիայի մեջ պատկերվում են կյանքի
ամենաուժեղ, սուր հակադրությունները, որոնք գրեթե միշտ
ողբերգական վախճան են ունենում, ավարտվում են գլխավոր հե-
րոսի կործանումով: Ողբերգություն հերոսը մեծ կրքերի ու նպա-
տակների տեղ անձնավորություն է՝ հաճախ օժտված բնավորու-
թյան տիտանական գծերով: Նա շատ բարձր է կանգնած «միջին»,
«սովորական» մարդուց, և նրա սխալը ևս մեծ, կործանարար հե-
տևանքներ է ունենում չրջապատի և առաջին հերթին իր համար:

Ողբերգությունն արժարժում է քաղաքական և բարոյական
կարևոր հարցեր, կատարում վիթխարի ընդհանրացումներ, որոնք
իրենց նշանակությունը չեն կորցնում շատ սերունդների համար:
«Մարդու ճակատագիրը, ժողովրդի ճակատագիրը», - այսպես է
բնութագրել Պուլկինը ողբերգություն հիմնական թեման: Մեծ է

նրա դաստիարակիչ ազդեցությունը: Կարեկցանք առաջացնելով գլխավոր հերոսի դժբախտ ճակատագրի հանդեպ՝ ողբերգությունը միաժամանակ տողորում է մեզ գեղազիտական ու բարոյական բարձր իդեալներով:

Միջին դարերում բարձր ողբերգությունը որևէ զարգացում չունեցավ, նրա փոխարեն տարածված էին միստերիաները՝ կրոնական սրբերի կյանքից քաղված ներկայացումները:

Վերածնության դարաչափանում և հատկապես Շեքսպիրի ստեղծագործության մեջ ողբերգության ժանրը հասավ բարձր կատարելության: Շեքսպիրյան ողբերգության հիմնական թեման հումանիստ անհատի կործանումն է ցածր կրքերի հետ ընդհարվելիս (Համլետ, Ռոմեո և Ջուլիետ, Օթելլո, Լիր և ուրիշներ): Բազմաթիվ, երբեմն մի քանի տասնյակի հասնող հերոսները, զուգահեռաբար զարգացող մի քանի սյուժետային գծերը, ողբերգական և կոմիկական տարրերի սերտ միաձուլումը արտակարգ հարստություն են տալիս նրա ողբերգություններին: Շեքսպիրն ստեղծում է մարդկային բազմազան բնավորություններ՝ մեծ տեղ հատկացնելով նրանց հոգեբանության բացահայտմանը: Ընդհանրացումների և ընդգրկումների այդ բացառիկ լայնությունը իրավունք է տվել Հայնեին պատկերավոր ձևով ասելու, թե Շեքսպիրի համար տեղի միասնությունն ամբողջ աշխարհն է, ժամանակի միասնությունը հավերժությունն է, իսկ գործողության միասնությունը՝ ողջ մարդկությունը:

Ողբերգության մի բոլորովին այլ տեսակ ստեղծեցին XVII-XVIII դարերի կլասիցիստ գրողները (Կոոնել, Ռասին, Վոլտեր, Սուամարկով): Նրանք հաճախ օգտագործում էին անտիկ գրականության դիցաբանական թեմաները, սյուժեներն ու կերպարները՝ դրանց մեջ դնելով ժամանակակից բովանդակություն: Կլասիցիստները խստորեն պահպանում էին տեղի, ժամանակի և գործողության միասնությունը, նրանց ողբերգությունները գրվում էին ընտիր լեզվով և հանդիսավոր ոճով, հերոսները բարձրաշխարհիկ անձնավորություններ էին, որոնք ներկայացնում էին արիստոկրատական վերնախավի առաքինությունները: Թեմատիկ, ոճական և ժանրային մի շարք քարացած սկզբունքները զգալի չափով սահմանափակում էին կլասիցիստ գրողների հնարավորությունները, թեև նրանք ստեղծել են նաև կատարյալ երկեր (Կոոնելի «Սիդը», Ռասինի «Ֆեդրան» և այլն):

Հետագայում ողբերգությունն ժանրը շարունակեց իր զարգացումը Շիլլերի և Գյոթեի ստեղծագործությունն ընդ (Գյոթեի «Գյոց Ֆոն Բերլինգեն», Շիլլերի «Ավագակներ», «Դոն Կառլոս»)։ Պուշկինը «Բորիս Գոդունով» պատմական ողբերգությամբ և այսպես կոչված «փոքրիկ ողբերգություններով» շարունակում էր ժանրի ռեալիստական, չեքսպիրյան գիծը՝ ստեղծելով կյանքի լայն պատկերներ, բազմակողմանի հոգեբանական կերպարներ։ Իրենց բովանդակությամբ և կառուցվածքով ողբերգության ժանրին են մերձենում նաև նորվեգացի մեծ դրամատուրգ Հենրիկ Իբսենի որոշ երկեր (օրինակ՝ «Բրանդ»)։

XIX դարի հայ գրականության մեջ լայն տարածում ունեին պատմական ողբերգությունները (Գուրյանի, Պեչիկթաշյանի, Թերզյանի և այլոց պիեսները), որոնք որոշակի դեր խաղացին թատրոնի զարգացման և հանդիսատեսի հայրենասիրական դաստիարակության գործում։ Պատմական ողբերգության օրինակ է նաև Մուրացանի «Ռուզանը»։ Իսկ XX դարասկզբին Լ. Շանթի գրած պատմական պիեսներից հատկապես «Ինկած բերդի իշխանուհին»՝ իր պատկերած դեպքերի սուր ընթացքով, կոքերի մեծ լարումով և ողբերգական վախճանի ճակատագրական կանխորոշվածությամբ, պետք է համարվի դասական ողբերգության ավանդույթների շարունակման ցայտուն նմուշ (ճիշտ է, Շանթը ինչպես այս, այնպես էլ մյուս դեպքերում հրաժարվել է իր գործերին ժանրային որոշակի բնութագիր տալուց և կոչել է պարզապես «թատերակ», այսինքն՝ պիես)։

Ընդհանուր առմամբ կարելի է նկատել, որ կլասիցիզմի անկումից հետո XIX-XX դդ. գրականության մեջ ողբերգության ժանրը կորցրեց իր առաջատար դիրքերը։ Իհարկե, կյանքի ողբերգական կողմերի պատկերումը ամենևին էլ օրակարգից չհանվեց, նույնիսկ, ավելին, լայնորեն թափանցեց արձակ և չափածո ժանրերի մեջ։ Իսկ թատերգության բնագավառում ողբերգության «պարտականություններն» իր վրա վերցրեց նոր առաջացած «միջին ժանրը»՝ դրաման, որը գնալով ավելի մեծ կշիռ էր ձեռք բերում գրական-թատերական կյանքում։ Թեև հատուկենտ դեպքերում արվում են պատմական ողբերգություն գրելու փորձեր (օրինակ, Ն. Զարյանի «Արա Գեղեցիկը»), բայց ժանրի մայրամուտն ակնհայտ էր։ Այն իր դասական ձևով այլևս չշարունակվեց։

Կատակերգություն: Կատակերգությունը (կոմեդիա) գրական-նույնության բուն երգիծական ժանրերից (Փելլեստոն, Էպիգրամ, առակ և այլն) ամենից խոշորն է: Նրա ամենաբնորոշ ժանրային գիծը երգիծական բովանդակության պարտադիր առկայությունն է: Կատակերգության հեղինակը կյանքն արտացոլում է նրա թերությունների, ծիծաղելի կողմերի տեսակետից, ձգտում է քննադատական վերաբերմունք առաջացնել դրանց նկատմամբ:

Կատակերգությունն իբրև գրական ժանր նույնպես ձևավորվել է Հին Հունական գրականության մեջ: Նրա ակունքները ևս գտնվում են Դիոնիսոսի տոների ժամանակ կատարվող դիֆիրամբային երգերում, գյուղական ուրախ, զվարճալի խաղերում և ներկայացումներում: Աստիճանաբար այդ ժանրը նույնպես բաժանվում է դիոնիսյան թեմատիկայից, ձեռք է բերում ավելի լայն, ինքնուրույն բովանդակություն, դառնում առանձին գրական տեսակ: Հին Հունական կատակերգության ամենաբարձր արտահայտությունը Արիստոֆանեսի ստեղծագործությունն է (մ.թ.ա. V-IV դարեր): Եթե էսքիլեսին անվանել են «ողբերգության հայր», ապա Արիստոֆանեսին՝ «կատակերգության հայր»: Հունական կոմեդիան ուներ շատ լայն հասարակական թեմատիկա. Արիստոֆանեսի պիեսներում («Ամպեր», «Թոչուններ», «Հեծյալներ», «Լիսիստրատ» և այլն) ուղղակի արծարծվում են ժամանակի քաղաքական, փրիլսոփայական, պատերազմի և խաղաղության, նույնիսկ գրական-քննադատական հարցեր:

Հին Հռոմեական գրականության մեջ կոմեդիայի ժանրը, ի տարբերություն ողբերգության, շատ մեծ տարածում գտավ (Տերենտիուս, Պլավտուս), մշակվեցին կոմիզմի բազմաթիվ տպավորիչ հնարքներ:

Վերածննդի և կլասիցիզմի շրջանում կատակերգության ժանրը մեծ զարգացման հասցրին Շեքսպիրը, Լոպե դե Վեգան, Մոլիերը և ուրիշներ: Մոլիերի՝ խորությամբ ու սրամտությամբ փայլող պիեսներում («Տարտյուֆ», «Քաղքենին ազնվական», «Ժլատը», «Երևակայական հիվանդը» և այլն) մերկացվում են արիստոկրատների և հոգևորականության երեսպաշտությունն ու ազահությունը:

Հարուստ են կատակերգության ավանդույթները նաև Ռուսաստանում: Ֆոնվիդինից («ՏՀասար») և Գրիբոեդովից («Նեկքից պատուհաս») հետո ռուսական կատակերգությունն իր բարձրագույն

զարգացմանը հասավ Գոգոլի ստեղծագործությունների մեջ: Նրա «Վերաբննիչը» («Ռեևիզորը») համաշխարհային գրականության ամենակատարյալ կոմեդիաներից է: Մեծագույն երգիծական կրքով այն ցուցադրում է ցարական չինովնիկների չարաշահումները, նրանց կոպիտ ուժը, կեղծիքը, բայց և ներքին թուլությունը:

Հայ գրականության մեջ (եթե մի կողմ թողնենք կատակերգության ստեղծման նախնական փորձերը) այդ ժանրի դասական վարպետները Պարոնյանը և Սունդուկյանն են: Արտաքուստ մնալով ընտանեկան-կենցաղային հարցերի շրջանակում՝ նրանք հասնում էին մեծ ընդհանրացումների, ցուցադրում էին տիրող հարաբերությունների բարոյական սնանկությունը: Կոմեդիան արտացոլում էր ոչ միայն կյանքի ծիծաղելի, այլև երբեմն սուր-դրամատիկ, անգամ ողբերգական կողմեր:

Կատակերգության՝ իբրև երգիծական ժանրի համար շատ հատկանշական են չափազանցությունը, հաճախ գրոտեսկը: Ծիծաղելի կերպարներ և վիճակներ ցույց տալու համար կատակերգության հեղինակը դիտմամբ խտացնում է գույները, ստեղծում պատկերներ, որոնք տառացի ճշգրտության տեսակետից հազիվ թե հավանական են, բայց գեղարվեստորեն ճշմարտացի են և տիպական: Պարոնյանի «Պաղտասար աղբար» կատակերգության մեջ, անշուշտ, չափազանցված է դատավորների (Փայլակ, Սուր, Երկաթ) ողջ վարքագիծը՝ սկսած բեմ մտնելու պահից (նրանք իրար «չվիրավորելու» համար միաժամանակ են բարձրացնում ոտքերը և շեմքից ներս դնում) մինչև «դատավարություն» ամբողջ ընթացքը: Չափազանցված են նաև հարևան կանանց վերազգեստավորված բեմ մտնելը՝ Պաղտասարին մեղադրելու համար, և շատ այլ տեսարաններ: Բայց մենք դա չենք ընկալում իբրև ճշմարտություն խախտում, այդ պատկերներն օգնում են կերպարների գեղարվեստական տիպականացմանը: Իսկ Պարոնյանի «Ատամնաբույժն արևելյան» կատակերգության մեջ կան գրոտեսկային պատկերներ (օրինակ՝ Թափառնիկոսի կողմից հիվանդին «բուժելու» ամբողջ տեսարանը): Գրոտեսկն ավելի մեծ տեղ է գրավում Չարենցի «Կապկաղ-թամաշա» քաղաքական կատակերգության մեջ:

Կատակերգությունը հաճախ կառուցվում է թյուրիմացություն, բացառիկ, նույնիսկ անեկղոտային վիճակների վրա: Հերոսների միջև ծագած որևէ պատահական սխալ կամ թյուրիմացություն

ծնում է ծիծաղելի դրուժյունների մի ամբողջ շարք, որոնք ցուցադրվում են հաջորդաբար: Սակայն ռեալիստական կատակերգության մեծ ուժն այն է, որ այդ բացառիկ կամ պատահական վիճակը դառնում է հասարակական կյանքի օրինաչափությունները և կերպարների հոգեբանությունը բացահայտելու միջոց: Հայտնի է, որ Գոգոլի «Վերաքննիչի» սյուժեն ծագել է Պուշկինի պատմած անեկդոտային պատմությունից մի ճարպիկ խաբեբայի մասին, որը գավառական քաղաքում ներկայացել է իբրև վերաքննիչ: Սյուժեի հիմքում դնելով այդ պատմությունը՝ Գոգոլը ցույց է տալիս, որ նույնիսկ այդպիսի պատահականությունը օրինաչափորեն բխում է տիրող պայմաններից. կաշառակերության և կեղծիքի մեջ թաղված պաշտոնյաները հենց իրենք են ակամայից ստեղծում և հեշտությունը հավատում այդ պատմությանը: Ճիշտ այդպես էլ Սունդուկյանի «Խաթարալա» կատակերգության մեջ Զամբախովի խաբեբայական էության համար շատ հատկանշական է, որ նա կառչում է պատահական թյուրիմացությունը և ամբողջ պիեսի ընթացքում խորացնում այն, որպեսզի հասնի իր նպատակին: Թյուրիմացության վրա հիմնված սյուժեն այստեղ ևս ծառայում է կերպարների վարքագծի և հոգեբանության ճշմարտացի պատկերմանը: Նույնքան վարպետորեն է օգտագործված գլխավոր հերոսի՝ Պետրոս Մինթուկի մոլորությունը Շիրվանզադեի «Մորզանի խնամին» պիեսում:

Երգիծական տպավորության հասնելու համար հեղինակը նախ և առաջ պետք է ստեղծի որևէ կոմիկական վիճակ, որը կոչում են **դրություն կոմիզմ**: Սա նշանակում է, որ կատակերգության հիմքում հեղինակը պետք է դնի մի այնպիսի դրուժյուն, որն ինքնին ծիծաղելի է և ընդունակ է հայտնաբերելու նաև հերոսների բնավորության ծիծաղելի կողմերը: Այսպես, կոմիկական են նշված վիճակները, կոմիկական է այն տեսարանը, երբ Պաղտասարն իր կնոջ սիրեկանին գտնելու համար օգնության է դիմում Կիպարին, որը նույն այդ սիրեկանն է: Դրան ավելանում է և **խուսքի կոմիզմը**. կատակերգության հերոսների խուսքը պետք է առանձնապես սուր լինի, կոմիզմով հագեցած, պետք է բացահայտի կերպարների երգիծական գծերը: Պատահական չէ, որ հատկապես կոմեդիաներից շատ արտահայտություններ աֆորիզմի արժեք են ստանում, տաճվում ժողովրդի մեջ:

Ժանրի այս և ուրիշ առանձնահատկությունների լավագույն մարմնավորումը կարելի է տեսնել Դ. Դեմիրճյանի «Քաջ Նազար» կատակերգությունից մեջ, որը Հայ թատերգությունից ամենանշանակալի երկերից մեկն է:

Կոմեդիան անցյալում ունեցել է մի քանի տարատեսակներ, որոնցից պետք է հիշատակել **Փարսը** (միջին դարերում տարածված կենցաղային թեթև կատակերգությունը՝ հաճախ գոեհիկ և խիստ գրոտեսկային բովանդակությամբ), **ինտերմեդիան** (խոշոր ներկայացման ընդմիջումների ժամանակ ցուցադրվող կոմիկական փոքրիկ ներկայացումը): Ավելի կարևոր դեր են խաղացել **վոդևիլները**, որոնք լայն տարածում են գտել XVII դարից: Վոդևիլը փոքր ծավալի (մեկ-երկու գործողությամբ) կենցաղային ուրախաշարժ պիես է՝ խճճված, բայց բարեհաջող լուծվող ինտրիգով, Հերոսների բազմաթիվ արկածներով, պատահականություններով, հաճախ հանկարծահաս, ծիծաղելի վախճանով: Պիեսի մեջ մտնում են երգի բազմաթիվ տեքստեր, ներկայացումը ուղեկցվում է երաժշտությամբ, նույնիսկ պարով: Նախաստուգուկյանական Հայ թատրոնում վոդևիլը շատ տարածված էր: Ինքը՝ Սունդուկյանը, նույնպես գրել է վոդևիլներ («Գիշերվան սարբը խեր է», «Օսկան Պետրովիչն էն կինքումը», «Եվայն կամ նոր Դիոգինես»): Վոդևիլ է նաև Շիրվանզադեի «Շաուլատանը»:

Դրամա: Մինչև XVIII դարը համաշխարհային դրամատուրգիան զարգանում էր նշված երկու հիմնական ժանրերով (ոգրերգություն և կատակերգություն), որոնք արտահայտում էին հակադիր տրամադրություններ: Ճիշտ է, ոգրերգության մեջ հաճախ երևան էին գալիս կոմիկական տարրեր (ինչպես Շեքսպիրի մոտ), իսկ կոմեդիայի մեջ՝ ոգրերգական (Մոլիերի «Միզանտրոպը»), բայց, ընդհանուր առմամբ, այդ ժանրերն արտացոլում էին մարդկային կյանքի երկու ծայրաթևերը՝ «ծիծաղն» ու «արցունքը»:

XVIII դարում՝ եվրոպական լուսավորական շարժման շրջանում, գրականության մեջ խնդիր դրվեց ավելի լայնորեն պատկերելու դեմոկրատական խավերի կյանքն իր ամբողջ բազմազանությամբ: Իսկ դրա համար կոմեդիան և տրագեդիան այլևս բավարար չէին: Եվ ահա Դիդրոն Ֆրանսիայում, իսկ Լեսսինգը Գերմանիայում առաջ քաշեցին մի երրորդ դրամատիկական ժանր ստեղծելու պահանջը: Այդ ժանրը պետք է ազատորեն պատկերեր սովորական

մարդկանց կյանքն ու կենցաղը, առօրյա զգացմունքներն ու «միջին» վիճակները, որոնցում ո՛չ ողբերգություն կա, ո՛չ էլ հատուկ կոմիդա: Սկզբնապես այդ ժանրը, որի ոչ միայն տեսությունը, այլև առաջին օրինակները պատկանում են այդ երկու մեծ մտածողներին (Իրիզոյի «Անառակ որդին», «Ընտանիքի հայրը», Լեսսինգի «Համրյա Գալոտտի», «Սառա Սամսոն», «Նաթան իմաստուն»), կոչվում էր տարբեր կերպ՝ «բուրժուական ողբերգություն», «լուրջ ժանր», «միջին ժանր», «արցունքաբեր դրամա» և այլն: Ավելի ուշ այն սկսեցին կոչել պարզապես **դրամա**, որը, սակայն, պետք է տարբերել այդ տերմինի լայն գործածությունից, երբ դրամա ենք անվանում գրական երեք սեռերից մեկը: Նույն ժամանակ սկիզբ առավ նաև այսպես կոչված **մելոդրաման**, դա բարոյախոսական բովանդակության պիես էր, որը սովորաբար ավարտվում էր արատի պարտությունամբ և առաքինություն հաղթանակով, ուներ խիստ ընդգծված հուզական բնույթ: Այժմ էլ, որևէ ստեղծագործության մեջ այդպիսի հատկություններ տեսնելով, մենք այն անվանում ենք «մելոդրամատիկ»:

Դրամայի ժանրը թեպետ ողբերգության և կատակերգության միջին տեղն է զբաղում, բայց դա երկու ժանրերի ինչ-որ խառնուրդ է, այլ ինքնուրույն գրական տեսակ, որն ունի իր յուրահատուկ սկզբունքները: Դրաման ավելի ազատ է իր ընտրած կենսական նյութով և կառուցվածքով: Այն ձգտում է պատկերել կյանքի սուր կոնֆլիկտները, հոգեբանական և սոցիալական հակասությունները՝ իրենց ամբողջ բնական բազմազանությունամբ, իրական չրջապատով և հանգամանքներով: Դրամայի մեջ կարող են տեղ գտնել և՛ կոմիկական, և՛ ողբերգական դրություններ, բայց դրանք չեն դառնում իրականության արտացոլման տիրապետող սկզբունք, հատկապես չեն խտացվում, այլ ցուցադրվում են **կյանքի ընդհանուր հոսանքի մեջ՝** ուրիշ, ավելի սովորական վիճակների շարքում: Այսպես, շատ դրամաներ ողբերգական վախճան ունեն, ավարտվում են գլխավոր հերոսի զոհվելով, ինչպես Շիրվանղաղեի «Պատվի համարը»: Բայց այդ պիեսը ողբերգություն է, այլ դրամա, որովհետև բացակայում է ընդհանուր ողբերգական մթնոլորտը, գործող անձինք սովորական մարդիկ են՝ զերծ բնավորության և կրքերի այն տիտանականությունից, որը հատուկ է տրագեդիայի հերոսներին:

Մյուս կողմից, պատկերելով ծիծաղելի դրություններ՝ դրաման

դրանք Հատկապես չի սրում, չի դիմում չափազանցման, գրոտեսկի, ծաղրանկարի այն յուրահատուկ միջոցներին, որոնցից օգտվում է կատակերգությունը: Ամեն ինչ կատարվում է ավելի բնական հանգամանքներում: Շիրվանզադեի դրամայում երգիծական որոշ գծերով են օժտված Սաղաթեյը, Սուրենը, Ռոզալիան, բայց այդ գծերը չեն սրվում, և այդ կերպարներն ընդհանուր առմամբ երգիծական չեն (թեև հնարավոր է նաև առանձին երգիծական կերպարների գոյությունը դրամայում):

Դրամային բնորոշ է գլխավոր հերոսների ոչ միայն արտաքին, այլև ներքին հոգեբանական բարդ հակասությունների բազմակողմանի պատկերումը, ինչ մենք դարձյալ տեսնում ենք «Պատվի համարի» մեջ (Մարգարիտ, էլիզբարով):

Այս ժանրի զարգացման մեջ մեծ դեր են խաղացել Շիրլերը իր «Ավազակներ», «Սեր և խարդավանք» և այլ դրամաներով, Հյուգոն, որի պիեսները («Կրոմվել», «էռնանի», «Թագավորը զվարձանում է») ողմանտիկական դրամայի ամենաբնորոշ արտահայտությունը եղան, Լերմոնտովն իր «Դիմակահանդես» չափածո դրամայով: Ավելի ուշ մեծ զարգացման հասավ ռեալիստական դրաման Ռուսաստանում (Օստրովսկի, Տոլստոյ, Չեխով) և արևմուտքում (Իբսեն, Հաուպտման, Շոու):

Հայկական դրաման փաստորեն ձևավորվեց Սունդուկյանի ստեղծագործության մեջ: Թեև իր բոլոր պիեսները մեծ դրամատուրգն անվանել է «կատակերգություն», «կատակ», բայց նրանցից մի քանիսը («Պեպո», «էլի մեկ դոհ», «Քանդած օջախ», «Ամուսիններ») իրենց բովանդակությամբ ավելի շուտ դրամաներ են: Կյանքի կոմիկական կողմերի հետ մեկտեղ նրանց մեջ արտացոլվել են նաև ողբերգական և, մանավանդ, դրամատիկական վիճակներ, որոնք ավելի տիրապետող են, քան ծիծաղելին, կոմիկականը: Այդ երևույթը նկատվում է նաև Օստրովսկու ստեղծագործության մեջ. նույնիսկ խոր դրամատիզմով հագեցած իր մի քանի պիեսներ («Անտառ», «Անմեղ մեղավորներ») նա կոչել է կոմեդիա, ինչպես նաև Չեխովի մոտ, որը կոմեդիա է անվանել ողբերգական շեշտերով հարուստ իր երկերը՝ «Ճայր», «Քեոի Վանյան», «Բալենու այգին»: Իրենց պիեսները կոմեդիա կոչելով՝ հեղինակները ցանկացել են հատկապես նշել, որ դրանք հերոսական բովանդակությամբ ողբերգություններ չեն, այլ պատկերում են կյանքի սովոր-

րական, բնական ընթացքը, ինչը ավելի բնորոշ էր կատակերգու-
թյանը: Ինչպես Դոբրոյուբովն էր ասում Օստրովսկու երկերի
առիթով, դրանք «կյանքի պիեսներ» են, որոնց մեջ առաջին պլանի
վրա է «կյանքի ընդհանուր իրադրությունը»՝ իր բոլոր կողմերով:

Սակայն դրամայի ժանրը իր հատակ, «գտարյուն» տեսքով հայ
բեմում հաստատվեց Շիրվանզադեի ստեղծագործությունից շնորհիվ:
Նա ռեալիզմի դիրքերից լայնորեն ցուցադրեց հայ հասարակություն
կյանքը՝ դրա համար նախընտրելով թատերգությունից «միջին
ժանրը», որին և պատկանում են նրա գրեթե բոլոր պիեսները
(«Եվզինե», «Ունե՞ր իրավունք», «Պատվի համար», «Ավերակների
վրա» և այլն): Ռեալիստական դրամայի կատարյալ նմուշ է նաև Վ.
Փափաղյանի «Փայոթը»:

Հայ դրամայի զարգացման, հատկապես ազգային թատրոնում
սիմվոլիզմի սկզբունքները հաստատելու գործում մեծ է Լ. Շանթի
դերը: Սկսելով արդիական կյանքը պատկերող դրամաներով («Եսի
մարդը», «Ուրիշի համար», «Ճամբուն վրա»)՝ Շանթը շուտով ան-
ցավ պատմական թեմատիկային, որը և դարձավ նրա տաղանդի
ամենից ամբողջական դրսևորման բնագավառը («Հին աստված-
ներ», «Կայսրը», «Օշին պայլը» և այլն):

XX դարի գրականությունից մեջ առաջացավ և մեծ զարգացման
հասավ դրամատուրգիայի մի նոր տեսակ՝ կինոդրամատուրգիան
(կինոսցենարներ): Այստեղ գործող անձանց խոսակցությունները,
ներքին խոսքը զուգակցվում են հեղինակային պատմության
առանձին, ոչ ծավալուն կտորների հետ, որոնք արդեն դուրս են
գալիս պիեսներում հանդիպող սովորական նշագրումների (ռե-
մարկների) շրջանակից և պատմողական ավելի էական դեր են
կատարում: Սցենարը միշտ գրվում է իբրև ապագա կինոնկարի
հիմք: Այդ պատճառով շատերը չեն ընդունում նրա ինքնուրույն
գրական նշանակությունը: Սակայն փորձը ցույց է տալիս, որ լավ
կինոնկարի հիմք դառնալու համար սցենարը նախ և առաջ գրական
բարձր արժանիքներ պիտի ունենա, պետք է ինքնին վերցրած
գեղարվեստական հետաքրքրություն ներկայացնի:

Կինոյի, ռադիոյի, հեռուստատեսությունից և ընդհանրապես բե-
մական արվեստի տեխնիկական միջոցների զարգացման շնորհիվ
ժամանակակից թատերգությունից մեջ առաջացել են բազմաթիվ նոր
տեսակներ ու ենթատեսակներ, որոնք ժանրային տարբեր

սկզբունքների ազատ համադրության արդյունք են: Այսպիսով, չարունակվում է ժանրաստեղծության ընթացքը՝ հարստացնելով գրականության և արվեստի հնարավորություններն ու գեղարվեստական գինարանը:

ԳՆՈՒՆ ՅՈԹԵՐՈՐԴ

ԳՐԱԿԱՆ ՈՒՂՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՄԵԹՈԴ ԵՎ ԳՐԱԿԱՆ ՈՒՂՂՈՒԹՅՈՒՆ

Հասկացողություն գեղարվեստական մեթոդի մասին: Գրական սեռերն ու ժանրերը միակ բնագավառը չեն, որտեղ ի հայտ են գալիս գրողների ընդհանուր հատկանիշները: Քննելով տարբեր ժամանակի և ազգություն պատկանող հեղինակների ստեղծագործությունը՝ մենք տեսնում ենք, որ նրանք կարող են ընդհանուր գծեր ունենալ նաև իրականության արտացոլման հիմնական սկզբունքների իմաստով: Այդ հիման վրա էլ խոսվում է տարբեր գեղարվեստական (կամ ստեղծագործական) մեթոդների մասին:

Մեթոդը գիտական և փիլիսոփայական համընդհանուր հասկացություն է: Գիտություն մեջ դա երևույթների գիտական հետազոտության և ճշմարտության հասնելու եղանակն է: Իսկ գեղարվեստական մեթոդ են կոչվում կենսական երևույթների ընտրության, պատկերման և գնահատման այն ընդհանուր սկզբունքները, որոնցով դեկավարվում է արվեստագետն իր աշխատանքում: Գեղարվեստական մեթոդները գոյանում են այն բանի հիման վրա, որ տարբեր հեղինակների (ինչպես միաժամանակ ստեղծագործող, այնպես էլ տարբեր դարաշրջաններում կամ ազգային միջավայրում ապրած) երկերում հանդես են գալիս որոշ ընդհանուր սկզբունքներ: Ոոսքը գեղարվեստական արտացոլման երակետային, առավել լայն նշանակություն ունեցող սկզբունքների մասին է, որոնց ընդհանրության և կրկնության հիման վրա ծագում է մեթոդի ըմբռնումը արվեստի մեջ:

Գեղարվեստական մեթոդը կյանքի ճշմարտությունը վերարտադրելու այն ուղին է, որով ընթանում է արվեստագետը: Մեթոդի հասկացության մեջ մի շարք կողմեր են մտնում՝ գրողի մոտեցումը

կյանքի ուսումնասիրություն և ճանաչողություն խնդրին, փաստերի ընտրություն և պատկերման եղանակը, գեղարվեստական միջոցները և այլն: Սակայն ամենից վճռականը գեղարվեստական մեթոդի համար մարդու պատկերման, կերպարի ստեղծման եղանակն է: Յուրաքանչյուր մեթոդ ենթադրում է մարդու պատկերման որոշակի սկզբունք, որից, վերջին հաշվով, բխում են մեթոդի բոլոր մյուս գծերը:

Ստեղծագործական մեթոդի մյուս կարևոր, ելակետային հատկանիշը գեղագիտական իդեալի և կյանքում նրա իրագործման ուղիների ըմբռնումն է: Մեթոդը բնորոշվում է հասարակություն և անհատի կատարելություն, նրանց զարգացման հեռանկարների որոշակի պատկերացումներով, որոնք արվեստի բնագավառում հանդես են գալիս որպես գեղագիտական իդեալ: Այլ էր գեղագիտական իդեալը անտիկ արվեստում, այլ էր միջնադարյան կամ կլասիցիստական երկերում: Իդեալի և կյանքում նրա իրականացման տարբեր ըմբռնումներով էին ղեկավարվում ռեալիզմն ու ուսմանտիզմը:

Մեթոդի հիմնական յուրահատկությունները պայմանավորված են օբեկտիվ իրականությունը՝ դարաշրջանի պատմական բովանդակությունը, սոցիալական իդեալներով ու գեղարվեստական ճաշակով: Կլասիցիզմը չէր կարող երևան գալ միջին դարերում. այն հատկապես իր ժամանակաշրջանի՝ XVII-XVIII դդ. եվրոպական իրականության որոշ կողմերի արդյունքն էր: Ռոմանտիզմը դարձավ հատկապես XVIII դարի վերջի և XIX դարի սկզբի հասարակություն անցումային շրջանի գեղարվեստական արտահայտությունը:

Մեթոդի ընտրությունը պայմանավորված է գրողի աշխարհայացքով, նրա տաղանդի առանձնահատկություններով: Բայց այստեղ պետք է մի կարևոր վերաբերություն անել. մեթոդն ամենևին էլ չի ենթադրում նրա հետ կապված բոլոր հեղինակների աշխարհայացքի նույնություն: Միևնույն մեթոդը կարող է կիրառվել տարբեր աշխարհայացք ունեցող գրողների կողմից: Բալզակը և Ստենդալը, Տոլստոյն ու Դոստոևսկին, Ծիրվանզադեն և Նար-Դոսը իրենց գեղարվեստական սկզբունքներով ռեալիստներ են, բայց տարբեր հասարակական ըմբռնումներ են ունեցել, ինչպես և միաժամանակ ստեղծագործած այնպիսի ուսմանտիկ գրողներ, ինչպես Բաֆֆին, Պատկանյանը, Ծերենցը: Հետևաբար՝ գեղարվեստական մեթոդը, հատկապես ռեալիզմը, պետք է հասկանալ իբրև շատ լայն

ստեղծագործական մի սկզբունք, որին կարող են հետևել տարբեր հայացքների տեր արվեստագետներ, թեև ամեն մի առանձին դեպքում այդ սկզբունքին հարելը բխում է նաև գրողի աշխարհըմբռնումից:

Գրականագիտության մեջ բավական տարածված է գեղարվեստական մեթոդների պատմական զարգացման երկու՝ շատ կողմերով իրարից տարբեր ըմբռնում: Մեկն այն է, որի համաձայն՝ համաշխարհային արվեստի ամբողջ պատմությունն (սկզբում սաղմնային ձևով, իսկ հետո՝ ավելի ու ավելի որոշակիորեն) դրսևորվել է երկու հիմնական սկզբունք՝ ստեղծագործության (կամ գեղարվեստական մտածողության) **ոեալիստական տիպ** և **ոռմանտիկական տիպ**:

Այս տեսությունն համարելակետ է ծառայել Բելլինսկու դրույթը պոեզիայի երկու հիմնական տեսակների (իդեալական և ոեալ) մասին: Վաղ շրջանի հոգվածներից մեկում մեծ քննադատը գրել է. «Պոեզիան երկու, այսպես ասած, եղանակով է ընդգրկում և վերարտադրում կյանքի երևույթները: Այդ եղանակները հակադիր են իրար, թեև տանում են դեպի նույն նպատակը: Բանաստեղծը կա՛մ վերակերտում է կյանքը համաձայն սեփական իդեալի, որը կախված է իրերի նկատմամբ նրա հայացքների բնույթից, նրա հարաբերությունից աշխարհի, դարի և ժողովրդի հետ, որի հետ նա ապրում է, կա՛մ էլ վերարտադրում է կյանքն իր ամբողջ մերկությունը և ճշմարտությունը՝ հավատարիմ մնալով իրականության բոլոր մանրամասներին, գույներին ու երանգներին: Այդ պատճառով էլ պոեզիան կարելի է կիսել երկու, այսպես ասած, բաժնի՝ **իդեալական և ոեալ**»:

Հենվելով Բելլինսկու այս դրույթի վրա՝ Հայտնի գրականագետ **Լ. Ի. Տիմոֆեևը** հանգում է այն մտքին, որ «վերարտադրության և վերակերտման միասնությունը իրենից ներկայացնում է իրականության պատկերավոր արտացոլման ընդհանուր էական գիծը»: Իսկ արվեստի պատմության մեջ այդ ընդհանուր հատկանիշները հանդես են գալիս «անվերջ բազմազան ձևերով՝ մերթ մեկ, մերթ մյուս միտումի գերակշռությամբ»:

Այսպիսով, սույն տեսության համաձայն՝ ոեալիզմը և ոռմանտիզմը չպետք է համարել արվեստի պատմական զարգացման որոշակի շրջանների հետ կապված երևույթներ: Դրանք դիտվում են իբրև երկու լիարժեք և հավասարազոր միտումներ, երկու մշտական

բազադրամասեր, որոնք տարբեր ձևերով երևան են գալիս բոլոր փուլերում՝ ոչ թե ժխտելով, այլ փոխադարձաբար լրացնելով իրար: Ստեղծագործությունն օճակապատկան և ուսանողական տիպերի զարգացման բազմազան ձևերի հիման վրա էլ առաջանում են տարբեր գեղարվեստական մեթոդներ, հոսանքներ և ոճեր:

Մյուս տարածված տեսակետն այն է, ըստ որի՝ գեղարվեստական մեթոդներն ու նրանց համապատասխանող գրական ուղղություններն ու հոսանքները պետք է դիտել իրրև կոնկրետ պատմական երևույթներ: Պատմական հայեցակետն այս դեպքում թելադրում է, որ մեթոդներն ու ուղղությունները քննվեն ոչ թե տիպաբանորեն և կամ իրրև «հավերժական կատեգորիաներ», այլ առարկայորեն և կոնկրետ՝ իրենց զարգացման և հաջորդափոխության ընթացքի մեջ: Գրականագիտությունը ոչ թե պետք է ձգտի մեթոդների ինչ-որ անփոփոխ, համապարփակ բնորոշումների, այլ աշխատի բացահայտել այն գծերը, որոնցով հատկանշվում է տվյալ մեթոդը իր պատմական զարգացման այս կամ այն փուլում: Քննությունն այս եղանակն ունի այն առավելությունը, որ համապատասխանում է գրականության պատմության տրամաբանությունը, քանի որ յուրաքանչյուր մեթոդ դիտվում է իր ծագման և զարգացման կոնկրետ հանգամանքներում:

Ասկայն պատմական քննության դեպքում ևս մեթոդի հետ կապված բոլոր դժվարությունները չեն հաղթահարվում: Բանն այն է, որ տվյալ մեթոդին բնորոշ այս կամ այն հատկանիշը կամ նույնիսկ մի քանիսը կարելի է հայտանաբերել և՛ տվյալ մեթոդի ձևավորումից ու զարգացումից առաջ, և՛ գրականության ասպարեզից նրա հեռանալուց հետո: Զարմանալի չէ, օրինակ, որ գրականագետները ուսանողի դժբեր են տեսնում և՛ միջին դարերում, երբ ուսանողն իրրև ինքնուրույն մեթոդ դեռ չէր ձևավորվել, և՛ XX դարում, երբ ուսանողական հատուկ ուղղությունն այլևս չկար: Նույնը կարելի է ասել կլասիցիզմի, սենտիմենտալիզմի, նատուրալիզմի և մյուս հոսանքների մասին՝ չխոսելով արդեն ամենից համապարփակ մեթոդի՝ օճակի վերաբերյալ:

Յուրաքանչյուր մեթոդ այն բանից հետո, երբ այն պատմականորեն ձևավորվել է, ամբողջացրել իր ստեղծագործական դիմանկարը, ընդլայնվելու, իր «իշխանության տակ» արվեստի ուրիշ մարզեր ներառելու միտում ունի: Մեթոդի անվանումը դառնում է յուրօրինակ փոխաբերական մակդիր (օճակապատկան, ուսանող-

կական, սենտիմենտալ, նատուրալիստական, սիմվոլիստական և այլն), որով սկսում են բնորոշվել նաև նախընթաց ու հաջորդ փուլերի գեղարվեստական երևույթները: Փաստերի ճնշման տակ գրականագետներն ընդլայնում են մեթոդի շրջանակները: Օրինակ, ռեալիզմի պատմությունը, որն իբրև որոշակի գրական ուղղություն ձևավորվեց XIX դարում, շատ գրականագետներ, ելնելով գեղարվեստական երևույթների տիպաբանական նմանություններից և ընդհանրություններից, սկսում են Վերածնության դարաշրջանից՝ Շեքսպիրի և Սերվանտեսի ստեղծագործությունից, իսկ մյուսները նույնիսկ հասցնում են անտիկ աշխարհ: Փորձենք բացատրել այս ամենի հիմքն ու պատճառը:

Մեթոդը որպես գեղարվեստական համակարգ: Մեթոդներն առաջանում են ոչ թե նոր և բոլորովին անծանոթ տարրերից, այլ արդեն առկա ավանդույթների հիման վրա՝ գեղարվեստական արտացոլման հնարավորությունների սահմաններում իրագործելով տվյալ մեթոդի ընդհանուր սկզբունքները: Սակայն, դրա հետ միասին, ամեն մի մեթոդ հանդես է բերում հակում դեպի այդ սկզբունքներից մեկը կամ մի քանիսը՝ հատկապես սրելով և ընդգծելով դրանք: Ահա թե ինչու սովորաբար դժվար է տվյալ մեթոդի այս կամ այն կոնկրետ գիծը գտնել նաև ավելի վաղ կամ ավելի ուշ շրջանի երկերի մեջ, ինչպես նաև միաժամանակ գոյություն ունեցող ուրիշ մեթոդներում: Եթե նույնիսկ մեթոդները գտնվում են պայքարի և հակադրության մեջ, նրանք դարձյալ իրարից պատնեշներով անջատված չեն, քանի որ, վերջին հաշվով, ենթարկվում են իրականության գեղարվեստական արտացոլման ընդհանուր օրինաչափություններին:

Սրանով են մասնավորապես պայմանավորված այն սերտ կապը, փոխազդեցությունն ու ներթափանցումը, որ միշտ նկատվել են նոր ժամանակների երկու առավել ազդեցիկ մեթոդների՝ ռեալիզմի և ռոմանտիզմի միջև: Իրականությունն իր ողջ ճշմարտությամբ վերարտադրելու ռեալիստական ձգտումը և կյանքը ցանկալի իդեալի համաձայն վերափոխելու ռոմանտիկական ձգտումը հաճախ են սերտորեն զուգակցվում: Ռեալիզմի և ռոմանտիզմի յուրօրինակ միաձուլում ենք մենք տեսնում շատ մեծ գրողների՝ Ստենդալի, Բալզակի, Պուշկինի, Գոգոլի, Չեխովի և ուրիշների ստեղծագործության մեջ: Հայ գրողներից այդ միաձուլումը կարելի է նկատել Արուսյանի, Մուրացյանի, Թումանյանի, Իսահակյանի և ուրիշների

երկերում: Գրականությունն պատմությունը գիտի նաև փաստեր, երբ իր ուղին սկսելով իրեն ողորմանտիկ՝ գրողը հետո անցել է ռեալիզմի դիրքերը: Տարբեր ձևերով այդ անցումը կատարել են Բալզակն ու Ստենդալը, Պուշկինն ու Գոգոլը: Սակայն այս բոլորը չեն ժխտում, որ հնարավոր է և պետք է որոշել այս կամ այն գրողի ստեղծագործությունից տիրապետող սկզբունքը, հիմնական մեթոդը: Այսպես, չնայած ռեալիստական և ողորմանտիկական տարրերի փոխադարձ ներթափանցմանը՝ Բալզակն ու Գոգոլը, Թումանյանն ու Շևչենկոն, անշուշտ, ռեալիստներ են, իսկ Բայրոնն ու Հյուգոն կամ Բաֆֆին ու Պատկանյանը՝ ողորմանտիկներ:

Հարցն ավելի լավ պատկերացնելու համար պետք է օգտվել գեղարվեստական մտածողությունից և արտացոլման հիմնական տարրեր հասկացությունից: Այդ տարրերի մասին մենք առանձին-առանձին խոսել ենք նախընթաց շարադրանքի մեջ, և այժմ կարելի է անդրադառնալ նրանց գեղարվեստական մեթոդի տեսանկյունից:

Ամենից կարևորը այս առումով գեղարվեստական արտացոլման մեջ իրականության օբեկտիվ բովանդակության և հեղինակային սուբյեկտիվ գնահատականի փոխհարաբերությունն է, այն, ինչ Բելինսկին անվանել է կյանքի վերարտադրություն և վերստեղծում: Կյանքի իրական գծերի վերարտադրությունը մի կողմից և ցանկալի իդեալի համաձայն այն վերակերտելու ձգտումը մյուս կողմից երևան են գալիս բոլոր դեպքերում, բայց սովորաբար գերակշռում է նրանցից մեկնումեկը, և այդ հանգամանքը դառնում է տվյալ գրողի ստեղծագործական դիմագիծը որոշելու կարևորագույն չափանիշ: Վերհիշենք մեզ արդեն ծանոթ՝ համանման թեմա ունեցող «Ոսկի աքաղաղ» և «Գործակատարի հիշատակարանից» վիպակները: Ակնհայտ է, որ Բաֆֆու պատկերների մեջ գերակշռում է կյանքը և հերոսներին հեղինակի իդեալի ոգով վերափոխելու ու վերակերտելու ցանկությունը, թեև վիպակում կան նաև վաճառական դասի կյանքի և բարքերի շատ ճշմարտացի դրվագներ: Այնինչ Շիրվանզադեն ձգտել է վերարտադրել առևտրական աշխարհի իրական պատկերն ու մարդկային ճակատագրերը՝ առանց տեղ տալու իր սուբյեկտիվ ցանկությունների դրսևորմանը: Նույն տարրերությունը ավելի մեծ չափերով կերևա, եթե համեմատենք «Կայծերն» ու «Քառսը»: Երկուսի մեջ էլ կարելի է մատնանշել և՛ իրականության ճշմարտապատում վերարտադրության տարրեր (մի դեպքում պարսկահայ և թուրքահայ կյանքի, մյուս դեպքում՝ անդրկովկաս-

յան մեծ քաղաքի բազմազան տեսարաններ), և՛ կյանքն ու մարդկային ճակատագրերը վերակերտելու ձգտում (Ֆարհատի և նրա ընկերների գործունեություն, ապագա Հայաստանի պատկերը «Կայծերի» մեջ, Միքայելի վերափոխման պատմությունը «Քառսում»)։ Բայց «Կայծերի» մեջ Հեղինակի գլխավոր նպատակը կյանքի վերակերտումն է, իսկ «Քառսի» մեջ՝ նրա օբյեկտիվ պատկերի վերարտադրությունը։ Դրանով էլ, գլխավորապես, պայմանավորված է առաջինի ողմանտիկական և երկրորդի ռեալիստական բնույթը։

Ամեն մի ստեղծագործություն մեջ յուրովի հանդես են գալիս նաև գեղարվեստական մտածողության բուն էություն հետ կապված մի քանի ուրիշ հատկանիշներ, որոնք առերևույթ հակադիր են, բայց միշտ փոխկապակցված։ Հիշենք այդ հատկանիշները թվարկման կարգով, քանի որ նրանց բնութագիրը արդեն տրված է այս դասագրքի նախորդ գլուխներում։ Դրանք են՝ ա) գեղարվեստական պատկերման կոնկրետություն և ընդհանրացնող բնույթ, բ) զգացմունքային անմիջականություն և տրամաբանական հայացք պատկերվող իրականության նկատմամբ, գ) կենսական փաստի և ստեղծագործական երևակայության զուգակցում, դ) ավանդույթի և նորարարության միասնություն և այլն։

Գեղարվեստական արտացոլման այս անհրաժեշտ տարրերն ամեն անգամ արտահայտվում են տարբեր համամասնությունամբ և հարաբերությունամբ։ Եվ դա կախված է ոչ միայն գրողի տաղանդի բնույթից, այլև այն մեթոդի յուրահատկություններից, որի սկզբունքներին (գիտակցաբար թե տարերայնորեն՝ գրական ընդհանուր մեթոդորտի թելադրանքով) հետևում է նա։ Իսկ մեթոդը իրականության գեղարվեստական արտացոլման որոշակի համակարգ է, որի մեջ նշված տարրերը զուգակցվում են մի նոր, մինչ այդ անծանոթ հարաբերությամբ։ Յուրաքանչյուր մեթոդ գոյանում և ձևավորվում է կյանքի գեղարվեստական վերարտադրության ընդհանուր օրինաչափությունների սահմաններում՝ տարբեր ձևերով ու չափերով օգտագործելով այն հնարավորությունները, որ ունի արվեստը։ Դրանցից մեկը կամ մյուսը կարող է առաջ քաշվել ու սրվել, երբեմն նաև չափազանցվել, իսկ մյուսները կարող են համեմատաբար երկրորդական դիրք զբաղել կամ առհասարակ մոռացության տրվել։

Ամեն մի մեթոդ իր գեղարվեստական համակարգն ստեղծում է այն հասարակական ու գեղարվեստական պահանջների համա-

պատասխան, որոնց ազդեցություն տակ նա գոյացել է: Պատմական հանգամանքների փոփոխություն հետ էլ այդ համակարգը կարող է քայքայվել և դուրս մղվել գրականությունից: Սակայն գեղարվեստական արտացոլման հիշյալ տարրերը շարունակում են ապրել, տարբեր ձևերով հանդես գալ հետագա շրջանի գրականության մեջ: Այդ հիման վրա էլ առաջանում է ժամանակակից գեղարվեստական երևույթները անցյալի այս կամ այն մեթոդի չափանիշներով գնահատելու հակումը, թեև այդ մեթոդի բացարձակորեն համարժեք կրկնության մասին խոսք լինել չի կարող:

Այսպիսով, գեղարվեստական մեթոդները, մանավանդ ռեալիզմը, և՛ պատմականորեն կոնկրետ են ու անկրկնելի, և՛ հարատևում են՝ անցնելով մի դարաշրջանից մյուսը: Նրանք իրենց մեջ կրում են ինչպես իրականության գեղարվեստական արտացոլման որոշ տիպաբանական կայուն հատկանիշներ, այնպես էլ ժամանակի ընթացքում փոխվող ու մոռացվող գծեր:

Սրանով է նաև պայմանավորված ռեալիզմի բացառիկ կարևոր տեղը մեթոդների շարքում: Ռեալիզմն այն մեթոդն է, որն ամենից ավելի է համապատասխանում իրականության գեղարվեստական արտացոլման բուն կոչմանն ու նպատակներին՝ կյանքի ճշմարտացի վերարտադրության և գեղագիտական իղեալի բազմակողմանի բացահայտման խնդրին: Ահա թե ինչու՝ թեև ռեալիզմը, ինչպես կտեսնենք, իբրև գեղարվեստի որոշակի մակարդակի և որակի արտահայտություն, առաջանում է պատմական զարգացման մի որոշակի աստիճանում, բայց նրա տարրերը հեշտությամբ հայտնաբերվում են նաև շատ ավելի վաղ փուլերում: Եվ ահա թե ինչու ռեալիզմն ամենից կայուն և հարատևող մեթոդն է՝ լի անընդհատ զարգանալու, նորանոր ձևերով ու տեսակներով հանդես գալու հնարավորությամբ:

Հետևաբար, մեթոդները բնութագրելիս պետք է կոնկրետ-պատմական մոտեցումը զուգակցել նրանց տիպաբանական կայուն գծերի բացահայտման հետ: Միշտ պետք է հիշել, որ պատմական կոնկրետ շրջանակներով գրեթե երբեք չի սպառվում տվյալ մեթոդի գեղարվեստական սկզբունքների նշանակությունը, դրանք տարբեր ձևերով կարող են արտահայտվել նաև հաջորդ դարաշրջաններում*:

* Մեթոդի հետ կապված այս և ուրիշ հարցերի քննությունը տրված է «Գեղարվեստական մեթոդի էությունը» հոդվածում (Էդ. Զրբաշյան, Պոետիկայի հարցեր, 1976, էջ 7-90):

Մեթոդների դրսևորման բազմազան ձևերը: Գեղարվեստական մեթոդը՝ իբրև իրականություն արտացոլման հիմնական սկզբունքների ամբողջություն, ձևավորվում և արտահայտվում է տարբեր դարաչրջանների և ազգությունների գրականության մեջ, տարբեր ստեղծագործական նկարագիր ունեցող հեղինակների երկերում: Դա հիմք է ծառայում գրական զանազան ուղղությունների, հոսանքների ու ոճերի առաջացման համար, որոնք մեթոդի սկզբունքների մարմնավորման և գոյություն կոնկրետ եղանակներն են:

Պետք է նկատի ունենալ, որ հիշյալ հասկացությունների տարբերակման հարցում միասնություն չկա: Երբեմն «գրական ուղղություն», «հոսանք», «դպրոց», նույնիսկ «ոճ» տերմինները կիրառվում են մեթոդի փոխարեն: Թեև դրանք սերտորեն կապված են իրար հետ, բայց նրանց նույնացումը ճիշտ չէր լինի:

Գրական ուղղության մեջ սովորաբար միավորվում են տվյալ դարաչրջանի բազմաթիվ, նույնիսկ տարբեր գաղափարական դիրքորոշման տեր գրողներ, որոնք, սակայն, մոտ են իրենց գեղարվեստական սկզբունքներով: Այդ կապը ձևավորվում է և՛ գիտակցաբար, և՛ տարերայնորեն՝ որպես համանման սկզբունքների հետևելու արդյունք: Օրինակ, եթե ռեալիզմն ամբողջությամբ վերցրած գեղարվեստական մեթոդ է, ապա նրա զարգացման կոնկրետ պատմական փուլերը, ասենք՝ XVIII դարի լուսավորական ռեալիզմը կամ XIX դարի քննադատական ռեալիզմը կարելի է անվանել գրական ուղղություններ: Կլասիցիզմն իր ստեղծագործական սկզբունքներով հանդես եկավ իբրև հատուկ գրական ուղղություն ոչ միայն XVII դարի Ֆրանսիայում՝ կենտրոնացած միապետության քաղաքական և գաղափարական գերիշխանության պայմաններում, այլև XVIII դարի վերջի՝ բուրժուական հեղափոխության շրջանի արվեստում:

Այսպիսով, գրական ուղղությունը մեթոդի իրացումն ու գոյությունն է կոնկրետ պատմական հանգամանքներում:

Գրական հոսանք հասկացությունը նպատակահարմար է կիրառել իրենց աշխարհայացքով և գեղարվեստական սկզբունքներով ավելի սերտորեն կապված գրողների նկատմամբ: Այդ գրողները հաճախ միավորվում են որոշակի խմբակների և կազմակերպությունների մեջ, իրենց քաղաքական և գեղագիտական հայացքները հռչակում հատուկ մանիֆեստների կամ հայտարարությունների ձևով: Գրական հոսանքները կարող են լինել Հենց միևնույն գրա-

կան ուղղության ներսում, օրինակ՝ XVIII դարի վերջի և XIX դարի սկզբի ռոմանտիկական ուղղության մեջ գոյացած առաջադիմական և հետադիմական հոսանքները, որոնք, մի շարք ընդհանրություններով հանդերձ, հակադիր էին աշխարհայացքային և ստեղծագործական շատ հարցերում: Գրական հոսանքը կարող է ձևավորվել նաև ուղղություններից դուրս՝ իր հետ բերելով ստեղծագործական ուրույն սկզբունքներ և փաստորեն դառնալով առանձին մեթոդ: Այդպիսի գրական հոսանքներ են եղել, օրինակ, նատուրալիզմը, իմպրեսիոնիզմը, սիմվոլիզմը, ֆուտուրիզմը և այլն:

Գեղարվեստի պատմությունը ցույց է տալիս, որ գրական ուղղության համեմատությամբ հոսանքներն ավելի կարճատև կյանք և ազդեցություն են ունեցել:

Գրական դպրոց անվանումը (որը ներկայումս հազվադեպ է գործածվում) կիրառվել է իբրև գրական հոսանքի հոմանիշ կամ էլ որևէ նշանավոր արվեստագետի ստեղծագործական սկզբունքների առումով, սկզբունքներ, որոնք որդեգրվում են ուրիշ հեղինակների կողմից: Այսպես, «նատուրալ դպրոց» էր կոչվում XIX դարի 40-ական թթ. ռուս գրականության մեջ առաջացած այն հոսանքը, որը շարունակում էր Գոգոլի ռեալիստական սկզբունքները: Արևմյանի անմիջական հաջորդներին (Պոռչյան, Ադայան, գյուղագիրներ), որոնք նրա հետևությամբ հայ արձակը զարգացրին հայրենի գյուղաշխարհի կյանքն ու բարքերը կենդանագրելու ուղիով, հաճախ անվանում են «արևմյանական դպրոցի» գրողներ:

Երբեմն գեղարվեստական մեթոդի նշանակությամբ է կիրառվում նաև **գրական ոճ** հասկացությունը (հիշենք XX դարի 20-30-ական թթ. շատ տարածված «պայքար ոճի համար», «զարաչրջանի ոճ», «մեծ ոճ» և նման ուրիշ արտահայտություններ կամ հայ իրականության մեջ Ա. Տերտերյանի մի քանի աշխատությունների վերնագրերը՝ «Գրական ոճի սոցիոլոգիան», «Սրբուհի Տյուսար և «ռոմանտիկ ոճի» խնդիրը» և այլն): Սակայն ոճի այդպիսի լայն ըմբռնումն այսօր ակնհայտորեն հնացել է և նպատակահարմար չէ կիրառել: Բացի ոճի՝ մեզ արդեն ծանոթ լեզվական ըմբռնումից, ներկայումս գրական ոճ ասելով հաճախ հասկանում են նաև գեղարվեստական մեթոդի սկզբունքների անհատականացված մարմնավորումը առանձին գրողի ստեղծագործություն կամ նույնիսկ որևէ կոնկրետ երկի մեջ:

Սակայն գրական-գեղարվեստական մեթոդների և ուղղու-

Թյունների տարբերությունները չպետք է բացարձակացնել: Ինչ տարբեր ուղղություն էլ որ պատկանեն գրական երկերը, նրանք վերջին հաշվով ենթարկվում են գեղարվեստական մտածողության և արտացոլման որոշ ընդհանուր օրինաչափությունների: Դա է այն հիմքը, որը շատ «ազգակցական կապեր» և նմանություններ է ծնում տարբեր դարաշրջանների ու գեղարվեստական մեթոդների պատկանող երկերի միջև: Չպետք է դարմանալ նաև, որ գրական այս կամ այն ուղղությունը կարող է ծնվել իր նախորդի ընդերքում՝ ի վերջո դառնալով նրա հակադրությունն ու ժխտումը: Դրա օրինակներն են XVIII դարի լուսավորական ռեալիզմը, որը ծնվեց կլասիցիզմի սահմաններում և սկզբնապես շատ ընդհանուր գծեր ուներ նրա հետ, ինչպես նաև XIX դարի քննադատական ռեալիզմը, որը մի որոշ ժամանակ ընկալվում էր իբրև ոտմանտիզմի տարատեսակներից մեկը: Այդ նմանություններն էլ մեզ իրավունք են տալիս երկերի գիտական վերլուծության և գնահատման ժամանակ ղեկավարվել որոշ ընդհանուր սկզբունքներով: Դա նկատի ունենալով, երբ գրում էր. «Ստեղծագործության օրենքները հավերժական են, ինչպես որ բանականության օրենքները, և Հոմերոսն իր «Իլիականը» գրել է նույն այն օրենքներով, որոնցով Շեքսպիրը գրում էր իր դրամաները, իսկ Գյոթենը՝ իր «Փաուստը»: Իրարից հազարամյակներով ու դարերով բաժանված արվեստի այդ հսկաների երկերը վերլուծելիս քննադատը կվարվի նույն կերպ»:

Ելնելով այն ըմբռնումից, որ մեթոդը կյանքի արտացոլման, պատկերի կառուցման և իդեալի դրսևորման որոշակի սկզբունք է, մենք կարող ենք ասել, որ ստեղծագործական մեթոդն առաջացել է արվեստի հետ, քանի որ իրականության գեղարվեստական վերարտադրությունը միշտ ենթադրում է մոտեցման ինչ-որ եղանակ: Այդ իմաստով, անշուշտ, որոշակի մեթոդ են ունեցել և՛ հին հունական գրողները, և՛ միջնադարի հայ քնարերգուները: Հին հունական գրականության գեղարվեստական մեթոդը բխում էր այն ժամանակի մարդկանց դիցաբանական մտածողությունից և թելադրում էր ամեն ինչ պատկերել այդ ըմբռնումների լույսի ներքո: Առհասարակ, հին և միջին դարերում գրողները գեղարվեստական արտացոլման այս կամ այն եղանակին հետևում էին մեծ մասամբ տարերայնորեն՝ հենվելով աշխարհի և մարդու մասին իրենց ունեցած ընդհանուր պատկերացումների վրա:

Բայց գրականագիտությունը դեռևս չի հանգել անտիկ և միջ-

նազարյան գրական-գեղարվեստական ուղղությունների և ոճերի քիչ թե չատ միասնական ըմբռնման: Գեղարվեստական մեթոդներն ու դրանց համապատասխանող ուղղություններն ավելի որոշակի ու հստակ արտահայտվել են նոր դարերի գրականություն մեջ: Ուստի նպատակահարմար է նրանց քննությունն սկսել Վերածնունդի և կլասիցիզմի շրջանից, երբ մենք արդեն տեսնում ենք ոչ միայն մեթոդն իբրև ստեղծագործական սկզբունք, այլև նրա տեսական հիմնավորումը, տեսնում ենք նաև տարբեր գրական ուղղությունների ու հոսանքների փոխազդեցություն ու պայքար:

Ստորև մենք համեմատաբար մանրամասնորեն կժանոթանանք դասական գրականության երեք հիմնական ուղղություններին (կլասիցիզմ, ռոմանտիզմ, ռեալիզմ) և ավելի համառոտ՝ XIX-XX դդ. գրական հոսանքներից մի քանիսին*:

ԿԼԱՍԻՑԻԶՄ

Կլասիցիզմի առաջացման պատմական պայմանները: Սկսած XVII դարից՝ շատ ազգային գրականություններում տարածվում և զգալի դեր է կատարում կլասիցիզմի (դասականություն) գեղարվեստական մեթոդը: Կլասիցիզմը սկզբնապես տիրապետող դիրք գրավեց ֆրանսիական գրականության մեջ, ապա տարածում գտավ նաև արևմտաեվրոպական մյուս երկրներում, Ռուսաստանում, ինչպես և հայ իրականության մեջ: Սակայն այդ մեթոդի ամենալրիվ և կատարյալ արտահայտությունը մնաց XVII դարի ֆրանսիական գրականությունը: Այդ դարի գրեթե բոլոր նշանավոր

* Գեղարվեստական մեթոդների և համապատասխան ուղղությունների անվանումները թարգմանվել են հայերեն հատկապես արևմտահայ և սփյուռքահայ մամուլում, գիտատեսական գրականության մեջ: Ահա միջազգային և հայերեն տերմինների զուգահեռ շարքը. կլասիցիզմ-դասականություն, ռոմանտիզմ-վրպականություն, ռեալիզմ-իրապաշտություն, նատուրալիզմ-բնապաշտություն, սիմվոլիզմ-խորհրդապաշտություն (կամ՝ խորհրդանշանակություն), իմպրեսիոնիզմ-տպավորապաշտություն, ֆուտուրիզմ-ապագայապաշտություն և այլն: Թեև նշված հայերեն բառերից մի քանիսը տարբեր չափերով կօգտագործվեն հետագա շարադրանքի մեջ, սակայն գիտականորեն ավելի ճշգրիտ լինելու համար առաջնությունը կտրվի միջազգային տերմիններին:

Ֆրանսիացի գրողները (Կոռնել, Ռասին, Մոլիեր, Լաֆոնտեն և ուրիշներ) մեծ կամ փոքր չափով կապված էին կլասիցիզմի ստեղծագործական սկզբունքների հետ: Իսկ Նիկոլա Բուալոյի «Քերթողական արվեստ» չափածո տրակտատը (1674) դարձավ կլասիցիզմի տեսություն ամենից հեղինակավոր շարադրանքը:

Կլասիցիզմի առաջացման և տարածման հասարակական հիմքը այն ժամանակ Ֆրանսիայում ստեղծված միապետական կարգերն էին, որոնք հատկապես ուժեղացան Լյուդովիկոս XIV-ի երկարատև թագավորության տարիներին: Բացարձակ միապետությունը վերջ տվեց ֆեոդալական մասնատվածությանը և ձգտում էր իրեն ենթարկել երկրի քաղաքական, տնտեսական և մշակութային կյանքի բոլոր կողմերը: Գաղափարախոսության բոլոր տեսակները, այդ թվում՝ արվեստն ու գրականությունը, ծառայեցվում էին գոյություն ունեցող կարգերի ամրապնդմանը: Այդ պայմաններում գոյացավ կլասիցիզմի ուղղությունը՝ իր ստեղծագործական պրակտիկայով ու տեսությունները:

Կլասիցիզմի հիմնական գծերը: Այդ ուղղությունը կլասիցիզմ (դասականություն) կոչվեց այն պատճառով, որ նրա ներկայացուցիչները ձգտում էին նմանվել կլասիկներին, այսինքն՝ հին հունական և հռոմեական գրականությանը: Անտիկ գրականությունից նրանք շատ բան էին վերցնում՝ թեմաներ, սյուժեներ, կերպարներ, դիցաբանական անուններ և արտահայտություններ: Նրանց շատ երկեր հունա-հռոմեական արվեստի հայտնի սյուժեների կամ պատմիչների հաղորդած որևէ դրվագի մշակումներ էին (Կոռնելի «Հորացիոս», «Յիննա», Ռասինի «Բրիտանիկ», «Ֆեդրա», «Անդրոմաքե» ողբերգությունները): Այն կլասիցիստ գրողները, որոնք իրենց աշխարհայացքով ավելի սերտ էին կապված միապետական կարգերի հետ, հակված էին առավելապես դեպի կայսրության շրջանի հռոմեական գրականությունը, որը համահունչ էր նրանց ճաշակին և հասարակական ձգտումներին: Այսինչ դեմոկրատական հակումներ ունեցող հեղինակները գերադասում էին հին հունական և հանրապետության շրջանի շոտմի թեմաները:

Անտիկ գրականությանը հետևելը, իհարկե, մեխանիկական բնույթ չունեց, այլ միջոց էր ժամանակակից կյանքի հարցեր արծարծելու համար: Հին կերպարներն ու սյուժեները արդիականացվում էին, արտահայտում նոր ժամանակի մարդու հոգեբանությունն ու զգացմունքները:

Կլասիցիզմի կարևորագույն գծերից մեկը բանականություն (ռացիոնալիզմի) սկզբունքն էր: Հետևելով Դեկարտի ռացիոնալիստական փիլիսոփայությունը՝ կլասիցիզմի տեսաբանները պահանջում էին ամբողջ ստեղծագործական աշխատանքը ենթարկել բանականության խիստ օրենքներին: «Թող իմաստը ձեզ համար ամեն ինչից թանկ լինի»,^{*} - դիմելով գրողներին՝ ասում էր Բուալոն: Այդ պահանջն իր դրական դերը խաղաց, քանի որ ստեղծագործության մեջ մտցնում էր հստակություն, տրամաբանական և ներդաշնակ կառուցվածք, հաստատում էր մարդկային բանականության իրավունքները՝ ի հակակշիռ միջնադարյան սխոլաստիկայի և միստիկայի: Սակայն արվեստի խնդիրը համարելով կյանքի երևույթները բանականության օրենքներով վերլուծելն ու ներկայացնելը՝ կլասիցիստները հաճախ ընկնում էին ծայրահեղության մեջ՝ անտեսելով երկի հուզական կողմը: Դրա հետևանքով կերպարները դառնում էին չոր, դատողական, գուրկ կենդանի զգացմունքներից:

Կլասիցիզմը հասարակական-քաղաքական որոշակի սկզբունքների և նպատակների հետ կապված ուղղություն էր: Նրա երկերում ուժեղ էր քաղաքացիական պաթոսը, մարդկանց հերոսության ոգով, համապետական շահերի գիտակցությունը տողորելու ձգտումը: Պատահական չէ, որ շատ երկերի հիմքում ընկած էր հերոսի անձնական և հասարակական շահերի բախումը (օրինակ, Կոռնելի «Միդը», «Հորացիուսը», Ռասինի «Ֆեդրան» և այլն): Այդ կոնֆլիկտը միշտ ավարտվում էր հասարակականի հաղթանակով. ձնչելով անհատական շահերի պահանջը՝ հերոսը գիտակցաբար դիմում էր անձնագոհության՝ հանուն պետական, քաղաքացիական սկզբունքի^{*}: Դրանով հաստատվում էին մարդկային վարքագծի որոշակի նորմեր: Բանականության «բարձրագույն օրենքներով» ղեկավարվող, ամեն ինչ հասարակության շահերին ենթարկող անհատի մեջ էր կլասիցիզմը տեսնում և հաստատում իր գեղագիտական իդեալը:

Կլասիցիզմի գեղարվեստական հնարավորությունները լրջորեն սահմանափակվում էին ճշմարտության միակողմանի ըմբռնման

^{*} Անձնական և հասարակական շահերի այդ բախումը, որը գերիշխող էր շատ կլասիցիստական երկերում, հայտնի է իբրև «պարտքի և զգացմունքի կոնֆլիկտ»:

Հետևանքով: Բուլլոն կոչ էր անում գրողներին ուսումնասիրել բնությունը, երբեք չհեռանալ ճշմարտությունից, որովհետև «զեղեցիկ է միայն ճշմարիտը»: Սակայն իրականության լայն և համակողմանի պատկերման պահանջը կլասիցիստները փոխարինում էին սոսկ «զեղեցիկ բնության» պատկերմամբ՝ դրա մեջ հասկանալով միայն ազնվականության և բուրժուական վերնախավի կյանքը և արհամարհաբար երես թեքելով ժողովրդի կյանքի արտացոլման խնդրից: Նույն Բուլլոն, որը կոչ էր անում ուսումնասիրել «պալատն ու քաղաքը», միաժամանակ հանդիմանում էր Մոլիերին այն բանի համար, որ նա իբրև թե «ստորացնում է» իր արվեստը՝ պատկերելով հասարակ խավերի կյանքը:

Կլասիցիզմի գրականությանը շատ բնորոշ էր այսպես կոչված վերացական-տրամաբանական տիպականացման սկզբունքը: Մարդկային բնավորությունը, կլասիցիզմի տեսության համաձայն, միշտ կրողն է որևէ տիրապետող կրքի, որով պայմանավորված են նրա մյուս բոլոր գծերը: Եվ ահա, կերպարի մեջ կլասիցիստն ամենից առաջ աշխատում էր հայտնաբերել բնավորության որևէ մեկ հիմնական հատկանիշ (ժլատություն, ստորաքարչություն, փառասիրություն, խանդ, ճշմարտասիրություն, անձնագոհություն և այլն): Այդ գիծն ավելի հստակ արտահայտելու համար մի կողմ էին դրվում կերպարի մյուս հատկանիշները, և անչափ ընդգծվում, վառ ու ամբողջական արտահայտություն էր ստանում տվյալ տիրապետող կիրքը: Բայց կերպարն ընդհանուր առմամբ դառնում էր միակողմանի, հաճախ սխեմատիկ, բացակայում էր բնավորության կենդանի բազմազանությունը: Քիչ ուշադրություն էր դարձվում կերպարի անհատականացմանը, որի հետևանքով այն դառնում էր որևէ արատի կամ առաքինության վերացական մարմնացում: Այդ միակողմանիությունը ժամանակին նկատել է Պուշկինը: Համեմատելով մեծ ռեալիստ Շեքսպիրին և ֆրանսիացի կլասիցիստ դրամատուրգ Մոլիերին՝ Պուշկինը գրել է. «Շեքսպիրի ստեղծագործած դեմքերը սոսկ այսինչ կրքի, այսինչ արատի տիպեր չեն, ինչպես Մոլիերի մոտ է, այլ բազմաթիվ կրքերով, բազմաթիվ արատներով օժտված կենդանի էակներ են, պարագաները հանդիսատեսի առաջ զարգացնում են նրանց բազմազան ու բազմակողմանի բնավորությունները: Մոլիերի մոտ ժլատը ժլատ է, և ուրիշ ոչինչ: Շեքսպիրի մոտ Շեյլոկը ժլատ է, ուշիմ, վրիժառու, որդեսեր, սրամիտ»:

Բացի այդ, կլասիցիստների ստեղծած կերպարները սովորաբար

գտնվում էին անշարժ (ստատիկ) վիճակում. նրանք ողջ ստեղծագործություն մեջ որևէ էական փոփոխություն չէին ենթարկվում: Գրողները խուսափում էին հերոսին անմիջաբար գործողություն մեջ ցուցադրելուց, դեպքերն ավելի շատ պատմվում էին, քան թե ուղղակիորեն պատկերվում: Դրամատուրգիայում, որը նրանց նախասիրած գրական ձևն էր, բուն գործողությունն առավելապես տեղի էր ունենում ինչ-որ մի տեղ՝ բեմի հետևում, և դրա մասին հանդիսականն իմանում էր սուբհանդակի կամ ականատեսի պատմածից: Առավել ևս անթույլատրելի էր կլասիցիստների պատկերացմամբ տգեղ կամ «արյունալի» տեսարանների անմիջական պատկերումը բեմում, մի բան, որի համար նրանք խստորեն քննադատում էին Շեքսպիրին:

Գրականության զարգացումը կլասիցիստները ձգտում էին ենթարկել կանոնների և օրենքների, որոնք, նրանց կարծիքով, հավերժական նշանակություն ունեին: Կլասիցիզմի տեսաբանները գրական ժանրերը ենթարկում էին խիստ աստիճանավորման՝ տարբերելով այսպես կոչված «բարձր», «միջին» և «ցածր» ժանրեր: Ամեն մի խմբի համար սահմանում էին որոշակի թեմատիկա, լեզվի և կառուցվածքի գծեր: «Բարձր» ժանրերը (ողբերգություն, հերոսական էպոպեա, ներբող, եղբերգություն և այլն) պետք է գրվեին «բարձր ոճով», ընտիր լեզվով՝ թույլ չտալով առօրյախոսակցական ոճի տարրեր, պետք է պատկերեին վերնախավի կյանքը, արծարծեին համազգային նշանակություն ունեցող խնդիրներ: Իսկ «ցածր» ժանրերի (առակ, կատակերգություն, սատիրա և այլն) նյութը կյանքի «ստոր», առավելապես ծիծաղելի կողմերն էին: Նրանք ունեին իրենց համապատասխան ոճը և թեմատիկան: Ժանրերի միջև կլասիցիստները խիստ սահմաններ էին անցկացնում՝ անթույլատրելի համարելով մեկի տարրերի ներթափանցումը մյուսի մեջ կամ գեղագիտական տարրեր կատեգորիաների միաձուլումը (ասենք՝ կոմիկական տարրերը ողբերգության մեջ կամ ընդհակառակը): Կլասիցիստները գերապատվություն էին տալիս չափածո ժանրերին: Նույնիսկ դրամատիկական երկերը նրանք գրում էին հանգավոր չափածոյով, անպայման հինգ գործողությամբ: Լիրիկայում գերիշխում էին օբյեկտիվ իրականությունն արտացոլող ժանրերը (ներբող, հովվերգություն, էկլոգ և այլն), իսկ անձնական քնարերգությունը զարգացում չստացավ:

Դրամատուրգիայում գործող օրենքներից ամենակարևորը

«Երեք միասնությունները» օրենքն էր: Այդ օրենքի համաձայն՝ պատկերվող գործողությունը պետք է տեղի ունենար ոչ ավելի, քան 24–36 ժամում (ժամանակի միասնություն), միևնույն վայրում կամ բնակարանում (տեղի միասնություն) և պետք է լիներ նպատակասլաց, առանց շեղումների կամ դուզահեռ գծերի (գործողության միասնություն): Սկզբնական շրջանում այս օրենքը ուղղված էր գրական ստեղծագործության կառուցվածքի անկանոնության դեմ և մասամբ պայմանավորված էր այն ժամանակվա բեմական հնարավորություններով, սակայն շուտով այն դարձավ կաշկանդիչ գործոն, որի դեմ հետագայում կրքով պայքարում էին ոռոմատիկ և ռեալիստ գրողները:

Լեզվի հարցում կլասիցիստները պաշտպանում էին հստակության, տրամաբանական կառուցիկության և մատչելիության սկզբունքը: Բայց ժողովրդական լեզվի տարրերի կիրառումը համարվում էր խոտելի:

Նոշորագույն կլասիցիստների ստեղծագործությունն ավելի լայն էր ու բազմակողմանի, քան այդ ուղղության տեսական սկզբունքները: Կյանքի հետ ունեցած կապի և իրենց տաղանդի շնորհիվ նրանք հասնում էին խոր ընդհանրացումների՝ հաղթահարելով մեթոդի շրջանակները: Այդ են վկայում Մոլիերի, Կոռնելի, Ռասինի, Լաֆոնտենի, Ֆոնվիզինի, Դերժավինի և ուրիշների ստեղծագործության շատ էջեր:

Կլասիցիզմի հետագա ճակատագիրը: XVII դարի գրականությանը կլասիցիզմի պատմությունը չի ավարտվում: Կլասիցիզմի շատ սկզբունքներ դեռ երկար ժամանակ շարունակում են իրենց գոյությունը, թեև նրանց հասարակական բովանդակությունը զգալիորեն փոխվում է: Այսպես, XVIII դարի ֆրանսիական լուսավորական շարժման գործիչները նույնպես երբեմն հետևում են կլասիցիզմի որոշ կողմերին (Վոլտերի լուսավորական կլասիցիզմը): Ավելի ուշ՝ XVIII դարավերջի բուրժուական մեծ հեղափոխության ժամանակաշրջանում, անտիկ թեմաներով տարվելը բոլորովին նոր բովանդակություն ստացավ: Հեղափոխական արվեստագետները օգտագործում էին այդ թեմաները, հատկապես հռոմեական հանրապետական հերոսների կերպարները (Բրուտոս, Գրակքոս եղբայրներ, Կատոն) ժամանակակիցներին քաղաքացիական արիության և անձնագոհության ոգով դաստիարակելու համար (Շենյեի ողբերգությունները): Դա արդեն բուրժուական հեղափոխական

կլասիցիզմ էր: Վերջապես, XIX դարի սկզբին՝ Ֆրանսիայում թագավորական իշխանությունն փերականգնման տարիներին (1815–1830), կլասիցիզմն ստանում է հետադիմական բնույթ, դառնում մեռնող հասարակական խավերի ձգտումների արտահայտությունը: Այդ կլասիցիզմի դեմ հանդես եկան երիտասարդ ոտմանտիկները՝ Վ. Հյուգոյի գլխավորությամբ: Հյուգոյի «Կրոմվեյ» դրամայի նշանավոր առաջաբանը (1827) վերջին խորտակիչ հարվածն էր կլասիցիզմի հնացած, արդեն խիստ ժամանակավրեպ սկզբունքներին:

Մեծ է եղել կլասիցիզմի դերը XVIII դարի ուսս գրականության մեջ: Այդ ժամանակի շատ նշանավոր գրողներ (Կանտեմիր, Լոմոնոսով, Սումարոկով, Խերասկով, Ֆոնվիդին, Դերժավին) մեծ կամ փոքր չափով կապված էին կլասիցիզմի հետ: Ռուս կլասիցիստների երկերում կարևոր տեղ էին գրավում ոչ թե անտիկ սյուժեները, այլ ազգային–պատմական թեմատիկան, հայրենիքի ներկայի կենսական հարցերը: Բավական ուժեղ էր գրականության կապը ժողովրդական բանահյուսության և լեզվի հետ:

Կլասիցիզմը զգալի տարածում է ունեցել նաև Հայ գրականության մեջ՝ XVIII դարի վերջից մինչև XIX դարի կեսերը: Այդ ուղղությունը հետևում էին Մխիթարյան միաբանության բանաստեղծներն ու դրամատուրգները (Ա. Բագրատունի, Մ. Ջախջախյան, էդ. Հյուրմյուզյան, Պ. Մինասյան) և մի քանի այլ գրողներ (Հ. Վանանդեցի, Գ. Պատկանյան): Հայ կլասիցիստները մեր գրականությունը հարստացրին մի շարք ժանրերով (վիպերգություն, հովվերգություն, ներբող, ուղերձ, ողբերգություն և այլն): Հայերեն թարգմանվեցին համաշխարհային գրականության շատ հուշարձաններ՝ Հոմերոսից և հույն ողբերգակներից մինչև եվրոպական կլասիցիզմի երկերը: Հայկական կլասիցիզմն ազգային ընդգծված յուրահատկություն ուներ. նրա երկերի հիմնական նյութը մեր ազգային պատմության դեպքերն ու դեմքերն էին, հայ պատմիչների հաղորդած հերոսական ու ողբերգական դրվագները, որոնք սովորաբար ներկայացվում էին խիստ իդեալականացված՝ ընթերցողի մեջ մեծ հետաքրքրություն սերմանելով հայրենիքի անցյալի նկատմամբ: Զգալի աշխատանք կատարվեց նաև գրականության տեսական հարցերի մշակման ուղղությամբ (Ս. Ագոնց, էդ. Հյուրմյուզյան, Ս. Տիգրանյան, Ա. Բագրատունի և ուրիշներ):

Սակայն կլասիցիզմը հայ գրականության մեջ հանդես եկավ

այն ժամանակ, երբ Եվրոպայում և Ռուսաստանում այն արդեն անցած փուլ էր, հիմնականում դուրս էր մղվել ռոմանտիզմի և ռեալիզմի կողմից: Հայ գրականությունը ևս արդեն ընթանում էր այլ ուղիով: Նույն՝ 1858 թ. միաժամանակ լույս տեսան Ա. Բագրատունու «Հայկ դյուցազն» պոեմը՝ հայկական կլասիցիզմի բարձրագույն արտահայտությունը, և Ս. Աբովյանի «Վերջ Հայաստանին»՝ հայ նոր գրականության առաջին դասական երկը, որն արդեն նոր՝ ռոմանտիկական աշխարհընկալման դրսևորում էր: Այդ պատճառով էլ մեզ մոտ կլասիցիզմը չխաղաց այն դերը, որը մի ժամանակ նա կատարել էր Ֆրանսիական և ռուս գրականության մեջ: Մանավանդ լեզվի հարցում. գրելով գրաբար, պայքարելով աշխարհաբարի դեմ՝ մխիթարյան կլասիցիստները փաստորեն կտրում էին գրականությունը ժողովրդից՝ դարձնելով այն սոսկ նեղ շրջանների սեփականություն:

XIX դարում կլասիցիզմի դերն արդեն սպառված էր: Ասպարեզը պատկանում էր ռոմանտիզմին:

ՌՈՄԱՆՏԻԶՄ

Սենտիմենտալիզմ (նախառոմանտիզմ): Սկսած XVIII դարից՝ եվրոպական գրականության մեջ առաջանում են կլասիցիզմին հակադրվող մի շարք հոսանքներ, որոնք վճռականորեն մերժում են ստեղծագործությունը կաշկանդող քարացած օրենքները, որոնում իրականության բազմակողմանի արտացոլման նոր ուղիներ:

Այդ հոսանքներից էր **սենտիմենտալիզմը**, որը ծագեց XVIII դարի կեսերին անգլիական գրականության մեջ և ապա դրսևորվեց նաև Ֆրանսիայում, Գերմանիայում և այլ ժողովուրդների մոտ: Նրա խոշորագույն ներկայացուցիչներն էին Ստերնը («Սենտիմենտալ ճանապարհորդություն»), Ռիչարդսոնը («Պոմբելա», «Վլարիսա», «Գրանդիսոն»), Ժան-ժակ Ռուսոն («Էմիլ»), «Նոր էլիզ»): Սենտիմենտալիզմի սկզբունքներին էր հետևում նաև երիտասարդ Գյոթեն («Վերթեր»): Արևմտյան Եվրոպայում այդ ուղղության երևան գալը պայմանավորված էր հասարակական կյանքում

* Այս վեպի անունից էլ ձևավորվեց ողջ ուղղության անվանումը:

բուրժուազիայի աճող դերով, արիստոկրատական արվեստի դեմ մղվող պայքարով: Ռուս գրականությունն մեջ սենտիմենտալիզմին հարեցին XVIII դարի վերջի և XIX դարի սկզբի մի շարք գրողներ՝ Կարամզինի գլխավորությամբ («Դժբախտ Լիզա» վիպակը և այլ երկեր):

Իր բոլոր հիմնական գծերով սենտիմենտալիզմը հակադրվում էր կլասիցիզմին: Վերջինիս ուսցիոնալիստական խստությունը և չորությունը հակադրվեց զգացմունքների և հույզերի պաշտամունքը («սենտիմենտալիզմ» ֆրանսերեն նշանակում է զգայունակություն): Ամեն ինչ սենտիմենտալիստների կողմից դիտվում և պատկերվում էր հուզականության տեսանկյունից, յուրաքանչյուր երևույթ դառնում էր առատ ու անկաշիկ զգացմունքների զեղման առիթ: Կլասիցիզմին հատուկ անտիկ կերպարների և բարձրաստիճան գործող անձանց փոխարեն իբրև հերոսներ հանդես եկան ժամանակակից մարդիկ՝ «երրորդ դասի» շարքային ներկայացուցիչներն իրենց առաքինություններով: Համապետական թեմաների փոխարեն առաջ քաշվեցին բարոյական խնդիրներ, առօրյա կյանքի և կենցաղի, մարդու անհատական ճակատագրի, ընտանիքի, սիրո և երջանկության հարցեր: Պալատներից և սալոններից գործողությունը տեղափոխվեց ազատ բնության գիրկը՝ քաղաքների աղմուկից և բազմությունից հեռու գյուղական, գավառական խաղաղ միջավայր: Դա անհարժեշտ էր մարդկային զգացմունքներն իրենց «անխառն» վիճակում ցուցադրելու և բանաստեղծացնելու համար: Հասարակ մարդկանց կյանքի ու ներաշխարհի պատկերումը, անշուշտ, դրական երևույթ էր, կապված էր մարդու զգացմունքներն ու հոգեբանությունը ուսումնասիրելու և արժևորելու հետ, նպաստում էր գրականության դեմոկրատացմանը և կյանքի հետ մերձենալուն: Բայց դրա կողքին, հատկապես ավելի ուշ շրջանի սենտիմենտալիստների մոտ, երբեմն նկատվում էր թեմաների մանրացում, նեղ անհատական զգացմունքների նշանակության չափազանցված պատկերացում: Դա հանգեցնում էր արհեստական հուզականության, լալկանության և քաղցր-մեղցր նկարագրությունների:

Սենտիմենտալիստներն առաջ քաշեցին նոր ժանրեր, գրական երկի կառուցման նոր ձևեր: Կլասիցիստների նախընտրած գրական տեսակների փոխարեն (ներբող, ողբերգություն, հերոսական պոեմ) այժմ կարևորվում են արձակ պատմողական ժանրերը (հոգեբա-

նական վիպակ, վեպ), որոնք տողորվում են քնարական հուզակա-
նությամբ: Ընտրվում են երկի կառուցվածքի այնպիսի ձևեր, որոնք
առավել հնարավորություն են տալիս անհատի ներաշխարհի ուղ-
ղակի դրսևորման համար. վեպերն ու վիպակները մեծ մասամբ
գրվում են նամակների, օրագրության, ճամփորդական նոթերի
ձևով: Գրականության մեջ մուտք են գործում ժողովրդական
խոսակցական լեզվի շատ տարրեր, պատմելիաձևը դառնում է ավելի
բնական, սրտակից, թեև այս դեպքում ևս հաճախ չափազանցվում
է խոսքի հուզական դերը, ամեն ինչ ենթարկվում է զգացմունքային
տրամադրություն առաջացնելու խնդրին՝ հաճախ անտեսելով
իմաստի ճշգրտության նշանակությունը:

Սենտիմենտալիզմը համեմատաբար կարճատև կյանք ունեցավ,
բայց զգալի չափով նախապատրաստեց ողմանտիկական ուղղու-
թյան երևան գալը: Այդ պատճառով գրականության պատմության
մեջ սենտիմենտալիզմը հաճախ նաև նախառոմանտիզմ են անվա-
նում:

Ռոմանտիզմի պատմական ճակատագիրը: Ռոմանտիզմի առա-
ջացումը կապված էր մի որոշակի պատմական ժամանակաշրջանի
հետ՝ XVIII դարի վերջի և XIX դարի առաջին տասնամյակների,
երբ Եվրոպայում հասարակության տարբեր խավերը խոր հիա-
սթափություն էին ապրում բուրժուական հեղափոխության արդ-
յունքներից: «Ազատության, հավասարության և եղբայրության»
բուրժուական լոզունգները սնանկ դուրս եկան, նրանց իրագործ-
ման փոխարեն ժողովուրդներն ստացան բռնապետություն, զավ-
թողական պատերազմներ:

Ռոմանտիզմը եղավ այդ հիասթափության առաջին գեղարվես-
տական արտահայտությունը, նաև իրականության գեղագիտական
ժխտման առաջին ձևը, որը բուրժուական աշխարհին հակադրում
էր իր իդեալը, իր ընդվզող հերոսներին: Առաջին ողմանտիկներն
արտացոլում էին անցումային դարաշրջանի մարդկանց տագնա-
պալից, անհանգիստ, հակասական ներաշխարհն ու կենսական
վիճակները, նրանց բուռն ձգտումների ու երազանքների փլուզումը:
Այստեղից՝ «Համաշխարհային թախծի» մոտիվները, որ բնորոշ էին
Բայրոնի և մի շարք այլ ողմանտիկների համար: Ոտրապես դժգոհ
գորչ իրականությունից՝ ողմանտիկներն ստեղծում էին ցանկալի
կյանքի գեղեցիկ, բայց շատ կողմերով անորոշ և անիրագործելի
պատկերը:

Ճիշտ է, և՛ իր առաջացման, և՛ հետագա զարգացման ընթացքում ոռոմանտիզմը միասնական ու միատարր երևույթ չի եղել: Նրա ներսում գոյացել են տարբեր հոսանքներ, որոնք իրենց գաղափարական ու ստեղծագործական սկզբունքներով հաճախ սուր կերպով հակադրվել են իրար: Այդ հիման վրա էլ գրականագիտություն մեջ խոսվել է ոռոմանտիզմի այլևայլ տարատեսակների մասին: Օրինակ, երբեմն առանձնացվում են, մի կողմից, այսպես կոչված պասիվ կամ պահպանողական ոռոմանտիզմը, որը հասարակական կյանքի նկատմամբ հետահայաց վերաբերմունք ուներ, իդեալականացնում էր միջնադարյան անցյալը (Շատորիան, Լամարթին, Վորդսվորդ և ուրիշներ), և մյուս կողմից՝ ակտիվ, առաջադիմական ոռոմանտիզմը, որն իր իդեալների իրականացումը որոնում էր ապագայում (Բայրոն, Շելլի, Լերմոնտով և ուրիշներ): Սակայն այդ աշխարհայացքային տարբերությունները (որոնք, ի դեպ, հնարավոր են ամեն մի գրական ուղղություն ներսում) չպետք է բացարձակացվեն կամ խանգարեն տեսնելու ոռոմանտիզմի՝ իբրև գեղարվեստական մտածողություն և կյանքի արտացոլման որոշակի համակարգի ներքին միասնությունը, տարբեր հեղինակների տիպաբանական ընդհանուր գծերը:

Խոր և երկարատև է եղել ոռոմանտիզմի ազդեցությունը նաև Հայ գրականության վրա: Անշուշտ, ներչնչվելով համակիրոպական ոռոմանտիզմից՝ այդ մեթոդը մեր իրականության մեջ բխում էր, սակայն, հայկական կյանքի առանձնահատուկ գծերից:

Ռոմանտիզմի առաջին հստակ արտահայտությունը մենք տեսնում ենք Աբովյանի ստեղծագործության մեջ՝ «Վերք Հայաստանի» վեպում և մի քանի այլ երկերում: Վառ կերպով ընդգծված զգացմունքայնությունը, շարադրանքի սուբյեկտիվությունը, պաթետիկ-հոետորական տարրերը և, մանավանդ, հերոսներին գաղափարատիպեր դարձնելու հակումը (օրինակ՝ Աղասու կերպարը) արդեն խոսում են ոռոմանտիկական աշխարհընկալման մասին: Սակայն Աբովյանի գեղարվեստական մեթոդը, իր հիմնականում ոռոմանտիկական որակով հանդերձ, տարբեր ստեղծագործական սկզբունքների մի շատ ինքնատիպ համադրություն էր: Նրա վեպում դրսևորվեցին ոչ միայն ոռոմանտիզմի և սենտիմենտալիզմի սկզբունքները, այլև ռեալիստական մտածողության ու արտացոլման որոշակի տարրեր: Դրանք իրենց հերթին հարստանում և ամբողջանում են ժողովրդական վիպերգությունը հատուկ պատկերման մի շարք

եղանակների օգտագործմամբ: Դնելով հայ նոր գրականություն
հիմքերը՝ Աբովյանը ձգտում էր համադրել և հայերի գրականու-
թյան սեփականություն դարձնել եվրոպական նոր գրականու-
թյան սկզբունքներ: Աբովյանի ստեղծագործական մեթոդի այս
համադրական բնույթն է պատճառը, որ նրանից սովորում, նրա
ավանդույթները շարունակում էին ոչ միայն մեր ռեալիստ գրողնե-
րը (Պոռչյան, Աղայան, Թումանյան, գյուղագիրներ), այլև ողման-
տիկ հեղինակները (Պատկանյան, Բաֆֆի): Նրանցից ամեն մեկը
շարունակում էր Աբովյանի ժառանգության մի կողմը (Պոռչյանն
ու Աղայանը՝ հայ գյուղի պատկերման գիծը, իսկ Բաֆֆին ու Պատ-
կանյանը՝ ազգային-հայրենասիրական թեմատիկան): Աբովյանը
«մեր գրական ամեն տեսակների սկիզբն է», - իրավագիտորեն նշել է
Ավ. Իսահակյանը:

XIX դարի 40-50-ական թթ. ձևավորվեց Ղ. Ալիշանի ողման-
տիզմը: Իր գրաբար բանաստեղծություններում հետևելով կլասի-
ցիզմին՝ Ալիշանը շուտով անցավ ողմանտիզմի դիրքերը՝ գրելով
աշխարհաբար «Նահապետի երգերը»: Այդ երգերի զգացմունքային
թափը, գեղարվեստական ձևերի ազատությունը, հեղինակի անհա-
տականություն բացառիկ մեծ գաղափարական և կոմպոզիցիոն դե-
րը Ալիշանի ստեղծագործությունը կապում էին ողմանտիզմի
ավանդույթների հետ: XIX դարի երկրորդ կեսին ողմանտիզմը
տիրապետող դարձավ Պատկանյանի, Շահագիրի, Բաֆֆու, Ծե-
րենցի ստեղծագործության մեջ. նրանց երկերի հիմքը նույնպես
ազգային-հայրենասիրական իդեալներն էին, անցյալի հերոսական
դրվագների և ներկայի կենսական հարցերի արտացոլումը: Բաֆ-
ֆու և Պատկանյանի ստեղծագործությունն արտահայտում էր ժո-
ղովրդի հայրենասիրական ձգտումները, ազատագրական իդեալ-
ները: Բաֆֆու սոցիալական, քաղաքական և պատմական վեպերը
դարձան հայկական ողմանտիզմի բարձրագույն արտահայտու-
թյունը:

Ռոմանտիզմի հունում էին գտնվում նաև Պեչիկթաշյանի քնա-
րերգությունը, Դուրյանի տաղերն ու թատերգությունները («Ան-
կումն Արչակունի հարստության», «Թատրոն կամ թշվառներ» և
այլն): Դուրյանի պոեզիան արտահայտեց հասարակության ճիրան-
ներում տառապող անհատի ողբերգությունը, բացահայտեց մարդու
հարուստ ու բազմակողմանի ներաշխարհը:

Վերջապես, չի կարելի չնկատել ողմանտիկական սկզբունքների

որոշակի արտահայտությունը XX դարի սկզբի գրականության, մասնավորապես պոեզիայի մեջ: Տարբեր ձևերով և ուղիներով այդ ազդեցությունը գրսևորվեց Իսահակյանի, Սիամանթոյի, Վարուժանի պոեմներում և բանաստեղծություններում, Տերյանի և Մեծարենցի քնարերգության մեջ, Շանթի արձակում և ղրամատուրգիայում, Չարենցի վաղ շրջանի երկերում: Նրանց ստեղծագործության մեջ մեծ կամ փոքր չափով ղրսևորվեց ղարասկզբի գրական հոսանքների, մասնավորապես սիմվոլիզմի ներգործությունը, բայց իրականության ընկալման և արտացոլման մեջ էական տեղ էին գրավում նաև ողմանտիկական սկզբունքները: Դա մի յուրօրինակ նեոողմանտիզմ էր, որը ծնվեց ղասական ողմանտիզմի ավանղույթների և սիմվոլիզմի խաչաձևումից:

Ողմանտիզմ և ողմանտիկա: Կյանքի արտացոլման և կերպարի ստեղծման այն հիմնական սկզբունքները, որոնք հատուկ են ողմանտիզմին, ղանաղան ձևերով ու չափերով հանղես են եկել նաև այդ մեթողի ձևավողումից շատ աղաջ, ինչպես և նրանցից հետո: Այսպես, իղեալի և իրականության հակասություն, ընղգծված ղգացմողքայնություն, ապաղայի բողուն մղում, մարղկային ներաղխարհի բաղմակողմանի բացահայտողմ կարելի է նկատել, ասենք, և՛ Նարեկացող «Մատյան ողբերղություն», և՛ Դանտեի «Աստղծային կատակերղություն» պոեմների մեջ: Բայց սխաղ կլիներ այղ հիման վրա միջնաղարի այղ մեծ բանաստեղծներին անվանել ողմանտիկներ, ողղակի կապել ողմանտիզմի մեթողի հետ: Ճիղտ է, Բեկինսկին ողմանտիզմի արտահայտություններ էր տեսնողմ և՛ հին հողյների մողտ, և՛ միղին ղարերողմ: Բայց մեծ քննաղատի խողքը ողթե որոշակիողրեն ձևավողված ղեղարվեստական մեթողի մասին էր, այղ կյանքի ողմանտիկ ընկալման աղանձին գծերի՝ ղգացմողքների ուժի, «Հավերժական և անողող ձղտողմների» մասին, որոնք, Բեկինսկող կարծիքով, հանղես են գալիս բողր ժամանակներողմ՝ իրրև «մարղկային ողող ընղհանողր երևողյթ»: Դրանք կյանքի ղեղարվեստական արտացողման այն բնական տարրերից են, որոնք միանղգամայն հնարավողր են նաև ողրիղ ղարաղրջանների և մեթողների պատկանող երկերողմ: Բայց քանի որ այղ հատկանիղները բնողող էին հատկապես ողմանտիզմին, որը սրեց և խողրացրեց ղրանք, մենք այղ գծերը համարողմ ենք ողմանտիկական:

Շփողթությունից խողսափելող համար պետք է հատակողրեն տարրերակել իրար հետ սերողրեն կապղած այնպիսի ըմբողնողմ-

ներ, ինչպես ռոմանտիզմը և ռոմանտիկան: Եթե ռոմանտիզմը կոնկրետ-պատմական ուղղություն է, ապա ռոմանտիկա ասելով պետք է հասկանալ այնպիսի ստեղծագործական հատկանիշներ, որոնք կարող էին հանդես գալ ռոմանտիզմից շատ առաջ, ինչպես և նրանից հետո: Ռոմանտիկան ամենից առաջ նշանակում է ապագայի բուռն ձգտում, մեծ հեռանկարներից ծնվող ոգևորություն, հուզական աշխարհի հարստություն: Այս հատկանիշները կազմում են ռոմանտիկական մեթոդի բուն ոգին, բայց նրանք առկա են նաև ռեալիստական արվեստի շատ նշանավոր երկերի մեջ: Օրինակ, այդ գծերը՝ արտահայտված տարբեր հասարակական բովանդակությամբ և գեղարվեստական յուրահատկությամբ, կարելի է տեսնել Թումանյանի և Ջարենցի պոեզիայում: Սակայն ռոմանտիկայի հատկանիշներով տոգորված «Փարվանան» կամ «Թմկաբերդի առումը», «Ամենապոեմը» կամ «Գանգրահեր տղան» ընդհանուր առմամբ չեն պատկանում ռոմանտիզմի մեթոդով գրված երկերի թվին: Դրանք մնում են իրենց հեղինակների դավանած մեթոդների շրջանակներում, իսկ ռոմանտիկայի հատկանիշները մեծապես հարստացնում են ռեալիզմի գեղարվեստական հնարավորությունները:

Կյանքի ռոմանտիկական արտացոլման առանձնահատկությունները: Ռոմանտիզմը ելնում է իրականության և իդեալի սուր հակադրության գիտակցությունից: Գեղեցիկ ու վսեմ իդեալը, որն այնքան ուժեղ է ռոմանտիկ գրողի հոգում, բոլորովին չի համապատասխանում շրջապատին, որը նրան ներկայանում է գորշ, պրոզայիկ գծերով: Այստեղից էլ բխում է գոյություն ունեցող իրականության ակտիվ ժխտման և ցանկալի իդեալի անվերապահ հաստատման այն մեծ կիրքը, որը շատ բնորոշ էր ռոմանտիկների համար: Ժամանակակիցներից կյանքը համարելով աններդաշնակ, անցումային, ենթակա անխուսափելի հեղաշրջման՝ նրանք որոնում էին նորը, իդեալականը, գեղեցիկը, զարգացման արժանին: «Նրա հիմնական նոտան,- գրել է Գորկին ռոմանտիզմի մասին, - ինչ-որ նոր բանի սպասումն է, տազնապը նորի հանդեպ, այդ նորը ճանաչելու շտապ, ջղազրգիռ ձգտումը»:

Չգտնելով կյանքում իդեալականի իրական մարմնավորումը՝ ռոմանտիկները հաճախ դիմել են երևակայության միջոցով նրա պատկերը լրացնելուն: Ռոմանտիկական կերպարը ոչ միայն իրականության որոշ կողմերի արտացոլումն է, այլև (ավելի, քան ռեա-

լիստական ստեղծագործության մեջ) իր վրա կրում է գրողի ցանկության, երազանքի կնիքը, կազմվում է դրանց տարրերից: Ընդ որում՝ հաճախ գրողի երևակայությունը հակադրվում է կյանքի իրական փաստերին, խախտում նրա օրինաչափությունները, դիտմամբ ստեղծում է այնպիսի պատկերներ, որոնք ոտմանտիկի համար ցանկալի են, թեև կյանքում դեռ չկան: Ցանկալին ներկայացվում է իբրև իրական, և դա զգալիորեն մեծացնում է երևակայություն, ակտիվ երազանքի դերը ստեղծագործություն մեջ:

Բնութագրելով ոտմանտիգմի այս առաջատար սկզբունքը՝ Բաֆֆին «Կայծեր» վեպում ասում էր, որ գրողն «ստեղծում է այնպիսի տիպարներ, որոնք ներկայի մեջ դեռ ծնված չէին, այլ ապագայում պետք է հայտնվեին»: Նա այդ տիպարների «պատկերները նախապես նկատում է և դնում իր ժամանակի հասարակություն ատջև: Ճշմարիտ բանաստեղծը գիտե անցյալը, գիտե ներկան, գիտե և ապագան»: Իսկ Լևոն Շանթը, որն իր ստեղծագործությունն շատ կողմերով նույնպես կապված էր ոտմանտիկական գեղագիտություն հետ, իր լավագույն բանաստեղծություններից մեկում («Ես պատրանքը սիրեցի») իդեալականացրել է գորչ իրականությունը հակադրվող և հոգին վեհացնող երազանքը: Ահա այդ բանաստեղծություն ատջին և վերջին տները.

Շուրջիս տափակ ու չոր կյանքին զայրացկոտ
Կանչեցի ես իտեալըս կենսածին.

Բայց ետևես կծու ծաղրով անամոթ
«է, ան միայն գրքի մեջն է» պոռացին.

Ես ալ գիրքը ինձի ընկեր ընտրեցի,

Ես պատրանքը սիրեցի:

... Ինձի համար այն ժամերը թանկ եղան,
Երբ ներչնչված ստեղծեցի միշտ անգո,
Բայց անձնուրաց ազնիվ դեմքեր սիրեկան,
Երբ իրական աշխարհին մեջ միշտ դժգոհ,
Իտեալի կյանքեն երգել ուզեցի.

