

Օ. Զարբայան

ՍԿՐՏԻՋ ԱՐՄԵՆԻ «ՀԵՂՆԱՐ ԱՂԲՅՈՒՐ» ՎԻՊԱԿԻ ՊՐՈԲԼԵՄԱՏԻԿԱՆ

20-ական թվականների վերջին և 30-ական թվականների առաջին տարիներին սովետահայ գրականությունը լուրջ հաջողությունների է հասնում սովետական կյանքի, սովետական մարդու ներքնաշխարհի ավելի ամբողջական, ավելի բազմակողմանի վերարտադրության ուղղությամբ, ամրապնդվում է նրա շրջադարձը վերացականությունից ու նկարագրայնությունից դեպի գեղարվեստական կոնկրետությունը: Աստիճանական այս անցումը տեղի է ունենում հակազեղարվեստական հոսանքների և սկզբունքների, ռասպայական վուլգարիզատորության դեմ մղվող տեական պայքարի պայմաններում: Առաջին պլանի վրա են մղվում գրական վարպետության, սովետական գրականության և անցյալի ժառանգության փոխհարաբերության, գրականության ազգային ձևի հարցերը: Անցյալի ժառանգության անվերապահ ժխտման ռասպայական հակազեղարվեստական, հակապատմական տենդենցներին հակադրվում է անցյալի գրականության և կուլտուրայի լավագույն տրադիցիաների ստեղծագործական յուրացման և զարգացման սկզբունքը, որ պաշտպանվում է տեսության մեջ, կիրառվում գրական պրակտիկայում:

Այս պայքարն անմիջական արտահայտություն է գտնում նաև գրական արտադրանքում, գեղարվեստական կոնկրետ ստեղծագործությունների մեջ: Երա որոշակի արձագանքներն են Ե. Զարենցի «Էպիկական լուսաբաց» ժողովածուի ծրագրային բանաստեղծությունները: Բանաստեղծական բուռն կրքով Զարենցն այդ գործերում հակադրվում է վերացականությանն ու սխեմատիզմին, պաշտպանում ստեղծագործական առողջ, հեռանկարային սկզբունքներ:

Սակայն, իր ստեղծագործական հետագա որոնումների ճանապարհին Զարենցը նահանջում է այդ դիրքերից՝ մասնավորապես անցյալի ժառանգություն գնահատության խնդրում:

«Էպիկական լուսաբացում» կլասիկները, Պուշկինն ու Թումանյանը Զարենցի ելակետով մեծ են, ստեղծագործական ընդօրինակման արժանի հավասարապես և՛ գեղարվեստական անկրկնելի վարպետությամբ, և՛ իրականության խորը, բազմակողմանի վերարտադրության կարողությամբ, իրենց որոշակի կողմնորոշումով դեպի հասարակական առաջատար ուժերն ու հարաբերությունները:

Հաջորդ «Իրք ճանապարհի» ժողովածուում, հատկապես ժողովածուի պոեմներում, Զարենցը գտնում է, որ սովետահայ գրականության զարգացման հեռանկարների տեսակետից կլասիկ գրականության արժեքները գնահատելի են միայն զուտ գեղարվեստական առումով, ձևի բնագավառում ձեռք բերված նվաճումների ստեղծագործական յուրացման և օգտագործման իմաստով: Անցյալի գրականության ձևական կողմերի ստեղծագործական օգտագործման սկզբունքը ծայրահեղության հասցնելով, նա հանդես է գալիս «ազգային հատկանիշների խորացման» կոնցեպցիայով, որի դործնական կի-

րառումը «Գիրք ճանապարհի» պայմաններում հասցնում է լեզվական-ոճական խրթինության, նրանց արվեստը դարձնում բարդ և անմատչելի:

Սակայն, շուտով Չարենցը, ինչպես և նրա հետ միասին այս կոնցեպցիայի պաշտպանությամբ հանդես եկող Ակ. Բակունցը, Մ. Արմենը և մյուսները, հեռանում են հարցի այդ սխալ դրվածքից: Չարենցի և Բակունցի հետագա ելույթներում (հատկապես Հայաստանի սովետական գրողների և Սովետական գրողների առաջին համագումարում) արդեն որոշակի են և՛ մեկի, և՛ մյուսի առավել ինտենսիվ ջանքերն ու որոնումները ազգային ձևի, անցյալի ժառանգության հետ սովետական կուլտուրայի փոխհարաբերության հարցի մեկնաբանության բնագավառում:

Ստեղծագործական հարցերի ըմբռնման Արմենի՝ որպես ստեղծագործողի, ապրած էվոլյուցիան իր էական կողմերով դրսևորվում է նրա «Հեղնար աղբյուր» վիպակում, որը հրապարակվելուն պես արժանանում է ընթերցող հասարակայնության ուշադրությանը: Քննադատության մեջ վիպակի մասին արտահայտվում են բազմազան տեսակետներ, բայց և միշտ էլ անտեսվում է՝ նրա այս, կարելի է ասել, հիմնական կողմը, վիպակի պրոբլեմատիկան:

Իր նպատակադրությամբ «Հեղնար աղբյուր»-ը անմիջականորեն առնչվում է 1930 թվականին հրապարակված Արմենի «Երևան» վիպակի հետ: Թե՛ մեկում, և թե՛ մյուսում հեղինակին հետաքրքրող հիմնական հարցը սովետական ժողովուրդների՝ կոնկրետ դեպքում հայ ժողովրդի սովետական ժամանակաշրջանի կուլտուրայի զարգացման հեռանկարների հարցն է, նրա ազգային բնույթի հարցը:

Այս իմաստով, ձեռնամուխ լինելով «Հեղնար աղբյուր»-ին, Արմենը, ըստ էության, նպատակ է ունեցել առավել հստակությամբ արտահայտել, ինչպես և ուղղել, իր ստեղծագործական այն ըմբռնումները, որոնք «Երևան» վիպակում առաջ էին քաշված խճճված կերպով և ստացել էին հաճախ հիվանդագին, արատավոր, երբեմն էլ անորոշ լուծում: Այգ արատավորությունը ամենից առաջ դրսևորվել է արևելյան ժողովուրդներին, ինչպես և հայ ժողովրդին, էկզոտիկ, առեղծվածային անըմբռնելի էությունը վերագրելու փորձի մեջ, որով Արմենը իր հիմնավորում էր արևելյան ժողովուրդների ազգային արվեստի խիստ առանձնահատուկ բնույթը: «Երևանը» ձախողված գործ էր արվեստի տեսակետից: Դեղարվեստական կերպարներ «ստեղծելու «կենդանի մարդու» ռապակական հակադեղարվեստական «տեսության» հետևությամբ Արմենի հերոսը վիպակում հանդես է գալիս միայն և միայն սեփական ներքնաշխարհի պեղման ընթացքով, առանց կոնկրետ կապերի և փոխհարաբերությունների միջավայրի հետ, որին վիպակում փոխարինում են ֆորմալիստական այլ և այլ տրյուկներ:

«Հեղնար աղբյուր»-ում Արմենը ազատագրվում է «կենդանի մարդու» հակադեղարվեստական տեսության ազդեցությունից: Նրա հերոսը՝ անցյալում ճանաչված վարպետ Մկրտիչը, պատկերվում է միջավայրի հետ կենդանի փոխհարաբերության մեջ, իրականությամբ պայմանավորված հոգեբանությամբ և գործով, որի միջոցով Արմենն արտահայտում է իր ստեղծագործական սկզբունքներն ու ըմբռնումները, որոնց մեջ նկատելի է նրա որոշակի, թեև ոչ միշտ հետևողական շրջադարձը «Երևան»-ում պաշտպանվող «ազգային խիստ առանձնահատուկ» արվեստի արատավոր կոնցեպցիայից:

«Հեղնար աղբյուր»-ի նշված այս պրոբլեմատիկան ցույց տալու համար փորձենք հետևել նրա սյուժետային ընթացքին:

Վիպակի առաջին էջերից, որոնք նախաբան են հանդիսանում պատկերվող հետագա դեպքերի համար, գծագրվում է ուստա Մկրտիչի կերպարը: Սկիզբ և հերոսի հոգեկան մեկ վիճակից մյուսը անցում հանդիսացող ռեֆրենով՝ «Լենինականի հին թաղերից մեկում, — Չորի բողազում, որն ամենայն իրավամբ դեռ կարող է կրել Գյումրի անունը, իր փոքրիկ տան մեջ մեռնում էր աղբյուրների հոշակավոր վարպետ ուստա Մկրտիչը», — վիպակի հենց սկզբից ընդգծվում է, որ մեռնողը սովորական մարդ չէ, որ նրա մահը ցնցող իրողություն է շրջապատի համար: Այնուհետև ժողովրդի էպիկական մտածողության, էպոսի արտահայտչական տարրերի օգտագործումով տրվում է հերոսի կյանքի պատմությունը: Ակներև է կերպարանավորելու Արմենի պրիոմների և այն սկզբունքների ընդհանրությունը, որ պաշտպանում էր ն. Չարենցը «էպիկական լուսարացում», էպիկական մեծ կտավների և կերպարների ստեղծումը համարելով անհետաձգելի անհրաժեշտություն սովետական գրականության համար:

Մեռնող 65-ամյա ուստա Մկրտիչը քառասուն տարվա վարպետ է, նա կառուցել է քառասուն աղբյուր, որոնցից առատորեն իրենց ծարավն են հագեցրել և հագեցնում սեփական ու այլ ազգի ժողովրդի մարդիկ: Եվ այժմ քառասուներորդ աղբյուրն ավարտելուց անմիջապես հետո՝ ժողովրդի էպիկական մտածողությամբ պատմականորեն անհրաժեշտ դերը կատարելուց հետո, ուստան անկողին է ընկել և մեռնում է:

Մեռնում է ուստա Մկրտիչը, և մահվան մահճում նրա աչքի առջև վերակենդանանում է իր ողջ կյանքը՝ իր կառուցած քառասուն աղբյուրը: Անթարթ նայում է՝ ուստան իր առաջին աղբյուրին և նկատում, որ նրանից ցայտող ջուրը, երբեք այդքան վճիտ չի եղել, այդքան պարզ ու մաքուր: Առաջին պահ ուստային թվում է, թե այդպես ցայտելով աղբյուրից հոսում է իր կյանքը, այդ պատճառով էլ այն սպառվել է, և ինքը մեռնում է, ցամաքում է իր կյանքի աղբյուրը, ինչպես ցամաքեց իր քառասուն աղբյուրներից զատ կառուցած Հեղնար աղբյուրը: «Բսկ հետո թվաց, — գրում է Արմենը, — թե այնտեղ հոսողը բուրդովին էլ իր կյանքը չէր, այլ երկրի արյունն էր, որ նշանակված էր նրա գավակների երակները կյանք լցնելու համար, իսկ ինքը, ուստա Մկրտիչը, մի սովորական գյումրեցի էր, որին, սակայն վիճակված էր եղել բաց անել իր երկրի քառասուն աղբյուրները, իր ժամանակակիցների համար, իր երկրակիցների համար: Եվ նա դո՛հ էր այդ մեծ, այդ բարձր պատվից...»:

Որոշակի է Արմենի ստեղծագործական ելակետը, որ զարգացվում է մինչև վիպակի վերջին էջերը. արձագանքել ժողովրդի ամենական սական խնդիրներին, խորապես արտացոլել նրա մղումներն ու ձգտումները, որն է ճշմարիտ արվեստի զարգացման միակ ճանապարհը, ամեն մի ստեղծագործության մնայնություն գրավականը:

Մյուս կողմից՝ ակներև է նաև ժողովրդական ստեղծագործության ակունքներին մերձենալու, անմիջականորեն նրա մեջ ստեղծագործական կռվաններ որոնելու Արմենի պահանջը, որը ժամանակին ամենայն հետևողականությամբ պաշտպանում էին սովետահայ գրականության անվանի ներկայացուցիչներ Դ. Դեմիրճյանը, Ստ. Չորյանը, Ե. Չարենցը, Ա. Բակունցը:

Այս կապակցությամբ ուշագրավ է ուստա Մկրտիչի կառուցած քսանմեկերորդ աղբյուրի պատմությունը: Այն միակն էր, որ կառուցվել էր ինչ-որ մեծատան պատվերով ու ճաշակով. կառուցել էր ուստան, և հետո խորապես զղջացել, նկատելով, որ իր կառուցած այդ աղբյուրից ջուր խմելու իջնող ան-

ցորդը, կարծես, մտնում էր պատվիրատուի տան հովանու տակ, երկրպագում այդ տանը: Ուստան զայրույթով անիծել էր տանտիրոջը, իսկ ունույնցիայից հետո շտապել սեփական ձեռքերով քար ու քանդ անելու աղբյուրի վրա իջնող պատշգամբը և հաճույքով տեսել էր, որ այն արդեն քանդված է:

Քանդվել էր այն, ինչ կաշկանդում էր ժողովրդին, հարկադրում ծուել մեջքը, կորցնել սեփական արժանապատվությունը:

Քսանմեկերորդ աղբյուրից հետո ուստի մյուս բոլոր աղբյուրները բացվել էին միայն և միայն մայր հողի բնական ընդերքից, ինքնաբուխ ցայթքով, առանց մարդուն հարկադրելու կամ կաշկանդելու պայմանականության:

Քառասուներորդ աղբյուրը ուստան կառուցել էր արտակարգ պայմաններում. բացահայտ ատելությամբ երկաթե ծորակների դեմ (ակնարկում է ժխտողական վերաբերմունքը կոնստրուկտիվիզմի նկատմամբ զրականության և արվեստի մեջ), ուստան ցանկացել է հին Գյումրիի փոխարեն բարձրացող նոր լենինականի տեքստիլ գործարանի լակում կառուցել տրադիցիոն մի նոր աղբյուր: Ավարտելով աղբյուրը ուստան ինչպես իր բոլոր աղբյուրների ճակատին, այստեղ ևս փորագրել էր իր անունը համապատասխան բացատրությամբ:

Հիշում է ուստան իր քառասուն աղբյուրը, և նրան ուրախություն է պատճառում այն գիտակցությունը, որ ավարտելով իր կյանքը, թողնում է իր երկրի ընդերքից, հողից բարձրացող քառասուն վճիտ աղբյուր, որոնք, հագեցնելով մարդկանց ծարավը, պետք է վառ պահեն իր անունը, իր գործը:

Իր հերոսի հոգու այս անցումները Արմենը բացահայտում է խորը լիրիզմով, ընթերցողին համակում անմիջական սիրով, միաժամանակ՝ խորը ակնածանքով ուստայի նկատմամբ:

Հետևելով ժողովրդական մտածողությանը, որով ժողովրդի մեծ մարդիկ մեռնելով հանդերձ, կենդանի են ժամանակակիցների և սերունդների համար, Արմենը վիպակում չի ներկայացնում ուստայի թաղումը: Դրան փոխարինում է ուստա Մկրտիչի հետ միասին ժողովրդի յոթ սրբությունները՝ արվեստներն ու գիտությունները ներկայացնող վեց վարպետների վարակող շնչով ստեղծված խնձույքի պատկերը՝ Արփաշայի ափին:

Խնձույքի պատկերով Արմենը գեղարվեստորեն ցուցադրում է ժողովրդական իմաստությունը անցնող կյանքի՝ հոսող ջրերի, և ապրող գործի մասին, ժողովրդի դարավոր գոյությամբ ստեղծված արժեքների անմահության մասին: Այս պատկերը հանդես եկող կերպարների փոխհարաբերությամբ և մանրամասներով գծագրված է ստեղծագործական հենց այն ելակետով, որով և ուստա Մկրտիչը, որը մարմնավորում է ժողովրդի կենսահայեցողությունը, նրա ստեղծագործական անկուտրելի ոգին և խորը լավատեսությունը:

Մեռնում է ուստան. բնության և պատմության՝ ժամանակի անխուսափելի ընթացքի մեջ դեպի առաջ, մեռնելու են նաև նրա մյուս վեց ժամանակակիցները, բայց մինչդեռ անզոր ընթացքի օրինաչափության առջև, ուստան հավիտենապես կենդանի է պատմության առաջ շարժվող ընթացքի մեջ՝ իր ժամանակակիցների, իր ժամանակի տարերքն ու էությունը, իր «երկրի արյունը» վեր հանելու և իր երկրակիցների՝ ժամանակակիցների ու սերունդների մեջ ներարկելու հրաշագործ կարողությամբ, իր քառասուն աղբյուրներով:

Հենց այդպես էլ իր մահն ընկալում է հռչակավոր ուստան և ընդունում այն էպիկական խաղաղությամբ և հանգստությամբ: Ուստի ողբերգությունը, նրա մտահոգությունն այլ է, այն «մի փոքր, շատ փոքր բանը», որի պատճառով

մահվան մահճում նրան թվում է, թե մեռնելու են իր գործն ու անունը, իր քառասուն աղբյուրները: Էլ ասես իր վիպակով հենց այս ողբերգությունը բացահայտելու նպատակն էլ հետապնդում է Արմենը, վերարտադրելով տարիներ առաջ հերոսի կյանքում կատարված դեպքերը: Հենց այստեղ էլ Արմենը ամբողջականացնում և ընդհանրացնում է իր վերաբերմունքը անցյալի կուտուրայի նկատմամբ, զարգացնում այն գաղափարը, որ անցյալի կուտուրայի արժեքները մեծ են իրենց ժողովրդական ակունքով, հարազատության մեջ ժողովրդի մղումներին ու ձգտումներին, և որ այդուհանդերձ անցյալի կուտուրային հատուկ են նաև որոշակի, ժամանակով պայմանավորված սահմանափակություններ, որոնցից հրաժարվելն անխուսափելի է, հրամայաբար անհրաժեշտ պատմականորեն:

Վիպակի բուն մասում հին Գյումրիի կյանքի՝ գերազանցապես կենցաղի, նկարագրության ֆոնի վրա Արմենը վերարտադրում է ուստա Մկրտիչի կնոջ՝ Հեղինարի, սիրային փոխհարաբերությունները գյումրեցի մի երիտասարդի հետ, Հեղինարի և Վարոսի գաղտնի հանդիպումները ադրբեջանական թաղամասում, նրանց փոխադարձ, թեև վիպակում համապատասխան խորությամբ չհիմնավորված, ինչպես և ուրիշ սենտիմենտալ երանգ ունեցող սերը՝ սիրային այդօրինակ կապի դատապարտելիության ամբողջ գիտակցությամբ հանդերձ: Հաջող է տրված հատկապես Հեղինարի սարսափն ու երկյուղածությունը, հակասությունը նրա բնական մղումների և բարոյական համոզմունքների միջև: Ինչպես իր բոլոր հայրենակիցների, հավասարապես և՛ հայերի, և՛ ադրբեջանցիների ու հույների, նույնպես և Հեղինարի մեջ ամրացած է նախնիներից ժառանգաբար անցնող այն սկզբունքը, որ ամուսնացած կնոջ սերն ընտանիքից դուրս, ուրիշի նկատմամբ աններելի հանցագործություն է աստծո առջև և խստորեն պատրժվում է նրա կամքով:

Մարդու բնական ձգտումների և դարավոր քարացած նախապաշարումների միջև գոյություն ունեցող այս հակասությունը առավել սրությամբ բացահայտվում է վիպակի կերպարներից մեկ ուրիշի՝ Երանոսի միջոցով: Հանդիպելով ծայտված Հեղինարին, համոզված, որ նա ադրբեջանուհի է, Երանոսը սիրահարվում է նրան. մինչդեռ քրիստոնեական կրոնը չէր հանդուրժում սերը այլադավան անձնավորության նկատմամբ: Բնական, մարդկային իր զգացմունքների մղումով Երանոսը ծառանում է ոչ միայն ամուսնական օրինականության, այլև սիրո մեջ դավանանքային խտրականության դեմ, և իր դրության անելանելիության գիտակցությամբ ինքնասպանություն գործում:

Երանոսի հոգեկան խռովքին ու տառապանքին մոտիկից, անմիջականորեն հաղորդակից ուստա Մկրտիչը, Գյումրու բնակիչների՝ և՛ հայերի և՛ ադրբեջանցիների ու հույների կողմից ճանաչված և սիրված նրա մեծ ժամանակակիցը, կարեկցելով հանդերձ Երանոսին, չի կարողանում հասկանալ նրա զգացմունքը:

Երանոսի կերպարի միջոցով, Գյումրու կյանքի, կենցաղային սովորությունների՝ որոշ մաներայնությամբ հանդերձ, կոլորիտի վերարտադրությամբ, Արմենը վեր է հանում իր հերոսի՝ ուստա Մկրտիչի միջավայրով, իրական հարաբերություններով պայմանավորված հոգեբանությունն ու ըմբռնումները, նախապատրաստում նրա վերաբերմունքը սեփական կնոջ նկատմամբ, բացահայտում քառասուն աղբյուրներից զատ՝ «գերեզմանի վրա» բարձրացող նրա ստեղծագործության իրական հիմքերը, ստեղծագործություն, որից օգտվելը իր

կյանքի՝ ստեղծագործական ճանապարհի վերջում, սովետական օրերին ուստան աններելի հանցագործություն է համարում սերունդների համար:

Իր հանցանքի ահավորության սարսափից, արդեն ադրբեջանական թաղամասի կանանց զայրույթը ճաշակած Հեղնարը՝ ուստայի հայտնվելուն . պես «հանցանքի վայրում», անշնչացած փոկում է հատակին:

Բնական, կենդանի գույներով և երանգներով է ներկայացնում Արմենը ուստայի կնոջ հետ կապված դեպքերի ցնցող տպավորությունը բնակիչների վրա, ուստի արժանապատվությամբ լի ծանր վիշտը, որի արտահայտությունն էր Հեղնար աղբյուրը իր փորագրությամբ՝ գաղափարական իմաստով, այն, որ ամուսնանալով կինը պետք է հրաժարվի իր մարդկային շատ և շատ ձգտումներից, այլապես նա հանցավոր է, և չի կարող խուսափել աստծո դատաստանից: Բնորոշ էն Հեղնար աղբյուրի ցամաքելու «հրաշքի» առթիվ ներկայացված մարդկային ապրումները, գավառական քաղաքի բնակչության ընդհանուր երկյուղածությունը, այդ ֆոնի վրա Վարոսի խելահեղ որոշումը՝ իր և Հեղնարի մեղքերը քվելու համար ոտքով նրուսաղեմ մեկնելու մասին: Արմենը հաջողությամբ է ցուցադրել վիպակի գաղափարական բովանդակության պարզաբանման տեսակետից կարևոր ուստա Մկրտիչի այն ըմբռնումը, ըստ որի մարդկանց հոգու մեջ պետք է փնտրել ամեն մի հրաշքի, այդ թվում և իր «հրաշք» աղբյուրի՝ մոռացության արժանի ստեղծագործության, բացատրությունը, միաժամանակ և արդարացումը:

Վիպակի վերջաբանում Արմենը վերադառնում է նախաբանում ընդհատվող դեպքերին, նկարագրում մեռած ուստայի որդու հանդիպումը Հեղնար աղբյուրի մոտ արդեն ծերացած Վարոսին: Նրբորեն է պատկերում Վարոսի ապրումները սիրած կնոջ որդուն հանդիպելու պահին, նրա ցավն ու ափսոսանքը, երբ պարզվում է, որ աղբյուրը ոչ մի հրաշք չի պարունակում իր մեջ և հոսել, դադարել ու ցամաքել է ուստայի մի հասարակ հնարքով: «—Յա...րպր կյանքս ընչի՞ անցավ...» — կարծես խորը քնից արթնացած բացազանչում է Վարոսը, արտահայտելով հրաշքին հավատացած՝ նախապաշարումներով կաշկանդված իր ժամանակակիցների խորր հիասթափությունն ու ափսոսանքը անցած անտեղի և անիմաստ կյանքի համար:

Նախաբանում վերարտադրվող Հեղնար աղբյուրի առիթով ուստայի հոգեկան ապրումների հետ սերտորեն կապված ֆինալային այս դիպվածով Արմենը վերարտադրում է մարդկային էությունը կաշկանդող և խեղաթյուրող դարավոր նախապաշարումների կործանումը սովետական կյանքի պայմաններում, միաժամանակ պատկերվող դեպքերի և հարաբերությունների տողամիջում ամփոփում և ամբողջականացնում իր ստեղծագործական ըմբռնումները:

Ի տարբերություն քառասուն աղբյուրների, ուստա Մկրտիչը Հեղնար աղբյուրը կառուցելիս հեռացել էր աղբյուրներ կառուցելու իր սկզբունքից, ստեղծել այն նախապաշարումների վրա — այստեղից նրա ողբերգությունը, որով Արմենը ցուցադրում է քարացածին, հնին կառչելու վտանգավորությունը արվեստագետի համար, բացահայտում ու պատճառաբանում իրականությամբ պայմանավորված հակասությունների և սահմանափակությունների անխուսափելիությունը անցյալի կուլտուրայի մեջ: Արմենը ամփոփում է սովետական դրականության զարգացման ուղիների մասին իր հայեցակետը, պաշտպանում ժողովրդական ստեղծագործության, անցյալի կուլտուրայի ազգային առողջ տրադիցիաների՝ քուտասուն ցայտող աղբյուրների, զեղարվեստական մեծ փոր-

ձի վրա սովետական ժողովուրդների նոր կուլտուրան զարգացնելու և առաջ մղելու անհրաժեշտությունը:

Գյումրու լնակիչներին, ինչպես հայերին, նույնպես և ադրիւջանցիներին ու հույներին ծառայող քառասուն աղբյուրների պատկերով Արմենն արտահայտում է այն միտքը, որ ինչպես անմահ ուստայի քառասուն աղբյուրները, սովետական ժողովուրդներից յուրաքանչյուրի՝ կոնկրետ դեպքում հայ ժողովրդի նոր կուլտուրան, վեր հանելով նրա սովետական ժամանակաշրջանի էությունն ու իսկական ձգտումները, ներշնչանքի ու գեղարվեստական ազդեցության աղբյուր կծառայի նաև սովետական մյուս ժողովուրդներին, սովետական միասնական մեծ կուլտուրան հարստացնելով ազգային բազմերանգ գույներով ու երանդներով:

Այս ճշմարիտ հայեցակետը, սակայն, Արմենի վիպակում տեղ-տեղ հետևողականորեն չի զարգացվում, տեղ-տեղ խախտվում է նրա առաջ քաշած ստեղծագործական սկզբունքների ամբողջականությունը: Արմենը անտեսում է մասնավորապես գրական ուսումնառության անհրաժեշտությունը մյուս ժողովուրդների կուլտուրայից, համաշխարհային կուլտուրայից, որը սահմանափակություն է բերում սովետական գրականության զարգացման հեռանկարների նրա ըմբռնմանը:

Այսուհանդերձ «Հեղնար աղբյուր»-ում պաշտպանվող ստեղծագործական սկզբունքներով Արմենը կանգնած է ժամանակի գրական առաջընթաց դիրքերի վրա, որը նրա ինքնատիպ ստեղծագործության արժանիքներից մեկն է. ուշագրավ սովետական գրականության պատմության ուսումնասիրության տեսակետից: