ՀԱՅԿԱԿԱՆ
ԳՐԱԿՈՒԹՅԱՆ
ՀՈՒՇԵՐ


ՀՍՍՌ
ԱԿԱԴԵՄԻԱ

АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ им. М. АБЕГЯНА

ВОПРОСЫ СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1963

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՌ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
Մ. ԱԲԵՂՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

891.99.09
4 -

ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՑ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՑԵՐ

A II 21549



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՌ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1963

Տպագրվում է Հայկական ՍՍՌ Գիտությունների ակադեմիայի
խմբագրական-հրատարակչական խորհրդի որոշմամբ

«Ժամանակակից գրականության հարցեր» ժողովածուն լուսաբանում է սովետական գրականության հումանիստական բովանդակության, սովետական գրականության հերոսի, ազգային արվեստի ինտերնացիոնալ բնույթի, ժողովուրդների բարեկամության թեմայի ավանդությունների, արվեստի ժամանակակից ոճի, նորարարության կենսական պրոբլեմները:

Ս. ԱՂԱԲԱԲՅԱՆ

ԴՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ՄԵՐ ԺԱՄԱՆԱԿԻ ՀԵՐՈՍՆԵՐԸ

Կոմունիստական պարտիայի 22-րդ պատմական համագումարի որոշումները լուսավորում են մարդկության զարգացման ու հետագա առաջխաղացման ուղիները: Մեր դարաշրջանի մեծագույն փաստաթուղթը՝ Կոմունիստական պարտիայի նոր Ծրագիրը, համաշխարհային նշանակություն ունեցող քաղաքական, տնտեսական, բարոյագիտական, գիտական պրոբլեմների հետ միասին առաջադրեց նաև ժամանակի գեղագիտության գլխավոր խնդիրները: Ծրագիրը սոցիալիստական գեղագիտության տեսական հիմունքների զարգացման ու մշակման համար անհատակ ակունք է ոչ միայն այն հոդվածներով, որոնք ուղղակիորեն, անմիջականորեն վերաբերում են գրականության բովանդակության ու ընկըղումներին, այլև մյուս բոլոր հոդվածների բովանդակ հարբսուրյամբ, որոնք տեսականորեն իմաստավորում են մեր ժամանակի հասարակական կյանքի զարգացման անհրաժեշտությունն ու գլխավոր ուղղությունը:

Ծրագրի գլխավոր խնդիրը հանդիսանում է մարդագիտության, նոր հասարակության մարդու դաստիարակության ու բնավորության նոր գծերի ձևավորման խնդիրը, «մարդու մարդկայնացման» խնդիրը, որի մեջ էին տեսնում գիտական կոմունիզմի հիմնադիրները ապագա հասարակության նպատակների նպատակը: Ահա թե ինչու գրականությունը՝ մարդագիտության արվեստը, ինչպես իմաստուն ու դիպուկ բնութագրել է Մաքսիմ Գորկին, ամենամտերիմ հարաբերությունների մեջ է դարաշրջանի սոցիալական

ու քաղաքական, անտեսական ու գիտական այն պրոբլեմների հետ, որոնց լուսացած հայտարարը հանդիսացավ Ծրագիրը:

Պարտիայի 22-րդ համագումարի որոշումներում առանձնակի ընդգծվեց «հոգևոր առաջադիմյան» գլխավոր լծակների՝ գրականության ու արվեստների, անգնահատելի ու վիճելարի դերը մեր հասարակության կյանքում:

Գրականության ու արվեստների գաղափարակերտական նշանակությանը տրված բարձր գնահատականը կապված է ամենից առաջ այն պատմական իրողության հետ, որ դեպի կոմունիզմ կատարվող անցման ընթացքում հասարակական կյանքում ավելի ու ավելի է ընդգծվում բարոյական սկզբունքների նշանակությունը, ավելի է լայնանում բարոյական դաստիարակության շրջանակը, հռչակվում է հոգևոր ազատության մթնոլորտը, որ դպրի չափով կաշկանդված էր անձի պաշտամունքի տիրապետության ծանր տարիներին:

Անձի պաշտամունքի պարտիական քննադատությունը ոչ թե ու ոչ միայն անցած շրջանի թուլլ տրված սխալների արձանագրման նպատակ է հետապնդում, այլ ամենից առաջ հռչակում է կոմունիստական բարոյականության բարձր հիմունքների վրա հոգևոր ազատության մթնոլորտը, ժողովրդական նախաձեռնության ու մարդու կոչման բարձրացման մթնոլորտը:

Դատելի չէ, որ անհատի պաշտամունքի իրադրության մեջ դժվարանում էր գրականության կապը կենդանի կյանքի հետ, գրականության մեջ «նեղմուծված» պարադրանության ու իրականության դունագարդումը ազդեցություն էին ունենում գաղափարական-գեղարվեստական էության, կաշկանդում գրողների ջանքերը՝ գարի կենսագրության, ժողովրդական կյանքը՝ դարգացման հակասություններով ու բարդություններով ցուցադրելու համար: Գրական մերձավոր առօրյայից հայտնի են դեպքեր, երբ ճշմարտության արտահայտման որոշ փորձեր դիտվում էին որպես դրպարտագիր, հոգեբանական վերլուծության հետամուտ յուրաքանչյուր գիրք համարվում էր «պսիխոլոգիզմի արտահայտություն», գրական ձևի նորդման ամեն մի ևրևույթ՝ ֆորմալիզմի ու անամիջ ինդիվիդուալիզմի դրսևորում: Դժբախտությունը ոչ այնքան՝ ինչպես առաջադիմյան հղկյուրից թափված հոլջոլջումների առաջադիմյունն էր, որքան այն, որ գրականության միջից աննկատելիորեն սկսել էր դուրս մղվել մարդը՝ կենդանի ապրումներով, հոգևոր հարստությամբ, բնավորության

ճշմարտացի գծերով, իր կենսական արմատներով ու պատմական դերով: Պարտիական համագումարը գրականությանը վերադարձրեց նրա իսկական հերոսին՝ մարդուն, վերադարձրեց նրա մարդկայնությունը, նրա կենդանի բնավորությունն ու հոգու հարստությունը: Ճիշտ է, որ գրականության մեջ արմատակալած նախապաշարմունքներից ու դոգմաններից ձերբազատվելու ընթացքը հասարակ մեխանիկական գործողություն չէ,—դա բարդ պրոցես է,—բայց գեղագիտական դիրքերի ճշտման կանխանշանները վկայում են այն մասին, որ մեր գրականությունը թեւակոխում է մի նոր, արդյունավետ ու խոստումնալից ճանապարհ: Եվ այդ ճանապարհին, որպես գլխավոր ու վճռական գեղագիտական խնդիր, ծառանում է նորից գրականության հերոսի պրոբլեմը: Սովետական գրականությունը իր կերպարների ամբողջ գինարանով կոչված է արտացոլել հասարակության հոգևոր կյանքի բարոյական ակզբունքներն ու իդեալները, տվյալ ժամանակի հասարակական պրոբլեմատիկան, տրամադրությունները ու ձգտումները: Բայց դա սոսկ պասսիվ, հայելացողական արտացոլում չէ: Գրականության մարքսիստական իմաստն էլ այն է, որ նա ակտիվորեն մասնակցում է հասարակության հոգևոր կյանքի ձևավորմանը, օգնում է մարդկային որոշակի հատկությունների ու բնավորությունների կազմակերպմանը:

Մեր երկրում գրականության գրաված առանձնահատուկ դրությունը,—ասում էր Մաքսիմ Գորկին,—պրոլետարին դնում է «...ոչ միայն ռեալիստական գրականության համար ավանդական համարվող «աշխարհի ու մարդկանց գատաւորի», «կյանքի քննադատների» դիրքում, այլև իրավունք է տալիս մեզ անմիջականորեն մասնակցելու նոր կյանքի շինարարությանը, աշխարհի վերափոխության ընթացքին . . .»[1]:

Նոր կյանքի շինարարությանը մասնակցելը երբեմն, մակերեսահայեցության դեպքում, հանգեցվում է այդ հասկացողության դրծնական, առօրեական կողմին, պրոլի «նատակյաց» կամ «փոփուռական» կենցաղին:

Կյանքի ընթացքին պրոլի մասնակցության աստիճանը չափվում է նախ և առաջ նրանով, թե ինչպիսի խորաթափանցությամբ ու վարպետությամբ է նա կարողանում հայտնագործել ժամանակի գլխավոր հերոսի ճշմարտությունը, պատմական պրո-

[1] М. Горький, Собр. соч., т. 27, стр. 331.

ցեսի կենդանի կրողն «մարդկային» բովանդակությունը, ինչպիսի հոգեբանական հագեցվածությամբ է բացահայտում մարդու հանդիպումը պատմության հետ, նրա պսիխոդիցամիկան: Պարտիայի մանիֆեստի մեջ առանձնացված «Կոմունիստի բարոյական կոդեքսը», որ «սովետական բնավորության» կոչվող հասկացողության հանրագումարն է, գեղարվեստական գրականության համար ուղեցույց-ծրագիր է, որը ենթադրում է, սակայն, ոչ թե հայտնի մարդկային գծերի սխեմատիկ վերարծարծում, այլ այդ հատկությունների ճանաչում ու հայտաբերում կյանքի իրական պրոցեսների մեջ, կենդանի հարաբերությունների մեջ:

Մեր ժամանակի հերոսի պատկերման պրոբլեմը գրականության կենտրոնական պրոբլեմն է: Դրանով են որոշվում գրականության և՛ ռեալիստական լիարժեքությունը, և՛ արդիական պաթոսը, և՛ հուզական-ինտելեկտուալ բովանդակության հարստությունը:

Յուրաքանչյուր դարաշրջան ունի իր հերոսը, մարդու վարքագծի դնահատության իր չափանիշը: Սովետական գրականությունը աշխարհի առաջավոր գրականության կոչումն է ստացել այն բանի շնորհիվ, որ մարդուն ցուցադրում և նրա մասին դատում է պատմության առաջխաղացման դիրքերից, աշխարհավերակառուցման դիրքերից, նոր մարդու հոգեբանության միջոցով ներկայացնում է մեր հասարակության դեմքը, կյանքի զարգացման ուղիները: Այստեղից էլ մեծ կարևորություն է ստանում նոր մարդու ճշմարտացի ու բազմակողմանի պատկերումը գրական ստեղծագործություններում՝ վիպերում ու պատմվածքներում, դրամատուրգիայում ու պոեզիայում:

Բազմազան ու բազմերանգ են հերոսի պատկերման ասպեկտները, բայց այդ բազմազանության մեջ կան կողմեր, որոնք առանձնապես կարևոր են նոր մարդու գեղարվեստական լիարժեք կերպարը ստեղծելու ճանապարհին:

Մեր դարաշրջանի, կոմունիստական շինարարության գլխավոր առանձնահատկությունը աշխատանքի նկատմամբ մարդկանց վերաբերմունքի հարցն է: Պարտիայի ծրագրում ասված է. «Պարտիան դաստիարակչական աշխատանքի հիմքում դնում է հասարակության բոլոր անդամների շրջանում աշխատանքի նկատմամբ կոմունիստական վերաբերմունք զարգացնելը»:

Աշխատանքը սովետական մարդու կյանքի հիմքն է, նրա հոգևոր աշխարհի հիմքը: Այդ պատճառով էլ նոր մարդու հոգևոր աշխարհի գեղարվեստական ուսումնասիրությունը պետք է սկսվի նրա հիմքերի ճանաչումից, աշխատանքի գաղափարի, նրա փիլիսոփայության խոր և լայն ուսումնասիրությունից: Ճիշտ է նկատվում, թե աշխատանքի թեմատիկան, դրականության զարգացման համար նրա նշանակության հարցը ավելի մշակվել է տեսականորեն, քան թե իրագործվել է գեղարվեստական առօրյայում: Այս իմաստով ուշագրավ են, օրինակ, Դ. Դեմիրճյանի հոդվածները, որոնց մեջ զարմանալի խոր դիտողություններ կան աշխատանքի փիլիսոփայական ու գեղագիտական արժեքի մասին:

«Գլխավորը մարդու մեջ» հոդվածում Դ. Դեմիրճյանը գրում է. «Ես անցնում եմ իմ հոդվածի ամենաէականգավոր մասերին՝ «ուսուցիչներին»: Ես ինքս ինձ հարցնում եմ՝ երբ համաշխարհային կոմունիզմ լինի, ի՞նչ ապագա է սպասվում մարդկությանը: Իսկ դա կլինի, եթե «ուսուցչ» լինեմ և որպեսզի ոչ ոք չվիճի, շատ տարիներ հետո: Բայց պատմականորեն շուտով կգա մի ժամանակ, երբ մարդկությունը հավիտյանս հավիտենից վերջ կդնի մարդու և մարդկության դեմ մղվող պատերազմներին: Եվ ահա այդ ժամանակ ի՞նչով պետք է զբաղվեն մարդկությունը, հետևաբար և դրականությունը:

Հակիրճ, պարզ ու որոշակի ասենք՝ մարդկությունը որպես տեր, որպես հրամայող երեն կհակադրի բնությանը: Եվ հավիտյանս հավիտենից պայքար կմղի բնության դեմ: Եվ մարդկային մեկ գինքը, որի ուժի հետ բնությունը հաշվի կնստի, կլինի ստեղծագործական աշխատանքը: Յուրաքանչյուր մարդ պետք է երեն կոչի լիարժեք աշխատանքի, պետք է իր ուժերը նվիրաբերի այդ բարձրացից աշխատանքին: Թող անհնարանան այն պատրանքները, թե որևէ մեկը կարող է «դումակ» գրվել, թե նա կարող է ինքնախաբեությամբ ավելի քիչ աշխատել իր հնարավորություններից: Աշխարհից կանհետանա անաշխատ կյանքը: Ես դիտավորյալ բարդացրի իմ ֆանտաստիկական խնդիրը: Հնարավոր է, որ ապագայի մարդկանցից որևէ մեկը աշխատանքը ներկայացնի որպես պարտականություն, ինչպես հիմա, և ոչ թե որպես հաճույք: Ի՞նչ կլինի այդ դեպքում: Միևնույն է, բնությունը՝ անկախ մեր սիրուց և ատելությունից, մեզ հետ «խաղաղության դաշինք» կկնքի միայն այն ժամանակ, երբ մենք անվերապահորեն

կցուցադրինք աշխատանքի նկատմամբ մեր խիստ պատասխանատվությունը:

Հակառակ դեպքում բնությունը կշարժի իր բևեռների առանցքը դեպի հատարակած ու այնտեղ կկախարժ դաշինքը (թուղթ ունեք ձեզ այս «վայրենի ֆանտազիան»): Բնությունը մեզ համար բարի քեռի չի լինելի և մեզ ոչ մի կոպեկ չի տա, և իսպառ են կարծում, թե նա բարի է կամ նա բարի կլինի,—նա միշտ ժլատ կլինի, և կոմունիզմի ժամանակ էլ նա կիաստարի այն, ինչ կվերցնի նրանից մեր աշխատանքը:

Ի՞նչ է առայժմ: Աշխատանքը, որ ոմանց կարծիքով պատմության մեջ եղել է միայն անցողիկ, հարկադիր անախորժություն, որը, նրանց կարծիքով, ապագայում այնքան պետք է թեթևանա, որ բոլորովին վերանա,—այդ աշխատանքը պետք է մնա մարդու հիմնական դրծը, հիմնական և հավերժական»[1]:

Աշխատանքի վերաբերյալ «կոմունիկական իմաստը», նրա հավերժական, անանցանելի նշանակությունը՝ մարդկության առաջադիմության այդ հիմքերի հիմքը, դեռևս գրականության մեջ չի ըմբռնվել որպես առաջատար գեղագիտական պրոբլեմ (ոչ միայն հայ գրականության մեջ): Իրականում, գրական միջավայրում շրջանառության մեջ է ինչ-որ «արիստոկրատական» վերաբերմունք մարդու աշխատանքային հարաբերությունների արտացոլման նկատմամբ: Լավագույն դեպքում մեր գրքերում աշխատանքը ներկայացվում է որպես պարտադիր ատրիբուտ՝ «մարդկային ներաշխարհ», «զուտ զգացմունքների» կողքին: Այդ իսկ պատճառով, ինչպես ասում էր Դ. Դեմիրճյանը, «կամ մարդը կորչում է աշխատանքի մեջ, կամ մարդը դուրս է մղվում աշխատանքից»:

Գրականությունը պետք է գիտակցի, որ աշխատանքով է պայմանավորված մեր գործաշրջանի համամարդկային իմաստը, որ աշխատանքի թեմայի գեղարվեստական լուծումից է զգալապես կախված մեր արվեստի ու գրականության հերոսների ժողովրդայնությունը:

Մեր մամուլում վերջերս հայտնվել են ակնակիաներ, որոնք ուղղված են գրականության մեջ աշխատանքային հերոսին պատկերելու փորձերի դեմ: Տպագրվում են հոդվածներ, որոնց մեջ «կենդանի անհատականության» դիրքերից բացատրում է աշխա-

[1] Д. Демирчян. „Главное в человеке", „Литературная газета", 1956, № 96.

տանքային գործունեության պատկերման խնդիրը: Ինչ խոսք, այդպիսի պատկերացումը, մարդկային հոգեբանության ներկայումը մոլորություն է: Ակնհայտ ոչ միայն երավունքը, այլև ուղղակի պարտականությունն է մարդուն նկարագրել իր աշխատանքի մեջ, իր կյանքի ու իր ժամանակի կենսական հարցերը լուծելիս:

«Հակահաշտանքային» այս տրամադրությունը, որ թափանցել է որոշ գրողների ու ակտարանների շրջանը, լուրովի հավատածադանքն է մեր գրքերում՝ վեպերում ու դրամաներում, տիրապետող տեխնիկիզմի ու մեքենայապաշտության: Բանն այն է, որ մեր շատ գրվածքներում հերոսները գեղեցիկ դատողություններ են անում աշխատանքի մասին, բայց երբ գալիս է արվեստի միջոցներով աշխատանքի էմոցիոնալ-ինտելեկտուալ խոր ընթացքը պատկերելու հարցը, այնքան ձանձրալի մանրամասնություններով են տալիս դա, որ ամեն քայլափոխի հերոսները իրենք ժխտում են ասաջադրած թեզը՝ աշխատանքի գեղեցկության ու գրավչության մասին, այսինքն՝ կատարվում է ճիշտ հակառակ պրոցեսը՝ մարդկանց հոգեկան շարժումները անհետանում են, մարդիկ չեն բացահայտվում որպես կենդանի անձնավորություններ, մեջտեղ են գալիս հոգեբանական աշխատրեի սղքատությունն ու սխեմատիզմը:

Մաքսիմ Գորկին, խոսելով մեր հասարակության մեջ աշխատանքի դերի մասին, ասում էր, որ աշխատանքը մեր օրերում առացել է իր իսկական արժեքը, դարձել է ստեղծագործություն: Ակնհայտից էլ նա խոր հիմնավորում տվեց սովետական գրականության մեջ աշխատանքի՝ որպես գրական հերոսների էության անբաժանելի հատկության հարցին, գրելով. «Սոցիալիստական ռեալիզմը կնշանակում է որպես գործունեություն, որպես ստեղծագործություն, որի նպատակն է մարդու արժեքավոր անհատական հատկությունների անդադրում զարգացումը»: Ուրեմն մեզանում աշխատանքը կախված է մարդու կամքի ու խնամելիկի զարգացման հետ, մարդկային գոյության իմաստի հետ:

Մարդու կյանքի իմաստի թեման գրականության մեջ ունի խոր արմատներ. անցյալ հարյուրամյակի խոսքի բոլոր մեծ վարպետները հաճախակի անդրադառնում էին այն ալրող հարցին, թե ինչի՞ մեջ է կայանում կյանքի իմաստն ու նպատակը, ինչո՞վ է արդարացվում երկրի վրա մարդու ապրելու իրավունքը և մեծ մասամբ հասարակական գեղեցիկ ու հակամարդկային բարքերի

մեջ չտեսնելով ազնիվ էդեալներ ու մեծ նպատակներ, հոգեկան գեղեցկություններ և ազնիվ գծեր, այլող կարոտով փափագում էին մի այնպիսի կյանք, որտեղ մարդն արժանանա իր բարձր կոչմանը, վերադառնա իր իսկական էությանը: Լերմոնտովի «Մեր ժամանակի հերոսը» վեպում Պեչորինը, չհաշտվելով իրականության հետ, բայց և խորապես զգալով իր նմանների՝ ժամանակի հերոսների կյանքի անիմաստ դատարկությունը, ցավով ու ողբերգության վիճակի ուժով մոլեգնում էր. «Ինչու՞ եմ ապրեցի, ի՞նչ նպատակի համար: Իսկ հավանորեն այդ նպատակը գոյություն ուներ»: Պեչորինին և առհասարակ անցյալի գրականության հերոսներին համակած տագնապը, նրանց անհեռանկարայնությունն ու մենակությունը, կյանքի փակուղիների առաջ կանգնած լինելու զգացողությունը հետևանք էին նրանց ժամանակի ու սերնդի ապրած այն խոր ողբերգական վիճակի, որ առաջանում էր իրականության ժխտման և այդ իրականության մեջ մարդու բարձր էության խեղաթյուրման միջև գոյություն ունեցող հակասությունից:

Դասական գրականության մեջ՝ նրա մի ծայրից մյուսը անցնում է մարդու անհատականության բարձրացման, գեղեցիկ, իմաստալից կյանքի, մարդու հասարակական նպատակների, մարդու և աշխարհի ներդաշնակության վերաբերյալ կրքոտ կոչը: Բայց եթե դասական գրողների ստեղծագործություններում, Հովհ. Թումանյանի արտահայտությամբ՝ «շքեղ մարդու» պրոբլեմը գոյություն ուներ կամ որպես ապագայի երազանք, գրականի իդեալ, կամ որպես բացառիկություն, ապա սոցիալիստական ռեալիզմի՝ աշխարհը ռևոլյուցիոն հիմունքներով վերափոխող հերոսների գրականության համար գրական հերոսի հարցը՝ նրա բոլոր հայտնություններն ու գեղարվեստական որոնումների առանցքը, ելնում է հասարակության ու անհատների միջև ստեղծված ներդաշնակ ու մարդկային կապերից:

Սովետական գրականությունը շարունակելով դասական գրականության ավանդությունները և հենվելով Մաքսիմ Գորկու հայտնագործած պատմական նոր հերոսի փորձի վրա, իր գոյության առաջին իսկ օրից զարգացել է որպես ռևոլյուցիայի հրաշագործ ուժով պատմական սխրագործության բարձրացած նոր հերոսների գրականություն: Ֆուրմանովի Չապաևը, Ֆադեևի Լևինսոնը, Մալակովկու և Զարինցի լիրիկական հերոսը, Շոլոխովի Դավիդովը և Ն. Զարյանի Լամբարյանը, Ն. Օստրովսկու Պավել Կորչագինը, Դ. Դեմիրճյանի և Ստ. Զորյանի, Բակունցի և Գ. Մարյանի

հերոսները, ռևոլյուցիայի և քաղաքացիական կռիվներին, հնգամյակների ու Հայրենական պատերազմի բազմաթիվ հերոսներ, իրենց մեջ կրելով հասարակության զարգացման առնչվող, դրականության կրկին վերապրել են կյանք՝ որպես սերունդների դաստիարակներ ու հոգևոր ուսուցիչներ, որպես սովետական կյանքի գեղեցկության ամենասիրող, ամենահումանիստական ըմբռնման՝ ժողովրդի ազատության ու աշխատանքի գաղափարի կենդանի հաղորդիչներ:

Սովետական գրականության ստեղծած կերպարներից շատերը իրենց հոգևոր չափությունը, իրենց կենտեզիկությունը, էմոցիոնալ աշխարհի հարստությունը, կենսասիրթի ու վարքագծի բարձր գծերն են հաղորդել ընթերցողներին, դաստիարակելով նրանց կոմունիստական բարոյականության, սովետական հումանիզմի, գիտակցված հայրենասիրության, ստեղծագործ աշխատանքի գեղեցկության վեհ նկրտումներով:

Այս թռուցիկ հետազոտ հայացքը անհրաժեշտաբար հարց է առաջացնում. ինչո՞ւ մեր գրականության մեջ այնքան պակասել են պատմական փորձը իրենց մեջ խտացնող, պատմական ու մարդկային կապերի հանգուցներում ծնված դրական մարդկանց կերպարները, ինչո՞ւ մեր վեպերի հերոսների մեջ այնքան նվազ է կյանքի շունչը, ինչո՞ւ այսպես սակավաքանակ են կյանքի վրա ազդեցություն ունեցող հերոսները:

Այստեղ նկատելի դեր են խաղացել նաև դրական հերոսի այն սխալ ըմբռնումները, որ երկար տարիներ շրջանառության մեջ էին գրականության ու տեսության մեջ: Հայտնի է, որ դրական հերոսի շուրջը երկարամյա վեճերի ընթացքում ստեղծվեցին ռետուշի ենթարկված, «իդեալական» հերոսի և ընդդծվող, «հակասականը» անհատականության սխեմանները, որոնք տեսականորեն հիմնավորում էին սոցիալիստական ռեալիզմի սկզբունքներից գեղարվեստական պրակտիկայում կատարված նահանջները:

«Իդեալականը», անթերի, իրենց գործողություններին մեջ միշտ ճիշտ ու անսխալ հերոսները, առաքյալները ու կյանքի փրկիչները մասնավորապես սովետահայ գրականության մեջ թափանցեցին պասսիվ, հայեցողական-նկարագրական ու շքերթային գեղագիտության դիրքերի պայմաններում: Շատ ու շատ գրքերում հասարակական բարդ կոնֆլիկտների ու մարդկային կենցաղի հակասությունների փոխարեն մատուցվում էր գծագրական քանոնի ուղղությանը ենթարկված, մխացիծ, պարզունակացված

կյանքը, որն իր հետ բերում էր նույնքան պարզունակ, բազմա-կողմանիությունից զուրկ, նույնքան անհետաքրքիր հերոսներին, այն կերպարներին, որոնք հանդես էին գալիս որպես որոշ սկըզբունքների ճանապարհորդներ, դաղափարի ապրարարներ ու ոչ թե դաղափարի կոնկրետ ու կենդանի կրողներ:

«Իդեալական» հերոսը իր հետ բերում էր կայուսա օպտիմիս-տի մակերեսային կերպարը, անդամ ամենաթեթև տառապանքը չունեցող մարդ-սեռման: Իհարկե, մենք պեսիմիստներ չենք և ժա-մանակակից պեսիմիզմին հակադրում ենք սոցիալիստական ուս-ուզմի արվեստի խնդիրը ու իսր օպտիմիզմը, մեր իրականության բարդ հերոսին, ինտելեկտուալ հերոսին: Պետք է ասել, որ վերջին շրջանում գրականության մեջ տեղի են ունենում շքեղեցնու-թյունից ու պասսիվ արտացոլումից ձերբազատվելուն կոչված որոշ դրական երևույթներ. գրքերը դառնում են ավելի բարդ ու պրոբ-լեմատիկ, իսկ հերոսները ցույց են տրվում կյանքի դժվարու-թյուններեի մեջ, իրենց տառապանքների ու մարդկային ապրում-ների մեջ:

Դժվարությունների հաղթահարումը սկսվում է ըմբռնվել ոչ միայն իբրև փիզիկական ու նյութական զոհողությունների հետ կապ-ված երևույթ, այլ ամենից առաջ որպես հոգեբանական, բարոյա-կան դժվարությունների հաղթահարում, որպես հերոսների ներքին աշխարհի վերակառուցման սկիզբ:

«Իդեալական հերոսի» տարածված սխեման «հերոսականի» դոգմատիկ պատկերացման վերապրուկն է. որոշ գրողներ արհես-տական պատ են քաշում առօրեականի և հերոսականի միջև, հա-կադրում են միմյանց երևույթի ծայրերը, չտեսնելով հերոսականը մարդկանց առօրյա հարաբերությունների մեջ: Դրանով աղքա-տացվում էր հերոսության բովանդակությունը: Անբնական, պատ-վանդանի վրա բարձրացված, սրբապատկերի վերածված հերոսնե-րի գոյությունը հետևանք է գրողների հայացքների նեղության, երևույթ, որ պատճառ է նաև հերոսի պատկերման մյուս ծայրա-հեղության: Խոսքը «ամեն ինչ կասկածի ենթարկող», կարծեցյալ «հակասական» անհատականության սխեմայի մասին է: Մեր գրականության մեջ մի շրջան եղավ, որ լայն հոսանքով ներխու-ժեցին այսպես կոչված «տառապող» անհատները, որոնց անհատա-կան մանր կրքերն ու հոգեբանական աննշան, երկրորդական հա-կասությունները ամենից առաջ հարվածում էին հերոսի անհատա-կանության:

Գրվեցին վեպեր ու պատմվածքներ տաղտկալի քաղքենիների մասին, նրանց կենցաղային անախորժությունների մասին, բառոյապես քայքայված մարդկանց մասին, որ որոշ գրողների հասցրեց նատուրալիստական բարքադրության:

Այս սխալ տենդենցների տեսական ակունքը «կենդանի մարդու» հին արմատներ ունեցող, բայց նոր տեսք ստացած պատկերացումն է: Արվեստագետի խնդիրը սահմանափակելով հերոսի այսպես կոչված «կենդանի ապրումների շրջանակում», մոռացությանն մատնելով մարդկային բնավորության սոցիալական էությունը և ֆետիշացնելով նրա կենցաղային հատկանիշը, «կենդանի մարդու» թեորիան մարդուն կտրում է հասարակական միջավայրից, արտաքին ու ներքին սոցիալական-հոգեբանական առնչություններից:

Իսկ հայտնի է, որ «անհատականությունը» գեղարվեստորեն ճշմարտացի է միայն այն դեպքում, երբ մարդը չի կտրվում ոչ միայն իր նեղ շրջապատից, այլև մեծ կյանքից, երբ հերոսի մեջ արտահայտվում է ժամանակի բովանդակությունը, երբ գրողի դիտած կոնֆլիկտները հիմնված են կամ շփվում են զարգացման գլխավոր ուղղության հետ:

Մեր ժամանակի հերոսների պատկերման տագնկանքից մեկը գրական կերպարների մեջ ազգայինի և ինտերնացիոնալի դուալիզության հարցն է: Գրականության մեջ սովետական մարդու բնավորության նոր գծերի արտացոլումը երբեմն հասկացվում և ըմբռնվում է մակերեսորեն, որպես ժողովրդի ազգային հատկությունների վերացած հատկությունների հայտարար, և հակառակը՝ ազգային բնավորությունը դիտվում է որպես ինչ-որ առանձնահատկի, կաղապարված ձևերի ու գծերի խտացում, որպես կենցաղային հատկանիշ: Հերոսի պատկերման երկու ծայրահեղություններն էլ, բնականաբար, հարվածում են կերպարների ռեալիստական լիարժեքությանն ու գեղարվեստական ճշմարտացիությանը: Մի դեպքում սևեռմատիկ, ընդհանուր, ազգային գծերից «զուրկ» հերոս, մյուս դեպքում՝ «արմատական» (և հնացած) «ազգային կոլորիտով», ազգային «տարտարով» ու «մտածողությամբ» հանդես եկող հերոս, որն ունի սոսկ ազգային բնավորության գծեր, բայց ոչ մարդկային բովանդակությունը,—այս բևեռացումը չի բնութագրում սովետական մարդու հոգեբանության մեջ ազգային ու համամարդկային գծերի երկան տվյալներից, այլ ենթադրվում է որպես կանխամտածված սխեմա: Իսկ կանխամտածվածությունը, ինչպես հայտնի է, խոր-

կան գեղարվեստի երկվյալ թշնամին է, ռևալևստական լիարժեքության «մեծ կրծանաթարը»:

Գեղարվեստական պրակտիկայում հաճախ է պատահում, որ գրողը գեղագործական կշռադրոյ առանձնացնում է կերպարի «ազգային» և «ինտերնացիոնալ» հատկանիշները, որի հետևանքով առաջվում են կերպար-կարկատանններ, անհատականության ու բնավորության զուրկ սևեմաններ:

Պարտիայի ծրագրում, որպես մեր ժամանակի գլխավոր օրինաչափությունների մեկը, նշված է այն իրողությունը, որ «տարբեր ազգությունների սովետական մարդկանց մեջ ձևավորվել են հոգևոր աշխարհի ընդհանուր գծեր», որոնք հիանալիորեն ներդաշնակում են միմյանց ժողովուրդների լավագույն ավանդությունները հասարակական նոր հարաբերությունների պայմաններում ծընված նոր գծերի հետ: Ներդաշնակացման այս ընթացքը այնքան բնական ու օրգանական է, որ սոցիալիստական հարաբերությունների մեջ հայտնագործված նոր գծերը արդեն ըմբռնվում են որպես ազգային բնավորության արմատական հատկանիշներ, որոշում են սովետական ազգային բնավորության բովանդակությունը: Սա չի հանգեցնում համահարթեցման, ինչպես մտածում են ոմանք, մարդիկ, որոնք ազգային բնավորությունը սահմանափակում են տեղայնության ու կենցաղայնության շրջանակներում: Այնպիսի խոր հայ ազգային ու իսկական սովետական գրողներ, ինչպես Բակունցը, Զարևնցը, Դ. Դեմիրճյանը, բազմիցս նախազգուշացնում էին այդպիսի սահմանափակության վտանգը գրականության զարգացման համար:

Իր մի հոդվածում Բակունցը սովետահայ գրականության հիմնական թերությունը համարում էր «տեղական պայմանների յուրահատկությանը գերի մնալը», «հոգեբանական կաշկանդվածությունը», իսկ Զարևնցը ասում էր, որ սովետական գրողները երևնց խնդիրը ավելի արդյունավետ կարող են կատարել, եթե ժամանակը չընդհանուր «ներփակված ազգային կուլտուրանների» պրիզմայի միջով. «Ես որպես հայ գրող, պատկանում եմ «փոքր ազգության» և գիտեմ, որ եթե իմ ստեղծագործական գործունեությունը սահմանափակեմ ազգային ներփակված շրջանակներում, որքան ողորմելի կլինեն նրա դիապազոնը և ազդեցության ոլորտը»:

Հարցի լուծման ճիշտ ճանապարհը իրականության արտացոլման պատմական կոնկրետության ճանապարհն է,—«ժամանակից ու տարածությունից» դուրս կատարված ամեն մի փորձ են-

թակա է ձախողման: Միայն դիալեկտիկական փոխադարձ հարըստացման օրինաչափությունը հաշվի առնելով կարելի է ճիշտ պատկերացնել մեր ժամանակակիցների հոգևոր աշխարհի խմաստը, միայն ներթափանցման միասին տեսանկյունով կարելի է ճշմարտացի, խոր ու բազմակողմանի ներկայացնել մեր ժամանակի հերոսին: Ի՞նչ է նշանակում այս ներթափանցումը. այն, որ սովետական մարդու հոգևոր կերպարի որակական նորությունը՝ սոցիալիստական բնավորությունը, գիտակցությունն ու աշխարհազգացումը ընդգծելով հանդերձ, չպետք է անել կերպարի արտահայտման ազգային յուրահատուկ ձևերը: Այս պրոցեսը սահայն ոչ թե երկխոսնություն է, այլ միասնական պրոցես:

Պարտիայի ծրագրում այդ մասին հատակ ու որոշակի ասված է. «Պարտիան թույլ չի տալիս ազգային առանձնահատկությունների ոչ անտեսում և ոչ էլ թմբկահարում»: Մեր ժամանակակիցների ազգային բնավորությունը արտահայտվում է և իր ժողովրդի պատմության հանդեպ ունեցած վերաբերմունքի մեջ, և՛ աշխատանքի նկատմամբ արտահայտած յուրահատուկ դպացմունքաչնության մեջ, և՛ կենցաղի առանձին երևույթների ու բնության ինքնատիպ ընկալման մեջ, և՛ ազգային արվեստի ձևերի ու երանգների հետ ունեցած ազգակցական խոր կապերի մեջ:

Մեր ժամանակի հերոսների մտքերի, զգացմունքների, կըրքերի, հասարակական տրամադրությունների, պայքարի ու աշխատանքի պատկերման ազգային յուրահատկությունը, արտահայտման ազգային ձևը ոչ միայն չեն խանգարում ընդհանուր, սովետական բովանդակությանը, այլև նպաստում են ժողովրդի հոգևոր էության լրիվ արտահայտմանն ու նախադրյալներ են ստեղծում համամարդկային նյութերայի ստեղծման համար: Դեռևս Վ. Գ. Բելինսկին է նշել, որ «ժողովրդայնությունը» և «ազգայնությունը» հարատացնում են դրականության համամարդկային բովանդակությունը:

Գեղարվեստական դրականությունը, հետևաբար և նրա հերոսը չեն կարող ամենատարբ կերպով կապված չլինել այն ժողովըրդի, այն հողի հետ, որի ծնունդն են նրանք, միայն թե պետք է ըմբռնվի, որ ազգային կերպարանքը ոչ թե գրողի ինչ-որ հատուկ ծառայությունն է, այլ կերպարի նկրքին, օրգանական, անհրաժեշտ հատկանիշը:

Կերպարի ազգային ու ինտերնացիոնալ գծերի սինթեզը, ասպիսով, նորից դառնում է ռեալիստական ճշմարտացիության ու պատմական կոնկրետության խնդրին, այս հասկացողությունների ոչ թե փաստագրական, այլ լայն իմաստներին:

2—434

Ժամանակակից հերոսի պրոբլեմը սերտորեն կապված է նորաբարբարության պրոբլեմի հետ: Գերմանացի գրող ու տեսաբան Յոհաննես Բեխերի թեւավոր խոսքը, թե նոր արվեստը սկսվում է նոր մարդու հետ միասին, խոր իմաստ է պարունակում: Դա նշանակում է, որ նոր մարդու հայտնագործումն է նորաբարբարության հիմքը, որ ժամանակակից բովանդակությունը, պրոբլեմը, ժամանակակից ոճն ու ռիթմը կարելի է հայտագործել միայն և միայն հերոսի փիլիսոփայական-հոգեբանական աշխարհի հայտագործման ճանապարհով: Ժամանակները փոխվել են, բարբարացել է սոցիալիստական դարաշրջանի անհատը, որ գրավում է տիեզերքը, տեխնիկան ու գիտությունը մտնելու է աշխարհի հրաշալիքներին, տիեզերքի բոլոր գաղտնիքներին: Նկատի ունենալով մարդկության պրոգրեսը, ոմանք ասում են, թե հին գրականության միջոցները այլևս չեն համապատասխանում ժամանակակից սուր և բարդ դարաշրջանի արտացոլմանը: Դա ճշմարտություն է: Առաջ է նկել արվեստի զենքերի վերանորոգման սուր պահանջ: Ժամանակակից արվեստի ոճի և ձևի որոնումները, սակայն, ինքնանպատակ ուղղություն կարող են ստանալ, եթե բացառվի գլխավորը՝ 20-րդ դարի մարդու հոգեբանությունը: Այդ հոգեբանության արտահայտման համար արվեստի նոր միջոցների հետ միասին մեծ անհրաժեշտություն ունեն նրա «հին» զենքերը՝ անցյալի մեծ ռեալիստների փորձն ու ավանդությունները, դեղարվեստական ստեղծագործության ընդհանուր օրենքները:

Սոցիալիստական ռեալիզմի գրականությունը հանդիսանալով անցած փորձի ու նորաբարբարության սինթեզը, ամենից առաջ կոչված է արտացոլել մարդկության հոգևոր կյանքի հարստությունը: Այս խնդրի մասին հետևյալն է ասել Գ. Վ. Պլեխանովը.

„Новое искусство упрочится только после социалистической революции. Что оно будет выражать? Всестороннее развитие человека: оно будет чуждо христианского **аскетизма**, оно будет чуждо буржуазной **ограниченности**, оно возродит полноту греческого искусства“[1].

Հնագարից սկսվող արվեստի բոլոր նվաճումների քննադատական յուրացման հիմքի վրա արտահայտել մարդու անհատականության լրիվությունը՝ ահա սոցիալիստական արվեստի բոլոր դեղարվեստական որոնումների բարձրագույն նպատակը, որին կոչում է Կոմունիստական պարտիայի նոր Ծրագիրը:

[1] Г. В. Плеханов, Искусство и литература. Гослитиздат, М., 1948, стр. 348.

Վ. ՄՆԱՑԱԿԱՆՅԱՆ

ՍՈՎԵՏԱԿԱՆ ՀՈՒՄԱՆԻԶՄԻ ՄԱՍԻՆ

I

Կոմունիստական պարտիայի XXII համագումարը պատմության մեջ մտավ որպես մի մեծագործության, որով սկիզբ է դրվում մարդկության դարավոր երազանքի անմիջական իրականացմանը՝ կոմունիզմի լիակատար կառուցմանը: Դա լինելու է այնպիսի մի հասարակարգ, որտեղ իշխելու է մարդը մարդուն ընկեր ու բարեկամ սկզբունքը, որտեղ գործելու են ամենամաքուր, բայց և խստապահանջ բարոյական նորմերը: Այդ կապակցությամբ պարտիայի նոր Ծրագրում ասված է. «Գլխավորը զաղափարական աշխատանքի ներկա էտապում պարտիան համարում է բոլոր աշխատավորների դաստիարակությունը բարձր գաղափարականության և կոմունիզմին նվիրվածության ոգով, աշխատանքի ու հանրային սնահատության նկատմամբ կոմունիստական վերաբերմունքի ոգով, բացատական հայացքների ու բարքերի լիովին վերացումը, անհատի բազմակողմանի, ներդաշնակ զարգացումը, հոգևոր կուլտուրայի իսկական հարստության ստեղծումը»: Այս խնդիրների կենսագործումը նաև սոցիալիստական ռեալիզմի գրականության սրբագան պարտականությունն է: Անհատի պաշտամունքը վնասակար էր նաև այն իմաստով, որ արհեստական անջրպետ ստեղծելով մեկի և բոլորի փոխհարաբերությունների միջև, անհնարին էր դարձնում գրականության մեջ ամբողջ ձայնով խոսելու շարքային մարդու խոհերի ու ապրումների մասին, նրա մեծագործությունների մեջ անսնելու պատմության առաջընթացը, այդ պատմության բարոյական մաքրությունը ապահովող նրա վեհ կոչումը: Շարքային մարդու դերի այդ անտեսումը պրակտիկայում

զգալուրևն նեղացրնց դեպի գրականության տանող կյանքի ճըշմարտության ուղին: Անհատի պաշտամունքի «պաշտոնական դուրը» արվեստի մեջ պարտադրությունն էր, որը խանգարում էր գրողին մարելիզացնելու տաղանդի ազատ ստեղծագործական ամբողջ աղնվությունը, սահմանափակում բազմակողմանի ու նորաշունչ զարգացած անհատի կերպարը: Նորաշնությունը՝ էսթետիկական առումով, սահմանափակում է ոչ միայն ամբողջ հասարակության, այլև նրա առանձին անդամի մասին ասված մեծ ճշմարտությամբ: Սոցիալիստական հասարակարգը միակն է աշխարհում, որ չի վախենում ճշմարտությունից, իր քաղաքացիներին համարձակորեն օժտում է բնավորության այնպիսի գծերով, ինչպես աղնվությունը, ճշմարտախոսությունը, բարոյական մաքրությունը, պարզությունն ու համեստությունը հասարակական ու անձնական կյանքում: Նման առաքինությունների տեր անհատը միայն կարող է աղնվացնել հասարակությունը ու արժանանալ հասարակության ջերմ պաշտպանությանը: Ա. Պ. Չեխովը, իր հերոսներից մեկի բերանով այն միտքն է արտահայտել, թե մարդուն ոչ թե երեք արշին հող, ոչ թե տնատեղ է հարկավոր, այլ ամբողջ երկրագունդը, ամբողջ բնությունը, որտեղ նա կկարողանա բացահայտել իր ազատ ոգու բոլոր ընդունակությունները: Դա մեծ հումանիստի երազանքն էր՝ տեսնել մարդուն ազատ, աշխարհին ու բնությանը բարեկամացած, ամեն ինչ բարեկամի աչքերով դիտող: Այդ երազանքը առաջինը իրականության է դառնում կոմունիզմի հայրենիքում:

Ն. Ս. Խրուշչովը սովետական գրողներին համարձակ պարտավորեցրեց հավատարիմ օգնականներ: Դա ոգեշնչող, թևավորող, միաժամանակ նաև պարտավորեցնող դնահատական է: Հիրավի, անհնար է պատկերացնել կոմունիզմի քաղաքացու բնավորության ձևավորումը, նրա հոգևոր աշխարհի էլ ավելի բյուրեղացումն ու պայծառացումը առանց արվեստի ու գրականության մասնակցության: Չափազանցություն չի լինի եթե ասենք, որ պատմության մեջ չի եղել և ոչ մի դասակարգ, որ դիմած չլինի գեղարվեստական գրականության օգնությանը իր դաղափարները, իր բարոյական սկզբունքները հաստատելու համար: Ավելին, գրականության պատմությունը կարելի է դիտել որպես համառ ու տևական պայքար մարդու համար կամ մարդու դեմ: Այս երկու տենդենցը մշտական հակամարտության մեջ են եղել, որի ընթացքում էլ առաջացել են գրական տարբեր հոսանքներ, ուղղություններ, սկզբունքներ ու տեսություններ, որոնք վերջիվերջո ևկել,

բախվել են դարձյալ նույն կենսական հարցի լուծման ճանապարհին. ինչպիսի՞ն պետք է լինի մարդը, ինչու՞ է նա աշխարհ եկել և ի՞նչ է պարտավոր թողնել երկնից հետո:

Պետք է ասել, որ անցյալի մեր դասական գրականությունը առավելապես ցույց է տվել, թե ինչպես է մարդը տառապում: Նա դիպուկ հարվածներ է հասցրել բուրժուական հասարակությանը, բացել նրա սոցիալական խոցերը, երբեմն էլ բացահայտել դրանց առաջացման պատճառները:

Անցյալի խոշոր գրողները ցույց են տվել, որ բուրժուական հասարակարգը իր շահագործողական էությամբ անհարիր է մարդկության բանական գոյությանը, որ չի կարելի նորմալ համարել այն կյանքը, որը բաղկացած է միայն տառապանքներից ու վշտերից, որտեղ իշխում է «մարդը մարդուն գայլ» վայրենի օրինքը: Միանգամայն բնական էր, որ մարդկությունը չէր կարող ահ-մանանափակվել այն բացատրությամբ, թե ինչու է ինքն ապրում զրկանքների ու տառապանքների մեջ: Անհրաժեշտ էր դիմել երկրորդ, ամենավճռական քայլին. աշխարհի բացատրությից անցնել այդ նույն աշխարհի վերափոխմանը, աշխարհ, որ ապրում է մարդու աշխատանքի, նրա անօրինակ ջանքերի հաշվին, բայց մարդուն միայն սարսափելի շղթաներ է ժառանգություն թողնում: Եվ ահա հենց նման կար Մարքսի հանճարեղ խոսքերը. «Փիլիսոփաները միայն տարբեր կերպով բացատրել են աշխարհը, բայց խնդիրն այն փոխելն է»: Այս ուղեցույց հայտնագործությունը վերաբերում էր նաև գրողներին: Աշխարհը փոխելու համար ակտիվ պայքարի, հզոր երազանքների մարդիկ էին հարկավոր, մարդիկ, որոնք ընդունակ լինեին գրոհել նույնիսկ երկինքը՝ երկրի վրա երջանկություն հաստատելու համար:

Այդ հեղափոխական հայտնագործությունից հետք տարի անց լույս տեսավ «Կոմունիստական մանիֆեստը», որն ավարտվում է հետևյալ մարտաշունչ խոսքերով. «Կոմունիստներն ատելի բան են համարում թաքցնել իրենց հայացքներն ու մտադրությունները: Նրանք բացեիբաց հայտարարում են, որ իրենց նպատակները կարող են իրագործվել միայն այժմ գոյություն ունեցող ամբողջ հասարակարգի բռնի տապալման միջոցով»:

Հեղափոխությունների դարաշրջանը թևակոխած պատմությունը օրակարգի հարց է դարձնում նաև հին աշխարհը փոխող հերոսի առեղծումը: Համաշխարհային գրականության մեջ առաջինը ռուս ռևոլյուցիոն-դեմոկրատ Չերնիշևսկին առեղծեց այդ նոր մարդու

կերպարը՝ «Ի՞նչ անել» վեպում: Ինքնով ընթերցողներին, մեծ հայրենասերը դրել է. «Ապագան պայծառ է ու գեղեցիկ: Սիրեցնք այն, ձգտեցնք նրան, աշխատեցնք նրա համար: Ինչքան կարող եք այդ ապագան փոխադրեցնք ներկա: Որքան պայծառ ու բարի լինի ձեր կյանքը, ուրախությամբ և հաճույքով հարուստ, այնքան շատ կարող եք ապրել ապագան՝ ներկայում: Ձգտեցնք ապագային, աշխատեցնք նրա համար, մոտեցրնք այն: Ապագայից փոխադրեցնք ներկա այն ամենը, ինչ կարող եք»:

«Ի՞նչ անել» վեպի հերոս Ռախմետովը այն կերպարն է, որի մեջ ներդաշնակված էին պայծառ երազանքը և անձնվեր պայքարը այդ երազանքի իրագործման համար: Այդ կապակցությամբ կցանկանայինք հիշատակել մի շատ կարևոր փաստ ևս, որին հետագայում ավելի հանգամանորեն ենք անդրադառնալու: Չերնիշևսկին նպատակ էր ունեցել գրել իր վեպի երկրորդ մասը: Դժբախտաբար այդ մտադրությունը մնացել է անկատար, բայց մեզ է հասել վեպի շարունակության ընդհանուր պլանը, ըստ որի պետք է ցույց տրվեր կապը սովորականի և հերոսականի միջև: Ռախմետովի հերոսական կերպարի մեջ հանդես էին գալու և զերակշռելու էին մարդկային հասարակ գծերը: Ինչպես տեսնում ենք, գեներ մեկ դար առաջ Չերնիշևսկին գտնում էր, որ նոր հերոսը, ինչքան էլ նա մեծ լինի, կարող է օրինակի ուժ ստանալ և հավատ ներշնչել իր գաղափարների նկատմամբ միայն ու միայն մարդկային հասարակ գծերով ու համեստությամբ, որ ինչքան շատ ծառայություններ մատուցեն ժողովրդին, այնքան ավելի պետք է խոնարհեն գլուխդ նրա առջև, որովհետև ժողովրդին ծառայելը պատիվ է, պարտքի հատուցում և ոչ թե փառքի ծարավը հագեցնելու միջոց:

Մոտավորապես նույն տարիներին են գրվել Չերնիշևսկու գինակից Մ. Նալբանդյանի խոսքերը, ուղղված գարձյալ նոր սերնդին. «Թողեք մեռելներին թաղել յուրյանց մեռելները, նոցա արեը մտած է, իսկ դուք կենդանի եք և ապագայի արշալույսը ձեր գլխի վերա է բացվում: Ձեր սակավաթիվ լինելը, համեմատելով պետքերի շատությանն, թող չվհատեցնի ձեզ: այն մարդը, որ գործ է լուր անձը կենդանին, պիտի հարգի ձեզ, որովհետև կյանքի հոտանքը միայն մի ընթացք ունի՝ դեպի հառա՛ջ:

Հառա՛ջ, այնտեղ միայն կարող ենք հանդիպել մեր ազգի կենսաստորոգ և որոշընդոստ հարությանը...»:

Դժվար չէ նկատել, որ ապագայի նույն երազանքն են ունեցել Չերնիշևսկին ու Նալբանդյանը, և նույն անձնվեր հերոսներին են վստահել այդ երազանքի իրականացումը: Պատմության այդ նոր հերոսին տեսնելը, առավել ևս նրա մասին խոսելը դյուրին գործ չի եղել:

Եվ միանգամայն բնական է, որ այս կամ այն գրողի մեծությունը, նրա երկերի արժեքը որոշելիս առաջին հերթին փորձում ենք իմանալ, թե նա ինչպես է կարողացել տեսնել ու պատկերել իր ժամանակի նոր, առաջադեմ մարդուն, ոգևորվել այն իրողությամբ, որ պատմության առաջադիմության ամբողջ հոգսը ժողովրդի ուսերին է ծանրացած, ուրեմն նրան էլ պետք է աղատել այդ նույն պատմության անարդարացի, ոչ մարդկային բեռից, ինչպիսին են սարկությունը, ղրկանքն ու թշվառությունը: Անհնար է հիշատակել որևէ գրողի, որ չունենա իր հերոսը, բարոյական իր սկզբունքները, չունենա իր պատկերացումները կյանքի ու մարդկանց մասին, վերջապես չունենա իր գաղափարական համոզմունքները: Մի դեպքում դրանք կարող են լինել չնչին անձնավորություններ, իրենց նույնքան չնչին, քաղքենիական նեղաշխարհով, մյուս դեպքում դրանք լիարյուն մարդիկ են, որոնք իրենց յուրաքանչյուր քայլի համար պատասխանատու են զգում մարդկության հանդեպ, ըմբոստանում, պայքարում են ժողովրդի ազատության ու երջանկության համար, և նրին զոհվում են, ապա միայն ճշմարտությունն ավելի անխոցելի դարձնելու հավատով ու հույսով:

Ահա այդ նոր մարդու որոնումների ճանապարհին է ծնվել Մաքսիմ Գորկու հերոսը:

Ժողովուրդների հեղափոխական ալեկոծումներով բացվող նոր դարաշրջանում Գորկին առաջինը գրականության մեջ խորապես զգաց ու ապրեց աշխատավոր մարդու ճակատագիրը, թափանցեց դարերից եկած նրա կյանքի մեջ, չափեց, կշռադատեց նրա երեկն ու այսօրը և եկավ այն եղրակացության, որ միայն այդ մարդուն է վիճակված լուսավորելու, փրկություն բերելու աշխարհին, որը պատել է դժբախտությունների, թախծի, վշտի ու չարության կեղևով, որ միայն նա կարող է շուռ տալ, կործանել այն ամենը, ինչ հին է, ինչ նեղ է, չար է ու ապականված, և ստեղծել նորը՝ ազատության, գեղեցկության ու մարդկանց տածած հարգանքի անխախտ հիմքերի վրա:

Պատմության ասպարեզ իջած նոր մարդուն տեսնելու և գրականության հերոս դարձնելու տեսանկյունից խիստ ուշագրավ է

Հակոբ Հակոբյանի օրինակը: Շարունակելով Ս. Արուչյանի և Մ. Նալբանդյանի հումանիստական տրադիցիաները, մեր դարի նախօրյակին Հ. Հակոբյանը նույնպես խոսում էր ժողովրդի սրտի մեծ ցավից ու վշտից, կոչ անում եղբայրաբար կիսելու կյանքի բոլոր հոգսերը, բայց ոչ երբեք լացել վախկոտի նման, որովհետև տառապանքներից փրկվելու այլ ճանապարհ է բացվել:

Հակոբ Հակոբյանի համոզմամբ բանաստեղծի քնարը չի կարող անտարբեր լինել, երբ տառապում է ժողովուրդը. նա պետք է իր երգերով գուռեպնդի ամբոխի սիրտը, որ մաշվել է անվերջ ողբալուց: Ողբի փոխարեն անհրաժեշտ է պայքար, անօգուտ լացի փոխարեն՝ ցասում:

Դեռևս դարասկզբին Հակոբյանը խարազանել է անկումային քնարը, որ կոչված էր շոյելու և ոչ թե բուժելու մարդկային վերքերը: Հակոբյանն ղգում, տեսնում էր, որ ասպարեզ է իջնում մի նոր մարդ, որն այլևս թույլ չի տալու վաճառքի հանելու իր վըշտերն ու ցավերը և պատմությանը թելադրելու է իր կամքը: Պրոլետարական արվեստի հումանիստական հեռուները թափանցելու մի խիզախ փորձ էր դա: Հակոբ Հակոբյանը հայ իրականության մեջ առաջինն նկատեց և պատկերեց վրեժի ու ցասման հրով բորբոքված հերոսին, որը մեռնում, բայց երբեք չի կորչում, դառնում է պատիվ ու անմահություն, նա առաջինը երազեց աշխատանքի կարմիր ճաղրաճակը: Սրանք նոր, հեղափոխական հումանիզմի արտահայտություններ են: Վիշտ շոյող ու փայփայող քնարը, որ ու լացի նվազը մարտական երգերով փոխարինող բանաստեղծը պետք է որ հաստատորեն ձուլված լիներ իր դարին ու դասակարդին, պետք է խորապես ղգար դարաշրջանի առողջ շունչը, գիտակցեր, թե պատմությունը որտեղից է եկել և ուր է գնում: Առանց այդ ամենի իմացության անհնար կլիներ որոշել, թե նոր պայմաններում ում է փոխանցվում առաջատար հերոսի դրոշը և ժողովրդի մեջ որքանով է ուժեղ հավատն այդ դրոշի փրկարար դերի նկատմամբ: Դեպի հումանիզմի այդ դրոշը բերող տարբեր ուղիների առկայության տեսանկյունից մոտենալով մեզ հետաքրքրող խնդրին, կարելի է ասել, որ Հ. Հակոբյանը, Հովհ. Թումանյանը, Ավ. Իսահակյանը, Դ. Դեմիրճյանը, Վ. Տերյանը թեև գրական նույն ուղիներով չեն քայլել, բայց բոլորն էլ ձգտել են նույն նպատակին՝ երջանիկ տեսնել հայրենիքը և ժողովրդին, երազել են ապատության լուսաբացը «հայոց լեռներում»: Իհարկե, տարբեր են եղել այդ գրողների հումանիզմի չափն ու կշիռը, յուրահատուկ

ուժով ու խորությամբ են նրանց երկերում հնչել ժողովրդի սոցիալական հառաչանքն ու ցասումը, բայց դրանք այն տարբերություններն են, որոնք ոչ թե սահմանազատում, այլ լրացնում էին իրար:

Հոկտեմբերյան հեղափոխությունը հումանիստական մեծագույն ակտ էր, որը նկավ վերջ դնելու մարդու դարավոր տառապանքներին և որոշակիորեն նշելով հնի և նորի սահմանագիծը, պատմությունը հանձնեց իր իսկական ստեղծողի՝ ժողովրդի անօրինությանը:

Ասել, թե բոլոր նշանավոր գրողները կարողացան հենց սկզբից ճիշտ կողմնորոշվել նոր հասարակարգի երևան գալու պատմական անհրաժեշտության հարցերում, ճիշտ չէր լինի: Եղան տատանումներ, համառ որոնումներ, որոնք վերջիվերջո հասցրին հնի ժխտմանը և նորի անվերապահ ընդունմանը:

Իր հոբելյանական հանդեսին արտասանած խոսքում Ալեքսիք Խահակյանը բացահայտել է պատմական ճշմարտությունն այն ճանապարհի, որով անցել է ինքը, անցել են հազարավոր մարդիկ: Խահակյանը պոեզիայի հողը ոռոգ դրեց ապնիվ զգացմունքներով, աշխարհի, մարդկանց ջերմ սիրով ու հավատով: «Հայաստանը,— գրում է նա,— ես միշտ և հանապազ կրել եմ իմ հոգում, ուր որ եղել եմ, Հայաստանը տարել եմ ինձ հետ: Նայել եմ Մոնբլանին, բայց տեսել եմ Մասիսը... լսել եմ Նեապոլի ժողովրդական երգերը, բայց հուզվել եմ մեր ժողովրդի երգերով»: Այսպիսի բաց սրտով է Խահակյանը մոտեցել ամեն մի ժողովրդի փառքի կոթողներին, ուրիշի տանը զգալով հայրենի օջախի ջերմությունը: Նա հավատացած էր, որ ամենուր կարելի է հպարտանալ հայրենիքով, առանց վիրավորելու ուրիշի ազգային հպարտության զգացումը, որ ուրիշի հոգու գեղեցկությունը տեսնելը և դրանով հիանալը սերփական ժողովրդի բարոյական վեհության վկայություն է: «Սակայն,— շարունակում է Խահակյանը,— իմ մաքուր, բնական հայրենասիրությունը վիրավորվեց, արյունոտվեց իմ ժողովրդի կրած աներևակայելի ողբերգությամբ... Այդ կոտորածներն ու սիստեմատիկ հալածանքները իմ սիրտը լցրին պեսիմիզմով և դառնությամբ, նաև զայրույթով»: Այս խոստովանության մեջ բացահայտված է այն ճշմարտությունը, թե կապիտալիստական իրականությունը թշնամի է ժողովուրդներին իրար կապող մաքուր զգացմունքներին:

Ելնելով կապիտալիստական աշխարհի այդ օրինաչափությունից, Մարքսը կոչ էր անում հասնել այն բանին, որպեսզի բարո-

յականության և արդարության հասարակ օրենքները, որոնցով պետք է ղեկավարվեն առանձին մարդիկ իրենց փոխհարաբերությունների մեջ, դառնան բարձրագույն օրենքներ նաև ժողովուրդների փոխհարաբերությունների համար: Մարքսի երազանքը տասնամյակներ հետո իրականություն էր դառնալու սոցիալիզմի երկրում: Խահակյանը և նրա հերոսը յուրովի են անցել այդ ճանապարհը, երբեմն շեղվել են, սայթաքել, բայց երբեք անմարդկային չեն դարձել, փախել են իրականությունից, իսկական մարդուն որոնելու նպատակով: Եվ ամենուր նրանց ուղեկցել է մի դաժան ու սթափեցնող ճշմարտություն. ամբողջ մարդկությունն է դժբախտ, միայն հայը չի տառապում, բովանդակ աշխարհը լացուկոծի մեջ է, բոլոր ժողովուրդները կապիտալիզմի լծի տակ են առնված, ուժեղը լափում է թույլին... անագորույն կռիվ՝ ամենքը ամենքի դեմ, ամենուրեք ոճիրներ, եղեռներ: Ավ. Խահակյանը սկսում է խորհել մարդկության փրկության ուղիների մասին. «Աշխարհի մասին խորհելը, նրա չարիքները վերացնելու ելքը որոնելը միայն մեծ մարդկանց մենաշնորհը չի. ամեն մի անհատ բնական մղում ունի այդ չարալկող հարցերին պատասխան փնտրելու. սարի հովիվը այնքան, ինչքան մեծ մարգարեները»: Խահակյանը իրեն հատուկ մոլեգնությամբ մխրճվում է ժամանակի փիլիսոփայական հոսանքների, ուղղությունների մեջ, իրարամերժ համոզմունքների փորձության ենթարկում իր սիրտը, երկրե-երկիր է թափառում, ուսմունքից-ուսմունք, սկզբունքներից-սկզբունք և շատ դեպքերումներից հետո վերջիվերջո և վերջնականապես կանգ առնում վերատին սոցիալիզմի ուղու վրա: «Ես այնպես եմ համոզված,— գրում է Խահակյանը,— թե սոցիալիզմի վերջնական հաղթանակը, կոմունիզմի հաղթանակը ողջ երկրագնդի վրա,— միայն և միայն դա կարող է փրկել ողջ չարաշունչ մարդկությունը դարերի հասարակական բոլոր չարիքներից, ոճիրներից, սարսափներից, միայն և միայն կոմունիզմը կարող է բերել հավերժական խաղաղություն, թե մեծ և թե փոքր ժողովուրդների իսկական երջանկություն բոլորի համար այս երկրի վրա»:

Սրտով ու արյունով նվաճած այս հավատը դարձավ այն պատվանդանը, որի վրա հավերժացավ Խահակյանը, գալիք սերունդներին կտակելով հինգ նվիրական նշանաբան.