Ես պատրանքը սիրեցի:

Այսպիսով, ոտմանտիգմի և առհասարակ ոտմանտիկական մտածողություն կարևորագույն գծերից մեկը կյանքն իդեալի համապատասխան վերակերտելու, վերափոխելու ձգտումն է: Ահա թե ինչու երբեմն ոտմանտիգմի հիմնական սկզբունքն արտահայտում

են «պատկերել կյանքն այնպես, ինչպիսին պետք է այն լինի» բանաձևով: Բայց այդ սկզբունքն ամենևին չի բացառում ողորմանտիկական ստեղծագործություն մեջ կյանքի միանգամայն իրական, ճշմարտապատում նկարագրությունների հնարավորությունը (այդպիսի պատկերները շատ կան, օրինակ, Հյուգոյի «Թշվառներ» կամ Բաֆֆու «Կայծեր» վեպերում): Ռոմանտիկ գրողն այդ նկարագրություններն անում է՝ իրական կյանքի և ցանկալի իդեալի հակադրությունն է՛լ ավելի ընդգծելու համար:

Այս բոլորով էլ պայմանավորված է կյանքի բացառիկ, արտակարգ ու անսովոր երևույթներն ու դեմքերը պատկերելու ողորմանտիկական ձգտումը: Իրենց բնավորությամբ, հոգեբանությամբ և վարքագծով ողորմանտիկական կերպարները գրեթե միշտ բարձրանում են առօրյա մակարդակից, աչքի են ընկնում իրենց բացառիկ գծերով, առաքինության կամ արատի մեծ խտացումով: Նրանք իրենց ազատասիրության մեջ հաճախ հասնում են տիտանական ուժի (Բայրոնի Մանֆրեդը, Չայլդ Հարոլդը, Հյուգոյի Ժիլյատը, Լերմոնտովի Դևը, Մծիրին): Դրան պետք է ավելացնել շատ կերպարների անհանգիստ և խռովահույզ հոգեվիճակը, որն ինքնին մի կենդանի բողոք էր իրականության դեմ: Ռոմանտիկ գրողը երբեմն դիտմամբ իր հերոսներին չըջապատում էր խորհրդավորությամբ, անորոշությամբ: Հերոսը, նրա կենսագրության հանգամանքները ներկայացվում էին մշուշային, անավարտ, էսքիզային գծերով: Դրանով ավելի էր ընդգծվում կերպարի ոչ սովորական բնույթը. նա բարձրացվում էր «պրոգայիկ իրականությունից», չըջապատվում բացառիկության լուսապսակով: Այդպիսին են վերը թվարկված հերոսները, ինչպես նաև Պուշկինի «Կովկասի գերին», «Գնչուներ» պոեմների, Լերմոնտովի «Դիմակահանդես» դրամայի, Բաֆֆու «Նենթ», «Կայծեր» վեպերի շատ կերպարներ: Բացառիկ, անսովոր են և այն հանգամանքները, որոնց մեջ գործում են այդ հերոսները: Ուժեղ և հպարտ մարդու պաշտամունքը կապված էր կյանքում անհատի դերի այն պատկերացման հետ, որը հատուկ էր ողորմանտիկներին: Կյանքի վերափոխման հեռանկարը կապելով ուժեղ անհատի հետ՝ նրանք հաճախ հանգում էին անհատապաշտության:

Բացառիկի և անսովորի հակումը ողորմանտիկական գեղագիտության հիմքերից մեկն էր: Իզուր չէ, որ գերմանացի ողորմանտիկ Նովալիսը գրում էր, թե գեղարվեստական ստեղծագործության

նպատակը պետք է լինի՝ «Հասարակին տալ մի բարձրագույն իմաստ, սովորականին՝ խորհրդավոր երևույթ, ծանոթին՝ անծանոթի տեսք, վերջնականին՝ անվերջի գույն»։ Այդ Հատկանիչներով էլ, ի դեպ, ոռոմանտիզմը տարբերվում էր իր նախորդից՝ սենտիմենտալիզմից, որը հակված էր պատկերելու ավելի սովորական, առօրյա վիճակներ ու կերպարներ։

Ռոմանտիզմի ամենաբնորոշ գծերից մեկն էլ սուբյեկտիվությունն է, հեղինակի ակտիվ միջամտությունը իր պատկերած դեպքերին։ Մենք գիտենք, որ գրողի սուբյեկտիվ մոտեցումն արտահայտվում է ամեն մի երկում, բայց նրա դրսևորման եղանակները տարբեր են։ Ռոմանտիկական ստեղծագործություն մեջ հեղինակի սուբյեկտիվ ցանկությունը, մտահղացումը հաճախ իրենց են ենթարկում կերպարի օբյեկտիվ բովանդակությունը։ Հերոսը զարգանում է այնպես, ինչպես գրողն է ցանկանում, այլ ոչ թե միջավայրի ու հոգեբանության իրական տրամաբանություն համաձայն։ Այդ է պատճառը, որ ոռոմանտիկական կերպարները հաճախ հանկարծակի, հոգեբանորեն և սոցիալապես բավարար չափով չնախապատրաստված վերափոխություն են ենթարկվում, նրանց էությունը տրամագծորեն շրջվում է. օրինակ՝ Ժավերը, Ժան Վալժանը (Հյուգոյի «Թշվառներ»), Թովմաս Էֆենդին (Րաֆֆու «Ունեթ»), քավոր Պետրոսը (Րաֆֆու «Ուաչագողի հիշատակարանը» և «Կայծեր»), Սոֆյան (Պատկանյանի «Տիկին և նաժիշտ») և այլ կերպարներ։ Ավելին, ելնելով անհատի դերի և հոգևոր ուժերի չափազանցված պատկերացումից՝ ոռոմանտիկ գրողը երբեմն նրա բնավորության կազմավորման ընթացքը ոչ միայն չի պայմանավորում միջավայրով, այլև հակադրում է հենց այդ միջավայրին՝ հերոսի զարգացումը տանելով հակառակ ուղղությամբ։ Այսպես, չնայած Մասիսյանի միջավայրի այլասերող ազդեցությունը, Միքայելը չի փչանում, այլ բարոյապես անընդհատ բարձրանում է, հասնում կատարելության (Րաֆֆու «Ոսկի աքաղաղ»)։

Սուբյեկտիվությունը ոռոմանտիկական որոշ երկերում հանգեցնում է հեղինակի և հերոսի քնարական նույնացման, երբ փաստորեն ջնջվում են նրանց միջև եղած սահմանները, հերոսն արտահայտում է հեղինակի նվիրական խոհերն ու զգացմունքները և չունի իր զարգացման անկախ, ինքնուրույն գիծը։ Հերոսի խոստովանությունը նաև գրողի խոստովանությունն է, իսկ հեղինակի մտքերը՝ նաև հերոսինը։ Դա բնորոշ էր հատկապես ոռոմանտիկա-

կան պոեմներին (Բայրոնի «Չայլդ Հարոլդ», Լերմոնտովի «Մծիրի», Շահազիզի «Լևոնի վիշտը», Իսահակյանի «Աբու-Լալա Մահարի»)։

Ռոմանտիկական երկը սովորաբար ցայտուն միտում է կրում, որն արտահայտվում է ոչ միայն գործողությունում, այլև բացորոշ, հեղինակի կամ հերոսների ուղղակի հայտարարությունների միջոցով։ Դրա հետևանքով կերպարը հաճախ դառնում է հեղինակի գաղափարների խոսափողը։

Սենտիմենտալիստների նման՝ ռոմանտիկները ևս մեծ ուշադրություն են դարձնում հերոսի բարդ ներաշխարհի, նրա զգացմունքների պատկերմանը։ Նրանց երկերը ևս հազեցած են լարված հուզականությունում։ Ընդգծված քնարականությունը, հուզաշխարհի նկատմամբ բացառիկ հետաքրքրությունը ռոմանտիզմի տարերքն է։ Անհատի ներաշխարհի լայն պատկերումը ռոմանտիզմի պատմական ծառայություններից մեկն է։

Քնարական տարրը լայնորեն թափանցեց բոլոր ժանրերի մեջ։ Պատահական չէ, որ ռոմանտիկական պոեմը հիմնականում լիրիկական կամ լիրոէպիկական պոեմ է, և քնարական տարրը նրա մեջ շատ ուժեղ է, հաճախ տիրապետող։ Պատահական չէ նաև, որ ռոմանտիկները գրականության մեջ մտցրին մեկ այլ քնարական էպիկական ժանր՝ բալլադը։ Վեպի և վիպակի մեջ քնարականությունն արտահայտվում էր հեղինակային շեղումների, նամակի, հիշողության և ուրիշ ձևերի շատ լայն օգտագործմամբ, դրամայի մեջ՝ հերոսների խոսքի քնարական բացառիկ հազեցվածությունում։ Առհասարակ, ռոմանտիկները ձգտում էին ժանրային պատենչների վերացման, բանաստեղծականի և պրոզայիկի, գեղեցիկի և այլանդակի, ողբերգականի և կոմիկականի ազատ միաձուլման, որի դեմ մի ժամանակ այնքան խստորեն հանդես էին գալիս կլասիցիստները։

Ռոմանտիկները հանդես եկան ստեղծագործական ազատության պահանջով։ Մերժելով կլասիցիզմի կաշկանդիչ օրենքները՝ Հյուգոն «Կրոմվել» դրամայի առաջաբանում հաստատում էր արվեստագետի կատարյալ ազատության գաղափարը. «Մուրճով հարվեծե՛նք բոլոր տեսություններին, պոետիկաներին և համակարգերին... Չկան ո՛չ կանոններ, ո՛չ տիպարներ... Բանաստեղծի խորհրդատուները պետք է լինեն միայն բնությունը, ճշմարտությունը և իր ոգևորությունը»։ Ազատության պահանջը տարածվում էր նաև թեմաների ընտրության վրա. գրողը կարող է դիմել ամեն

մի թեմայի, այդ թվում և նախկինում «ստոր», ցածր համարված թեմաներին, կյանքի այլանդակ կողմերին: Դա մեծ չափով ընդլայնում էր գրականությունից արտացոլման շրջանակները: Ռոմանտիկները հաճախ էին դիմում նաև էկզոտիկ արևելյան թեմաներին՝ Մերձավոր Արևելքի, Հնդկաստանի, Կովկասի կյանքին, այդպիսին էին Բայրոնի «արևելյան» պոեմները, Պուշկինի «հարավային» պոեմները, Լերմոնտովի կովկասյան երկերը և այլն: Նրանք լայնորեն օգտագործում էին ժողովրդական բանահյուսությունից նյութերը, հատկապես միջնադարյան լեգենդներն ու ավանդությունները՝ տեսնելով դրա մեջ գրականությունից ժողովրդայնությունից կարևոր պայմաններից մեկը:

Մեծ էր ռոմանտիկների հետաքրքրությունը նաև պատմության նկատմամբ: Եթե կլասիցիստները իդեալականացնում էին դիցաբանական անցյալը՝ իրենց նյութը քաղելով հունա-հռոմեական առասպելներից ու լեգենդներից, ապա ռոմանտիկ գրողները հաճախ դիմում էին սեփական ժողովրդի պատմությանը՝ հին կերպարներին ու սյուժեներին վերագրելով ժամանակակից հատկանիշներ: «Պատմությունը անցյալի արձագանքն է ապագայի մեջ», - ասում էր Վիկտոր Հյուգոն՝ այդ Հայեցակետը դնելով իր «Փարիզի աստվածամոր տաճարը», «Մարդ, որը ծիծաղում է», «Իննսուներեքը» պատմավեպերի հիմքում: Անցյալի այդպիսի ռոմանտիկ իմաստավորումը հատուկ է նաև Դ. Վարուժանի «Հարճը» պոեմին: Հեթանոսական կյանքի և բարքերի իդեալականացման գաղափարական հիմքն ու ենթատեքստը բանաստեղծի խոր դժգոհությունն էր իր ժամանակի սոցիալական և բարոյական օրենքներից: Եվ ահա այն, ինչ նա որոնում ու չէր գտնում ներկայի մեջ, վերագրվում էր անցյալին՝ մարդու ազատություն, նրա ֆիզիկական և հոգևոր ուժերի բնական զարգացում, ազնվություն և անկեղծություն (հեթանոսական դարերը փառաբանվում են իբրև մի ժամանակ, երբ պաշտվել են իբր միայն «Գեղեցիկն ու Զորությունը», երբ ասպետների կրծքի տակ բաբախել է «սիրտ մը հավետ անձնրվեր՝ տկարներուն, ընկճվածին», իսկ «մարդիկ հզոր և անկեղծ էին նման գինիին» և այլն): Այսպես, ռոմանտիկորեն վերակերտելով անցյալի իրականությունը՝ բանաստեղծը հաստատում էր ապագայի իր իդեալը:

Ռոմանտիկները շատ էին սիրում իրենց երկերը կառուցել կյանքի սուր հակադրությունների (կոնտրաստների) վրա: Դա պետք է

Հասկանալ շատ լայն առումով: Հակադրվում էին մի կողմից ծայրահեղ բացասական, մյուս կողմից՝ իդեալական հերոսները, բանաստեղծականը և պրոզայիկը, բացառիկն ու սովորականը, հերոսի արտաքինն ու ներքինը (ինչպես, օրինակ, Կվադրմոզոն և Ֆերուսը Հյուգոյի «Փարիզի աստվածամոր տաճարը» վեպում, Գուինպլենը «Մարդ, որը ծիծաղում է» վեպում): Բայց ամենից հատկանշականը միայնակ հերոսի և շրջապատի հակադրությունն էր: Շրջապատի կաշկանդիչ պայմաններին հակադրվում էր ոտմանտիկ հերոսի ազատությունն, մարդկանց սառնությունը և անտարբերությունը՝ նրա հոգու բոցավառ կիրքն ու գործունեությունն ծարավը, ճղճիմ, հնազանդ «ամբոխին»՝ միայնակ անհատի հպարտությունը և ըմբոստությունը:

Այս ամենից բխում էին նկարագրությունների մեջ կատարվող անսպասելի անցումները, սյուժեի շատ օղակների կանխամտածված բացթողումները, դեպքերի ժամանակային հաջորդականությունն խախտումները, պատահականություններին հաճախ տրվող վճռական դերը, երբեմն ամբողջ կոմպոզիցիայի կտրատված, դիտմամբ անավարտ բնույթը և այլն: Այս ամենը նպատակ ուներ լարել ընթերցողի հետաքրքրությունը, հասնել հուզական-գաղափարական առավել մեծ տպավորության: Այդ հատկանիշները կարելի է տեսնել, օրինակ, Բաֆֆու «Կայծեր» վեպում:

Իր որոշակի գծերն ունի նաև ոտմանտիկ երկերի լեզուն. դա հուզականորեն խիստ հագեցած լեզու է՝ սովորաբար շատ հարուստ գեղարվեստական պատկերավորության միջոցներով (Հոետորական հարց, բացականչություն, փոխաբերություն, մակդիր և այլն), երբեմն վերամբարձ: Առաջին պլան մղելով խոսքի հուզական երանգը՝ ոտմանտիկ գրողը հաճախ խոսում է անորոշ, մշուշոտ ակնարկներով՝ թողնելով, որ ընթերցողը երևակայությամբ լրացնի պատկերը:

Անհրաժեշտ է ավելացնել, որ, չնայած կլասիցիզմից ունեցած իր բոլոր սկզբունքային տարբերություններին, ոտմանտիզմը նույնպես հաճախ հանգում էր կերպարների վերացականության և միակողմանիության, չէր վերարտադրում բնավորության կենդանի բազմազանությունը: Այստեղ ևս հերոսները հաճախ հանդես էին գալիս պատրաստի վիճակում, չէր բացահայտվում միջավայրի դերը նրանց կազմավորման մեջ: Հեռանալով ոտմանտիզմի սկզբունքներից՝ Պուշկինը հենց այդ միակողմանիությունն էր նշում Բայրոնի

դրամաներում. «Բայրոնն իր հերոսների միջև բաժանեց սեփական բնավորության առանձին գծերը, մեկին նա տվեց իր հպարտությունը, մյուսին՝ իր ատելությունը, երրորդին՝ իր կարոտը և այլն...»: Այդ բոլորի մեջ երևան էր գալիս ողորմանտիպական մեթոդի որոշակի սահմանափակությունը: Բացի այդ, ողորմանտիպի արվեստում աստիճանաբար կայունացան մարդկային վարքագծի և հույզերի (սիրո, խանդի, վրեժի, հուսահատության և այլն) պատկերման որոշ կայուն սկզբունքներ, որոնք ավելի էին ընդգծում այդ միակողմանիությունը:

Անցյալի ողորմանտիպը մեզ համար արժեքավոր է իր մարդասիրական հույժու պաթոսով, հերոսության և ազատասիրության ոգով, զգացմունքների և գաղափարների բուռն հորձանքով, իր ստեղծած գեղեցիկ և վեհ կերպարներով:

ՌԵԱԼԻԶՄ

Գրական-գեղարվեստական ուղղությունների շարքում ռեալիզմը բացառիկ կարևոր տեղ է գրավում: Ռեալիզմը եղել է անցյալի և ժամանակակից գրականության «ամենից լայն և ամենից արդյունավետ հոսանքը» (Մ. Գորկի): Նրա ազդեցությունը նոր ժամանակների գրականության վրա եղել է ամենից խորն ու երկարատևը: Ռեալիզմն աչքի է ընկնում գրական ձևերի ու միջոցների արտակարգ բազմազանությամբ, կյանքի ճշմարտությունը բացահայտելու առավել մեծ հնարավորություններով:

Այն հարցը, թե որ ժամանակից է սկսվում ռեալիզմի պատմությունը, տարբեր մեկնաբանություններ է ստացել: Երբեմն ռեալիզմի սկիզբը տեսնում են անտիկ գրականության մեջ, բայց դա ճիշտ չէ: Թեև հնում գրողները ձգտում էին բազմակողմանի և ճշմարտացի արտացոլել իրականությունը, բայց ճշմարտության բուն ըմբռնումը սահմանափակված էր մի շարք հանգամանքներով: Դիցարանական մտածողությունը, որն այդ արվեստի բնական հողն էր, ստիպում էր բնության և հասարակության երևույթների բացատրությունը որոնել գերբնական, ճակատագրական ուժերի մեջ: Իսկ դա հնարավորություն չէր տալիս լինելու իսկական իմաստով ռեալիստ, բացահայտելու մարդկային հարաբերությունների իրական բնույթը, կյանքի հանգամանքների և բնավորության կապը: Կերպարը մեծ մասամբ երևան էր գալիս պատրաստի, անշարժ

վիճակում, չէր ենթարկվում ներքին զարգացման: Այս բոլորը ցույց են տալիս, որ այսպես կոչված «դիցարանական ռեալիզմի» հասկացությունը հիմնված է անհարիր ըմբռնումների համադրման վրա:

Գրականագիտության մեջ կա նաև մի ուրիշ տեսակետ, որի համաձայն՝ ռեալիզմի պատմությունը պետք է սկսել XIX դարից, մասնավորապես՝ նրա երկրորդ քառորդից: Իրոք, այդ ժամանակից է, որ ռեալիզմը դառնում է արվեստի և գրականության գերիշխող, հստակորեն ձևավորված և կազմակերպված ուղղություն: XIX դարի կեսերին է առաջանում նաև բուն «գեղարվեստական ռեալիզմ» տերմինը: Եվ, այնուամենայնիվ, ճիշտ չէ ռեալիզմի պատմությունն սկսել այդ շրջանից: XIX դարի ռեալիզմը նախապատրաստված էր այդ մեթոդի նախընթաց բավական երակարատե զարգացմամբ, որն սկսվում է եվրոպական Վերածնունդի շրջանից և ընդամիջումներով շարունակվում է հետագա դարերում:

Ռեալիզմ և ռեալականություն: Ռեալիզմի մասին եղած արտապատմական պատկերացումները սովորաբար հենվում են մի բավական տարածված սխալի վրա. ռեալիստական մեթոդը՝ իբրև մի ամբողջական գեղարվեստական համակարգ, չփոխվում է նրա այս կամ այն առանձին հատկանիշի հետ: Ամենից հաճախ նույնացվում են ռեալիզմը և ռեալականությունը, որոնք, սակայն, սերտորեն կապված լինելով իրար հետ, պետք է զանազանվեն ճիշտ այնպես, ինչպես որ մենք տարբերակեցինք ռոմանտիզմն ու ռոմանտիկան: Ռեալականությունը, այսինքն՝ իրականության որոշ կողմերի ռեալ, ճշմարտացի արտացոլումը հատուկ է ոչ միայն ռեալիզմին, այլև կյանքի գեղարվեստական ամեն մի վերարտադրության, թեև, իհարկե, տարբեր չափով ու խորությունամբ: Կյանքի իրական գծերի և հարաբերությունների շատ պատկերների կարելի է հանդիպել անտիկ աշխարհի գրողների երկերում, Խորենացու կամ Եղիշեի գրքերում: Շատ ռեալ են բացահայտվում ազգային և սոցիալական անարդարությունները Ֆրիկի պոեզիայում, սիրո և բնության պատկերները՝ միջնադարյան հայ տաղերգուների երկերում: Բայց այդ հեղինակներն իրենց գեղարվեստական մեթոդով ընդհանրապես չեն կարող ռեալիստներ համարվել, քանի որ նրանց մոտ մենք չենք գտնի կյանքի, բնավորությունների և իդեալի բացահայտման ռեալիստական սկզբունքների քիչ թե շատ ամբողջական համակարգ:

Ռեալիզմի ըմբռնումը չի կարելի սահմանափակել միայն պատկերման ռեալականությունը: Ճիշտ է, վերջինս ռեալիզմի ելակետն է, բայց այն կարող է հանդես գալ նաև ամեն մի այլ, ոչ ռեալիստական մեթոդի մեջ՝ ստանալով համապատասխան իմաստ և նշանակություն: Ռեալիզմը ենթադրում է կյանքի արտացոլման ավարտուն համակարգ՝ իր ամբողջության մեջ: Ռեալիզմի առաջացումն արվեստի և գրականության խոշորագույն նվաճումներից էր, որակական նոր աստիճան մարդկության գեղարվեստական զարգացման մեջ: Ահա թե ինչու ռեալիզմը պետք է դիտել որպես պատմականորեն առաջացած մի երևույթ, որը հնարավոր էր միայն հասարակության զարգացման որոշակի աստիճանում, գեղարվեստական որոշ նախադրյալների առկայության դեպքում:

Ռեալիզմն իր գոյությունն ընթացքում ունեցել է պատմական զարգացման մի շարք փուլեր:

Վերածնության դարաշրջանի ռեալիզմը: Ռեալիստական մեթոդն իր էական գծերով սկզբնավորվել է արևմտաեվրոպական արվեստի զարգացման այն փուլում, որը համընկավ Վերածնության (Ռենեսանսի) դարաշրջանի հետ (XIV-XVII դդ.): Այդ դարաշրջանում միջնադարի ֆեոդալական հարաբերություններին սկսում էին փոխարինել բուրժուական հարաբերությունները, ծագում էր արտադրության կապիտալիստական եղանակը, զարգանում էին միջազգային տնտեսական լայն կապեր: Մարդիկ սկսեցին զգաստ հայացքով նայել բնությունը, կյանքին, և նրանց համար կարճես թե նոր միայն «հայտնագործվեց երկրագունդը»՝ իր ամբողջ բազմերանգությունը, լայնությունը:

Վերածնության դարաշրջանը, բնականաբար, էական փոփոխություններ մտցրեց նաև գեղարվեստական կյանքում: Սկսվեց գրքի տպագրության գործը: Հանդես եկան արվեստի և գրականության այնպիսի տիտաններ, ինչպես՝ Լեոնարդո դա Վինչին, Ռաֆայելը, Միքելանջելոն, Տիցիանը, Բոկաչչոն, Ռարբեն, Թոմաս Մորը, Սերվանտեսը, Շեքսպիրը... Գրականությունն ազատագրվեց անտիկ աշխարհի դիցաբանական և միջնադարի աստվածաբանական ըմբռնումներից: Արվեստագետները կարողացան բնությունը և կյանքը տեսնել նրանց իսկական տեսքով, առանց արտաքին շղարչների, սովորեցին թափանցել երևույթների էություն մեջ: Ռարբեն, Շեքսպիրը, Սերվանտեսը և մյուս մեծ գրողները ճշմարտացի պատկերեցին ժամանակի սոցիալ-պատմական կոնֆլիկտ-

ները, դարաշրջանի առաջավոր մարդկանց իդեալները:

Վերածնության գրականությունը տոգորված էր բարձր հումանիստական ոգով, տարերային հուժկու կենսասիրություններով, մարդու ամեն կարգի ստորացման դեմ ուղղված կրքոտ քննադատությամբ: Ի հակադրություն միջնադարյան ասկետիզմի՝ այդ գրականությունը սովորեցնում էր գնահատել մարդուն, նրա աշխարհիկ կյանքն ու զգացմունքները: Իրոք, այդ շրջանի գրականության ամենամեծ նվաճումը մարդու պատկերման նոր սկզբունքներն էին, ամենից առաջ՝ անհատի և միջավայրի բնական կապերի բացահայտումը: Հրաժարվելով մարդկային ճակատագրի ֆատալիստական պատկերացումներից՝ գրականությունը ցույց տվեց կենսական հանգամանքների նշանակությունը բնավորության կազմավորման և դրսևորման համար՝ այդ հանգամանքները դիտելով իբրև ժամանակի, ազգային և աշխարհագրական գործոնների ամբողջություն: Հեղինակները թափանցեցին կերպարների ներաշխարհը, բացահայտեցին նրա շատ «օրինաչափություններ» այնպիսի խորությամբ, որպիսին մինչ այդ չէր եղել գրականության մեջ: Հիշենք Շեքսպիրյան կերպարների արտակարգ բարդ, բազմակողմանի, հակասական ներաշխարհը, որը զարգանում է ոչ թե գերբնական ուժերի թելադրանքով, այլ արտաքին աշխարհի ազդակներով և սեփական էություն՝ կրքերի, մղումների, զգացմունքների տրամաբանությամբ: Շեքսպիրի պիեսները, ասում էր Դոբրոյուբովը, «հայտնագործություններ են մարդկային սրտի ասպարեզում»:

Կերպարի տիպականությունը Վերածնության գրականությունը զուգակցեց անհատականացման և պատմական որոշակիության հետ: Շեքսպիրի և Սերվանտեսի մեթոդին արդեն զգալի չափով հատուկ էր պատմական մտածողությունը, որը հետագայում ավելի խորացավ XIX դարի ռեալիզմի մեջ: Դա հնարավորություն տվեց ոչ միայն բացահայտելու հերոսի բնավորության էական գծերի պատմական պայմանավորվածությունը, այլև դիտելու նրանց զարգացումները, աճն ու փոփոխությունները կենդանի գործողության մեջ:

Վերածնության ռեալիզմը ձգտում էր կյանքի բազմակողմանի, համապարփակ արտացոլման՝ հաճախ համարձակորեն միաձուլելով ողբերգականն ու կոմիկականը, պրոզայիկն ու բանաստեղծականը: Շեքսպիրի երկերում մուտք են գործում շատ ծիծաղաշարժ տեսարաններ ու դեմքեր, Սերվանտեսի Դոն Կիխոտն իր կոմիկա-

կան էության մեջ կրում է իսկական ողբերգական, վեհ հատկանիշներ:

Կյանքի համակողմանի պատկերման շնորհիվ ստեղծվեց գրական ժանրերի բազմազանություն. այդ ժանրերի մի մասը գործածություն մեջ էր մտնում դարերի ընդմիջումից հետո, մյուսները նոր էին ստեղծվում (վեպ, վիպակ, նովել և այլն): Բնության նկատմամբ բուռն հետաքրքրությունը առաջ բերեց բնանկարի ժանրը ոչ միայն նկարչության, այլև քնարերգության մեջ: Ստեղծվեցին անձնական, սիրային քնարերգության սքանչելի օրինակներ (Պետրարկայի և Շեքսպիրի սոնետները): Գրականության մեջ զգալի չափով մուտք գործեցին ժողովրդական բանահյուսության մոտիվներն ու կերպարները (Ռաբլե, Բոկաչչո, Մաուրո, Շեքսպիր): Վերածնություն արվեստին հաճախ հատուկ էին նաև հիպերբոլիզմը, ֆանտաստիկան, գրոտեսկը, կերպարների տիտանականությունը:

Վերածնության ռեալիզմը կարևորագույն աստիճան էր արվեստի պատմության մեջ, որակական շրջադարձի սահմանագիծ: Այդ դարաշրջանի խոշորագույն գրողների ստեղծագործությունը դարձավ ռեալիզմի հետագա զարգացման հիմքն ու ելակետը:

Լուսավորության դարաշրջանի ռեալիզմը: Ռեալիզմի պատմության մի կարևոր փուլ եղավ նաև XVIII դարը, երբ Արևմտյան Եվրոպայում ծավալվեց լուսավորական շարժումը: Թեև այդ շարժումը միատարր չէր, բայց իր հիմնական բովանդակությամբ այն ուղղված էր ֆեոդալական հարաբերությունների և մշակույթի դեմ, ձգտում էր «բանականության և արդարության» սկզբունքների հաստատման, հանդես էր գալիս ողջ ժողովրդի անունից:

Լուսավորության դարաշրջանի գրականությունը ստեղծագործական մեթոդների իմաստով շատ բազմազան էր. դեռևս պահպանված կլասիցիզմի, սկիզբ առնող սենտիմենտալիզմի կողքին մենք այստեղ տեսնում ենք ռեալիզմի մի բավական ուժեղ հոսանք, որը սովորաբար կոչում են **լուսավորական ռեալիզմ:** Այդ ռեալիզմի նշանավոր ներկայացուցիչներն էին Անգլիայում՝ Դեֆոն, Սվիֆթը, Ֆիլդինգը, Սմոլեթը, Ֆրանսիայում՝ Դիդրոն, Լեսաժը, Պրևոս, Բոմարչեն, Գերմանիայում՝ Լեսսինգը, Գյոթեն և ուրիշներ: Ստեղծվեց ռեալիզմի համապատասխան տեսություն (Դիդրո և Լեսսինգ):

Այդ դարաշրջանի ռեալիզմը առաջնութաբ քայլ կատարեց հասարակության կյանքն ավելի ճշմարիտ իրադրության մեջ պատկերելու իմաստով՝ ազատվելով ֆանտաստիկ, հիպերբոլիկ տարրերից

և ձեռք բերելով սովորական, առօրյա-կենցաղային գծեր: Պատկերվում և դրվատվում էին բարձրացող «երրորդ դասի» ընտանեկան առաքինությունները (Դիդրոյի «Ընտանիքի հայրը», «Անառակ որդին»), ճարպկությունն ու ստեղծագործական եռանդը (Դեֆոյի «Ռոբինզոն Կրուզոն»): Հրաժարվելով կլասիցիզմի միակողմանիությունից՝ XVIII դարի ռեալիստներն ստեղծում էին կերպարներ, որոնք զուգակցում են բնավորության արկածախնդրությունն ու առաքինությունը, խաբերայությունն ու ազնվությունը, ցինիզմն ու ողջամտությունը (Դիդրոյի Ռամոն, Լեսափի Ժիլ Բլազը, Ֆիլդինգի Թոմ Զոնսը, Բոմարշեի Ֆիզարոն): Սակայն, ընդհանուր առմամբ, լուսավորական ռեալիզմի մեջ կյանքի ընդգրկումն ավելի նեղ էր, գեղարվեստական միջոցները՝ ավելի աղքատ, քան Վերածնություն արվեստում:

Ճիշտ է, Վերածնությունյան գրականության համեմատությամբ XVIII դարի ռեալիստների երկերն աչքի էին ընկնում գաղափարական ավելի հստակ նպատակադրվածությամբ, գիտակցական ավելի մեծ բովանդակությամբ և հեռանկարի լավատեսական ըմբռնմամբ: Բայց այդ գրականությունը մեծապես զիջում էր Շեքսպիրին և Սերվանտեսին՝ գործողության կենդանության և հարստության, կերպարների բազմազանության և զգայական կոնկրետության իմաստով: Նկարագրությունները երբեմն մակերեսային էին, հատկապես դրական հերոսները հաճախ դառնում էին առաքինության վերացական կրողներ, դատողական ու սխեմատիկ, հոգեկան հարուստ ներաշխարհից զուրկ: Անհատը ձուլվում էր սկզբունքի մեջ: Երբեմն երկը դառնում էր սոսկ բարոյական որևէ սկզբունքի հաստատում և չէր տալիս կյանքի լիարյուն պատկերը:

XIX դարի ռեալիզմը: XIX դարի 20-30-ական թթ. արևմտաեվրոպական և ուսս գրականության մեջ տեղի ունեցավ նոր մեծ շրջադարձ դեպի ռեալիզմը: Դա ողմանտիզմի առաջացումից և տարածումից մի փոքր անց էր, երբ մի շարք նշանավոր գրողներ, որոնք սկզբում հետևել էին ողմանտիզմին, հարեցին կյանքի արտացոլման ռեալիստական սկզբունքներին: Նրանք հասկացան, որ իրականության դեմ ողմանտիկական բուռն և անկեղծ բողոքը դեռ բավարար չէ կյանքի խոր և բազմակողմանի պատկերման համար: Անհրաժեշտ էր լայնորեն ճանաչել կյանքը, թափանցել նրա ծալքերը, զգաստ հայացքով դիտել իրականությունը: Դրա առավել մեծ հնարավորությունը տալիս էր ռեալիստական մեթոդը: Բալզակը և

Ստեճալը, Դիկենսը և Թեքերեյը եվրոպայում, Պուչկինը և Գոգոլը Ռուսաստանում հիմք դրեցին XIX դարի հզոր ռեալիստական ուղղութեանը:

Այդ ռեալիզմը սովորաբար կոչվել է քննադատական ռեալիզմ (Մ. Գորկու առաջարկով), որովհետև նրա բովանդակութեան հիմնական գծերից մեկը հասարակութեան արատների վերլուծութունն ու քննադատութունն էր: Իրոք, ռեալիստական գրականութունը տեսավ և մերկացրեց տիրապետող դասակարգի այլասերումը, եսապաշտութունը, շահի կատաղի կիրքը, ցույց տվեց ժողովրդական զանգվածների թշվառութունը, մարդկային լավագույն իղեպանների փլուզումը: Ռեալիզմը և կյանքի արատների քննադատութունը դարձան անբաժանելի, և որքան ավելի սուր էր տիրող կարգերի քննադատութունը, այնքան ավելի խորն էր ռեալիզմը: Այսպես, բուրժուական հասարակութեան ոտմանտիկական քննադատութեանը, որը շատ կողմերով դեռ վերացական ու հուզական էր, հաջորդեց այդ նույն հասարակութեան ռեալիստական պատկերումը Բալզակի, Դիկենսի, Ֆլորբերի, Մոպասանի երկերում՝ հիմնվելով կյանքի կենդանի ընթացքի և հակասութունների զգաստ ճանաչողութեան վրա: Ռուսաստանում ռեալիզմի առաջացման հասարակական հիմքը ճորտատիրական ճնշման դեմ ժողովրդական զանգվածների ազատագրական պայքարն էր, որի արձագանքներն այնքան ուժեղ էին ուս առաջավոր գրականութեան մեջ: Պուչկինից և Գոգոլից հետո ռուսական ռեալիզմի զարգացումը շարունակվեց և իր բարձրակետին հասավ Լև Տոլստոյի, Դոստոևսկու, Չեխովի ստեղծագործութեան մեջ:

Քննադատական ռեալիզմի հիմնական թեման անհատի հակադրութունն է հասարակութեանը, պետութեանը, իր չրջապատին: Այդ կոնֆլիկտը ծնում էր շատ ողբերգական թեմաներ՝ առաջավոր անհատի և ժողովրդի կտրվածութեան, մարդկային կոչման ստորացման, «խորտակված պատրանքների», մենակութեան և բարոյական անկման: «Մեկն ընդդեմ Անհրաժեշտութեան, որը վերածվել է տանտիրոջ, բնակարանի վարձի, լվացարարուհու և այլն», - այսպես է բնութագրել Բալզակն իր ժամանակի գրականութեան առանցքային հարցը: Ռուսական ռեալիզմի մեջ խոշոր տարածում ստացավ «փոքր մարդու»՝ հասարակութեան եսամոլութեան, դժանութեան անմեղ զոհի թեման, ինչպես նաև այսպես կոչված «ավելորդ մարդու»՝ կյանքում իր ուժերի գործադրման ասպարեղ

չգտնող և տառապող անհատի թեման (Չացկի, Օնեգին, Պեչորին, Բելտով, Ռուդին): Այդ թեմաների մշակման մեջ առանձին ուժով դրսևորվեց ռեալիստական գրականությունից մարդասիրական պաթոսը:

Պետք է նկատի ունենալ, որ «քննադատական ռեալիզմ» տերմինը զգալի չափով պայմանական բնույթ ունի և չի արտահայտում գեղարվեստական այդ մեթոդի բովանդակությունից ողջ հարստությունը: Այդ առումով, իհարկե, սխալ կլինեք կարծել, թե անցյալի ռեալիզմը միայն մերկացրել ու ժխտել է կյանքի արատները, դուրկ է եղել դրական իդեալներից: XIX դարի մեծ ռեալիստները, քննադատելով իրականության բացասական կողմերը, միաժամանակ հզոր ուժով արտահայտել են ներդաշնակ և արդարացի կյանքի ձգտումը, ժողովրդի բարոյական ըմբռումների գեղեցկությունը:

Զարգացման ուրույն ուղի է անցել քննադատական ռեալիզմի ուղղությունը հայ գրականությունից մեջ՝ դառնալով ամենից ուժեղ և ազդեցիկ հոսանքներից մեկը:

Հայ նոր գրականությունից սկզբնավորման շրջանում ողմանտիգմի և ռեալիզմի տարրերը հաճախ միահյուսվում էին, և դրա ամենացայտուն օրինակը, ինչպես տեսանք, Աբովյանի ստեղծագործությունն էր: Սակայն արդեն 50-60-ական թթ., երբ հայ գրականությունից մեջ սրվեց պայքարը հասարակական և գեղագիտական հարցերի շուրջ, ավելի որոշակի դարձավ նաև մեթոդների սահմանադատումը: Իբրև առանձին և ամբողջական ուղղություն՝ քննադատական ռեալիզմը երևան եկավ հենց այդ շրջանում, երբ գրվեցին Նալբանդյանի չափածո և արձակ երկերը («Մեռելահարցուկ», «Մինին խոսքը, մյուսին՝ հարսն», «Հիշատակարանը»), անանուն հեղինակի «Ազգայի», Պոռչյանի «Սոս և Վարդիթեր», Աղայանի «Արություն և Մանվել», Գ. Տեր-Հովհաննիսյանի «Տեր Սարգիս» վեպերը, Սունդուկյանի առաջին վոդևիլներն ու կատակերգությունները: Նալբանդյանի գրական-քննադատական հոդվածներում փաստորեն տրվեց ռեալիստական արվեստի տեսական հիմնավորումը: 70-80-ական թթ. ռեալիզմը հարստանում է նաև Պարոնյանի քաղաքական և սոցիալական երգիծանքով, Աղայանի «Երկու քույր», Պոռչյանի «Հացի խնդիր», «Ցեցեր» և այլ երկերով:

XIX դարավերջին և XX դ սկզբին հայկական ռեալիզմը զարգացման նոր աստիճանի հասավ Նար-Դոսի, Զոհրապի, Փափաղյանի, Օտյանի ստեղծագործությունից մեջ, իսկ Շիրվանզադեի արձա-

կում և Թուճանյանի պոեզիայում, կարելի է ասել, զրսևորեց իր բարձրագույն հնարավորությունները: Բնորոշ է, որ Թուճանյանն ու Շիվանդադեն մեծ ուշադրություն են նվիրել նաև գրական քննադատություն և տեսություն հարցերին՝ հանդես գալով ռեալիզմի պաշտպանությամբ, ընդդեմ կյանքը խեղաթյուրող հոսանքների: Դա ցույց է տալիս, որ հայ գրականության մեջ ևս ռեալիզմը զարգանում էր ոչ թե տարերայնորեն, այլ որոշակի սկզբունքների գիտակցական պաշտպանության հիման վրա: Թուճանյանն ավելի, քան իր նախորդներից որևէ մեկը, կյանքի զգաստ ռեալիստական ըմբռնումը զուգակցեց հզոր ողմանտիկայի, իդեալի բուռն երազանքի հետ, իրականության նկատմամբ քննադատական մոտեցումը՝ ժողովրդի կեցության զեղեցիկ կողմերի բանաստեղծացման, կյանքի երևույթների բնական, ճշմարտանման արտացոլումը՝ գեղարվեստական պայմանականության, ֆանտաստիկ և չափազանցված պատկերման բազմազան ձևերի հետ: Դրանով նա նոր, ավելի բարձր հիմքի վրա վերականգնեց Աբովյանի համադրական մեթոդի ներքին մեծ հարստությունը:

Կյանքի ռեալիստական արտացոլման հիմնական գծերը: Որո՞նք են գեղարվեստական արտացոլման այն հիմնական սկզբունքները, որ մշակվեցին դասական ռեալիստական գրականության մեջ:

Ամենից առաջ, կյանքն իր իրական բովանդակությամբ վերարտադրելու սկզբունքը, որ ռեալիզմի արվեստում ավելի ուժեղ և հստակ դրսևորվեց, քան որևէ այլ մեթոդում: Նախորդ ուղղություններում կյանքի ճշմարիտ պատկերումը անխուսափելիորեն սահմանափակվում էր գեղագիտական կաշկանդիչ նորմերով (կլասիցիզմ) կամ ցանկալին իբրև իրական ներկայացնելու ձգտումով (ողմանտիզմ): Ռեալիզմը հաղթահարեց այդ միակողմանիությունը, աչխատեց կյանքին մոտենալ առանց կանխակալ կամ մտացածին ըմբռնումների, զգաստ և բազմակողմանի հայացքով: Այստեղից՝ ռեալիզմի հիմնարար դրույթը՝ պատկերել կյանքն ինչպես որ այն **կա:** Կյանքի զգաստ, վերլուծական ուսումնասիրությունը դարձավ նրա ելակետը: «Որքան մոտ եք կյանքին, այնքան ճշմարտախոս է ձեր գործը, ուրեմն և այնքան բարձր գեղարվեստական, այնքան հրաշալի», - այսպես է արտահայտել Շիրվանդադեն ռեալիզմի այդ գիծը:

Ռեալիստ գրողի մտածողությունը ելնում է կյանքից և հանգում

է կյանքին: Ինչքան էլ նա դժգոհ լինի իրականությունից, քննադատի այն, նա իր իդեալը չի որոնում անհող երևակայություն ունեցողում: Իդեալի իրական բնույթը, այն կյանքի բնական զարգացումից բխեցնելու ձգտումը մեծ կամ փոքր չափով հատուկ էր ունեւորող արվեստագետներին: Կարդալով, օրինակ, Բալզակի, Պուշկինի, Տոլստոյի, Չեխովի, Շիրվանզադեի և Թումանյանի երկերը՝ մենք զգում ենք, որ իրենց ամբողջ քննադատական վերաբերմունքով հանդերձ՝ նրանք զեղեցիկը, իդեալականը որոնում են կյանքում, նրա առողջ տարրերի, նրա զարգացման կենդանի ընթացքի մեջ: Իդեալի կրքոտ, անդադրում որոնումը ունեւորողը գուցակցում է կյանքի արտացոլման հետևողական, անվեհեր ճշմարտացիություն հետ: Ռեալիստական արտացոլումը, Շիրվանզադեի ըմբռնմամբ, ենթադրում է «իդեալի ճշգրիտ և պարզ արտահայտություն, առանց կասկածելի խորհրդավորություն, առանց մութ ակնարկների»:

Ռեալիստ գրողը կյանքը պատկերում է օբյեկտիվորեն՝ աշխատելով բացահայտել նրա իրական գծերն ու կերպարների սոցիալ-հոգեբանական ճշմարիտ բովանդակությունը: Ռեալիզմի այդ խիստ օբյեկտիվ բնույթն է արտահայտել Բալզակը՝ ասելով, թե «Մարդկային կատակերգությունը» գրելիս «Փրանսիական հասարակությունը պիտի հանդիսանար պատմաբանը, ինձ մնում էր լինել նրա քարտուղարը»: Այս իմաստով դժվար չէ նկատել ունեւորողի սկզբունքային տարբերությունը ողորմատիվից: Ռոմանտիկ գրողը դեպքերի ընթացքն ու կերպարները հաճախ ենթարկում է իր սուբյեկտիվ մղումներին: Երբեմն նա կերպարը դարձնում է իր երկվորյակը, սեփական գաղափարների ու զգացմունքների ուղղակի կրողը՝ քնարականորեն նույնանալով նրա հետ, գրկելով նրան օբյեկտիվ զարգացումից:

Ռեալիզմը հաղթահարեց այդ սուբյեկտիվությունը: Սա ամենևին չի նշանակում, թե այստեղ հեղինակը սուբյեկտիվ վերաբերմունք չի արտահայտում: Ո՛չ, ունեւորողական երկի մեջ ևս մենք հստակորեն զգում ենք արվեստագետի հզոր սուբյեկտիվ ոգին, նրա սերն ու ատելությունը, գաղափարական և հուզական գնահատականը: Բայց այս ամենը չի հանգեցնում դեպքերի մեջ որևէ սուբյեկտիվ միջամտության կամ կերպարի քմահաճ փոփոխությունների: Ամեն ինչ պատկերվում է իր բնական ընթացքով, ինչպես տեղի կունենար կյանքում: Հերոսները բաժանվում են հեղինակի անհատականությունից, ձեռք են բերում ինքնուրույնություն:

Այս հարցում ոռոմանտիզմի և ռեալիզմի տարբերությունը կարելի է ցույց տալ Րաֆֆու «Կայծեր» և Շիրվանզադեի «Քառուս» վեպերի համեմատությամբ: «Կայծերի» մեջ ամեն քայլափոխի զգումն էս հեղինակի ակտիվ միջամտությունը (թեև դեպքերի մասին պատմում է ոչ թե հեղինակը, այլ գլխավոր հերոսը): Գրա շնորհիվ պատկերվող իրականությունը վերստեղծվում ու հարմարեցվում է գրողի իդեալին և միտումին, դեպքերն ու կերպարները զարգանում են այնպես, որ ավելի արտահայտում են հեղինակի համար ցանկալի, քան օբյեկտիվ իրականության բնական ընթացքը: Այնինչ «Քառուսի» մեջ ոչ միայն հեղինակն անմիջականորեն ներկա է, այլև չես զգում որևէ «բռնություն» դեպքերի ու հերոսների հոգեբանության վրա: Գործողություններն այնպես են պատճառաբանվում, կապակցվում և հաջորդում իրար, որ նրանց լիակատար օբյեկտիվության և բնականության պատրանք է առաջանում, և թվում է, թե կյանքի մի «բեկոր» է քո առջև:

Իհարկե, ռեալիստական ստեղծագործության մեջ ևս կարող է հանդես գալ հեղինակի քնարական կերպարը, բայց նա չի «կլանում», չի փոխարինում գործող անձանց, այլ կանգնում է նրանց կողքին՝ դիտելով և գնահատելով նրանց արարքները: Այդպիսի դեր է խաղում հեղինակի կերպարը Պուշկինի «Եվգենի Օնեգին» ռեալիստական չափածո վեպում: Սունդուկյանի «Վարինկի վեչերը» պատմվածքում ևս ամբողջ ժամանակ զգում են պատմող հեղինակի ներկայությունը, որն ուղեկցում է հերոսուհուն՝ Մակակոյին, խորհուրդ է տալիս, ցավում և ուրախանում է նրա հետ, երգիծում է և խորհրդածում: Բայց նա երբեք չի միջամտում դեպքերի ընթացքին, չի փոխում դրանք իր ցանկության համաձայն, այլ ամեն ինչ ներկայացնում է դաժան ճշմարտացիությամբ:

Այս բոլորից բխում է ռեալիստական ստեղծագործության այն կարևոր առանձնահատկությունը, որ գաղափարական միտումը նրա մեջ ոչ թե ուղղակի հոչակվում է գրողի կողմից, այլ բխում է գործողությունից ու կերպարների էությունից, դառնում է կյանքի ակտիվ ճանաչողության արդյունք:

Ե՛վ Վերածնության, և՛, մանավանդ, XIX դարի ռեալիզմը, հրաժարվելով մետաֆիզիկական պատկերացումներից, հանդես բերեց պատմականության խոր զգացում՝ կարողանալով մարդուն և հասարակական հարաբերությունները դիտել չարժան և զարգացման մեջ: Ռեալիզմը հասավ միջավայրի և կերպարների այնպիսի կոնկ-

րետուլթյան, ազգային և սոցիալական գծերի այնպիսի որոշակիու-
թյան, որպիսին անծանոթ էր նախորդ մեթոդներին: Կյանքի իրադ-
րուլթյան, կերպարի սոցիալ-ազգային բնութագրի այդ որոշակիու-
թյունը խորապես հատուկ է, օրինակ, Պոռչյանի վեպերին, Սուն-
դուկյանի դրամատուրգիային, Թումանյանի պոեզիային:

Սրա հետ կապված է ռեալիզմի ամենակարևոր գրույթը՝ կեր-
պարների սոցիալ-պատմական պայմանավորվածությունը: Ռեալիստ գրողը կերպարի էությունը, նրա սոցիալական և
անձնական մղումները պատճառաբանում է նախ և առաջ կյանքի
իրադրուլթյամբ, չրջապատի ազդեցությամբ: Կերպարները և դեպ-
քերը կապելով կյանքի օրինաչափությունների հետ, բացահայտե-
լով նրանց իսկական տեղը երևույթների շղթայի մեջ՝ ռեալիստ
գրողը դրանով իսկ կարողանում է նույնիսկ բացառիկ փաստը
ներկայացնել իրական և արժանահավատ գծերով: Լավ է ասել Ա.
Ն. Օստրովսկին. «Բանաստեղծի գործն այն է, որ չտեսնված ինտ-
րիզ հնարի, այլ այն, որ նույնիսկ անհավատալի իրադարձությունը
բացատրի կյանքի օրենքներով»: Սակայն ռեալիստական պատճա-
ռաբանությունը միայն սոցիալ-պատմական կյանքի «օրենքներով»
չի սահմանափակվում: Ռեալիստ գրողը ձգտում է հերոսի արարք-
ները համապատասխանեցնել նաև նրա հոգեբանության բնույթին,
ցույց տալ նրա ներքին էություն և վարքագծի կապը: Նար-Գոսի
«Մահը» վեպի հերոսի՝ Շահյանի բոլոր արարքները պատճառա-
բանված են նրա ներքին էությունը, որն իր հերթին որոշ կենսական
հանգամանքների արդյունք է:

Այս ամենից բխում է դասական ռեալիզմի կարևորագույն պա-
հանջը տիպական բնավորությունները տիպական, բնորոշ հանգա-
մանքների մեջ պատկերելու անհրաժեշտությունը մասին: Սա նշա-
նակում է, որ ռեալիզմի մեջ պետք է տիպական լինեն ոչ միայն
մարդկային բնավորությունները, այլև նրանց չրջապատող հանգա-
մանքները, որոնք մղում են հերոսներին գործելու այս կամ այն ուղ-
ղությամբ, բացահայտելու իրենց նկարագրի կարևորագույն գծերը:

Ռեալիստական գրականությունը շատ օրինակներ է տալիս,
որոնց մեջ հստակորեն երևան է եկել այդ ձգտումը՝ կերպարի էու-
թյունը պայմանավորել հասարակական հանգամանքներով, բացա-
հայտել նրա հիմքերն ու արմատները: Բալզակն իր ստեղծագոր-
ծության մեջ ղեկավարվում էր այն համոզմունքով, որ «հասարա-
կությունը մարդուն ստեղծում է՝ համաձայն նրա միջավայրի, ուր

նա գործում է», և այդ պատճառով էլ գրողը նպատակ չի դնում սոսկ առանձին կերպարներ ստեղծել, այլ անհրաժեշտ է համարում «ուսումնասիրել սոցիալական այդ երևույթների հիմքերը կամ ընդհանուր մի հիմք, որսալ տիպերի, կրքերի և անցքերի հսկայական խաժամուժի թաքուն իմաստը»: Այդ հարցերին հաճախ անդրադարձել է նաև Շիրվանզադեն. «Ուսումնասիրի՛ր երևույթը, գտի՛ր նորա պատճառները և ընդհանուր օրենքը, ընդհանուր կապը», - կոչ էր անում նա գրողներին:

Անցյալի առաջավոր քննադատությունների կայացրուցիչները գրողներից պահանջում էին հավասար խորությունը պատկերել հերոսների էությունն ու միջավայրը, չրջապատի ազդեցությունը կերպարների վրա և ընդհակառակը: Այսպես, խոսելով Պ. Պոռչյանի «Սոս և Վարդիթեր» վեպի մասին՝ Նալբանդյանը բարձր էր գնահատում ամենից առաջ այն, որ վիպասանը մեծ հարազատությունը է պատկերել գյուղական համայնքի կյանքի պայմանները, ըմբռնումները, սովորությունները, ցույց է տվել մի միջավայր, որտեղ դեպքերի վրա «հասարակաց է ներգործություն պաշտոնը», այսինքն՝ «ընդհանուրի կյանքն» է ներգործում և պայմանավորում դեպքերի ընթացքը: Ուրեմն՝ Պոռչյանը հասել է տիպական հանգամանքների վառ պատկերման, թեև, ինչպես ցույց է տալիս Նալբանդյանը, գրողը չի կարողացել ստեղծել իսկական տիպական բնավորություններ՝ արժանի հոգեբանական հիմնավորմամբ: Միջավայրի և կերպարի տիպականացման այդ անհամապատասխանությունը քննադատը համարում էր վեպի էական թերությունը:

Տիպական հանգամանքները չի կարելի նեղ հասկանալ՝ իբրև սոսկ հերոսներին չրջապատող իրերի և բնական պայմանների հանրագումար: Վճռականը կերպարի հասարակական միջավայրն է, որից դուրս անհատը գոյություն ունենալ չի կարող: Միքայելի կերպարը Շիրվանզադեի «Քաոս» վեպում հնարավոր չէ պատկերացնել չրջապատի մարդկանցից, «ոսկի երիտասարդություն» կերպարներից, նրանց հետ ունեցած հարաբերություններից անկախ: «Մեր թաղը» պատմվածաչարում Նար-Ռոսը կարողացել է բացահայտել մեծ քաղաքի ծայրամասի մարդկանց բոլոր հոռի հատկությունների բուն արմատը՝ նրանց սոցիալական կյանքի հետամնացությունը, կարողացել է հստակորեն ցույց տալ այդ միջավայրի և հանգամանքների կենդանի պատկերը:

Այսպիսով, բնավորության և հանգամանքների փոխկապվա-

ծության խնդիրը, որն ուղղակի կամ անուղղակի դրվել է գրակա- նության պատմության նախընթաց փուլերում՝ սկսած անտիկ աշ- խարհից, առաջին անգամ իր գեղարվեստական ճշմարիտ լուծումը գտավ ռեալիզմի մեջ, որը կարողացավ բացահայտել բնավորու- թյունների կազմավորման և զարգացման իրական գործոնները:

Մենք արդեն ծանոթ ենք նաև ռեալիզմի ուրիշ կարևոր գծերի հետ՝ կերպարն իր հատկանիշների բազմազանությունը և բարդու- թյամբ պատկերելը, կենդանի գործողություն մեջ նրա բնական զարգացումը ցուցադրելը և այլն: Այս դեպքում ևս ռեալիզմը հաղ- թահարեց կլասիցիզմի ու ռոմանտիզմի միակողմանիությունը և հասավ բնավորությունների բազմակողմանի, լիարյուն վերար- տադրության:

Ռեալիստական ստեղծագործություն լեզուն և պատկերավոր- ման բոլոր մյուս միջոցները առավել չափով համապատասխանում են ներկայացվող իրականությունը, յուրաքանչյուր դեպքում բխում են նրա առանձնահատկություններից: Ռեալիստ գրողը ձգտում է հերոսի լեզվի լրիվ անհատականացման՝ լեզվի միջոցով ևս արտա- հայտելով նրա մտածողությունը, ազգային և սոցիալական հատ- կանիշները:

Հաճախ խոսվում է այն մասին, որ ռեալիզմը ոչ միայն ճշմար- տացի բացահայտում է կյանքի ներքին բովանդակությունը, այլև պահպանում է նրա իրական ձևերը՝ մարդկային կենսագործունեու- թյան բնական պայմանների և չափերի պատկերը: Այդ դիտողու- թյունն իրավացի է հատկապես XIX դարի ռեալիզմի երկերի մեծ մասի համար, որոնց մեջ իրոք պահպանված են կյանքի բնական ձևերն ու չափերը, գործողությունը տեղի է ունենում իրական, հա- վաստի պայմաններում:

Սակայն ռեալիզմն ամենևին չի բացառում նաև պատկերման չափազանցված, այլաբանական, անգամ ֆանտաստիկ եղանակնե- րը, երբ կյանքի իրական չափերն ու ձևերը դիտմամբ խախտվում են, գործողությունը տեղափոխվում է ինչ-որ պայմանական միջա- վայր: Ռեալիստական արվեստում այդ միջոցները նույնպես ծառա- յում են կյանքի ճշմարտության բացահայտմանը: Այդպիսի օրինակ- ներ կան ոչ միայն ռեալիզմի վաղ փուլերում (ուրվականներ ու վհուկներ Շեքսպիրի պիեսներում, Ռարլեի ու Սփիֆթի վեպերի չա- փազանցված պատկերները), այլև քննադատական ռեալիզմի մեջ. հիշենք Բալզակի «Շագրենի կաշին» վեպը և փիլիսոփայական

պատմվածքները, Գոգոլի «Դիմանկար», «Քրիթ» և այլ պատմվածքներ, Պարոնյանի «Միծաղ» գիրքը, Շչեղրինի վեպերն ու հեքիաթները: Այդ երկերի ռեալիզմը հանդես է գալիս նրանով, որ ֆանտաստիկ պատկերների միջոցով բացահայտվում է այս կամ այն երևույթի ճշմարիտ բովանդակությունը, արտահայտվում են կյանքում իրական հիմքեր ունեցող իդեալներ: Թումանյանի բալլադներն ու հեքիաթները ռեալիստական են, թեև գրեթե միշտ նրանց մեջ կարելի է տեսնել ոչ իրական դեպքեր ու գործող անձինք: Բայց ֆանտաստիկան, օրինակ, «Ոսկու կարասը» հեքիաթում արտահայտում է ժողովրդական այն իմաստությունը, որ կյանքի բարիքները պետք է պատկանեն աշխատավոր մարդուն, իսկ «Փարվանայի» մեջ՝ մարդկային կատարելության իդեալը: Վիթխարի չափազանցությունները «Քաջ Նազար» հեքիաթում կամ «Մի կաթիլ մեղրը» առակում արտակարգ սրությամբ և ճշմարտացիությամբ բացահայտում են տիրողների էությունը և նրանց հանդեպ ժողովրդի երգիծական վերաբերմունքը: Բացի այդ, այլաբանական կեղևի տակ այդ երկերը մեր առջև դնում են հերոսների հոգեբանություն, լեզվի ու մտածողություն, միջավայրի և կոլորիտի այնպիսի իրական գծեր, որոնք հատուկ են միայն ռեալիստական ստեղծագործությունը (հիշենք խանութպանի, հովվի և մյուսների կերպարները «Մի կաթիլ մեղր»-ում):

Առհասարակ, ռեալիստական մեթոդը հանդես բերեց գեղարվեստական ձևերի արտակարգ ազատություն: Ռոմանտիզմը և մանավանդ կլասիցիզմը ղեկավարվում էին որոշ նորմատիվ սկզբունքներով ու կանոններով: Այնինչ ռեալիզմը ոչ մի քարացած կանոն չի ճանաչում: Նրա համար չկան ընտրյալ ժանրեր ու թեմաներ: Նա լայն ու համապարփակ է, ինչպես կյանքը, նրան մատչելի են բոլոր այն ձևերը, որոնք կյանքի ճշմարիտ արտացոլման հնարավորություն են տալիս: Ռեալիզմի պատկերած կոնֆլիկտներն ու սյուժեները հենվում են կյանքի օրինաչափությունների վրա և բազմազան են, ինչպես կյանքը, հեռու են որևէ սխեմայից: Ահա թե ինչու՝ ռեալիզմը ամենակենսունակ ստեղծագործական մեթոդն է: Անընդհատ քայլելով կյանքի հետ՝ նա միշտ թարմանում է և կատարելագործվում:

Ավարտելով դասական գրականության երեք հիմնական ուղղությունների՝ կլասիցիզմի, ռոմանտիզմի և ռեալիզմի բնութագրերը՝ պետք է ավելացնել, որ նրանց պատմական հաջորդափոխություն

ընթացքը պատահականությունն է: Այստեղ գործում է մի որոշակի գեղարվեստական օրինաչափություն, որը դրսևորվում է ազգային բազմազան տարբերակներով, բայց ի վերջո հանգում է միասնական հայտարարի: Առաջին կազմակերպված գրական ուղղությունը ամենուրեք եղել է կլասիցիզմը, որն իր սահմանած խիստ կանոններով կոչված էր վերջ տալու գրականության զարգացման տարբայնություններ: Իսկ ողմանտիզմը հանդես եկավ իբրև կլասիցիզմի անվերապահ մերժում՝ նրա կաշկանդիչ պահանջներին և ռացիոնալիզմին հակադրելով ստեղծագործական ազատության և զգացմունքայնության պաշտամունքը: Իր հերթին՝ ողմանտիզմը հող ստեղծեց կենսական ճշմարտությունն ամբողջ լայնությամբ ու խորությամբ ընդգրկող ուղղություն՝ ռեալիզմի առաջացման համար:

XIX - XX ԴԱՐԵՐԻ ՄՅՈՒՍ ԳՐԱԿԱՆ ՀՈՍԱՆՔՆԵՐԸ

XIX դարի երկրորդ կեսից երևան են գալիս իրենց գեղարվեստական սկզբունքներով և աշխարհըմբռնմամբ կապված գրողների բազմազան խմբավորումներ: Նրանք հրապարակ իջան գեղարվեստական արտացոլման իրենց ինքնատիպ եղանակներով, որոնք և հիմք դարձան նոր գրական ուղղությունների և հոսանքների առաջացման համար:

Նատուրալիզմ: Իբրև առանձին գրական հոսանք՝ նատուրալիզմը ձևավորվեց XIX դարի 60-70-ական թթ. ֆրանսիական գրականության մեջ և շարունակեց իր գոյությունը մինչև դարի վերջը*։ Նատուրալիստական դպրոցի կենտրոնական դեմքերն էին Էմիլ Զոլան, Գոնկուր եղբայրները, Ալֆոնս Դոդեն և ուրիշներ: Զոլան միաժամանակ տեսականորեն հիմնավորեց նատուրալիզմը «Փոր-

* Նատուրալիզմը չպետք է շփոթել XIX դարի 40-ական թթ. ռուս գրականության մեջ ձևավորված «նատուրալ դպրոցի» հետ: Վերջինս ռեալիստական մի հոսանք էր, որը հետևում էր Գոգոլի հաստատած սկզբունքներին և զարգանում էր Բելինսկու գեղագիտական ուսմունքի անմիջական ազդեցության տակ: Իրենց ստեղծագործական ուղու սկզբում «նատուրալ դպրոցի» հետ կապված էին Նեկրասովն ու Գերցենը, Տուրգենևն ու Դոստոևսկին, Գոնչարովը, Շչեգրինը և ուրիշներ:

ձարարական վեպ», «Նատուրալիստ վիպասաններ» աշխատություններում (1880-1881): Նատուրալիզմի ազդեցությունն արտահայտվեց նաև Մոպասանի, Իբսենի, Համսունի, Հաուպտմանի և ուրիշների գործերում:

Նատուրալիզմն առաջ քաշեց կյանքը գիտական բարեխղճությունամբ ուսումնասիրելու և պատկերելու պահանջը: Նատուրալիստ գրողներն աշխատում էին նախքան երկն ստեղծելը խորամուխ լինել կյանքի տվյալ բնագավառի մեջ, դիտել և հավաքել համապատասխան կենսական փաստեր: Հաճախ ամենայն մանրամասնություններով նկարագրվում էր կենցաղային միջավայրը՝ իրրև հերոսների հոգեբանությունից մեկտեղված գործոններ: Լայնորեն պատկերելով ժողովրդական զանգվածների թշվառ կյանքի սարսափները՝ որոշ նատուրալիստներ և առաջին հերթին Զոլան արտահայտում էին իրենց ուժեղ դեմոկրատական հակումները:

Սակայն կենսական երևույթների «օբյեկտիվ և անկողմնակալ» պատկերման սկզբունքը գրողներին հաճախ հանգեցնում էր կյանքի նկատմամբ պասիվ և անտարբեր վերաբերմունքի: Հրաժարվելով չարիքն ու այլանդակը ուղղակի դատապարտելուց՝ որոշ նատուրալիստներ փաստորեն հանգում էին այն հոռետեսական մտքին, թե կյանքում ամեն ինչ կանխորոշված է, և ոչինչ հնարավոր չէ փոխել:

Նատուրալիստները ձգտում էին կյանքը դիտել իրրև որոշակի օրինաչափությունից և պատճառական կապերի արդյունք: Բայց այդ բոլորը նրանք դիտում էին ոչ թե իրրև սոցիալական օրինաչափություն, ինչպես ռեալիստ գրողները, այլ իրրև մարդու կենսաբանական հատկությունների արդյունք: Ահա թե ինչու նրանց ուշադրության կենտրոնում ոչ թե մարդկային բնավորության և արարքների սոցիալական պայմանավորվածություն, այլ ժառանգականությունն էր: Նրանց համոզմամբ՝ մարդկային էությունը որոշվում է նախ և առաջ ժառանգաբար ստացած **բիոլոգիական** հատկություններով, որոնք անցնում են սերնդից սերունդ: Նրանց երկերում ամենից ավելի ընդգծվում են մարդու մուժ բնազդներն ու կրքերը, հիվանդագին ախտերը, որոնք ամբողջովին իշխում են հերոսի վրա՝ դարձնելով իրենց կույր խաղալիքը: Զոլան իր վեպերի վիթխարի շարքը («Ռուգոն-Մակարներ») անվանել է «Մի ընտանիքի կենսաբանական և հասարակական պատմություն» և այն զգալիորեն ենթարկել է սերնդից սերունդ անցնող ժառանգական ախտերը,

գերդաստանի աստիճանական վերասերումը ցուցադրելու խնդրին: Դա վերաբերում է հատկապես այդ շարքի այն վեպերին, որոնց մեջ նատուրալիզմն առավել ուժեղ է արտահայտված («Հողը», «Մարդ-գազան», «Դոկտոր Պասկալ» և այլն): Նատուրալիզմի սկզբունքների վառ դրսևորումները մենք տեսնում ենք նաև Զուլայի «Թերեզ Ռաքեն» վեպում: Հաուպտմանի «Արևածագից առաջ» կամ Իբսենի «Ուրվականներ» պիեսներում ևս հերոսների վրա անխուսափելիորեն կախված են ծնողների բարոյական և ֆիզիկական ավտերի հետևանքները:

Կյանքի մանրուքների և այլանդակ կողմերի բաց նկարագրությունը, իրականությունը լուսանկարչական ճշգրտությունը պատկերելու պահանջը կազմում են նատուրալիզմի մյուս էական կողմը: Նատուրալիստ գրողի կարծիքով, կյանքի ամեն մի, նույնիսկ տգեղ, վանող տեսարան կարող է նկարագրվել և այն էլ՝ շատ մանրամասնորեն: Դա հաճախ հանգեցնում էր հակազեղազիտական տպավորություն: Իհարկե, ամեն մի մանրամասն նկարագրություն ղեռ նատուրալիզմ է: Ռեալիստը ևս կարող է մանրամասն նկարագրություններ տալ՝ բայց նրանց մեջ միշտ դնելով տիպական բովանդակություն: Այնինչ նատուրալիզմը հրաժարվում էր տիպականը բացահայտելու խնդրից՝ տարբերություն չդնելով մանր, աննշան երևույթների և կարևորի, էականի միջև. տիպականը խառնվում է պատահականին, իջեցվում նրա մակարդակին: Նատուրալիստական տառացի ճշգրտությունը հաճախ փաստորեն վերածվում էր ճշմարտության խեղաթյուրման:

Սակայն նշանավոր հեղինակներից շատերն իրենց ստեղծագործության մեջ կարողացել են հաղթահարել նատուրալիզմի սկզբունքների միակողմանիությունը: Այսպես, Թեև էմիլ Զոլան համարվում է նատուրալիզմի ամենահեղինակավոր գրողն ու տեսաբանը, բայց նրա հզոր տաղանդը էջեր կարող տեղավորվել այդ հոսանքի նեղ շրջանակներում: Նրա լավագույն վեպերը («Ժերմինալ», «Փողը», «Թակարդ», «Ջախջախում» և այլն), նատուրալիզմի շատ որոշակի արտահայտություններով հանդերձ, զգալի չափով կապվում են նաև ռեալիզմի սկզբունքների հետ՝ Զոլային դարձնելով XIX դարի խոշորագույն գրողներից մեկը: Առհասարակ, գրականությունն պատմությունը ցույց է տալիս, որ գեղարվեստական մեծ անհատականությունները չեն սահմանափակվել որևէ հոսանքի (նատուրալիզմ, սիմվոլիզմ, ֆուտուրիզմ և այլն) անձուկ շրջա-

նակներում, այլ հաղթահարելով դրանք՝ հանգել են կյանքի արտացոլման ավելի լայն և առողջ սկզբունքների:

XIX դարի վերջում նատուրալիզմն իրրև հատուկ գրական հոսանք քայքայվեց և ձուլվեց այլ հոսանքների հետ: Բայց նրա առանձին գծերը՝ բիոլոգիզմը կամ փաստերի լուսանկարչական պասիվ վերարտադրությունը, արտահայտվել են նաև հետագայում ստեղծված որոշ երկերի մեջ՝ ըստ էության հակադրվելով ռեալիզմի սկզբունքներին:

Սիմվոլիզմ: XIX-XX դդ. սահմանագլխին եվրոպական գրական-նություն մեջ, մանավանդ պոեզիայում, մեծ տարածում և ազդեցություն ունեցավ սիմվոլիզմի (խորհրդապաշտության) հոսանքը: Այն ևս սկզբնապես ծագեց Ֆրանսիայում (Պ. Վեոլեն, Ս. Մալարմե, Ա. Ռեմբո և ուրիշներ), ապա լայն տարածում գտավ նաև Եվրոպայի մյուս երկրներում: Սիմվոլիզմը լայնորեն ներթափանցեց նաև ռուս գրականություն մեջ, ուր հանդես եկան «ավագ» և «կրտսեր» սերունդների բազմաթիվ սիմվոլիստներ, ինչպես՝ Բյուլսովն ու Բալմոնտը, Բլոկն ու Բելին, Մերեժկովսկին, Վյաչ. Իվանովը և ուրիշներ:

Իր գաղափարական-գեղարվեստական սկզբունքներով սիմվոլիզմը շատ բարդ մի հոսանք էր, որը համախմբում էր էապես տարբեր հասարակական տրամադրություններ և ըմբռնումներ ունեցող գրողներին: Սակայն այն ուներ փիլիսոփայական և գեղագիտական որոշ ընդհանուր սկզբունքներ, որոնք տարբեր չափերով մարմնավորվել են նշված հեղինակների երկերում:

Որո՞նք են սիմվոլիստական գեղագիտության հիմնական գծերը: Սիմվոլիզմի ելակետն այն ըմբռնումն էր, որի համաձայն՝ մեզ չըջապատող իրերն ու երևույթները սոսկ խորհրդանիշներ են մի ուրիշ՝ անտեսանելի աշխարհի: Այդ երևույթների իսկական իմաստը կարելի է ըմբռնել միայն այն դեպքում, եթե նրանց մեջ տեսնենք խորհրդավոր «անդրաշխարհի» արտացոլումը: Այստեղից էլ ծագում էր սիմվոլի (խորհրդանիշի) հասկացությունը, որն սկզբունքային նշանակություն ուներ սիմվոլիզմի համար: Սիմվոլի օգնությամբ բանաստեղծը պետք է թափանցի «աներկրային ոլորտները»: Պոետի խնդիրն է, գրել է Բլոկը, «բառերի մեջ տեսնել այլ աշխարհների մշուշային ընթացքը»: Իսկ Բյուլսովն արվեստի երկերն անվանել է «գաղտնիքների բանալիներ», «ղեպի Անհունությունը բացված դռներ»: Սիմվոլը ոչ թե իրականության պատկերն է, այլ մի տեսակ պայմանական նշան (հիերոգլիֆ): Ամեն մի նկարագրու-

Թյան, նույնիսկ իրական փաստերի վերարտադրություն մեջ սիմվոլիստն աշխատում էր տեսնել ինչ-որ խորհրդավոր ակնարկ, ներքին թաքուն, միստիկ իմաստ: Սիմվոլը ոչ այնքան պիտի պատմի, որքան ակնարկի, ներչնչի ընթերցողին: Այն իր նշանակությունը անսպասու է, բայց և մշուշոտ, անորսալի, թափանցիկ, տրամաբանորեն անպատմելի, քանի որ զուգակցում է իրականը և անիրականը, տեսանելիին և անտեսանելիին: Այստեղից էլ՝ սիմվոլիստների ծայրահեղ սուբյեկտիվ վերաբերմունքը արտաքին աշխարհի նկատմամբ: Բրյուստովն իր հոգվածներից մեկում այսպես է բացատրում սիմվոլի երկակի, երկպայան բնույթը. «Իսկական գեղարվեստական երկում արտաքին կոնկրետ բովանդակությունն ետևում միշտ պետք է թաքնվի մի ուրիշ, ավելի խոր բովանդակություն»: Որոշակիորեն մեկ իմաստ արտահայտող գեղարվեստական պատկերը փոխարինվեց սիմվոլով, որն իր մեջ մի ամբողջ շարք իմաստներ է պարունակում:

Սակայն սիմվոլիզմը չի կարելի նույնացնել սիմվոլի (խորհրդանիշի) օգտագործման հետ, որն իբրև գեղարվեստական պատկերի հատուկ տեսակ հանդես է գալիս ամեն մի մեթոդի, այդ թվում և ռեալիզմի գրականության մեջ: Այդպիսի սիմվոլի դիմելը դեռ սիմվոլիզմ չէ: Բայց կարելի է ասել, որ գրականության և արվեստի հատկություններից մեկը՝ ինչպես ուղղակի, այնպես էլ անուղղակի իմաստ ունեցող պատկերի միջոցով խոսելու ունակությունը, սիմվոլիզմը դարձրեց պատկերման տիրապետող սկզբունք: Նա ծայրաստիճան սրեց պատկերի սուբյեկտիվ բովանդակությունը, տողորեց խորհրդավոր և միստիկ նշանակությունը:

Այս տեսական սկզբունքներն իրենց ուղղակի արտահայտությունը գտան աշխարհի հանդեպ սիմվոլիստ բանաստեղծի վերաբերմունքի մեջ: Անհատապաշտությունը, նեղ անձնասիրությունը, մենակության և անզոր հուսահատություն մոտիվները շատ սիմվոլիստների բնորոշ գծերն էին: Նրանց պոեզիայի քնարական հերոսը երբեմն ոչ միայն հակադրվում էր «ամբոխին», այլև ցուցադրում էր իր արհամարհանքը նրա հանդեպ («Ես ատում եմ մարդկությունը, ես նրանից չտապով փախչում եմ, իմ միակ հայրենիքը իմ դատարկ հոգին է», - գրել է Բալմոնտը): Սիմվոլիզմը հռչակեց փախուստ «կոպիտ իրականությունից» դեպի «գեղեցիկ երազանքի» աշխարհը: Պոեզիայի միակ աղբյուրը համարվեց բանաստեղծի եսը, նրա հոգին: Սիմվոլիստ արվեստագետները հաճախ կյանքը դիտել

են իբրև քառասյին տարերքի մի անիմաստ չըջապտույտ՝ մարդուն համարելով կույր ճակատագրի անզոր խաղալիք:

Իր այս և ուրիշ հատկանիշներով սիմվոլիզմը հաճախ համարվում է դասական ոտմանտիզմի ժառանգորդն ու շարունակությունը: Այդ երկու գրական ուղղությունների միջև իրոք շատ ընդհանուր գծեր կան, բայց նրանք չեն կարող նույնացվել: Լինելով բուլբոլովին նոր պատմական պայմանների արտահայտություն՝ սիմվոլիզմն իր հետ բերեց աշխարհընկալման և պատկերի կառուցման շատ նոր սկզբունքներ, որոնք զգալի չափով հարստացրին նոր ժամանակի արվեստը: Այսպես, պատկերի երկպլան բնույթի, նրա խոր ենթատեքստի բացահայտման ճանապարհով սիմվոլիստները կերտեցին հոգեկան աշխարհի ներքին բարդ շարժումների, հակասությունների այնպիսի վառ պատկերներ, որոնք շատ կողմերով նորություն էին, բացում էին մարդու, նրա հոգու և վարքագծի պատկերման մինչ այդ անծանոթ ծալքեր ու հնարավորություններ: Կարելի է հիշատակել Մ. Մետեոլինկի և Լ. Շանթի դրամաները, Ա. Բյուկի, է. Վերհառնի կամ Վ. Տերյանի քնարերգությունը, Ա. Բելու «Պետերբուրգ» վեպը, Ինտրայի «Ներաշխարհ» գիրքը:

Մեծ է սիմվոլիստների ավանդը բանարվեստի զարգացման մեջ: Նրանք զգալի չափով փոխեցին բանաստեղծական լեզվի սկզբունքները: Բառի առարկայական նշանակությունը փոխարինեցին նրա այլաբերական իմաստները, որոնք պետք է ընթերցողին տողորեին «անհայտ, անորոշ, անձև տենչերով» (Ավ. Իսահակյան): Սիմվոլիստներն ստեղծեցին և կիրառեցին բազմաթիվ նոր տաղաչափական ձևեր, և այս առումով նրանց ժառանգությունն ավելի հարուստ է, քան որևէ այլ դարաշրջանի բանաստեղծական մշակույթ: Բացառիկ նշանակություն էր տրվում բանաստեղծական լեզվի հնչյունական կողմին, որն ստանձնում էր հոգեբանական և կառուցվածքային բազմազան դերեր: «Երաժշտությունը ամենից առաջ», - ասում էր Պոլ Վեոլենը իր ծրագրային բանաստեղծությունների մեջ:

Ի՞նչ արտահայտություն գտավ սիմվոլիզմը հայ իրականությունում մեջ: XX դարասկզբի հայ գրականությունը թե՛ արևմտահայ և թե՛ արևելահայ ճյուղերում կարելի է գտնել այդ ուղղության բազմաթիվ և շատ որոշակի արտահայտություններ: Այսպես, Լևոն Շանթը, սկսելով իր ստեղծագործական ուղին ոտմանտիկական երկերով (բանաստեղծություններ, «Լեռան աղջիկը» պոեմը,

«Երազ օրեր», «Դարձը» և այլ վիպակներ, ժամանակակից թեմաներով գրված պիեսներ), դարասկզբին որդեգրեց սիմվոլիզմի սկզբունքները: Դրա արտահայտությունն են նրա պատմական դրամաները՝ «Հին աստվածներ», «Կայսրը», «Շղթայվածը» և այլն:

Սիմվոլիզմի հետ բազմազան առնչություններ ունեին Սիամանթոն, Վ. Տերյանը, Մ. Մեծարենցը, երիտասարդ Չարենցը (չխոսելով արդեն Ինտրայի և ուրիշ հեղինակների մասին): Իհարկե, չի կարելի նշված հեղինակներին համարել «ուղղափառ սիմվոլիստներ», սահմանափակել նրանց այդ ուղղության շրջանակներով: Սիմվոլիզմը նրանք ընկալում էին մեծ վերապահություններով, հաճախ փաստորեն հակադրվում և բանավիճում էին նրա գեղագիտության ծայրահեղ դրույթների հետ: Սակայն ստեղծագործական առնչություններ միանգամայն որոշակի են, և բոլոր հիմքերը կան խոսելու հայկական սիմվոլիզմի մասին (թեև այն չարտահայտվեց կազմակերպված և ամբողջական հոսանքի ձևով):

Ֆուտուրիզմ: XX դարի սկզբին առաջացած հոսանքներից էր **Ֆուտուրիզմը** (ապագայապաշտություն), որը դրսևորվեց գերազանցապես պոեզիայի և կերպարվեստի մեջ: Նրա սկիզբը սովորաբար համարվում է 1909 թվականը, երբ իտալացի բանաստեղծ Ֆ. Մարինետտին հրապարակեց այդ նոր հոսանքի մանիֆեստը: Դրան հետևեցին բանաստեղծների և նկարիչների մի շարք ուրիշ մանիֆեստներ, և ֆուտուրիզմը տարածվեց եվրոպական շատ երկրներում:

Արևմտասկզբի ֆուտուրիզմը իր քաղաքական դավանանքով կապվում էր ռազմամոլ տրամադրությունների հետ: Այստեղից՝ պատերազմի և բռնության յուրօրինակ պաշտամունքը: «Մենք ուզում ենք փառաբանել պատերազմը՝ աշխարհի միակ առողջապահությունը», - գրում է Մարինետտին: Ֆուտուրիստները հրաժարվում էին կենդանի մարդու զգացմունքներն ու հոգեբանությունը պատկերելուց: Նրանց տեղը պետք է գրավի և ոգեշնչման աղբյուր դառնա ժամանակակից քաղաքն իր վիթխարի կառույցներով և սրընթաց տեմպով, հզոր մեքենաներով ու մարդկային անդամ զանգվածներով: «Երկաթի կամ փայտի կտորի ջերմությունը այժմվանից մեզ ավելի ուժեղ է հուզում, քան կնոջ ժպիտը կամ արցունքները, - գրում էին ֆուտուրիստները: - Գրականության մեջ մենք ուզում ենք հաղորդել շարժիչի՝ այդ նոր բնագոյային կենդանու

կյանքը...»: Իսկ մարդու տանջանքները, ասում էին նրանք, արվեստագետներին պետք է հուզեն «ոչ ավելի, քան էլեկտրալամպի վիշտը»:

Ֆուտուրիստները քաղքենիական ազմուկով մերժում էին մարդկությունից ստեղծած գեղարվեստական արժեքներն ու բարոյական սկզբունքները («Մենք ուզում ենք քանդել թանգարանները, գրադարանները, պալատները բարոյականության դեմ...»): Արվեստի գեղագիտական սկզբունքներին հակադրվում էին զգացմունքների գոհակությունը, հակագեղարվեստական և արտաոտոց նկարագրությունները, բառերն ու արտահայտությունները: Եվ քանի որ նոր արվեստն իր ձևով ևս պետք է բխի տեխնիկայի նորագույն նվաճումներից, ուստի սովորական մարդկային լեզուն այլևս անբավարար է: Ահա թե ինչու ֆուտուրիստներն իրենց հիմնական խնդիրներից մեկը համարում էին «բառաստեղծությունը»՝ հնչյունների զանազան զուգակցումներով նոր, ըստ էության իմաստազուրկ բառեր հորինելը, որոնց միջոցով իբրև թե կարելի է արտահայտել նոր ժամանակի ոգին: Ահա սրանք պետք է լինեին հիմնական գծերը ապագայի արվեստի, որի մունեստիկների դերում հավակնում էին հանդես գալ ֆուտուրիստները:

Առաջին համաշխարհային պատերազմի նախօրյակին ֆուտուրիստների ուժեղ խմբավորում գոյացավ նաև ռուս գրականությունում մեջ (Վ. Նյեբնիկով, Վ. Մայակովսկի, Ի. Սևերյանին և ուրիշներ): Այդ խումբն իր սկզբունքները հրապարակեց «Ապտակ հասարակական ճաշակին», «Սատկած լուսին», «Ողջամտության դիակիզարան» և այլ ժողովածուներում, որոնց վերնագրերն իսկ ցուցադրում էին ընդունված գեղագիտական չափանիշներին անհաշտորեն հակադրվելու միտքը: Այդ գրքերին, բացի ֆուտուրիստական այլ գծերից, հատուկ էր ժխտողական մոտեցումը անցյալի գրականությունը («Դու՛րս նետել Պուշկինին, Դոստոևսկուն, Տոլստոյին և մյուսներին արդիականության շոգենավից»): Սակայն ռուսական ֆուտուրիզմը զգալիորեն տարբերվում էր արևմտյանից. այն հիմնականում արտահայտում էր իրականությունից դժգոհ խավերի անարխիստական տրամադրությունները: Մարինետտի և նրա հետևորդների ռազմատենչ տրամադրությունները կամ տեխնիկայի աստվածացումը ռուսական ֆուտուրիզմին բնորոշ չէին: Այդ հոսանքի ամենից տաղանդավոր դեմքը Վլադիմիր Մայակովսկին էր: Հայ գրականության մեջ ֆուտուրիզմի որոշակի ազդեցություններ են գրված Ե. Զարենցի, Ա. Վշտունու, Գ. Արովի «Երեքի դեկլարա-

ցիա» մանիֆեստը, Ե. Չարենցի, Կ. Հալաբյանի, Մ. Մազմանյանի «Standart» ծրագիրը, պրոլետկուլտականների գրական փորձերը: Հայկական ֆուտուրիզմի ամենանշանավոր դեմքը եղավ Կարա-Դարվիչը, որը 1914 թ. Թիֆլիսում տպագրեց «Ի՞նչ է ֆուլթուրիզմը» գրքույկը:

Գրական ուղղությունների հետագա ճակատագիրը: Նշված մի քանի հոսանքներով նորագույն գրականությունից գեղարվեստական պատկերը չի սպառվում: XX դարի համաշխարհային գրականությունից մեջ գոյացել և մեծ կամ փոքր ժամանակահատվածում գոյատևել են նաև շատ ուրիշ գեղարվեստական հոսանքներ, առանց որոնց անհնար է պատկերացնել նոր ժամանակների գրականությունը: Այսպես, սիմվոլիզմին և ֆուտուրիզմին պատմականորեն հաջորդեցին ակմեիզմը, իմպրեսիոնիզմը, էքսպրեսիոնիզմը, սյուրռեալիզմը, ավելի ուշ՝ էքզիստենցիալիզմը և այլն: Հաճախ այդ և ուրիշ հոսանքներ համախմբվում են ավանգարդիզմ, մոդեռնիզմ և այլ ընդհանուր անվանումների տակ:

Միաժամանակ շարունակվում են ստեղծագործությունից ուսուցանողական ձևերը՝ հաճախ կրելով սկզբունքային փոփոխություններ: XX դարի այնպիսի խոշորագույն գրողներ, ինչպես Հեմինգուեյը և Սթեյնբեքը, Թոմաս Մանը և Ռեմարկը, Վ. Սարոյանը և շատ ուրիշներ, ամեն մեկը յուրովի, հանդես են եկել իբրև դասական ռեալիզմի ժառանգորդ ու զարգացնող: Ռեալիզմը երևան է գալիս նաև նոր, մինչև այդ անծանոթ տեսքով, որի ցայտուն օրինակը լատինաամերիկյան գրականությունից այսպես կոչված «մոզական ռեալիզմն» է (Մարկես, Կորտասար և ուրիշներ): Այս և մյուս հոսանքները շատ կողմերով հարստացրին գեղարվեստական գրականությունից ստեղծագործական հնարավորությունները, սյուժեի և կերպարների, բաց տեքստի և ենթատեքստի փոխհարաբերությունից սկզբունքները:

Իբրև ընդհանուր օրինաչափություն՝ կարելի է նկատել, որ XX դարից սկսած՝ գրական-ստեղծագործական ուղղությունների և հոսանքների սահմանները դառնում են շատ ավելի երերուն, անորոշ, գեղարվեստական պատկերման տարբեր սկզբունքներն ազատորեն միահյուսվում են և զուգակցվում: Հաճախ դժվար է դառնում (եթե ոչ անհնար) գրողներին հստակորեն դասել առանձին գրական ուղղությունների:

Մեր օրերում բարդ, շատ կողմերով չընդհանրացված տեղա-

չարժեր են կատարվում նաև նախկին Խորհրդային Միության ժողովուրդների գրականության սկզբունքների մեջ: Շատ տասնամյակներ՝ սկսած 1930-ական թվականներից, տիրում էր այն պաշտոնական տեսակետը, ըստ որի՝ խորհրդային գրականության մեջ գնալով Հաստատվում և առաջատար էր դառնում սոցիալիստական ռեալիզմի գեղարվեստական մեթոդը՝ իր ազգային և անհատական բազմաթիվ տարբերակներով: Սոցիալիստական ռեալիզմի տեսությունը առաջ քաշվեց 1932 թվականին՝ Գրողների միութենական առաջին Համագումարի նախօրյակին Մ. Գորկու, Ա. Լունաչարսկու, Ա. Ֆադեևի և ուրիշների կողմից: Այն Հռչակվեց որպես ստեղծագործական մի այնպիսի լայն սկզբունք, որի հիման վրա պետք է գաղափարապես Համախմբվեին խորհրդային ժողովուրդների ամենատարբեր ստեղծագործական նախասիրություններ ունեցող գրողները: Եթե ուզենք բնութագրել այդ մեթոդի մեջ ամենից էականը, ապա այն հանգում էր հետևյալին. դա պետք է լիներ նոր պատմական պայմաններում դասական գրականության լավագույն ավանդները շարունակող և զարգացնող ռեալիզմ, որը ղեկավարվում է սոցիալիստական գաղափարներով:

Պաշտոնապես Հռչակվելով խորհրդային գրականության առաջատար և, ըստ էության, միակ գեղարվեստական մեթոդ՝ սոցիալիստական ռեալիզմը տասնամյակների ընթացքում գտնվել է գրական-տեսական մտքի ուշադրության կենտրոնում: Նրա գաղափարական-գեղարվեստական սկզբունքներին և զարգացման հարցերին բազմաթիվ մեծ ու փոքր աշխատություններ են նվիրվել, հաճախ ծագել են սուր բանավեճեր: Սոցիալիստական ռեալիզմի տեսությունը մտավ գրականության բոլոր ուսումնամեթոդական ծրագրերի ու դասագրքերի մեջ, դարձավ նրանց պարտադիր բաժիններից մեկը: Սակայն ժամանակի ընթացքում սոցիալիստական ռեալիզմի տեսությունն ավելի ու ավելի դրսևորեց իր դոգմատիկ, միակողմանի բնույթը: Չնայած մեթոդը կաշկանդիչ կապերից ձերբազատելու բոլոր փորձերին (օրինակ՝ սոցիալիստական ռեալիզմի Համադրական բնույթի, նրա՝ իբրև գեղարվեստական ձևերի պատմականորեն բաց Համակարգի մասին դրույթները)՝ այն իրականում ոչ թե բխում էր գրականության ազատ և բնական զարգացումից, այլ դառնում էր գրականության նկատմամբ պետական-կուսակցական վերահսկողության յուրօրինակ միջոց: Մյուս կողմից, գրականության կենդանի զարգացման ընթացքը ամենևին էլ չէր սահ-

մանափակվում սոցիալիստական ռեալիզմի սկզբունքներով: Երևան էին գալիս շատ երկեր, որոնք չէին կարող համատեղվել ո՛չ ռեալիզմի և ո՛չ էլ սոցիալիստական գաղափարախոսությունից հետո: Եվ այդ խզումը գնալով խորանում էր:

Երբեմն հայտարարվում է, թե սոցիալիստական ռեալիզմը սկզբից ևեթ եղել է կեղծիք, գրողներին և արվեստագետներին խորհրդային գաղափարախոսությունը հնազանդեցնելու միջոց: Այս տեսակետը, սակայն, շատ ուղղագիծ և պարզունակ է, և նրանով հնարավոր չէ բացատրել լայն տարածում գտած մի այնպիսի գաղափարական-գեղարվեստական երևույթ, որպիսին շատ տարիներ եղել է սոցիալիստական ռեալիզմը: Այդպիսի երևույթները չեն կարող հանգեցվել միայն առանձին անհատների «չար կամքին» կամ «քամահաճույքին»։ զրանք սովորաբար լինում են պատմական մեծ մոլորություն արդյունք, որպիսիք քիչ չեն մարդկության հոգևոր (այդ թվում և գեղարվեստական) զարգացման մեջ:

Մյուս տեսակետի համաձայն՝ սոցիալիստական ռեալիզմն արտահայտել է խորհրդային գրականության զարգացման սկզբնական շրջանի՝ 20-30-ական թթ. որոշ իրական միտումներ: Մաքսիմ Գորկու և Մայակովսկու, Ֆադեևի և Շոլոխովի, Ջարենցի և Ջորջանի, Դեմիճյանի և Ջարյանի, ինչպես նաև ուրիշ հեղինակների շատ երկեր իրենց հիմնական բովանդակությամբ համապատասխանում էին այդ շրջանում սոցիալիստական ռեալիզմի տեսություն հռչակած սկզբունքներին: Սակայն աստիճանաբար այդ տեսությունը ոչ միայն կտրվեց գրական կենդանի ընթացքից, այլև դարձավ նրա կաշկանդիչ գործոն: Այդ առումով կարելի է որոշակի դուրս գահեռ անցկացնել սոցիալիստական ռեալիզմի տեսություն և ստեղծագործությունը խիստ սահմանների մեջ դնող կլասիցիստական սկզբունքների միջև: Այս երկրորդ տեսակետը, անշուշտ, ավելի մոտ է պատմական ճշմարտությանը և լույս է սփռում այն գեղարվեստական իրողությունների վրա, որ սոցիալիստական ռեալիզմի անվան տակ ավելի քան կես դար ծավալվել են խորհրդային գրականության պատմության մեջ:

Միջազգային, հասարակական և հոգևոր հարաբերությունների մեջ բազմակարծության (պլյուրալիզմի) իրավունքների հաստատումը նոր ժամանակի մտածողության նշանաբանն է: Եվ դա չի կարող իր ազդեցությունը չգործել նաև գրական-գեղարվեստական զարգացման վրա: Ամենատարբեր ստեղծագործական մեթոդների,

Հոսանքների և ոճերի գոյությունը ժամանակակից գրականության մեջ ոչ միայն հնարավոր է, այլև կենսականորեն անհրաժեշտ: Նրանք պետք է զարգանան ազատ գոյակցության և մրցության պայմաններում՝ լայնորեն դրսևորելով իրենց ստեղծագործական հնարավորությունները: Նրանց գնահատման վճռական չափանիշը պետք է լինի այն, թե ի՞նչ գեղարվեստական արժեքներ է ստեղծում այս կամ այն գրական ուղղությունը, ինչո՞վ է հարստացնում մարդկության հոգևոր կյանքը:

ԲՈՎԱՆ ԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ԱՌԱՋԱԲԱՆ3

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՅՈՒՐԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆԸ

Գրականությունը որպես արվեստի տեսակ9	
Գրականության ընդհանուր և մասնավոր ըմբռնումները.....9	
Արվեստի տեսակները և գրականությունը.....12	
Գրականությունը և ժողովրդական բանահյուսությունը.....18	
Գրականության ազգային յուրահատկությունը.....21	
Գրական-գեղարվեստական պատկեր24	
Պատկերավոր մտածողություն24	
Գրական պատկերման գլխավոր առարկան25	
Բնություն և առարկաների պատկերումը28	
Գեղարվեստական պայմանականություն30	
Ժամանակի և տարածության պատկերումը.....32	
Պատկերի հիմնական տեսակները34	
Պատկերի կառուցման և կյանքի գաղափարական-հուզական գնահատման եղանակները38	
Գրական պատկերի ընդրոչ գծերը41	
Գեղարվեստական պատկերը՝ որպես հակադրությունների միասնություն.....41	
Պատկերի կոնկրետությունը42	
Պատկերի ընդհանրացնող նշանակությունը.....45	
Հասկացողություն տիպականության մասին.....47	
Կերպարի ամբողջականությունը և բազմակողմանիությունը.....48	
Դրական և բացասական, գլխավոր և երկրորդական կերպարներ.....51	
Պատկերի ստեղծման ուղիները53	
Ստեղծագործական աշխատանքի հիմնական փուլերը53	
Ոգևորություն և ինտուիցիա.....57	
Ստեղծագործական երևակայություն.....60	
Գրականության զարգացման առաձևահատկությունները67	
Գրական զարգացման բազմազանությունը և միասնությունը67	
Ավանդույթ և նորարարություն.....69	

Գրական ազդեցությունն նշանակությունը	71
Գրական կապեր և ընդհանրություններ.....	73
Գեղարվեստական կոթողների հավերժական կյանքը.....	75
Գրական երկի պատմագործառական նշանակությունը.....	78

**ԳԼՈՒՆ ԵՐԿՐՈՐԳ
ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՁԵՎ**

Գրական ստեղծագործությունն բովանդակությունը.....	81
Գրական երկը որպես ամբողջություն	81
Թեմա	83
Ստեղծագործության գաղափարը	86
Թեմայի և գաղափարի միասնությունը.....	88
Գեղարվեստական ձևի ըմբռնումը	91
Պատկերների համակարգ	91
Գրական պատկերման միջոցները.....	94
Պատկերը որպես բովանդակության և ձևի միասնություն	95
Բովանդակության և ձևի միասնությունը գրական երկի մեջ.....	99
Ստեղծագործությունն բոլոր կողմերի ներքին կապը.....	99
Բովանդակության և ձևի փոխներգործությունը.....	104
Գեղարվեստականության չափանիշները.....	106

**ԳԼՈՒՆ ԵՐՐՈՐԳ
ԳՐԱԿԱՆ ԵՐԿԻ ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԸ**

Ստեղծագործության կոմպոզիցիան.....	111
Հասկացողություն կոմպոզիցիայի մասին	111
Կոմպոզիցիայի կապը երկի բովանդակության հետ	113
Կոմպոզիցիոն ձևերի և միջոցների բազմազանությունը.....	115
Ստեղծագործության սյուժեն	119
Հասկացողություն սյուժեի մասին.....	119
Սյուժեն և ստեղծագործության բովանդակությունը	121
Սյուժեն կերպարների զարգացման պատմությունն է.....	122
Կյանքը՝ սյուժեների բազմազանության աղբյուր	126
Սյուժեի կառուցվածքը և բաղկացուցիչ մասերը	129
Կոնֆլիկտը սյուժեի հիմքն է.....	129
Սյուժեի հիմնական մասերը	133
Սյուժեի ծավալման եղանակները	137
Սյուժե և ֆարսլա	138
Սյուժեն և ժանրը.....	140

Արտասյուժե տարրեր.....	141
Հեղինակային շեղումներ.....	141
Միջանկյալ պատմություններ.....	143
Կոմպոզիցիոն շրջանակ.....	143

**ԳԼՈՒԽ ԶՈՐՐՈՐԳ
ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԽՈՍՔ**

Լեզուն իբրև գրական պատկերման միջոց.....	145
Գրականագիտություն և լեզվաբանություն.....	145
Լեզվի գեղարվեստական դերը.....	147
Հեղինակի և պատմողի լեզուն.....	151
Գործող անձանց լեզուն.....	153
Բառապաշարի առանձնահատուկ շերտերը.....	156
Գրողի բառապաշարի սահմանները.....	156
Հնաբանություններ.....	158
Բարբառային բառեր.....	160
Օտարաբանություններ.....	162
Նորաբանություններ.....	164
Պատկերավորության միջոցներ.....	166
Համեմատություն.....	167
Մակդիր.....	171
Այլաբերություն, նրա տեսակները.....	174
Շրջասություն.....	180
Հեգնանք.....	181
Զափազանցություն և նվազաբերություն.....	182
Գրոտեսկ.....	185
Այլաբանություն և խորհրդանիշ.....	186
Շարահյուսական միջոցներ.....	188
Հնչերանգի տեսակները.....	189
Բառական կրկնության տեսակները.....	193
Բացթողում.....	197
Բառական հակադրություն.....	199
Աստիճանավորում.....	200
Շրջադասություն.....	201
Ոճ և ոճավորում.....	203
Ընդհանուր հասկացողություն ոճի մասին.....	203
Լեզվական ոճը և նրա զարգացումը.....	204
Գրական ոճավորում.....	208

**ԳԼՈՒԽ ՀԻՆԳԵՐՈՐԴ
ՏԱՂԱՋԱՓՈՒԹՅԱՆ ՀԻՄՈՒՆՔՆԵՐԸ**

Ջափածոն որպես գեղարվեստական խոսքի հատուկ տեսակ	213
Արձակ և չափածո.....	213
Ջափածոյի սիմֆոնիկ բնույթը	216
Դադար և տողանց.....	219
Տաղաչափական համակարգեր.....	221
Ջափական ոտանավոր	224
Ջափական ոտանավորը անտիկ գրականությունից մեջ	224
Հայ հին բանաստեղծությունից տաղաչափությունը	225
Վանկային ոտանավոր	228
Վանկային համակարգի բնորոշ գծերը	228
Հատած և անդամ.....	230
Հայերեն վանկային ոտանավորի հիմնական տեսակները.....	234
Անհավասար տողերով ոտանավորներ.....	238
Վանկաչեչտային ոտանավոր	240
Վանկաչեչտային ոտանավորի հիմունքները.....	240
Բանաստեղծական ոտքի տեսակները.....	242
Բանաստեղծական չափի որոշման սկզբունքները	246
Վանկաչեչտային ոտանավորը հայ պոեզիայում	249
Համաչեչտ և ազատ ոտանավորներ.....	256
Համաչեչտ ոտանավորի բնորոշ գծերը	256
Ազատ ոտանավորի առանձնահատկությունները.....	262
Հանգ, տուն, նմանաձայնություն	266
Հանգի նշանակությունը և տեսակները	266
Բանաստեղծական տան հիմնական տեսակները	270
Բանաստեղծության կայուն ձևեր.....	275
Բաղաձայնությամբ և առձայնությամբ.....	278

**ԳԼՈՒԽ ՎԵՑԵՐՈՐԴ
ԳՐԱԿԱՆ ՍԵՌԵՐ ԵՎ ՏԵՍԱԿՆԵՐ**

Գրական սեռեր	283
Գրական երկերի բազմազանությունից պատճառները.....	283
Էպիկական սեռ	285
Քնարական սեռ.....	287
Դրամատիկական սեռ	292
Գրական սեռերի փոխադարձ ներթափանցումը	295
Էպիգմը, լիրիգմը և դրամատիգմը՝ որպես ստեղծագործական	

Համընդհանուր հատկանիշներ.....	298
Գրական տեսակներ (ժանրեր)	299
Հասկացողություն գրական ժանրերի մասին	299
Գրական ժանրերի զարգացումը.....	302
Ժանրային համակարգի ըմբռնումը.....	304
Էպիկական ժանրեր	306
Դիցաբանական զրույց, առասպել և լեգենդ.....	307
Ավանդություն.....	308
Հեքիաթ.....	309
Ժողովրդական էպոս (վիպերգություն)	310
Վեպ	313
Պատմվածք և նովել.....	317
Վիպակ	318
Ակնարկային ժանրեր	319
Քնարական ժանրեր	322
Ներբող	323
Եղերերգություն	324
Հովվերգություն	325
Էպիգրամ	325
Էպիտաֆիա	326
Ուղերձ	327
Պարոդիա	327
Քնարերգության թեմատիկ բաժանումը	329
Քնարաէպիկական ժանրեր	331
Առակ	332
Բալլադ	333
Պոեմ.....	335
Դրամատիկական ժանրեր	338
Ողբերգություն	339
Կատակերգություն	343
Դրամա	346

ԳԼՈՒԽ ՅՈՒԵՐՈՐԴ
ԳՐԱԿԱՆ ՈՒՂՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Գեղարվեստական մեթոդ և գրական ուղղություն.....	351
Հասկացողություն գեղարվեստական մեթոդի մասին.....	351
Մեթոդը որպես գեղարվեստական համակարգ.....	355
Մեթոդների զրսևորման բազմազան ձևերը.....	359
Կլասիցիզմ.....	362

Կլասիցիզմի առաջացման պատմական պայմանները	362
Կլասիցիզմի հիմնական գծերը	363
Կլասիցիզմի հետագա ճակատագիրը	367
Ռոմանտիզմ	369
Սենտիմենտալիզմ (նախառոմանտիզմ).....	369
Ռոմանտիզմի պատմական ճակատագիրը	371
Ռոմանտիզմ և ռոմանտիկա	374
Կյանքի ռոմանտիկական արտացոլման առանձնահատկությունները ..	375
Ռեալիզմ	382
Ռեալիզմ և ռեալականություն	383
Վերածնությունից դարաշրջանի ռեալիզմը	384
Լուսավորության դարաշրջանի ռեալիզմը	386
XIX դարի ռեալիզմը.....	387
Կյանքի ռեալիստական արտացոլման հիմնական գծերը	390
XIX-XX դարերի մյուս գրական հոսանքները	397
Նատուրալիզմ.....	397
Սիմվոլիզմ.....	400
Ֆուտուրիզմ	403
Գրական ուղղությունների հետագա ճակատագիրը.....	405

ԷԴՎԱՐԴ ԶՐԲԱՇՅԱՆ
ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ
ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ
ԲԱՆԱՐՎԵՍՏԻ ՀԻՄՈՒՆՔՆԵՐ

Խմբագիր՝ **Ա. Է. Զրբաշյան**
Սրբագրիչ՝ **Վ. Վ. Դերձյան**
Համակարգչային ձևավորումը՝ **Ա. Խ. Աղուզումցյանի**

Ստորագրված է տպագրության՝ 29.08.2011 թ.:
Չափսը՝ 60x84 1/16: Թուղթը՝ օֆսեթ:
Հրատ. 22.3 մամուլ, տպագր. 26 մամուլ = պայմ. 24.2 մամուլ:
Տպաքանակ՝ 500: Պատվեր՝ 47:

ԵՊՀ հրատարակչություն, Երևան, Ալ. Մանուկյան 1

ԵՊՀ տպագրատուն, Երևան, Աբովյան 52