«Հայրենիք,
Մայրենի լեզու,

յականության և արդարության հասարակ օրենքները, որոնցով պետք է ղեկավարվեն առանձին մարդիկ իրենց փոխհարաբերությունների մեջ, դառնան բարձրագույն օրենքներ նաև ժողովուրդների փոխհարաբերությունների համար: Մարքսի երազանքը տասնամյակներ հետո իրականություն էր դառնալու սոցիալիզմի երկրում: Խահակյանը և նրա հերոսը յուրովի են անցել այդ ճանապարհը, երբեմն շեղվել են, սայթաքել, բայց երբեք անմարդկային չեն դարձել, փախել են իրականությունից, իսկական մարդուն որոնելու նպատակով: Եվ ամենուր նրանց ուղեկցել է մի դաժան ու սթափեցնող ճշմարտություն. ամբողջ մարդկությունն է դժբախտ, միայն հայը չի տառապում, բովանդակ աշխարհը լացուկոծի մեջ է, բոլոր ժողովուրդները կապիտալիզմի լծի տակ են առնված, ուժեղը լափում է թույլին... անագորույն կռիվ՝ ամենքը ամենքի դեմ, ամենուրեք ոճիրներ, եղեռներ: Ավ. Խահակյանը սկսում է խորհել մարդկության փրկության ուղիների մասին. «Աշխարհի մասին խորհելը, նրա չարիքները վերացնելու ելքը որոնելը միայն մեծ մարդկանց մենաշնորհը չի. ամեն մի անհատ բնական մղում ունի այդ չարալկող հարցերին պատասխան փնտրելու. սարի հովիվը այնքան, ինչքան մեծ մարդաբենները»: Խահակյանը իրեն հատուկ մոլեգնությամբ մխրճվում է ժամանակի փիլիսոփայական հոսանքների, ուղղությունների մեջ, իրարամերժ համոզմունքների փորձության ենթարկում իր սիրտը, երկրե-երկիր է թափառում, ուսմունքից-ուսմունք, սկզբունքներից-սկզբունք և շատ դեպքերումներից հետո վերջիվերջո և վերջնականապես կանգ առնում վերատին սոցիալիզմի ուղու վրա: «Ես այնպես եմ համոզված,— գրում է Խահակյանը,— թե սոցիալիզմի վերջնական հաղթանակը, կոմունիզմի հաղթանակը ողջ երկրագնդի վրա,— միայն և միայն դա կարող է փրկել ողջ չարաշատնջ մարդկությունը դարերի հասարակական բոլոր չարիքներից, ոճիրներից, սարսափներից, միայն և միայն կոմունիզմը կարող է բերել հավերժական խաղաղություն, թե մեծ և թե փոքր ժողովուրդների իսկական եղբայրություն, երջանկություն բոլորի համար այս երկրի վրա»:

Սրտով ու արյունով նվաճած այս հավատը դարձավ այն պատվանդանը, որի վրա հավերժացավ Խահակյանը, գալիք սերունդներին կտակելով հինգ նվիրական նշանաբան.

«Հայրենիք,
Մայրենի լեզու,

տութիւն չեն տվել, այլ սարկութեան հին շղթաներին նոր օղակներ են ավելացրել։ Միայն Հոկտեմբերը փրկեց հեղափոխության դարերով ոտնահարվող պատիվը, փրկեց մարդու ձեռքերով և մարդու համար։ Հոկտեմբերյան հեղափոխությունը բերեց նաև ազգային հպարտության նոր, վեհ զգացում, որը հագեցած է աշխարհի ու մարդկանց սիրով, ժողովուրդների բարեկամության նոր դաղափարներով։

Ապագա գրողներին ուղղած իր խոսքում Թումանյանն ասել է. «Կգան և նոր գրողներ, որոնց սրտերը կոտրած չեն լինի, որոնք կտեսնեն իրենց թիկունքին կանգնած մի ազատ, առողջ ու ամբողջ ժողովուրդ, և նրա մաքուր ու կենդանի շնչով զորացած բարձր ու զվարթ կխոսեն աշխարհի առջև, ազգերի առջև»։ Եվ եկան այդ գրողները, դրանց շարքում նաև Չարենցը, որը աշխարհով մեկ ազդարարեց.

Ռադիո-կայան է իմ հոգին հիմա
Ամբողջ աշխարհի ու մարդկանց հանդեպ.
Ու բարձր է, բարձր է կայանն իմ հոգու,
Մասիսի նման բարձր է ու հաստատ,
Հզոր, ահարկու։
Օրերում այս վառ, հողմավառ, շփոթ,
Հեռու ու մոտիկ միլիոն սրտերի
Երգն է վիճակվել ինձ երգել այսօր
Իմ բազմամիլիոն, բյուր ընկերների
Խինդը այսօրվա ու թոիչքը մեծ
Գալիք օրերին նետելն է երգս
Վիճակվել այսօր։

Չարենցը իր հոգին Մասիսի նման բարձր ու հաստատուն ռադիոկայան դարձրեց ոչ միայն իր հայրենի երկիրը, իր ժողովրդին տեսնելու ու երգելու համար, այլև թափանցեց հեռուն, ղրուցելով աշխարհի բոլոր կողմերում, նոր օրերի պայծառ խորհրդով ապրող սրտերի հետ։ Այսպիսով, ինտերնացիոնալիզմը, որպես սովետական հումանիզմի խոր արտահայտություն, դարձավ Չարենցի պոեզիայի հիմնաքարը։ Այդ զգացումը պարտիայի նոր Ծրագրում դիտված է որպես ազգերի տնտեսական ու կուլտուրական ծաղկման ուժ, որպես մարդու հոգևոր նորմանների անաղարտության չափանիշ։ «Տարբեր ազգությունների պատկանող սովետական մարդկանց մոտ,— ասված է Ծրագրում,— առաջացել են հոգևոր կեր-

պարի ընդհանուր գծեր, որոնք ծնունդ են նոր տիպի հասարակական հարաբերությունների, մարմնավորում են ՍՍՌՄ ժողովուրդների լավագույն տրադիցիաները»։ Այդ տրադիցիաները նույնպես դարերի խորքից են գալիս։ Կոմունիստական բարոյականությունը, որ ամբողջովին ներթափանցված է նոր որակի հումանիզմով, ոչընչից չի առեղծվել։ Այն, ինչպես նշել է պարտիան, իր մեջ է առել համամարդկային բարոյական նորմերը, որոնք մշակվել են ժողովրդական մասսաների կողմից, հազարամյակների ընթացքում, սոցիալական ճնշման դեմ մղվող պայքարում։

II

Պարտիայի 22-րդ համագումարի որոշումների, նոր Ծրագրի բարոյական սկզբունքների լույսի տակ երբ քննության ենք առնում սովետահայ գրականության անցած ուղին, հատկապես մինչև 1954 թվականը, տեսնում ենք, որ անհատի պաշտամունքը զգալի վնասներ է հասցրել նաև սովետական հումանիզմի զարգացմանը։

Նախքան անհատի պաշտամունքի հակամարքսիզմին, իր իսկ անհատին դիմազրկող ու ոչնչացնող էությանն անդրադառնալը, փորձենք թարմացնել մեր հիշողության մեջ այն գծերը, որ Զարյանցը և շատ ու շատ ուրիշ գրողներ ժամանակին տեսել են Լենինի բնավորության մեջ և պատկերել գրանք։ Առաջինը, որ բոլորը, նույնիսկ Լենինի հակառակորդները տեսել են, դա նրա արտակարգ համեստությունն է, հոգատարությունը մարդկանց նկատմամբ։ Լենինը խոր հավատ էր տածում շարքային մարդուն։ Հեղափոխության ամենադիժ օրերին նա ժամանակ էր գտնում ընդունել ռուս մուժիկին և բավարարել նրա պահանջը։ Կասկածից վեր է, որ Լենինը Սաալինի բնավորության մեջ նաև այդ «մանրուքների» բացակայությունն էր նկատի ունեցել, առաջարկելով ընտրել մի ուրիշ թեկնածու Գլխավոր քարտուղարի պաշտոնի համար։ Ժամանակակիցները պատմում են, որ Իլյիչը երբեք ցույց չէր տալիս, որ այս կամ այն գործը ինքն է կատարել, որ ինքն ավելին գիտե, քան ուրիշները։ Իր դեկավար լինելը նա դիտում էր որպես ժողովրդի կողմից շնորհված դերագույն վստահություն և աշխատում էր երբեք չլարաշահել այն։ Նա գիտեր մերվել ժողովրդին, բարձրացնել նրան գիտակցության մի նոր պատիճանի և հպարտանալ իր ժողովրդի ուժով ու կարողություններով։ Մեծ առաջնորդի սրբազան սկզբունքն էր մարդուն տարբերել նրա գործած սխալից։ Նա համոզելու, բացատրելու այնպիսի ուժ ուներ, որ շատ հաճախ սխալ-

վողին իր վինակիցն էր դարձնում սխալը միասին դատապարտելու համար։

Լենինյան հումանիզմի այս նորմերը նույնպես դժվարին հարվածներ կրեցին, և դա իր բացատրությունը գտնում նաև սովետական դրականության մեջ։ Բազմաթիվ ստեղծագործություններում ամեն ինչ վերագրվել է մի անհատի «առաքինություններին» և ամեն ինչ դնահատվել նրա փառքի տեսանկյունից։ Նման պայմաններում, իհարկե, դժվար էր ասել ամբողջ ճշմարտությունը ժողովրդի մասին, ասել, որ ժողովրդի ծառա պետք է լինել ոչ միայն խոսքով, այլև գործով, որ չի կարելի վեր բարձրանալ դաժան վարչարարության աստիճաններով։

Սովետական հումանիզմի առանձնահատուկ գծերից մեկն էլ նրա անդիջող լինելն է։ Պարտիայի նոր Ծրագրի այն պահանջը, թե այսուհետև մեր երկրում պետք է գործի մարդը մարդուն ընկեր ու բարեկամ սկզբունքը, ոմանք ճիշտ չեն հասկացել։ Սխալի, ոչ մարդկայինի, այլանդակի, բարոյական թափթփվածության դեմ պայքարը լինելու է ավելի անհաշտ ու աննկարող։ Պարտիայի համագումարը դրա ցայտուն ապացույցն էր։ Չի կարելի հանդուրժել, երբ ճշմարտությունը զոհաբերում են դոգմատիզմին, վստահությունը՝ երկերեսանիությանը։ Չի կարելի հանդուրժել այնպիսի երևույթներ, ինչպիսիք են աչքակապությունը, կարիերիզմը, գռեհամտությունն ու հասարությունը։ Բոլոր այս ախտերը պետք է հանձնել քննադատության կազդուրիչ կրակին։

Ահա թե ինչու կոմունիզմ կառուցողի բարոյական աշխարհի վեհության արտահայտություններից մեկն էլ պետք է համարել մարդը մարդուն բարեկամ, ընկեր և եղբայր սկզբունքը։ Պայքարի դարավոր ճանապարհ է անցել մարդկությունը, մինչև կարողացել է ընկեր բառին վերադարձնել իր իսկական իմաստը, նրա մեջ բովանդակել բոլոր աշխատավորներին միավորող ուժը, հավատը դեպի բոլորի եղբայրությունը ամենքի հետ։ Դեռևս հեղափոխությունից առաջ Մաքսիմ Գորկին իր «Ընկեր» հեքիաթում ցույց է տվել, թե ինչպիսի տառապալից կյանք էին վարում խելոք ու ըմբռնախտ մարդիկ մինչև նրանց հառաչող սրտի մեջ մի բառ է նետվում.

— Ընկեր...

Այդ բառն, իհարկե, վաղուց էին նրանք լսել, սակայն ոչ մի իմաստ չի ունեցել, բոլոր մյուս բառերի նման խեղդվել է «ոսկու հնչյունների» մեջ։ Բայց ահա երբ հանդես են գալիս դեպի մարդը

հավատով լի երազողներ և ցույց տալիս, թե ինչ երջանկություն կարող է բերել ճշմարտության ըմբռնած կայծը, և ինչ պիտի անել, որպեսզի «դժբախտությունը բարձրաձայն ճշար իր մասին», իսկ ապերջությունը մեղմ շշնջյունից վերածվեր հեղափոխական փոթորկի, ընկեր բառը դառնում է «սրտի պես պարզ ու խորունկ», հընչում է որպես «ապագայի, նոր կյանքի ուրախ լուր»:

Սովետահայ պոեզիայում հին աշխարհի դեմ մենամարտի ելած այդ հեղափոխող ընկերության առաջին երգիչը Հակոբ Հակոբյանն էր:

Իր «Ամբոխի կոչ»-ում նա առաջինն է խոսում ժողովրդի և պոետի սրտերի ընկերակցության մասին, այն մասին, որ մարդկային ցավից հյուսված երգը պետք է դառնա ցասման կոչ, սրտի բողոք՝ ընդդեմ «ուժեղի բռնության»: Հակոբյանի մոտ ընկեր, եղբայր բառերը սոցիալական խոր իմաստ ունեն, ազատության ջինվորի, մաքառման ոգիների խորհրդանիշներ են.

Ոչինչ, իմ ընկեր, մեր օրն էլ կգա,
Եվ ինչպես ջահել արևածագին
Փախուստ է տալիս խավարը նաև՝
Այնպես էլ այդը կողջունի կյանքին:

Երիտասարդ սերնդի կյանքում ընկեր բառն այսօր նույնքան բնական ու սովորական է հնչում, ինչքան օդը, ջուրը, արևը: Բայց տեսեք թե Մովսես Արազու պատմվածքներից մեկի հերոս Մուկուչը ինչպիսի ծանր ու դժվարին ուղի է անցել մինչև իրավունք է նվաճել «ընկեր Մուկուչ» կոչվելու, կարողացել է ընկեր բառի մեջ մի ամբողջ հասարակարգի բարոյականություն տեսնել, տեսնել այն կարմիր սահմանագիծը, որ նորը բաժանում է հնից: «Իհարկե Մուկուչը դանդաղ չունի, գործարանում ամենքը հետը սիրով են վարվում, բայց թե որ կարգ է, պատիվ է, թող իրեն էլ «ընկեր» ասեն, թե չէ Մուկուչի սիրտը շատ է պակասում»:

Այսպիսով, ընկերը նաև պատիվ է կոչվում, և այդ պատվից զուրկ մարդու սիրտը շատ բանով է պակասավոր: Բնավ պատահական չէ, որ Մուկուչը իր կատարածը Լենինով է չափում: Այն ամենը, ինչ անհարիր է Լենինի կերպարին, խորթ նրա համոզմունքին, նշանակում է կեղծ է, վնասակար և դատապարտելի: Հին բոլշևիկ Օլմինսկին իր հուշերում հատկապես ընդգծում է մեծ առաջնորդի խոր մարդկայնությունը: Վ. Ի. Լենինին ճանաչելը նշանակում էր ճանաչել նաև ինքներս մեզ. դրանում էր նրա անձի նկատմամբ

մեր ունեցած հետաքրքրության արդարացումը։ Առանց Լենինին հավատալու, առանց սեփական արարքը նրա տեսանկյունից դնահատելու, ինքդ քեզ ճանաչել չես կարող։ Լենինը ուներ ընդհանուրին հատուկ գծեր, բայց և հարուստ էր անհատականով, միայն իրենով։ Նաև այդ ընդհանուրի և բոլորին հարազատ անհատականի զուգակիր ներդաշնակությամբ էր Լենինը տարբերվում ժամանակի բոլոր մտածողներից։ Լենինին նվիրված իր բանաստեղծության մեջ Նիկոլայ Ասեևը առաջնորդի հենց այդ մարդկային պարզությունն է ընդգծում, այն, որ նա նույն հացն է կերել, նույն վիշտն է կրել, ինչ ամբողջ ժողովուրդը։ Իսկ երբ աշխարհի մեծ մտածողներին է իր մոտ հյուր ընդունել՝ մուտքի մոտ բիլուսմը չի դարձրել նրանց։ Այսինքն՝ չի արհամարհել նրանց, որովհետև արհամարհանքը անհարիր է մարդու արժանապատվության զգացումին։ Լենինի այդ համեստությունը ժամանակակիցներից շատերն են նշում։ Պլեխանովին, օրինակ, որի մտքի բափանցող ուժը Լենինը բարձր էր գնահատում, վեճի, զրույցի ժամանակ գոռոզ էր պահում իրեն, չէր սիրում, երբ մարդիկ իրեն դիտողություն էին անում։ Երբ մի խումբ հեղափոխականներ Պլեխանովին կշտամբում էին գործադուլներին ցուցաբերած կիսակատար վերաբերմունքի համար, նա արհամարհանքով պատասխանում է. «Հաղորդեք ձեր ընկերներին, որ նրանց հայրերն ու մայրերը դեռևս չէին ամուսնացել, երբ ես արդեն հեղափոխական էի»։ Պլեխանովի կոպիտ պատասխանը խոր ցավ է պատճառում երիտասարդ բանվորին։ Լեհ հեղափոխական Ջալևսկին, որ ներկա է լինում այդ զրույցին, պաշտպանում է երիտասարդին, ասելով՝ «Երիտասարդ, մի ամաչեք ձեր երիտասարդությունից. երիտասարդությունը այնպիսի մի արատ է, որ տարեցտարի քչանում է։ Բայց կա առավել ծանր արատ—դա ծերությունն է։ Այդ արատը օր-օրի մեծանում է»։ Ահա այդ կարգի «ծերությունը», որ զուրկ է իմաստուն համեստությունից, չի ենթարկվում մասսաների հսկողությանը, ամեն ինչում անառարկելի է համարում իրեն, խորապես խորթ էր Լենինի բնավորությանը, նրա կոմունիստական բարոյականությանը։

Բանաստեղծ Համո Սահյանը պարտիային նվիրած իր բանաստեղծության մեջ հետևյալ կերպ է պատկերել Լենինյան հումանիզմի բնորոշ գծերը.

Մենք գիտենք մարտնչել կյանքում,
Մենք գիտենք հառաչել ու լալ,

Ծովի պես շառաչել դիտենք
Եվ կանչել առվի պես ղուլալ,
Ամպի պես դիտենք որոտալ,
Սոսափել սոսու պես մի պերճ.
Հողմի պես ոլորել դիտենք,
Հովի պես օրորել անվերջ,
Մենք դիտենք մխրճվել երկինք
Եվ ծովի հատակը սուզվել.
Մի ծաղկի մահով վշտանալ,
Մի բացվող բողբոջով հուզվել,
Ինչ էլ որ պատահի կյանքում,
Ամենուր զորանալ դիտենք,
Երազով տաքանալ ցրտում,
Հրդեհում զովանալ դիտենք...

Այսպիսին է բարոյական օրենսդիրքն այն պարտիայի, որն իրավամբ կրում է Լենինի անունը։

Այն նորը, որով համակվել է վերջին տասնամյակի գրականությունը, բնորոշվում է խոր մարդկայնությամբ։ Մարդու ճակատագիրն այժմ դիտվում, գնահատվում է հայրենիքի անցած դժվարին ու վեհ ճանապարհի տեսանկյունից։ Պետք է անդարձ համարել այն ժամանակաշրջանը, երբ բանաստեղծը ձգտում էր «կյանքում տեսնել միայն կիրակի օրերը, կարմիր ամսաթվերը, մի կողմ թողնելով շաբաթվա բոլոր մյուս աշխատանքային օրերը, որ լի են աքնությամբ, հոգսերով ու կարիքներով» (Ա. Տվարդովսկի)։ Եթե իրավ է, որ տաղանդը դա նույն հողն է, միայն այն տարբերությամբ, որ հացի փոխարեն ճշմարտություն է երկնում, ապա կարելի է ասել, որ լենինյան նորմերի վերականգնումը անսահման հնարավորություններ է ստեղծել ճշմարտությանը ծառայող աղնիվ տաղանդի ծաղկման ու հասունացման համար։

«Մարդիկ, չեմ կարող առանց ձեզ ապրել» (Հր. Հովհաննիսյան)։ Ահա մարդուն տածած այն վսեմահոգությունը, առանց որի չի կարող ապրել արվեստը, անիմաստ կլինի նրա գոյությունը։ Այդ վսեմահոգությունն է հայարտության կանչ դարձել նաև մարտիկ բանաստեղծ Գ. Սուվորովի շուրթերին. «Մեր ամբողջ կյանքը մենք ապրեցինք որպես մարդիկ և մարդկանց համար»։ Ամբողջ հայացքով մարդուն դառնալը բխում է կոմունիզմի էությունից։ «Մարդը — ապագան է,— ասել է Ալեքսանդր Բլոկը։— Եթե չկա այդ ա-

պագան, ուրեմն չկա նաև մարդը», «առանց մարդու բանաստեղծությունը գոլորշի է, և ուրիշ ոչինչ»։ Բլոկը, ինչպես նաև Տերյանը, ուժեղ են ապրել մարդու կարոտը, նրան կորցնելով, արտասվել են, դառնալով՝ այրվել նրա դառն ճակատագրով։ Դարերի ընթացքում մարդը բազմիցս լիուլի ճաշակել է իր կործանվող երազանքների դառնությունները, վերստին երազել նորը, առավել վեհն ու գեղեցիկը։ Նվ հաղթանակեց այդ համառ երազանքը մեր ջանքերով, մեր երկրում։ Այժմ արդեն դժվար է ստույգ որոշել, թե որտեղ է վերջանում մեր ներկան և սկսվում գալիքը։ Մեր կյանքի առավելություններից մեկն էլ հենց այն է, որ մարդն ինքն է իրագործում իր երազանքը, ինքն է այն պլանավորում։ Թող մեզ ներեն, որ հույժ արտադրական այդ բառը մենք գործածում ենք չշղշափվող, բայց ամեն ինչում ապրող այնպիսի մի հարաբերության կապակցությամբ, ինչպիսին երազանքն է, իսկ ինչ կարող ես անել, երբ մարդը կարգապահություն է մացրել ոչ միայն արտադրության մեջ, այլև իր հոգևոր ու մտավոր աշխարհում։ Միայն այդպիսի մարդը կարող է դիմել իր բախտին, որպես հավասարը՝ հավասարին։

Շնորհակալ եմ քեզանից, իմ բախտ,
Որ չես խնայել ինձ համար ոչինչ՝
Ոչ մրրիկներում շառաչող ճամփա,
Ոչ ձեռներդ, ոչ դարունդ ջինջ։

Շնորհակալ եմ քեզանից, իմ բախտ,
Որ ազատելով չնչինից, մանրից,
Դու ինձ ես կոչել կոմունիստ և մարդ
Ու հարթել ճամփան այս շռնդալից։

(Արտ. Պողոսյան)

Բնավ պատահական չէ բախտի, հավատի մոտիվների նոր խոր-բությամբ երևան գալը վերջին տարիների ստեղծագործություններում։ Սովետական մարդու ճակատագիրը, կյանքի նրա հավատը շատ փորձությունների են ենթարկվել, երբեմն խոցվել են ու արյունոտվել, բայց այդ մարդը երբեք չի նահանջել ազնվության դիրքերից, չի մանրացել, հուսալքման զոհ չի դարձել։ Երբ Համո Սահյանն ասում է, թե.

Սկսել եմ ինձ ճանաչել այս համարձակ առավոտով,
Սկսել եմ հոգնել հովից, հոդմերի մեջ հանգստանալ,—

կամ երբ Պարույր Սևակը երգելով պարտիական այն աշխատան-

քային օրացույցը, որ աշնանը դարնանային տաքուկ քամի է բերում, ասում է.

Շնորհակալություն և մեր հավատից,
Որ վիրավորվից, խոցվից տարիներ,
Բայց երբեք, երբեք չմեռաք, ապրեց
Եվ պիտի հավերժ մնք ապրեցնի,—

բոլոր այս խոստովանություններում ու երախտագիտական խոսքերում մենք դարձյալ տեսնում ենք մարդու ճակատագիրը, նրա հոգևոր ուժն ու հպարտությունը: Դա նաև յուրահատուկ պատասխան է նրանց, ովքեր մեր ժողովրդի կյանքում տեղի ունեցած դարնանային վերափոխությունները չարամտորեն փորձում են դիտել որպես ամբողջ անցյալի ժխտում: Ո՛չ, ճշմարիտ է եղել պարտիայի, ժողովրդի անցած ճանապարհը, միայն եղել են մարդիկ, որոնք ծուռ են քայլել այդ ճանապարհով, ծռել են շատ բան և չկարողանալով դլուխ հանել դարաշրջանի դժվարություններից, սկսել են «մեղավորներ» որոնել աղնիվ մարդկանց շարքերում: Իհարկե, այդ ամենը բացասաբար է անդրադարձել մեր ընթացքին, բայց նրա ընդհանուր ուղղությունը մնացել է անկոտրում: Ուրեմն, խոսքը անցյալի անհանդուրժելի երևույթների ու թերությունների մասին է և ոչ թե անցյալի մասին ընդհանրապես: Սովետական գրողների երրորդ համագումարում արտասանած իր ճառում Ն. Ս. Խրուշչովը, նշելով այն փաստը, որ Սովետական իշխանության տարիներին մեր ժողովրդի կատարած մեծագործությունները հիացնում, ցնցում են աշխարհը, հատկապես անդրադառնում է այն «ոչ գունազարդողներին», որոնք պնդում են, թե «իբր ներկա էտապում գրականության գլխավոր խնդիրն է ի հայտ բերել ամեն տեսակի արատներն ու թերությունները, ընդամին անտեսելով սովետական հասարակարգի մեծ նվաճումները»: Պարտիան, ուրեմն, դատապարտեց հինը՝ դեպի նորը տանող ուղին հարթելու նպատակով: Կյանքում այդ նորն է առաջատարը: Գրականությունը չի կարող դուրս լինել այդ օրենքից: Ահա թե ինչու պարտիան այն գրողների կողմն է, որոնք հիմք են ընդունում դրական երևույթները, այդ դրականի վրա ցույց են տալիս աշխատանքի պաթոսը, խանդավառում մարդկանց սրտերը: Ընդհանրացնելով մարդկանց լավագույն գծերն ու հատկությունները, գրողը նրանց հակադրում է բացասական կերպարներին, ցույց տալիս նորի պայքարը հնի դեմ և նորի անխուսափելի հաղթանակը այդ պայքարում:

Սովետահայ արդի դրականության մեջ մի այլ ուրախալի երև-

վույթ էլ է նկատվում։ Զգալիորեն ընդարձակվել է մարդու մտահորիզոնը, նրա պատկերացումները աշխարհի մասին։

Արդեն մարդկային, գեղեցիկի ուժ է ստացել մի նոր պայթյուն, որ ուժեղ է պայթող ատոմից.

Պայթող ատոմը ահեղ է լինում.
Նրա խոլ ուժին չի հասնի ոչինչ,
Բայց հավատում եմ և ապավինում
Առանց շշուկի պայթող բողբոջին։
(Վ. Դավթյան)

Տիեզերքը, պոետական ոգու այդ երևման «անհայտ ու անորոշ» հանդրվանը արդեն դարձել է ոգեշնչման կոնկրետ առարկա, լցվել է կյանքով ու հերոսաբյամբ։

Պետք է նկատել, որ հետզհետե անհետանում են արվեստի կենսական հյուսվածքը կրծող ազդկարարությունը, բարձրաթռիչ սենթենթանքը, ավելի հաստատուն արմատներ է ձգում մեծ մտքերով ու հույզերով հարուստ խոսքը։ Հաճախ բանաստեղծն այնպիսի անմեղ տողերով է սկսում իր ասելիքը, որ կարծես որևէ մեկին անհանդրստացնելու, ինչ որ բան հաստատելու կամ ժխտելու մտադրություն չունի։ Ահա դարավոր մանուշակը — ով չի՞ խոնարհվել այդ համեստ ու աննշան ծաղկին, բոլորը, ամենաանգ մարդն անգամ։ Գեղեցիկի առջև խոնարհվելը, գեղեցիկը որոնողն ինքը նույնպես պետք է գեղեցիկ լինի հոգով, սրտով ու գործով։ Ահա այն դաղափարը, որ ոգեշունչ պարզությամբ արտահայտել է Հր. Հովհաննիսյանը իր «Մանուշակը» բանաստեղծությանն մեջ։

Ռուս բանաստեղծ Սելվինսկին ասել է, թե պոեզիան արյան ծառայություն է, այսինքն՝ արյան նման թանկ է և արյան նման անաղմուկ կյանք անող՝ իր ընթացքում։ Այդ իմաստությունից է ծնվել նույն հեղինակի այն երկտողը, թե՝ «ես զրիչ առա հանդարտ խոսքի համար, բայց կարծես հրացան բարձրացրի»։ Այս ամենը վկայում է, որ քանի գնում արվեստը դառնում է ավելի խոհուն, ավելի հուզառատ և հրաժարվելով խոսքի արտաքին փայլից, փայլատակում է խորքում։ Այդ երևույթն ենք նկատում սովետական լավագույն բանաստեղծների երկերում։ Ահա գալիս է աշունը իր անփոխարեն տերևաթափով։ Ճանապարհի եզրի ծառերից տերևները պոկվում և փռվում են անցորդների ոտքերի տակ։ Իսկ հետո՞։ Հետո կլինի այն, որ բոլոր դոռոզամիտ ամբարտավան մարդիկ մի օր այդ տերևների նման կպոկվեն ոչ ալնիվ ճանապարհով աճեցրած իրենց փառքի ճյուղից և կընկնեն... դարձյալ նույն անցորդների

ոտքերի տակ: Բնության մեջ աշունը ուրիշ երևույթներ էլ է բերում, ծաղիկների «մոլեգին թոշնում», լույսի սակավություն և խավարի ավելացում, բայց խավարի ուժին այլևս ենթակա չեն «արևով հագեցած շողերը. ուրեմն, առաջվա պես պետք է լինել պարզ, առաջվա պես ջերմ ու անկեղծ»: Աշունն այսպիսի խոհեր է առաջացնում Նիկոլայ Ասեևի մոտ: Նկատենք, որ ինչպես հայ, այնպես էլ ռուս բանաստեղծի գրչի տակ անցումներն այնքան են բնական ու տրամաբանական, որ ընթերցողը չի զգում, թե երբ և ինչպես հարստացավ ինքը, ինչ փոփոխություններ ու կառուցումներ կատարվեցին նրա հոգում:

Այսօրվա պոեզիան պահանջում է ազատ մուտք դեպի սիրտը, ցանկանում է միայն այնտեղ ստուգած լինել իր մարտունակության աստիճանը: Ով խոսափում է այդ պոեզիայի հետ երես առ երես հանդիպելուց, նշանակում է նա աղնվության, շիտակության դասալիք է, իսկ դասալիքին երբեք չեն ներում ո՛չ պատերազմի, ո՛չ էլ բարոյականության դաշտում: Մեզ թվում է, որ սառը ներքոզի մեթոդը, որ լայն տարածում էր գտել անհատի պաշտամունքի տարիներին, ոչ միայն անհարիր է արտաբաց, աղնիվ պոեզիայի ոգուն, այլև շատ դեպքերում նսեմացնում էր պոետին ու նրա հերոսին: Ռեալիստական արվեստին սպառնացող այդ վտանգի մասին դեռևս խոսել են Մարքսն ու Էնգելսը: Նրանք կշտամբում էին Լասսալին հենց այն բանի համար, որ նրա հերոսը «չափից դուրս ոգևորությունն է ներկայացնում», դարձել է «ժամանակի ոգու հասարակ ձայնափողը», կամ «արտահարդ շատ է պրպղվում ինքնախորհումով»: Վերջապես նրանք դրողին խորհուրդ էին տալիս «չափից դուրս չըհրճվել իր հերոսով»: Էքսհեիկայի այս դրույթների անտեսումը ոչ հեռավոր անցյալում հանդեցրեց մերկապարանոց հեռատրականության, որի էությունն էր համոզմունքների քարոզը և ոչ թե համոզելու կիրքը, ոգևորության մասին դատելը և ոչ թե ուրիշին ոգևորելը: Այդ ճանապարհով է առեղծվել այն կեղծ խորությունը, որ սովորաբար պարապայմանություն են անվանում: Նման պայմաններում, իհարկե, միշտ չէ, որ կարող էին զուգակցվել արվեստագետի ճշմարտությունն ու համարձակությունը: Այժմ, երբ արդեն ամուր սեպ է խրված երեկվա սխուր երևույթների մեջ, պոեզիան ավելի ամուր է կապվել կյանքին, ավելի մարդկային ու անկեղծ է դարձել նրա հերոսի վերաբերմունքը աշխարհի նկատմամբ:

Խոսելով այսօրվա դրականության արտահայտած մեծ ճշմարտության մասին, բնականաբար, առաջինը ցանկանում ենք տեսած

լինել այդ ճշմարտության խիզախ կրողին՝ կոմունիստին։ Ասում ենք առաջինը ոչ թե նրան բոլորից բարձր դասելու նպատակով, այլ որովհետև պատմությունն ինքն է վստահել նրան լինել առաջինը ամենուր. կռվի դաշտում, կատուգման մեջ, կռվի հրդեհներում, մահ ընդունելիս և անմահության պատվանդանին։ Ասում ենք առաջինը, որովհետև իրոք նա առաջինն էր, որ իր ինքնամին համարեց մահն ու վիշտը և բարեկամանալով կյանքին ու երջանկությանը, հայտարարեց.

Կոմունիստ լինել,
Ասել է կրել տանջանքը բանտի,
Որ Հոկտեմբերը ծնվի, ղորանա,
Կոմունիստ լինել,
Ասել է կրծքով փակել երախը մահ թնդանոթի,
Որ դամբարանը գրոհի դնա.
Կոմունիստ լինել,
Ասել է նետվել առաջին դիծը կյանքի, մաքառման,
Որ հասակն առավել ծփա ծանրաքիստ,
Այդ ինչպես է, որ մորթասպաշաններին դարձել է պատյան
Բառը՝ կոմունիստ...

(Ս. Կապուտիկյան)

Հավատարության նշան դնելով կոմունիստ և սխրանք, կոմունիստ և արդարություն հասկացությունների միջև, բանաստեղծուհին միաժամանակ ատելությամբ է խոսում նրանց մասին, որոնք կարմիր տոմսը արած վարագույր, ապրում են վատով, այլանդակով։ «Անոդոք եղեք հանուն ճշմարտի», կոչ է անում բանաստեղծուհին, և «մաքրեք շարքերը», ինչպես գարնանը խոփերն են մաքրում, որպեսզի կոմունիստ բառը երդումի պես շուք մարդկանց շուրթերին ու տանի առաջ։

Վերը մենք նշեցինք, որ պարտիայի նոր Ծրագրում հատակորեն գծված է մարդուն դեպի կոմունիզմ տանող բարոյական ուղին, ասացինք, որ դարերով, սերնդե-սերունդ փոխանցված պատվի, երջանկության, ազնվության, անկեղծության զգացումները իրենց լիակատար ու ամենադեղեցիկ արտահայտությունն են գտնելու կոմունիզմի օրոք։ Իսկ ի՞նչ է կատարվում այսօր այդ գալիքը մոտեցնելու համար, ի՞նչ է պահանջվում այսօրվա մարդուց, որ լինելու է նաև վաղվա քաղաքացին։ Այդ հարցերի ճշմարիտ պատասխանը

Նույնպես մտահոգել է հայ պոեզիայի և դա հասկանալի է։ Մարդկային պատմության մեջ առաջին անգամ ընդհանուր է դարձել հասարակության ու անհատի ուղին, նրանց կյանքն ու երջանկությունը, «նույնիսկ արցունքները» (Մայակովսկի)։ Կոմունիստական բարոյականությունը երջանկությունը դիտում է ոչ որպես պարապ ուրախություն, ապահով անհոգության արտահայտություն, այլ որպես կառուցման կիրք, նոր հեռուներ բացելու ձգտում, սրբազան անհանգստություն լավի, գեղեցիկի համար, վերջապես՝

Բախտավորությունն այն է կյանքում,
Որ դու պոկում ես մի հին մացառ,
Մի մարգ ես ջրում, տնկում մի ծառ
Եվ մի չոր հողմի ուղին փակում։

Շուրջդ հայրենի հողն է ծաղկում,
Եվ դու պատրաստ ես առանց լալու
Մի ծաղկի համար կյանքդ տալու,
Բախտավորությունն այդ է կյանքում։
(Հ. Սահյան)

Այն ժամանակ, երբ սովետական երկրում մարդու երջանկությունը պետական գործի կարևորություն է ստանում, երբ ամեն ինչ արվում է մարդու համար, բուրժուական մեռնող աշխարհի տեսաբանները փորձում են մարդու համար մղվող պայքարում կրած իրենց պարտությունը քողարկել ինչ-որ «մասսայական հասարակության» ցնորքով, որտեղ անհատի ներքին թափառումները, նրա մեկուսացումը հասարակությունից «իսկական ստեղծագործական հոգեվիճակ է» համարվում։ Ամերիկյան ռեակցիոն գրականագետ Իրվինգ Խաուն, օրինակ, խոստովանում է, որ «իրենք գնում են դեպի միջակության լուին անապատը, որտեղ մարդիկ շուտով կորցնելու են հետաքրքրությունը բարոյական ու մտավոր այն որոնումների նկատմամբ, որ մի ժամանակ հատուկ էր Արևմուտքի հասարակությանը. հումանիզմի լուսապսակը փոխարինվելու է հղփացածության նիհիլիզմով, բարձր կուլտուրան հետզհետե ավելի ու ավելի է փոխվելու ինչ-որ տարակուսանք հարուցող մնացուկի»։ Մի այլ «արևմտացի»՝ Կլեմենս Խերզենհաուզը գտնում է, որ «քննադատությունը չպետք է զբաղվի մարդով։ Այդ գիտության գործը գեղարվեստական երկն է առանց մարդու»։

Հասարակություն առանց անհատի, արվեստ առանց մարդու,— ահա թե հոգևոր քայքայման ինչ ասպիճանի է հասել ժամանակակից դեկադանսի արվեստը: Այդ ասպիճանական անկումը բուրժուազիայի «բարի կամքի» արտահայտությունը չէ, այլ հետևանք է այն հավատի, որ աշխարհի ժողովուրդները տածում են սոցիալիստական հասարակարգի հումանիստական սկզբունքների նկատմամբ, այդ հասարակարգի մեջ տեսնելով մարդկության բախտը տնօրինող միակ կենսահաստատ ուժը: Անդրադառնալով պարտիայի նոր Ծրագրի միջազգային արձագանքներին, ընկ. Խրուշչովը նշում է, թե «կոմունիզմը արդի հասարակական կյանքի մեջ է մտել «ծանրակշիռ» և «տեսանելի» կերպով, առաջատար դիրքեր գրավել այնտեղ, և չկա այնպիսի մի ուժ, որը կարողանա կանգնեցնել նրա հաղթարշավը»: Անշուշտ գնահատելով այդ հաղթարշավի դիմաց, Արևմուտքի ռեակցիոն մտածողները մի կողմից ջանում են կասկածանքի ու թերահավատության մթնոլորտ ստեղծել, մյուս կողմից պնդում են, թե իսկական ազատությունը տառապելու մեջ է, թե անհատի առաքինության իսկական չափանիշը տառապանքն է: Մարդատյացության այդ տեսությանը սովետական գրականությունը հակադրվում է իր հումանիստական բարձր գաղափարներով, կյանքը դեղեցկացնելու իր պայծառ իդեալներով:

Դեռևս Մայակովսկին է ասել, թե հարկավոր է այնպես անել, որ սերն անցնի ամբողջ տիեզերքով: Երկրագունդը մարդկային սիրով համակելը, այն խնդության օթևան դարձնելը սովետական պոեզիայի սրբազան ձգտումներից մեկն է:

Մենք կոչված ենք այսօր, որ համայն
Աշխարհի սրտում ոսկեհուն
Անվհատ շեփորենք հիմա
Խնդությունը մեր—քո՛ խոսքերով,
Մենք կոչված ենք հիմա, որ fարիդ
Եվ ջրիդ իմ ճնճղուկյամբ լցված
Ավետենք համայն աշխարհին
Այս առավոտը բացված:
(Նիշան Զարենց, «Նորք»)

Պահպանելով «քարի ու ջրի» ինքնությունը (սերը սեփական ժողովրդի նկատմամբ, առողջ ազգայինը —Վ. Մ.), հայ պոետները իրենց գրիչը ի սպաս են դրել համայն աշխարհին բացվող ինտեր-

նացիոնալիզմի մեծ առավոտին: Եվ գրողը որքան ավելի պայծառ ու խորն է զգում այդ առավոտը, այնքան ավելի է իր հպարտ ազդակինով մերձենում մյուս ժողովուրդներին:

Պրոլետարական ինտերնացիոնալիզմը ոչ թե ջնջում, այլ ավելի բարենպաստ պայմաններ է ստեղծում սոցիալիստական ազգերի կուլտուրաների հետագա զարգացման համար, ուժեղացնում նրանց փոխազդեցությունն ու փոխադարձ հարստացումը: Առանց հայրենիքի խոր ու անձնվեր սիրո անհնար է ինտերնացիոնալիստ լինել, պահպանել մարդու բարոյական վեհությունը:

Կոմունիզմը մարդասիրության բարձրագույն աստիճանն է, մարդու հոգևոր ունակությունների անկաշկանդ ու ներդաշնակ զարգացման նոր դարաշրջանը: Բայց ինչպե՞ս պետք է ստեղծվի այդ մարդը, նրա նոր կեցությունը, նրա կուլտուրան: Նա պիտի պահպանի՞, պիտի ստանի՞ իր հետ իր ազգային կուլտուրայի լավագույն արժեքները, դարերից եկած և բոլոր փորձություններին դիմացած իր ժողովրդի բարոյական առողջ գծերը, թե՞, ամեն ինչ մի կողմ նետած, մի դեղնցիկ օր դառնալու է ինտերնացիոնալիստ: Այդ հարցի շուրջը վերջերս հաճախ են արտահայտվում ու վիճում: Ոմանք փորձում են ավելի առաջ գնալ, կտրվելով ազգայինի զարգացման այսօրվա պատմական խնդիրներից, ուրիշները ժխվարությամբ են հրաժարվում ազգայինի հնացած, արդեն իրենց դարն ապրած գծերից: Մեզ թվում է, որ երկու տենդենցն էլ վնասակար են: «Ազգային կուլտուրայի ձևերը,— ասում է ընկ. Խրուշչովը,— քարացած չեն մնում, այլ կատարելագործվում են, չքանում են հնացած, կոմունիստական շինարարության խնդիրներին չհամապատասխանող ձևերը՝ ծագում են նոր ձևեր»: Այնուհետև նա ասում է. «Մեզ մոտ ոչ մի արգելակ չկա ազգային լեզուների զարգացման համար: Բայց դրանց զարգացումը պետք է տանի ոչ թե դեպի ազգային միջնորմների ուժեղացում, այլ դեպի ազգերի մերձեցում (ընդգծումները մերն են —Վ. Մ.)»: Այսպիսով, մենք տեսնում ենք, որ պարտիան պատմության ներկա էտապում կարևորագույն խնդիր է համարում ազգային կուլտուրաների այնպիսի զարգացումը, որը տանում է դեպի ժողովուրդների մերձեցում: Ուրեմն պետք է զարկ տալ այդ մերձեցմանը նպաստող, դեպի ինտերնացիոնալիզմը տանող, ինտերնացիոնալիզմով հագեցող ազգայինին: Ինտերնացիոնալիզմը ոչ թե ոչնչացնում է ազգայինը, այլ ծնվելով եղբայրացած ժողովուրդների ճակատագրերի ընդհանրությունից, ազգայինը հետզհետե բարձրացնում է համամարդկայինի աստիճանին: Այդ հեռավոր,

բայց այսօրվա մեր մեծագործություններում ստեղծվող հասարակության անդամը իր ճակատագրի մեջ արտացոլելու է բոլոր հին ու նոր միջնորմներից ազատ մարդկության ճակատագիրը: Ժամանակին Գեր֊ցենն ասել է. «Մենք չենք կառուցում, մենք փշրում ենք, մենք նոր հայտնություններ չենք հռչակում, այլ վերացնում ենք հին կեղծիքը»: Կոմունիզմը ընդհանուր կառուցման, մեծ հայտնությունների դարաշրջան է և եթե մարդիկ ստիպված են լինելու փշրելու, ապա միայն տիեզերքի նվաճման ճանապարհի արգելքները: Այդ մեծ վաղը կառուցում է այսօրվա մարդը, որ ունի հայրենիք. ռուս է, ուկրաինացի, հայ է ու վրացի, ուզբեկ է և էստոնացի: Գրականությունն ու արվեստը պետք է խոսեն դրանց մասին և դրանց անունից: Ռուսաստանին նվիրված իր բանաստեղծաշարքում («Սիրո խոստովանություն») Ալեքսանդր Պրոկոֆևն ասում է, թե կան «խուլ խոսքեր», որոնք հարազատ չեն իրեն, բայց կան նաև այնպիսիք, որ կրակից էլ ուժեղ են: Դրանք ուրիշներից ավելի գեղեցիկ են. օրինակ. Ռուսաստանը, որ սկսվում է «Ռ» հզոր տառով: Բանաստեղծը խոստովանում է նաև, որ «Ռուսաստանը» շողացել է մայրական աչքերից, մաել իր կուրծքը, թափանցել արյան մեջ: Եվ եթե այն հանգչեր իր կրծքի տակ, նույն ակնթարթին կպայթեր իր սիրտը: Ամեն ինչում Պրոկոֆևը հենվում է Ռուսաստանին, ամենուր տեսնում է իր հայրենիքի ազնիվ, խաղաղասեր ձեռքը: Ահա աշնանամուտ է և սոխակները պատրաստվում են չվելու ուրիշ երկրներ. թող հանգիստ չվեն, քանի՛ աշխարհում կա Ռուսաստանը, բանաստեղծին կախարդում է բնությունը «իր ռուսական գեղեցկությամբ», երկինքը իր դարձյալ ռուսական կապտությամբ: Եվ այսպես, ամենուր Ռուսաստանը պոետի հետ է: Սակայն դա փոքր ժողովուրդներին պաշտպան կանգնած «մեծ ու բազմաձայն» Ռուսաստանն է: Կարելի է բազմաթիվ այլ օրինակներ էլ բերել՝ համոզվելու համար այն ճշմարտության մեջ, որ ինտերնացիոնալիզմը ռուսի, հայի, ուզբեկի բարոյական սեփականությունն է, որ ինտերնացիոնալիզմի հայրենիքը Ռուսաստանն է, Ուկրաինան, Հայաստանը, Վրաստանը, Լատվիան... Սա է ազգերի կուլտուրական մերձեցման ճշմարիտ ուղին: Ամեն ինչում Չարենցը տեսնում ու սիրում է Հայաստանը, ինչպես Պրոկոֆևը՝ Ռուսաստանը, Չարենցի երգած նաիրյան արևը նույնպես «լենինյան հրով էր ճառագած»: Եվ բնավ պատահական չէ, որ Չարենցը գալիք սերմնացաններին խորհուրդ էր տալիս առաջին բուռ ցորենը դաշտերի վրա թափելուց հետո.

Դեպի հյուսիս հղեք ձեր շնորհը երկրորդ,
Դեպի տափաստաններն ընդարձակ.
Ուր բռընկած կարմիր ուրագանը մի օր
Այս հերձեցյալ երկրում և ամենուր
Գարնան անձրև դարձավ։

Այս բանաստեղծության փիլիսոփայությունն այն է, որ Հոկտեմբերյան հեղափոխությունը եկավ փրկելու ոչ միայն հայ ժողովրդի անցյալը՝ «որբ ու առնական» Նաիրին, որին երբեք չլքեց Զարենցը, այլև ապահովելու «դեպի լյառը Մասիս» նետած սերմերի հասկավորումը։

Դա հոդու բարձունքի այն կարոտն է, Նաիրյան «բարձրաբերձ բարդենու բնին կառչած այն երգը», որ պետք է «ելնող աշխարհի համերգում ինքնահոմն նվագներ ծնի» և հավետ ապրի աշխարհում։ Զարենցի երգած այդ բարդին տարիներ հետո պիտի մի նոր հպարտությամբ ու երջանկությամբ խշշա Հ. Սահյանի պոեզիայում։

Ես երգիչ, հրի, սրի, շահ չունեմ քո սիրուց զատ,
Քեզ նման կանաչ կյանքով, քեզ համար ելած մարտի,
Կմեռնեմ, միայն թե դու դարերում ազատ խշշաս,
Իմ հեռո՜ւ, հեռո՜ւ, հեռո՜ւ, Նաիրյան դալար բարդի։

Սա ազգային հպարտության հենց այն զգացումն է, որին նույնքան հարազատ են նաև Դոնի ծփանքը, Քուի շառաչը և Նեմանի անդորրությունը։ Ինտերնացիոնալիզմը կոսմոպոլիտիզմից առանձնանում է նաև նրանով, որ տարբեր ազգությունների մարդիկ մերձենում են իրար ոչ թե դատարկ ձեռքերով, այլ հոգևոր այն գանձերով, որոնցով հարուստ է ավյալ ժողովուրդը։ Այդ մերձեցումը կատարվում է ոչ թե հայրենիքից հրաժարվելու գնով, այլ ազգային հետագա ծաղկման, համամարդկային բովանդակությամբ հագենալու ճանապարհին։

Աշխարհի ճակատագրին նման հարազատությամբ մոտենալու դեպքում մարդը հպարտանում է ուրիշի հողում կատարվող բարի գործով, վեհանում սրտից-սիրտ ձգվող, հայրենիքներ իրար կապող ընդհանուր երազանքով.

Ես սիրում եմ քեզ, իմ հայ ժողովուրդ,
Քեզ, որ լեռներից այս բարձրիկ ու լուրթ

Տեսար հյուսիսի ցոլանքը պայծառ
Ու նրա աղնիվ վինվորը դարձար...
Որ քո ոստանում, քո Երևանում
Ապառաժ քարից հրաշք ես հանում,
Նոր ձև ես տալիս քո հին մարմարին,
Կյանքիդ դարումը քանդակում քարին,
Քո քարն ես դնում այն վանեմ շենքին,
Որ ողջ մարդկության երազն է անգին...

(Վ. Դավթյան)

Ահա այդ անգին երազանքն է բանաստեղծին կապում դրոշ ու երդում, հպարտության ու ներշնչանք դարձած իր Հայրենիքին։

Մի առիթով Պրիշվինն ասել է, թե մեր ժամանակի թեման է՝ յուրաքանչյուրին տածած սիրո ելքը դառնել բոլորի սիրով և ընդհակառակը, այնպես սիրել ամենքին, որ պահպանվի ուշադրությունը յուրաքանչյուրի նկատմամբ։ Ահա նաև այդ «ես»-ի և «մենք»-ի բարոյական ներդաշնակությամբ է հարուստ լինելու կոմունիզմի քաղաքացին։ Երբ բանաստեղծն այսօր ասում է, թե ես իսկական հայ եմ, սիրում եմ իմ լեզուն, հայկական բարբառը և «մագաղաթները մեր երազուն», դրանով նա չի ցանկանում ընդգծած լինել իր բացառիկությունը, այլ ուզում է հաստատել այն ճշմարտությունը, թե միայն այդ հայրենասիրությունն է ընդունակ անկեղծորեն հրճվել ուրիշի ստեղծած գեղեցիկով, ապրել ուրիշի ճակատագրով, թե հոգևոր այդ առաքինություններով օժտված անհատը միայն կարող է խենթանալ Ցեյլոնից եկած նեգրերի, «բրոնզե հնդիկների», «գարուն նորվեգուհու» պարերով։

Արարատյան դաշտի ծնունդ եմ ես,
Իսկ պապերս Մշո դաշտն են վարել,
Բայց սիրում եմ կյանքում ամեն լավ բան, ինչպես
Հայերին է վայել։

(Ս. Հարությունյան)

Այդ նույնը վայել է նաև լիտվացուն, բելոռուսին։ Սա արդեն բոլորին պատկանող տրադիցիա է, բնավորության դիծ։

Գորկուն գրած իր նամակում Նադեժդա Կրուպսկայան այն միտքն է արտահայտում, թե սոցիալիզմը միայն հսկայական գործարանների ու ֆաբրիկանների կառուցում չէ։ Դա անհրաժեշտ է,

բայց բավական չէ սոցիալիզմի կառուցման համար։ Անհն պիտի մարդիկ մաքով ու սրտով։ Եվ դրանում բացառիկ դեր ունեն արվեստն ու գրականությունը։

Եթե ճշմարիտ է, որ նա, ով ապնվորեն ծառայում է մարդուն, պիտի ապրի բոլոր ժամանակներում, ապա կոմունիզմով սկսվում է մեկը բոլորին, բոլորը մեկին ծառայելու այն գեղեցիկ դարաշրջանը, որ երազել են շատերը, բայց մեզ է վիճակվել կառուցել ու տեսնել։

Ս. ՄԱՆՈՒԿՅԱՆ

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՄԻ ՔԱՆԻ ՄՎԱՆԴՆԵՐԻ ԵՎ ԽՆԴԻՐՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

...եվ մեր ժողովուրդը բաների ունի գեր ափ մի ճող արեգակի ներքո, ինչելու է երգեր եղբայրության:

Ե. ՉԱՐԵՆՑ

Բովանդակությամբ սոցիալիստական, ձևով ազգային սովետական գրականությունը, իր սկզբնավորման, զարգացման և ծաղկման բոլոր շրջաններում, կարևոր ու կենսական շատ խնդիրների թվում, ունեցել է և ունի մի առաջնահերթ, մշտապես արդիական խնդիր՝ գեղարվեստորեն արտացոլել ազգային հարաբերությունների ամենաարդարացի սկզբունքները՝ պրոլետարական ինտերնացիոնալիզմը, ազգերի իրավահավասարությունը, ՍՍՌՄ ժողովուրդների եղբայրական բարեկամությունը և ջերմ հայրենասիրությունը, բոլոր երկրների աշխատավորության համերաշխությունը և խաղաղասիրական ձգտումները: Այդ վեհ իդեալներով և բարոյական բարձր սկզբունքներով դաստիարակել նոր աշխարհ, նոր կյանք, նոր հասարակություն կառուցող սովետական մարդու հոգևոր կերպարը: Ահա այն խնդիրը, որը շարունակ եղել է Կոմունիստական պարտիայի ուշադրության կենտրոնում և մի առանձին ուժով ընդգծվեց պարտիայի XXII համագումարում: Պարտիայի նոր Ծրագրում գիտական խորությամբ սահմանված են կոմունիստական շինարարության գլխավոր խնդիրները, այդ թվում՝ կուլտուրայի, արվեստի, գրականության զարգացման ուղիները և կարևորագույն պրոբլեմները: Ծրագրում ասված է. «Վավաշտեսությամբ և կոմունիստական

կենսահաստատ գաղափարներով տոգորված սովետական գրականությունը և արվեստը խաղում են գաղափարական-դաստիարակչական մեծ դեր, սովետական մարդու մեջ զարգացնում են նոր աշխարհ կառուցողի հատկություններ»: Եվ ահա, ի թիվս այն հատկությունների, որ սովետական մարդու մեջ զարգացրել է և պիտի զարգացնի գրականությունը, Մրագրի սահմանած «Կոմունիզմ կառուցողի բարոյական կոդեքսը» բովանդակում է նաև հետևյալ բարոյական սկզբունքները. «Համատարմության կոմունիզմի գործին, սեր դեպի սոցիալիստական Հայրենիքը, դեպի սոցիալիզմի երկրները... կոլեկտիվիզմ և ընկերական փոխօգնություն, մեկը՝ բոլորի համար, բոլորը՝ մեկի համար. մարդասիրական փոխհարաբերություններ ու փոխադարձ հարգանք մարդկանց միջև՝ մարդը մարդուն բարեկամ է, ընկեր և եղբայր... ՍՍՌՄ բոլոր ժողովուրդների բարեկամություն, անհանդուրժողականություն ազգային ու ռասայական անբարյացակամության նկատմամբ... եղբայրական համերաշխություն բոլոր երկրների աշխատավորների, բոլոր ժողովուրդների հետ»: Ինչպես հայտնի է, բարոյական այդ բարձր սկզբունքների տեր մարդու դաստիարակման գործում սովետական գրականությունը խոշոր ծառայություն է մատուցել պարտիային, ժողովրդին, համաշխարհային կուլտուրային, ստեղծել է շատ ուսանելի ավանդներ, ձեռք է բերել լուրջ նվաճումներ և ունի էլ ավելի կարևոր անելիքներ: Եվ այս հանգամանքը, բնականորեն, դուրս չի մնացել բանասիրության տեսադաշտից, հրապարակվել են մեծ թվով ուշագրավ հոդվածներ, մենագրական ծավալուն ուսումնասիրություններ, ըստ արժանվույն գնահատելով այդ բոլորը:

Ներկա հոդվածում ձգտում ենք ՍՄԿՊ XXII համագումարի հարուստ նյութերի, պատմական որոշումների և պարտիայի նոր Մրագրի լույսի տակ համառոտակի անդրադառնալ ժողովուրդների բարեկամության գեղարվեստական արտացոլման մի քանի հարցերին, ձևերին, առանձնահատկություններին՝ աչքի առաջ ունենալով գեղարազանցորեն սովետահայ գրականությունը:

I

Գրականության պատմությանը հայտնի են մի շարք, այսպես կոչված, «հավերժական» թեմաներ և մոտիվներ, որոնք շարունակ ուղեկցել են մարդկությանը՝ նրա կուլտուրական զարգացման ամբողջ ճանապարհին: Ձգացող, խորհող, բանական մարդուց միշտ էլ

անբաժան, մշտատև ու մշտանորոգ սիրո, կարոտի, ուրախության, թախծի, բնության և շատ ուրիշ մոտիվների հետ միասին այդպիսի դարավոր և մշտապես նոր մի թեմա է նաև ժողովուրդների բարեկամության թեման։ Տարբեր դարաշրջաններում այդ թեման ստացել է որակական տարբեր հատկանիշներ, տարբեր բնույթ ու բովանդակություն, բայց միշտ էլ գեղարվեստական նորանոր ձևերով ու միջոցներով իր արտացոլումն է գտել մարդկության հոգևոր մշակույթի մեջ, հնագույն բանահյուսության, արվեստի, գրականության ամենաբազմազան ժանրերում։ Եվ դա, իհարկե, միանգամայն բնական է։ Տակավին վաղնջական ժամանակներից, երբ ծագել է մասնավոր սեփականությունը և հասարակությունը բաժանվել է հակամարտ դասակարգերի, երբ երևան են եկել աշխարհակալ տերություններ, ճնշող ու ճնշվող, տիրող ու ենթակա, գաղութատեր ու գաղութացված երկրներ ու ազգեր, այսինքն՝ սկսած շահագործողական առաջին հասարակարգից՝ ստրկատիրությունից մինչև վերջինը՝ կապիտալիզմը, մարդկության լավագույն, պայծառ մտքերը, այդ թվում՝ բոլոր մեծ, առաջադեմ, հայրենասեր գրողները՝ երազել են սոցիալական արդարություն ու ազատություն, հավասարություն և եղբայրություն՝ ժողովուրդների ու մարդկանց համար։ Լինել հավասար — դա մարդկության մեծ իդեալն է։ Այդ իդեալը հոգու խորքում փայփայող ազնիվ գրողները սրտանց ցանկացել են տեսնել այնպիսի՛ երջանիկ իրականություն, երբ «ազգերը, պատակատումը մոռացած, մի մեծ, խաղաղ ընտանիքում կձուլվեն» (Պուշկին), երբ համայն աշխարհում կթագավորի «հաշտ ու խաղաղ մարդկությունը» (Հովհ. Թումանյան)։ Այդ վեհ իդեալներով, պայծառ երազանքներով է տոգորված, օրինակ, հայ ժողովրդի ամբողջ առաջադիմական հոգևոր մշակույթը՝ հնագույն պատմագրության լավագույն էջերը, բանավոր բազմադարյան ստեղծագործության գոհարները, «Սասունցի Դավիթ» հերոսական էպոսը, միջնադարյան պոեզիան, Սայաթ-Նովայի անզուգական երգերը, հարուստ ու գունեղ դասական նոր գրականությունը՝ սկսած Հայրենաշունչ «Վերք Հայաստանի» վեպից մինչև ազգային հանճար Հովհ. Թումանյանի և մյուս ականավոր գրողների բազմաժանր ստեղծագործությունները։ Մասնավորապես XIX դարում հայ առաջավոր, դեմոկրատ գրողները անխնա քննադատել են կապիտալիստական հարաբերությունների զարգացմանը զուգընթաց անընդհատ ուժեղացող և սրվող սոցիալական ու ազգային հակասությունները, ազգային-գաղութային ճնշումն ու շահագործումը, ազգամիջյան դժուռ-

թյունները և ընդհարումները, թուրքական բռնակալության և ռեակցիոն ցարիզմի ազգահալած քաղաքականությանը, եվրոպական այն կեղծ, երեսպաշտ «քաղաքակրթությանը», որի դրոշի ներքո, մեծ Նալբանդյանի բնորոշմամբ՝ մի ազգ մորթում է մյուսի եղը՝ միայն իր մի շիշ խորովածի համար։ Որպես բոլոր ժողովուրդների հաշտ ու համերաշխ կյանքի դրոշակակիրներ, նրանք պաշտպանել են ճնշված ազգերի արդար իրավունքները, սիրո և հարգանքի ջերմ խոսք են ասել աշխարհի շատ ժողովուրդների մասին, տեսել և արժանավայել ձևով դնահատել են ռուս մեծ ժողովրդի ազատագրական դերը և անշահախնդիր օգնության պատմական նշանակությունը մի շարք ժողովուրդների, այդ թվում և հայ ժողովրդի կյանքում։ Նույնը պետք է ասել բոլոր ժողովուրդների մեծ, առաջադեմ գրողների մասին, որոնք թողել են շատ կողմերով ուսանելի, իրենց գաղափարական-դաստիարակչական ուժը չկորցրած հարուստ ժառանգությունն նաև ժողովուրդների բարեկամության արտացոլման տեսակետից։ Նշելով անցյալի ականավոր գրողների պատմական ծառայությունները, չպետք է մոռանալ նաև այն, որ իրենց բոլոր ազնիվ ձգտումներով և իդեալներով հանդերձ, նրանք չէին տեսնում, չէին կարող տեսնել սոցիալ-տնտեսական և ազգային անարդարությունների վերացման ճիշտ ուղին։ Նույնիսկ սոցիալիստ-ուտոպիստ մեծ գրողներն ու մտածողները՝ Թոմաս Մորը, Թոմազո Կամպանելլան, Սեն-Սիմոնը, Ռոբերտ Օուենը և նրանցից գիտական սոցիալիզմին ավելի մոտեցած ռուսական հեղափոխական-դեմոկրատները՝ Ն. Գ. Չերնիշևսկին, Ա. Հերցենը, Վ. Բելինսկին, Ն. Դոբրոլյուբովը, մեղանում՝ Մ. Նալբանդյանը, որոնք ոչ միայն տվել են շահագործողական հասարակության և նրա արատների սուր քննադատություն, այլև նկարագրել են ապագա իդեալական հասարակության պատկերները, չնայած այդ պատկերների ֆանտաստիկ բովի ներքո իրենց արտահայտած հանճարեղ գաղափարների սաղմերին՝ «Ավելի մոտ էին ճշմարտությանը, երբ ասում էին, թե ինչ չի լինի այդպիսի հասարակության մեջ, քան այն ժամանակ, երբ նախատեսում էին սոցիալիզմի իրականացման ուղիները»[1]։ Մարդկության պատմության մեջ առաջին անգամ գիտական սոցիալիզմի հիմնադիրներ Մարքսը, Էնգելսը և Լենինը հայտնագործեցին աշխարհի հեղափոխական վերափոխման ճիշտ ուղին և գլխավոր շարժիչ ուժերը։ Նրանք ցույց տվեցին, որ սոցիալական, քաղաքա-

1 Ն. Ս. Խրուշչով, *ՄԱԿՊ Մրագրի մասին*, Հայպետհրատ, Երևան, 1961, էջ 28։

կան, ազգային և ամեն տեսակ ուրիշ ճնշումներն ու անհավասարությունները վերացնելու համար անհրաժեշտ է բանվոր դասակարգի ղեկավարությամբ իրագործել սոցիալիստական հեղափոխություն։ Այդ նշանակում է հիմքից խորտակել այն տնտեսական բազան, որի վրա հիմնված է շահագործման և սոցիալական անարդարության հասարակարգը, ոչնչացնել մասնավոր սեփականությունը, մարդու կողմից մարդու շահագործումը, դասակարգային հակամարտությունը, տապալել մի բուռ կապիտալիստ-կալվածատերերի դերիշխանությունը և հաստատել պրոլետարիատի դիկտատուրա։ Միայն այդ ճանապարհով հնարավոր է ստեղծել փաստացի ազատություն և հավասարություն, ապահովել բոլոր ազգերի, ցեղերի, ժողովուրդների իսկական եղբայրությունը, համակողմանի ծաղկումն ու զարգացումը։ Եվ ահա XIX դարի վերջերին և XX դարի սկզբներին, Ռուսաստանում բանվորական շարժման զարգացման և լայն մասսաների մեջ Մարքս-Լենինյան ուսմունքի հարաճուն տարածման պայմաններում, երևան են գալիս նաև գեղարվեստական ստեղծագործություններ, որոնց մեջ տպավորիչ, վառ պատկերներով ցուցադրվում է բանվոր դասակարգի՝ իբրև կապիտալիզմի գերեզմանափորի պատմական միսիան, նրա կոչումը՝ կործանելու հին աշխարհը և ստեղծելու նոր կյանք։ Դա առաջին հերթին պրոլետարիատի արվեստագետ-տիտան Ա. Մ. Գորկու ստեղծագործությունն էր։

II

Հայտնի է, որ մինչև Ա. Մ. Գորկու նշանավոր ստեղծագործությունների երևան գալը, հրապարակի վրա էին ո՛չ միայն անվանի սոցիալիստ-ուտոպիստների գրվածքները և պրոլետարիատի աշխատանքին ու պայքարին նվիրված տասնյակ բանաստեղծություններ (Ֆրանսիայում, Գերմանիայում, Ռուսաստանում և այլուր), այլև հռչակավոր «Ինտերնացիոնալը», «Մարսելիոզը», «Վարշավյանկան» և մյուս մարտական երգերը, որոնք տոգորված են աշխատավոր, ճնշված, «ճորտ, մերկ և սովրալ» մարդկանց ազատության ու համերաշխության գաղափարներով։ Սակայն Գորկին է այն խոշորագույն գրողը, որն իր անզուգական արվեստով իսկապես ազդարարեց «նոր, պրոլետարական դարագլխի ծննդյան ժամը հավերժացնող» (Էնգելս), «բացահայտորեն պրոլետարիատի հետ կապված» (Լենին) գեղեցիկ գրականության սկզբնավորումը և գո-

յութեան իրավունքը։ Խորապես ճանաչելով ժողովրդի կյանքը, պրոլետարիատի աշխատանքը, պայքարը և զարգացման հեռանկարները, Ա. Մ. Գորկին տեսավ հին աշխարհի հիմնահատակ հեղաշրջման ոչ միայն կենսական անհրաժեշտությունը, այլև իրական ուղիները։ Համաշխարհային գրականությանը նա բերեց ֆշշոցես նոր իդեալներ ու նոր դաղափարներ, այնպես էլ դրանք կենսագործելու համար միանգամայն ընդունակ հերոսներ։ Այդ այն բանվոր-հեղափոխականներն են, որոնք հանդես են գալիս իբրև պրոլետարիատի՝ հասարակական ասպարեզ իջած ամենաառաջավոր դասակարգի, տիպական ներկայացուցիչներ և «Պատմության ուժով,— ինչպես ասված է «Մայրը» վեպում,— կոչված են խորտակելու հին աշխարհը, ստեղծելու նոր կյանք»։ Մ. Գորկու այդ հերոսները կոփված են պրոլետարական ինտերնացիոնալիզմի, ազգերի հեղափոխական համերաշխության վեհ գաղափարներով, մարմնավորում են «ամբողջ երկրի բանվորների հոգեկան ազգակցության զգացումը»։ Այդպես միաձույլ ու միակամ են ռուս Պավել Վլասովը, ուկրաինացի (խոխոլ) Անդրեյ Նախոդկան և մյուսները, որոնց սրտին մոտ ու հարազատ են Ռուսաստանի և բոլոր երկրների «բանվոր ժողովուրդները», քանի որ բոլորն էլ ունեն միևնույն կենսական շահերը և սրբազան նպատակը։

Գորկու կերտած կերպարները հակառակորդ են այն ազգերին, որոնք ճնշում, հարստահարում են մյուսներին։ Նրանք հերոսաբար պայքարում են ռուսական միապետության հպատակ բոլոր ժողովուրդների ազատագրության համար, դժվարին, բայց համառ ու հետևողական կռիվ են մղում ցարական ինքնակալության դեմ, որը Ռուսաստանը դարձրել էր «ժողովուրդների բանտ», արհամարհանք էր սերմանում «այլազգիների» նկատմամբ։ Բանվոր-կոմունիստներ Պավել Վլասովը և նրա ընկերները մաքառում են, որպեսզի հիմքից կործանվի «միջազգային ժանդարմի» անփառունակ դեր ստանձնած, աշխատավորության դահիճ ու տանջող ցարիզմը, ոչնչանա կապիտալիստ-կալվածատերերի իշխանությունը և մասնավոր սեփականությունը, որն, ինչպես ասված է «Մայրը» վեպում՝ «անջատում է մարդկանց», պառակտում ազգերին ու երկրները, որպեսզի «ժողովուրդների բանտը» դառնա ազատ, իրավահավասար ժողովուրդների եղբայրության հանդրվան։ Սա մի նոր խոսք էր ժողովուրդների բարեկամության գեղարվեստական արտացոլման ասպարեզում։ Եվ այդ նոր խոսքը, ռուսական առաջին հեղափոխության բարերար ազ-

դեցությամբ, Մ. Գորկու հետ միասին, ասացին նաև մի շարք ուրիշ գրողներ, որոնց թվում՝ հայ պրոլետարական պոեզիայի վետերան Հակոբ Հակոբյանը։

Հակոբյանի մատուցած պատմական ծառայությունն այն է, որ նա առաջինը մեծ պաթոսով երգել է բանվոր դասակարգի հեղափոխական պայքարը և հաղթանակի հավատը, ժողովուրդների նոր՝ մարտական բարեկամությունը և պրոլետարական ինտերնացիոնալիզմը։ Հակոբյանն այն առաջին գրողներից մեկն է, որոնք գաղափարապես ձուլված էին բոլշևիկյան պարտիայի հետ, «մարդկության վսեմ իդեալների ու նպատակների համար պարտիայի մղած պայքարի հետ»[1], և նրա լավագույն բանաստեղծություններն ու պոեմները շնչում են այդ պայքարի պաթոսով։ Նման գրողներ, իհարկե, կային ռուս, ուկրաինական, բելոռուսական, վրաց, ադրբեջանական, լատիշ և ուրիշ ժողովուրդների մեջ։ Եվ հենց նրանք են, որ պրոլետարիատի խոշորագույն արվեստագետ Գորկու հեռևությամբ ու նրա հետ միասին սկզբնավորեցին գրական նոր հոսանքը, ստեղծեցին առաջին բոլշոյները սոցիալիստական ռեալիզմի այն իսկապես ազատ, բուրժուազիայի «փողի քսակից» կախում չունեցող, տասնյակ միլիոնավոր աշխատավորների կենսական շահերին ծառայող գրականության, որի հիմնական սկզբունքները, զարգացման ուղիներն ու հեռանկարները հանճարեղ խորությամբ մշակված են Վ. Ի. Լենինի «Պարտիական կազմակերպություն և պարտիական գրականություն» պատմական հոդվածում։ Եվ դա էլ, ահա, սովետական գրականության հիմնական, գլխավոր, իհարկե, ոչ միակ, բայց անմիջական ակունքն է, որի ստեղծագործական մեթոդը և դեղարվեստական սկզբունքները, անցյալի առաջավոր գրականության ուսանելի ավանդների հետ միասին, շարունակել ու զարգացրել են սովետական գրողները։

Այսպիսով, սոցիալիստական ռեալիզմի գրականությունը տակավին իր լինելիության պրոցեսում, իր անմիջական ակունքներում հատկանշվում է այնպիսի նոր կողմերով, ինչպիսիք են պրոլետարական ինտերնացիոնալիզմը, բոլոր ժողովուրդների բանվոր դասակարգի և աշխատավորության դասակարգային շահերի ու նպատակի միասնությունը, տարբեր ազգերի իրական ազատության, հավասարության ու եղբայրության հաստատման գործում նրանց հա-

---

1 Ն. Ս. Խրուշչով, Դեպի գրականության և արվեստի նոր հաջողություններ, Երևան, 1961, էջ 16։

մերաշխ հեղափոխական պայքարի կենսական անհրաժեշտությունը, ժողովուրդների այն մեծ բարեկամությունը, որը խորանում, զարգանում, նորանոր ձևեր ու երանգներ է ստանում Մեծ Հոկտեմբերի հաղթանակից հետո։

III

Սովետական դրականությունը, ինչպես մեր ամբողջ սոցիալիստական կուլտուրան, բոլորովին նոր էտապ է մարդկության հոգևոր մշակույթի զարգացման պատմության մեջ։ Բայց պրոլետարական, սոցիալիստական կուլտուրան, ինչպես սովորեցնում է Վ. Ի. Լենինը, «մի ինչ-որ անհայտ տեղից դուրս պրծած, իրենց պրոլետարական կուլտուրայի մասնագետներ համարող մարդկանց մտացածին բան չէ»[1]։ Ղեկավարվելով Լենինյան ուղենիշ ցուցումներով, սովետական կուլտուրայի գործիչները քննադատորեն վերամշակեցին անցյալի կուլտուրական ժառանգությունը, դեն նետեցին ռեակցիոնը, հակադեմոկրատականը և ընտրեցին այն ամենը, ինչ արժեքավոր էր, առաջադիմական, ճշմարտացի ու դրանք էլ օգտագործեցին որպես հիմք՝ նոր, սոցիալիստական կուլտուրա, դրականություն և արվեստ կառուցելու համար։ «Ժողովրդայնության և պարտիականության սկզբունքների վրա հիմնված սոցիալիստական ռեալիզմի արվեստի մեջ,— ասված է պարտիայի Ծրագրում,— կյանքի դեղարվեստական պատկերման համարձակ նորարարությունը զուգորդվում է համաշխարհային կուլտուրայի բոլոր առաջադիմական տրադիցիաներն օգտագործելու և զարգացնելու հետ»։ Ահա այդ առաջադիմական տրադիցիաներից մեկը, որ ստեղծագործաբար օգտագործել և զարգացման մի նոր, ավելի բարձր աստիճանի են հասցրել սովետական գրողները՝ ժողովուրդների բարեկամության հնօրյա և միշտ թարմ, շարունակ արծարծված, բայց իր արդիականությունը պահպանող թեմայի դեղարվեստական բացահայտումն է։ Չափազանց հարուստ և բազմազան է սովետական դրականության թեմատիկան, բայց այդ թեմատիկ հարստության մեջ ուրույն, եզակի, առաջատար տեղ ունի ժողովուրդների բարեկամության թեման։ Նոր է այդ բարեկամությունը իր բնույթով, բովանդակությամբ, նոր և աննախընթաց, նոր է նաև այդ բարեկամությունն արտացոլող սովետական դրականությունը՝ իր դաղափարա-

---

1 Վ. Ի. Լենին, Դրականության մասին, 1948, էջ 179։

կան-գեղարվեստական հատկանիշներով։ Սերտորեն կապված ժողովրդի կյանքի հետ, կյանքի ճշմարտությանը միշտ հավատարիմ մեր գրողները, նախորդը չունեցող շատ ուրիշ երևույթների թվում, պատկերում են նաև տնտեսական, պետական, կուլտուրական կյանքի բոլոր բնագավառներում տարբեր ազգերի ու ժողովուրդների միջև հաստատված բոլորովին նոր փոխհարաբերություններ, որոնք պատմության մեջ առաջին անգամ իրականություն դարձան Սովետական Միությունում, լենինյան ինտերնացիոնալ ազգային քաղաքականության կենսագործման շնորհիվ։ Հայտնի է, որ մեծ Լենինի ստեղծած Կոմունիստական պարտիան իր առաջին իսկ Ծրագրում (1903) հռչակեց ազգերի ինքնուրույնման իրավունքը և մինչև վերջ հետևողական պայքար մղեց հանուն այդ սրբազան նպատակի իրագործման։ Սովետական նորաստեղծ պետության առաջին օրենսդրական ակտը դարձավ Հաշտության դեկրետը, որին հետևեց նաև «Ռուսաստանի ժողովուրդների իրավունքների դեկլարացիան» (1917)։ Ապա կազմվեց ՍՍՌՄ-ը (1922), աշխարհում առաջին բազմազգ պետությունը, որի մեջ ոչ թե բռնությամբ, հարկադրանքով, այլ լիովին կամավոր սկզբունքներով, սոցիալիստական ինտերնացիոնալիզմի, իրավահավասարության, փոխադարձ հարգանքի, եղբայրական փոխօգնության ու համագործակցության ամենաարդարացի հիմունքներով միավորվեցին մեր երկրի բոլոր ժողովուրդները, որոնց ևերտ դաշինքը, անխախտ միությունը, Սովետական պետության անմահ հիմնադիր Լենինի բնորոշմամբ՝ հիմնված է «ամենալրիվ վստահության վրա, եղբայրական միասնության պարզ գիտակցության վրա, լիովին կամավոր համաձայնության վրա»[1]։ Այդպիսով, մեկընդմիշտ փշրելով ազգային ճնշման շղթաները այնպիսի մի երկրում, որտեղ հարյուրից ավելի ազգերն ու ազգություններ գոյության պատճառով ազգային հարցը առանձնահատուկ նշանակություն ուներ, Կոմունիստական պարտիան «լուծեց խիստ բարդ մի պրոբլեմ, որը դարերով հուզում էր մարդկությանը, իսկ կապիտալիստական աշխարհում այժմ էլ պահպանում է իր սրությունը — ազգերի փոխհարաբերության պրոբլեմը։ Ցարական Ռուսաստանը անվանում էին «ժողովուրդների բանտ»։ Սովետական Միությունը անվանում են ժողովուրդների եղբայրական ընտանիք, ազգերի բարեկամության ու ծաղկման երկիր»[2]։ ՍՍՌՄ ժողովուրդ-

---

1 Վ. Ի. Լենին, Երկեր, հ. 30, էջ 368։

2 Ն. Ս. Խրուշչով, ՍՄԿԿ Ծրագրի մասին, 1961, էջ 10—11։

ների այդ նոր՝ սոցիալիստական փոխհարաբերությունների, ազատ ռեսպուբլիկանների անխախտ դաշինքի, ազգերի հավերժական եղբայրության և մեկ միասնական ընտանիքի մեջ նրանց սերտ համագործակցության դեղարվեստական տարեգրությունն է սովետական դրականությունը: Բազմահատոր ու բազմերանգ այդ տարեգրության առաջին իսկ էջերը բնութագրվում են ժողովուրդների բարեկամության դրսևորման որակական նոր հատկանիշներով: Այդ նորության կենսաղբյուրը Հոկտեմբերյան սոցիալիստական Մեծ հեղափոխությունն է, որի պատմական հաղթանակը նոր դարագլուխ բացեց մարդկության պատմության մեջ՝ կապիտալիզմի կործանման և կոմունիզմի հաստատման դարագլուխը: Հոկտեմբերյան հեղափոխության հաղթանակով կոմունիստների պարտիան, ինչպես պատկերավոր ձևով ասել է Ն. Ս. Խրուշչովը՝ «աշխարհի վրա վառեց ազատության արշալույսը: Նա բարձրացրեց սոցիալիզմի փարոսը, որը երևում է բոլոր ժողովուրդներին և լուսավորում է նրա ուղին դեպի նոր հասարակարգ»[1]: Մեծ Հոկտեմբերի բացած ազգերի ազատության և եղբայրության պայծառ արշալույսի շողերով են շաղախված սովետական դրականության առաջին իսկ ծաղիկները: Դրանցում տպավորիչ, թարմ պատկերներով ցույց է տրվում, որ Հոկտեմբերը մարդկության բոլոր լավագույն երազանքների իրականացման ուղին է հարթել: Հեղափոխության բոցաշունչ երգիչ Վլ. Մայակովսկին այդ մասին գրել է.

Երբ Հոկտեմբերը
խուժից փողոցները
արյունով,
փոթորկով հրանոթների,

Գիտեմ,
Մոսկվայում էր լուծվում ճակատագիրը
և՛ Կիևների,
և՛ Թիֆլիսների:

Սովետահայ նորաստեղծ դրականության մեջ Հոկտեմբերը պատկերվում է որպես պայծառ առավոտ, կարմիր գարուն, նոր օր, կենսաբեր արշալույս բոլոր ազգերի ու ազգությունների համար:

---

1 Ն. Ս. Խրուշչով, ՍՄԿՊ Ծրագրի մասին, 1961, էջ 27:

Ինչպես 20-ական թվականներին, այնպես էլ հետագայում ստեղծված են արձակ, չափածո, դրամատիկական բազմաթիվ երկեր ազգերի կյանքում Մեծ Հոկտեմբերի ունեցած համաշխարհային-պատմական նշանակության մասին: Ջանդրադառնալով դրանց, նշենք, որ հայ առաջավոր, դեմոկրատ գրողները նույնպես սրտանց ողջունել են Հոկտեմբերի հաղթանակը, այն դիտելով իբրև «հին աշխարհի վերջալույսը և արշալույսը նոր կյանքի», որպես բոլոր ժողովուրդների «հանուր բերկրանքի» աղբյուր (Հովհ. Թումանյան):

Հոկտեմբերյան հեղափոխության պատմական հաղթանակով և մեր երկրի ամբողջ տերիտորիայում Սովետական իշխանության հաստատմամբ սկսվեց հին փլուզման և նորի կառուցման բարդ ու դժվարին, մեծ ու աննախընթաց պրոցեսը: Սովետական բազմազգ ժողովուրդները, լենինյան ազգային իմաստուն քաղաքականության դրոշի ներքո, փոխադարձ հարգանքի ու եղբայրական փոխօգնության բարենպաստ պայմաններում ձեռնամուխ եղան երկրի սոցիալիստական ինդուստրացման, գյուղի կոոպերացման ու կուլտուրական հեղափոխության լենինյան հանճարեղ պլանի իրականացմանը, սոցիալիստական հասարակության կառուցմանը: ՍՍՌՄ ժողովուրդների շահերի, նպատակի, խնդիրների միասնությունը, համատեղ աշխատանքն ու պայքարը, դեռևս հեղափոխության հերոսամարտում թրծված և նոր կյանքի կառուցման ստեղծարար աշխատանքներում օրավուր ամրապնդվող բարեկամությունը դարձան սովետական գրականության առաջատար նյութը, թեման, բովանդակությունը: Նոր կյանքը, նոր իրադրությունը, ազգերի փոխհարաբերության նոր պայմանները պայմանավորեցին գրականության գաղափարական-գեղարվեստական նորարարությունը՝ նաև ժողովուրդների բարեկամության արտացոլման տեսակետից: Խոսելով սովետական երիտասարդ գրականության առաջին տասնամյակի, նրա «մանկական հասակի» նվաճումների մասին, Ա. Մ. Գորկին գրել է. «Որպես հին ընթերցող ես ուրախությամբ եմ նշում երիտասարդ գրողների կարողությունը՝ խորապես ներթափանցել այն մարդկանց կենցաղի ու հոգեբանության մեջ, որոնց Ռոմանովների «պետական հանճարը» ջնջում էր կյանքից: Մեր մարքսիստական երիտասարդությունը իսկապես կարող է կանգնել ուղեկի և կիրզիզի, չեչենի ու սամոյեդի կողքին, կանգնել յուրաքանչյուրի կողքին՝ որպես հավասարը հավասարի հետ: Դա փաստ է, որի կուլտուրական նշանակությունը չի կարելի չափազանցնել: Փաստի էությունն այն է, որ գրականությունը Սովետների Միության բոլոր ցեղերին միավորում

է ոչ միայն իր ռևոլյուցիոն իդեոլոգիայի ուժով, այլև մարդուն ներսից հասկանալու, նրա հին կենցաղը, նրա դարավոր ունակություններն ուսումնասիրելու և լուսաբանելու ընկերական աղնիվ ձգտումով։ Այլ խոսքով՝ մեր երիտասարդ գրականությունը եռանդուն կերպով ծառայում է ամբողջ աշխատավոր ժողովուրդը միավորելու և կուլտուր-ռևոլյուցիոն միասնական ուժ դարձնելու գործին։ Սա միանգամայն նոր խնդիր է. դրա կարևորությունը ապացույցի կարիք չի զգում և ինքնին հասկանալի է, որ հին գրականությունը իր առաջ այդպիսի խնդիր չէր դնում, չէր կարող դնել»[1]։ Այստեղ տրված է տակավին 20-ական թվականների սովետական գրականության նորարարական ոգու, մասնավորաբար՝ ժողովուրդների բարեկամության դրսևորման իմաստով նրա էական, բնորոշ առանձնահատկության գիտական փայլուն բնութագիրը։ Իբրև օրինակ Գորկին նշում է Մ. Եգերևու վեպերը սամոյեդների կենցաղից, Վ. Լերեզևի «Բևեռային ասող» վիպակը՝ լոպարների կյանքից, Պասինկովի «Տայգա» վեպը, որը պատկերում է կովկասյան ցեղերից մեկի կյանքը, դրանք համարելով «հիանալի գրքեր, որոնք վարպետորեն նկարագրում են նույնիսկ այն ցեղերի կյանքն ու կենցաղը, որոնք ապրում էին անհայտության մեջ, լուռ ու մունջ, և ռևոլյուցիայի հզոր ձեռքով դեռ նոր են զարթնել «դարավոր քնից»»[2]։ Իհարկե, դաղտնիք չէ, որ ուրիշ ժողովուրդների մասին գրել են նաև անցյալի շատ ու շատ խոշոր գրողներ՝ Շեքսպիրը, Պուշկինը, Տոլստոյը, Լերմոնտովը, Աբովյանը և ուրիշներ։ Բայց սովետական գրականության տարբերիչ գիծն այն է, որ նա ոչ միայն իր ստեղծագործական ոլորտի մեջ է առնում ամենատարբեր ցեղերի, ազգերի, ժողովուրդների կյանքն ու կենցաղը, այլև նրանց ներկայացնում է որպես հասարակության ազատ, լիիրավ, հավասար անդամներ և ծառայում է նրանց հեղափոխական միասնության, ինտերնացիոնալ կապերի ու եղբայրական բարեկամության ամրապնդմանը։ Այս իմաստով սովետահայ գրականության 20-ական թվականների արտադրանքի մեջ ուշագրավ են Հ. Հակոբյանի «Վոլխովստրոյը», «Վենինգրադյան պոեմը», Ե. Չարենցի «Կապկազ թամաշան» և մի շարք բանաստեղծություններ, Դ. Դեմիրճյանի «Ռաշիդ» և «Նիգյար» վիպակները, Ստ. Զորյանի «Երդը» և «Ռոմանտիկ պատմու-

---

1 Ա. Մ. Գորկի, Գրական-հրապարակախոսական հոդվածներ, Հայպետհրատ, Երևան, 1949, էջ 10։

2 Նույն տեղում, էջ 8—9։

թյուն» պատմվածքները, Ա. Բակունցի «Եղբայրության ընկուզենիները», Արազու, Վշտունու, Զարյանի, Սարյանի, Ալազանի, Մահարու, Նորենցի, Արմենի, Բոթովենցի և ուրիշների ստեղծագործությունները։ Արդեն 20-ական թվականների ընթացքում և 30-ական թվականների սկզբին ստեղծված երկերի հիման վրա Ա. Մ. Գորկին կատարել է նաև մեկ ուրիշ գիտական ընդհանրացում։ Նա մատնանշել է, որ սովետական գրականությունը ոչ միայն նոր ոգով, նոր դիրքերից է արտացոլում տարբեր ժողովուրդների կյանքը և ծառայում նրանց համակողմանի միավորման, համախմբման գործին, այլև ինքն էլ իր բնույթով միասնական է, ինտերնացիոնալ իր հիմքում։ «Մեր բոլոր ռեսպուբլիկանների բազմացեղ, բազմալեզու գրականությունը... հանդես է գալիս որպես միասնական ամբողջություն»[1],— ասել է Գորկին։ «Ես անհրաժեշտ եմ համարում մատնանշել, որ սովետական գրականությունը միայն ռուսական լեզվի գրականություն չէ, դա համամիութենական գրականություն է, որովհետև եղբայրական ռեսպուբլիկանների գրականությունները տարբերվելով միայն լեզվով, ապրում և աշխատում են նույն այն գաղափարի բարերար ազդեցությամբ, որը միացնում է կապիտալիզմի կողմից անջատված աշխատավորական ամբողջ աշխարհը»[2]։ Տարբեր ժողովուրդների սոցիալիստական կուլտուրաների այս ընդհանրությունը իր զարգացման տենդենցներով տանում է դեպի կոմունիստական հասարակարգի ապագա համամարդկային միասնական կուլտուրայի ձևավորումը։

IV

Սոցիալիզմի լիակատար ու վերջնական հաղթանակը մեր երկրում սովետական ժողովուրդներին էլ ավելի սերտորեն միավորեց մեկ միասնական մեծ ընտանիքի մեջ, ապահովեց նրանց ո՛չ միայն քաղաքական, այլև տնտեսական ու կուլտուրական անհավասարության վերացումը, նրանց փաստացի հավասարությունը՝ նյութական և հոգևոր կյանքի բոլոր բնագավառներում։ Ստեղծվեց սոցիալիստական ազգերի բարոյական-քաղաքական միասնությունը, կոփվեց, ամրապնդվեց ժողովուրդների եղբայրական բարեկամությունը, դառնալով հասարակական վիթխարի շարժիչ ուժ։ Միասնական ջան-

1 Ա. Մ. Գորկի, Գրական-հրապարակախոսական հոդվածներ, 1949, էջ 270։
2 Նույն տեղում, էջ 311։

քերով, համատեղ ստեղծարար աշխատանքով ու պայքարով, եղբայրական փոխօգնությամբ կառուցելով սոցիալիզմ, սովետական ժողովուրդները միասին էլ պաշտպանեցին հարազատ Հայրենիքի պատիվն ու ազատությունը Հայրենական Մեծ պատերազմում և համատեղ բարձրացնում են կոմունիզմի շենքը: Այս մասին սովետահայ անվանի քնարերգու Գ. Սարյանը գրել է.

...Եղբայրության սիրով դրվեց մեր աշխարհում ամեն քար,
Եղբայրությամբ վեր խոյացավ մեր մեծ ամրոցն անկործան,
Եղբայրություն գրեցինք մենք մեր բազմազգի արյունով,
Մեր դաշտերում անծայրածիր, մեր բարձրագահ լեռներին,
Մեր սրտերում բոցակորով, անջնջելի տառերով,
Մեր գրքերում, որ պատմեն միշտ բոլոր-բոլոր դարերին:

Հիրավի, սրտահույզ, անջնջելի տառերով գրված շատ գրքեր կան, որոնք դարերին պիտի պատմեն սովետական ժողովուրդների եղբայրության վեհության, գեղեցկության, կենսահաստատ անսպառ ուժի ու պատմական նշանակության մասին: Այդ գրքերից շատերի վերնագրերն անգամ չափազանց խոսուն են և հատկանշական: Ահա դրանցից միայն մի քանիսը՝ Պ. Տիչինա՝ «Միասնական ընտանիքի գգացում», Յան Սուդրաբկալն՝ «Եղբայրական ընտանիքում», Ս. Զիքովանի՝ «Եղբայրության ճամփաներով», Հր. Քոչար՝ «Մեծ տան զավակները» և այլն: Սովետահայ գրողներն ստեղծել են եղբայրության թեման շոշափող, ՍՍՌՄ բոլոր ժողովուրդներին ու ռեսպուբլիկաներին նվիրված հսկայական քանակությամբ բանաստեղծություններ ու բանաստեղծությունների ամբողջական շարքեր, ակնարկներ ու պատմվածքներ, պոեմներ ու վիպակներ, պիեսներ ու վեպեր, այնքան շատ, որ դրանց թվարկումն իսկ անհնար է: Այդ երկերը գեղարվեստական վառ պատկերներով ցույց են տալիս, որ սովետական մարդու հայրենիքը, հարազատ տունը ձգվում է Մոսկվայից մինչև Վլադիվոստոկ, Կիևից—Տաշքենդ ու Ալմա-Աթա, Մինսկից—Ռիգա, Բրիլիսիից—Տալլին, Բաքվից—Կաունաս, Քիշնևից—Երևան, ամենուր, որտեղ սովետական հողն է: Այդ երկերի հեղինակներին ամենևին էլ օտար չէ ազգային հպարտության զգացումը: Նրանք ջերմորեն սիրում են մայրենի լեզուն, ազգային մշակույթի բարձր ավանդները, հայրենի բնությունը: Նրանք ճիշտ կերպով ներդաշնակորեն զուգակցում են տեղայինը և համամիութենականը, ելնելով այն իրողությունից, որ ամբողջ երկրի և յուրաքանչյուր ռեսպուբլիկայի հաջողությունները,

սոցիալիստական նվաճումները բոլոր ժողովուրդների համատեղ ջանքերի արդյունք են և հավասարապես պատկանում են բոլորին, որ «ՍՍՌՄ-ի շրջանակներում միութենական ռևսպուբլիկաների միջև եղած սահմանները ավելի ու ավելի են կորցնում իրենց երբեմնի նշանակությունը, քանի որ բոլոր ազգերը իրավահավասար են, նրանց կյանքը կառուցվում է միասնական սոցիալիստական հիմքի վրա և բավարար չափով բավարարվում են յուրաքանչյուր ժողովրդի նյութական ու հոգևոր պահանջմունքները. նրանք բոլորը ընդհանուր կենսական շահերով միավորված են մեկ ընտանիքում և համատեղ ընթանում են դեպի միասնական նպատակը՝ կոմունիզմ»[1]: Բանաստեղծական իմաստալից պատկերով ցույց տալով, որ իրոք ջնջվել է ազգերին իրարից բաժանող նախկին թշնամանքի, անբարյացակամության, ընդհարումների անիծյալ սահմանը, Հ. Սահյանը գրել է, թե սահմանապահը կանգնած է միայն մեր երկրի արտաքին սահմանադծի վրա և

Հսկում է մեր անկրական
Հայրենիքի սահմանն անքուն,
Որ չլինի ոչ մի անգամ
Ոչ մի սահման մեր սրտերում:

Չկա սովետահայ որևէ գրող, որը շոշափած չլինի սոցիալիստական ազգերի եղբայրության թեման: Եվ նա այդ կատարում է սրտի թելադրանքով, հոգեկան խոր պահանջ զգալով: «Արվեստագետին իր խիղճն է կոչում,— ասում է ուկրաինական նշանավոր գրող Օ. Հոնչարը,— անդրադառնալ բարեկամության թեմաներին»[2]: Եվ իրոք, ինչպե՞ս կարելի է, օրինակ, սրտի խոսք չասել ռուսաց լեզվի մասին, որը «փաստորեն դարձել է ՍՍՌՄ բոլոր ժողովուրդների ազգամիջյան հաղորդակցության և համագործակցության ընդհանուր լեզուն»[3]. Եվ երբ գրողը համոզիչ արվեստով երգում, պատկերում է այդ ճշմարտությունը, ապա արձագանքում է ընթերցողների հույզերին ու խոհերին, ինչպես այդ տեսնում ենք Մ. Կապուտիկյանի հետևյալ քառատողի օրինակով.

---

1 *ՄԿԿՊ Ծրագիրը, 1961, էջ 135:*
2 «Литературная газета», 1962, № 8.
3 *ՄԿԿՊ Ծրագիրը, 1961, էջ 139:*

Մենք հոծ, բազմալեզու, մեր երկիրն անծայր,
Թեև եղբայրության մենք նույն խոսքն ենք ասում,
Բայց, եղբայրներ, մենք ո՞նց հասկանայինք իրար,
Ասե՛ք, թե չլիներ ռուսաց լեզուն...

Երբ Հայրենական Մեծ պատերազմում համատեղ մաքառում և արյուն էին թափում սովետական ժողովուրդները, արյամբ ևս կոփվելով իրենց անխախտ դաշինքը, ինչպե՞ս կարող էր հայրենասեր գրողը «Հիկացած հոգով» չերգել այդ հերոսական երևույթը, ինչպես խոսուն պատկերներով երգել է, օրինակ, Ն. Զարյանը.

Եվ մեր արյունը հայրենաթաթախ,
Ինչպես Արաքսը, Քուռը կամ Ազրին,
Մարտի դաշտերում թափվեց միացավ
Ռուս ժողովրդի արյան գետերին...

Այսպիսի հարյուրավոր օրինակներ կարելի է բերել այն բազմաթիվ ու բազմաժանր ստեղծագործություններից, որոնք նվիրված են մարդկության մեծ առաջնորդ Վ. Ի. Լենինին, կոմունիստական մեծագործ պարտիային, անխոնջ բոլոր սովետական ժողովուրդներին, նրանց նշանավոր զավակներին, գրողներին, կուլտուրական կոթողներին, հերոսական անցյալին ու ստեղծարար ներկային: Այդ ստեղծագործությունների հեղինակները երևույթները դիտում և գեղարվեստորեն իմաստավորում են լենինյան մարդասիրության ու ինտերնացիոնալիզմի դիրքերից, սովետական մարդկանց, անկախ նրանց ազգությունից, ներկայացնում են որպես մեկը մյուսին ընկեր, եղբայր և բարեկամ, նրանց ուժը ճիշտ կերպով տեսնում են անխախտ եղբայրության մեջ: Հովհ. Շիրազի բանաստեղծական արտահայտությամբ՝ հայ ժողովրդի վերջին բեկորն էլ կուլ կգնար, կկորչեր, «Թե ճամփամիջին դեռ մենակ մնար», եթե եղբայրության ձեռքը չհաներ նրան «ամբակների տակից»: Սովետական ժողովուրդները հզոր ու անպարտ են, քանի որ միմյանց «թիկունք են, ուժ են ու բախտ» (Հ. Սահյան), իրենց սիրտը պարզած լենինյան գաղափարներին՝ լույս են անում մարդկության ճանապարհին: Յավալի է, իհարկե, որ անհատի պաշտամունքի տխուր ժամանակաշրջանում քիչ չեն ստեղծվել նաև եղբայրության թեման շոշափող վերամբարձ, պարադային, սխեմատիկ գործեր, որոնց մեջ ճշմարտությունը իր տեղը զիջում է Ստալինի անձի հանուն գովերգու-

թյանը։ Սակայն, չնայած անհատի պաշտամունքի տարիներին թույլ տրված առանձին սխալներին ու աղավաղումներին, Կոմունիստական պարտիան միշտ էլ բարձր է պահել ազգային քաղաքականության լենինյան դրոշը, պրոլետարական ինտերնացիոնալիզմի դրոշը, որի հովանու տակ ստեղծագործող մեր գրողները հիմքից մերժել են և մերժում են ամեն մի նացիոնալիզմ, շովինիզմ, ազգային ինքնամփոփություն, ըստ արժանվույն գնահատելով սովետական ժողովուրդների մեծ եղբայրությունը, որը կյանքում է ցույց տվել իր ուժն ու վեհությունը։

* * *

ՍՍՌՄ ժողովուրդների եղբայրության արտացոլման գլխավոր ձևերից մեկը, թերևս ամենահիմնականը և արդյունավորը, սովետական մարդու՝ իսկական հայրենասերի գեղարվեստական կերպարի ստեղծումն է։ Սովետական ժողովուրդը, ինչպես ասել է Ն. Ս. Խրուշչովը, ընդհանուր բնորոշ գծեր ունեցող տարբեր ազգությունների մարդկանց պատմական նոր ընդհանրություն է։ Կերտել այդ ընդհանրության տիպական ներկայացուցչի կերպարը, նշանակում է վերհանել սովետական մարդու հոգեբանությունը, գիտակցական և հոգևոր աշխարհը, գործերը և կյանքը, որը իմաստավորված է լենինյան բարեկամության գաղափարներով։ Սովետական մարդը միշտ բարձր է պահել պրոլետարական ինտերնացիոնալիզմի, լենինյան ազգային քաղաքականության դրոշը թե՛ սոցիալիստական հեղափոխության հերոսամարտերում ու քաղաքացիական կռիվներում, թե՛ սոցիալիզմի շինարարության ու Հայրենական Մեծ պատերազմի տարիներին։ Եվ այժմ էլ, կոմունիստական ծավալուն շինարարության արդի պայմաններում, ինչպես միշտ, նա պարտավոր է «լինել աշխատավոր մասսաների մեջ սոցիալիստական ինտերնացիոնալիզմի և սովետական հայրենասիրության գաղափարների ակտիվ կիրառող, պայքար մղել նացիոնալիզմի և շովինիզմի վերապրուկների դեմ, խոսքով ու գործով նպաստել ՍՍՌՄ ժողովուրդների բարեկամության, սոցիալիստական լագերի երկրների ժողովուրդների, բոլոր երկրների պրոլետարների և աշխատավորների հետ սովետական ժողովրդի եղբայրական կապերի ամրապնդմանը»[1]։ Գեղարվեստորեն, կոնկրետ գործողություններում ցուցադրել այդ բարձր հատկություններով օժտված մարդու գործերը,

1 «ԿԿԿՊ Կանոնադրությունը», 1961, էջ 5։

կյանքը, մաքերը, զգացմունքները, նշանակում է ուսանելի օրինակ տալ։ Իսկ օրինակի ուժը հզոր գործոն է մարդկանց և հատկապես երիտասարդության դաստիարակման գործում։ Սերունդներ են դաստիարակվել, դաստիարակվում են և կդաստիարակվեն Լևինսոնի, Չապաևի, Կորչագինի, Դավիդովի և շատ ու շատ ուրիշ հերոսների օրինակով, որոնց կյանքը բոցավառվել է ազգերի ազատության, եղբայրության ու երջանկության համար մղվող պայքարի ու աշխատանքի սխրագործությունների մեջ։

Յուրաքանչյուր գրող, իհարկե, առաջին հերթին նկարագրում է այն ժողովրդի մարդկանց, որոնց ինքը մոտիկից գիտե, խոր ու բազմակողմանիորեն ճանաչում է, հնարավորություն ունի ներթափանցելու նրանց գործերի, հոգու, բնավորության խորքերը։ Կարևորն այն է, որ գրողը կարողանա ճշմարտացի կերպով արտացոլել իրականության գլխավորն ու վճռականը, ստեղծել սովետական մարդու համակողմանի կերպարը, որը, այդ դեպքում, անկախ իր ազգությունից, լեզվից, բնակավայրից, հանդես է գալիս իբրև ազգերի սոցալիստական եղբայրության մարմնացում։ Բայց սովետական գրականության ուշագրավ կողմերից մեկը պատկերվող հերոսների բազմազգությունն է։ Գնալով շատանում են այն ստեղծագործությունները, որոնց հեղինակները ցույց են տալիս, թե ինչպես կողք-կողքի ապրում, աշխատում ու պայքարում են տարբեր ժողովուրդների զավակները։ Իրավացի է գրող Վ. Սոլոուխինը, գտնելով, որ դա չպետք է դիտմամբ անել, չպետք է մտահղացմանը հակառակ մի քանի ազգությունների մարդիկ մտցնել «պատումի հյուսվածքի մեջ», քանի որ «այնքան, ինչքան դա համապատասխանում է կյանքին, մեր բարեկամությունը ինքնին իր տեղը կգրավի գրքերի էջերում»[1]։ Տեղին, համոզիչ փաստարկներով է նա մերժում Ա. Ադաևի մի շարք սխալ դրույթները, հիշեցնելով, թե անցյալում ևս գրողները պատկերել են ուրիշ ազգությունների մարդկանց (Լ. Տոլստոյը՝ լեռնցի Հաջի Մուրադին, Պուշկինը՝ գնչուհի Զեմֆիրային, Լերմոնտովը՝ վրացուհի Թամարային), որը, ըստ նրա՝ «ընդհանուր առմամբ օգնում է ժողովուրդների մերձեցմանը»։ Իհարկե, սովետական կարգերից առաջ ո՛չ ոք չէր կարող նկարագրել բազմազգ հերոսների այդպիսի փոխհարաբերություններ, գործեր, հույզեր, ապրումներ, որպիսիք տեսնում ենք սովետական գրականության մեջ, քանի որ մեր կյանքում կան երևույթներ, որոնց նկարագրությունը՝

1 Տես՝ «Литературная газета», 1962, № 16 (հետագա մեջբերումները՝ նույն տեղից)։

որպես պարտադիր պայման, հրամայաբար պահանջում է հերոսների բազմազգությունը։ Յայտնի օրինակ էր Հայրենական Մեծ պատերազմը։ Պատերազմի ժամանակ միևնույն բանակում առաջ էլ եղել են տարբեր ցեղերի, ժողովուրդների, ազգերի մարդիկ, սակայն աշխարհում երբեք չի եղել բազմազգ զինվորների ինտերնացիոնալ համերաշխության և եղբայրական միասնության վրա խարսխված այնպիսի բանակ, ինչպես Սովետական Բանակն է, որի շարքերում հարազատ ընտանիքի անդամների նման մարտնչում էին ՍՍՌՄ բոլոր ազգերի ու ազգությունների հայրենասերները։ Բարձրացնելով ռազմական թեման, պարզ է, որ սովետական գրողը կերտում է բազմազգ հերոսների կերպարներ և ցույց է տալիս նրանց միասնական ընտանիքի զգացումը։ Նույնը պետք է ասել խամ ու խոպան հողերի, կոմսոմոլների դիգանտ նորակառուցվածքների նկարագրություններին նվիրված երկերի մասին։ Նշելով, որ Ղազախստանի խոպան հողերի յուրացման խնդիրը ռեսպուբլիկան միայնակ, առանց ռուսների, ուկրաինացիների, բելոռուսների և մյուս ժողովուրդների օգնության ի վիճակի չէր լինի կատարելու, հիշատակելով կոմսոմոլական մի շարք այլ ձեռնարկություններ ու նորակառուցվածքներ, Ն. Ս. Խրուշչովը ասում է. «Դրանք բազմազգ համերաշխ կոլեկտիվներ են, որտեղ աշխատողներին դնահատում են ոչ թե նրանց մորթու գույնով, ո՛չ թե նրանց լեզվով, այլ աշխատանքի նկատմամբ ունեցած վերաբերմունքով, կոմունիզմի համար նրանց մղած պայքարով։ Ռեսպուբլիկաների բնակչությունը իր ազգային կազմով դնալով ավելի խառն է դառնում։ Սովետական ռեսպուբլիկաների միջև տեղի է ունենում որակյալ կադրերի փոխանակություն։ Այդ ամենը նպաստում է ՍՍՌՄ ժողովուրդների միջև ինտերնացիոնալ կապերի ամրապնդմանը»[1]։ Սովետական գրականությունը դեղարվեստորեն իմաստավորում և ընդհանրացնում է այդ փորձը, ինքն էլ իր հերթին նպաստելով ազգերի մերձեցմանը։ Բազմազգ հերոսների կերտումը, նրանց գրական հատկությունների բացահայտումը օգնում են ժողովուրդներին է՛լ ավելի լավ ճանաչելու միմյանց, է՛լ ավելի սիրելու, հարգելու մեկը մյուսին։ Ֆադեևի կերտած երիտասարդ դվարդիական ժորա Հարությունյանցի կերպարը, օրինակ, ռուս ընթերցողին ո՛չ միայն ծանոթացնում է մի հայ պատանու հետ, այլև օգնում է սիրելու նաև հայ ժողովրդին։ Միկոլա Բուրգենկոյի համաչիշ կերպարը Հր. Քոչարի «Մեծ տան զավակները» վեպում

1 Ն. Ս. Խրուշչով, ՍՄԿՊ Ծրագրի մասին, 1961, էջ 110։

մեծապես նպաստում է, որ հայ ընթերցողը բարձր գնահատի ոչ միայն այդ խիզախ ուկրաինացուն, այլև նրան ծնող ու սնող ժողովրդին։ Օրինակներ կարելի է բերել բոլոր ժողովուրդների գրականություններից։ Բազմազգ հերոսների հոգեհարազատության, միասնական աշխատանքի ու պայքարի դրսևորմամբ գրողները կենդանի օրինակ են տալիս, գեղարվեստորեն հաստատում, որ իրոք մեր երկրում մարդը, անկախ իր ազգությունից, մարդուն բարեկամ է, ընկեր և եղբայր։

V

Ժողովուրդների մերձեցման, նրանց ինտերնացիոնալ կապերի ու բարեկամության ամրապնդման գործում գեղարվեստական գրականության ձևերն ու միջոցները բավական շատ են ու բազմազան։ Այդ լուրջ և արդյունավոր միջոցներից մեկը տարբեր ազգերի բանահյուսական նյութերի, հավքալ ժողովրդի հերոսական տրադիցիաները, ազգային բարձր հատկությունները, հոգին, քնավորությունը, վեհ ձգտումներն ու երազանքները մարմնավորող լեգենդների, բալադների, ավանդությունների և այլ հին ու նոր բանավոր գործերի մշակումն ու մասսայականացումն է։ Զարգացնելով անցյալի արժեքավոր փորձը նաև այդ ուղղությամբ, սովետական գրողները մեծ ու շնորհակալ գործ են կատարում, հնարավորություն են տալիս հազարդակից դառնալու ուրիշ ժողովուրդների հոգևոր գանձերին և մեծապես նպաստում են նրանց ճանաչելու կենսական գործին։ Այս տեսակետից, սակայն, առավել նշանակալից, ուղղակի անգնահատելի է թարգմանական գրականությունը։ «Ազգերին լավ ճանաչելու և նրանց մեջ սեր ու հարգանք արթնացնելու ավելի ազնիվ հող ու ավելի մեծ կապ չի կարող լինել,— ասել է բարեկամության մեծ դրոշակակիր Հովհ. Թումանյանը,— քան գրականությունն է, որի մեջ հանդես են գալիս նրանց լավագույն զգացմունքները, նրանց ազգային հանճարն ու ոգին»[1]։ Սովետական անվանի գրողներ Գ. Լեոնիձեն, Ստ. Զորյանը, Բ. Ժլենտին և Գ. Սարյանը համատեղ գրած իրենց մի հոդվածում նույնպես հատուկ ընդգծել են փոխադարձ թարգմանության կենսական նշանակությունը ազգերի միջև հոգեկան-բարոյական հարազատություն ստեղծելու, սրտագին կապիրով իրար մոտեցնելու, «միմյանց նկատմամբ փոխադարձ

---

1 Հովհ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, Երևան, 1951, հ. 4, էջ 462։

սերն ու հարգանքը ավելի ամրապնդելու և իրար լավ ճանաչելու գործում»[1]։ Անցյալներում քիչ չեն կատարվել թարգմանություններ, որոնք օգնել և օգնում են ժողովուրդների փոխադարձ շփման և կուլտուրական հարաբերությունների ուժեղացմանը, սակայն ո՛չ մի տեղ և ո՛չ մի ժամանակ այնպիսի զարգացման և հարստության չի հասել թարգմանական գրականությունը, ինչպես Սովետական Միության մեջ, որտեղ ստեղծված է և գնալով ուժեղանում է ազգերի տնտեսական ու գաղափարական ընդհանրությունը և ավելի ու ավելի ինտենսիվ են դառնում նյութական ու հոգևոր հարստությունների փոխանակումը ազգերի միջև, մի ազգի նվաճումները, այդ թվում կուլտուրական շինարարության բնագավառում, դառնում են բոլորի սեփականությունը։ Հատկապես պետք է նշել ռուսերեն լեզվով կատարվող թարգմանությունների ոչ միայն աննախընթաց մեծ թափը, այլև կենսական նշանակությունը։ ՍՍՌՄ ժողովուրդների երկրորդ մայրենի լեզուն դարձած ռուսաց լեզվի միջոցով «յուրաքանչյուր ազգ և ազգություն հաղորդակից են լինում ՍՍՌՄ մյուս բոլոր ժողովուրդների կուլտուրական նվաճումներին և համաշխարհային կուլտուրային»[2], նրա միջոցով համաշխարհային ասպարեզ են դուրս գալիս մեր երկրի ժողովուրդների հոգևոր գանձերը և նպաստում ազգերի միջազգային համերաշխության ամրապնդմանը։ Նշենք միայն խաղաղության և ժողովուրդների համերաշխության կյանքի ոգով տոգորված «Սասունցի Դավիթ» հերոսական էպոսի օրինակը։ Թարգմանվելով ռուսերեն, մեր էպոսը մտել է համաշխարհային կուլտուրայի մեջ որպես «Մարդկության մեծ էպոսի մի մասը — «Իլիականի» և «Ոդիսականի», ռուս ժողովրդի դյուցազնական բիլինային էպոսի, «Կալևալայի» և Հյուսիսային սագաների, «Նիբելունգների երգի» և ժողովրդական ստեղծագործության շատ այլ գանձերի կողքին» («Պրավդա»)[3]։ Այդպես են նաև սովետական մյուս ժողովուրդների կուլտուրայի շողշողուն գոհարները։ Եվ այս երևույթը թե՛ նպաստում է ազգերի փոխադարձ ճանաչմանը, թե՛ սիրո, երախտագիտության խոր զգացումներ է առաջ բերում ռուս եղբայրական մեծ ժողովրդի ու նրա լեզվի նկատմամբ, որն, իրոք, սիրո շաղկապ է, բարեկամության ցեմենտող ուժ։

Մեր երկրի ժողովուրդների եղբայրության ամրապնդման գործում հանրահայտ է այն դերը, որ կատարում են Մոսկվայում անց-

---

1 Տե՛ս «Գրական թերթ», 1948, № 20։

2 ՍՄԿՊ Ծրագիրը, էջ 138—139։

3 Տե՛ս «Գրական թերթ», 1939, № 26։

կացվող գրականության ու արվեստի տասնօրյակները, վերջերս՝ նաև տարբեր ռեսպուբլիկաներում տեղի ունեցող գրական շաբաթները, այս կամ այն ժողովրդի հիշարժան տարեթվերի համամիութենական հոբելյանները, գրականության հարցերին նվիրված խորհրդակցությունները, կոնֆերանսները, գրողների համագումարները և այլն։ Այդ բոլորը ոչ միայն ծանոթացնում են մեկը մյուսի պայծառ տրադիցիաներին ու հոգևոր գանձերին, այլև դառնում են ստեղծագործական ներշնչումների աղբյուր, առիթ են տալիս ստեղծելու եղբայրության ոգով հագեցված բազմաթիվ ու բազմաժանր գործեր։ Այդ առիթներով և ընդհանրապես սովետական գրողների փոխադարձ այցելությունները հնարավորություն են տալիս նրանց՝ մոտիկից տեսնելու յուրաքանչյուր ժողովրդի ծաղկումն ու զարգացումը, է՛լ ավելի խոր ըմբռնելու եղբայրության ուժը և այդ մասին ասելու իրենց սրտաբուխ խոսքը։ Այս առթիվ լավ է ասել լատիշ բանաստեղծուհի Մ. Կեմսկին։ Սովետական Հայաստանից վերադառնալուց հետո նա գրել է. «Մեր բոլոր տպավորությունները հորդեցին Սովետական Հայաստանին նվիրված բանաստեղծությունների ու ակնարկների մեջ»[1]։ Հաստատելով նույն միտքը, ադրբեջանական բանաստեղծ Մ. Ռահիմն ասել է. «Ես գրել եմ բանաստեղծությունների մի ամբողջ ցիկլ՝ նվիրված Սովետական Հայաստանին և լի խոհերով ու զգացմունքներով վերադառնալով Ադրբեջան, կգրեմ նոր գործեր, որոնց մեջ կպատկերվի ինձ այնքան մոտիկ ու հարազատ հայ ժողովրդի կյանքը, նրա զավակների հերոսական աշխատանքը»[2]։ Հայաստան այցելած բոլոր գրողները՝ Մ. Գորկին, Ա. Ֆադեևը, Կ. Ֆեդինը, Ն. Տիխոնովը, Պ. Տիչինան, Ս. Վուրգունը, Մ. Ռիլսկին, Յա. Կուպալան, Պ. Յվիրկան, Գ. Գուլյամը, Ի. Գրիշաշվիլին, Շ. Դադիանին և շատ ու շատ ուրիշներ իրենց հետ բերել են եղբայրական ժողովուրդների «սերն ու սրտերը», ինչպես ասել է վրաց նշանավոր գրող Ի. Գրիշաշվիլին, որի հետևյալ տողերը, նվիրված հայ ժողովրդին, ամփոփում են սովետական գրողների հույզերն ու խոհերը.

Դու մտերիմ, դու մեր եղբայր, արդ շողում ես
փառքով անանց,
Հարգում ենք մենք սխրանքդ մեծ, խոնարհվելով
դլխարկ հանած։

---

1 Տե՛ս «Գրական թերթ», 1953, № 37։
2 Տե՛ս «Սովետական Հայաստան», 1954, № 280։

Վերքը չկա Հայաստանի, արդ նայիր շուրջդ հրճվանքով,
Դարիր սևող նվրաշրության դաշն է հյուսվել
պողպատ թելով[1]։

Սովետահայ գրողները, այցելելով եղբայրական ռեսպուբլիկաները, իրենց հերթին տարել են հայ ժողովրդի սերն ու սիրտը, ամենուր տեսնելով հավերժական բարեկամության կենսական ուժը և վեհությունը, նոր լիցք են ստացել՝ ամբողջ հոգով երգելու այդ բարեկամությունը։ Հիշենք միայն հետպատերազմյան տարիներին ստեղծված Ն. Զարյանի, Գ. Սարյանի, Հ. Շիրազի, Սարմենի, Մահարու, Ալազանի, Նորենցի, Ս. Կապուտիկյանի, Հ. Սահյանի, Գ. Էմինի, Հր. Հովհաննիսյանի, Ս. Տարոնցու, Ա. Գրաշու, Վ. Դավթյանի, Գ. Սևունցի, Հր. Քոչարի, Հմ. Սիրասի, Ս. Խանզադյանի, Ա. Սահինյանի, Քր. Թափալչյանի, Մ. Արմենի, Բ. Սեյրանյանի, Գ. Բեհի և բոլոր մյուսների վեպերը, բանաստեղծությունները, ակնարկները, պատմվածքները, ուղեգրական նոթերը և այլն։

Հատկանշական է Մոսկվայում հայ գրականության և արվեստի վերջին տասնօրյակի (1956 թ.) ժամանակ «Կրասնիյ Պրոլետարիյ» գործարանի աշխատողների ուղերձը տասնօրյակի մասնակիցներին՝ գործարանում կայացած հանդիպման առթիվ։ Փոխադարձ շփումների, մտերմական կապերի, բարեկամական հարաբերությունների ամրապնդմանն ուղղված այդ ուղերձում ասված է.

Ժողովուրդներն ունեն մի այսպիսի զրույց,
Որ Սևանն ու Բայկալը ազգակից են իրար,
Որ ընդերքում հողի, ինչ-որ մի տեղ հնուց
Հանդիպում են իրար ալիքները վարար.
Որ Արաքսն ու Վոլգան ազգակից են իրար,
Որ փարվում են իրար նույն անապատ ծովում,
Որ մեր եղբայրական երկրների վրա
Նվիրական մի աստղ է հար-հավիտյան շողում...[2]

Ժողովուրդների մերձեցման գործում կարևոր դեր են խաղում գրական-հուլտուրական կապերի, աղերսակցությունների, փոխադրությունների վերաբերյալ բազմաթիվ ուսումնասիրությունները, կինոյի, ռադիոյի, հեռուստատեսության, մամուլի օգնությամբ ազ-

---

1 *Տե՛ս «Գրական թերթ», 1948, № 36։*

2 *«Սովետական Հայաստան», 1956, № 145։*

դերի սովետական բարեկամության և սոցիալիստական ինտերնացիոնալիզմի ոգով հագեցված գեղարվեստական գրականության մասսայականացումը և շատ ուրիշ կուլտուրական միջոցառումներ։

VI

Սովետական գրականությունը մեծ ու շնորհակալ դեր է խաղում ոչ միայն ՍՍՌՄ ժողովուրդների եղբայրական բարեկամության ամրապնդման կենսական գործում, այլև ծառայում է Սովետական Միության և աշխարհի ամենատարբեր երկրների տնտեսական ու կուլտուրական կապերի զարգացմանը, կայուն խաղաղության և բարեկամական փոխհարաբերությունների հաստատմանը, բանվոր դասակարգի և աշխատավորության միջազգային համերաշխությանը։ Սովետական գրականությունը սկզբից մինչև վերջ ներթափանցված է սոցիալիստական հայրենասիրության և ինտերնացիոնալիզմի գաղափարներով, իսկ «Սոցիալիստական հայրենասիրությունը և սոցիալիստական ինտերնացիոնալիզմը,— ինչպես ասված է ՍՄԿԿ Ծրագրի մեջ,— օրգանապես պարունակում են պրոլետարական համերաշխություն բոլոր երկրների բանվոր դասակարգի, աշխատավորության հետ»։ Մարդկանց դաստիարակել ազգերի սովետական բարեկամության, հայրենասիրության և ինտերնացիոնալիզմի ոգով, նշանակում է մեծապես նպաստել առհասարակ աշխատավորների միջազգային համերաշխության ամրապնդմանը։ Այդ իրողության ցայտուն օրինակներ են տվել դեռևս 20-ական թվականներին Վլ. Մայակովսկին, Ե. Չարենցը և ուրիշներ։ Որպես իսկական սովետական հայրենասերներ և պրոլետարական ինտերնացիոնալիզմի դրոշակակիրներ՝ նրանք երգել են Չինաստանի և Անգլիայի, Ֆրանսիայի և Ամերիկայի ու մյուս երկրների պրոլետարիատի հերոսական պայքարը, շահերի ընդհանրությունը, նպատակի միասնությունն ու հոգևհարազատությունը։ Դիմելով, օրինակ, փարիզյան կոմունարներին, Ե. Չարենցը գրել է.

Հասկանում եմ ես ձեզ, ընկերնե՛ր,
Դուք մոտի՛կ եք ինձ,
Հարազա՛տ եք։

Տարբեր երկրների հեղափոխական և ազգային-ազատագրական պայքարի հերոսների, բոլոր ազատասեր ազգերի ու ժողովուրդների

նկատմամբ սիրո, հարգանքի, համերաշխության զգացումներ են արտահայտված Չարենցի նշանավոր պոեմներում («Լենինն ու Ալին», «Կոմունարների պատը Փարիզում», «Ստամբուլ» և այլն), Մ. Արազու («Խալիչայի երգը», «Արծաթի տակ»), Վ. Թոթովենցի («Ամերիկա»), Ա. Վշտունու («Ռամ-Ռոյ»), Գ. Սարյանի («Խապանիայի պատանի հերոսները»), Վ. Ալազանի («Դղյակներ և որջեր») և ուրիշների ստեղծագործություններում։ Այդ բնույթի երկերը աչքի ընկնող տեղ են գրավում հատկապես Հայրենական Մեծ պատերազմի և հետպատերազմյան տարիների գրականության մեջ։ Չախջախելով ֆաշիզմը և ճապոնական միլիտարիզմը, Սովետական Միությունը եղբայրաբար օգնեց Եվրոպայի և Ասիայի մի շարք ժողովուրդներին՝ մեկընդմիշտ թոթափելու կապիտալիզմի շղթաները և կանգնելու զարգացման սոցիալիստական ուղու վրա, ՍՍՌՄ-ի հետ միասին կազմելով սոցիալիզմի հզոր լագերը։ Ստեղծվեց երկրների տնտեսական, սոցիալական և քաղաքական հարաբերությունների նոր տիպ՝ սոցիալիզմի համաշխարհային սիստեմը։ Այդ սիստեմի շրջանակներում, դասակարգային հակամարտությունների և շահագործման բոլոր ձևերի անհետացման հետ միասին անհետացել են նաև ազգային ճնշումը, երկպառակությունը, թշնամանքը։ Սոցիալիստական երկրները ունեն միատիպ տնտեսական հիմք և պետական կարգ, միասնական գաղափարախոսություն և ընդհանուր շահեր, միևնույն մեծ նպատակը՝ սոցիալիզմի և կոմունիզմի կառուցումը։ Դրանով էլ պայմանավորված է ազատ, սուվերեն, իրավահավասար սոցիալիստական պետությունների փոխադարձ հարգանքը, սերտ համագործակցությունը, եղբայրական դաշինքը։ «Թե պարզ եղանակին, թե փոթորկի ժամին սոցիալիստական երկրների ժողովուրդները գործում են մեկը բոլորի համար, բոլորը մեկի համար սկզբունքներով»[1]։ Վերարտադրելով այդ պատմական ճշմարտությունը, մեր գրողները արվեստի համոզիչ ուժով հաստատում են, որ մարդկային լուսաշող ապագայի կառուցման մեծ ուղին բռնած և այդ ուղիով վստահորեն ընթացող Հոկտեմբերն ու Լենինը, լեհացուն ու հունգարացուն, ռումինացուն ու բուլգարացուն, կորեացուն ու կուբացուն և սոցիալիստական մյուս երկրների հայրենասերներին առհավետ միավորել, մեկ միասնական ընտանիքի մեջ համախմբել է մարքս-լենինյան ուսմունքը, որի բարձրացրած պրոլետարական ինտերնացիոնալիզմի դրոշը հավանի

1 Ն. Ս. Խրուշչով, ՍՄԿՊ Մրագրի մասին, 1961, էջ 126։

ֆ բոլորին: Լենինի անունը և՛ հասկանալի, և՛ հարազատ է նրանց, որովհետև, ինչպես բանաստեղծ Հ. Սահյանն է գրել.

Լենին — այսինքն՝ յուրայիններ ենք,
Այսինքն՝ մոտ ենք մենք իրար հետ,
Լենինյան լույսով իրար գտել ենք,
Եղբայրացել ենք մենք առհավետ:

Սոցիալիստական լագերի երկրների հետ միասին իմպերիալիզմի շղթայից պոկվել և դաղութային կայսրության փլատակների վրա ազգային սուվերեն պետություն են դարձել նախկին դաղութային և կիսադաղութային տասնյակ երկրներ: Սոցիալիստական և ազգային-ազատագրական ռևոլյուցիաների մաքրող մեծ ամպրոպը անցնում է ամբողջ աշխարհի վրայով՝ նշանավորելով մարդկության դարունը: Եվրոպայի և Ասիայի փորձված բանվոր դասակարգի կողքին «Համաշխարհային ասպարեզ է մտել միջազդային պրոլետարիատի մի նոր ջոկատ, Ասիայի, Աֆրիկայի և Լատինական Ամերիկայի ազատագրված, կախյալ և դաղութային երկրների երիտասարդ բանվորական շարժումը»[1]: Մարքս-լենինյան պարտիաներ են ստեղծվել և աճել աշխարհի 87 երկրներում: Եղբայրական դաշինքը աշխարհը վերափոխող առաջադիմական բոլոր ուժերի, կոմունիստական պարտիաների, ստրկության լուծը թոթափած և թոթափող ժողովուրդների հետ, անշահախնդիր օգնությունը նրանց միշտ էլ եղել է Սովետական Միության Կոմունիստական պարտիայի ինտերնացիոնալ սրբազան պարտականություններից մեկը, մեր պետության միջազդային քաղաքականության անկյունաքարերից մեկը: Եվ պրոլետարական ինտերնացիոնալիզմի մեծագույն դրոշակակիր՝ «Լենինյան պարտիան միշտ պատվով է կատարել իր պարտականությունները արտասահմանյան եղբայրների նկատմամբ»[2]: Նույնը պետք է ասել պարտիայի հավատարիմ օգնականի՝ սովետական գրականության մասին: Հանրածանոթ են անվանի գրողներ Ն. Տիխոնովի, Ի. Էրենբուրգի, Կ. Սիմոնովի, Մ. Բաժանի («Անգլիական տպավորություններ»), Օ. Գոնչարի («Հանդիպումներ բարեկամների հետ»), Մ. Թուրսուն-Զադեի «(Բանաստեղծություններ Հնդկաստանի մասին»), Մ. Իբրահիմովի («Կգա օրը»), Գ.

---

1 Ն. Ս. Խրուշչով, ՍՄԿՊ Ծրագրի մասին, էջ 41:
2 Նույն տեղ, էջ 27:

Սևունցի («Թևհրան») և տասնյակ ուրիշների ուղեդրական նոթերը, հրապարակախոսական փայլուն գործերը և գեղարվեստական ստեղծագործությունները: Ճշմարտացիորեն պատկերելով կյանքը, մեր դրողները հաստատում են, որ կապիտալիզմը թեև ծնունդ է առել ազատության, հավասարության և եղբայրության հրապուրիչ լոզունգներով, այնուամենայնիվ, ոչ մի հասարակարգում այնքան սուր, դաժան, ուժեղ չեն եղել սոցիալական, ռնտեսական, դասակարգային և ազգային հակասությունները, ազգային անհավասարությունը, գաղութային ճնշումը, շովինիզմի և ռասիզմի մոլի գաղափարախոսությունը, ինչպես իմպերիալիզմի դարաշրջանում: Հայտնի է, որ ապրելով իր մայրամուտի ու կործանման անկասելի պրոցեսը, իմպերիալիզմը դատապարտվածի համառությամբ կիրառում է նորանոր ռեակցիոն միջոցներ՝ բռնություն, սպառնալիք, ռազմական բլոկներ, գաղութային պատերազմներ, կաշառում, տեռոր և «ամբողջ ազգերի կյանքը մանր դրամ է դարձնում հանուն իր շահամոլական գործարքների»[1]: Այս է պատմական ճշմարտությունը և այս է արտացոլված սովետական գրականության մեջ, որի սուր սլաքները ուղղված են այդ «ազատ աշխարհի» խոցերի ու արատների դեմ: Այս տեսակետից սովետահայ գրականության մեջ ուշագրավ են հայրենադարձ գրողների՝ Ա. Ավադյանի («Շիկացած հող»), Ստ. Ալաջաջյանի («Անապատում», «Պարտություն»), Ա. Թևրզյանի («Արևելք»), Հ. Ղուկասյանի («Խավարի աշխարհում», «Փոքրիկ վրիժառուներ»), Գ. Ռշտունու («Մագիլների մեջ»), Գ. Քեշիշյանի և մյուսների մի շարք վեպերը, վիպակները, բանաստեղծությունների և պատմվածքների ժողովածուները: Դրանց մեջ հեղինակները մերկացնում են իրենց քաջածանոթ կապիտալիստական աշխարհի անմարդկային բարքերն ու օրենքները, սոցիալական ու ազգային ահավոր հակասությունները, շովինիզմի և ռասիզմի մոլի գաղափարախոսությունը: Նրանք միաժամանակ պատկերում են առաջադիմական ուժերի, բանվոր դասակարգի և աշխատավորության պայքարը, ազգային-ազատագրական շարժումները, կոմունիստական պարտիաների աճող հեղինակությունը, համոզիչ կերպով ցույց են տալիս, թե ինչպես Սովետական Միությունը լուսավորում է աշխարհի ուղին՝ դեպի նոր, ազատ, իսկական հավասարության ու եղբայրության մեջ ծաղկող կյանք:

---

1 ՍՄԿՊ Ծրագիրը, 1961, էջ 30:

* * *

Ժողովուրդների բարեկամության և պրոլետարական ինտերնացիոնալիզմի գաղափարները սովետական գրականության մեջ օրգանապես միաձուլված են խաղաղության գաղափարին: Դրանք անքակտելի միասնություն են կազմում, որովհետև «Սոցիալիզմը և խաղաղությունը անբաժանելի են»[1]: Ղեկավարվելով սոցիալական տարբեր կարգեր ունեցող պետությունների խաղաղ գոյակցության լենինյան սկզբունքներով, որոնց վրա հիմնված է Սովետական Միության արտաքին քաղաքականությունը, մեր գրողները կայուն, տևական, հավիտենական խաղաղությունը դիտում են որպես բոլոր ազգերի, ցեղերի, երկրների լիարուն ծաղկման և առաջընթացի գրավականը: Նրանք հիմքից մերժում են միլիտարիզմը, ռազմական մրցավազքը, պատերազմի ամեն մի պրոպագանդա, որը մեր երկրում պետական օրենքով սահմանված է իբրև ծանր հանցագործություն: Սովետական խաղաղասիրական գրականության նշանաբանն է ձևակերպված բանաստեղծի հետևյալ տողերում.

Всем место есть в мире просторном:
И белым, и желтым, и черным.

Սովետական պոեզիայի սկզբնավորողներից և զարգացնողներից մեկը՝ Վլ. Մայակովսկին ժամանակին գրել է, որ լեզուներով տարբեր, բայց խաղաղասիրական ձգտումներով, շահերով միասնական մարդկանց ու ազգերի համերաշխությունը մի «անպարտելի զենք» է բոլոր նրանց դեմ, ովքեր ճգնում են ազգային թշնամանք բորբոքել, հրահրել պատերազմներ: Հետագայում անսահմանորեն աճել, հզորացել են խաղաղության ուժերը, մանավանդ արդի պայմաններում, երբ գնալով նեղանում է ռազմամոլ իմպերիալիզմի տիրապետության ոլորտը, երբ «երկրագնդի վրա ստեղծվել է լայնածավալ խաղաղության գոտի»[2]: Եվ այժմ էլ, ինչպես միշտ, սովետական գրողները հանդես են գալիս որպես խաղաղության պայքարի առաջադեմ մարտիկներ, նոր ուժով ու եռանդով, գեղարվեստական խոսքով պայքարում հանուն մշտնջենական խաղաղության, ընդդեմ իմպերիալիզմի, որը մի սերնդի կյանքի ընթացքում մարդ-

---

1 *ՍՄԿՊ Ծրագիրը, 1961, էջ 20:*

2 *Նույն տեղ, էջ 69:*

կությանը նետել է երկու համաշխարհային պատերազմների հորձանուտը, ամայացրել ամբողջ երկրներ, ավերել հազարավոր քաղաքներ ու գյուղեր, խլել տասնյակ միլիոնավոր մարդկային կյանքեր և ճգնում է նյութել նոր՝ ջերմամիջուկային ավերիչ պատերազմ։ Սովետական գրականությունը բարձր է ծածանում խաղաղության դրոշը, որի տակ համախմբված են հարյուր միլիոնավոր մարդիկ՝ անկախ իրենց ազգությունից, լեզվից, դավանանքից, մաշկի գույնից։ Ահա թե ինչ է ասում այդ մասին խաղաղության համաշխարհային (Պրագայի) կոնգրեսի մասնակից Ն. Զարյանը՝ կոնգրեսին նվիրված իր բանաստեղծության մեջ.

Պատգամավորներ կային այնտեղ
Մորթերը սև, սպիտակ,
Մազերը կոշտ, աչքերը շեղ,
Բայց հոգիները շիտակ։

«Պատերազմները վերացնելը, երկրագնդի վրա հավիտենական խաղաղություն հաստատելը,— ընդգծված է ՍՄԿՊ Ծրագրում,— կոմունիզմի պատմական միսիան է»[1]։ Այդ պատմական միսիային՝ մարդկության ամենանվիրական երազանքի կենսագործմանը պատվով ծառայել է և ծառայում է սովետական գրականությունը։

VII

Անշեղորեն կենսագործելով ՍՄԿՊ 20-րդ պատմական համագումարի որոշումները, վերջին տարիներին պարտիան տեսական և գործնական կենսական նշանակություն ունեցող միջոցառումներ կիրառեց։ Պարտիան վերացրեց անհատի պաշտամունքի վնասակար հետևանքները, վերականգնեց ու զարգացրեց պարտիական, պետական, հասարակական կյանքի լենինյան նորմաները, հիմնովին վերակառուցեց աշխատանքները արդյունաբերության, գյուղատնտեսության, գիտության ու կուլտուրայի բոլոր բնագավառներում։ Աննախադեպ բարձրացավ մասսաների ակտիվ գործունեությունը, ստեղծագործական նախաձեռնությունը և ձեռք բեր-

1 ՍՄԿՊ Ծրագիրը, 1961, էջ 70։

վեցին իսկապես աննախընթաց հաջողություններ՝ սկսած ժողովրդի նյութական ու հոգևոր պահանջմունքների բավարարման անընդհատ բարելավումից մինչև տիեզերքի նվաճման գործում հերոսական սխրանքները։ Պարտիան վերացրեց անհատի պաշտամունքի ժամանակաշրջանում նաև լենինյան ազգային քաղաքականության և կուլտուրական շինարարության ասպարեզում տեղ գտած առանձին խեղաթյուրումները և աղավաղումները։ Վերականգնվեցին մի շարք ժողովուրդների ազգային ավտոնոմիաները, անհիմն ենթադնահատված կուլտուրական կոթողները, սոցիալիստական օրինականության կոպիտ խախտման հետևանքով դատապարտված գրողների իրավունքները, ընդարձակվեցին միութենական հանրապետությունների իրավունքները, առավել բարենպաստ պայմաններ ստեղծվեցին ազգերի ու ազգային կուլտուրաների մերձեցման, լիակատար ծաղկման ու զարգացման համար։ Գրականության և արվեստի բնագավառում էապես արդյունավոր նշանակություն ունեցան պարտիայի և կառավարության դեկավարների մի շարք հանդիպումները մտավորականության ներկայացուցիչների հետ, պարտիական այնպիսի կարևոր փաստաթղթերի հրապարակումը, ինչպես Ն. Ս. Խրուշչովի «Կյանքի հետ գրականության և արվեստի սերտ կապի համար», «Դեպի գրականության և արվեստի նոր հաջողություններ» և այլն։ Պարտիան, ինչպես միշտ, ուղի ցույց տվեց, դեկավարեց և օգնեց գրողներին՝ հաղթահարելու ինչպես մյուս, այնպես էլ ժողովուրդների բարեկամության թեման շոշափող ստեղծագործությունների՝ անհատի պաշտամունքի բուն ոգուց բխող վերամբարձությունը, սխեմատիզմը, Ստալինի անձի հախուռն գովերգությունը, արվեստի երկը՝ ներքողներով, հույզը՝ ճառերով, որակը՝ քանակով փոխարինելու արատավոր երևույթները։ Այդ բոլորի շնորհիվ սովետական գրողները արդեն հասել են փայլուն նվաճումների, ստեղծել են երկեր, որոնք նշանավորում են գրականության և արվեստի զարգացման նոր փուլը։ Եվ ահա, լուսավոր նոր հորիզոններ ու պայծառ հեռանկարներ բացեց ՍՄԿՊ XXII պատմական համագումարը՝ կոմունիզմ կառուցողների համագումարը։ Ակնառավոր գրող Մ. Շոլոխովը իր ելույթում այդ մասին պատկերավոր ձևով ասաց. «Ասես թարմ, առույգացնող քամի փչեց մեր դեմքին, հայացքի առջև բացեց կապույտ հեռուներ, իրենց կանչող հեռաստաններ, և՛ թեթև է, և՛ խոր ամբողջ կրծքով շնչելը»[1]։ Համագումարի քննարկած և ընդունած ՍՄԿՊ նոր Ծրագրի

1 Տե՛ս «Գրական թերթ», 1961, № 45։

մեջ սահմանված են նաև ազգային հարաբերությունների հետագա զարգացման և կուլտուրայի, արվեստի, գրականության հիմնական պրոբլեմները։ Ազգային հարցի մասին Ծրագրում ասված է. «Կոմունիստական ծավալուն շինարարությունը ՍՍՌՄ-ում ազգային հարաբերությունների զարգացման նոր էտապ է նշանավորում, որը բնութագրվում է ազգերի հետագա մերձեցմամբ և լիակատար միասնության իրագործմամբ»[1]։ Այդ կենսական խնդիրը իրականացնելու համապարհին, ինչպես սահմանում է Ծրագիրը, պարտիան այսուհետև ևս անշեղորեն կկիրառի լենինյան ազգային քաղաքականությունը, թույլ չտալով ազգային առանձնահատկությունների ոչ անտեսում և ոչ էլ ուռճացում, կապահովի բոլոր ազգերի և ազգությունների փաստացի հավասարությունը, լեզուների ազատ զարգացումը, է՛լ ավելի սերտ եղբայրական համագործակցությունը, կշարունակի պայքարը ազգային սահմանափակության ու բացառիկության, շովինիզմի ու նացիոնալիզմի ամեն տեսակ դրսևորումների և վերապրուկների դեմ։ Պարտիան ելնում է այն նախադրյալից, որ «ՍՍՌՄ-ում կոմունիզմի հաղթանակի շնորհիվ տեղի կունենա ազգերի էլ ավելի մերձեցում, կաճի նրանց անտեսական ու գաղափարական ընդհանրությունը, կզարգանան նրանց հոգևոր կերպարի կոմունիստական ընդհանուր գծերը»[2], կուժեղանա նրանց սոցիալական համասեռությունը, շատ ավելի կամրապնդվի փոխադարձ վստահությունն ու բարեկամությունը, համախմբումն ու մերձեցումը կյանքի բոլոր բնագավառներում։ Այս բոլորն էլ, ահա, պայմանավորում են գրականության և արվեստի հիմնական խնդիրները՝ ժողովուրդների բարեկամության գեղարվեստական արտացոլման և ամրապնդման գործում։ Նախ՝ ինքը, ՍՄԿՊ նոր Ծրագիրը սկզբից մինչև վերջ ներթափանցված է իսկական կոմունիստական մարդասիրության և սոցիալիստական ինտերնացիոնալիզմի, սովետական հայրենասիրության և խաղաղության, ազգերի ու ժողովուրդների հավերժական եղբայրության մեծ գաղափարներով և ծառայում է որպես ստեղծագործական ներշնչումների և խիզախումների անսպառ աղբյուր։ Այնուհետև, սահմանելով գրականության և արվեստի զարգացման գլխավոր գիծը՝ ժողովրդի կյանքի հետ ունեցած կապերի ամրապնդումը, սովետական իրականության հարստության ու բազմազանության ճշմարտացի, բարձր-գեղար-

---

1 ՍՄԿՊ Ծրագիրը, 1961, էջ 135։

2 Նույն տեղում։

վեհատեսական արտացոլումը, նորի, կոմունիստականի ոգեշունչ և պայծառ վերարտադրությունը, հասարակության առաջընթաց շարժմանը դիմադրող հնի մերկացումը, Մրագիրը գրողների առաջ բաց է անում նախաձեռնության և նորարարության, բարձր վարպետության և գրական ժանրերի, ձևերի, ոճերի հարստության լայն ասպարեզ։ Եվ ամենից կարևորն այն է, որ Մրագիրը առաջին պլանի վրա է քաշում գրականության և արվեստի գաղափարական-գաստիարակչական դերի է՛լ ավելի բարձրացումը, վճռական նշանակություն տալով կոմունիզմ կառուցող նոր մարդու հոգևոր ու բարոյական կերպարի ձևավորմանն ու զարգացմանը։ Ինչպես արդեն նշել ենք, Մրագրի սահմանած «Կոմունիզմ կառուցողի բարոյական կոդեքսը» բովանդակում է նաև սոցիալիստական հայրենասիրության և ինտերնացիոնալիզմի, ազգերի հավասարության և եղբայրության բարձր սկզբունքները, որոնցով մարդկանց դաստիարակելը եղել և մնում է սովետական գրականության առաջնահերթ խնդիրը։

ՀՈՎՀ. ՂԱԶԱՐՅԱՆ

ԱԶԳԱՅԻՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՏԵՐՆԱՑԻՈՆԱԼ ԲՆՈՒՅԹԸ

«...Ազգային ձևերը չեն թարանում, այլ կերպարանափոխվում, կատարելագործվում և մերձենում են միմյանց, ազատվելով հնացած այն ամենից, ինչը հակասում է կյանքի նոր պայմաններին։ Զարգանում է սովետական բոլոր ազգերի համար ընդհանուր ինտերնացիոնալ կուլտուրան։ Յուրաքանչյուր ազգի կուլտուրական դանձարանը ավելի ու ավելի է հարստանում ինտերնացիոնալ բնույթի ստեղծագործություններով»։

ՄԱՐԿՈ Մրագրիչ

Ակնհայտ ճշմարտություն է, որ ազգային բոլոր մեծ գրողները նաև մեծ հումանիստ, մեծ ինտերնացիոնալիստներ են։ Այդ նշանակում է, անտարակույս, որ ինտերնացիոնալիզմը օրգանապես ու սերտորեն միահյուսված է ազգայինին։

Բոլոր ժողովուրդների, բոլոր ազգերի կյանքում մշտապես հղոր ուժ են հանդիսացել մարդկային ազնիվ զգացմունքները՝ մերձեցման ու համերաշխության, ընդհանուր շահերի միավորման ու համագործակցության վսեմ ձգտումներն իրրև կենսունակ ու առաջընթաց տենդենց։ Համամարդկային, ինտերնացիոնալ ոգին սկզբում իրրև բնաբուխ զգացմունք, այնուհետև իրրև աշխարհայացք և պրոլետարական ինտերնացիոնալիզմ ուղեկցել է բոլոր ժողովուրդների, բոլոր ազգերի կյանքին, դարձել նրանց աշխատանքի ու պայքարի հարատև գործոն, ներթափանցել ազգային գրականության մեջ։

Ազգային գրականությունն անջատել ինտերնացիոնալ գրականությունից, դրանք հակադրել իրար, միանգամայն արհեստական, սխալ ու վտանգավոր հայեցակետ է և ոչ մի առնչություն չունի մարքսիստական էսթետիկայի հետ։

Ըմբռնել ազգային գրականության ինտերնացիոնալ բնույթը, չտեսնել ազգային և ինտերնացիոնալ գրականության օրգանական կապը, մոռանալ ազգային գրականության ճգնաժամի մասին, նշանակում է հեռանալ մատերիալիստական մոտածողությունից, ընկնել խոր մոլորության մեջ։

Իսկական ազգային գրականության մեջ է ցոլանում ինտերնացիոնալ ոգին. ազգային ինքնատիպ ոճի, վառ կերպարների, գույների ու երանգների միջոցով են դրսևորվում մարդկանց հումանիստական խոհերն ու զգացմունքները, մարդկանց ինտերնացիոնալ վեհ իդեալները։

Այս միանդամայն օրինաչափ և բնորոշ երևույթը փայլուն արտահայտություն է ստացել մեր բանահյուսության ու գրականության մեջ՝ հայ ժողովրդական հերոսական էպոսում, մեր բոլոր մեծ ստեղծագործողների՝ Սայաթ-Նովայի, Խ. Աբովյանի, Մ. Նալբանդյանի, Հովհ. Թումանյանի, Ալ. Շիրվանզադեի, Ե. Չարենցի երկերում։

...Արև — աշխարք կա, արեգակ կա...
Էսքան լուս աստղեր կա...
Ամեն մարդ հետ իր գործին...—

հնչում է էպոսի հերոսներից մեկի՝ Ծովինարի խոսքն իրեև բնության մարդուն պարգևած գեղեցիկ կյանքի ազատ վայելման սիմվոլ, իրեև մարդկային խաղաղ-ստեղծագործական աշխատանքի գովք ու պատգամ։

Ավեր բանից ի՞նչ կը գառնա,—

Ծովինարին արձագանքում է Սասունցի Դավիթը՝ ընդդեմ ավերի ու ավարի տենչամոլ բոլոր մսրա մելիքներին, նրանց, ովքեր ժողովուրդների ազատ կյանքին, ազգերի ինտերնացիոնալ ազնիվ ձգտումներին հակադրում են իրենց բռնակալությունը։

Երբ Մսրա Մելիքն իմանում է, որ Դավիթը կենդանի է (նա իր փահլևաններին պատվիրել էր ճանապարհին սպանել փոքրիկ Դավթին), վերաշինում է հոր ավերված Մարութա Բարձր Աստվածածինը (=Սասնա տունը), որ նա երբևէ կարող է ազատագրվել իր տիրակալությունից, անմիջապես հրամայում է Կողբադնին՝ ավերել Մարութիկը, բերել յոթ տարվա հարկը և Դավթի գլուխը.

Մելիք ասաց.— Քա՛ջ Կոզբադին...
Կ'էլնես կ'էրթաս Սասնա վերան։
Կը բերես մեր յոթ տարվա խարջ...
Մեկ էլ Դավթի գլուխ։

Իհարկե, մեծ չարագործն ընկնում է Դավթի Թուր Կեծակից, խեղդվում իր իսկ արյան մեջ, բայց մեծ տառապանքներ ու աղետներ պատճառելով ժողովուրդներին։

Ահա ինչու իր իսկ ժողովուրդը հակադրվում է Մելիքին, ամեն կերպ ջանում խափանել ժողովուրդների ազատության դեմ ուղղված չարագործի վավիրական պլանները.

Շատեր կային՝ ավերություն չէի՛ն ուզի.
Շատեր կային՝ որ կ'ասեին.— Մե՛լիք,
Դավիթ քեզ ի՞նչ վնաս կը տա իսկի.
Դավիթ միամիտ իր տան նստած,
Դո՛ւ ես ավերություն արած,
Էլի դո՞ւ ես, որ չես դադրի։

Անգամ Իսմիլ խաթունը դատապարտում է որդուն՝ Մսրա Մելիքին, վատ արարքների համար. «Էլ քու դավին ի՞նչ էր Դավիթը խփո»,— ասում է նա։

Մեծ են մեր վիպական հերոսների մարդասիրական զգացմունքներն ու մտորումները։ Իմանալով, որ Բաբը Ցրենկին հարձակվելու է Սասունի վրա, խանդութ խաթունը՝ Դավթի կինը, թշնամուն զգուշացնում է վտանգից («որ դու կը գաս, մենակ մի գա»), դրսևորելով խորապես մարդկային վերաբերմունք, միաժամանակ ինքնավստահություն Դավթի (=հայ ժողովրդի) անպարտելի ուժի հանդեպ։ Հայ ասացողներից մեկը ասածուց ողորմություն է խընդրում ոչ միայն իր, այլև 72 ազգությունների համար. «յոթանասուն երկու ազգ դու ողորմաս»։

Խաղաղության ու համերաշխության խորապես մարդկային զգացմունքներն են բնորոշ բոլոր ժողովուրդների, բոլոր ազդերի դարավոր պատմության մեջ։ Մսրա Մելիքի վավիրական քայլերը խրախուսվում, հրահրվում են միայն իշխանների, «ջոջ մարդերի» կողմից, իսկ աշխատավորությունը՝ նզովում, դատում է անարդանքի սյունին, միշտ սուրը պատրաստ չարագործի գլխին։

Ջերմ, ուժեղ հայրենասիրության հետ միասին մեր էպոսը

դրսևորում է բոլոր ժողովուրդների, բոլոր ազգերի ազատության ու համերաշխության վեհ գաղափարը, ստեղծարար ազնիվ աշխատանքի պաշտամունքը: Սանասարն ու Բաղդասարը, այնուհետև նրանց հետնորդները, իրենց վիթխարի ուժն ու իմաստությունը դրծադրում են ժողովուրդների բարօրության համար: Նրանք տներ են շինում նախ աղքատների և ուրիշների, ապա իրենց համար: Նրանց հերոսական գործերն ու բարի համբավը տարածվում են բովանդակ աշխարհով, բոլոր կողմերից գալիս ու բնակություն են հաստատում նրանց կառուցած ազատ ու ծաղկավետ երկրում, վայելում նրանց պարգևած բարիքները. բազմանում է Սասունի ժողովուրդը, մեծ քաղաք դառնում Սասունը.

Ըհը՛, էն ասավածը, մենք կ՚էրթանք էդա Սասուն,
Որ Սանասարի, Բաղդասարի պես՝
Երկու ղորեղ փահլևան կա.
Որ էդ տեղի մարդուց ոչ հարկ կ՚առնեն, ոչ տուրք,
Որ մեկ մարդ մեր ապրանք չզարնէ տանի»:
Հա քիչ քիչ, հա քիչ քիչ գնացին էնոնց մոտ.
Շատացա՛վ, մե՛ծ քաղաք էղավ Սասուն:

Էպոսի հերոսները որքան անողոք ու աննկարող են հայրենիքի թշնամիների, հայրենիքի դավաճանների հանդեպ, նույնքան մեղմ, բարեհոգի ու ներող են մոլորյալների, վենքի ուժով պատերազմի դաշտ քշված աշխատավորների նկատմամբ: Հաղթելով ամբարտավան Մսրա Մելիքին, Սասունցի Դավիթը վսեմաբար ազատում է նրա պարտված զորքին, ուղարկում իրենց հայրենի օջախը, նրանց ուղղելով ժողովուրդների համերաշխության խաղաղասիրական իր նշանավոր կոչը՝ իբրև բոլոր ժամանակների բոլոր նվաճողներին ուղղված ահեղ նախազգուշացում.

Էլնք, գնացնք ու ձեր տներ նստեք...
Հանդա՛րտ կացնք,
Մնկ էլ չ՚էլնենք ու դաք վեր Սասնա:
Մնկ էլ, որ վենք առնենք մեր դեմ,
Թե որ դուք կովի դաք վեր մեզ՝
Քառասուն գալ խոր հորում ըլնենք,
Թե ջաղացի ջոջ քարի տակ,
Տ՚էլնի ձեր դեմ Սասնա Դավիթ,
Տ՚էլնի ձեր դեմ Թուր Կնծակին:

Մեր վիպական հերոսների մղած ազատագրական կռիվների ակնհայտ միջազգային բնույթը, ինտերնացիոնալ ոգին իր բազմակողմանի ու ամբողջական, խոր ու համապարփակ արտացոլումն է ստանում փոքր Մհերի կերպարում: Ուղղված լինելով սոցիալական ազազակող անարդարությունների, օտար նվաճողների ու երկրի իշխանների դեմ, Մհերի սոցիալական-ազատագրական հերոսական պայքարը հագեցվում է մեծ բովանդակությամբ, ամենից առաջ ծառայում հարևան ժողովուրդների բարօրության ու ազնիվ պայքարին:

«Աշխարհ ավերվի, մեկ էլ շինվի»,— *ահա աշխարհի վերափոխման մասին հայ ժողովրդի այն կենսափիլիսոփայությունը՝ մարմնավորված ու սիմվոլացած Մհերի վառ կերպարում, որն ունի խոր ինտերնացիոնալ բնույթ, ողջ մարդկությանը երջանկություն բերելու մեծ միտում: «Դու անմահ որդի ես»,— դիրեկտմանից հնչում է հոր ոգեկոչող ձայնը՝ ծանր ճակատագրի, թշնամական մեծ ուժերի դեմառդեմ կանգնած ուժահաս որդուն, որի առաջ արդեն նահանջում է փխրունացած հողը, որի ձիու սաքերը խրվում ու մնում են թուլացած հողի մեջ: «...Եվ կերտելով Մհերի վանք, մարդաբեական, մեսիական կերպարը,— ասում է Ավ. Իսահակյանը,— մեր վիպը ազգային շրջանակից ելնելով, ընդունում է համամարդկային որակ և դառնում է աշխարհաիեղաշրջման և աշխարհավերակառուցման պատգամախոս»:*

Համամարդկային, ինտերնացիոնալ այդ ոգին էլ ներթափանցում է մեր ողջ գրականության մեջ, դառնում ներշնչարան, դառնում խոհ ու զգացմունք, անցնում սերնդից-սերունդ, իբրև հսկայական ջահ լուսավորում հայ ժողովրդի ազատագրական պայքարի դժվարին ուղին:

Սիրել մարդուն, վեր բարձրացնել, մարքել, մարդկայնացնել նրա հոգին՝ խանդավառել ու մղել դեպի գեղեցիկը, խաղաղ, ստեղծարար, ազնիվ աշխատանքը, ոգեկոչել նրան խորունկ հայրենասիրությամբ՝ մերժելով ագգամոլությունը, ընչաքաղցությունը, եսապաշտությունն իբրև հակամարդկային ստեղի գծեր,— ահա մեր դասական գրականության գաղափարական վսեմ բովանդակությունը:

Եթե մեծ Սայաթ-Նովան՝ կովկասյան ժողովուրդների հարազատ ու սիրելի զավակը, «բռնված ու բռնկած սիրո հրդեհով... որպես աշխարհի ու մարդու մեծ բարեկամը» (Հովհ. Թումանյան), հավասար ուժով՝ և՛ հայերեն, և՛ վրացերեն, և՛ ադրբեջաներեն, հնչեց

նում է իր այնքան քնքուշ ու բարի, այնքան մեղմ ու անվրդով ձայնը, թե՝

Աշխարքըս քուն ըլի, ի՞նչ պիտիս տանի՝
Աստվա՛ծ սիրե՛, հոգի սիրե՛, յար սիրե՛...
Աստված դիփունանցըն մին հոգի էրիտ՝
Աղկատ սիրե՛, դռնաղ սիրե՛, տար սիրե՛...,—

ապա Պ. Դուրյանը, որն իր մարդկային ջինջ, բյուրեղյա զգացմունքներով հակայական հրաբխի պես ժայթքից խավարում, աշխարհով մեկ ապստարարում է իր հայրենասիրական դերագույն իդեալը.

Հնք մարդկությյան մեկ ոստը դոս,
Հայրենիք մը ունիմ թշվառ,
Զօդնած անոր՝ մեռնիլ աննշան,
Ո՛հ, այն է սոսկ ցավ ինձ համար։

Հայրենիք, հայրենիքի միջոցով դեպի «հնք մարդկությունը»,— ահա Պ. Դուրյանի վերագույն բաղձանքը։

Մարդը ամեն ինչից վեր. ազգային, կրոնական տարբերությունները բնավ չեն կարող խլել ու թուլացնել հոգեկան, գաղափարական այն սերտ, այն նվիրական կապերը, ինչ ազգերի միջև բնական պահանջ է ներկայացնում՝ ճշդրտված ու հարստացած դարերի տառապալից փորձով։ «Քշնամությունը, որ ստեղծված է մեր ժողովուրդների մեջ՝ արհեստական է,— ասում է Թումանյանը վրացական հայտնի հասարակական գործիչ Լևան Կիպիանուն 1919 թվականին գրած նամակում,— իսկ սերն ու եղբայրական զգացմունքը բնական և շատ ավելի ուժեղ, քան թե կարծում են մեզանում»։

Մարդն ու մարդկայինը,— ահա մեր դասական գրականության տիրապետող զգացմունքը, նրան առաջնորդող ոգին։ «Խանորդին,— ասում է Ս. Աբովյանը,— որ խանորդու սուրը տեսնի ու դարդ չանի, արտասուքը տեսնի ու ինքն էլ լաց չըլի, ձենը, էն ողբալի ձենը լսի ու ինքն էլ չմղկտա, նա էլ ի՞նչ աստված կունենա, ի՞նչ հոգի, ի՞նչ հավատ»։ Աբովյանը պատրաստ է իր հոգին էլ նվիրաբերել վերելումանոցում ողբացող թուրքի աղջկան՝ իբրև նույն երկրի, նույն ջրի ու հողի հարազատ զավակ, միայն թե կարողանա նրա վիշտը դեթ մասամբ ամոքել։ «Քո կսկիծը, քո ձենն ինձ էրնց,

բաջըմ, ջանս ուզես ինձ կտամ»: Ահա ևս մի պերճախոս ու սրտառուչ խոսք տարբեր ազգերի ու կրոնների մարդկանց հոգեհարազատության մասին: «Խաղաղություն հոգուդ՝ հանգուցյալ մարմին,— ասում է Աբովյանը, դիտելով թուրք ննջեցյալի թաղումը,— ա՛յ իմ պատկերակից հողածին: Հավատներս մեկ չի՛, սրտներս հո մեկ ա... լեզուդ իմը չէ՛ր, պատկերդ, ճոգիդ ճո իմի՞ցն էր»:

Իորապես լավատեսական մեր էպոսի, լայնախոհ մեր արվեստագետների ստեղծագործության շունչը մարդն ու մարդկայինն է, մարդու դեղեցիկ խոհերն ու զգացմունքները՝ ուղղված մարդու նկատմանն ու արհամարհանքի, ամեն տեսակի բռնության ու վատի դեմ: Բայց սոցիալական կյանքը՝ մասնավոր սեփականության տիրապետության աշխարհում, նրանց հատուցում է դաժանորեն, նրանց հետապնդում է «սեփական» իշխանների կամայականությունը, օրենքն ու սարկացումը, օտար նվաճողների արյունոտ սուրը: Եթե մեր վիպական Մհերը չդիմանալով անարդարություններին՝ չար աշխարհի ու աստծու դեմ մղած անհավասար մարտում փակվեց քարայրի մեջ, ապա Սայաթ-Նովան արնաշաղախ ընկավ Իրանի շահ Մահմուդ խանի բարբարոսական բանակի սրից, իսկ նոր դրականության հիմնադիր, մեծ լուսավորիչ Աբովյանը հալածվեց ցարական չինովնիկների կողմից ու նրանց ձեռքով էլ անհետացավ:

Ահա թե ինչու նրանք հաճախ դառնացել ու հառաչել են, նրանց մարդկային պայծառ խոհերն ու զգացմունքները հաճախ շաղախվել են արցունքով ու արյունով: «Այո՛, մենք շատ ենք հեռու էն լավ մարդուց ու լավ կյանքից,— ասում է Հովհ. Թումանյանը,— որ երազում են լավագույն երազները... Մի ժողովուրդ, որ կլանված լինի իր ազատագրության հասարակ խնդրով, ինչպես մեր ժողովուրդն է եղել կլանված ասիական բռնակալությունների տակ «կյանքի, դույքի ու պատվի» մշտական բռնաբարումի խնդրով, էլ նա ի՞նչպես կարող է մասնակից լինել մարդկության ընդհանուր հառաջադիմության գործին: Մեր կյանքը դժոխք են դարձրել նրանք, մեզ համար մարդուն անվայել ստոր վիճակ են ստեղծել ու ստոր խնդիրներ, մեր ուշքն ու միտքն էլ հետ ցած տարել: Դառնացրել են մեր հոգին, նրա մեջ զարգացրել են վրեժի ու թշնամության զգացմունքները, ստիպել են երգել «Արյան երգեր», և մեր լավագույն մարդիկն էլ չեն կարողացել դուրս գան մեր իրականության անձուկ ու արյունոտ շրջանակից, հեռու նայեն ու մասնակից լինեն համաշխարհային մեծ խնդիրների մշակումին՝ գրական լինի, գիտական, թե հասարակական»:

«Ամեն հառաջադիմություն,— շարունակում է բանաստեղծը,— պայմանավորված է ինքնուրույն քայլեր անելու, ունեցած լավագույն զգացմունքները զարգացնելու ազատության պայմանով»։ Ահա այդ ազատությունն էր, որ չկար և այն նվաճելու համար էր, որ մեր ստեղծագործողները նաև ծավալում էին բուռն ու հարատև, դաժան ու աննահանջ պայքար։

Նկատելի է իրրև բնորոշ և օրինաչափ մի երևույթ, որ ժողովուրդների, ազգերի հոգեհարազատությունն ու փոխադարձ նվիրվածությունը ավելի ու ավելի մեծ ուժով է դրսևորվում առանձնապես նրանց կյանքի ծանր ու շրջադարձային պահերին։

Առաջին համաշխարհային պատերազմի ծանր օրերին, երբ հայ ժողովրդի բախտը դրված էր խաղաթղթերի վրա, Մ. Գորկին և Վ. Բրյուսովը՝ ընդդեմ «վելիկոռուսական շովինիզմի խրախճանքին» (Լենին), ցարիզմի ազգահալած քաղաքականության, ռուսերեն լեզվով հրատարակեցին «Հայ գրականություն» ժողովածուն և «Հայկական պոեզիայի անթոլոգիան»։ Մաքսիմ Գորկին, Վալերի Բրյուսովը, ինչպես և Յու. Վևսելովսկին առաջինն էին, որ հայ գրականությունը դիտում էին «համաշխարհային ասպեկտով», դնում հավասարազոր համամարդկային հողի վրա, ձգտելով ռուս մեծ ժողովրդին, համաշխարհային հասարակայնությանը ներկայացնել հայկական հանճարի հոգևոր գանձերը, նրա ժողովրդական ոգին, հայ էպոսն իրրև «ժողովրդի իդեալների մարմնացում», հայ պոեզիան՝ «ժողովրդի ոգու հայելին», իրրև «արժեքավոր ավանդ... համաշխարհային կուլտուրայի գանձարանը»։

Այդ խիզախ նախաձեռնությունը Վ. Տերյանը համարում է մեծագույն ավանդ ռուս և հայ ժողովուրդների մերձեցման պանծալի ճանապարհին, պարզ տեսնելով, մի կողմից, Մ. Գորկու, Վ. Բրյուսովի Ռուսաստանը, որը ձեռք է մեկնում աղետի մատնված հայ ժողովրդին, բարոյապես ուժ ներշնչում նրան, մյուս կողմից՝ արակչեևների Ռուսաստանը՝ նրա «արյունաներկ պալատներով», որոնք ոճիրներ են նյութում ժողովուրդների դեմ։

Ահա այս՝ Գորկու և Բրյուսովի, առաջադեմ Ռուսաստանի մասին է, որ այնքան մեծ ջերմությամբ ու հիացմունքով է խոսում նաև մեծ Հովհ. Թումանյանը՝ էլ գլուխը խոնարհելով Լև. Տոլստոյի, Մաքսիմ Գորկու Ռուսաստանի առաջ։ Նա հիացմունքով է խոսում նույնպես Բրյուսովի մասին, որը հայ բանաստեղծությունը համարում է «հայ ժողովրդի ազնվության վկայական», հայ բանաստեղծության մեջ նկատում ու բարձր է գնահատում ամենաէականը՝

համամարդկային բնույթը, ինտեռնացիոնալ ոգին, ազգային հողի վրա խարսխված ու նրանով սնված համաշխարհայինը, համամարդկայինը: Խոսելով Նահապետ Քուչակի և Սայաթ-Նովայի ստեղծագործության մասին, Բրյուսովը գրում է. «...Հենց միայն էս երկուսը հերիք են, որ նրանց ծնող ժողովուրդը միանգամ ընդմիշտ մտնի էն կուլտուրական ժողովուրդների շարքը, որոնք միասնաբար մասնակցում են մարդկային ստեղծագործությանը»:

«Այո՛, ճշմարիտ է՝ դեղեցիկ գրականությունը, իբրև հոգու պարզ ու կատարյալ արտահայտություն, ժողովուրդների անխարդախ վկայությունն է,— ասում է Թումանյանը,— և ինչքան բարձր է գրականությունը, էնքան բարձր վկայական է մի ժողովրդի կուլտուրականության, բայց միաժամանակ նաև բարձր հոգեկան կապ է ժողովուրդների մեջ:

Մենք ունեցել ենք էդ բարձր վկայականը, բայց էդ վկայականը մնացել է մեր գրպանում, կարդացող չի եղել, դրա համար էլ չունենք էն մեծ փոխադարձ շաղկապը ուրիշ ժողովուրդների հետ: Մենք ենք միայն օտարների հանճարները ճանաչել, սիրել ու սրտով կապվել նրանց հետ, իսկ մեր ցեղի հանճարը ոչ ոք չի ճանաչել, դրա համար էլ մեզ ոչ ոք չի դնահատել, չի սիրել ու հոգեպես չի կապվել մեզ հետ:

Խոսքիս ամենապերճախոս ապացույցը հենց ռուս ամսագրի էս համարն է (խոսքը վերաբերում է «Русская мысль»-ի 1915 թ. սեպտեմբերյան համարին, որտեղ տպագրվում են Նահապետ Քուչակի և Սայաթ-Նովայի երգերից՝ Բրյուսովի թարգմանությամբ և առաջաբանով), որի մեջ ռուս բանաստեղծը հրճվանքով է նկատում, որ մեր երգիչներն էլ են սավառնում «էն եթերային բարձունքներում», ուր Հաֆիզն է սավառնում: Իսկ «եթերային բարձունքը» էն երջանիկ աշխարհքն է, որ բոլոր հայրենիքներն ու կրոնները միացնում է դեղեցկության, ճշմարտության ու արդարության մեջ, ուր այլևս խտրություն չկա և ամենքից նավասար սիրվում է ամեն մեկը, ով էնտեղ կհասնի:

Վերջապես ժամանակն է, թող իմանան մեր ռուս եղբայրները, էնպես էլ ավելի հեռուները թող իմանան, որ «եթերային բարձունքները» երբեք խորթ ու անմատչելի չեն եղած հայի հոգուն, որ հայի հանճարն էլ է միշտ սավառնացել էն վսեմ, էն սուրբ ու նուրբ ոլորտներում, թեև նա ինքը՝ հայը միշտ լողացել է արյան ծովի մեջ, ահա ճիշտ էնպես, ինչպես մի Սայաթ-Նովա»:

Թումանյանն այստեղ արտահայտում է շատ կարևոր այն միտքը, որ «գեղեցիկ դրականությունը, իբրև հոգու պարզ ու կատարյալ արտահայտություն... միաժամանակ նաև բարձր ոգեկան կապ է ժողովուրդների մեջ» և «բոլոր հայրենիքներն ու կրոնները միացնում է գեղեցկության, ճշմարտության ու արդարության մեջ...»: Սակայն այդ կապը, նկատում է Թումանյանը, չի եղել սերտ կամ գրեթե չի եղել այն պատճառով, որ ոչ ոք չի ցանկացել տեսնել այն, ավելի ճիշտ՝ հզոր պետությունները կամ մեծ ազգերի մեծ իշխանները շարունակ կտրատել են այդ սուրբ ու նվիրական կապերը, շարունակ թունավորել ազգերին և նրանց փոխադարձ մերձեցման ու սիրո զգացմունքը փոխարինել ազգային ատելությամբ, ազգային երկպառակություններով և արյունահեղ ընդհարումներով:

Ազգային ճնշմանն ու կոտորածներին, ավերիչ ու մահասփյուռ պատերազմներին, մարդու անբավ վշտերին նա հակադրում է իր հումանիստական բարձր գաղափարներն ու զգացմունքները, մարդու հանդեպ ունեցած մարդկային խորունկ սերը:

Կարելի է որոշակի ասել, որ Հովհ. Թումանյանը մարդու երջանկության հիմքը տեսնում է, ինչպես ինքն է ասում՝ «եղբայրության ու ազգերի համերաշխության, լույսի ու արդարության» մեջ, աղնիվ աշխատանքի մեջ:

Ըստ նրա մի ազգի, մի ժողովրդի երջանկությունը պայմանավորված է մյուսի երջանկությամբ: Այդ պատճառով էլ իր ողջ գործունեությամբ ու ստեղծագործությամբ, մեծ եռանդով նա պաշտպանում էր ազգերի համերաշխությունը, հավասարությունը, աղնիվ աշխատանքը ու դրանց վրա խարսխված մարդու երջանկությունը, վերանալով կյանքի մանրուքներից, լայն հայացքով նայելով աշխարհին ու մարդկանց.

Զրկա մոտ ու տար, չրկա վեր ու ցած,
Տիեզերքն ամբողջ հայրենիք ու տուն...

Եվ ամեն մեկին ու ամենքին երջանկացնելու համար աշխարհը գայն է ու լի բարիքներով.

Ա՜խ, ի՜նչ լեն է աշխարքն ազատ
Էս կյանքի համար, ամենքի համար.
Ի՜նչքան լիքն է, ի՜նչքան առատ
Էս կյանքի համար, ամենքի համար:

Ազգային բովանդակ կյանքի հետ ունեցած սերտ ու օրգանական կապը Հովհ. Թումանյանին դարձնում է համաժողովրդական՝ ղեր ամեն տեսակ միակողմանիությունից, նեղ հայեցողությունից ու կոսմոպոլիտիզմից: «Դեպի ժողովուրդը, դեպի բնությունը» կոչ անող խորապես ազգային բանաստեղծը դառնում է խորապես ինտերնացիոնալիստ-բանաստեղծ հայ գրականության մեջ, գեղեցիկ գրականությունը համարելով ոչ միայն կյանքի լոկ հայելի, այլև նրա վրա ներազդող հզոր ուժ, «բարձր հոգեկան կապ ժողովուրդների միջև», խորն ապրելով ազգային ու համազգային վիշտը, մտահոգված իր և ուրիշ ժողովուրդների բախտով.

Ամեն մի սիրտ ցավով լըցվեց մեր դարում,
Ցավոտ սըրտով աշխարհ լըցվեց մեր դարում.
Ցավոտ աշխարհիմն եկավ լըցվեց բովանդակ
Իմ սիրտը բաց, իմ սիրտը մեծ մեր դարում:

Մեր առաջավոր գրողները միշտ էլ հետու են եղել ազգային սահմանափակությունից: Պայքարելով տեղայնության ու ամեն սահմանափակության դեմ, Վ. Տերյանը բարձր է գնահատում Գ. Սունդուկյանի, Հովհ. Թումանյանի, Ավ. Խահակյանի, Ալ. Շիրվանզադեի ստեղծագործությունները, որոնք հայ գրականության մեջ արմատավորում են համաշխարհային, առանձնապես ռուս մեծ գրականության լավագույն տրադիցիաները, համամարդկային դաղափարներն ու զգացմունքները:

Պահպանելով ազգային հարջորջվող ինտելիգենցիային, որոնք ապրում են մեկուսացած կյանքով և որոճում ինչ-որ միջնադարյան, կղերական-ազգամոլ դաղափարներ, պայքարելով գրական ռեակցիոն ուժերի դեմ, սեմինարիստ-ազգայինների դեմ, Տերյանը պայքարում է ժողովրդական համամարդկային արվեստի համար: «Թումանյանի «Փարվանան» բոլոր ժողովուրդների համար հասկանալի է և դեղեցիկ,— շեշտում է նա,— ինչպես և Պուշկինի «Ոսկի ձկնիկը»:

«Մեր հայրենիքը Ռուսիան է և նրա ծոցումն է, որ կամենում ենք առաջ տանել ու պահպանել մեր կուլտուրան»,— ասում է Տերյանը, հակառակ դաշնակների ազգակործան քաղաքականության: Խոսելով հայ ժողովրդի, նրա բազմադարյան կուլտուրայի ծանր ճակատագրի մասին, օտար նվաճողների բարբարոսական տիրապետության, անլուր շահատակությունների ու ավերածությունների

մասին, նա ցավով ընդգծում է, թե ինչպես հայ ժողովրդին ստիպում էին «վար իջնել մինչև նախնականության այն աստիճանը, որի վրա կանգնած էին վաչկատուն նվաճողները», Հայաստանի հարստամյակներ ունեցող կուլտուրան դատապարտելով հարատև ընդարմացման ու ոչնչացման:

Հայ գրականության ու արվեստի զարգացումը սերտորեն կապելով ռուս մեծ գրականության ու արվեստի զարգացման հետ, նա հակադրվում էր ազգայնացմանը, միայն ազգային լավագույն գործերի մեջ տեսնում համամարդկայինը, համամարդկայինը, առանդուն պայքար մղում նոր գրողների այն էապես սխալ ըմբռնման ու մոլորության դեմ, որ իբր իրենց ստեղծագործությունը կդառնա եվրոպական, կլինի մի «Վիկտորիա», եթե հայկական անունները փոխարինեն եվրոպականով՝ Շողակաթը՝ Լյուսիով, Օլգայով: Արվեստի ուժը ոչ թե անունների մեջ է ու տարազում, այլ ճշմարտացի արտացոլման, ամենից առաջ մարդկային հատկանիշի մեջ: Տերյանը ազգայինը ոչ թե հակադրում է միջազգայնականին, այլ, ընդհակառակը՝ ազգայինի մեջ տեսնում միջազգային, ինտերնացիոնալ ոգին, միայն ազգայինի միջոցով հաղորդակից դառնում համամարդկայինին: «Որքան և տեղական լինի,— ասում է Տերյանը,— այնուամենայնիվ Շիրվանզադեի Շպպանիկն այդ զարմանալի անունով իսկ ավելի հասկանալի է ամեն մի մարդու, որովհետև նա կենդանի է, դունադեղ, ճշմարիտ, դեղեցիկ, իսկ այդ լյուսիներն ու օլգաները՝ անհասկանալի, որովհետև նրանք ամենից առաջ մարդիկ չեն... Նորերը կամենալով եվրոպացի լինել, խրտվիլակներ են ստեղծագործում մարդկանց տեղ: Եվ որքան համամարդկային է հեղինակի դրած պատկերը, չնայած իր ազգային տարազին ու բարբառին, այնքան նա սիմբոլիստական է, այնքան նա անմահ է... Պետրոն մարդ է, կենդանի և հավիտենական — ահա թե ինչու նա սիմբոլ է դառնում, նույնպես և Շպպանիկը...»:

Մերժելով նաև «ազգային տարազով, բայց չափազանց նեղ կոլորիտով» արվեստը, որն անցողիկ է, «այսօրվանն է, իսկ վաղը չի լինելու, ինչ որ առհասարակ կարող է չլինել», ընդհանրապես հակադրվելով արվեստի և՛ արտաքին եվրոպական ձևին, և՛ ազգային-նեղ կոլորիտին, Տերյանը պահանջում է՝ ազգային կյանքի վրա կառուցած, բայց ազգային պատնեշները ճեղքող, իր գաղափարական բովանդակությամբ իրապես մեծ ու խոր, ձևով՝ կատարյալ արվեստ, իրապես համամարդկային ու հավիտենական կենդանի պատկեր: «Այսպիսով,— գրում է նա,— եթե համեմատության

դնենք, կտեսնենք, որ սիմբոլիստ համարվող Ահարոնյանը, որ նույնպես ունի գրվածքներ, ուր հայկական ոչինչ չկա, օրինակ՝ «Հուրյունը», այնուամենայնիվ հայ ինքնամփոփ միջավայրից դուրս չի գալիս, չնայած այդ եվրոպական անուններին ու ձևերին, նա չի դառնում եվրոպական գրող, մինչդեռ Շիրվանզադեն, որքան և թերություններ ունենա, գործյալ կմնա այն հեղինակը, որ տանում է մեր գրականությունը դեպի Եվրոպա։ Ահարոնյանը չէ մեր ապագա գրականության ուղին, այլ Շիրվանզադեն»։

* * *

Մարդու և մարդկային պրոբլեմը գրականության մեջ, ազգային գրականության ինտերնացիոնալ բնույթը ստանում է առավել շոշափելի ու կոնկրետ բովանդակություն՝ զգացողությունից ու հայեցողությունից վերաճում աշխարհայացքի, երբ Ռուսաստանի պատմության մեջ 1895 թվականից սկսվում է նոր էտապ, Լենինի բնորոշմամբ՝ «պրոլետարական էտապը», երբ ռուսական առաջին ռևոլյուցիայի կրակոցների տակ, ինչպես ասում է Լենինը՝ «նիրհող Ռուսաստանը դառնում է ռևոլյուցիոն ժողովրդի Ռուսաստան», հասարակական-քաղաքական հզոր գործոններ, որոնք և գեղարվեստական գրականության մեջ սկզբնավորում են նոր ուղղություն՝ սոցիալիստական ռեալիզմը։

Այնտեղ, որտեղ հասու չէր քննադատական ռեալիզմը, այնտեղ օգնության հասավ սոցիալիստական ռեալիզմն իրրև բանվոր դասակարգի ռևոլյուցիոն պայքարը, պրոլետարական ինտերնացիոնալիզմն արտացոլող գրական մեթոդ։

Ռուսաստանում ծավալվող բանվոր դասակարգի ազատագրական ցույցերն ու գործադուլները, պատմության մեջ երբեք չեղած ռևոլյուցիոն վիթխարի շարժումները սնեցին, ուժ տվին Մաքսիմ Գորկուն, նրան մղեցին մրրկահավի ռոմանտիկ և ազատության գրոշը կրող Պավել Վլասովի իրական հզոր ու կենդանի կերպարների ստեղծմանը, նրան դարձրին սոցիալիստական ռեալիզմի նախահայրը, պրոլետարական ինտերնացիոնալիզմի դրոշակակիրը գեղարվեստական գրականության մեջ։ «...Գորկին,— ասում է Ֆադեևը,— առաջինը հասավ ռեալիստական և ռևոլյուցիոն ռոմանտիկական սկզբունքների օրգանական միաձուլմանը, որովհետև առաջին անգամ Գորկու մոտ նրա գրական հերոսը համընկավ պատմության

իսկական հերոսին՝ ռևոլյուցիոներ բանվորին, բոլշևիկին։ Այսպիսով, Գորկին դարձավ սոցիալիստական ռեալիզմի նախահայրը»։

Մաքսիմ Գորկու գեղարվեստական խոսքը մեծապես ակտիվացնում է ճնշված բազմազգ ժողովուրդներին, նրանց ստեղծագործական ուժերը բարձրացնում մի նոր աստիճանի։

Հակոբ Հակոբյանը, Շուշանիկ Կուրղինյանը առաջիններն էին, որ նոր երակ՝ պրոլետարական ռևոլյուցիոն, պրոլետարական ինտերնացիոնալիզմի երակը բաց արին հայ բազմադարյան գրականության մեջ, առաջիններն էին, որ իրենց ստեղծագործությանը տվին առավել նպատակասլաց, առավել մարտական բնույթ։ Կապիտալիստական կարգերի տապալումը, ժողովուրդների, այդ թվում և հայ ժողովրդի, ազատագրման բախտը, ազգերի վերածննդյան բախտը նրանք սերտորեն կապում են բանվոր դասակարգի ռևոլյուցիոն պայքարի հետ՝ ժողովրդական լայն զանգվածների վրա թողնելով հսկայական հեղափոխականացնող ազդեցություն։

Այսպես ուրեմն, Հոկտեմբերյան ռևոլյուցիայի նախօրեին իսկ մեր ազգային դրականության գաղափարական համամարդկային, ինտերնացիոնալ բովանդակությունը ռևոլյուցիայի մղրիկներում առավել զարդանում ու խորանում է, ստանում նոր որակ, դրսևորվում իբրև պրոլետարական ինտերնացիոնալիզմ։

«Հոկտեմբերյան ռևոլյուցիան մեծ հարվածով կտրատեց ազգային ճնշման շղթաները, շուռ տվեց ժողովուրդների միջև գոյություն ունեցող հին հարաբերությունները, խարխլեց հին ազգային իշխանությունը, մաքրեց հողը ժողովուրդների համագործակցության համար...»,— ասված է Ռկ(բ)Պ XII համագումարի բանաձևում։ «...Այժմ տեխնիկայի բոլոր հրաշքները, կուլտուրայի բոլոր նվաճումները,— ասում է Վ. Ի. Լենինը Սովետների Համառուսաստանյան III համագումարում,— դառնալու են համաժողովրդական սեփականություն, և այսուհետև մարդկային խելքն ու հանճարն էլ երբեք բռնության միջոցների, շահագործման միջոցների չեն վերածվի»։ «Ռուսաստանի ժողովուրդներն իրավահավասարություն և սուվերենություն... Ռուսաստանի տերիտորիայում բնակվող ազգային փոքրամասնությունների և էթնոգրաֆիական խմբերի ազատ զարգացում»,— աղդարարվում է Սովետական Ռուսաստանի կառավարության և Ազգությունների Գործերի ժողովրդական Կոմիսարիատի «Ռուսաստանի ժողովուրդների իրավունքների դեկլարացիայում»։

Կտրատել ազգային ճնշման շղթաները, խարխլել ազգային ֆշնաոմությունը, մամրել հողը ժողովուրդների համագործակցության համար, տեխնիկայի, կուլտուրայի բոլոր նվաճումները դարձնել համաժողովրդական սեփականություն, մարդկային հանճարն այլևս չենթարկել բռնության ու շահագործման,— ահա այն հզոր լուսարձակները, որ Հոկտեմբերյան ռևոլյուցիայի միջոցով ներթափանցում են մեր հոդագնդի բոլոր մասերում և պայծառ հորիզոններ բաց անում ճնշված ազգերի ազատագրման, նրանց ուրույն ու անկաշկանդ զարգացման համար։

Ահա ինչու մեր առաջավոր դրողները՝ գրեթե ամբողջությամբ ու առանց տատանումների, «ամբողջ սրտով, ամբողջ դիտակցությամբ» ողջունեցին Սոցիալիստական Մեծ ռևոլյուցիան, նրա մեջ տեսնելով ողջ մարդկության, ինչպես և հայ ժողովրդի փրկությունը, մարդու ու մարդկայինի ազատությունը, ազգային հարցի արմատական լուծումը։ Եթե Թումանյանը համոզված ասում է, որ Հոկտեմբերը «նոր դարաշրջան է բաց անում մարդկության պատմության մեջ», որ «նոր, ազատ Ռուսաստանից է կախված... խաղաղ վերջացնել հայկական արյունոտ խնդիրը, հայ ժողովրդին հաշտեցնել մահմեդական հարևանների հետ և արդար աշխատանքի ճանապարհով առաջնորդել դեպի նոր կյանք», ապա Վ. Տերյանը խանդավառությամբ բացականչում է.

Նոր օր է բացվում ազգերի համար...
Զարթե՛ք, վե՛ր ելեք, կենդանի ուժեր,

իսկ Շիրվանզադեն իր ցնծագին ուրախությունն է հայտնում մեծ Դորկոմն և խնդրում հայ ժողովրդին փրկել բնաջնջումից։ «Ես հավատում եմ,— ասում է նա,— որ Սովետական կառավարությանը կհաջողվի խաղաղություն հաստատել անմտորեն իրար հետ թշնամացած ծայրամասերի ժողովուրդների մեջ և ենթարկել նրանց մի ընդհանուր օրենքի՝ սիրո, եղբայրության, ճշմարտության և արդարության օրենքին»։ Նրա համար արդեն պարզ է դառնում ազգամիջյան արյունահեղ ընդհարումների, ազգերի բնաջնջման բուն պատճառը. պատերազմներն անխուսափելի են, «քանի որ կան ազգերի խորություն և շահերի մրցում»,— ասում է նա, ձգտելով պայքար ծավալել սոցիալական այդ չարիքների դեմ։

«Մենք,— համոզված ասում է նա,— խաղաղ ժողովուրդ ենք և երբեմ չենք ունեցել և հիմա էլ չունենք ոչ մի ագրեսիվ ձգտում»։

Այո՛, ժողովուրդները, ազգերը երբեք չեն ունեցել և չունեն «ոչ մի ազրնսիվ ձգտում», ազրեսիան միշտ էլ կազմակերպվել ու կազմակերպվում է դեկավար շրջանների կողմից։ Ժողովուրդները, ազգերը, ընդհակառակը, շարունակ ձգտել ու ձգտում են մերձեցման ու համագործակցության։ «Ինչ կռիվ ու կոտորած ուզում է լինի,— ասում է Թումանյանը,— հնագույն բռնապետներից մինչև դեմոկրատիկ հասարակապետությունները՝ միշտ սարքված են երկրները կառավարողների և դեկավար շրջանների ու դեկավար մարդկանց ձեռքով։ Եվ միշտ էդ արվել է հասարակ ժողովրդի, աշխատավոր մարդու կամքի և ցանկության հակառակ։

Եվ հենց դրա մեջ է էն մեծ ու հաստատ մխիթարանքը, որ էդ բոլոր աղետների մեջ ոչ թե հասարակ ժողովուրդն է մեղավոր, այլ նրա իշխանավորները, և քանի շատ էդ վերջինները թուլանան, իսկ իրենք ժողովուրդները դառնան ավելի գիտակից ու անմիջականորեն մոտենան իրար, և քանի իրավունքն ու իշխանությունը անցնի ժողովրդին, հասարակին, ընդհանուրին, աշխատողին — էնքան էլ մեղմանալու են էդ աղետները և վերջապես վերանալու»։

Ժողովուրդների ու նրանց կառավարությունների փոխհարաբերությունների մասին արած Թումանյանի այս խորիմաստ, ճշմարտացի դատողությունները նրան բերում են այն համոզման, որ, ի վերջո, «ժողովուրդների որոշումներն ու քայլերն ավելի արժեք ունեն, քան նրանց կառավարությունների», որ «կառավարությունները ժամանակավոր են ու փոփոխելի, ժողովուրդները մշտական ու անփոփոխ»։

Այրող սաստիրայի ուժով խարանելով շովինիստ ազմկարարներին, ովքեր Անդրկովկասը դարձնում էին պլացդարմ Սովետական Ռուսաստանի դեմ, բանաստեղծը դրսևորում է իր ժողովրդի ազգային ոգու անպարտելի ուժը՝ տեսնելով այն պայծառ պահը, երբ շուտով հօդս կցնդեն բոլոր շովինիստների ջանքերը, երբ կհաղթանակի ազգերի համագործակցությունն ու համերաշխ կյանքը։ «Ես հավատում եմ,— գրում է նա «Սաքարթվելոյի» խմբագրությանն ուղղած իր 1919 թ. նամակում,— գալու է օրը, երբ շովինիստների ջանքերին հակառակ հաղթանակելու է ժողովուրդների միության ու եղբայրության գաղափարը, ազատության մեջ ավելի ու ավելի են ամրանալու մեր դարավոր եղբայրական կապերը և մեր իմպերատորությունը չքեղ ու իմպնատիպ, ծաղկելու է մեր գեղարվեստի ու դրականության մեջ»։

Ընդդեմ անդրկովկասյան կոնտրռևոլյուցիոն պարտիանների՝ դաշնակների, մենշևիկների, մուսավաթականների, հանուն ազգերի ազատ կյանքի, հանուն բազմաշնդու, բազմակրոն ժողովուրդների համախմբման, այսպիսի կոչ է անում Թումանյանը, նրանց մղում դեպի սոցիալիստական մեծ ռևոլյուցիան, դեպի հանուր, ինտերնացիոնալ կյանքը՝ իրենց ողջ ազգային առանձնահատկությամբ ու կենսունակ արտիցիաներով.

Հին օրերի վերջալուսին,
Արշալույսին նոր կյանքի,
Երգենք սրտանց ու միասին
Երգը հանուր բերկրանքի...

Ելնե՜նք՝ տեսով ու ճանաչով,
Ընկեր, ախպեր, մեր ու քուր՝
Մեր ֆյամանշով, որպես կանչով
Գնանք դեպ կյանքն ընդհանուր:

1917—1920 թվականներից արդեն սկսում է արմատապես փոխվել հայրենիքի տերիտորիալ նեղ հասկացողությունը՝ սահմանալով բոլորովին նոր, սոցիալիստական բովանդակություն: Հայ ժողովրդի հայրենիքն այլևս «ծովից-ծով» ոամանտիկ մշուշով պատրված երկիր Նաիրին չէ՝ իր փոքրաքանակ բնակչությամբ, այլ սովետական բովանդակ Ռուսաստանը: Մոսկվան, Լենինգրադը՝ ռևոլյուցիայի անմար օջախներն, այսուհետև, դառնում են հայ ժողովրդի անխորտակելի պատվարը, նրա հարազատ օրրանը, ինչպես Հակոբյանն է ասում՝ «աղբյուրը ոգևորության, մեր որոնումի օրրանն առաջին, կայանը վերջին».

Սրա՜նք են ահա, որ պիտի լինին
Մեր Մե՜ծ Հայրենիք,
Մեր ծնողնե՜րը և մեր ընտանիք:

Իսկ Տերյանը սոցիալիստական հայրենիքն ուղղակի համարում է մերը, և մութ աշխարհում վառվող ջահի պատկերով արտահայտում նրա կենսական, անպարտելի ուժը, համաշխարհային, հավամարդկային միտքն՝ ի հակադրություն դիշատիչ իմպերիալիստների խելահեղ արշավանքներին.

Մեր կրակի դեմ՝ անզոր են,
Մեր դրոշի դեմ՝ կըխորտակվեն.
Մենք մութ աշխարհում՝ ջահ ենք,
Մենք տանջված երկրին՝ դրոշ,
Թող դա՛ն,
Թող դա՛ն,
Թող գան...

Հոկտեմբերյան ռևոլյուցիան մեր դրողներին հանում է նահրյան անձուկ շրջանակներից, մղում դեպի ստեղծագործական նոր ու լայն հորիզոններ։ «Աշխարհը մի նոր երգով է հղի»,— ասում է Չարենցը և ինքն էլ դառնում այդ նոր ու հզոր երգի ցայտուն արտահայտիչը, իր դառնակսկիծ, բայց վսեմ ու հեռանող հայրենասիրությունը հագեցնում խոր լավատեսությամբ ու ինտերնացիոնալ ոգով, արտահայտելով ռևոլյուցիոն մասսաների վիթխարի ուժը, հերոսականությունը, «բաղմամիլիոն, բյուր ընկերների խինդը այսօրվա ու թռիչքը մեծ»։

Ռադիո-կայան է իմ հոգին հիմա
Ամբո՛ղջ աշխարհի ու մարդկանց հանդեպ.
Ու բա՛ցթ է, բա՛ցթ է կայանն իմ հոգու՝
Մասիսի նման բա՛ցթ է ու հաստատ —
Հզո՛ր, ահարկո՛ւ։—

Չարենցը մտահոգված է ոչ միայն հայ, այլև «ամբո՛ղջ աշխարհի ու մարդկանց» ճակատագրով, հավատալով մարդկանց երջանիկ գալիքին, համերաշխ ու համատեղ, ինտերնացիոնալ կյանքին.

Ես ասում եմ՝ աշխարհը կդառնա
Մի հանո՛ւր խնդության փողոց,
Ու Չինկ-Ցուն Պեկինում կխմի
Քո կենա՛ցը, Բարբո՛ւզ, Պողո՛ս...

Այսպես ուրեմն, 1917—1920 թվականներին մեր ազգային ականավոր դրողները՝ Թումանյանը, Շիրվանզադեն, Հակոբյանը, Տերյանը, Չարենցը և շատ ուրիշներ, ներշնչված հայ ժողովրդի մոտալուտ ազատությամբ՝ ընդլայնում են իրենց ստեղծագործական

մտահորիզոնը, դառնում ռևոլյուցիայի մեծ նվաճումների, սոցիալիստական հայրենիքի ամենաակտիվ, ամենաջերմ պաշտպանը, կոմունիստական վեհ գաղափարների իրագործման մեջ տեսնում ողջ մարդկության ազատությունը, մարդու, մարդկային դեղեցիկ կյանքի ստեղծումը։

* * *

Ամայացած, բայց հարազատ հողի վրա, դաշնակներից ծանր ժառանգություն ստացած, բայց ազատագրված ու պետականություն նվաճած Հայաստանում հայ ժողովուրդը 20-ական թվականներին պետք է կառուցեր իր նոր կյանքը, ստեղծեր իր նոր տնտեսությունը, կուլտուրան, մամուլը և գեղարվեստական իր նոր խոսքն ասեր աշխարհին։ «Հայաստանի ազատ հողի վրա,— հնչում էր ազգային հպարտությամբ լցված Թումանյանի հուսավառ ձայնը,— նա (հայ ժողովուրդը —Հ. Գ.) շինելու է իր ազատ ու առատ տունը, Հայկական բարձրավանդակի վրա զարգացնելու է իր ազգային հանճարը և իր խոսքն ասելու է աշխարհքին»։

Հայ ժողովրդի տնտեսական-կուլտուրական կյանքի, ազգային կյանքի վերածնությունը դառնում է ռեալ փաստ։ Սոցիալիստական Հայաստանում նոր կյանք է առնում ալեզարդ հնությունը, նոր ձևով խոսում անցյալի կուլտուրական ժառանգությունը. հայ բազմադարյան կուլտուրայի, գրականության ու արվեստի գանձերը Հոկտեմբերյան ռևոլյուցիայի միջոցով փոխանցվում են նոր սերնդին, սովետական մարդկանց։ «Եվ բազմադարյան կուլտուրան,— ասվում է «Պրավդա»-ի առաջնորդողներից մեկում,— բաց է անում իր բոլոր դանձերը՝ գրականության, արվեստի հարստացման համար, ամբողջ կյանքը ազգային դույների, կերպարների, հնչյունների շողշողուն խաղով հագեցնելու համար»։

Ահա ինչու Ալ. Շիրվանզադեն Հայաստանի ազատագրման օրը՝ 1920 թ. նոյեմբերի 29-ը, համարում է «վեհապանծ վայրկյան», «Հայաստանը լենինյան հանճարով վերածնված»։ «Ես,— գրում է նա,— խոնարհում եմ իմ ալեհեր գլուխը լենինյան հանճարեղ ումանքի առջև, որն սպառիչ կերպով լուծել է ազգային հարցը, հնարավորություն ստեղծելով նաև մեր ազգային կուլտուրայի զարգացման համար»։ Հայ խոշորագույն գեղագետն իր խորաթափանց հայացքով տեսնում էր, թե ինչպես կապիտալիստական աշխարհում մասնավոր սեփականությունը մեռցնում էր մարդկային լավագույն

հատկանիշները՝ ոչ միայն ֆիզիկական ուժը, այլև տաղանդը, դիտողությունը, արժանապատվությունը, թողնելով «ապականված հոգի ու նենգված սիրտ»։ «Շունը դվնից է հոտել»,— ասում էր նա կապիտալիստական աշխարհի մասին և եզրակացնում. «հասարակական իրավակարգերը պետք է արմատապես փոխել», «միայն սոցիալիզմը կարող է մարդկային զաղրելի բնազդները սանձահարել»։

Կյանքը կառուցել այնպես, որ վերանա ամեն տեսակ սոցիալական ու ազգային ճնշում, ամեն տեսակ ստրկացման ու նվաստացման միջոց, մարդկային հարաբերությունները դարձնել այնպես, որպեսզի իսպառ քանդվեն ազգային նեղլիկվածության պատնեշները և ամբողջ ուժով ու լրիվությամբ դրսևորվեն ու զարգանան ազգային կուլտուրաները՝ իրենց առանձնահատկություններով։

Ալ. Շիրվանզադեի արտահայտությամբ՝ այդ հրաշագործությունը հայ, և ոչ միայն հայ, ժողովրդի համար բերում է Հոկտեմբերը։ «Այն, ինչ որ ապրել է Հայաստանի աշխատավոր ժողովուրդը իր գոյության առաջին օրից սկսած մինչև երկրի խորհրդայնացումը,— ասում է նա,— եղել է ուրիշ ոչինչ, եթե ոչ սոսկ անընդհատ ավերումների, բռնությունների, ստրկության, ծով տանջանքների և ծով արյան ու արցունքների հաղարամյա կրկնություններ... և եկավ Հոկտեմբերյան հեղափոխությունը, մեծագույնը մինչև այժմ եղած բոլոր հեղափոխություններից և արեց այն, ինչ որ չէր կարող անել և ոչ մի հրաշագործություն»։

Սակայն այդ հրաշագործությունը, իհարկե, միանգամից չէր, որ տեղի էր ունենում։ Ինչպես պետք էր սպասել, 20-ական թվականներին, անտագոնիստական դասակարգերի առկայության պայմաններում, ծավալվում էր սուր պայքարը հնի և նորի միջև՝ ազգային նոր կուլտուրայի, դրականության ու արվեստի ստեղծման ու զարգացման ճանապարհին։

Ռևոլյուցիոն ականավոր գրողներ Հ. Հակոբյանը, Ե. Չարենցը, նրանց հետ միասին և ուրիշներ, դեռևս հստակ պատկերացում չունեին ձևով ազգային, բովանդակությամբ սոցիալիստական դրականության զարգացման ուղիների մասին։ Նրանց հրապարակային ելույթներում, հոդվածներում շատ անգամ շփոթվում էին ազգայինն ու ազգայնականությունը, հին, վնասակար տրադիցիաներից հրաժարվելու պահանջն ու դասական հարուստ ժառանգության օգտագործության հարցը։

Այսպես, մտահոդված պրոլետարական, նույնն է սովետահայ գրականության ստեղծման հարցերով, «Երեքը»՝ Չարենցի, Վշտունու, Աբովի գրական խմբակցությունը, իր դեկլարացիայում (1922) ձգտելով «քաղքենի նացիոնալիզմին» հակադրել «պրոլետարական ինտերնացիոնալիզմը», մերժում էր դասական ժառանգությունը: «Կորչեն դրադարաններում ննջող դրքերը»,— կտրուկ ասում էին նրանք:

Այսօրվա աշխատավորության կենսատարամադրություններն արտահայտելու, ժամանակակից գրական հարցերը լուծելու համար Չարենցը անդոր, հնացած ու անցած էտապ էր համարում Թումանյանի, Իսահակյանի, Տերյանի, այլև Հակոբյանի գրական ժառանգությունը՝ ձևով ու բովանդակությամբ: «Հովհ. Թումանյանի բանաստեղծությունն իր նահապետական հոգեբանությամբ,— ասում է նա,— ոտից-գլուխ մի կենդանի անախրոնիզմ է եղել վերջին տասնամյակի ընթացքում: Նա վաղուց դադարել է գրական հրապարակ ելնող նոր սերունդների համար կենդանի խոսք լինելուց»:

Ոչ միայն Չարենցի, Վշտունու, Աբովի գրական խմբակցությունը, այլև Հայաստանի Պրոլետարական գրողների ասոցիացիան, Թբիլիսիի Հայկական սեկցիան, Մոսկվայի հայ գրական խմբակցությունը, ինչպես և «Դարբնոց», «Նոր աշխարհ», «Մուրճ», «Ստանդարտ», «Քուրա» ամսագրերն ունեին նույն դիրքորոշումը: «Մեր նոր գրողների ձգտումը պետք է լինի միմիայն հնի ժխտումը»,— ասված է «Նոր աշխարհում» (1922):

Ո՞րն էր դասական ժառանգության բացասման հիմքը և ո՞ւր էր տանում այն: Ամենից առաջ շփոթվում էր ազգայինն ու ազգայնականությունը (նացիոնալիզմը): Մեր դասական գրողների խորապես հայրենասիրական, խորապես ժողովրդական, համամարդկային գործերը նոր սերնդի ու իրենց՝ ստեղծագործողների համար դիտվում էր հույժ վնասակար:

Մոլորությունը ազգային և նացիոնալիստական գրականության տարբերակման հարցում ակնհայտ էր. հաճախ ջնջվում էին դրանց սահմանները: «Պաշտպանել, արժեքավորել հին արվեստն իր ամբողջության մեջ՝ որպես բանվորական և աշխատավորական մասսաներին դաստիարակող, ոգևորող, առաջ մղող ազդակ — դա բացարձակապես ռևիզիոնիզմ ու հետադիմական միտք է... Անցել է Րաֆֆիների, Գամառ-Քաթիպանների և, եթե կուզեք, Թումանյանների գրական շրջանը — ազգային գրականության շրջանը»,— 1924 թվականին ասում էր Ա. Վշտունին:

Այնպիսի ականավոր մտածողներ ու հասարակական գործիչներ, ինչպիսիք էին՝ Ալ. Մարտոմին, Աշ. Հովհաննիսյանը, նույնպես չկարողացան խուսափել բացառման տենդից։

Ելնելով արվեստի «զուտ դասակարգային օգուտից», արվեստը հեղափոխության շահերին «անմիջական սպասավոր» դարձնելու սկզբունքից, Չարենցը պահանջում էր՝ արվեստը զրկել իր բուն՝ արտացոլող հատկանիշից, դեղարվեստական երկը՝ հոգեբանությունից ու կենցաղից։ «Արվեստը ոչ թե պետք է արտացոլի, այլ պայքարի»,— իբրև առաջնորդող սկզբունք աղդարարում էր նա՝ արվեստն իր առանձնակի դիրքից իջեցնելով բերթային ագիտկայի մակարդակը, ուղղակի անտեսելով հասարակական կյանքը, մարդկային բարդ փոխհարաբերությունները, հոգեբանությունն արտացոլող ու միաժամանակ ներգործող արվեստի հասարակական հզոր ուժը։

Որքան էլ բացահայտ ու խորն էին մոլորությունները, սակայն որոշողը նոր կյանքն ավետող դարնանաշունչ խոսքն էր, որը և հետզհետե թափանցում էր դրականության մեջ, դառնում տիրապետող ուժ. բնորոշը նիհիլիստական հոսանքին հակընթաց հզորացող այն կենսունակ շարժումն էր՝ ի դեմս հենց Ե. Չարենցի, Ալ. Մյասնիկյանի և շատ ուրիշների, որն արդեն դառնում էր ուղղություն ստող անպարտելի ուժ։

Ի. Հակոբյան «Հայրենիք — տիեզերքի», անհող, «Հինծու ու անարյուն» դրականության, Ալ. Մյասնիկյանը առաջադրում էր ազգային դրականության զարգացման սկզբունքը՝ «Հայ դրականության պրոլետարականությունը կամ պրոլետարական դրականության հայկականությունը», ստեղծագործողի ուշադրությունը սրելով հայկական բնաշխարհի, հայ ժողովրդի կյանքի վրա։

Այս սկզբունքների դեղարվեստական կատարմամբ է Չարենցը հասնում համաժողովրդական ճանաչման, և իրեև խորապես ազգային, խորապես ինտերնացիոնալ բանաստեղծ՝ համամարդկային խոհերով ու զգացմունքներով վեր բարձրանում, ճեղքում ազգային պատնեշները, դուրս գալիս համամիութենական, համաշխարհային արենա, Մյասնիկյանի արտահայտությամբ՝ «դուրս է ըցվում իր իրականությունից...»։

Ապրել մեր կյանքով, մեր իրականությամբ, «նոր աչքով» նայել աշխարհի ու կյանքի վրա, «նոր հասուսուվող կենցաղի մեջ» նշմարել «գալիքի տարրերը»,— այս էր պահանջում «նորք» հանդեսը՝ հակառակ «Մուրճի», «Դարբնոցի», «Քուրայի», «Ստանդարտի»։ Գրա-

կան երևույթները, գրական ժառանգությունը մեկնաբանելու հարցում ցուցաբերելով պատմական լայն հայացք՝ անհնարին էր համարվում գրականության որևէ առաջընթաց քայլ, առանց վիթխարի ժառանգության խելացի օգտագործման։ Մերժելով թեմատիկ ամեն մի սահմանափակություն, պրոլետարական գրականության էությունը «Նորքը» տեսնում էր ոչ թե պրոլետարիատի մասին ընտրած թեմայի՝ գործարանի ու գործարանային կյանքի, այլ թեմայի պրոլետարական բովանդակության մեջ, ժողովրդային ճշմարտացի արվեստի մեջ։

Գեղարվեստական երկը համարելով «բազմանշանակ», ընդգծելով արվեստի բազմաբովանդակությունը, նրա համամարդկային անմահության ուժը, «Նորքը» հակադրվում էր դեհհիկ սոցիոլոգիզմին։ «Շեքսպիրի մեծ մասը,— գրում էր Յուլիան Խանդադյանը,— պատկանում է մեզ, որովհետև բանաստեղծը կարողացել է ստեղծել գեղարվեստական համամարդկային արժեքներ, ստեղծել կյանքի խոր պրոբլեմներ»։

Հաղթանակում է կյանքի առաջընթաց տենդենցը։ Գրականության, գրողի հանդեպ ցուցաբերած Կոմունիստական պարտիայի ղեկավարությունը ցայտուն արտահայտություն է ստանում գրականության մասին ունեցած նրա 1925 թ. ուղենշային որոշման մեջ, որոշում, որը հակաթակական ազդեցություն է թողնում միլիոններին հասկանալի ու միլիոնները կազմակերպող սոցիալիստական գրականության զարգացման ողջ ընթացքի վրա, մեծապես նպաստում «իսկական միջազգային ոգով» սոցիալիստական ազգերի գրականությունների ձևավորման պրոցեսին։

Պատմական այդ որոշման լույսի, դրան նախորդող արտահանման տպավորությունների (1924—1925), նոր և հին աշխարհի «հակաթական կոնտրաստի» ազդեցության տակ Չարենցը ամենից շատ ու ամենից խորն է զգում մեր գրականության տեսության մեջ իշխող մոլորությունները։

Համաշխարհային դասական արվեստի մեծագույն գործերի կախարդող ուժը նա տեսնում էր «գարաշրջանի տիրապետող դասակարգի հոգեբանությունը, տիրող մտայնությունն» արտահայտող պատկերների մեջ։ «Նրանց յուրաքանչյուրի ամեն մի գիծը, գույնը, երանգը,— ասում է բանաստեղծը «Վիշտ»-ի խմբագրությանն ուղղած իր 1925 թ. նամակում,— բրջված, թաթախված է այդ մտայնությամբ... ըսկի չես էլ իմանում, թե որտեղ է վերջանում նրանց այդ «դասակարգայինը» և որտեղ է սկսվում «համամարդկայինը»։

Այս հայացքների ֆոնի վրա էլ լեֆիստական դատողությունները նրան թվում են իբրև ամենախիստ ռևսական բուրժուական մատերիալիզմ, վուլգարիզացիայի ենթարկված նիհիլիզմ։ «Իսկ մենք ինչ էինք անում,— շարունակում է նա,— կարծում էինք աշխարհը կարող ենք նվաճել պլակատներով և ողորմելի ագիտկաններով... մեր ինտելիգենտական ողորմելի խելքով վերցնում էինք կենդանի բանվորներին և շինում էինք մի՝ իբր թե «դասակարգային օգուտի» անկենդան չուչելո, այդ «օգուտն» էլ վերցնում էինք ամբողջ մարդուց առանձին, օգում կախված,— չէ՞ որ մենք «հերքում էինք կենցաղը և հոգեբանությունը»։

Դատապարտելով իր նիհիլիզմը, Չարենցը պահանջում է «հայրենի եվերքում» ստեղծել «երկրի շաֆրանով» հագեցած գործեր, ողջ մարդկության վրա օդի ու լույսի պես իր ազդեցությունը տարածող «ազգային արվեստ», «միաչքանի, միոտանի», բնտոնե մարդու փոխարեն մեծ դարաշրջանի մեծ մարդու կենդանի հույզերն ու բազմաշառաչ կրքերն արտահայտող համամարդկային արվեստ։ «Մենք,— ասում է նա ԽՀԴՄ կազմկոմիտեին ուղղած իր 1933 թ. բաց նամակում,— անհողդողդ կոմունակից ենք պրոլետարական գրականության ազգային ձևին... և խորապես համոզված ենք, որ իսկական ազգային կուլտուրա կարող է ստեղծել միմիայն պրոլետարիատը, իսկական ազգային ձև կարող է ունենալ միմիայն պրոլետարական բովանդակությունը»։

Դեպի մեծ բովանդակությունն ունեցած բարձր ձգտումը Չարենցին մղում է ազգային ձևի՝ իբրև մեծ բովանդակությունը մարմնավորող արտահայտչական միակ կոնկրետ միջոցի, ընկալմանը։ «...Ազգային ձևը,— ասում է նա,— գրականության մեջ հանդում է ոչ այլ ինչի, եթե ոչ բովանդակության ռեալիստական, կոնկրետ դրսևորման» (ընդգծումը հեղինակինն է)՝ հասնելով ազգային գրականության ձևի և բովանդակության մարքսիստական ըմբռնմանը, 20-ական թվականների երկրորդ կեսին իսկ ստեղծելով իր անմահ գործերը՝ երգերի ու բալլադների լենինյան շարքը, «Գանգրահեր տղան», «Խմբապետ Շավարշը» պոեմները, մեր ազգային գրականության զարգացման նոր էտապը նշանավորող «էպիկական լուսաբաց» ժողովածուն։ «...Ազգային ձևը գրականության մեջ ոչ այլ ինչ է,— ասում է Չարենցն իր բաց նամակում,— եթե ոչ բովանդակության այնպիսի դրսևորում, երբ հեղինակի լեզուն, ոճը, նկարագրված մարդկանց և վայրերի ընդհանուր կոլորիտը ադեկվատ է տվյալ ազգային միջավայրին, բնորոշում է տվյալ ազգային մի-

ջավայրի բոլոր այն հատկանշական կողմերը, որոնք բնորոշ են միայն այդ ազգային միջավայրի համար և իրեն ձև տարբերվում են բովանդակությամբ նման բոլոր այլ միջավայրերից» (ընդգծումը հեղինակինն է)։

Գեղարվեստական գրականության զարգացման պահանջների այդ բարձունքից էլ բանաստեղծի ձայնը հնչում է Սովետական գրողների առաջին համագումարի ամբիոնից՝ ընդդեմ ազգային ամեն սահմանափակության ու քարացածության։

Տոգորված ազգային արժանապատվության բարձր գիտակցությամբ, Չարենցը խորապես զգում էր միմյանցից սովորելու կենսական անհրաժեշտությունը, ընդգծելով ազգային գրականությունների առանձնահատկություններն ու դրանց խիստ կարևորությունը։ «Որքան էլ փոքր լինի ժողովուրդը և գրականությունը,— ասում է նա,— վերջինս չի կարող չունենալ իր ինքնատիպ, եզակի և անկրկնելի նրբերանգը, որպիսին հատուկ է միմիայն տվյալ գրականությանը և նրա լավագույն ներկայացուցիչներին» (ընդգծումը մերն է — Հ. Ղ.)։

Նա պահանջում է «մարդկության կուլտուրայի բարձունքները» նվաճող, «ինտելիգենտական բարդություններից» զերծ, պարզ ու խորունկ, իր արտահայտությամբ՝ «սինթետիկ արվեստ», դեմս անբավական իր և սովետական մյուս վարպետների գործերից. «...Մեր «բարձր» արվեստն ինչ-որ մի կարևոր կետում չի համապատասխանում մարդկության ամենատառաջավոր դասակարգի մասսայական հոգեբանությանը»,— ասում է նա,— ամբողջությամբ բացասելով մերկ իդեոլոգիայի դրոշի տակ ծվարած գռեհկարանությունն ու «անհուն ապիտությունը»։ «...Միջազգային կուլտուրան ոչ այլ ինչ է,— գրում է Չարենցը,— եթե ոչ պրոլետարիատի իդեոլոգիան արտահայտող ազգային կուլտուրա»։

Բայց այն ժամանակ ռապպական գրական օրենսդիրները «էպիկական լուսաբացը» համարեցին հեռացում պրոլետարիատից, նահանջ դեպի ինդիվիդուալիզմը, Չարենցի ու նրա համախոհների առողջ, կենսունակ հայացքները՝ «լեգենդա ազգային ու միջազգային ձևի» մասին։

Այսպես էր բանը անցյալում՝ անհատի պաշտամունքի ծանր տարիներին։ Եվ այդ ամենևին զարմանալի չէր այն ժամանակ։ Այդ ժամանակներն անցել են անվերադարձ։ Կոմունիստական պարտիան ամբողջ խորությամբ բացահայտել է անհատի պաշտամունքի

հետևանքով սովետական ժողովրդին հասած մեծ ողբերգության պատճառներն ու տխուր հետևանքները։

Սակայն, դժբախտաբար, այսօր էլ մարդիկ կան, որ խուճապահար ձգտում են ազգային կուլտուրաների, գրականությունների զարգացման բնական ընթացքը շեղել, հետևապես ազգերի մերձեցման, ինտերնացիոնալ կուլտուրայի, լեզվի ստեղծման պատմական մեծ պրոցեսը կասեցնել արհեստական, կարելի է ասել բռնի միջամտությամբ՝ մղվելով ռասպլատական նիհիլիզմի անձուկ ոլորտները, ինտերնացիոնալ կուլտուրայի, գրականության ձևավորումը, ինչպես Վլ. Սոլոուխինն է ասում, տանելով «մակահավասարեցման ուղիով, երաժշտության, լեզվի, ազգային տրադիցիաների, ազգային առանձնահատկությունների, ազգային կուլտուրայի ոչնչանալու ուղիով»։

«Անցյալում,— ասում է Ա. Ադաևը,— երբ ազգի զարգացումն ընթանում էր ազգային սահմանափակության և էգոիզմի ուժեղացման ուղիով, կուլտուրայի գործիչները հաճախ ստեղծագործում էին միայն հանուն իրենց ժողովրդի։ Իսկ սոցիալիզմի օրոք, մանավանդ հիմա, նրանց ստեղծագործություններին սպասում են ոչ միայն իրենց աուդում, այլև ամբողջ երկրում։ Այժմ, ինչպես ոչ մի ժամանակ, դրանք կոչված են ստեղծելու ինտերնացիոնալ բնույթ ունեցող երկեր, գիտակցաբար (ընդգծումները հեղինակինն են) ստեղծագործելու բոլոր ժողովուրդների համար։ Հենց դրա մեջ է հոգևոր արժեքների փոխադարձ փոխանակության և միասնական ինտերնացիոնալ կուլտուրայի կազմավորման պրոցեսի գլխավոր ուղղությունը»։ Անցյալում բոլոր առաջավոր, բոլոր մեծ գրողների կամ կուլտուրայի այլ բնագավառի ականավոր գործիչների ստեղծագործական դինամոյը լինելով ազգային հողը, ազգային (և ոչ միայն ազգային) առաջավոր տրադիցիաները, սակայն նրանք միշտ էլ, Ադաևի արտահայտությամբ՝ գիտակցաբար ստեղծագործել են ոչ միայն իրենց, այլև մյուս ժողովուրդների համար, նրանց ստեղծագործությունները միշտ էլ հագեցած են եղել ինտերնացիոնալ, համամարդկային բնույթով։ Եվ եթե նրանց շուրթերից երբեմն-երբեմն հնչել են խորթ, նացիոնալիստական ու էգոիստական որոշ նոտաներ կամ նրանք մնացել են անհայտության մեջ, այդ եղել է լոկ դաժան ժամանակաշրջանների հետևանք, ազգային այլանդակ ճնշումների հետևանք։

Այժմ, երբ իսպառ վերացել են դասակարգային նեղհակությունները մեր երկրում, երբ ազգային ճնշումների ու արյունահեղ ընդհա-

թումների հետքն անգամ չկա, ջնջվել ու ջնջվում են ազգային պարփակվածության շրջանակները, դա միաժամանակ չի նշանակում, թե ստեղծագործողի ոտքի տակից փլվել է ազգային հողը: Ամենևին: Վերացնելով դասակարգային ներհակություններն ու ազգային ճնշումները մեր երկրում, դրանով իսկ լայնասպարեզ է բացվում ազգերի շփման ու մերձեցման համար, անսահման հեռանկարներ՝ ազգային կուլտուրաների, ազգային դրականությունների պոտենցյալ անսպառ հնարավորությունների բացահայտման համար, ինտերնացիոնալ բովանդակության անընդհատ խորացման ու հարստացման համար:

Գրականության, արվեստի հարյուրամյակների ողջ նախընթաց պատմությունը ցույց է տալիս, որ ոչ թե ընդհանուրից պետք է գնալ դեպի ընդհանուրը, ինչպես բխում է Ադաևի թեզից, այլ կոնկրետից դեպի ընդհանուրը, մարդուց՝ համամարդկայինը, ազգայինից՝ միջազգայինը:

Այս է արվեստի զարգացման իսկական ուղին, միասնական ինտերնացիոնալ կուլտուրայի, լեզվի, դրականության ստեղծման բնական ուղին: «Բանվորական շարժման մեջ իսկական ազգային գաղափարները... միաժամանակ հանդիսանում են նաև իսկական ինտերնացիոնալ գաղափարներ»,— ասում է Էնգելսը, մերժելով ազգային շահերն ու գաղափարները ինտերնացիոնալ շահերին ու գաղափարներին հակադրելու ամեն մի փորձ: Իր մի շարք հոդվածներում՝ «Վելիկոռուսների ազգային հպարտության մասին», «Սոցիալիստական ռևոլյուցիան և ազգերի ինքնորոշման իրավունքը (Թեզիսներ)», «Ինքնորոշման վերաբերյալ դիսկուսիայի արդյունքները», Վ. Ի. Լենինը նույնպես ցույց է տալիս, որ հայրենասիրությունը և ինտերնացիոնալիզմը չեն հակասում իրար և իսկական ազգային շահերը համընկնում են ինտերնացիոնալ շահերին:

Ազգային կուլտուրայի, դրականության ու լեզվի զարգացումն ու ծաղկումը միաժամանակ անպայման նշանակում է ինտերնացիոնալ կուլտուրայի ու լեզվի հարստացում, դրանց ոչ թե հեռացում ու հակադրում, այլ անընդհատ մերձեցում, միահյուսում ու ներթափանցում:

Եթե գեղարվեստական խոսքը մտածողություն է կոնկրետ պատկերներով, իսկ կոնկրետ պատկերների դինամոցը ազգային հողն է, ապա և հասկանալի է, որ կտրվելով ազգային հողից, ստեղծագործողը կտրվում է և իրականությունից, կոնկրետից»

ապահովմնորոշվում՝ ֆևածելով վերացականության ու կոսմիկայի մշուշոտ ոլորաններում, ինչպես այդ պատահեց սովետահայ գրականության հետ 20-ական թվականների սկզբին: Մինչդեռ ամրանալով ազգային հողի վրա, ստեղծագործողը, ինչպես ասում է Հովհ. Թումանյանը, կարող է մինչև երկինք հասնել: Բոլոր մեծ գրողները՝ Շեքսպիրն ու Գյոթեն, Պուշկինն ու Թումանյանը, համամարդկային իրենց գաղափարներն ու զգացմունքները արտահայտել են միայն ազգային արվեստի հզոր ուժով: «Իր ստեղծագործությամբ Տոլստոյը խորապես ազգային գրող է,— ասում է Ջորյանը (1953),— ու այդ իսկ պատճառով (ընդգծումը իմն է — Հ. Գ.) և իր համապարփակ հանճարի շնորհիվ նա վաղուց դուրս է եկել ազգային սահմաններից և դարձել հանուր մարդկության ուսուցիչ գրողներից մեկը... նրա ձայնը լսում էր ոչ միայն ռուս ժողովուրդը, այլև ամբողջ մարդկությունը»:

Ստեղծագործողը որքան էլ մտածի ընդհանուրի մասին, եթե անգամ նա տաղանդավոր է ու կոչված (միջակությունն անհայտ է մնում նաև իր ժողովրդի շրջանակներում), դարձյալ չի կարող հասնել ցանկալի արդյունքի ոչ միայն մյուս ժողովուրդների, այլև հենց իր ժողովրդի համար, իր ստեղծագործությամբ հասարակության մեջ երբեք չի կարող զարթեցնել բարձր խոհեր ու զգացմունքներ և, մանավանդ, կազմակերպել դրանք, եթե նրա արվեստը զուրկ է կոնկրետությունից, հետևապես կենդանությունից, եթե նա չի սնվում ու չերմանում հարազատ օջախից, նրա ոտքի տակ երերվում է ազգային հողը:

Պայքարելով ազգային պարփակվածության ու մեկուսացման, ազգային սահմանափակության ու տրադիցիաների քարացածության դեմ, ազգային ատելության ու արհամարհանքի ամեն մի դրսևորման դեմ, պետք է կարողանալ ինտերնացիոնալ սկզբունքայնությունը ճշտորեն և օրգանապես զուգորդել ազգային առանձնահատկությունների հետ, խորապես գիտակցելով դրա կենսական մեծ նշանակությունը:

Այն ամենը, ինչ մարդուն տրվել է հարյուրամյակների ընթացքում, սերունդների անդուլ ջանքերով, իրրև նախահայրերի նվիրական պատգամներ և դարձել միս ու արյուն, դարձել սրբազան տրադիցիա, դրանից չես կարող ազատագրվել միանգամից, կամայականորեն կամ բարի ցանկություններով: Ազգային դարավոր տրադիցիաներից մարդուն ազատագրելը նույնպես կպահանջի երկար տարիներ, սերունդների նույնպիսի անդուլ ջանքեր, կպահանջի

կոմունիզմի համաշխարհային հաղթանակ, այնպիսի միանման և արդյունավոր կենսապայմաններ, որպեսզի հողագնդի վրա բացառվեին սոցիալական ու քաղաքական ամեն մի ճնշում ու քարացածություն, որպեսզի «առանձին մարդու մասնավոր շահը համընկնի համամարդկայինին» (Մարքս), որպեսզի դրանք անմիջականորեն նպաստեին համամարդկային, միասնական գծերի, ինտերնացիոնալ հայացքների ու հոգեբանության ձևավորման պրոցեսին, համամարդկային, միասնական կուլտուրայի ու լեզվի ստեղծման մեծ պրոցեսին:

Իր ««Ձախության» մանկական հիվանդությունը կոմունիզմի մեջ» գրքում խոսելով II Ինտերնացիոնալի պարտության պատճառների և կոմունիստների հաղթանակների մասին, մեծ Լենինը ամեն մի երկրի կոմունիստներին խորապես նախազգուշացնում էր «համաշխարհային սովետական ռեսպուբլիկայի համար մղած պայքարում» ազգային հարցում դրսևորվող տակտիկական կանոնների «չաբլոնացման, մեխանիկական հավասարեցման, նույնացման» ահեղ վտանգից: «Քանի դեռ ժողովուրդների ու երկրների միջև գոյություն ունեն ազգային ու պետական տարբերություններ,— գրում էր նա 1920 թվականին,— իսկ այդ տարբերությունները պրոլետարիատի դիկտատուրան նույնիսկ համաշխարհային մասշտաբով իրագործվելուց հետո էլ կպահպանվեն շատ ու շատ երկար ժամանակ (ընդգծումներն իմն են— Հ. Գ.) — բոլոր երկրների կոմունիստական բանվորական շարժման ինտերնացիոնալ տակտիկայի միասնությունը պահանջում է ո՛չ թե բազմազանության վերացում, ո՛չ թե ազգային տարբերությունների ոչնչացում (ընդգծումը իմն է —Հ. Գ.) (դա անմիտ ցնորք է ներկա մոմենտի համար), այլ կոմունիզմի հիմնական սկզբունքների (Սովետական իշխանություն և պրոլետարիատի դիկտատուրա) այնպիսի կիրառում, որը մասնավորություններում ճիշտ ձևափոխեր այդ սկզբունքները, դրանք ճիշտ հարմարեցներ, կիրառեր ազգային ու ազգային-պետական տարբերությունների նկատմամբ: Յուրաքանչյուր երկրին կոնկրետ մոտեցում ունենալով, հետազոտել, ուսումնասիրել, գտնել, կռահել, ըմբռնել ազգային-առանձնահատուկը, ազգային-սպեցիֆիկը՝ միասնական (ընդգծումները Լենինինն են) ինտերնացիոնալ խնդիրը լուծելու համար, բանվորական շարժման ներսում օպորտունիզմն ու ձախ դոկտրինյորությունը հաղթահարելու համար, բուրժուազիային տապալելու համար, Սովետական ռեսպուբլիկա և պրոլետարական դիկտատուրա հաստատելու համար — ահա թե որն է

բոլոր առաջավոր (և ոչ միայն առաջավոր) երկրների ապրած պատմական մոմենտի գլխավոր խնդիրը» (Վ. Ի. Լենին, Երկեր, հ. 31, էջ 97—98)։

Ո՛չ թե բազմազանության վերացում, ո՛չ թե ազգային տարբերությունների ոչնչացում, Լենինի արտահայտությամբ՝ դա անմիտ ցնորք է ներկա մոմենտի համար, այլ դրանց՝ ազգային բազմազանությունների հարստացում, ազգային տարբերությունների խիստ հաշվառում, մինչև որ իրենց ծաղկման բարձրակետում երկար, շատ ու շատ տարիներից հետո կմիահյուսվեն ու ապա կմիաձուլվեն՝ ի հակադրություն արհեստական կամ բռնի միջամտության։

Ոչ թե հրամանի ուժով (դրա հարկն ամենևին չկա), այլ կյանքի օրինաչափ զարգացման հետևանքով ազգային շատ տրադիցիաներ ու իրենք՝ ազգային լեզուները, հետզհետե կմարեն ու կմեռնեն, իրենց ուժը տալով մեկ հզոր ու միասնական լեզվի։ «Երբ խոսք է լինում ինտերնացիոնալիզմի մասին,— ասում է Վ. Տերյանը,— միայն չարչին կարող է կամենալ, որ լեզուները խառնվեն, և բոլոր մարդիկ դառնան իրար նման։ Ինտերնացիոնալիզմի համար կարիք չկա լեզուներ ոչնչացնելու։ Լեզուները չեն, որ միացնում կամ բաժանում են մարդկանց, այլ սրտերն ու հոգիները։ Երբ գալոց կարգերում տնտեսական պատճառներ չեն լինի կռվելու, և միլիտարիզմը ևս կմնա որպես մի մռայլ ցնորք, մի մթին առասպել — մարդիկ եղբայր լինելու համար կարիք չեն զգա ոչնչացնել լեզուները — մարդիկ կհասկանան իրար, իսկ եթե հաղթող լեզուներ լինեն էլ, նրանք կոչնչանան ոչ բռնության միջոցով, այլ իրանց բնական մահով կմեռնեն» (Երկեր, 1956, էջ 729)։

Գեղարվեստական գրականության մնայուրյան գաղտնիքը կյանքի արտացոլման խորության մեջ է, գաղափարական մեծ բովանդակության, մարդկանց հարուստ հոգիների ու զգացմունքների բացահայտման ճամամարդկային էության մեջ։

Մարդկանց՝ նույնն է ժողովուրդների, ազգերի, բնորոշ կողմը փոխադարձ սիրո, մերձեցման ու բարեկամության, փոխըմբռնման ու փոխօգնության բնական ու անկասելի ձգտումն է, դեպի դեղեցիկը, խաղաղ-ստեղծագործ աշխատանքն ունեցած վսեմ զգացմունքը։

Կոմունիստական հասարակարգի կառուցումը նոր էտապ է նշանավորում՝ ստեղծելով կազմակերպչական հիմքեր՝ մարդկային հենց այդ դեղեցիկ գծերի խորացման, ձևավորման ու զարգացման

համար, միասնական ինտերնացիոնալ կուլտուրայի, լեզվի ձևավորման ու ստեղծման համար:

Եթե մեր լայնածավալ, սովետական բազմազգ պետության բովանդակ տերիտորիայում տնտեսական-քաղաքական կյանքի ամենօրյա վիթխարի տեղաշարժերը մի կողմից անվերադարձ ջընջում են ազգային պարփակվածության սահմանները, մաքրում այն ամենը, ինչ վնասակար է՝ հնացած ու քարացած, ապա մյուս կողմից՝ պահպանում ու զարգացնում են ազգային լավագույն տրադիցիաները՝ հաղարավոր թելերով ու խոր արմատներով միահյուսված ազգային նոր ու ծաղկող կուլտուրայի, գրականության, սովետական բազմազգ ժողովուրդների կուլտուրայի ու գրականության հետ, դրսևորելով մեր կոլեկտիվիստական, համատեղ կյանքի, նոր կենցաղի ու հոգեբանության խոր դրոշմը, հրապուրիչ գծերն ու երանգները, նոր մարդու բարձր իդեալներն ու բարոյական գեղեցիկ հատկանիշները:

Ստեղծելով ազգային կյանքի խոր ու ճշմարտացի պատկերը, կերտելով սովետական մարդու կերպարն իբրև մեր դարաշրջանի ամենաառաջավոր, համամարդկային իդեալների անմիջական կրող, իբրև կոմունիստական հասարակարգի արարիչ, գրողը իրապես բացահայտում է սոցիալիստական հասարակարգի ներքին էությունը, հաստատում սովետական հասարակարգի հիմքերը, ներկայացնում այն լուսավոր ուղիները, որ տանում են դեպի կոմունիզմ, սովետական «ուժեղ և գեղեցիկ» (Գորկի) մարդու բարոյական այն առանձնահատուկ և հրապուրիչ գծերը, որ իրենց ամբողջ լրիվությամբ ու գեղեցկությամբ հանդես են գալու կոմունիստական հասարակարգում միայն:

Սովետական գրողի պատվավոր և միաժամանակ պատասխանատու խնդիրն է՝ ընթանալ այդ ճանապարհով — ազգայինի միջոցով դեպի ինտերնացիոնալիզմը, դեպի համամարդկային, համաշխարհային կուլտուրայի ու գրականության նոր բարձունքները, չէ՞ որ գրողը ոչ միայն «իր երկրի, իր դասակարգի զգայարանն է... իր դարի ձայնը» (Գորկի), «այլև կյանքը հեղափոխող և նորոգող, դաստիարակ և ոահվիրա» (Խաչատրյան):

ԱՐ. ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ

ՈՃ ԵՎ ԱՐԴԻԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Ժամանակակից սովետական մի թատերագիր այն միտքն է արտահայտել, թե մենք ապրում ենք դարակեսի սահմանագծում և մի քանի տարի հետո պետք է ասենք. սա XX դարի առաջին կեսի մարդ կամ երևույթ է, իսկ, ա՛յ, սա՝ երկրորդ։ Եվ թատերագիրը լրացնում է իր միտքը՝ այսօրվա երիտասարդությունը նման չէ 40-ական թվականների երիտասարդությանը։ Կուզենայինք ավելացնել, որ ինչ-որ չափով արդեն նման չեն նաև այդ ժամանակաշրջանների արվեստները։ Իհարկե, խոսակցությունը «ոչ-նմանության» մասին բավականին պայմանական է, քանի որ «ոչ-նմանության» կողքին միշտ էլ գոյություն ունի (կամ, համենայն դեպս, պետք է գոյություն ունենա) «նմանությունը», որը կապված է արվեստի հավերժական սկզբունքին, ենթարկված չէ ո՛չ մոդային, ո՛չ դարի որոնումներին, ո՛չ էլ, նույնիսկ, արդիականությանը՝ վերջինիս թե՛ սոցիալական, թե՛ էսթետիկական հասկացողությամբ։ Սրանումն է էսթետիկական արդիականության ճշմարիտ ըմբռնումը։ Արվեստի մեջ արդիականությանը հասու լինելու այս ազատությունը սովետական արվեստի գլխավոր դիծն է։ Ստեղծագործական ազատությունը նախ և առաջ արվեստի մեջ մարդկային արժեքները պաշտպանելու ազատություն է։ Ստեղծագործական ազատությունն այսօր մարդկային և էսթետիկական արժեքները ոչ-հետավոր աննշյալի թերագնահատումից ու մթագնումից պաշտպանելու ազատությունն է, արվեստագետի համոզված խոսակցության ազատությունը դարաշրջանի մասին և իր մասին։

Ահա թե ինչու սովետական արվեստագետները մարդկային և

կուլտուրական արժեքները այսօր պաշտպանում են ոչ միայն պատերազմից, այլև անբարոյականությունից։ Այսօր հատկապես հարկավոր է, որ հասկանան՝ արվեստը, հասկանան և փոխանցեն երկրները, մարդիկ, ժողովուրդները, արվեստագետները։ Մեր պարտիայի Ծրագիրը, նոր, ազատ մարդու բարոյական կոդեքսը, բերում է այդ ըմբռնումը։

Մարդկության գեղարվեստական զարգացման արդի էտապը և արվեստի պրոցեսի արդի բնույթը, որպես առաջնահերթ գեղագիտական պրոբլեմ, անխուսափելիորեն առաջ են քաշում արվեստի ոճի հետ կապված հարցեր։ Ուստի պատահական չէ գրականության, և՛ պատմաբանների, և՛ տեսաբանների աճող հետաքրքրությունը ոճի՝ այդ կարևորագույն գեղագիտական կատեգորիայի նկատմամբ։

Ոճի մասին այսօր վիճում են։ Եվ շատ են վիճում։ Այդ վեճերը նույնիսկ մոդա են դարձել։ Որ վիճում են—դա լավ է (վերջապե՞ս)։ Մոդան—դա վատ է։ Մոդայի հետ կորչում են և՛ վեճը, և՛ պրոբլեմը։ Իսկ ոճը—դա ոչ միայն էսթետիկական մեծ ու բարդ կատեգորիա է, ոչ միայն բարձր տեսության մասն է, այլև այսօրվա գեղարվեստական պրակտիկայի կենդանի գործը։ Եվ որքան շատ լինեն վեճերը, այնքան լավ է, քանի որ կլինեն ավելի շատ գեղագիտական որոնումներ՝ արդեն ոչ միշտ նորմատիվային և ոչ միշտ դասագրքային, թեկուզ երբեմն ոչ չափազանց զգույշ, բայց դրա փոխարեն արդեն ոչ չափազանց սխոլաստիկ։ Այդ վեճերը, եթե դրանք ինքնանպատակ և վերացական-հայեցողական չեն, խուժում են արվեստի բուն պրոցեսի մեջ, գեղարվեստական ստեղծագործության սպեցիֆիկայի մեջ, մարդկության գեղարվեստական զարգացման արդի էտապի բնույթի մեջ։ Ոչ թե մոդաիկ, այլ ժամանակակից և ազատ վեճերը օգնում են ճշտորեն և անկանխակալ կերպով հասկանալու մեր գրականության և նրան մոտիկ գրականությունների մեջ սոցիալիստական ռեալիզմի վիթխարի կենսահաստատ ուժը։ Եվ թո՛ղ որ այդ վեճերի մեջ ոչ ամեն ինչ լինի կատարելապես իրավացի ու կատարելապես «ճիշտ»։ Դա ոչ միայն անհնար է, այլև անցանկալի։

Բարդ է ոճի և արդիականության հարաբերակցությունը։ Կարծում ենք, որ ոճը գեղարվեստական մանևրաների սինթեզն է, նրանց գեղագիտական ընդհանրացումը։ Մյուս կողմից՝ ոճը ներխուժում է աշխարհայացքի մեջ, ներառնելով նրա առավել շարժուն, դինամիկ կողմը։ Ահա թե ինչու ոճը՝ և՛ աշխարհայացքային, և՛ գեղար-

վեստական-էսթետիկական, բայց ոչ բնավ միջանկյալ, կատեգորիա է: «Ոճը՝ դա մարդն է»: Բյուֆֆոնի այս հնօրյա ասույթով է ավարտում Մարքսը իր խոհերը ճշմարտության մասին: Եթե վերափոխենք այս ասույթը և վերագրենք գրականությանը, ապա կարելի կլինի ասել. «Ոճը դա գրողն է»:

Աշխարհայացքի և ոճի հարաբերակցությամբ է բնութագրվում ոճական լուծումների բնույթը: Ոճը՝ բովանդակության ու ձևի, գաղափարի և պատկերման հարաբերակցության, փոխներթափանցման մոմենտն է: Եվ քանի որ բովանդակության մոմենտի գերիշխող նշանակությունը, նրա գերակշռությունը ձևական մոմենտի հանդեպ անվիճելի է, ապա տվյալ դեպքում գլխավոր պրոբլեմը ոճի և աշխարհայացքի, ոճի և դարաշրջանի հարաբերակցության պրոբլեմն է: Ոճի մեջ աշխարհայացքի և դարաշրջանի արտացոլումը իրականության գեղարվեստական ճանաչողության օրենքն է, արվեստի օրենքը:

Աշխարհայացքը ոչ միայն հանրագումար է, այլև պրոցես: Դրանք, պրոցեսն ու հանրագումարը, աշխարհայացքի երկու կողմերն են, ըստ որում՝ երբեք չի կարելի փորձել այդ երկու կողմերի մեջ որոնել գերակշռող կողմը: Ավելին, այդ երկու կողմը, աշխարհայացքի այդ երկու տարրերը ոչ միայն լրացնում են միմյանց, այլև պարզապես պայմանավորում են մեկը մյուսին և, թերևս, եթե չլիներ այդ կողմերից մեկը, չէր լինի նաև մյուսը: Նույնը և ոճը, որը որոշվում է աշխարհայացքով, թեև այդ փոխադարձ կապը միշտ չէ, որ մինչև վերջ ներքնապես գիտակցում է արվեստագետը:

Սովետական գրականությունը իր աշխարհայեցողությամբ կոմունիստական պարտիականության գրականություն է և իր մեթոդով՝ սոցիալիստական ռեալիզմի գրականություն: Այն արմատապես տարբերվում է Արևմուտքի այլևայլ գրականություններից ամենից առաջ իր աշխարհայեցողությամբ և մեթոդով, որը անխուսափելիորեն հասցնում է նաև ոճական և նույնիսկ ձևական տարբերությունների, թեև, հասկանալի է, որ դա չի բացառում, այլ, ընդհակառակը, ենթադրում է մեր գրականության ոճերի և գեղարվեստական ձևերի վիթխարի բազմազանություն:

Վերաբերմունքը աշխարհի ու ժամանակի նկատմամբ որոշվում է աշխարհայացքով: Այդ «աշխարհից» իր պրոբլեմներն ընտրելը, ընտրած պրոբլեմներն իր գրական, գեղարվեստական տեսակետից լուծելը, լուծում, որ կապված է արդիականության հետ, ար-

վեստագետի անհատականության հետ, նրա ինտելեկտի, գեղարվեստական աշխարհի հետ, ոճի գծերն են։

Բանաստեղծ Համո Սահյանը գրում է Որոտանի և Նաիրյան հեռավոր բարդու մասին։ Որոտանի թեման վերաճում է հայրենիքի թեմայի։ Որոտանը երկրի մի մասն է, որտեղից այսօրվա Հայաստանի բանաստեղծը պարզ տեսնում է ամբողջ աշխարհը և որը երևում է ամբողջ աշխարհին։ Որոտանի մասին հյուսված բանաստեղծությունների մեջ հեղինակը սերտորեն կապված է իրականության հետ, ժողովրդի կյանքի հետ, արդիականության հետ։ Որոտանին նվիրված բանաստեղծությունների մեջ պոետը կյանքի բանաստեղծական իր ընկալման տեսանկյունից առավել պարզ ու հստակ է տեսնում աշխարհը։

Եթե բանաստեղծը հավատարիմ է իր թեմային, ապա նրա պոեզիան ավելի է վերաբերում ամբողջ կյանքին, ավելի խորն է արտացոլում արդիականությունը, քան եթե նա իր տաղանդը վատնում է բոլոր թեմաների վրա, նպատակ ունենալով ընդգրկել ամբողջ կյանքը։ Արտացոլել կյանքը սեփական թեմայի, սեփական բանաստեղծական տեսանկյունի միջոցով, սեփական շնորհքով,— սրանում ավելի շատ միտք կա, քան հանրագիտական թեմաների հաևից վազելու մեջ։ Սա էլ հենց ոճի իսկական ծնունդն է։ Գրում է Համո Սահյանը Հայաստանի մասին և հայկական թեմայի միջոցով արտացոլում է մեծ կյանք.

Քեզ ի՞նչ կարող է ասել իմ երգը,
Այնքան երգեր ես լսել, Արաքս,
Որքան ծեծել ես դու քո ափերը,
Որքան քարեր են դարձել ավազ։

Նորից իմ սիրտը քո դեմ բացում եմ,
Եվ ղրուցում եմ քեզ հետ երգով,
Եվ ուղևկցում եմ, և ուղևկցում եմ,
Եվ ուղևկցում եմ քեզ դեպի ծով։

Մերթ կարկաչում ես, մերթ շառաչում ես,
Մերթ մռնչում ես քո ձայնով մեկ,
Դու մերթ հովտի մեջ ուրախ ճչում ես,
Մերթ հառաչում ես ժայռերի մեջ։

Գրում է Համո Սահյանը բարխանների մասին և այստեղ ոչ միայն ոչ մի կերպ չի արտացոլում մեծ կյանք, այլև նույնիսկ բար-

խանները չեն ստանում գեղարվեստական խոր մարմնավորում։ Բանաստեղծը բարխանները տեսել է հեռու Կարա-Կումում։ Բայց այդ դեռ չի նշանակում, թե նա պարտադիր կարդով պետք է գրի նրանց մասին, առավել ևս, որ այդ բարխանները դուրս են նրա բանաստեղծական տարերքից։ Իսկ այն, ինչ բանաստեղծը տեսել է հեռավոր երկրամասերում, կարող է արտացոլվել նրա պոեզիայում ոչ անպայման թեմատիկորեն։ Հասկանալի է, արվեստագետը կարող է, այցելելով ուր ուզում է, գրել այդ մասին, եթե դա մտնում է իր արվեստագիտական աշխարհի ոլորտը։ Հ. Սահյանը հետաքրքրական է աշխարհը տեսնելու իր յուրահատկությամբ, իրականության իր յուրովի ընկալմամբ.

Նազում ես ու շարժում զմրուխտե քո շրերում,
Շուք արած ճամփի վրա մանկության կանաչ արտի,
Քո կանչը ղեդում է դիլ իմ սրտի խոր ձորերում,
Դու հեռո՜ւ, հեռո՜ւ, հեռո՜ւ, նաիրյան դալար բարդի։

Ա՜խ, ասես խարույկ լինես բռնկված կանաչ բոցով,
Ես հեռվից քեզ եմ գրվում կարոտով կրակ սրտի,
Լցնում ես դաշտերն աչեն հարազատ քո խշշոցով,
Իմ հեռո՜ւ, հեռո՜ւ, հեռո՜ւ, նաիրյան դալար բարդի։

Իմ արտույտ մանուկն ահա խաղում է քո շվաքում,
Քո վարքին երգ է շրշում շրթերով կոկոն վարդի,
Ջով արա նրա կյանքին, հոր նման դգվիր անքուն,
Իմ հեռո՜ւ, հեռո՜ւ, հեռո՜ւ, նաիրյան դալար բարդի։

Ես երգիչ հրի, սրի, շահ չունեմ քո սիրուց զատ,
Քեզ նման կանաչ կյանքով քեզ համար եւած մարտի,
Կմեռնեմ, միայն թե դու դարերում ազատ խշշաս,
Իմ հեռո՜ւ, հեռո՜ւ, հեռո՜ւ, նաիրյան դալար բարդի։

Եվ երբ նա հավատարիմ է իր ներքին բանաստեղծական տեսակետին, նրա բանաստեղծությունները իսկապես խորն են, վառ, դուննեղ։ Երբ Հ. Սահյանի պոեզիայում հաջողությամբ համընկնում են սեփական թեման և աշխարհի սեփական բանաստեղծական տեսունակությունը, տեղի է ունենում իսկական հանդիպում բանաստեղծի հետ։ Որքան էլ բանաստեղծը փորձում է բարխանների մասին գրել նույն պոետական մաներաներով, ինչ գրում է Նաիրյան մարդու և Որոտանի մասին, պոեզիա չի ստացվում, որովհետև ար-

տաքին բանաստեղծականություն կա, բայց ահա չկա թեմային ոճային համաստավորում: Իսկ Նաիրյան բարդու և Որոտանի վերաբերյալ բանաստեղծությունների մեջ, բացի իր թեմայից և իր բանաստեղծական տեսակետից, կա նաև իր պրոբլեմատիկան, պրոբլեմի իր լուծումը՝ կապված արվեստագետի աշխարհայացքի և արդիականության հետ: Իսկ դա հենց ոճն է:

Արվեստագետի տեսակետը չի կարող հարաբերության մեջ չլինել դարաշրջանի սոցիալ-պատմական տենդենցների հետ, նրա շարժիչ ուժերի հետ (խոսքը, իհարկե, այն մասին չէ, որ 20-րդ դարի 60-ական թվականներին չի կարելի դրել կլասիցիզմի՝ իր ժամանակին նույնիսկ ամենաառաջավոր կանոններով, այլ ճշգրիտ և միաժամանակ խոր ու սուր համապատասխանության մասին արդիականության ամենահրատապ պրոբլեմների հետ, ժամանակի առաջատար տենդենցների հետ, համաշխարհային գրական պրոցեսի տենդենցների հետ, դարի ռիթմի հետ, ժամանակակից մարդու մտածողության հետ, ինչպես նաև հարակից արվեստների՝ երաժշտության, դեղանկարչության, ճարտարապետության, կինոյի հետ):

Ոճի մասին բազում հոդվածներից ինձ հատկապես հետաքրքրքրական է թվում Ալեքսեյ Գաստևի «Շարժում դեպի ոճը» հոդվածը («Литературная газета», 1960, № 84): Այս հոդվածը, թերևս, ամենից անսխալականը չէ: Բայց այն ամենասուրը և ամենապրոբլեմայինն է: Վիճաբանության մասնակիցներից շատերը հնարավոր է, որ ավելի իրավացի էին, քան Ա. Գաստևը, սակայն այդ «իրավացիությունը» վեճի մեջ չբերեց ոչ մի նորություն, ոչինչ չիմոխեց: Ամեն ինչ մնաց նախկինը, և վեճը կամաց-կամաց դադարեց: Իսկ դա չէ՞ որ պակաս օգտակար է, քան ոչ այնքան ճշգրիտ, բայց դրա փոխարեն դեպի նոր և խոր ըմբռնումը ուղի հարթող Գաստևի հոդվածը՝ «վտանգավոր եղրի» հոդվածը (որն այնուհետև շատ ու համառորեն քննադատվեց): Ահա ինչ է գրում նա ոճի մասին. «Թողնելով արվեստը, ոճը երբեմն հեռանում է դեպի խորքերը, թաքնվում է կենցաղային հյուսվածքի խտության մեջ, մոլորվում է այնտեղ ինչպես ջրաբույսերի մեջ, պատահական ճառագայթային բռնկվելով մերթ փոքրիկ երգի, մերթ փոքրիկ բառի ձևով և այն ընդհանուր վիճակով, որն ստեղծում է անորսալի մթնոլորտ, անորսալի և գերող: Մեր գիտակցության մեջ ոճը ձևավորվում է կամաց-կամաց, աստիճանաբար, ձևավորվում է բազմաթիվ տարրերից՝ մի բանով տարվելու մանրայից, խոսելու մանրայից, մտածելու և

մոքերը շարադրելու մաներայից, ապրելու մաներայից։ Ոճի նշույլները, հավանաբար, պետք է որոնել ոչ այնքան արդյունքի, որքան մեթոդի մեջ։ Նրանք, այդ նշույլները, դարձել են շատ ավելի նուրբ, ոճը ամենուր չի դրսևորում իր սորուկտուրան այնպես բացահայտորեն, ինչպես, օրինակ, գոթական կամ բարոկկո ոճերի մեջ»։ Գաստևյան այս ամբողջ խոսակցությունն սկսվում է անդգույշ մի արտահայտությամբ՝ թողնելով արվեստը, ոճը միաժամանակ հեռանում է գնալի կյանքը։ Սակայն հոդվածի մի այլ մասում Ա. Գաստևը գրում է, որ ձևավորված ոճը պատրաստ է դառնել իր իսկական համարժեքը արվեստի մեջ և որ ոճի շարժումը, վերջին հաշվով, իրականության սոցիալական խոր պրոցեսների արգասիքն է։ Այնպես որ դուրս է գալիս, որ այս հարցում հոդվածի մեջ ամեն ինչ բարեհաջող է։ Իսկ այդ միտքը ոչ միայն ճիշտ է, այլև Գաստևի հոդվածում ելակետային է, նախասկզբային, առաջինն իր նշանակությամբ։

Քիչ տարօրինակ է, սակայն, դարաշրջանի միասնական ոճի պրոբլեմի գաստևյան դրվածքը։ Հոդվածում այդ պրոբլեմը լուծվում է միապիծ և տարրական ձևով. «Իսկ ժամանակակից արվեստի մեջ միասների ճնշող բազմազանությունը ճակատագրորեն մեզ և հատկապես արվեստագետներին ներշնչում է հարմար և որոշ իմաստով նպատակահարմար մի միտք արդիականության միասնական կոնցեպցիայի բացակայության մասին։ Եվ այնուամենայնիվ, իմ խորին համոզմամբ, ժամանակակից ոճը գոյություն ունի, այն ձևավորվում է և սպասում հանդամանալից քննության»։ Այս պրոբլեմի լուծման հարցում ինչ-որ բերասածությունը քիչ հիմքեր չի տալիս վեճերի համար, և այդ վեճի մեջ Գաստևի ընդդիմախոսները, թվում է, շատ կողմերով իրավացի են։ Յուրաքանչյուր դարաշրջան ծնում է իր արվեստը՝ վերջինիս պրոբլեմատիկայով, տեսակետներով, գեղարվեստական ձևերով և նույնիսկ ինտոնացիաներով ու ռիթմերով։ Կատեգորիաների այդ կոմպլեքսն էլ հենց կազմում է դարաշրջանի ոճային կոնցեպցիան, որը տարբեր ձևով և միաժամանակ յուրովի արտահայտում են իրենց մեթոդով, աշխարհայացքով, ոճերով, ազգային բովանդակությամբ, գրական տաղանդների հարստությամբ ու ինքնուրույնությամբ տարբեր գրական հոսանքները, գրական ուղղությունները, վերջապես՝ առանձին արվեստագետները։ Չկա ունիվերսալ ոճական կոնցեպցիա կամ կանոն, սակայն կա ոճային կոնցեպցիա, կան հնարավորի, բնականի, անխուսափելիի ոճային սահմաններ, դարաշրջանի, արդիականության կողմից «թույլա-

արված» և «անթույլատրելի» ոճային սահմաններ: Դարաշրջանը և աշխարհայացքը բնորոշում են ոճը, որովհետև արվեստը իրականության արտացոլման ու ճանաչման ձև է: Այդ սահմանները (իսկ երբեմն նույնիսկ սահմանափակությունը) վերաբերում են և՛ պրոբլեմատիկային, և՛ մաներային, և՛ տեսակետներին, թեև այդ բոլորը, ինքնին հասկանալի է, անմիջականորեն կապված չեն այնպիսի երևույթների հետ, ինչպես, օրինակ, կիբեռնետիկան, ինչպես ոմանք փորձում են ապացուցել հիմա: Իհարկե, կիբեռնետիկան (ի դեպ՝ ոչ միայն նա) շատ զգալի դեր է խաղում մեր ոչ միայն տեխնիկական, այլև ինտելեկտուալ կյանքի այսօրվա առաջադիմության մեջ: Բայց չէ՞ որ դա բնավ չի նսեմացնում սոցիալական երևույթների ու պրոբլեմների ամբողջ կարևորությունը, պարզ ասած՝ առաջնակարգությունը, չէ՞ որ արդիականությունը հենց դրանք են որոշում (միանգամայն ճիշտ է դիտողությունն այն մասին, որ նույնիսկ գիտության մեջ առանձնանում են սոցիալական տենդենցները): Ահա թե ինչու գեղագիտական պրոբլեմները և մասնավորապես ոճի, ոճերի բազմազանության, ոճային կոնցեպցիայի պրոբլեմները լուծելիս չի կարելի անտեսել սոցիալական երևույթները, որոնք փաստորեն կանոնավորում և «տարաբաշխում» են տեխնիկական ու ինտելեկտուալ առաջադիմության բոլոր նվաճումները: Եվ այսօր դարաշրջանի ինչ-որ միֆական միասնական ոճի մասին անպայման պնդելը ոչ այլ ինչ է, քան հենց այդ սոցիալական երևույթների, ինչպես նաև տարբեր էսթետիկական աշխարհների պայքարի անտեսում: Ոճի ունիֆիկացիան ոչ միայն իդեոլոգիական, այլև էսթետիկական սխալ է: Այս կամ այն դարաշրջանի ոճային սահմանագծերում, ոճային կոնցեպցիայի շրջանակներում կան և՛ ոճային հոսանքներ, և՛ ազգային ոճեր, և՛ ոճային ուղղություններ, և՛ մեծ ու փոքր արվեստագետներ: Բայց սա չի բացառում, այլ, ընդհակառակը, ենթադրում է ժամանակի ոճային կոնցեպցիայի գոյությունը: Այն դեպքում մեծերը և աշխարհայացքը որոշիչ կատեգորիաներ են: Ահա ինչու անխուսափելի են ոճերի բազմազանությունը, կլասիկների փորձի յուրացումը, անհրաժեշտություն է պայքարը մեկ ոճի թելադրանքի դեմ, ոճանմանության դեմ, ոճային նիհիլիզմի դեմ:

Հեռավոր և մինչև անգամ մոտիկ անցյալի նույնիսկ ամենաառաջավոր, ամենադրավիչ կոնցեպցիաները 20-րդ դարի արվեստի մեջ թույլատրելի սահմաններից դուրս են դտնվում: Այս էլ հենց դարաշրջանի ոճային կոնցեպցիայի սահմաններն են, որոնք, բնա-

կանորեն, հարաբերության մեջ են ոչ միայն նորարարության, այլև տրադիցիաների պրոբլեմների հետ, ոչ միայն ձևի, այլև բովանդակության արդիականության հետ:

Լինել ժամանակակից՝ նշանակում է մի ինչ-որ չափով լինել նորարար: Իսկ նորարարությունը միշտ չէ, որ հեղափոխական բնույթ է, մանավանդ, երբ խոսքը վերաբերում է ձևին (նույնիսկ այնպիսի բացառիկ և արտակարգ ուժեղ երևույթ, ինչպես Ջարենցը սերտորեն կապված է հին, նույնիսկ շատ հին տրադիցիաների հետ): Սա տրադիցիաների ժխտում չէ, այլ նրանց արդիական հաղթահարում, սա արդիականությունը նվաճելն է: Այս մասին լավ է գրել Ի. Էրենբուրգը. «Սակայն արվեստի էվոլյուցիայի օրենքները այլ են, քան հասարակության կամ գիտության էվոլյուցիաների օրենքները: Խոսքը առաջադիմության, ձևի կատարելագործման մասին չէ, այլ նրա (ձևի) փոփոխության... ժամանակակից ճարտարապետությունը չպետք է կրկնի կամ կատարելագործի անցյալ դարի օրինակները, նա որոնում ու երբեմն գտնում է մեր դարի ոգուն համապատասխանող ձև: Գրականության մեջ մենք նույնպես պետք է գտնենք այնպիսի ձևեր, որոնք համապատասխան էին մեր ասելիքին»: Իսկ համապատասխանությունը այն բանին, ինչ ուզում ենք ասել, ինչպես ասում ենք, այլ կերպ՝ բովանդակության ու ձևի փոխադարձ որոշելիությունը, նրանց հարաբերակցության մոմենտը,— հենց ինքը ոճն է: Այդ պատճառով էլ ոճը պետք է հարաբերության մեջ դրվի ոչ միայն արդիականության և համաշխարհային գրական պրոցեսի հետ (թեև սա է ամենագլխավորը), այլև գեղարվեստական մշակույթի տրադիցիաների հետ:

Տրադիցիաները և տրադիցիաների հաղթահարումը հարստացնում են արվեստագետին, արվեստը, դարաշրջանը, բայց միայն այն դեպքում, երբ թե՛ մեկը, թե՛ մյուսը հարաբերակցված են ժամանակի ոգուն, դարի ռիթմին, ժամանակակից մարդու մտածողությանը: Կան հետամնաց և մոռակա տրադիցիաներ, որոնք հարստացնում են այլ էսթետիկական ուղղության և նույնիսկ այլ դարաշրջանի արվեստագետին: Հաղթահարված տրադիցիաները նույնպես հարստացնում են: Եվ այս տարրական բացատրում չէ, զարգացման տարրական երկու աստիճանը չէ, այլ դրողի գեղագիտական ճակատագիրը, նրա որոնումները, նրա ոճը և նրա (այստեղ պարադոքս չկա) ժամանակականությունը: Տրադիցիաների հաղթահարումը (և ոչ թե բացատրումը) ոչ միայն հարստացնում է արվեստագետին, այլև նրան հաղորդակից է դարձնում համաշխարհային գրական

պրոցեսին։ Այս դեպքում արդիյիանները պատկանում են ոչ միայն արվեստագետին, այլև դրական պրոցեսին։

Բայց հաճախ արդիականության ըմբռնումը զարմացնում է իր տարրականությամբ և նախիմ միտքությամբ։ «Կիբեռնետիկայի, ընդհանրապես էլեկտրոնիկայի ֆանտաստիկ հնարավորությունները, իմ կարծիքով, անսահմանորեն ընդարձակել են բանաստեղծական բնագավառը և ես համոզված եմ, որ մեր երիտասարդ գրողները ձևի որոնման ուղղությամբ մեծապես առաջ կգնային, եթե հասու լինեին դիֆերենցիալ հաշվումների, ինտեգրման և քվանտային մեխանիկայի հրապույրներին»,—այսպես է գրում Գ. Գուլիան իր «Ոճը՝ դա և՛ մարդն է, և՛ ժամանակը» հոդվածում։ Այնուհետև Գ. Գուլիան շարունակում է. «Ըստ որում գեղարվեստականությունը, իմ կարծիքով, պետք է հասկացվի որպես նոր ոճ, որը բառիս լայն իմաստով չպետք է նմանվի այն ամենին, ինչ արդեն եղել է գրականության մեջ և ոչ մի դեպքում չպետք է լինի նմանողական, եթե նույնիսկ իբրև օրինակ վերցվեն անցյալի մեծ ստեղծագործությունները, իսկ ոճը պետք է լինի հատուկ, էլեկտրոնիկայի դարաշրջանի մարդու հոգևոր աշխարհի համապատասխան, այն դարաշրջանի, երբ մարդը արդեն գործնականում ի վիճակի է մեկ ժամում շրջագայել ամբողջ երկրագունդը։ Այդպիսի դարաշրջանի գրականությունը չի կարող չտարբերվել, ասենք, ծանրաշարժ կառքերի և տարանտասների ժամանակների ամենից փայլուն գրականությունից անգամ։ Գտնել գրականության նոր ոճը, նշմարել նրա գծերը և զարգացնել՝ բարդ, բայց միանգամայն անհրաժեշտ ուղի է»։ Հետո Գ. Գուլիան արդեն բացատրում է իր մտքերը, այն է՝ ոճը բնութագրվում է հակիրճությամբ, մտքերի սեղմությամբ, ֆրազների դինամիկությամբ, հատկություններ, որ մեզ տալիս են պոեզիան, հեռագիրը և թերթը։ Այս տեսակետի հետևում, որը նկատի ունի զուտ ձևական նորարարությունը, թաքնված է նրա ճնշող հնարանությունը։ Չէ՞ որ եթե մի րոպե վերանանք «կիբեռնետիկա», «էլեկտրոնիկա», «քվանտային մեխանիկա» և այլ բառերից, ապա կմնա հին, հնագույն, հավերժական միտքը՝ իրականության, արդիականության, վերջինիս ռիթմերի և երևույթների հետ գեղարվեստական ստեղծագործության կապերի մասին։ Այս իսկ պատճառով Գուլիայի գրվածքի գլխավոր դժբախտությունը ոչ թե «կիբեռնետիկան» է, այլ նրանում, որ ոճի կատեգորիան այստեղ հանգեցված է ամեն ինչի, բացի ինքն իրենից դիֆերենցիալ հաշվումների, հեռագրի, ռակետի և տարանտասի արագության տարբերության, էջերի քա-

նակի, ոչ միայն գրքեր կարդալու, այլև հետաստատեսային հաղորդումներ դիտելու անհրաժեշտության, էքսպրեսի և նման ոչ-աշխարհայեցողական, ոչ-կոնցեպտուալ, ոչ-ռճային, ոչ-էսթետիկական երևույթների, մեր ժամանակի արտաքին ատրիբուտների: Սա ոճի միայն պարզունակ ըմբռնում չէ: Սա ոճի, որպես կատեգորիայի առանձնահատկության, բնույթի խախտումն է: Սա ոճի վրա սոցիալ-պատմական պայմանների թողած ազդեցության չափազանց տարրական հասկացողություն է:

Ոչ միայն այս վեճերը, այլև այս երևույթները արդեն կային, կային վաղուց, շատ վաղուց: Եվ, թերևս, ամենատարօրինակը այդ վեճերի մեջ այն է, որ մարդիկ այնպիսի տեսք են ընդունում, կարծեք թե հայտնություն, դյուտ է տեղի ունեցել: Մարդկության գեղարվեստական զարգացման մեջ արդեն կար եգիպտական ստատիկան, կար նաև հունական դինամիկան: Հունական դինամիկան ուներ իր ստատիկան, ինչպես եգիպտական ստատիկան ուներ իր դինամիկան: Ե՛վ մեկը, և՛ մյուսը կապված էին ոչ թե եգիպտական ուղտերի արագության կամ հունական «վազքի հաղթողի» հետ, այլ դարաշրջանի ոգու, մարդկանց հասարակական հարաբերությունների, մարդու բռնակալության և մարդու ազատության հետ: Փարավոնի ճնշող բռնակալական իշխանությունը ծնում էր եգիպտական արվեստի գլխավոր թեման: Գլխավոր թեմայի ծննդի մեջ արտացոլվում էր և՛ ազատությունը, և՛ անհրաժեշտությունը—ոճական ազատությունը արտացոլում էր անխուսափելին (բռնակալությունը անխուսափելիություն էր, նրա արտացոլման հնարավորությունը՝ ազատություն): Ինչ-որ հավերժական, քարացած բան կար այդ ստատիկության մեջ: Նրա մեջ կար նաև ինչ-որ պարադոքսային բան՝ քարացած ալեբաստրե արձանը ավելի դինամիկ էր, քան ալեբաստրե սյուժետային ռելիեֆը: Եգիպտական արվեստի և ստատիկայի գերակշռությունը, և դինամիկայի տարրերը ոճային երևույթներ են և ոչ թե արագության: Այսպիսով, արվեստի մեջ և՛ դինամիկան, և՛ ստատիկան ոճային երևույթներ են, թեև դա չի նշանակում, թե դինամիկայից կամ ստատիկայից անպայմանորեն և անմիջականորեն պետք է բխեցնել ոճի արդիականությունը կամ հնաձևությունը:

Մեր դարի սկիզբը նշանավորվեց տարբեր և նման տենդենցների հարստությամբ արվեստի մեջ: Եղան տենդենցներ միաժամանակ և՛ տարբեր, և՛ նման, այնպիսիք, օրինակ, ինչպես դեկադանսը և ֆուտուրիզմը (ճիշտ է, տարբերությունը այստեղ հույժ

հարաբերական է և հանգում է վերապահությունն ձևին, կամ նույնիսկ «ձևաստեղծմանը»: Ես կուզենայի անդրադառնալ այս երկու տենդենցների փոխհարաբերության միայն մի կողմին: Ֆուտուրիզմը, կարծեք թե, լույս աշխարհ եկավ որպես դեկադանսի արձագանք: Դեկադանսի մեղմ, կամերային հղկվածությանը, չափազանց ընդգծված ձևին ֆուտուրիզմը հակադրեց կիսաքարայրային, կիսաինդուստրիալ փիլիսոփայության տարօրինակ խառնուրդը: Հռչակվեց այսպիսի դավանանք՝ «ավտոմոբիլային բառեր», «արագության դեղեցկություն»: Ֆուտուրիստական բոհեմայնությունը, սակայն, կապված չէր ավտոմոբիլային արագությունների հետ, և «արագության դեղեցկությունը» նրանք տեսնում էին անկախ ինդուստրիալ հայտնագործություններից, վերացական-ձևաստեղծորեն և, իհարկե, սոցիալապես չհիմնավորված կերպով:

Հեղափոխական առաջին տարիների Չարենցի ստեղծագործությունները ռևալիստական են, չնայած նրանց ուժեղ հիպերբոլիզմին, սիմվոլիկային, ծայրահեղ անզուսպ, ուժգին գույներին: Մասշտաբայնությունը և կենսական կոնկրետությունը, ոտանավորի, պատկերի և սիմվոլի ներքին ինտոնացիան, բառերը վերականգնացնող ռիթմը, խոսքի արտահայտչականությունը, դադարը՝ որպես երբեմն բառերով չարտահայտվող տրամադրությունը հաղորդելու միջոց, կառուցվածքի նրբերանգները,— այս ամենը ստեղծել են իսկապես անկրկնելի պոեզիա: Սիմվոլիկան Չարենցի համար դարձել էր հեղափոխական բովանդակության դրսևորման վառ, անսահման ուժեղ, պարզ, միևնույն ժամանակ բարդ մի ձև: Վաղ նախահեղափոխական պոեզիայի աղոտ պատկերները, կապույտ հեռուների, «ոսկե գալիքի», «արծաթե մոռացության», «մանուշակագույն կապույտ անհուսության» մշուշապատ կարոտը լցվելով պատմական նոր բովանդակությամբ, Չարենցի հեղափոխական պոեզիայում դառնում են հեղափոխության նկատմամբ որոշակի, ուժեղ կարոտի արտահայտություն: Այդ տարիներին Չարենցի պոեզիայում հատուկ ուժով երևան եկավ նրա մաներան, որը հետագայում զարմանալիորեն վերափոխվեց դարձավ ուրիշ և, համենայն դեպս, մնաց միևնույն մաներան (20-ական թվականների վերջը—30-ական թվականներ)՝ կարոտ, ընդհատ-ընդհատ վրձնահարվածներով նա կերտում է տպավորիչ վիթխարի ուժի պատկեր՝ խոր իր փիլիսոփայական մտքով: Վրձնահարվածներ, վրձնահարվածներ, վրձնահարվածներ և հանկարծ դծերի ու գույների անզուսպական ավարտվածություն, նկարի կատարյալ ամբողջականություն:

Անցյալում ոճը մեզ մոտ հաճախակի նույնացվում էր մաներա-յի հետ (այդ պատահել է առաջ, պատահում է և այսօր)։ Դա ծայ-րահեղություն է։ Սխալ է։ Սակայն հենց այժմ (առաջ, թվում է, այդ տեղի չի ունեցել) ծնունդ է առել մյուս ծայրահեղությունը (նույն-պես սխալ) ոճի նույնացումը աշխարհայացքի հետ։ Այդ տեսակետը աղքատացնում է թե՛ ոճը, թե՛ աշխարհայացքը։ Իհարկե, արվեստա-գետի աշխարհայացքը վճռական դեր է խաղում ոճի լինելիության, զարգացման և շարժման մեջ, բայց այն բոլորովին էլ համարժեք չէ ոճին։

Ակսել Բակունցի «Պրովինցիայի մայրամուտի» մեջ պրովին-ցիալ առօրեականությունը հնարամիտ ձևով զուգակցվում է պրո-վինցիայի վերջին նախանձախնդրի ֆանտաստիկ անհետացման հետ։ Ֆանտաստիկ անհետացումը, իհարկե, «անանուն մարդու» կործանումն է։ Բակունցի գրական մաներայի գծերն են սրանք։ Վե-րաբերմունքը «անանուն մարդու» կործանման-անհետացման նկատ-մամբ, դարի պրոբլեմները, ժամանակի պրոբլեմները, քաղաքա-կրթության պրոբլեմները, պրպտումներ այդ կործանման հետքե-րով,— սա Բակունցի ոճն է, մի գրող, որը 20-րդ դարի հայ արձա-կի հայտնությունն էր։ Չափազանց հետաքրքրական է այն մանե-ղան, որով դրված է հիշյալ պատմվածքը, մաներա և շատ կոնկրետ, և շատ սիմվոլիկ։ Կոնկրետ ու սիմվոլիկ են և՛ երազանքը, և՛ կոր-ծանումը։ Եվ բանն այստեղ ոչ միայն սիմվոլիկայի, «այուժետային» երազանքի և «այուժետային» կործանման մեջ է։ Բանն ընտրության մեջ է, պրոբլեմի դրվածքի և լուծման մեջ, բանը նրա գեղարվեստա-կան իմաստավորման մեջ է, մեծ պրոբլեմի ինչ-որ կողմերը շեշ-տելու, ընդգծելու մեջ։ Իսկ դա մի ոճ է, որի մեջ ներառված է այն գրական մաներան, որն իր ընդհանուր տեսքով հանդիսանում է 20-րդ դարի նվաճումը։ Այս ոճն ու այս մաներան, արդիականու-թյան հետ ոճի այս հարաբերակցությունը հիմք են տալիս խոսելու բակունցյան արձակի մասին, Բակունցի գրական ոճի մասին, ոճ՝ այս բառի լայն առումով։

Մեթոդի և աշխարհայացքի միասնությունը ընդհանուր միաս-նություն է, իսկ ոճը շարունակում, զարգացնում ու խորացնում է այդ ընդհանրությունը, դա երբեք չհասցնելով, սակայն, «ունիֆոր-մայի»։ Ի դեպ, տարբեր մաներաները և նույնիսկ ոճային տարբեր գծերը երբեմն համատեղվում են ոչ միայն մեկ մեթոդի (ավյալ դեպքում՝ սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդի) ներկայացուցիչնե-րի ստեղծագործության մեջ, այլև նույնիսկ մեկ գրողի ստեղծագոր-

ծությյան։ Իհարկե, Դ. Դեմիրճյանի և՛ «Վարդանանքը» և՛ «Ջակոնան» միևնույն մեթոդի երկեր են։ Սակայն այս երկուսի ոճային գծերը տարբեր են։ Դա տեղի է ունենում բնավ էլ ոչ այն պատճառով, որ մեկի հիմքում ընկած է հայկական թեմա, մյուսի հիմքում՝ հրեականը, և ոչ էլ նրանից, որ այդ երկերից մեկը արտացոլում է պատմական թեմա, մյուսը՝ ժամանակակից։ Այդ երկերի ոճային գծերի տարբերությունը (ոճն, իհարկե, մեկ է) պայմանավորված է այն փիլիսոփայական, գեղարվեստական, էսթետիկական սկզբունքներով, որոնք ընկած են «Վարդանանքի» և «Ջակոնայի» հիմքում։ Որպես արդյունք՝ մի երկը դրողի ստեղծագործական ամբողջ ճանապարհի ոճային հանրագումարն է, մյուսը՝ ոճային տարատեսակը։ Սակայն սա բոլորովին չի նսեմացնում սուր, լարված, ինքնատիպ, հետաքրքրական «Ջակոնա» պատմվածքի արժանիքները։ Մինչդեռ «Վարդանանքը» ոչ միայն Դեմիրճյանի ստեղծագործական ուղու, այլև հայկական պատմական վեպի ոճային հանրագումարն է (Մուրացան—Բաֆֆի—Զորյան—Դեմիրճյան)։ «Էպիկական լուսարացը» և «Գիրք ճանապարհին» Ե. Չարենցի հանրագումարային ստեղծագործություններն են։ Իսկ դեպի այդ գրքերը Չարենցը եկել է և՛ «Ծիածանից», և՛ «Ամբոխները խելագարված»-ից, և՛ «Տաղարանից», այսինքն՝ այն ստեղծագործություններից, որոնք իրենց մաներայով մեծապես տարբերվում են հետագայի, հանրագումարային, Չարենցի բանաստեղծական աշխարհը առավել լրիվ դրսևորող երկերից։

Ուրեմն՝ ոճը ժանր չէ, մաներա չէ, պոետական տարերք չէ։ Ե՛վ ժանրը, և՛ մաներան, և՛ պոետական տարերքը կարող են ոչ միայն չհամընկնել, այլև դանվել խոր հակասության մեջ, և, այնուամենայնիվ, ոճը, ոճային ուղղությունը, ոճային կոնցեպցիան, այդ բոլորով հանդերձ, կարող են լինել միանշանակ։ Դասական օրինակ է Չարենցի «Ես իմ անուշ Հայաստանի» բանաստեղծությունը և «Երկիր Նաիրի» վեպը։ Ժանրերն այստեղ տարբեր են (ոդեշունչ քնարերգություն և երգիծական պրոտեսկ), սակայն դրանք տարբեր չեն ոճային տեսակետից։ Դա մեկ ոճ է, մեկ ոճային իմաստավորում, մեկ ոճային կոնցեպցիա, որովհետև թե՛ մեկ, թե՛ մյուս ստեղծագործության հիմքում Հայաստանն է (միևնույն Հայաստանը), վերաբերմունքը Հայաստանի նկատմամբ (միևնույն վերաբերմունքը), միևնույն պրոբլեմները, պրոբլեմի միևնույն լուծումը։ Տարերքի (սեր և ատելություն), մաներանների (քնարերգություն և պրոտեսկ), ժանրերի (քնարերգություն և սատիրա) ծայրագույն հակադրությու-

նը կերպարանափոխվում է զարմանալի միասնության, ոճային ներդաշնակության, միասնական ոճի, ոճային կոնցեպցիայի:

Այսպիսով, մաներայի և ոճի փոխհարաբերության պրոբլեմը բարդանում է ինքնին բարդ այդ կատեգորիաների բազմաթիվ վարիանտների առկայությամբ:

Զ. ԱՂԻԿԱՍՅԱՆ

ՍՅՈՒԺԵՏ ԵՎ ԲՆԱՎՈՐՈՒԹՅՈՒՆ

Ռեալիստական գրականության մեջ բացառիկ է սյուժեի դերը: Դա պայմանավորված է ռեալիստական գրականության հիմնական առանձնահատկությամբ՝ կյանքի ճշմարտացի արտացոլման հանդամանքով: Կյանքը գրականության մեջ չի ներհոսում մեխանիկորեն, լուսանկարչական կադրերի կամ ժամանակագրական պատկերների ձևով, այլ խտացվում է այնպիսի գործողությունների ու մարդկային բնավորությունների մեջ, որոնք բացահայտում են հասարակական կյանքը՝ հակասությունների մեջ: Սյուժեն է, որ երկի մեջ դառնում է գործողությունների ու դեպքերի այն սիստեմը, որի միջոցով դրսևորվում են բնավորությունները, նրանց կապերն ու հարաբերությունները: Ուրեմն սյուժեն բնավորությունների՝ գեղարվեստական կերպարների հետ կապ ունեցող կատեգորիա է, մարդկային ամենաբազմազան և բարդ հարաբերությունները խտացված կերպով դրսևորելու միջոց:

Ինչպիսի՞ բնորոշում է տրվում սյուժեին սովետական գրականագետների կողմից:

Որոշ տեսաբաններ, հենվելով Հեգելի գեղագիտական առանձին դրույթների վրա, սյուժեն բնութագրում են որպես «դեպքերի սիստեմ»: Ուրիշները, ելնելով գրականության կուռակած փորձից և դասական գրականության նշանավոր գեմքերի ասույթներից, այդ բնորոշումը համարում են թերի: «Գրականության տեսության» դասագրքում Լ. Տիմոֆեևը սյուժեն համարում է բովանդակության բացահայտումը՝ «որոշակի կենսական դեպքերի ձևով», «որոնք տեղի են ունենում տվյալ մարդկանց հետ»: «Երբ գեղարվեստագետը

իր պատկերած մարդկանց բացահայտում է նրանց արարքների օգնությամբ, որոնք առաջ են գալիս կյանքի հանգամանքներից, մենք գործ ունենք այսպես կոչված սյուժեի հետ, որպես կոմպոզիցիայի ձևերից մեկի»[1]:

Վերջերս հրատարակված «Գրականության տեսության» առաջին հայերեն դասագրքում Եդ. Ջրբաշյանը սյուժեին տվել է հետևյալ հակիրճ բնորոշումը. «Գրական ստեղծագործության մեջ պատկերված դեպքերի, գործողությունների, մարդկային կապերի ամբողջությունը կոչվում է սյուժե»:

Ինչպես այս բնորոշումները, այնպես էլ պարբերական մամուլում և գրականագիտական աշխատություններում սյուժեի մասին արտահայտված կարծիքները իրենց հիմնական իմաստով հանդում են Գորկու բնորոշմանը:

«Ջրույց երիտասարդների հետ» հոդվածում Գորկին ասում է, որ գրականությունն հասկացողությունը իր մեջ պարունակում է երեք տարր. առաջինը՝ լեզուն, երկրորդը՝ թեման, երրորդը՝ սյուժեն:

«Գրականության երրորդ տարրը,— նշում է Գորկին,— հանդիսանում է սյուժեն, այսինքն՝ կապերը, հակասությունները, համակրություններն ու հակակրությունները և ընդհանրապես մարդկանց փոխհարաբերությունները — այս կամ այն բնավորության, տիպի աճի և կազմակերպման պատմությունը»[2]:

Այսպիսով, ռեալիստական երկի համար սյուժեն ոչ միայն «դեպքերի սիստեմ» է, այլև «կապեր, հակասություններ, համակրություններ ու հակակրություններ» և «բնավորության, տիպի աճի և կազմակերպման պատմություն»: Գորկիական այս բնորոշման մեջ հատկապես շեշտված է սյուժեի, որպես բնավորության «կազմակերպման պատմության», նրա հակասությունների ու համակրությունների բացահայտման համար կարևոր դերը: Իսկական արվեստը դեպքը և գործողությունը պատկերում է մարդուն ցույց տալու, նրա զարգացման պատմությունն ստեղծելու համար: Բայց գործողությունն ու դեպքը երկրորդական հանգամանք չեն, որովհետև մարդը կոնկրետ ու կենդանի երևում է իր գործերի ու արարքների, կապերի ու հարաբերությունների, կոնֆլիկտների մեջ, նրա ներքին հոգեկան կյանքը ևս անջատ չէ նրա գործերից և ուրիշ մարդկանց հետ ունեցած փոխհարաբերություններից:

---

[1] Л. Тимофеев, Теория литературы, Учпедгиз, М., 1948, стр. 137.
[2] М. Горький, Собр. соч., т. 27, Госиздат, М., 1953, стр. 215.

Սյուժեի էությունն ու առանձնահատկությունները ամենից ավելի պարզ արտահայտվում են վեպի ժանրում: Ռեալիստական վեպի սյուժեն կառուցվում է գործողության և բնավորության միջև եղած սերտ կապի վրա, դառնալով գործողությունների ու դեպքերի այնպիսի սիստեմ, որի մեջ դրսևորվում են բնավորություններն իրենց կապերով ու հարաբերություններով և որոնք, իրենց հերթին, դառնում են արտացոլումը հասարակական հակասությունների ու կոնֆլիկտների: Ահա դրանով էլ սյուժեն դառնում է ոչ միայն ձևի, այլև բովանդակության կատեգորիա: Սյուժեն երկի մեջ ոչ միայն սխեմա է, կամ հիմնականում, դեպքերի ու գործողությունների նպատակահարմար հաջորդականություն միայն, այլ կապված է ռեալիստական արվեստի այն նշանավոր սկզբունքի հետ, որ հռչակել են մարքսիզմի հիմնադիրները՝ «տիպական բնավորությունը տիպական հանգամանքներում»: Թե՛ հանգամանքները (այլ կերպ ասած՝ պայմանները, գործողությունները, դեպքերը), թե՛ բնավորությունները պետք է բխեն կյանքի ճշմարտությունից և միաժամանակ տրամաբանական կապ ունենան միմյանց հետ, բխեն մեկը մյուսից, պայմանավորվեն մեկը մյուսով: Գրողի կողմից կյանքի ճշմարտությունն զգալու, կարևորը երկրորդականից տարբերելու ձիրքին պետք է միանա գործողությունների մեջ տրամաբանական կապ ստեղծելու կարողությունը, հակառակ դեպքում սյուժեն դեղարվեստական չի լինի:

Պատահում է, որ գրողը գերագնահատում է դեպքն ու գործողությունը: Մանավանդ եթե նա գրում է մեծ իրադարձությունների, մարդկային անսովոր մեծ տեղաշարժերի մասին, դրանք այնպես են կլանում նրա ուշադրությունը, որ օր առաջ ուզում է նրանց ընդհանուր բնութագիրը հասցնել ընթերցողին, իսկ մարդը, հերոսը չկա դրանց կենտրոնում, նա չի երևում իր վերաբերմունքով դեպի նույն այդ իրադարձությունները: Գործողությունները նկարագրվում են ոչ թե մարդու արարքները և մտքերը, այսինքն՝ բնավորությունը ցույց տալու, այլ դեպքերի պատմական դերը վեր հանելու համար: Այս դեպքում ընթերցողը գործ ունի թերևս արժեքավոր ակնարկի, բայց ոչ գեղարվեստական երկի հետ: Իսկ եթե միանգամայն իրական դեպքերը նկարագրվում են այն նպատակով, որ դրանց ուղղությամբ ցույց տրվեն հերոսի կամ հերոսների գործերը, մտքերն ու ապրումները, նրանց ճակատագրերը, այդ դեպքում արդեն գեղարվեստական սյուժեն:

Վերջին տարիներին ինչպես սովետական դրականության, այն-

պես էլ սովետահայ գրականության մեջ ստեղծվեցին այդ բնույթի սյուժե ունեցող շատ երկեր, այդ թվում և՛ վեպեր։ Դրանք գլխավորապես նվիրված են Համաշխարհային առաջին պատերազմի, ռևոլյուցիայի ժամանակաշրջանի և Հայրենական պատերազմի տարիների անցքերին։ Սյուժեները համապատասխանում են ժամանակագրական կարգով զարգացվող դեպքերին, կամ եթե ոչ սյուժեի բոլոր օղակները, ապա առանձին օղակներ համընկնում են կոնկրետ պատմական իրականության իրադարձություններին։ Այդ իրադարձությունների մեջ զարգանում են հերոսները, կազմավորվում ու ամրոզջանում բնավորությունները, պարզվում նրանց ճակատագրերը։

Որքան էլ առաջին հայացքից խայտաբղետ սյուժեով կառուցված երկի տպավորություն է թողնում Մահարու եռագրությունը, բայց ներքուստ նա հետևողականորեն զարգանում է կոնկրետ պատմական դեպքերի վրա հենված սյուժեով, գործող անձերից շատերի բնավորությունները դրսևորվում են պատմականորեն կոնկրետ իրադարձությունների մեջ։ Օրինակ. «Դաշնակ կոմիտե» քեռին Վանի գաղթի հենց առաջին օրերին, ժողովրդի համար ճակատագրական այդ ծանր պայմաններում, հակադրվում է նրան իր մորթապաշտությամբ ու քաղքենիական փիլիսոփայությամբ, իսկ նրա մայրը երևում է ճիշտ հակառակ բնավորության գծերով՝ անձնազոհությամբ ու մարդասիրությամբ։

Դեպքերի հաջորդական ընթացքից առանձին հատվածներ ընտրելով և դրանք դարձնելով սյուժեի օղակներ, հեղինակը բացահայտում է բնավորությունները և նրանց արարքների ու մտքերի միջոցով իմաստավորում դեպքը և ոչ թե ինքն է նկարագրում դրանք։ Այս ձևով հետագայում զարգացվում է «դաշնակ կոմիտե» Տիգրանի կերպարը և նրա միջոցով բացահայտվում դաշնակցության վերաբերման պատկերը, ասպարեզ են գալիս և իրենց բնավորությունների կազմավորման պատմությամբ հիշվող կերպարներ դառնում նաև Թիֆլիսի հասարակության զանազան խավերի ներկայացուցիչներ, գրողներ, բանվորներ ու պատմական անձնավորություններ։

Գ. Մահարու վեպում զգալի տեղ են գրավում որբանոցային կյանքը, հեղինակի մանկության ու պատանեկության հետ կապված հիշողությունները և բնական է, որ այս հատվածներում անմիջականորեն չի զգացվում քաղաքական դեպքերի սերտ կապը վիպական գործողությունների և բնավորությունների հետ, բայց քանի որ

դրանք կենսագրական են, այսինքն՝ եղելություն, սյուժեի կառուցման մեջ որևէ ներքին հակասություն չկա։ Ողբերգական են այն դեպքերը, որոնց մասին պատմում է հեղինակը, բայց նրան հաջվադեպ է թողնում հումորի ղգացումը. դրա շնորհիվ վեպը զարգանում է թեթև ընթացքով, առանց կենսական բարդ մանրամասնությունների և լարվածության, կարծես թե հեղինակը թղթին է հանձնել իր առաջին, հաճախ մակերեսային տպավորությունները կյանքից։ Թերևս այս հանգամանքն է առիթ տվել որոշ գրականագետների Մահարու գրելաձևը բնորոշելու որպես «իմպրեսիոնիստական ընկալումը» «ռեալիզմի ձևերից մեկը» դարձնելու հաջող եղանակ։ Սակայն չի կարելի մոռանալ, որ Մահարին լոկ տպավորությունների գիրք չի գրել, այլ գեղագետի նուրբ ճաշակով ընտրություն կատարելով դեպքերի միջև, իրեն հետաքրքրող մարդկանց գրել է այդ դեպքերի և գործողությունների կենտրոնում և, բացահայտելով նրանց վարքագիծն ու բնավորությունը, դրանով իսկ բացահայտել ժամանակի հասարակության մեջ կատարված փոփոխությունները, հակասություններն ու զարգացման տենդենցները։ Այսպիսով, չնայած որոշ «շեղումներին», մենք գործ ունենք ռեալիստական սյուժեի հետ։

Մահարու «Երիտասարդության սեմին»-ը «դեպքերի վեպ» լինելով հանդերձ, միաժամանակ պրոբլեմային է։ Նրա մեջ բոլոր գործողություններն ու բնավորությունները միավորված են այն միասնական գաղափարի շուրջը, թե հայ ժողովրդի փրկությունն ու ապագան սոցիալիստական կարգերի հաստատման մեջ է։ Ուրեմն սյուժեն այս երկի մեջ ինքնանպատակ չէ, այլ զարգանում է որոշակի տրամաբանությամբ և հանգում է պրոբլեմի լուծման։

Նաիրի Զարյանի «Պարոն Պետրոսը և իր նախարարները» վեպի սյուժեի սիստեմում կան դրամատիկական հանգույցներ, գաղափարական կոնֆլիկտ հոր և որդու միջև, սոցիալական կոնֆլիկտ բռնակալ իշխանավորի և որբ երեխաների միջև։ Այսպիսով, այս վեպի սյուժեն զտարյուն «դեպքերի սյուժե» չէ, բնավորությունները նույնպես կոնկրետ-իրականի և ստեղծագործականի սինթեզ են։ Բայց այնուամենայնիվ սյուժեի հիմքը պատմական կարևոր իրադարձություններն են, քաղաքական անցքերը։

Աղավնու «Շիրակ» վեպում պատմում է երեխան, բայց նա պատմում է նույն պատերազմի, քաղաքական, ուղղակի իրադարձությունների մասին, միայն թե նա այդ բոլորի մասին գիտե իրենց գյուղի մասշտաբով և պատմում է երեխայի ընկալմամբ։

Վեպի առանձին մասերի վերնագրերի մեջ՝ «Բարով Նիկոլի թախտը դլխին շուռ դա», «Անկախ Հայաստան, Նիկոլի բոստան, Խմբապետ Վոստան» երդիծական երանգով արտահայտված են կարևոր իրադարձությունները Ռուսաստանում և նահանգներում՝ Թագավորի գահընկեցությունը և դրա հետևանքները Հայաստանում, դաշնակցականների տիրապետության տխուր օրերը և նրանց պարտությունը։ Այս դեպքերին լրիվ համապատասխան էլ զարգանում են գործողությունները և երևում են մարդիկ իրենց հայացքներով, վարք ու բարքով։ Վեպի հերոսուհին՝ Արծվնակը, մի տեղ ուղղակի ասում է. «...Հիմա արդեն խելքս մի քիչ գլուխս է եկել և կարող եմ պատմել, թե ինչպես եղավ, որ մեր գյուղում աշխարհը շուռ տվեցինք»։ «Շիրակը» դեպքերի ժամանակագրություն չէ, ինչպես նաև ավելի խորն է, քան միայն գյուղացիության քաղաքական տրամադրությունները պատկերող ստեղծագործություն, որովհետև Ալենա ապոր, Արծվնակի, նրա տատի, քեռու, տանուտեր Սիմոնի, գեղջկուհի Հերիքնազի կերպարների միջոցով տրված է գյուղի նիստուկացի, այդ դարաշրջանի հայ գյուղի սոցիալական վիճակի լայն պատկերը և, մանավանդ, դրված և լուծված է չքավոր գյուղացի Աղաբեկի ընտանիքի ճակատագրի հարցը։ Վեպը կառուցված է այն դեպքերի վրա, որոնցով «աշխարհը շուռ տվեցին» Հայաստանի բանվորներն ու գյուղացիները։

Այսպիսի սյուժեի շատ բնորոշ օրինակ է Հր. Քոչարի «Մեծ տան զավակները» վեպի սյուժեն։ Դժվար է նույնիսկ ասել՝ հեղինակը հատկապես վիպական սյուժե՞ է ստեղծել, թե՞ գիտակցաբար այն կառուցել է Սովետական Բանակի շարքերում իրականում դրծող 76-րդ դիվիզիայի մարտական գործողությունների վրա։ Վեպի սկզբում տրվում են պատերազմի առաջին էտապի, սովետական ղորքերի նահանջի հետ կապված գործողությունները, այնուհետև հաջորդաբար հարձակման նախապատրաստման էտապի, ապա ղլխավոր հարձակման, Ստալինգրադի պատմական հաղթանակի և Կուրսկ-Բելգորոդ ալեղի մոտ ծավալված մարտերի պատկերները։ Պատերազմի տարբեր էտապներում դեպքերի մեջ համապատասխանաբար զարգանում են վեպի հերոսները, բացահայտվում են նրանց բնավորությունները ու կապերը։ Դրանցից մի քանիսը «բնավորության զարգացման» իսկական պատմություն ունեն։ Պատերազմի սկզբում նրանք դեռ անփորձ դինվորներ են, դժվարին ու բարդ գոտեմարտերում նրանք կոփվում են հոգեպես, դրսևորվում են նրանց հայրենասիրությունն ու ինտերնացիոնալիզմը։ Բայց եթե

հեղինակին հաջողվել է պատերազմական զանազան պայմանները, մասնավորապես մարտերը օգտագործել որպես շարքային բազմաթիվ դինվորների բնավորություններ ստեղծելու միջոց, ապա այդ բանը պակաս է հաջողվել բարձր հրամանատարության ներկայացուցիչների բնավորությունների կերտման դեպքում: Այս վերջիններս չունեն այն թաքնություն, ինչ որ շարքային մարտիկները, նրանք որոշ չափով կրկնում են քաղաքացիական կռիվների հերոսներին: Սակայն այս երևույթը չի բխում սյուժեի կառուցման նշված սկզբունքից: Ընդհակառակը, թվում է, թե հենց պատերազմի վճռական փուլերը, մարտական գործողություններն են այն ամենահարմար ասպարեզը, որտեղ կարող էին երևալ սովետական հրամանատարները՝ իրենց հոգևկան բազմակողմանի հատկություններով: Բայց Հր. Քոչարը ամեն կերպ խուսափել է բարձր հրամանատարության ներկայացուցիչներին ներքին խոր հակասություն վերագրելուց, աշխատել է այնպես ցույց տալ, թե նրանք ամեն ինչ նախօրոք գիտեին, նույնիսկ առաջին ամիսների նահանջը նախատեսել էին:

«Մեծ տան զավակները» վեպի սյուժեն նույնպես միատարը չէ: Նրանում կան մասեր, որոնց մեջ սյուժեն, չհետևելով պատերազմական դեպքերից, կառուցված է հերոսների մեջ կոնֆլիկտների ստեղծման, դրանց միջոցով նրանց բնավորությունների բացահայտման սկզբունքով: Այդպիսի հատվածներից է, օրինակ, վեպի՝ Վովչա քաղաքին և այնտեղ գործող հերոսներին նվիրված մասը: Այստեղ տեղի ունեցող դեպքերի ոլորտում հերոսները դրված են միմյանց հետ բարդ և հակասական հարաբերությունների, կոնֆլիկտների մեջ, նրանց արարքներն ու բնավորությունները բացահայտվում են ոչ թե անմիջականորեն պատերազմական մարտերի, այլ միմյանց հետ հոգեբանական կոնֆլիկտների ու հակասական հարաբերությունների մեջ: Սյուժեի սիստեմում ներդրված են դրամատիկական, հոգեբանական հանգույցներ, որոնց շնորհիվ այդ մասերը զերծ են միապաղաղությունից, ծանրաբեռնված չեն նկարագրական բնույթի պատկերներով: Հր. Քոչարի վեպում շատ սարդ երևում են «դեպքերի սյուժեի» թե՛ առավելությունները և թե՛ թերությունները, իսկ «պրոբլեմային սյուժեի»՝ միայն առավելությունները:

Կապ ունի՞ արդյոք «դեպքերի սյուժեի» հետ Գ. Սևունցի «Գևրիներ» վեպը, չէ՞ որ այնտեղ քաղաքական անցուդարձի, պատերազմական գործողությունների պատկերներ չկան: Կապ ունի,

որովհետև դերինների կյանքի այն հատվածը, որ վեպի նյութ է ընտրված, պատկերված է հերոսների հետ տեղի ունեցած ժամանակավրեպական դեպքերի ձևով։ Սովետական դինվորները փախչում են գերմանական ճամբարից, հետո դնում են այս կամ այն քաղաքը, հանդիպում պանպան մարդկանց, նորից ընկնում հակառակորդի ձեռքը, բաժանվում իրարից, և ամեն մեկին տարբեր ճանապարհով վերջապես հաջողվում է միանալ Սովետական Բանակին։ Այսժեի հիմքը գերինների հետ կատարվող դեպքերն են և ոչ թե հատուկ, կոնֆլիկտ պարունակող հարաբերությունները հերոսների միջև։ Այդ է պատճառը, որ դերինների բնավորությունների մեջ հատկապես դրսևորվում է նրանց մի դիծը՝ Սովետական Բանակին միանալու, որպես սովետական մարդ ապրելու կամքը։ Տեղին է այս վեպի դրամատոններից մեկի տված բնութագիրը Սևաստի հերոսներին՝ «անընկճելիներ»։ Բայց թերևս այսժեի այս բնույթով պետք է բացատրել այն իրողությունը, որ «անընկճելի» լինելով հանդերձ, դրանք բազմակողմանի հարուստ կերպարներ չեն, այլ ավելի շատ ակնարկի հերոսներ։

Եվ առհասարակ ի՞նչ պակասություններ և ի՞նչ առավելություններ ունի այս բնույթի այսժեն, խոստանո՞մ է արդյոք զարգացման հեռանկարներ։

Ամենից առաջ չի կարելի չնշել, որ այս տիպի այսժեով վեպը հայ գրականության մեջ որոշ չափով նորություն է, կամ համենայն դեպս նոր գրականության մեջ նա շատ տարածված չի եղել և պարունակում է նորարարության տարրեր։ Նորարարության այդ տարրերն արտահայտվում են նրանում, որ ճշմարիտ, իրական դեպքերի մեջ ցույց տալով հերոսներին, ստեղծելով բնավորություններ, այդպիսի վեպը դեղարվեստական խտացման հետ միասին ավելի մոտ է իրականությանը և նրանում նկարագրված երևույթները ընթերցողին հավատալի են թվում։ Այդ պատճառով մեծ է նման վեպերի ճանաչողական-դաստիարակչական արժեքը։ Բացի դրանից, ինչպես ամեն մի բնույթի դեղարվեստական ստեղծագործության, այնպես էլ այսպիսի այսժեով երկի հաջողությունը կապված է դրողի անհատական ստեղծագործական խառնվածքի, ձիրքի հետ։ Շնորհալի դրողը դեպքերի այսժեով, անգամ կենսագրական կամ ինքնակենսագրական դեպքերի ու եղելությունների վրա այսժե ստեղծելով, կարող է այնպիսի վեպ գրել, որ աչքի ընկնի մեծ հնչեղության հասարակական բովանդակություն ունեցող կերպարներով։ Սակայն վեպերի կոնկրետ փորձը բերում է նաև մի այլ եղրակացության։

Որքան էլ նման սյուժեով ստեղծված վեպերից շատերը հանդիսանում են վերջին տարիների սովետահայ վեպի հաջողությունները, բայց այդ վեպերի մեջ դեպքերը զգալիորեն ճնշում են բնավորությունների, նրանց ճակատագրերի վրա: Մասսայական գործողությունները նեռվելով առաջին պլան, իմաստավորվում են ոչ թե հերոսների, նրանց հայացքների ու մտքերի միջոցով, այլ նկարագրվում են հեղինակի կողմից: Այդ վեպերում թեև կան բնավորություններ, հաճախ կենդանի և թարմ, բայց մեծ խտացման կերպարներ չկան: Ռևոլյուցիայի ժամանակաշրջանը պատկերող վեպերը չտվին ռևոլյուցիոների, բոլշևիկի մեծ մասշտաբի կերպարը, Հայրենական պատերազմին նվիրված վեպերը նույնպես սովետական մարդու խտացված, չմոռացվող կերպար չստեղծեցին, Սովետական Բանակի ժամանակակից հրամանատարի բազմակողմանի և կենդանի բնավորության փոխարեն նրանք առայժմ տվին էպիզոդիկ կերպարներ: Մինչդեռ հայտնի է, որ ինչպես առհասարակ արվեստի ու գրականության, այնպես էլ մասնավորապես վեպի հիմնական նպատակը մեծ մասշտաբի բնավորությունների ստեղծումն է: Սա, իհարկե, նորություն չէ: Դեռևս 30-ական թվականներին անգլիացի կոմունիստ գրականագետ Ռալֆ Ֆոկսն իր «Ժողովուրդ և վեպ» աշխատության մեջ շատ պարզ ու որոշակի արտահայտել է այդ միտքը. «Թվում է, թե կարիք չկա մեկ անգամ ևս ընդգծելու այն հանրահայտ ճշմարտությունը, որ վեպի գլխավոր նպատակը — բնավորության ստեղծումն է»[1]:

Մեր ասելիքն այն է, որ դեպքերի խրոնիկայի վրա կառուցվող սյուժեն չի կարող դառնալ այն ամենանպատակահարմար սյուժեն, որի միջոցով պետք է ստեղծվեն մեր օրերի մարդու գեղարվեստական դիմանկարները, որ նա իր մեջ թաքցնում է դեպքերին առավելություն տալու և դրանով իսկ բնավորությունների մանրացման, մարդու ճակատագրի թերի բացահայտման վտանգ: Բնական է, որ այդպիսի սյուժեն գործնականում էլ չի դարձել գերակշռողը կամ հիմնականը ժամանակակից վեպի համար: Նրա կիրառման բավականաչափ տարածված լինելը ոչ միայն սովետահայ, այլև ամբողջ սովետական գրականության մեջ գրականագետները իրավացիորեն ստիպում են նրանով, որ այդ վեպերը նվիրված են մեծ իրադարձությունների, որպիսի հանգամանքը թելադրում է պատմական ճշմարտությանը հավատարիմ մնալու պահանջ: Մյուս կողմից

[1] Ральф Фокс, „Роман и народ", 1960, М., стр. 145.

«դեպքերի սյուժեն» տալիս է մասսաների մեծ տեղաշարժերի պատկերման որոշ հարմարություններ։ Դրանով էլ բացատրվում է նրա տարածված լինելը։

Բաղմաթան են ժամանակակից վեպերն իրենց սյուժետային կառուցվածքով, բայց մեծ մասն, այնուամենայնիվ, ձգտում է կլասիկ վեպի օրինակով սոցիալական, հոգեբանական, ինչպես նաև քաղաքական պրոբլեմներ դնել սյուժեի հիմքում, կոնֆլիկտների շուրջը զարգացնել գործողությունները և բացահայտել բնավորությունները։ Մի կողմ թողնելով այն հարցը, որ այդ կոնֆլիկտները հաճախ խորը, կենսական չեն լինում, որն անպայման տանում է դեպի խախուտ սյուժեն, պետք է նշել հետևյալ հանգամանքը. եթե իրական դեպքերի վրա կառուցված սյուժեի ժամանակ առանձնապես մեծ չէ գործողությունների տրամաբանական զարգացման նշանակությունը, որովհետև դեպքերի հաջորդականությունն է փոխարինում տրամաբանական կապին, ապա պրոբլեմի շուրջը կառուցվող սյուժեի դեպքում դա հանդիսանում է վեպի հաջողության գրավականներից մեկը։ Այստեղից առաջ է գալիս սյուժեի մեջ պատահականությունների և զուգադիպությունների ընդունելիության և անընդունելիության հարցը։ Ամեն մի գործողություն, դրամատիկական հանգույց, դեպք, որ հեղինակը մտցնում է սյուժեի սիստեմի մեջ, հետապնդում է հերոսների կապերի, հարաբերությունների, բնավորությունների այս կամ այն կարևոր կողմի բացահայտման նպատակ։ Գրականության կլասիկները, իսկական տաղանդավոր հեղինակները, երբեք չեն նկարագրում որևէ գործողություն կամ մարդ միայն նրա համար, որ նա իրենց աչքին է ընկել, շարժել է հետաքրքրությունը։ Այդ դեպքը կարող է և որևէ իմաստ ունենա,— ոչ մի երևույթ կյանքում զուրկ չէ իմաստից,— բայց կապվա՞ծ է արդյոք նա երկի միասնական պրոբլեմի, դաղափարի հետ, տրամաբանորեն մնրվո՞ւմ է արդյոք սյուժետային սիստեմին, թե՞ ոչ։ Եթե ոչ, ապա դա այն պատահական դեպքն է կամ մանրամասնությունը, որն անթույլատրելի է դեղարվեստական երկի մեջ։

Բայց կոնկրետ ի՞նչն է կոչվում պատահական և ինչը՝ ոչ պատահական։ Մի՞թե, օրինակ, անթույլատրելի է վեպի հերոսներից որևէ երկուսի պատահական հանդիպումը որևէ տեղ, որևէ ժամանակ։ Արդյոք պարտադի՞ր է, որ հեղինակը ստիպեր նրանց ինտրիգ և նոր միայն հանդիպել միմյանց։ Խոսքն այս տեսակի պատահականությունների մասին չէ։ Ընդհակառակը։ Հեղինակները հաճախ իրենք են ստեղծում այդ պատահականությունները՝ ելնելով իրենց

երկի միասնական իմաստից, պրոբլեմից, կերպարները ամբողջացնելու խնդրից և այլն: Այս դեպքում պատահականությունը ոչ միայն թույլատրելի է, այլև անհրաժեշտ: Օրինակ, Շահեն Թաթիկյանի «Նրա ճանապարհը» վեպում կա մի պատահական հանդիպման օրինակ: Պատանի Սամվելը այդի գնալով տեսնում է 14 տարեկան մի անծանոթ աղջկա: Այդ աղջիկը հետագայում դառնում է վեպի հերոսուհիներից մեկը և նրա ու Սամվելի միջև զարգացող հարաբերությունները բացում են նրանց բնավորությունների շատ հուզիչ կողմեր, նրանց կապերի միջոցով ստեղծվում է նեպի տարիների հասարակական հարաբերությունների կացության մի ամբողջ հետաքրքիր պատկեր: Այսպիսի «պատահականությունները» դեղարվեստական այուժեի մեջ բացառված չեն: Կարող է պատահել, որ դրանք տեղի են ունեցել կյանքում, բայց հեղինակը վերցրել և կապել է դրանք իր երկի այուժեին ոչ թե ամեն տեսած նկարագրելու մղումից, այլ նրա համար, որ կարևոր է իր վեպի նպատակն իրագործելու, իր գաղափարը գեղեցիկ կերպով մարմնավորելու համար: Բայց մեր վեպերից կարելի է բերել պատահականությունների այնպիսի օրինակներ, որոնք չեն բխում վեպի ընդհանուր ոգուց, չունեն դեղարվեստական իմաստ և իջեցնում են երկի մակարդակը:

«Ռուսական անտառ» վեպը ժամանակակից լավագույն վեպերից մեկն է համարվում, բայց նրա ամենաբարյացակամ քննադատներն անգամ նշում են, օրինակ, որ Պոլյայի հանդիպումը Գրացիանսկու հետ՝ ամբապատատարանում, անընդունելի պատահականությունների թվին է պատկանում, որովհետև վեպի ամբողջ տրամաբանությամբ Պոլյան պետք է հատկապես որոներ և նոր գոներ ու խոսեր Գրացիանսկու հետ. պատահաբար նրան տեսնելը Պոլյայի կերպարի զարգացումը զրկում է հետևողականությունից, խախտում է տրամաբանությունը:

Հմ. Սիրասն իր «Արարատ» վեպում գլխավոր հերոս Ասքանազ Արարատյանի բարձր բարոյական հատկությունները պատկերում է պատերազմի ծանր տարիներին, պարտիզանական պայքարի պայմաններում ուկրաինացի հրամանատարի ընտանիքին, ինչպես նաև իր հարազատներին և ծանոթներին ցույց տված նրա զգայուն վերաբերմունքի էպիզոդներով: Բայց հեղինակը նպատակ է դրել (և իհարկե լավ նպատակ) Արարատյանին ցույց տալ նաև անհատական զգացումների ու ապրումների ոլորտում, այսինքն՝ սիրո մեջ: Եվ ահա այստեղ նա վեպի սկզբում այուժեի շղթայի մեջ է մտցնում Ասքանազի և Վարդուհու սիրո պատմությունը: Բայց Վարդուհին,

որպես բնավորություն դեռ իրեն չդրսևորած, ենթարկվում է ավատապատահարի և մեռնում։ Ո՛չ սիրո այդ պատմությունը, ո՛չ դժբախտ պատահարը վեպի հետագա զարգացման մեջ որևէ դեր չեն խաղում, դրանցով չի բացահայտվում հերոսների բնավորության որևէ հատկանիշ, պատահականությունը մնում է պատահականություն։

Նոր-Այրի «Ոլորտներում» վեպի սյուժեն ընդհանուր առմամբ կառուցված է մի շատ ժամանակակից և ճշմարիտ պրոբլեմի շուրջը. ի՞նչ է անհրաժեշտ գյուղում առաջացած դժվարությունները հաղթահարելու և կոլտնտեսությունները վերելքի լայն ճանապարհ դուրս բերելու համար։ Անհրաժեշտ են կոլտնտեսությունների լավ նախագահներ և պարտիայի շրջկոմի ու շրջանային Սովետի լավ ղեկավարներ։ Այս պրոբլեմի գեղարվեստական լուծման համար հեղինակը դիմել է բարդ սյուժեի՝ ստեղծել է լավ և վատ ղեկավարների, կոլտնտեսականների բազմաթիվ կերպարներ, դրել է դրանց շատ սուր, բարդ փոխհարաբերությունների, ազգակցական ու պաշտոնական խառը կապերի մեջ։ Սյուժեի պարզությունը երկրորդական հարց չէ։ Ինչպես Բալզակն է ասել՝ ինքը սիրում է պարզ սյուժեներ, այդպիսի սյուժեները ցույց են տալիս հեղինակի ուժի մեծությունը և սովորաբար ավելի հարուստ են լինում։ Այստեղ էլ սյուժեի բարդությունը ոչ թե դրական, այլ բացասական ազդեցություն է ունեցել նրա գեղարվեստական մակարդակի վրա, բայց խնդիրը միայն դրանում չէ։ Նպատակ ունենալով ցույց տալ, որ կոլտնտեսական մասսան պարտիայի ղեկավարությամբ մերկացնում է ամենախորամանկ ու ննդկ գործողներին, ձրիակերներին, կարիերիստներին, հեղինակը դրա համար չի գտնում սյուժետային հարմար հնարքներ և դիմում է պատահականությունների օգնությանը։ Օրինակ՝ մերկացումներից ամենանշանակալիցը՝ շրջսովետի գործկոմի նախագահ Ասմարյանի մերկացումը, կատարվում է պատահաբար։ Եթե գինու գործարանի պահակը իր անձնագիրը և Ասմարյանի տոմսակը չխորցներ (որը նույնպես տեղի է ունենում պատահաբար), և Սիրունյանի հարևանուհին, մի կին, որը վեպում հայտնի չէ ոչ միայն որպես բնավորություն, այլև գործող անձ, իրենց դռանը պատահմամբ չգտներ պահակի անձնագիրն ու հիշյալ տոմսակը, ապա Ասմարյանի հանցանքը կարող էր և չբացվել։ Այսպիսով հեղինակի ստեղծած գործողությունների շարքը չի զարգանում բնավորությունների, նրանց հարաբերությունների հասարակական իմաստը բացահայտելու ուղղությամբ, այլ տալիս է սյուժեին արկածային նրանգ։ Պատահականությունները դառնում են զուտ հետաքրքրու-

բյուն շարժող տարրեր, ռեալիստական սյուժեի հետ կապ չունեցող արտաքին, էժանագին էպիզոդներ։

Ժամանակակից մի շարք վեպերում այսպիսի պատահականությունները, անստորագիր նամակների հետ կապված զուգադիպությունները, հոգեբանորեն չպատճառաբանված արարքները մտնելով սյուժետային կառուցվածքի մեջ, պարզունակ լուծում են տալիս հաճախ շատ տեղին առաջ քաշված կոնֆլիկտներին և ճշմարիտ հակասություններին։ Դրանք վկայում են վիպասաններից շատերի սխալ վերաբերմունքը դեպի սյուժեն, նրա արտաքին կողմի վրա շեշտը դնելու նրանց հակումները, որն իր հերթին արդյունք է ստեղծագործական երևակայության սահմանափակության։

Վերջին տարիներին երևան են եկել նաև համեմատաբար լավ վեպեր՝ կուռ և տրամաբանական սյուժեով, միասնական գաղափարով և հետևողական կերպով զարգացող ու շեշտված բնավորություններով։ Դրանց շարքին կարելի է դասել Անժելա Ստեփանյանի «Ամառնամուտ», Ան. Սահինյանի «Խաչուղիներ», Բագրատ Ուլուբաբյանի «Հայրենի հող», Շահեն Թաթիկյանի «Ընդ ճանապարհը» վեպերը։ Պարզ և հարուստ սյուժեով, բովանդակալից և ամբողջական կերպարներով աչքի է ընկնում մասնավորապես «Ընդ ճանապարհը» վեպը։ Այստեղ բնավորությունները չի կարելի շփոթել այնքան նրանք որոշակի են իրենց բազմակողմանիությամբ հանդերձ, խիստ տարբեր և ճշմարտացի են նաև այն գործողությունները, որոնք սյուժեի հյուսվածքի մեջ են մտնում հերոսների բնավորությունները բացահայտելու համար։ Դրանք կազմում են այնպիսի շղթա, որից ոչ մի օղակ չի կարելի դուրս նետել առանց վեպի միասնական իմաստին վնասելու։ Թաթիկյանի վեպում գործողությունների շարժումն ունի ներքին տրամաբանություն, նա անսպայման ստանում է դեպի գլխավոր հերոսների բնավորությունների զարգացման պատմության ամբողջացումը, նրանց ճակատագրի լուծումը։

Վեպն ընդգրկում է մեծ ժամանակաշրջան՝ սովետական կարգերի հաստատման առաջին տարիներից մինչև 30-ական թվականները (խոսքն առաջին երկու գրքի մասին է) և թեև ժամանակի շարժումը իր վճռական նշանակությունն ունի հերոսների կյանքի, նրանց ճակատագրերի վրա, բայց վեպի սյուժեն զարգանում է ոչ թե կյանքի կոնկրետ դեպքերի, այլ մի ընտանիքի, Արմենյանների ընտանիքի ճակատագրի շուրջը։ Ի՞նչ սկզբունքների վրա էր կառուցված այդ ընտանիքը, ի՞նչ մաքերով ու երազներով, ի՞նչ կոնկ-

բնա գործերով էր ապրում նրա անդամներից յուրաքանչյուրը և ի՞նչ դարձավ նրանցից ամեն մեկը: Ի՞նչ կապերի և հարաբերությունների մեջ էին նրանք միմյանց և արտաքին աշխարհի մարդկանց հետ, ովքե՞ր, ինչպիսի՞ մարդիկ էին նրանց ծանոթներից և հարևաններից շատերը և ինչ փոխադարձ ազդեցություն ունեցան նրանք միմյանց վրա: Այսպիսին է այդ վեպի բովանդակությունը: Սյուժետային ինչպիսի՞ հնարանքներով է գեղարվեստական կերպարանք ստացել այն: Այս հարցի մասին պատկերացում տալու համար կարելի է բերել վեպի գլխավոր հերոսներից մեկի՝ Սամվելի բնավորության կազմավորման սյուժետային գիծը: Սկզբում բերվում են գործողություններ, որոնք ցույց են տալիս, թե ինչպես 8 տարեկան հասակից Սամվելն սկսում է օգնել հորը, նրա հետ միասին վարձու աշխատանք կատարել: Նրանք հարևանի պատվերով «չամադանի ռուչկեք» են սարքում: Այս դրվագներում պատկերվում են ընտանիքի վիճակը, հոր և մոր ապրումները: Կյանքից որդուս ստացած առաջին տպավորությունները: Բայց այս բոլորը ցույց է տրվում ոչ թե դեպքերի միապաղաղ նկարագրությամբ, այլ սյուժեի մեջ դրամատիկական վիճակների, շնշուված գործողությունների ներդրումով: Այդպիսի մոմենտ է, օրինակ, այն, որ Սամվելը սխալ է կտրատում լարերը, իսկ հայրը, դիտենալով հանդերձ, որ երեխայի ափերի մեջ բշտիկներ են առաջացել, ստիպում է նրան նորից կատարել ամբողջ աշխատանքը: Հետագայում նույնպես Սամվելի կյանքում և հոգևոր աշխարհում կատարված կարևոր շրջադարձերի, ընկերների հետ ունեցած հարաբերությունների պատկերման համար հեղինակը գոնում է խորապես ճշմարտացի և ռեալիստական վիճակներ: Դրանցից է այն պատկերը, երբ ֆիզիկապես թույլ, ամեն հասարակ բանից «տզզացող» Սամվելը գոտեմարտի բռնվելով տարիքով իրենից մեծ, ֆիզիկապես ուժեղ հակառակորդի հետ, հաղթում է նրան և ստիպում ներողություն խնդրել: Արդեն ավելի հասուն, պատանի Սամվելի կյանքում տեղի ունեցող աճը ցույց տալու համար հեղինակը դարձյալ ստեղծում է այդ բնավորության համար բնորոշ դրամատիկական դրվագներ, որոնցից մեկը նա անվանում է «Մարաթոնյան», իսկ մյուսը՝ «Երկրորդ մարաթոնյան»: Առաջին «մարաթոնյանի» ժամանակ Սամվելի հոգևոկան վիճակի վերլուծությամբ և նրա արարքով հեղինակը պատկերում է հերոսի նոր հաղթանակը դժվարությունների և իր սեփական թուլությունը հաղթահարելու ճանապարհին: Ֆիզկուլտուրայի մեջ միշտ իր ընկերոջից ետ մնացող Սամվելը հասնում է հաղթանակի: Դա

միայն ֆիզիկական ուժի և փորձառության արդյունք չէ, այլ ավելի շուտ բնավորության հաղթանակ: Ռուդոլֆը ամեն ինչի մեջ հաջողակ է, բայց մինչև այնտեղ, քանի դրանք հեշտությամբ են ձեռք բերվում, իսկ Սամվելը դրան հակառակ դառնում է ավելի ուժեղ և աներկյուղ, երբ նրա առաջ ծառացած են դժվարություններ: «Մարաթոնյան» դխում վազքի մրցման էպիզոդը հեղինակը դարձրել է այնպիսի դրամատիկական-հոգեկան վիճակի պատկեր, որի մեջ ցոլանում են այդ երկու ընկերոջ բնավորություններն իրենց տարբերություններով: «Երկրորդ մարաթոնյանը» Սամվելի նոր շրջադարձային հաղթանակն է այն ճանապարհին, որ նա անցնում է մարդու առողջության գործին ծառայելու համար: Նա որոշում և կարողանում է հաղթահարել իր մեջ գերզգայնությունը, ավելի ճիշտ իր զգայուն բնավորությանը միացնել բանականության ուժը և դառնալ ամուր, ուժեղ բնավորության տեր մարդ: Այսպիսի շրջադարձային մոմենտները դառնում են բնավորության կազմավորման պրոցեսի այն հանգույցները, որոնք ընդգծում են կերպարի կարևոր գծերը և հնարավորություն են տալիս դյուրությամբ տարբերել հերոսներին միմյանցից, չմոռանալ նրանց: Շահեն Թաթիկյանի հերոսներից Շավարշի և եղբոր հարաբերություններն ու բնավորությունները երբեք չի կարելի մոռանալ հենց միայն այն պատկերի շնորհիվ, որտեղ Շավարշն իր անազնիվ եղբորը դնում է սառույցի տակառի մեջ, ծածկում կափարիչը և նստում վրան: Շավարշի այս արարքի հետ կապված հետագա դեպքերի մի ամբողջ շղթա կա, որով լուծվում է այդ հերոսի վերածննդի պրոբլեմը: Ահա թե ինչու այդ արտառոց թվացող արարքը ոչ միայն արտաքին սյուժեի տարր չէ, այլև խորապես ճշմարտացի և գեղարվեստական խտացման համար լավ մտածված գործողություն: «Նրա ճանապարհը» վեպում սյուժետային բնորոշ հանգույցներով բացահայտվում են ոչ միայն Սամվելի և Շավարշի, այլև շատ ուրիշ հերոսների, այդ թվում Թոլսիկ թվացող հերոսների կերպարները: Այդ է պատճառը, որ Թաթիկյանի ստեղծած բնավորությունները տարբերվում են վեպում իրենց բռնած տեղով, բայց ոչ գեղարվեստական մակարդակով: Կերպարները բոլորն իրենց տեղն ու դերն ունեն, հստակ ու որոշակի են, լինեն դրանք գլխավոր հերոսները, թե նրանց շրջապատը կազմողները: Չնայած հերոսների շատության և կերպարների զարդացման պրոցեսի բարդության, վեպի սյուժեն պարզ է, սլացիկ և տրամաբանական:

Դեկադենտ և ֆորմալիստ գրողներն իրենց ստեղծագործական

խառնվածքով տարբեր էին, նրանցից շատերը, օրինակ, դեկադենտիզմի ամենանշանավոր ներկայացուցիչն ու տեսաբանը՝ Դ. Մերեժկովսկին, դրել է ոչ միայն բանաստեղծություններ, այլև միանդամայն շնչավոր սյուժետային երկեր՝ պատմավեպեր: Իսկ շատերը, հատկապես բանաստեղծները, արհամարհում էին սյուժեն, մանավանդ ռեալիստական սյուժեն: Այդ չի նշանակում, որ դեկադենտական ուղղության հարուցներն ընդհանուր առմամբ սկզբունքորեն տարբեր վերաբերմունք ունեին դեպի գրականության այդ էլեմենտը: Այդ ուղղության համար բնորոշը սյուժեի, որպես բովանդակության հետ կապ ունեցող կատեգորիայի, ժխտումն էր: Այդ դրույթը կապված էր դեկադենտիզմի գաղափարական հիմքերի հետ: Դեկադենտ գրողները և սիմվոլիստները չէին ընդունում գրականության՝ բնավորություններ ստեղծելու ֆունկցիան, որովհետև արվեստի հիմնական նպատակը համարում էին արվեստագետի վայրկենական տպավորությունները, սուբյեկտիվ ապրումները հավերժացնելու խնդիրը: Արվեստագետի «եսից» դուրս գտնվող աշխարհը, այդ թվում և մարդիկ, նրանց կյանքը, հասարակական հարաբերությունները, քաղաքական պարտիանների պայքարը ստեղծագործության նյութ դարձնելը համարում էին աղանդավորության գրականության մեջ, ոմանք աղանդավորության տեղ օգտագործում էին «սրբապղծություն» բառը: Այդ դիրքերից էին աշխատում չախջախել Գորկու «Մայրը» վեպը: Այս ուղղության դեմ էր գրականության պարտիականության նշանավոր դրույթը, նրանց մասին էր «Կո՛րչեն դեռմարդ դրողները» լենինյան լոզունգը: Ինչ կետերում էլ տարբերվեին դեկադենտները միմյանցից, արվեստի վերացականության ու ինդիվիդուալիզմի դիրքերում նրանք միանում էին և այստեղ նրանք ուղղակի ձեռք էին մեկնում ֆորմալիստներին, ժխտում էին սյուժեի դերը: Եթե արվեստի խնդիրը բնավորության ստեղծումը, արվեստագետի անձնավորությունից դուրս գտնվող աշխարհը արտացոլելու մեջ չէ, ապա պարզ է, որ սյուժեն ոչ միայն գրականության էլեմենտ չէ, այլև առհասարակ ավելորդ է: Այսպիսով դեկադենտիզմի ու ֆորմալիզմի և ռեալիզմի միջև անհաշտությունը դրսևորվում էր նաև խարակտերի և սյուժեի հարցում: Կյանքը և գրականության պատմությունը ինքնըստինքյան լուծեցին այդ վեճը: Դեկադենտական-ֆորմալիստական գրականությունը չստեղծեց որևէ մնայուն արժեք, իսկ ռեալիստական գրականությունն ստեղծեց կոթողներ, որոնք կապրեն շատ սերունդների օրոք:

Սակայն ներկայումս արտասահմանյան գրողների որոշ շրջան-

ներում զարգանում են դեկադենտական և ֆորմալիստական տրամադրություններ։ Կան մարդիկ, որոնք առհասարակ չեն ուզում արվեստի միջոցով կյանքը, մարդկանց ճակատագիրը պատկերել, այլ ուզում են գրել «իրերի մասին»։ Մեղանում էլ որոշ գրողներ «անայուժև գրականության» կոչ են անում։ Նման տրամադրությունները հետևանք են այն բանի, որ գրողներից շատերը կտրված են կամ սկսում են կտրվել ժամանակակից կյանքից և նրանց համար ռեալիստական մեթոդով ստեղծագործելը, սովետական մարդուն իր բազմաբեղուն և կոնկրետ բնավորությամբ պատկերելը շատ ավելի դժվար է, քան որևէ երևույթից ստացած առաջին մակերեսային տպավորությունից պատմվածք շինելը։

Այս տրամադրությունների պատճառով ներկայումս ռեալիստական այուժեի և բնավորությունների հարցը կարևոր նշանակություն է ստանում։

Սովետական գրականությունը բարձր գաղափարների և մեծ զգացումների գրականություն է, նա հենվում է գրականության ժողովրդայնության և պարտիականության սկզբունքների վրա, կոչված է գաղափարական-դաստիարակչական մեծ դեր խաղալու ժողովրդի կյանքում։ Այս խնդիրների կատարման համար նա ձգտում է «գրականության երրորդ էլեմենտի»՝ այուժեի կատարելության և նրա միջոցով հարուստ, ցայտուն և խոր, ճշմարտացի բնավորությունների ստեղծման։

ՌՈՒԲԵՆ ՍԱՆՈՅԱՆ

ԱՐԴԻ ՀԱՅ ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱՅԻ ՄԻ ՔԱՆԻ ՀԱՐՑԵՐԻ ՇՈՒՐՋԸ

Մեր հասարակության, այդ թվում նաև գաղափարախոսական ընագավառի աշխատողների համար պարտիայի XX համագումարից մինչև XXII ընկած ժամանակամիջոցը մեծ աշխատանքի ժամանակաշրջան եղավ։ Գրականությունն ու արվեստը, հատկապես դրամատուրգիան, որ ավազված էր անկոնֆլիկտայնության «տեսության», անշուշտ, չէր կարող XX համագումարից անմիջապես հետո միանգամից հանդել դրամատուրգիական կոնֆլիկտի էության վերջնականապես ճիշտ ըմբռնմանը, մեր իրականության գունազարդման դատապարտումից հետո միանգամայն իմաստավորել ու ներկայացնել կյանքի բարդ երևույթների փոխկապակցություններն ու դրանց փոխադարձ պայմանավորվածությունը։ Արվեստի էության դոգմատիկ ըմբռնումները ոչ միայն լայն աստպարեզ չէին տալիս արվեստի աշխատողների ստեղծագործական մտքի թռիչքներին, այլև մտածողության մեթոդոլոգիա էին դարձել։ Այդ իսկ պատճառով էլ նրանց որոնումները սահմանափակվում էին որոշակի կանխակալությամբ ու սխեմատիզմով։ Ահա, հավանորեն, այդ պատճառով էլ անկոնֆլիկտայնության «տեսությանը» փոխարինելու եկած դրամատուրգիական կոնֆլիկտի ըմբռնումը չէր կարող մինչև վերջ լիարժեք ու հետևողական լինել։

Կոնֆլիկտը դրամայի հիմքն է։ Առանց կոնֆլիկտի չկա և չի կարող լինել դրամատուրգիական ստեղծագործություն։ Սա կասկածանքի տեղիք չէր տալիս։ Բայց ահա այն, որ առանց արտաքինի ու ներքինի հարաբերակցության բազմակողմանի ու խոր ըմբռնման, որ այդանց կոնֆլիկտի էության որակական արժեքավորման,

կյանքը զարգացման պրոցեսում պատկերվել չի կարող,— սա դեռևս դուրս էր մնում շատ ռեալիստների և դրամատուրգների տեսադաշտից կամ լավագույն դեպքում՝ վեճերի առարկա էր դառնում։

Ժամանակ էր պետք, կոնֆլիկտի տեսության այդպիսի նեղ ըմբռնման դործնական մարմնավորման մի շարք օրինակներ էին հարկավոր, որպեսզի երևար դրա պարզունակությունը, որպեսզի հասկացվեր դրա քրեստոմատիական բնույթը։

Հայ դրամատուրգների շատ նոր սխեմներ են երևան եկել վերջին տարիներին։ Կարելի է խոսել նաև թեմատիկայի բազմազանության, նոր ձևերի ու միջոցների ինքնատիպ որոնումների մասին, բայց դեռևս չկա իսկապես հուզող մի դրամա, թարմացնող մի կատակերգություն, ըստ էության, չի ստեղծված նաև ժամանակակից կյանքին նվիրված ողբերգություն։ Ավելի ու ավելի զգալի է դառնում այսօրվա հանդիսատեսի մտավոր մակարդակի և դրամատուրգիայի զարգացման մակարդակի միջև եղած խզումը։

Ժանրային ոչ-լիարժեքություն, բնավորությունների դժդունություն, դրամատուրգիական ձևերի նեղլիկ սահմաններ,— ահա նշվող պատճառների ոչ լրիվ թվարկումը, ահա «չարիքի արմատը»։ Վերջին ժամանակներս տպագրված հոդվածներում ու դրսխոսություններում դրամատուրգիայի ետ մնալու փաստը այսպես թե այնպես բացատրվում է մեր դրամատուրգների վարպետության ցածր մակարդակով, ինչպես մեր քննադատներից մեկն է ասում՝ «դրամատիկականը դրամատիկական ասպեկտով հաղորդելու անկարողությամբ»։

Թե՛ ժանրային ոչ-լիարժեքությունը, թե՛ կերպարների կենսունակությունից զուրկ լինելը, թե՛ որոշ հնացած ձևերը,— սրանք այս կամ այն դժվարության խոչընդոտներ են, որոնք, անշուշտ, անհրաժեշտ է հաղթահարել։

Սակայն գեղարվեստական ստեղծագործության օրինաչափությունների բոլոր այս պակասություններն ու շեղումները որոշ դրամատուրգների մոտ առավել, մյուսների մոտ պակաս չափով, խանդարելով բարձրարվեստ ստեղծագործություններ կերտելուն, վերջին հաշվով, հանդիսանում են ժամանակակից կյանքի զարգացման մակարդակը վերարտադրելու միջոցների անհամապատասխանության հետևանք։ Կամ, այլ կերպ ասած, և՛ ժանրի ոչ-լիարժեքությունը, և՛ կերպարի հանրածանոթ լինելը, և՛ ճշմարտության ընկալումը,— այս ամենը ընդհանրապես դրամատուրգիական

կոնֆլիկտի էության իսկական և դրա դպրոցական, քրեստոմատիական ըմբռնման միջև եղած խզման արդյունք են։

Բայց ո՞րն է այդ ըմբռնման էությունը, ի՞նչ բովանդակությամբ է արտահայտվել։

Իր «Մեր օրերի դրամատուրգիան» աշխատության մեջ, բնորոշելով այդ տեսությունը, թատերագետ Լևոն Հախվերդյանը նշում է, որ կոնֆլիկտը կարող է արտահայտվել երեք հնարավոր ձևերով. բախում՝ դրական և բացասական, միայն բացասական, ապա միայն դրական ուժերի միջև։ Եվ այնուհետև, այդ տեսության համաձայն, «կոնֆլիկտը որոշում է ժանրը». միայն բացասական հերոսների բախումը պայմանավորում է երգիծական ժանրը, միայն դրական հերոսների միջև տեղի ունեցող պայքարը կարող է արտահայտված լինել լիրիկական կոմեդիայի, լիրիկական դրամայի կամ վոդևիլի միջոցներով. դրական և բացասական հերոսների կոնֆլիկտի դեպքում հնարավոր են բոլոր ժանրերը, բացի սատիրայից, երգիծանքից։ Լ. Հախվերդյանը հարցնում է. «...Եվ ընդհանրապես հնարավո՞ր է, որ նման կոնֆլիկտը (միայն դրական հերոսների միջև) դառնա դրամատուրգիայի նյութ։ Այո... Չէ՞ որ կյանքում միանդամայն դրական մարդիկ էլ կարող են լրջորեն պայքարել միմյանց դեմ, և այդ պայքարը կարող է տեղի ունենալ ոչ թե այն պատճառով, որ կողմերից մեկը սրիկա է, իսկ մյուսը՝ ազնվության մարմնացում, այլ որովհետև մեկը սխալ է, մյուսը՝ ճիշտ. չէ՞ որ կյանքում միշտ չէ, որ մարդու սխալը կամ բացասական հատկանիշը կարող է դերաճել նրան ընդհանրապես բացասական տիպ համարելու աստիճանը»։

Ուրեմն, եթե դրական հերոսների կոնֆլիկտը պայքարն է «դրական» մարդկանց միջև, որոնցից մեկը սխալվում է, ապա դժվար չէ դուգահեռով հանգել այն մտքին, որ բացասական ուժերի (կամ հերոսների՝ «ի՞նչ տարբերություն»,— կասի այդ տեսության կողմնակիցը) կոնֆլիկտը որևէ ազնիվ քայլ կատարած սրիկայի պայքարն է անուղղելի սրիկայի դեմ, կամ թե՝ սրիկայի բախումն է էգոիստի, վախկոտինը՝ բյուրոկրատի հետ և այլն։ Ինչ վերաբերում է դրական և բացասական հերոսների պայքարին, ապա պետք է որ «կողմերից մեկը սրիկա լինի, իսկ մյուսը՝ ազնվության մարմնացում»։

Ակներև է, որ կոնֆլիկտի այդպիսի հասարակացված ըմբռնումը՝ կենցաղային դվռռտոցները, եռնասեռյակների բամբասանք-

նները դրամատուրգիական կոլիզիայի մակարդակին հասցնելու ձգտման արդյունք է, կոնֆլիկտի մասին ունեցած ոչ ճիշտ պատկերացման արդյունք: Բայց ի՞նչ ընդհանուր բան կարող է լինել դրամատուրգիական կոնֆլիկտի և, ասենք, տրամվայում տոմսավաճառի հետ որևէ ղվարճասերի սաստած «կոնֆլիկտի» միջև:

Նկատենք, սակայն, որ հենց այդ կենցաղայնությունն էլ, կոնֆլիկտի հիշյալ ըմբռնման թուլ կողմը լինելով հանդերձ, միաժամանակ նրա ուժեղ կողմն էր, նրա կենսունակության հիմքը «անկոնֆլիկտայնության» «տեսության» հանդեպ: Հիրավի, հաղթահարելով թեմատիկայի և դաղափարի հորինման մտահայեցողական եղանակը, դրամատուրգներն իրենց գործերում սկսեցին շոշափել կյանքին ավելի մոտ թեմաներ (դրա նեղ իմաստով): Սակայն կոնֆլիկտն իմաստավորելու ուղղափիծ և մակերեսային եղանակը ոչ միայն անխուսափելիորեն պետք է հասցներ թեմատիկայի մանրացման, այլև հնարավորություն չէր տալիս մինչև վերջը հաղթահարելու իլյուստրատիվությունը՝ երևույթների և իրադարձությունների վերարտադրման մեջ:

Եվ իսկապես, կոնֆլիկտի հակամարտ ուժերի և պիեսում բախվող հերոսների նույնացումը, այսինքն՝ վերջին հաշվով կոնֆլիկտի ներքին և արտաքին էության նույնացումը, արտաքինի, մակերեսայինի, պատահականի տակ ներքինը, էականը, համընդհանուրը չտեսնելը չէին կարող օգնել դրամատուրգին՝ ճիշտ ընտրելու երևույթներն ու բնավորությունները, սաուդ որոշելու հերոսների մի մասի գործողությունները և մյուսների հակագործողությունները, համապատասխան դեղարվեստական ձևերում մարմնավորելու մտահղացումները:

Եվ այսօր տարօրինակն այն չէ, որ երևան են գալիս այնպիսի պիեսներ, որոնք, իրենց որոշակի արժանիքներով հանդերձ, միաժամանակ թե՛ կերպավորումների և թե՛ գործողության զարգացման ու կոնֆլիկտը լուծելու առումով, ավանդական են (Գ. Բոյան, «Նու՜ն հարկի տակ»), կամ այնպիսի պիեսներ, որոնց մեջ մենք տեսնում ենք մեծ, դարաշրջանային իրադարձությունների զարմանալի թեթև «իմաստավորումները» (Ալ. Արաքսմանյանի «Վարդեր և արյուն»), կամ ժամանակակից մարդու ներքնաշխարհի՝ իբսենյան բանոնով «չափված» պատկերումներ («Վերջին մեխակներ»), վերջապես, այնպիսի գործեր, որոնց մեջ մաշված «եռանկյունու» հիման վրա «լուսաբանվում» են այսօրվա էթիկայի ու բարո-

յականության խնդիրները։ Տարօրինակ չէ և այն, որ շատ պիեսների «արդուկված» և խնամքով անվանարկված հերոսները չեն կարողանում իրենց ուսերին կրել սոցիալական փոքրիշատե լուրջ պրոբլեմներ, որ դրված բազմաթիվ պիեսներ որևէ ժանրի անուն են կրում՝ նայած դրական և բացասական հերոսների թվի այս կամ այն հարաբերակցությանը (սա կոնֆլիկտի հիշյալ ըմբռնման անկյունաքարն է)։ Այս բոլորն օրինաչափ է։

Տարօրինակն այն է, որ երբ բացահայտված է մեծ դրամատուրգիայի համար մղվող պայքարի ողջ դժվարությունը, երբ պարտիան աննկուցորեն նշել է առարկելի թվացող կանոնները փոփոխված կյանքի պրիզմայի միջով արմատապես վերանայելու անհրաժեշտությունը, երբ մեր դրամատուրգները ջանում են այս կամ այն չափով դուրս պրծնել հին, քարացած ու կանխակալ կանոնների դեմս ամուր կապանքներից,— մեր մի շարք քննադատներ ամեն ինչ դցում են դրամատուրգների ստեղծագործական կարողությունների վրա, և այս կամ այն կերպ նորից հրում են նրանց հին սխեմաների ոստայնը։

Այսպես՝ «Կոնֆլիկտի ժամանակակից էությունը» թեմայով կինոյի տանը վերջերս տեղի ունեցած բանավեճի ժամանակ Ս. Հարությունյանը պաշտպանում էր կոնֆլիկտի էության միակողմանի բնորոշումը, իր դեկուցման մեջ առաջ քաշելով մի հիմնական թեզ, ըստ որի ժամանակակից դրամատուրգիական կոլիզիաները հնարավոր են միայն ու միայն որպես սոցիալիստական դաղափարախոսության և կապիտալիզմի մնացուկների անհաշտելիության արտահայտություն մարդկանց գիտակցության մեջ։ Այսպես, քննադատ Ս. Սողոմոնյանը խորհրդածելով ժամանակակից հայկական դրամատուրգիայի մասին («Սովետական արվեստ», 1962 թ., № 1) և ցանկանալով օգնել մեր դրամատուրգներին՝ տեսնելու մեր այսօրվա դրամատուրգիայի ետ մնալու պատճառները, խոսում է այն պիեսների թերությունների մասին, որոնք իրենց ճնշող մեծամասնությամբ ստեղծվել են անկոնֆլիկտայնության «տեսության» հիման վրա և կամ թե նրա անմիջական ազդեցությամբ։ Այդպես թատերագետ Ա. Հունանյանը, պատերազմ հայտարարելով ժանրի բնորոշման պայմանականության դեմ, ինքն էլ պայմանականությունների գերի է դառնում հենց նրանով, որ ժանրային լիարժեքության հասնելու դեղատոմսեր է առաջարկում թե՛ ընդհանրապես ժամանակակից հայկական դրամայի և թե՛ այս կամ այն կոնկրետ դրամատիկական երկի համար։

Այո, այդ բոլորը տարօրինակ է, տարօրինակ է, բայց ոչ զարմանալի: Զարմանալի չէ, որովհետև կոնֆլիկտի «կենցաղային» տեսության նեղ լուսամուտից անհնար է ավելի շատ բան և ավելի հեռուն տեսնել՝ ինչքան էլ դիտողը սրատես լինի:

Դրամատուրգիական կոնֆլիկտը այն միակ, անփոխարինելի միջոցն է (անհրաժեշտ, թեպետ ոչ-բավարար պայման), որի շնորհիվ դրամատիկական պոեզիայում հասարակության կյանքը վերստեղծվում է իր զարգացման ընթացքով: Կամ, այլ կերպ ասած՝ դրամատուրգիական ստեղծագործությունը հասարակության զարգացման օրինաչափությունների վերարտադրությունն է՝ նրա այս կամ այն արտահայտությամբ, որը պայմանավորվում է ինչպես հենց իր՝ հասարակական հակասության զարգացման սահմանով, նույնպես և հասարակական հակասությունները «տեսնելու», բախումների մեջ խտացնելու, վերջիններս առանձնահատուկ, ժամանակի արվեստի պահանջներին համապատասխան դեղարվեստական ձևերով մատուցելու դրամատուրգի դեղադիտական հմտությամբ: Եվ հենց այն պատճառով, որ դրամատուրգիական բախումը հասարակության զարգացման օրինաչափությունների խտացված արտահայտությունն է, դրամատուրգը պետք է որ «ներխուժի» իր ժամանակակից կյանքը, համարձակ և լայն նայի երևույթների էությանը, նրա մասնակի դրսևորման մեջ ընթացք տեսնի, և ոչ միայն դիտի, և ոչ այնքան տեսնի, որքան մասնակցի, վերապրի և վերաիմաստավորի: Եվ միայն այն դեպքում, երբ նա կկարողանա ընդգրկել, հասկանալ ոչ միայն այս կամ այն բախման քանակական կողմը, կտեսնի ոչ միայն և ոչ այնքան նրա արտաքին հարաբերությունը, այլև պարզ կերպով և որոշակիորեն կվերլուծի նրա փիլիսոփայական էությունը, նրա ներքին հարաբերակցությունները,— միայն այդ դեպքում ահա նա հնարավորություն կունենա ճշմարտացիորեն արտացոլել զարգացող կյանքը, ստեղծել ժամանակակից հերոսի լիարյուն, բազմակողմանի կերպարը:

Կյանքին մոտ լինել՝ ամենևին էլ չի նշանակում նկարել կյանքը: Դրամա գրել՝ ամենևին էլ չի նշանակում գործողությունը ծանրաբեռնել դժբախտ պատահարներով և «գերհզոր» հերոսներով, արտացոլել արդիականությունը՝ չի նշանակում հերոսներին նեղ անդրավարտիկ հագցնել և խոսեցնել դեպի լուսին ճանապարհորդելու մասին: Ճշմարտացի արտացոլել կյանքը, ստեղծել հուզիչ կերպարներ, ճիշտ ընտրել ժանրը՝ նշանակում է ամենից առաջ հասարակության զարգացման երևույթների անաչառման բազմության մեջ

տեսնել հատկանշականը, դրվատորը. մասնակի երևույթի, կոնկրետ արտահայտության մեջ՝ կյանքի զարգացման պատմական տենդենցը, հասկանալ նրա առաջընթացի օրենքներն ու օրինաչափությունները:

Դրամատուրգը կոնֆլիկտ (դրա ուղղակի իմաստով) չի կարող ստեղծել: Նա սոսկ որոնում է այն հասարակական կյանքում և ընտրում է համապատասխան միջոցներ (որոշ դեպքերում՝ ստեղծում է այդ միջոցները), նրա էությունը համակողմանիորեն ընդգրկելու և արտահայտել կարողանալու համար: Իսկ կոնֆլիկտի էության պարզունակ ըմբռնումը ոչ միայն չի օգնում ազատվելու հին, կանխակալ սխեմաներից, ոչ միայն անընդհատ խանգարում է նոր ձևերի ու միջոցների որոնումներին, այլև բնավորության ուժը փոխարինում է դրության «ուժով», իրադարձության դրամատիկականությունը, հուզականությունը՝ արտակարգ, «զլխապտույտ» դեպքերով, և այդ պատճառով լավ գոնված հասարակական հակասությունը երբեմն մեկնաբանվում է որպես եզակի, պատահական երևույթ:

«Վերջին մեխակներում» Գր. Տեր-Գրիգորյանը իր առջև դրել է աղնիվ ու կարևոր մի խնդիր՝ պաշտպանել կնոջ՝ մեր հասարակության այդ իրավահավասար անդամի մարդկային արժանապատվությունը:

Եվ իհարկե, հեղինակն իրավացի է, երբ հոդվածներից մեկում ասում է, որ «ևթե 19-րդ դարի Սկանդինավիայի դուստր Նորան օժտված էր մարդկային այնպիսի առաքինություններով, որ չտարավ կեղծիքն ու ինքնախաբեությունը և մեծ գոհողության գնով հեռացավ տնից, ապա ժամանակակից կինը, որի դաշափարներն ու ձգտումները ավելի վեհ են, ինչպե՞ս կարող է հանդուրժել կեղծիքը, հարկադրական կենակցությունը մի մարդու հետ, որից, ավա՜ղ, հիասթափվել է»:

Մեր ժամանակի մարդը չի կարող ապրել ստի և ինքնախաբեության պայմաններում: Դա այդպես է: Բայց փոխվում է կյանքն ու նրա հետ էլ կոնֆլիկտի բնույթը, նրա ներքին էությունը: ԵՒթե 19-րդ դարում մարդկային արժանապատվության մասին խոսելու, Նորայի դրաման ճշմարտացիորեն, ցայտուն պատկերելու համար Իբսենին անհրաժեշտ է եղել այդ կնոջ ամուսնուն ներկայացնել իբրև ոչ-սովորական, նույնիսկ տաղանդավոր և հաջողակ բուրժուա և անգամ հանդես բերել նրանց երեխաներին՝ ընտանիքի այդ բնական և դրեթե անբաժանելի «կապանքներին», ապա նա այդ արել է,

որպեսզի ընդգծի կոնֆլիկտի սոցիալական էությունը, իմաստավորի նրա ներքին, որակական բովանդակությունը, որպեսզի ավելի ճիշտ հասկացնի Նորայի վերջին քայլի բուն շարժառիթը: Բանն այն է, որ թե՛ նրա ամուսնու բարձր պաշտոնը, թե՛ սիրունիկ բալիկները, թե՛ բարեկեցիկ տունը, թե՛ երեկոյան ուրախ թեյասեղանները,— այս ամենը խորհրդանշում են «տաքուկ և փաղց» կյանքը: Եվ այս ամենը, որ ռեալիզմն է մանրամասներում, անհրաժեշտ է բուրժուական հասարակության սուտ, էգոցենտրիկ էությունը ցույց տալու համար:

Իսկ սովետական կնոջ արժանապատվության մասին խոսելիս բավական է հարկ եղած գեղարվեստական ուժով տալ ժամանակի նկարագիրը, ճշմարտացիորեն պատկերել կյանքը՝ նրա էական դրսևորումներով, որպեսզի հասկանալի ու համոզիչ դառնա արտաքին բարեկեցությունն արհամարհելու, սեին և ինքնախաբեությանը մարտահրավեր նետելու անհրաժեշտությունը:

Դժվար է ասել, թե ով է մեղավոր, որ Տեր-Գրիգորյանը ցանկացել է Հասմիկի պրոբլեմը լուծել Աշոտի միջոցով՝ Իրան՞ը, թե՞ կոնֆլիկտի միակողմանի տեսությունը:

Ավելի շուտ՝ թե՛ մեկը և թե՛ մյուսը: Նորան իր հետից քաշել է Հասմիկին, իսկ կոնֆլիկտի ուղղագիծ տեսությունն օգնել է նրան այդ դործում: Եվ ահա դրա արդյունքը. սուբյեկտիվ նպատակը, հղինակային հղացումը հակասության մեջ է մտնում պիեսի օբյեկտիվ նշանակության, նրա օբյեկտիվ իմաստի հետ:

Ինքներդ դատեցեք: Օրինակելի ուսանող, կոմերիտական ակտիվիստ, գիտությամբ հափշտակված մի մարդ ինքնամոռացության աստիճան, որն իր ընդունակությունների, տաղանդի և ջանասեր աշխատանքի շնորհիվ աճել և դարձել է հեղինակավոր գիտնական, ժողովրդի ընտրյալ՝ դեպուտատ, որին վստահված է մի ամբողջ գիտական հիմնարկի ղեկավարությունը, «հանկարծ» իրեն սիրող, աստվածացնող կնոջ՝ Հասմիկի առջև կանգնած է որպես չնչին անձնավորություն՝ մանրախնդիր, ինքնահավան, անուշադիր, ոչ մի առարկություն չընդունող:

Հնարավո՞ր է արդյոք այդպիսի կերպարանափոխություն: Հնարավոր է: Երբեմն նույնիսկ մեր օրերում էլ պայծառ, խոշոր անհատականության, մեծ գիտնականի, առավել ևս գիտական հիմնարկի ղեկավարի շուրջը կարող են պատվել ամեն կարգի «թիթեռնիկներ»: Պարզ է, որ ճոխ կյանքի այդ սիրահարները, զգալով իրենց մտքի ողորմելիությունը, անօգնականությունը գիտության մեջ, ջանում են քողարկվել ճոռոմ լեզվով և հաշվենկատ շողոքորթությամբ:

Ամենայն հավանականությամբ, Աշոտ Հասրաթյանը մի մարդ է, որն այնքան է հափշտակված գիտությամբ ու անմնացորդ նվիրված իր գործին, որ իր կենցաղային անմիտ թվության ու անմիջականության պատճառով այս կամ այն չափով ընկել է այդ, թող ներվի ասել, մարդկանց ավելցուկային տակ, մարդիկ, որոնք համարյա միշտ էլ կարողանում են գտնել իրենց շրջի «աբիլլեսյան դարշապարը»։ Եվ քանի որ խոշոր գիտնականը, այնուամենայնիվ, մարդ է՝ բոլոր մարդկային թուլություններով, ապա պարզ է, որ Աշոտ Հասրաթյանը՝ հեշտ, անվաստակ կյանքի այդ սիրահարների զոհն է, գուցե որոշ չափով էլ իր մտածիկ և իրենով անկեղծորեն հիացող ու աստվածացնող մարդկանց զոհը։

Ես հակված եմ այդպես մեկնաբանելու Աշոտի կերպարը (թեև հեղինակը բնավ հետևողական չէ), և դա ոչ միայն այն պատճառով, որ հենց կերպարի այդպիսի ընկալումն է հնարավորություն տալիս բացատրելու թե՛ Աշոտի բարյացակամությունը Տիգրանի նկատմամբ, թե՛ բարձրաստիճան Դրուժոկի գոյությունը և թե՛ նրա ինքնաճանաչումը ֆինալում, այլև այն պատճառով, որ եթե Աշոտին ներկայացնենք որպես չարիքի մարմնացում (ինչպես այդ արել է թատերագետ Լ. Սամվելյանը), դրաման կկորցնի իր հասարակական նշանակությունը։ Լինել դեպուտատ, գիտական ինստիտուտի դիրեկտոր, իսկ ամենագլխավորը՝ տաղանդավոր գիտնական-պատմաբան և միաժամանակ սրիկա, անուղղելի էգոիստ լինել — հնարավոր է միայն մասնակի դեպքում, միայն որպես բացառիկ հանգամանքների արդյունք։ Իսկ բացառիկ դեպքը, առանձին փաստը չի կարող դառնալ արվեստի, առավել ևս դրամայի առարկա (դրամայի կոնֆլիկտը միշտ սոցիալական է)։

Այդ դեպքում իրավունք ունի՞, արդյոք, Հասմիկը թողնելու սիրած մարդուն իր մոլորությունների մեջ, իրավունք ունի՞ նա հեռանալու նրանից։

Աշոտ Հասրաթյանը իր «բնությունով» և՛ կոչմամբ կրում է ավելի մեծ պոտենցիալ հնարավորություն, ավելի մեծ դրամատիզմ, որովհետև Աշոտի պրոբլեմն ունի հասարակական ավելի խոշոր նշանակություն և, հետևաբար, ներգործության ավելի զորեղ ուժ և դրամատուրգիական արտահայտության։ Երբ կա գիտնականի և քաղաքացու պրոբլեմը, ապա անկախ այն բանից, որ դրամատուրգն ուզում է այդ, թե չի ուզում, կամ պահանջում է այդ քննադատը, թե չի պահանջում, ստորացած մարդու պրոբլեմն անցնում է երկրորդ պլան, այսինքն՝ Հասմիկի պրոբլեմը լուծելու համար ամենից առաջ

պետք է վճռել Աշոտի պրոբլեմը, Աշոտ Հասրաթյանի կերպարի կյանքը դրամայում ենթադրում է ավելի ընդհանուր, ավելի նշանակալի պրոբլեմ, որ ոչ միայն երկրորդ պլան կմղեր հեղինակի արծարծած մասնավոր հարցը, այլև կենթարկեր այն իրեն լիովին՝ թե՛ առաջադրման և թե՛ լուծման առումով։

Խոսել այսօրվա մարդու մասին, նշանակում է ամենից առաջ բնորոշել նրան իբրև քաղաքացու։ Մեր իրականության մեջ մարդը չի կարող «ընդհանրապես» ազնիվ ու բարոյական լինել. մարդու թե՛ ազնվությունը և թե՛ բարոյական մաքրությունը չափվում է իր հասարակական պարտականությունների հանդեպ նրա ունեցած վերաբերմունքով։ Եվ այդ պատճառով այսօր դրամատուրգը չի կարող առաջ քաշել մարդու, տվյալ դեպքում հիասթափված կնոջ արժանապատվությունը պաշտպանելու գաղափարը՝ «առհասարակ»։

Ու եթե դրամատուրգը հետևողական լիներ Աշոտի պրոբլեմը դնելու մեջ, ապա պարզ է, որ, ուղեր այդ Տեր-Գրիգորյանը, թե չուղեր, Հասմիկի հեռանալը (եթե դա վերջնական է) տրամագծորեն հակառակ իմաստավորում կստանար. միայն ինքն իրեն սիրահարված, անհոգի կինը կարող է հիասթափվել մոլորության մեջ խարխափող մարդուց, միայն նսեմոլը կարող է չմտածել այնպիսի մի դիտնականի հասարակական մեծ նշանակության մասին, ինչպիսին Աշոտ Հասրաթյանն է և չգործադրել իր բոլոր ուժերը՝ նրա տաղանդը ամեն տեսակի պատահական աղետությունից մաքրելու և դրանով իսկ հասարակության ու գիտության, իր մեծ սիրո առջև իր քաղաքացիական պարտքը կատարելու համար։

Ահա թե ինչու Աշոտի կերպարը դրամատուրգը չի կարողացել դարձնել ամբողջական և հետևողական։ Ահա թե ինչու Հասմիկի հեռանալը անից համոզիչ չէ (պրոբլեմը լուծելու իմաստով)։ Ահա թե ինչու գործողությունը դրամայում անցնում է «արագախոսությանն»։ Ահա թե ինչու հերոսների հակատագիրը ոչ խորապես հուզում է մեզ, ոչ էլ ստիպում է խորհել։ Ահա թե ինչու, վերջապես, մեզ չի զարմացնում դրամայի գաղափարի ըմբռնման այն տարբերությունները, որ նկատում ես այդ պիեսի մասին տված թատերախոսություններում։ Թատերագետ Ռեմիզը գտնում է, որ «պիեսի կենտրոնում դիտնական Աշոտ Հասրաթյանի ընտանիքի պատմությունն է, ընտանիք, որն օգնում է նրան հաղթահարելու ժամանակավոր դժվարությունները, մոռանալու իր նեղ եսամոլական շահերը, իր աշխատանքը ենթարկելու ընդհանուր գործին» («Tea-

тральная жизнь», 1960, № 23, էջ 17)։ Գրախոս Վ. Դանիելյանի կարծիքով Տեր-Գրիգորյանը խոսում է մի մարդու մասին, որը կտրվել է կոլեկտիվից և այդ պատճառով էլ օտարացել նաև իր ընտանիքին («Ներկայացում այսօրվա մասին», «Ավանգարդ», 1958 թ., մայիսի 15), Ա. Բարսեղյանի համոզմամբ պիեսի մեջ «շոշափված են ընտանիքի և բարոյականության հարցեր» («О двух постановках одной пьесы», 1958, «Коммунист»), իսկ Ս. Ռիզաևը գրում է, որ «դա պիես է մարդկանց մասին և ոչ թե արտադրության» («Սովետական Հայաստան», 19 փետրվարի, 1958 թ.)։ Եվ որքան էլ պարադոքսալ թվա, նրանք բոլորը, վերջին հաշվով, իրավացի են, քանի որ իրավացի չէ ինքը՝ դրամատուրգը։

Այո՛, դրամատուրգը իրավացի չէ, թեև շոշափել է մեծ, հուզող մի պրոբլեմ, վարպետորեն հյուսել դրամատիկական հանգույցը, կարողացել է ստեղծել իրենց արտահայտչականությամբ փայլուն դիալոգներ։

Իրավացի չէ, որովհետև շատ դեպքերում առաջնորդվել է դրական և բացասական հերոսների սխեմայով, տուրք տվել կոնֆլիկտի՝ քանակական ըմբռնմանը։ Իմիջիայլոց, այդ իսկ պատճառով էլ քննադատ Ա. Հունանյանի եզրակացությունը, թե Գ. Տեր-Գրիգորյանի սխալը «Վերջին մեխակներում» իբր այն է, որ նա դրամատուրգիական «ժամանակի» կեսից ավելին նվիրել է Աշոտի և Տիգրանի արատավոր վարքին (ի դեպ որտեղի՞ց է վերցրել Ա. Հունանյանը, թե Աշոտը երգիծական կերպար է) և միայն հետո է անդրադարձել երկու քույրերի՝ Հասմիկի և Գեղանուշի ավայտանքների պատմությանը,— չի կարող ճիշտ լինել. իսկ նրա խորհուրդը, թե Հասմիկն ու Գեղանուշը պետք է բերվեին առաջին պլանի վրա (իմ կարծիքով՝ դրաման միայն կշահեր, եթե առհասարակ չլիներ Գեղանուշի մտացածին պատմությունը) և որ այդ դեպքում «պիեսը իր այուժետային զարգացման հիմնական պլանով և գործողությունների զարգացման բնույթով լիովին դրամատիկ կդառնար»,— միամիտ է։

Այս ամենի հետ միասին, եթե կարելի լինի որոշ չափով ներողամտորեն վերաբերվել «Վերջին մեխակների» թերություններին, հաշվի առնելով այն փաստը, որ պարտիայի 20-րդ համագումարից անմիջապես հետո, երբ վճռականորեն դատապարտվեց անկոնֆլիկտայնության «տեսությունը», Գ. Տեր-Գրիգորյանը առաջինը հայ դրամատուրգիայում ստեղծեց իսկապես կոնֆլիկտային պիես, ապա, իհարկե, չարժե վիճում անել Ալ. Արաքսմանյանին, որը 22-րդ

համագումարից առաջ ընկած շրջանում, ժողովրդի ստեղծագործական ուժերի առավել ակտիվության իրադրության պայմաններում իր «Միայն արևն է ջերմացնում» պիեսով վերածնում էր տարածության «տեսության» սկզբունքը:

Նույն թեման (ես նկատի ունեմ «Վերջին մեխակների» օբյեկտիվ թեման), համարյա նույն հերոսները և հիմնական սյուժետային գծի զարգացման համանմանն ընթացքը,— բայց պրոբլեմի տարբեր լուծումներ:

Ինչո՞ւմն է բանը: Ո՞րն է դրամատուրգի «հին արժեքների վերագնահատումը»: Դժբախտությունն այն է, որ բազմափորձ դրամատուրգն իր առջև նպատակ է դրել ոչ թե Գ. Տեր-Գրիգորյանի մտահղացման և դրամայի օբյեկտիվ դաղափարի խղումը, դրամատուրգի սուբյեկտիվ նպատակի և «Վերջին մեխակների» օբյեկտիվ նշանակության հակասությունը և ոչ թե կոնֆլիկտի որակական որոշակիությունը բացահայտելը, այլ գնացել է Տեր-Գրիգորյանի «սխալները» շտկելու ճանապարհով, ելակետ է ունեցել այն պարզունակ պատկերացումը, ըստ որի սովետական արվեստը, դեղարվեստական դրականությունը իրավունք չունեն «քայքայելու» ընտանիքը, որ անհրաժեշտ է ամրապնդել այն, այլ կերպ ասած՝ տվյալ հասարակական հակասությանը մոտեցել է «հեռահար» ընկալմամբ:

Հենց այդ, ես կասեի, դեղարվեստական ստեղծագործության հանդեպ դրսևորված միամիտ վերաբերմունքի պատճառով էլ դրամայի գործողությունը ծանրաբեռնվել է բազմաթիվ պատահական տարրերով, կեղծիք է մտել հերոսների արարքների ու խոսքի մեջ, հող է ստեղծվել, որ դրամատուրգը հրապուրվի իրենց չարդարացնող և դրամատուրգիայի հիմնական օրինաչափությունների հետ հակասության մեջ մտնող ձևերով, հնարավոր է դարձել հերոսների վարքագծի հոգեբանական պատճառաբանումը քմածին մեկնաբանություններով փոխարինելը և, վերջապես, դրամայի ֆինալը օդում կախված է թողնվել:

Ալ. Արաքսմանյանի Մելինեն ստացվել է ընդհանրապես բարոյական, ընդհանրապես ազնիվ, մեծ կամքի տեր (թող նույնիսկ այդպես լինի) և ինքնամոռացման շահ սիրող մարդ, բայց ոչ այնպիսի մարդ-քաղաքացի, որը կարողանա ստիպել իրեն Սրամ Անտունու մեջ տեսնելու ոչ միայն սիրող մարդուն հիասթափություն պատճառող մեկին, այլև խոշոր մասնագետի, որը հենց այդ պատճառով գնա (ֆինալում) աշխատանքի, որպեսզի պայքարի բոլորին

պետքական և օգտակար մարդու համար, որպեսզի ոչ միայն նրա այդ օգտակարության դիտակցությամբ բուժի իր «վիրավոր» սիրտը, այլև իր օրինակով, աշխատանքի իմաստի իր ճիշտ ըմբռնմամբ Արամի մեջ դաստիարակել կարողանա քաղաքացուն, նրա միջից վանի փառասիրությունը և այդպիսով կատարի իր պարտքը մարդկանց հանդեպ, հասարակությանը վերադարձնելով խոշոր գիտնականին և արժանավոր քաղաքացուն: Ասել է թե՝ Անտունուն տեսնի իրրև այնպիսի մարդ, որին նա երազել է, որը նրա համար թանկ է ու սիրելի:

Դրամատուրգը մինչև վերջ չի տեսել ֆինալի այդ ներքին, հիմնորոշ կողմը, պրոբլեմի լուծումը, ուստի և ոչ միայն կրկնել է Տեր-Գրիգորյանի սխալը, այլև գնացել է ավելի «հեռուն»՝ թե՛ պրոբլեմի լուծման և թե՛ գործողությունը դլխապտույտ դիպվածներով ծանրաբեռնելու առումով:

Եվ իսկապես, որպեսզի Մելինեն ներկայանա իրրև բարոյականության մարմնացում, դրամատուրգը հնարում է Գրիգորի մտացածին կերպարը, իսկ այդ կնոջ մեծ բարությունը և կարեկից հոգին ցույց տալու համար ցմահ անկողնին է գամում Արամ Անտունու հորը՝ Վրթանեսին, բացառելով վերջինիս կնոջ դոյությունը: Որպեսզի Մելինեն ֆինալում հանկարծ չհեռանա Արամից, հեղինակը երրորդ գործողության մեջ մի ծեր բանվորի հաշմանդամ է դարձնում և Մելինեն «հնարավորություն է ստանում» (վերջին պատկերներում), հիասթափվելով ամուսնուց, մխիթարություն փնտրել աշխատանքի մեջ: Իսկ Մելինեին Արամի վախկոտության մեջ համոզելու համար դրամատուրգը վիրահատման սեղանի վրա պառնում է Գրիգորի կնոջը և պիեսի մեջ մտցնում էլիզի հիստերիկայի տեսարանը: Վերջապես, որպեսզի Մելինեին աշխատանքի ուղարկելու բարոյական իրավունք ունենա, Ալ. Արաքսմանյանը Անտունու տունն է բերում մի երիտասարդ սպասուհու:

Բայց նույնիսկ իր այդ ձգտման մեջ էլ դրամատուրգը հետևողական չէ: Այն կարճ միջոցին, երբ մի հիվանդ բժշկական կաբինետից դուրս է գալիս, իսկ մյուսը մտնում, Մելինեն դիրք է կարդում (պատրաստվում է ասպիրանտուրայի), չնայած դրսում նրան հերթի են սպասում: Դեռ ավելին՝ առանց գլուխը բարձրացնելու և առանց նույնիսկ ներս մտնողին նայելու, նա սառնորեն նետում է. «Ձեր ի՞նչն է ցավում, ինչի՞ց եք գանգատվում»: Ուրիշ ի՞նչ է սա, եթե ոչ անհոգի վերաբերմունք իր պարտականությունների հանդեպ:

Բայց սա դեռ ոչինչ: Մելինեն չունի ամենաառարկայական համարձակությունը ազնիվ լինելու համար: Նա գիտեր, որ իր մոտիկ ընկերուհին՝ Էլիզը նույնպես սիրում է Արամին: Ու երբ Արամը խոստովանում է Մելինեին և առաջարկություն անում, մի՞թե նրա ընկերական պարտականությունը, բնական մարդկային պարտքը չէր այդ մասին ազնվորեն և շիտակ խոսել Էլիզի հետ: Այնինչ Մելինեն գերադասում է հետաձգել դա, սպասել (տիպիկ քաղքենիական հոգեբանություն,— «գուցե ամեն ինչ ինքն իրեն վճռվի»), իսկ ինչպե՞ս համատեղել նրա հուսահատությունը, արցունքները և այն բացականչությունները, թե ինքը չի կարող տեսնել ծեր բանվորին՝ հենակներով քայլելիս կամ ինչպե՞ս հասկանալ, որ անկողնին գամված սկեսրայրի զանգը լսելով, նա անջատում է ռադիոընդունիչը, փոխանակ վազելու նրա մոտ, իմանալու, թե ինչ է պետք հիվանդին (մինչդեռ պարզվում է, որ ծերունին սիրում է ռադիո լսել):

Գուցե ասեք, թե սրանք մանրուքներ են: Ո՛չ: Դրամատուրգիայում, հատկապես դրամայում չկան մանրուքներ: Հենց այդ «մանրուքներից» է, որ գոյանում է կերպարը:

Բայց եկեք զբաղվենք ոչ թե մանրուքներով, այլ դրամային տված թատերագետ Ա. Հունանյանի գնահատականով: Ա. Արաքսմանյանի «Միայն արևն է ջերմացնում» պիեսի «հաճելի յուրահատկությունն այն է,— գրում է թատերագետը,— որ դրամատիկականը այստեղ արտահայտվում է արդեն ոչ այնքան դրությունների, որքան խարակտերների միջոցով... Դրամատուրգին հետաքրքրել են ոչ թե արտաքին սյուժեն, դեպքերը (իսկ ո՞ւր մնացին մոտ կես տասնյակ դժբախտ պատահարները —Ռ. Ս.), այլ «ներքին» սյուժեն՝ մարդիկ ու նրանց հոգեբանությունը, ապրումներն ու խոհերը, նրանց կյանքն ու ճակատագիրը»: «Բնավորությունները», «հոգեբանությունը», «հարատացող հոգեկան աշխարհը», «ներքին սյուժեն», —այս ամենը մենք կաշխատենք հասկանալ մի փոքր ավելի ուշ, իսկ առայժմ փորձենք պարզել, թե այդ ինչպիսի կոնցեպցիայից ելնելով է թատերագետը բավական թույլ, գորշ պիեսը դիտել որպես «ուրախալի երևույթ» արդի հայ դրամատուրգիայի մեջ:

Դրամատուրգիական կոնֆլիկտի էության միակողմանի ըմբռնում,— ահա ինչով է պայմանավորվել թատերագետը:

Եվ իրոք, թատերագետի եզրակացությունը հանգում է հետևյալին. դրամայի համար «կարևոր է ոչ այնքան սկզբնաղբյուրը, որքան նրա գեղարվեստական վերարտադրման սկզբունքը», «կա-

գևորը ոչ այնքան թեման է, որքան հեղինակի վերաբերմունքը»։ Այսինքն, այլ կերպ ասած՝ դրամատիկական ստեղծագործության ժանրը որոշելու համար կարևորը ոչ այնքան այս կամ այն կոնֆլիկտով արտահայտված հասարակական հակասությունն է, որքան նրա գեղարվեստական վերարտադրության սկզբունքը, որքան հեղինակի վերաբերմունքը նրա հանդեպ։

Պարզ է, որ եթե Ա. Հունանյանը դրամատուրգիական կոնֆլիկտը դիտեր որպես այս կամ այն հասարակական հակասության խտացված արտահայտություն, ապա նա այդպիսի սխալ եզրակացության չէր հանդի։ Դրամատուրգիական կոնֆլիկտը իր «կենցաղային» ասպեկտով պատկերացնելը, անկախ նրանից՝ ուզում է այդ թատերագիրը, թե չի ուզում, «հնարավորություն է տալիս» ժանրի գեղագիտական բնորոշումը հանգեցնել սուբյեկտիվ պայմանականությունների։ Ահա թե ինչու Ա. Հունանյանի եզրակացությունը «մեր դրամատուրգների համար բնորոշ է դրաման դրամատիկական ասպեկտով, տեսակետից բացահայտելու անկարողությունը», իսկ պրակտիկ լեզվով ձևակերպված՝ «մեր դրամատուրգները չեն կարողանում դրաման ճիշտ կառուցել» եզրակացությունը ոչինչ չի ասում, որովհետև թե՛ «դրամատիկական ասպեկտով բացահայտելու անկարողությունը» և թե՛ «դրաման ճիշտ կառուցելու անկարողությունը», վերջին հաշվով, նշանակում է ոչ այլ ինչ, եթե ոչ երևույթի ետևում էությունը տեսնելու, իրադարձության ետևում պրոցեսը նկատելու, կոնֆլիկտի ետևում հասարակական հակասությունը ճանաչելու անկարողություն (իհարկե, նվազագույն գեղարվեստական տաղանդի դեպքում)։

Այս կամ այն թեման մարմնավորելու համար ժանրի ճիշտ ընտրությունը կախված է իրականության մեջ հասարակական հակասության զարգացման աստիճանից և դրամատուրգի գեղարվեստական տաղանդի ուժից, այլ կերպ ասած՝ այն բանից, թե դրամատուրգը իր «նախասիրած» հասարակական հակասությունը զարգացման ինչպիսի աստիճանում է խտացնում դրամատուրգիական կոնֆլիկտի մեջ և, երկրորդ՝ կախված է հեղինակի դիտողունակությունից (ոչ թե վերաբերմունքից, ոչ թե աշխարհայացքից, այլ և՛ աշխարհայացքից, և՛ տաղանդից)։ Նվ իհարկե չի կարելի նախընտրելի համարել ոչ «ինչը» և ոչ էլ «ինչպեսը»։ Դրանք նույն պրոցեսի երկու բաղկացուցիչներն են՝ անխզելիորեն կապված և փոխադարձաբար պայմանավորված։ Իսկ թատերագիրը ոչ միայն անջատում է մեկը մյուսից, այլև հակադրում է իրար։ Այդ պատ-

ճառով էլ ահա վերջին տարիներին ստեղծված հայկական դրամատներին տված Ս. Հունանյանի գնահատականը մեզ չպետք է զարմացնի: Թատերագետը դրանք երկու խմբի է բաժանում. «Համեմատաբար հաջողված պիեսներ, որոնց մեջ դրամատիզմն առկա է, բայց պակաս չափով», և պիեսներ, որոնք «ոչ միայն արվեստով թույլ են, այլև բոլորովին զուրկ են ժանրային որոշակիությունից, առանձնահատկություններից»:

Սակայն, արդյո՞ք թույլատրելի է էսթետիկական կատեգորիաների՝ դեղարվեստականության և ժանրային լիարժեքության այդպիսի խզում: Արդյո՞ք հնարավոր է ժանրի հարցը լուծել դրամատուրգիական ընդհանուր օրենքներից դուրս:

Պարզվում է, որ հնարավոր է... նրա «պինվենք» կոնֆլիկտի «կենցաղային» տեսությամբ:

Սակայն դրամատուրգիական կոնֆլիկտի ըմբռնման հասարակացումը իր հետևից բերում է նաև ուրիշ ոչ պակաս լուրջ հետևանքներ: Այսօր մեր դրամատուրգները ավելի հաճախ ու ավելի շատ, ավելի խոր ու ավելի մեծ հաջողությամբ փորձում են ստեղծել մեր ժամանակակցի կերպարը նրա ներքին ամբողջականությամբ, հոգեբանական իմաստով, բնավորության ու հերոսների հարաբերակցության տեսակետով:

Այսօր հայ դրամատուրգների ստեղծագործական միտքը որոնում է բացասականի և դրականի սխեմաններից դուրս գալու ելքը: Այսօրվա հերոսները չեն կամենում ներկված լինել երեկվա միայն սև կամ միայն սպիտակ գույներով:

Երբ պիեսի կոնֆլիկտը «կրող» հերոսներին թատերագիտությունը բնորոշում է սոսկ որպես դրականի և բացասականի կատեգորիաներ, նա ավելի է խորանում իր սխալի մեջ և ոչ միայն մեր դրամատուրգներին մղում է դեպի սև ու սպիտակի «անարդյունավետ» ցանցերը, այլև, վերջին հաշվով, վերածնում է նույն անկոնֆլիկտայնության «տեսությունը», թեպետ նրա ոչ-անմիջական, քողարկված ձևով:

Դրամատուրգիական կոնֆլիկտի ոլորտի սահմանափակումը, սոսկ որպես բուրժուական նախապաշարումների դեմ կոմունիստական գաղափարախոսության պայքարի արտահայտություն, նշանակում է այսպես թե այնպես ոչ միայն դրամատուրգիան սահմանափակել թույլատրելի թեմաների ցուցակով, այլև հարկադրել նրան՝ արդի հուզող խնդիրների մասին խոսել մակերեսորեն, ծամծմված, շուտասելուկի պես: Պարզ է, որ նման «ծառայությունը» չի կարող

օգնել մեր դրամատուրգներին դուրս պրծնելու սխեմաներից, ազատվելու կանխակալ մոտեցումից և ստեղծելու իրոք ժամանակակից մարդու կերպարը։

Եվ ըստ երևույթին, եթե կոնֆլիկտի մասին խոսելիս պետք է հիշել նորի ու հնի, դրականի ու բացասականի, վեհի ու ստորի մասին, ապա կերպարներ ստեղծելիս նրանց գնահատման ժամանակ ավելի լավ է ճանաչել այդ։ Չի կարելի հակադիր ուժերը նույնացնել ընդհարվող հերոսների հետ։ Արվեստի մեջ, և դրամատուրգիայում, չկան լավ և վատ հերոսներ (դրականի և բացասականի իմաստով)։ Կան լավ և վատ հերոսներ՝ դրական շարադրման, մատուցման իմաստով։ Կան բնավորություններ՝ թույլ կամ ուժեղ, կան հանգամանքներ՝ բարենպաստ կամ անբարենպաստ։ Դրամատուրգի խնդիրն էլ հենց ժամանակակից կյանքի համար տիպական հանգամանքներում տիպական բնավորություններ ստեղծելն է (և ոչ թե ինքնանպատակ կերպով դրական կամ բացասական հերոսներ ստեղծելը)։ Երբ Գրիգոր Տեր-Գրիգորյանը բեմ բարձրացրեց Աշոտ Հասրաթյանին, որն իր թեև ոչ միշտ հաստատուն, բայց արտասովոր քայլերով շատերին ստիպեց մտածել,— զգաստացան թատերագետները, իրար անցավ քննադատությունը, և «ճայթեց որոտը»։ Ընդարձակ դրախոսականներ, տեսություններ, երկարատև քննարկումներ, և ամենուրեք, որպես կանոն, մի անլուծելի հարց.— «Ի՞նչ մարդ է Աշոտ Հասրաթյանը՝ դրակա՞ն հերոս է, թե՞ բացասական»։ Ոչ մի կերպ հնարավոր չէր լինում հաշտվել այն մտքի հետ, որ դրամատուրգի ստեղծած կերպարը չի ուզում խցկվել մեկ անգամ հաստատված ու ստորագրված սխեմայի շրջանակների մեջ։ Այն փաստը, որ դրամայի գլխավոր հերոս Աշոտ Հասրաթյանը փորձում է դուրս պրծնել «սև ու սպիտակ» սխեմայի շրջանակներից, հետադա տարիների մեր դրամատուրգիայի մեջ թողեց, ինչպես ինձ թվում է, շատ տեսակետներով հետաքրքրական հետքեր։

«Հանկարծ» պարզվում է, որ ճանաչված, մինչև վերջն իր գործին նվիրված, խոշոր, հեղինակավոր դիտնականը չի կարողացել դիմանալ փաստի փորձությանը, այդ իսկ պատճառով՝ իշխանության փորձությանը։

Ինչո՞ւ։ Մի՞թե նա այդքան հաստատակամություն ու սկզբունքայնություն չուներ, պակաս ազնիվ էր, պահանջկոտ չէր իր հանդեպ։

Դժվար է պատասխանել. սակավախոս է այստեղ դրամատուրգը։ Սակայն նրա անզիջողությունը, անհաշտությունը հոր ու երախ-

տագիտության զգացումը մոր հանդեպ, նրա ծանր մանկությունը, վերջապես կոմերիտական ղեկավարի նրա սկզբունքայնությունը դեռևս ուսանողության տարիներին,— այս ամենը խոսում է այն բանի օգտին, որ նրա կերպարանափոխումը ինքնագործգացման փաստ չէ։

Յավոք, Գ. Տեր-Գրիգորյանը դրա վրա շեշտ չի դնում (դա հասկանալի է. չէ՞ որ նա չի առանձնացնում Աշոտի պրոբլեմը), սակայն և՛ Տիգրանի կերպարը, և՛ «Դրուժոկի» առկայությունը, և՛ հենց ինքնագիտակցման փաստը ֆինալում,— մանրամասներ են, որոնք պիեսի պրոբլեմատիկան դուրս են հանում զուտ բարոյականի սահմաններից։

Դրամատուրգի ուշադրության կենտրոնում այլ բան է. դրա համար էլ Աշոտի կերպարանափոխումը, որպես հասարակական երևույթ, դրամայում հետևողականորեն չի զարգանում, այդ մասին ասվում է կիսաբերան։

Սակայն այն, ինչ 20-րդ համագումարից անմիջապես հետո դրամատուրգիայում արտացոլվել է սոսկ ակնարկի ձևով և առանց հատուկ նպատակադրման, հետագա տարիներին դրսևորվում է ավելի որոշակիորեն։

Անդրեյ Վերդյանը («Ներհնելը վտանգավոր է») կարծես թե նույնպես դնում է հիասթափված (ավելի ճիշտ՝ հիասթափվող) կնոջ պրոբլեմը։ Սակայն այժմ դա, արդեն գիտակցորեն այնպես է տրվում, որ լինի առաջադրված պրոբլեմատիկայի սոսկ արտաքին, տեսանելի կողմը։ Ենթատեքստում Ա. Վերդյանը պատմում է Օնիկի, արտակարգ ընդունակությունների տեր մի մարդու դրամայի մասին, որը մի ժամանակ պետական մեծամեծ գործեր էր գլուխ բերում, իսկ այժմ դարձել է սովորական մի քաղքենի և այդ պատճառով էլ մնացել մենակ՝ «իր շահերի հետ»։ Դա հետաքրքրական էր։

Սակայն հրիտասարդ դրամատուրգը խոսում է ոչ միայն այն մասին, որ պետական գործիչը կորցրել է սեփական դեմքը, այլև նրան արտահայտելու հնարավորություն է տալիս։ Սա արդեն շատ համարձակ էր։

Բավական է, հերոսները հոգնել են, նրանք պետք է հանգստանան... Հերոսականությունը, ռոմանտիկան, սխրագործությունը մնացել են անցյալում։ Սա արդեն այն քաղքենին չէ, որ մեր գրականագիտության մեջ ստացել է «բուրժուական անցյալի մնացուկ» անվանումը։ Սրան հատիվ թե բացասական հերոս անվանես։ Սա ուշադիր է մարդկանց նկատմամբ, հոգատար, աղնիվ է ու անկեղծ,

մտածել դիտի և կարողանում է աշխատել, սկզբունքային է, հետևողական, և, որ շատ կարևոր է, սրա հայացքները կյանքի երևույթների մասին ու վերաբերմունքը դրանց հանդեպ անվերապահորեն անձնական չեն: Սրան հարկ չկա նաև դրական հերոսների շարքը դասելու. նրա մոտ խախտվել է հավատը, նա ճանապարհի կեսին հանգստանալ է ուզում:

Նա շատ է աշխատել, շատ է տեսել, շատ բան է արել. այժմ նա ուզում է վայելել իր աշխատանքի պտուղների քաղցրությունը. նա պատրաստ է էլի ինչ-որ բան ստեղծել, նորից պայքարել իր հավատի համար, բայց ոչ զոհաբերությունների գնով և առանց զրկանքների:

Դա նոր հերոս էր, որ մտնում էր հայ դրամատուրգիան. դա դեղագետի արձագանքն էր անհատի պաշտամունքի հետևանքների վերացման օրերից: Եվ պատահական չէ, որ երիտասարդ դրամատուրգների համամիութենական սեմինարում Ա. Վերդյանի պիեսը ճանաչվեց որպես լավագույններից մեկը և բեմադրվեց Մոսկվայի Սովետական Բանակի կենտրոնական թատրոնի կոլեկտիվի կողմից:

Պակաս հետաքրքրական չէ նաև, թե ինչպես է հեղինակը դատապարտում իր հերոսին՝ Օնիկին: Դրամատուրգը չի էլ փորձում վերամբարձ ճառերի կամ դլխապտույտ դեպքերի միջոցով «ոչնչացնել» նրան: Նա հանգիստ ու անաղմուկ դրամայի հենքին հյուսում է հասարակ աշխատավորի՝ «շատ օգնության» բժշկի դիծը, մի մարդու, որն իր հարատև ու լարված աշխատանքով, մարդկանց հանդեպ ունեցած պարտքի իր պարզ, բայց և խորն ըմբռնմամբ կոչված է «արթնացնելու», «զգաստացնելու» Օնիկին. «ճանապարհի կեսին կանգնելը մահացու վտանգ է», «նիրհելը վտանգավոր է»:

Նա՝ Հայկը Օնիկի ընտանիքն է ընկնում պատահաբար. բայց «շատ օգնությունն» էլ Օնիկի ընտանիքին շատ է պետք, և այն գալիս է ոչ պատահաբար: Հայկը եկավ, որպեսզի օգնի. եկավ, «արթնացրեց» և մեկնեց՝ այդ պատահական տանը թողնելով մի կտոր իր սրտից:

Ճիշտ է, Հայկը ինչ-որ չափով միտումնավոր է (դա, ըստ երևույթին, հետևանք է դրամատուրգի այն կանխակալության, որից նա լիովին ազատվել չի կարողացել), բայց, չնայած դրան, հանդիսատեսին համոզում է իր ներքին մեծ ուժի մեջ, էլ չենք խոսում այն մասին, որ նա, առանց հատուկ ջանքերի, կատարում է իր վրա դրված «պարտականությունը», այսինքն՝ դառնում է այն արտաքին

գործության մեջ է մտցնում, երբ Օնիկը «շտապ օգնություն» է կանչում, այսինքն, երբ ճգնաժամը ներքնապես արդեն հասունացել է և «թարմ», «անծանոթ» մարդը պետք է դառնա նրա շարժման «արտաքին խթանը», ապա Ալ. Արաքսմանյանը Գրիգորին հնարավորություն է տալիս բեմ դուրս գալ կոլիզիայի ներքին ծննդից շատ առաջ: Սակայն այդ դեպքում «դրսից եկած մարդը» կորցնում է «արտաքին խթան» լինելու իր ընդունակությունը (կամ այդ ընդունակությունը նվազագույնի է հասնում):

Եվ իրոք, դրամատուրգն զգում է այդ ու ... դառնում ելքը: Արամ Անտունին ու Մելինեն ամուսնանում են: Ոչ մի բան դեռևս «ամպրոպ» չի կանխագուշակում: Արամը շարքային վիրաբույժ է, Մելինեն՝ շարքային բժշկուհի: Նրանք սիրում են միմյանց, նրանք միասին են, նրանք երջանիկ են: Բայց մենք արդեն գիտենք Գրիգորին. նա առաջավոր փականագործ է: Գրիգորը դառնում է Անտունիների ընտանիքի բարեկամը, և, հավանորեն, նրա վրա է դրվում ընտանեկան դրամա առաջացնելու ընդունակ պատճառները արմատից իսկ վերացնելու պարտականությունը: Իսկ դա նշանակում է հենց սկզբից չդրել «Միայն արևն է ջերմացնում» պիեսը: Եվ դրամատուրգը Գրիգորին հեռացնում է այնքան ժամանակով, մինչև Արամ Անտունին կխրվի փառասիրության ճահիճը: Սակայն Մելինեն առայժմ մինչև վերջը չի հասկացել իր դժբախտությունը (այլապես Գրիգորը դարձյալ առանց «աշխատանքի» կմնա): Եվ երբ ճգնաժամը ներքնապես հասունանում է, Գրիգորը վրկին մտնում է գործողության մեջ, այսինքն՝ վերադառնում է երկարատև գործուղումից և սկսում է «թափահարել» նրանց:

Ավելին՝ դրամատուրգը յուրաքանչյուր գործողությունից առաջ Գրիգորին հղիկնակային ռեմարկներով դինամ «բաց է թողնում» բեմ: Այս նորարարությունը կոմպոզիցիոն տեսակետից կարող է իմաստ ունենալ այն դեպքում միայն, երբ արվեստագետն ուզում է դրամայի էքսպոզիցիան հնարավորին չափ սահմանափակել բեմական ժամանակում: Իսկ Ալ. Արաքսմանյանը հետապնդում է այլ նպատակ՝ նա ցանկանում է տեղի ունեցողի վերաբերյալ սեփական վերաբերմունքը փոխանցել հանդիսատեսի վրին: Եվ միայն այդքան... Այդ պատճառով էլ ոչ միայն դրամայի գաղափարն է թքով կպցրած, անհամոզիչ, այլև... դրամատուրգն «ստիպված է» դրամայի հանգույցն ստեղծելու համար «նախերգանքներից» բացի, տալ ևս չորս ներածական պատկեր:

— Այս փաստը, իմ կարծիքով, բնորոշ է ժամանակակից թատեր-

դուքյան համար: Սա, թերևս, ցավալի արդյունքն է օրիգինալ ձևով դրելու այն մարմաջի, երբ ղեկավարվում են դրական և բացասական սխեմայով: Եվ եթե Արամ Անտունին ու Գրիգորը որպես Աշոտ Հասրաթյանի և Արտաշեսի կերպարների «պարզացում» մեր թատերգության «վերջին խոսքը» լինեին, ապա հավանորեն պատկերն այնքան էլ ուրախալի չէր լինի:

Անսպասելի, հանկարծակի չէր Բագրատ Տոնյանի և Լուսինյանի հանդես գալը: Ճիշտ է, այս դեպքում էլ գտնվեցին դրախոսներ, որոնք Տոնյանին դրեցին «աճցյալի մնացուկների» շարքը, բայց Գ. Բորյանի հերոսը կարողանում է ինքը խոսել իր մասին:

Գուրգեն Բորյանը կարողացավ հաշվի առնել և՛ Գ. Տեր-Գրիգորյանի սրամիտ հնարանքները, և՛ Ա. Վերդյանի համարձակությունը: Եվ նրա Տոնյանը չի քաշվում պահանջելու.— Վերադարձրե՛ք հավատս:

Բագրատ Տոնյանը, ինչպես և Աշոտն ու Օնիկը նրանցից չեն, ովքեր եկել են և ամեն ինչ պատրաստի գտել: Նա ղենքը ձեռքին դրավել է իշխանությունը: Նա հավատացել է: Նա գիտեր, թե հանուն ինչի է վտանգի ենթարկում սեփական կյանքը:

Անցնում են տարիները. ինստիտուտ, մինիստրություն, տրեստ: Դեմագոգներ, շողոքորթներ, դավողներ: Անհատի պաշտամունքի տարիների այս երևույթները ցավագին հետք են թողնում կոմունիստի հոգում: Եվ արդեն խոշոր տրեստի ղեկավար լինելով՝ նա կորցրեց հավատը: Նա արդեն չգիտեր ինչի՛ համար կարելի է անգոն մնալ, ինչի՛ համար արժե լարել ուժերը, ի՛նչ բանում համոզել ուրիշներին, ինչո՛ւ կանխել նրանց անօրինական գործողությունները: Նա հոգնել է, կամ որոշել է, որ հոգնել է և եղրակացրել՝ իմ առանձնատունը, իմ կինը, իմ երեխաները, իմ այգին, իմ ընկերները և, վերջապես, իմ հայացքը, իմ փիլիսոփայությունը («գլխավորը պլանների կատարումն է»): Նա դարձավ անտեղյակության մեջ գտնվող մի բարեհոգի մարդ:

Հետևաբար, եթե Գ. Տեր-Գրիգորյանը անուղղակի ձևով առաջ քաշեց հասարակական գործչի կերպարանափոխման պրոբլեմը և միայն ակնարկով նշեց տվյալ երևույթի առաջացման պատճառները, եթե Ա. Վերդյանը իր ուշադրությունը կենտրոնացրեց այդ պրոբլեմի վրա և արդեն դնում էր պատճառի հարցը, և եթե Ալ. Արաքսմանյանը մինչև վերջ չկարողացավ հասկանալ ժամանակի թելադրանքով հասունացած խնդիրը և ընդհանրացվածը ներկայացրեց որպես եզակի ու պատահական, իսկ պատճառները համապատաս-

խանաբար բացատրեց հերոսի ենթագիտակցությամբ, ապա Գ. Բորյանը ոչ միայն բարձրաձայն խոսեց պատճառների մասին, ոչ միայն պարզ ու մեկին դրեց այդ հարցը, այլև փորձեց տալ դրա լուծումը:

Գ. Բորյանը հայ դրամատուրգիայի մեջ բերեց նաև յուրատեսակ ձևով իմաստավորված «թարմ», «անծանոթ» մարդուն, զարգացրեց, ավելի մարդամոտ դարձրեց նրան:

Արսեն Լուսինյանը «դրսից եկած մարդ» է, բայց դա օտար մարդ չէ և ոչ էլ երիտասարդ, որը (հավանորեն գործողության հետ ավելի շատ կապված լինելու համար) կարող է սիրահարվել «բացատական» հերոսի կնոջը և լինել ազնիվ (ինչպես Հայկը) կամ չլինել ազնիվ (ինչպես Գրիգորը): Այսպես, Բորյանը միանգամայն խելամտորեն շրջանցել է այս սայթաքուն, անդուրեկան «մանրամասնը»:

Արսեն Լուսինյանը ճիշտ Հայկի պես քչախոս է, ճիշտ Հայկի պես անխոնջ, ճիշտ Հայկի պես անտարբեր չէ իր ամբողջությամբ: Բայց եթե Հայկը իր ներքին մեծ ուժի և հավաքվածության հետ միաժամանակ ինչ-որ չափով սառն է, ապա Լուսինյանն ավելի հուզական է, բարեսիրտ, ջերմ (հավանաբար, նրա այդպիսի հնարավորություններ տալիս են և ազգակցական կապերը): Եթե Հայկը Օնիկի մեջ զարմանք է առաջացնում, Արամի մեջ՝ հարգանք, իսկ Մարոյի մեջ՝ սեր, ապա Արսենը՝ «հրից ու ջրից» դուրս եկած մի մարդ, որ կորցրել է տունը, ընտանիքը, առողջությունը և, այնուամենայնիվ, սիրահարված է կյանքին, աշխատանքին, երիտասարդությանը, «կամուրջի վրա» դրամայի հերոսների մեջ արդեն առաջացնում է ոչ միայն զարմանք, հարգանք ու սեր, այլև կարեկցանքի զգացում, ոչ միայն հիացում, այլև վիշտ, վիրավորանք սեփական անկման համար (Տոնյան, Արմեն): Եվ այդ պատճառով էլ նրա խոսքն ավելի ազդեցիկ է, անբավականությունը՝ ավելի ցավագին:

Սակայն այն, որ Գ. Բորյանը չի կարողանում լիովին ազատվել սև ու սպիտակի «սկզբունքից», զգացվում է նաև պիեսի մի լուրջ թերության մեջ:

Տոնյանը կվերադարձնի իր հավատը. հանդիսատեսն սպասում է դրան: Սպասում է, որովհետև Տոնյանին տեսնում է ներքնապես զարգացած: Բադրատ Տոնյանն ինքը ուզում է հավատալ (թերևս անգիտակցորեն. նրա համար պարզապես անդուրեկան է լինել այնպիսի մարդկանց շրջապատում, ովքեր չեն հավատում): Նա փորձում է առարկել Լուսինյանին, պնդելով, որ այժմ հերոսներ

չկան, որ բոլորն են այդպես անում։ Բայց նա զգում է, որ ինչ-որ բան իր խոսքերում այդպես չէ, որ ինչ-որ բան ինքը չի ուզում հասկանալ, և նա զայրացած է, զայրացած է ինքն իր վրա, զայրացած է Լուսինյանի, երևխաների, կնոջ, առանձնատան վրա, բոլորի վրա։ Տոնյանի այս հոգեվիճակը մեզ հակում է այն մտքին, որ նա կարող է վերադառնալ կամուրջի այս կողմը։ Սակայն Գ. Բորյանը նրան վերադարձնում է անհաջող ձևով։ Նույնիսկ պահեստի գնդապետը՝ երկաթյա կամքի ու բնավորության տեր այդ մարդը, չի կարող օգնել դրամատուրգին այդ հարցում։

Եվ դա ոչ միայն Տոնյանի կերպարի թերությունն է, այլև առհասարակ ամբողջ դրամայի։ Չափազանց հաջող հանդույց, նույնիսկ բավական լավ զարգացող դործողություն և ծամծմված, անհամոզիչ լուծում։ Դա դրամատուրգի ստեղծագործության ամենախոցելի տեղերից է։ Դժվար չէ հիշել և՛ «Բարձունքներում», և՛ «Նույն հարկի տակ» պիեսները, թեպետ նրանցից այնտեղ մինչև վերջ պարզեցված լուծումը «սև ու սպիտակի» սկզբունքների խիստ պահպանման հետևանք է, այսինքն՝ ֆինալի պարզությունը հանդույցի և հենց գործողության պարզության արդյունք է, ապա այստեղ մի քիչ ավելի բարդ է։ Այստեղ ֆինալի պարզությունը հանդույցի չափից դուրս բարդացվածության արդյունք է, այսինքն՝ այստեղ լուծման պարզությունը արդյունք է այն բանի, որ դրամատուրգը լիովին չի դուրս եկել դրականի և բացասականի ոլորտից։

Եվ այնտեղ, ուր դրամատուրգն ազատ է այդ սկզբունքներից ու դրույթներից, այնտեղ, ուր Գ. Բորյանը իր առջև չի դնում լավ և վատ հերոսներ ստեղծելու անմիջական խնդիրը, այլ կերպարները գծում է բնավորության և պայմանների հարաբերակցությամբ, այնտեղ դրամատուրգը հաջողության է հասնում։

Արմենը, իհարկե, դրամատուրգի նվաճումն է։

Արմենը մոտ ու թանկ է մեր թատերգությանը. նա պատահական երևույթ չէ։ Տեսանելի, շոշափելի, ժամանակակից Արմենը առաջին անգամ ծնվեց Մարզոյի կերպարի մեջ («Վերջին մեխակներ»), անցավ մեկից ավելի դրամատուրգիական ստեղծագործությունների միջով և ամենից ամբողջական տեսքով հանդես եկավ «Կամուրջի վրա» դրամայում։

Ինչո՞վ էր արտահայտվում այդ էվոլյուցիան։

Գրիգոր Տեր-Գրիգորյանի Մարգոն հետպատերազմյան հայ դրամատուրգիայի մեջ երիտասարդ մարդու կերպարի ձևավորման մի ամբողջ շրջանի յուրատեսակ հզրափակումը, ավարտումը հան-

դիսացավ և միաժամանակ կարծես թե խորությամբ սրվող քանդակման սկիզբը եղավ, կերպարի ներսը թափանցելու, նրա փիլիսոփայական իմաստավորման ասպեկտ, տեսանկյուն տվեց։

Եվ այդ տեսակետից... ո՞րն է Գ. Բոյչանի նվաճումը և որո՞նք են դրա նախապայմանները։

Մարդոն դրամատուրգիա եկավ՝ առաջադրելով իր որոշակի լուծումն ունեցող ինքնուրույն պրոբլեմատիկա։ Ճիշտ է, այդ ամենի հետ միասին նրա անելիքները դրամայում կրում էին երկրորդական, օժանդակ բնույթ։ Հենց այդ հանգամանքն էլ՝ դվխավորը չլինելը (ոչ թե կարևորը չլինելը, այլ դվխավորը չլինելը, այսինքն՝ դրամատուրգի առաջ քաշած ստեղծագործության մեջ հիմնական պրոբլեմատիկայի կտրվածքում ոչ-առաջնությունը) Գ. Տեր-Գրիգորյանին հարկադրում է նրա պրոբլեմատիկան առաջ քաշել ու լուծել (կամ նախատեսել լուծումը) ասես թե թռուցիկ ձևով (բայց ոչ մակերեսորեն)։

Ավելի կարևոր է մի ուրիշ բան. դրամատուրգը կարողացել է պահպանել փոխադարձ ներթափանցման յուրատեսակ օրինաչափությունը, մի բան, որ հաճախ դուրս է մնում մեր դրամատուրգների տեսադաշտից։ Իր հարցադրմամբ Մարդոն օգնում է ավելի լավ, ավելի բազմակողմանիորեն հասկանալու դրամայի հիմնական գաղափարը (դա երկրորդական դործող անձի դրամատուրգիական պարտականությունն է)՝ այն դեպքում, երբ Հասմիկի պրոբլեմի առաջադրումն ու լուծումը ակամա զուգորդաբար հարկադրում է ավելի խոր թափանցել ոչ-դվխավոր, երկրորդական գաղափարի մեջ (դա դրամատուրգի վարպետության արդյունքն է)։

Մարդոն որոնող մարդ է. նա դժգոհ է ինքն իրենից, որ չի կարողացել գտնել իր տեղը կյանքում. նա դժգոհ է մարդկանցից, որոնք չեն օգնում նրան գտնելու այդ տեղը։ Մարդիկ աշխատում են, պայքարում, հաղթանակներ տանում — դա ուրախացնում է նրան, բայց մարդիկ ժամանակ չունեն կամ չեն ուզում նրանով զբաղվել.— դա վշտացնում է նրան։ Մարդիկ գտել են իրենց տեղը կյանքում.— դա հուսադրում է նրան, բայց այնպիսի մարդիկ, որ չեն կարողանում գնահատել այդ տեղը, զայրացնում են նրան։

Բայց ինչպե՞ս է դասավորվում հետագայում Մարդոյի ճակատագիրը։

Դրամատուրգը Մարդոյի պրոբլեմը լուծում է նրա հանդիպմամբ Արտաշեսի հետ։ Ահա բոլորը։ Այս, առաջին հայացքից շարքոն թվացող միջոցը տվյալ դեպքում համոզիչ է։ Մենք ճանաչում

ենք Մարգոյին, դրա համար էլ հավատում ենք, որ այդ հանդիպումը անպայման կօգնի նրան գտնելու իր տեղը կյանքում: Բայց ահա էմմայի ամուսնությունը Արամի հետ կասկածներ է առաջացնում, լավագույն դեպքում ուշադրության չի արժանանում:

Էմման («Նիրհելը վտանգավոր է») նույն որոնող, դժգոհ մարդն է, դրամայում հանդես է գալիս նույն ֆունկցիաներով, պրոբլեմը լուծելու նույն միջոցով:

Սակայն կերպարը դժգույն է. դժգոհությունն՝ անհասկանալի, որոնումներն՝ անորոշ և... ամուսնությունն էլ պարզապես ամուսնություն է:

Հավանորեն Ա. Վերդյանի այս անհաջողությունը զգաստացնում է Ալ. Արաքսմանյանին, և դրամատուրգը, աչքի առաջ ունենալով Մարգոյին, ստեղծում է Էլիզի կերպարը:

Էլիզն արդեն և՛ Մարգոն է, և՛ Մարգոն չէ: Եթե մի վայրկյան աչք փակենք նրա «անհարթությունների» վրա, Էլիզը շարունակում է, ավելի ճիշտ՝ ինչ-որ չափով խորացնում է Մարգոյին:

Էլիզը հետաքրքրությամբ տարվող, դրավվող մարդ է, ազնիվ և ուղղամիտ: Նա առաջին անգամ սիրեց, երբ տեսավ, թե ինչպես Արամ Ամատունին վիրահատում է «համարձակ, եռանդուն, ուժեղ», սիրեց նրան իսկական սիրով: Նա երազում է. «Մի՞թե շուտով ես էլ դանակ (վիրահատական) կբռնեմ»: Բայց ահա Անատունին ամուսնանում է նրա մանկության ընկերուհու՝ Մելինեի հետ: Անցնում է վեց տարի: Թեթևամտությունը փոխվում է ցինիզմի, ուրախ չարաճճիությունը՝ անբավարարվածության, զայրույթի ու վիրավորվածության: Ոչինչ արդեն նրան չի ուրախացնում, նա դեղերում է՝ տեղ չգտնելով իր համար, սրամտում է, խայթում, խուսափում է «ինքն իր» լինելուց, «լուրջ դատողություններն է՛լ ավելի անատանելի են դարձնում իմ վիճակը», վերջապես ինքն իրեն հանձնում է բախտի քմահաճույքին. «Անհաջողակ մարդ եմ ես: Վիրաբույժ դարձա: Ինչո՞ւ, չգիտեմ: Երազում էի բեմի մասին... չդնացի: Ինչո՞ւ: Դարձյալ չգիտեմ: Հիմա կասես, որ ամեն ինչ կախված էր ինձանից... Ո՛չ, սիրելիս, ժամանակը թռչում է, թռչում, իսկ մենք զգում ենք սրընթաց հոսանքի սառն այրող հպումը»:

Ա. Արաքսմանյանը համապատասխանաբար և որոշ չափով բարդացնում է Էլիզի ֆունկցիան պիեսում: Նրա սյուժետային դիծը ոչ միայն պետք է միջանցիկ կերպով շփվեր հիմքին և դրանով լրացներ այն, օգներ ավելի շատ համակվելու, ներծծվելու պետական պրոբլեմատիկայով, այլ ուղղակիորեն ձուլվում է հիմնական

այուժետային գծին և Էլիզն ինքը անմիջականորեն դառնում է հակադիր կողմերից մեկի մասը, այսինքն՝ անմիջապես ինքը իր մեջ կրում է հիմնական կոլիզիայի ինչ-որ հատվածը, նրա մի կողմը:

Դրամատուրգի մտահղացմամբ Անտոնին ընդունակ է մարդու մեջ մեռցնելու ամեն մի նախաձեռնություն, ամեն մի ինքնուրույնություն, ամեն մի ցանկություն: Անգործունյա, անտարբեր, ծույլ, «փոսն ընկած» Էլիզը Արամի ղեկավարության հետևանքն է, որի մոտ ինքն աշխատում է որպես ասիստենտ:

Բայց Էլիզը կորած մարդ չէ. նա զգում է, որ այդպես ապրել չի կարելի, որ իրեն հարկավոր է ինչ-որ բան անել: Նա չգիտե, թե ինչ և ինչպես անել, ուստի կառչում է գլխում ծագած առաջին մտքից. «Փրկվելու համար՝ մեկնե՛լ, մեկնե՛լ»:

Ամեն ինչ կարգին է, նույնիսկ լավ է: Անարգված է և՛ սերը, և՛ հավատը, ոտնատակ են արված և՛ արժանապատվությունն ու երազանքները... Էլիզը չի կարող Անտունու հետ նույն քաղաքում մնալ. նա ատում է Անտունուն, նա պետք է մեկնի, մեկնի որևէ տեղ (դուցե խոսքան կամ հեռավոր հյուսիս) և այնտեղ «կամ դուրս կգա (այդ վիճակից) կամ...»: Եվ որովհետև Արամը Էլիզին գցել է (Թող որ անկախ իր կամքից) այդ «փոսը», և քանի որ նա «կամ դուրս կգա, կամ...», Արամ Անտունին պետք է ավելի ցայտուն դառնա: Ավելին՝ այդպես Էլիզը, կարծես թե, օգնում է ավելի խորը հասկանալու Մելինեի ողբերգությունը:

Այո, հավանորեն, դա ճիշտ ելք կլիներ:

Բայց ահա թե, ցավոք, ինչ է արել դրամատուրգը:

Գրիգորի կնոջը վիրահատելու նախորդ գիշերը Արամ Անտունու մոտ է գալիս Էլիզը. «Ես խնդրում, աղաչում, պահանջում եմ... Ես չեմ խնայի ուժերս... Չէ՞ որ դու գտնում ես, որ վիրահատությունն այնքան էլ վտանգավոր չէ... նշանակում է... Ես ուզում եմ հեռանալ քեզանից՝ գոնե մի փոքր անուն ձեռք բերած...»:

Ահա թե ինչ: Ուրեմն ոչ թե հասարակական կոչումը, այլ սեփական դիրքը, ոչ թե քաղաքացին հանդիսատ չի տալիս, այլ եսամոլն է ղեկավարում նրան: Եվ դա անմիջապես գտնում է իր հետագա հաստատումը: Վիրաբույժի գոնե ոչ մեծ փառքի հասնելու համար Էլիզը անազնվության է դիմում. «Քո վիրահատությունները երբեք մահացու ելք չեն ունեցել... դու քո հեղինակությունը վտանգի չես ենթարկի: Ցեխի մեջ չես թաղի քո բոլոր հաջողությունները: Որոշիր»: Օգտագործելով նրա մարդկային թուլությունները՝ այսպես «նրբորեն» Էլիզը մոտենում է Անտունուն և ստանում նրա համաձայնությունը՝

հուսալով, որ ինքը կկարողանա հաջողությամբ անցկացնել վիրահատությունը և բարի անուն ձեռք բերած կգնա որևէ տեղ (գուցե Մոսկվա կամ Կիև), որպեսզի այնտեղ դասավորի իր կյանքը։

Եվ երբ երեք ժամ տևող վիրահատությունից հետո հիվանդը մեռնում է, էլիզը նյարդախտի մեջ է ընկնում. «Հիմա ես ոչինչ եմ... Ոչինչ»։

Ի՞նչն է ստիպել Ալ. Արաքամանյանին էլիզին դարձնելու վերջին երկու տեսարանների մասնակիցը՝ այն դեպքում, երբ նրա անելիքներն սպառված են։

Դրամատուրգին անհրաժեշտ էր, ինչ գնով էլ լինի՝ ասել, որ Արամը վախկոտ է։ Այս ուժից վեր խնդիրը նա դնում է էլիզի վրա, և էլիզն ասում է, նույնիսկ ճչում այդ մասին, բայց դա չի համոզում, այլ, ընդհակառակը, «փչացնում» է էլիզին։ Ավելոս։

Այսպիսով, էլիզի կերպարը խորացրեց մեր դրամատուրգիայի մեջ առաջ քաշված պրոբլեմը։ Եվ, իմիջիայլոց, Ալ. Արաքամանյանը այդ բանին հասել է ոչ թե դրականի ու բացասականի կանոններին հետևելով, այլ շարժման մեջ (բնավորության ու պայմանների հարաբերակցությամբ, վերարտադրելու շնորհիվ)։ Գ. Տեր-Գրիգորյանը Մարգոյի հետ մեզ ծանոթացնում է, երբ նա արդեն այս կամ այն պատճառներով ինչ-որ բանում կորցրել էր համոզվածությունը, ինչ-որ բանի չէր հավատում կամ, համենայն դեպս, կասկածում էր և ինչ-որ բան փնտրում։ Արաքամանյանի դրամայի առաջին պատկերում էլիզը սոսկ թեթևամիտ, չարաճճի, երազող, ամենքին սիրահարված մի աղջիկ է։ Երրորդ պատկերում մենք նրան արդեն տեսնում ենք դժգոհ, հուսախաբված, և միայն ինչ-որ տեղ պիեսի վերջում՝ անհաշտ ու որոնող էլիզին։ Այսինքն՝ դրամատուրգը դիմում է «սաղմնավորման» շրջանին, խոսում է էլիզի ներքին «հեղաշրջման» սկզբնավորման պատճառների մասին։ Ա. Արաքամանյանը էլիզի կերպարի զարգացումն ավարտում է այնտեղ և այն ժամանակ, որտեղ և երբ սկսում է Գ. Տեր-Գրիգորյանը։ Եվ քանի որ Գ. Տեր-Գրիգորյանը վերցրել է Մարգոյի ձևավորման վերջին շրջանը, նա ավարտուն կերպար տալու հնարավորություն ունի (չնայած Մարգոյի սյուժետային դծի երկրորդական լինելուն), մինչդեռ Ալ. Արաքամանյանը չի կարողացել էլիզի ներքին երկիմեզկվածությունը հասցնել մինչև բարդությունների վերացում։ Այդ բանն անելու համար դրամատուրգը, հավանորեն, ստիպված պիտի լիներ, որ գլխավոր գործող անձը դառնար էլիզը։ Երկրորդական գործող անձի և՛ կյանքը, և՛ կյանքի որևէ

շրջանը, և՛ դրա «տևողությունը» պայմանավորվում են հիմնական սյուժետային դծով, գլխավոր դործող անձերով։

Այս իմաստով, այսինքն՝ գլխավորի ու երկրորդականի հարաբերակցության վերաբերյալ «Կամուրջի վրա» պիեսի մեջ Գ. Բորյանն ուշում է ի՛ր խոսքը ասած լինել. նա և՛ Արամի, և՛ Տոնյանի, և՛ Սեդայի, և՛ Արսեն-Նունե սյուժետային դծերը փորձում է ձուլել մի դծի մեջ, ձգտում է ամբողջ դործողության միջով առաջ տանել այն «ստորջրյա հոսանքը», որը ֆինալում միաժամանակ կլինի և՛ Արմենի, և՛ Տոնյանի, և՛ Սեդայի և՛ Արսեն-Նունեի «հակասությունների վերացումը»։ Այսինքն՝ հասցնելու առաջադրված պրոբլեմի ընդհանրացվածության այնպիսի մի աստիճանի, որը դործնականորեն կապահովի տվյալ հասարակական երևույթի բազմակողմանի վերարտադրությունը։ Այդ բանին հասնելու հնարավորություն կտար նաև լավ հղկված կոմպոզիցիան, փոխադարձ անցումների կառուցման նրբությունը։

Նշանակում է՝ Արմենն ակամա դարձավ դրամայի արդեն գլխավոր դործող անձերից մեկը. նրա աննկիքները բազմապատկվեցին, ինքնուրույն դարձան։

Ինչ կա որ. կնշանակի պահանջներն էլ նրա նկատմամբ ավելի շատ կլինեն։

Արմենը ուժով ու դործելու հանդուգն լի երիտասարդ է, ներքնապես և իր հիմքով իսկ առողջ, անկեղծ։ Նրա ջահել ձեռքերում շատ ուժ կա. նրանք աշխատանք են պահանջում, բայց տենդորեն դործում է և միտքը, ու նրանք իմաստալից աշխատանք են պահանջում, աշխատանք, որը մեծ ու օգտակար իմաստ ունենա։ Արմենը չի ուզում և չի կարող աշխատել վարձատրության համար. նա չի ուզում և չի կարող սովորել հենց այնպես, սոսկ ուսում ունենալու համար։ Նա ամեն ինչի մեջ իմաստ է որոնում. նա ուզում է հասկանալ կյանքը, նա ուզում է ինչ-որ մեծ, օգտակար բան անել։ Բայց նա չի տեսնում, թե ինքը որտեղ, ինչ և ինչպես պետք է անի։ Միդուցե նա ինքն էլ կգտներ, թե ինչ. միդուցե նա ինքն էլ կտեսներ, թե որտեղ. միդուցե նա ինքն էլ կհասկանար, թե ինչպես պետք է անել այդ մեծ ու կարևոր բանը, բայց կյանքը, նախքան իր իսկական դեմքը ցույց տալը, իր հակառակ կողմով է դարձել նրան (դրա համար Տոնյանի առանձնատունը շատ հարմար տեղ էր)։ Նա դեմ է առնում երկերեսանիությանը, ստորությանը... Նա տեսնում է դոփողների բարդավաճումը և պորտիկալավոր մարդկանց բարեհոդությունը։ Իր համար նրանք զզվելի էին, իսկ ուրիշների նա չէր տեսել. նա

չկարողացավ գնահատել կյանքը և այդ պատճառով էլ սկսեց վատնել այն։

Երբ հայտնվում է մորեղբայրը, մի մարդ, որին ծանր հարվածներ է հասցրել կյանքը, սակայն որը չի դառնացած կյանքից, այլ, ընդհակառակը, սիրահարված է կյանքին, Արմենն զգաստանում է։ Լուսինյանը նրան խրատներ չի կարդում, հանդիմանություններ չի անում, և դա որոշ չափով զարմացնում է Արմենին, և նա հարգանքի զգացումով է համակվում մորեղբոր հանդեպ, նրա մեջ փնտրում է այն մարդուն, որն իրեն կարող է հավատալ։ Արմենին հարկավոր է, որ իրեն հավատան. նա ինքն էլ ուզում է հավատալ, և նա բաց է անում սիրտը Լուսինյանի առաջ. խորհրդի է սպասում, հավատալ է ուզում...

Բայց ահա Լուսինյանը շրջկոմի քարտուղարին ընթրիքի պետք է հրավիրի։ Արմենը պաշարված է դառն կասկածներով։ Մի՞թե նա էլ այդպիսին է։ Բայց ոչ։ Արսեն Լուսինյանը դատապարտել դիտե նույնիսկ մոտ մարդուն, եթե նա ճիշտ ճանապարհով չի ընթանում...

Արմենը մի քիչ կյանք տեսավ, մի քիչ հասկացավ այն, շատ քիչ... և այդքան էլ բավական եղավ, որպեսզի նա ամբողջությամբ առանդի մարմնացում դառնար, լցվեր այնպիսի ուժով, որն ընդունակ լիներ դիմադրավելու այդ մարդկանց... Եվ, անշուշտ, նա արդեն երկար չի կարողանա համբերել։ Շուտով նա բացահայտ պայքարի մեջ կմտնի նրանց դեմ... Նա արդեն տեսնում է, թե ինչ, նա արդեն գիտե, թե որտեղ, նա անպայման կհասկանա, թե ինչպես կատարել։

Գ. Բորյանի մոտ համարյա այսպես է և համարյա այսպես չէ։ Շատ բան կա պիեսում, և ավելի շատ ներկայացման մեջ, բայց «ինչ-որ բան» պակասում է, որպեսզի դա այդպես լինի։

Այդ «ինչ-որ բանը», թվում է, անպայման առանց «ոսոի ու ճյուղի» հերոս ստեղծելու դրամատուրգի ցանկության արդյունքն է, որտեղից էլ բխում է Արսեն Լուսինյանի կերպարի որոշ միտումնավորությունը,— Բագրատ Տոնյանին անպայման մերկացնելու և «վերադաստիարակելու» ցանկության մեջ է, որտեղից էլ գալիս է այն, որ Արմենի կերպարը ինչ-որ չափով մինչև վերջը չի մտածված, և ամենադյուսավորն այն է, որ Գ. Բորյանի՝ անպայման շատ բան, բայց քիչ-քիչ ասելու ցանկության պատճառով դրամայի կոմպոզիցիան ոչ թե որոշ չափով, այլ բավականին փխրուն է ստացվել, մի հանգամանք, որն անպայման ազդում է և՛ կերպարների համոզչականության վրա, և՛ ժանրային լիարժեքության, և՛

հատկապես պրոբլեմատիկայի դաղափարական նպատակասլացության վրա։

Այսպիսով, եթե Տեր-Գրիգորյանը իր դրամայի առանցքն ուղում է դարձնել Հասմիկ-Աշոտ գիծը, իսկ Մարգոյի «արահետիկը» ընթանում է ինչ-որ տեղ կողքից՝ մե՛կ զուգահեռ, մե՛կ խաչաձևվելով (բայց երբեք չմիաձուլվելով լայն «մայրուղու» հետ, և այդ պատճառով Մարգոյի թեման ոչ-անմիջականորեն, միայն կողմնակի անդրադարձմամբ է լրացնում դրամայի հիմնական պրոբլեմատիկան), եթե Ալ. Արաքսմանյանը էլիզի գիծը մասամբ միացնում է գլխավոր հոսանքին և այդ պատճառով էլիզի թեման դրսևորվում է որպես տեսանելի ու շոշափելի պրոբլեմ, որը և՛ ինքնուրույն է, և՛ միաժամանակ հանդիսանում է դրամայի հիմնական պրոբլեմատիկան հասկանալու և իմաստավորելու անմիջական հանգույցային մոմենտներից մեկը, ապա Գ. Բորյանը դրամայի «ստորջրյա հոսանքի» մեջ միաժամանակ մի քանի հուն է միախառնում, և այդ պատճառով էլ այսպես թե այնպես դրանցից մեկի լուծումը, վերջին հաշվով, լուծում պետք է հանդիսանար նաև բոլոր մնացածների համար (լուծում, և ոչ թե լրացում)։ Պարզ է, որ բոլոր մնացած պրոբլեմները լուծելու ավելի շատ հնարավորություն, որքամասնական լուծման ավելի մեծ ուժ կունենա այն, որն առավել մեծ հասարակական նշանակություն, ամենից ավելի դրամատիկ հագեցվածություն ունի, որն առավել ժամանակակից է։

Դրամատուրգիական այդ կենտրոնը, անկասկած, պետք է դառնար Արմենը։

Պետք է ասել, որ բոլոր պրոբլեմների այդ անմիջական միախառնումը մեկ միասնական հզոր հոսանքի մեջ դրամատուրգը վարպետորեն է արել։

Սակայն էքսպոզիցիայից անմիջապես հետո Գ. Բորյանը ինչ-որ մի տեղ պիեսի կիսում, շփման բարձրի դիծ թողնելով, այդ լայն միաձույլ հոսանքը առվակների է բաժանում, ապա հերթով ձեռք է դարնում յուրաքանչյուրին։ Այսինքն՝ պիեսն ունենալով մեկ, շատ ամուր էքսպոզիցիա, ունի տարբեր լարվածության մի քանի բարձրակետեր և մի քանի թույլ ֆինալներ։ Միանգամից շատ բան ասելու ցանկությունը դրամատուրգին հարկադրում է յուրաքանչյուրի մասին խոսել առանձին, շուտասելուկով և, իհարկե, հետևանքը լինում է այն, որ դրամայի պրոբլեմատիկան տրվում է ծամծմված ձևով ու անբավարար խորությամբ։ Այսպես հանկարծակիորեն լուծվում է Արմենի պրոբլեմը երկրորդ պատկերում (ի միջի այլոց, շատ

անհաջող ձևով. նախ՝ Արսեն Լուսինյանը քրոջ որդուն տեղավորելու համար չպետք է նամակ գրեր իր բարեկամին, երկրորդ՝ Արմենը նրանցից չպետք է լիներ, ովքեր իրենց առաջին ինքնուրույն քայլն անում են բարեխոսական նամակը գրպանում), այդպես վայրկենաբար ելք է գտնում և Սեդան, այդպես, վերջապես, եղրափակման մեջ «վերադաստիարակվում» է Բագրատ Տոնյանը:

Բազմակողմանիության կոմպոզիցիոն լուծումը Գ. Բորյանը փոխարինել է բազմապլանային կառուցվածքով (իսկ դրանք նույն բանը չեն):

Այսպիսով, որպեսզի մեր դրամատուրգները կարողանան լուծել XXII համագումարի առաջադրած խնդիրները, որպեսզի կարողանան իսկապես սերտ կապ պահպանել ժողովրդի կյանքի հետ, որպեսզի ճշմարտացիորեն արտացոլեն սոցիալիստական իրականության ողջ հարստությունն ու բազմակողմանիությունը, թերևս, ամենից առաջ անհրաժեշտ է վերջնականապես ազատագրվել դրամատուրգիական բախման էության պարզունակ, քրեստոմատիական «կենցաղային» հասկացողության դայթակղիչ «հեշտություններից»:

Եվ եթե պարտիայի XX համագումարի իրազրությունը բեկման մոմենտ էր մեր դրամատուրգիայի համար՝ հայեցողական թեմատիկայից, անկոնֆլիկտայնության «տեսությունից» հրաժարվելու և անմիջականորեն ժողովրդի կյանքին անդրադառնալու իմաստով, ապա դրամատուրգիայի հաճախ դժվարին 'որոնումները XX—XXII համագումարների միջև ընկած ժամանակաշրջանում կուտակման մի անհրաժեշտ պրոցես էր, որը չի կարող XXII համագումարից հետո չդառնալ վճռական թռիչքի սկիզբ՝ պարզունակությունից դեպի արդիականության իսկական գեղարվեստական իմաստավորում, կոնֆլիկտի «կենցաղային» տեսությունից դեպի դրամատուրգիական բախման օբյեկտիվ, ճշմարիտ սահմանում, դեպի գեղարվեստական վարպետություն:

Խ. ԳՅՈՒԼՆԱԶԱՐՅԱՆ

ՄԱՆԿԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՑԵՐԻՑ

Սովետական Միության Կոմունիստական պարտիայի XXII Համագումարը առաջադրեց նոր մարդու, կոմունիզմի դարաշրջանի քաղաքացու դաստիարակության հարցերը և նշեց արվեստի ու գրականության հսկայական դերը այդ պատվավոր գործում։

«Վավաշոտությամբ և կոմունիստական կենսահաստատ գաղափարներով տոգորված սովետական գրականությունը և արվեստը,— կարդում ենք ՍՄԿՊ ծրագրում,— խաղում են գաղափարական դաստիարակչական մեծ դեր, սովետական մարդու մեջ զարգացնում են նոր աշխարհը կառուցողի հատկություններ։ Նրանք կոչված են ուրախության և ոգեշնչման աղբյուր ծառայելու միլիոնավոր մարդկանց համար, արտահայտելու նրանց կամքը, զգացմունքներն ու մտքերը, կոչված են նրանց գաղափարական հարստացման ու բարոյական դաստիարակման միջոց ծառայելու»։

Ծրագրի այս կարևոր դրույթը մեծ պատասխանատվություն է դնում գրականության աշխատողների վրա ու մղում լուրջ մտորումների սովետական, այդ թվում և մանկա-պատանեկան գրականության արդի վիճակի ու զարգացման հեռանկարների մասին։

1

Սովետահայ մանկա-պատանեկան գրականությունը զարգացման ավելի քան քառասուն տարիների ընթացքում անցել է այն ուղիներով, որոնցով անցել է առհասարակ սովետահայ գրականությունը սկզբնավորման օրից։ Հոկտեմբերյան հեղափոխությունից ու Հայաստանում սովետական կարգերի հաստատումից հետո այն

ստեղծվել է բարձր ռևոլյուցիոն զգալափարներով ոգեշնչված գրողների ջանքերով, գրողներ, սակայն, որոնցից շատերը երիտասարդ սկսնակներ էին: Քսաներկան թվականներին մանկա-պատանեկան գրականության հին վարպետներից ստեղծագործում էին միայն Ա. Խնկոյանը, Հ. Հայրապետյանը, Հ. Ադաբաբը և մի քանի ուրիշներ: Մինչդեռ այդ գրականության ստեղծման աշխատանքը առավելապես ծանրացած էր երիտասարդների ուսերին, որոնցից շատերն այժմ մոռացված անուններ են, որոնցից շատերը ժամանակին էլ ոչ այնքան գրողներ էին, որքան մանկա-պատանեկան կոմունիստական շարժման էնտուզիաստներ:

Բայց, չնայած դրան, արդեն քսաներկան թվականների սկզբներին Երևանում ու Թբիլիսիում հիմնադրվում են սովետահայ առաջին մանկական պարբերականները՝ «Պատկոմ» և «Կարմիր ծիլեր» հանդեսները, որոնք իրենց շուրջն են համախմբում ժամանակի բոլոր կարող ուժերին ու գրական-դեղարվեստական աշխատանքին զուգընթաց կատարում նաև կազմակերպչական խոշոր դեր: Սրանցում տպագրված համեմատաբար հաջող երկերը հրատարակվում են առանձին փոքրիկ գրքույկներով, կազմակերպվում է սովետահայ մանկական գրքի գրադարանը:

Բազմազան են եղել այդ տարիների մեր մանկա-պատանեկան գրականությանը հետաքրքրող հարցերը:

Բազմաթիվ բանաստեղծություններում, պատմվածքներում, պիեսներում հեղինակները մանուկ սերնդին պատմում էին ռևոլյուցիոն մարտերի դրվագներ, աշխատում էին բացատրել այն խոշոր տեղաշարժերը, որոնց ականատեսներն ու մասնակիցներն էին եղել: Բավական է հիշել միայն, որ «Պատկոմ»-ում տպագրվեց Ե. Չարենցի «Ընկերները» (ըստ Ս. Եսենինի): «Պատկոմ» և «Կարմիր ծիլեր» հանդեսներում լույս տեսան Գ. Մահարու «Պուճուր բոլշևիկը», Մ. Դարբինյանի «Ցարն ու Մուրճը», Ստ. Մանուկյանի «Ով աշխատի, նա կուտի», Հ. Աղաբաբի, Գ. Մեսյանի, Արազու, Ան. Վարդանյանի, Մ. Պետրոսյանի, Արաքսի, Հռ. Պողոսյանի բազմաթիվ երկերը:

Անգրագիտության, սնոտիապաշտության, խավարի պայմաններում առաջին պարբերականներն ու մանկա-պատանեկան գրքույկները սկսեցին կուլտուրական զարգացման, լուսավորական մի հզոր շարժում, որը մեծապես օգնեց մանուկ սերնդի դաստիարակությանն ու կուլտուրական առաջընթացին:

Անցյալից ժառանգություն մնացած որբությունն ու անապատանությունը դարձան դեղարվեստական երկերի նյութ, սովետահայ

առաջին մանկագիրները որբության ու անապաստանության դեմ մղվող պայքարի զինվորներ դարձան։

Մանկա-պատանեկան անդրանիկ երկերը նվիրված էին աշխատանքի ամենակարող ուժին։ Աշխատավորի՝ բանվորի, հողագործի, շինարարի, կարմիր զինվորի կերպարները գծվեցին առաջին թույլ ստվերագծերով։

Այդ տարիների մանկա-պատանեկան գրականությունը դեռևս ընդհանուր առմամբ տառապում էր աճման բազմապիսի հիվանդություններով։ Երկերից շատերի մեջ առկա էին և՛ սխեմատիզմը, և՛ վերացականությունը, և՛ միամիտ սոցիոլոգիզմը, և՛ ոճի «մանկականացումն» ու մերկապարանոց սենտենցիան։ Բայց դրանք ժամանակով պայմանավորված թերություններ էին, մինչդեռ զարգացման տենդենցը առաջատար էր։ Արդեն այդ տարիներին տասնյակ ու հարյուրավոր թույլ երկերի կողքին ստեղծվեցին բավականաչափ արժեքավոր գործեր։ Գրվեցին Աբ. Խնկոյանի և Հ. Հայրապետյանի հրաշալի մանկական բանաստեղծությունները աշխատանքի, հումանիզմի, հայրենի բնության գեղեցկության, մարդկային բարձր իդեալների մոտիվներով։ Այդ տարիներին երևացին Վ. Անանյանի առաջին պատանեկան երկերը՝ նվիրված հայկական լեռնաշխարհին ու մեր ժողովրդի ռևոլյուցիոն անցյալին։ Տպագրվեցին Արազու և Ստ. Զորյանի լավագույն մանկական պատմվածքները, արդեն 1926 թ. Զորյանը գրեց «Սև Սեթոն»՝ անապաստանների կյանքից ամենահաջող վիպակը հայ գրականության մեջ։

Նվ որքան հասակ առավ սովետահայ մանկական գրականությունը, այնքան ամուր կանգնեց հողի վրա։ Երևնական թվականներին այդ գրականությունն ավելի լայնորեն ընդգրկեց կյանքը, ավելի ընդհուպ մոտեցավ իրականության կոնկրետ հարցերին։ Արդյունաբերության զարգացման առաջին քայլերը, երկրի վերաշինությունը, տնտեսական տեղաշարժերը դյուղում ու քաղաքում, կուլտուրայի ու դիտության նվաճումները, դպրոցական, պիոներական, կոմերիտական կյանքը, մի խոսքով այն ամենը, ինչով շնչում ու ապրում էր ողջ երկիրը, դարձավ մանկա-պատանեկան գրականության առանցքը։

Նույն ժամանակ աննախընթաց չափով առատացավ թարգմանական գրականությունը։ Ժամանակակից ռուս ու սովետական այլ ժողովուրդների լավագույն մանկական երկերը թարգմանվելով, հանձնարարվեցին հայ մանուկներին ու պատանիներին։

Կուլտուրական այսպիսի վերելքի պայմաններում, բնականա-

բար, փոխվեցին գեղարվեստականության չափանիշները, աստիճանաբար տեղի տվեցին սխեմատիզմն ու մյուս արատները, բարձրացավ լավագույն երկերի գաղափարական ու գեղարվեստական մակարդակը, վարպետության հարցերն ավելի շատ սկսեցին մտահոգել մանկական գրողներին:

Այդ տարիների մանկա-պատանեկան արձակը նշանավորվեց բազմաթիվ հաջող պատմվածքներով: Ստ. Զորյանը գրեց «Խուժան Արշոն», ապա և «Մի կյանքի պատմությունը», Մ. Արմենը գրեց «Սկաուտ № 89» և «Առաջին պատկոմները» վիպակները:

Թեմատիկ բազմազանության պայմաններում սովետահայ մանկա-պատանեկան գրականության ընդհանուր ուղղությունն ու ոգին մեկ էր: Դա սոցիալիստական ռեալիզմի գրականություն էր, որ գեղարվեստորեն հաստատում էր սովետական բարոյականությունը, հումանիզմ և հայրենասիրություն էր դաստիարակում մանուկ սերնդի սրտում:

Այս նույն հայրենասիրությունն էր Հայրենական Մեծ պատերազմի տարիների սովետահայ մանկա-պատանեկան գրականության շարժիչ ուժը: Այդ գրականության թեման դարձան ռազմաճակատում ու թիկունքում հերոսացող մարդկանց անձնազոհության, խիզախության, քաջության անհամար օրինակները: Տասնյակ ու հարյուրավոր բանաստեղծություններ, պատմվածքներ, ակնարկներ ու զրույցներ գրվեցին խիզախ պարտիզանների, ռազմաճակատի ու թիկունքի հերոսների մասին: Այս տարիների մանկա-պատանեկան գրականության ստեղծման գործին մասնակցեցին բառացիորեն մեր բոլոր գրողները:

Չի կարելի ասել, թե Հայրենական պատերազմի ժամանակ ստեղծված բոլոր երկերը լիարժեք էին: Դրանց մեջ շատ են գեղարվեստական առումով հում ու սխեմատիկ պատմվածքներն ու բանաստեղծությունները: Ռազմաճակատային իրադրությանն անտեղյակ գրողները երբեմն սխալ էին պատկերում իրավիճակը: Շատ երկերում պատերազմը նմանեցվում էր դյուրին մանկական խաղի, անճարակ ու խեղճ էր պատկերվում թշնամին, դրանով իսկ նսեմացվում էր այն մասսայական հերոսությունը, որ հանդես էր բերում մաքառող սովետական ժողովուրդը: Բայց Հայրենական պատերազմի ժամանակ ստեղծվեցին նաև ոչ քիչ թվով երկեր, որոնք բարձր հայրենասիրական գաղափարով ու գեղարվեստական հմայիչ գծերով նվաճեցին մանուկ ու պատանի ընթերցողների սրտերը: Ն. Զարյանի բանաստեղծությունները, Դ. Դեմիրճյանի, Ստ. Զոր-

յանի, Վ. Անանյանի, Հր. Քոչարի պատմվածքներն ու գրույցները Թիկունքի ու առջմաճակատի թեմաներով, մեր պատանեկության հոգևոր սնունդը դարձան: Պատանեկությունը կլանում էր մարտական բանաստեղծություններն ու արձակ հերոսապատումները, մասամբ և դրանց ազդեցությամբ հասունանում էր ժամանակից շուտ, ինչպես այդ հրաշալիորեն ցույց է տվել Ստ. Զորյանն իր «Անիկը» և «Ժամացույցը» պատմվածքներում:

Հայրենական Մեծ պատերազմի թեման երկար ժամանակ դրաղեցրեց մեր գրողներին նաև պատերազմի ավարտից հետո, մինչդեռ երկիրը մտավ խաղաղ զարգացման փուլն ու արագորեն սկսեց բուժել պատերազմի հասցրած վերքերը: Զարգացման այս նոր ժամանակաշրջանում առաջացան տնտեսական ու քաղաքական բոլորովին նոր ու յուրօրինակ պրոբլեմներ: Մի կողմից երկրի ներսում տարվող հերոսական աշխատանքը՝ տեխնիկայի ու գիտության անօրինակ զարգացման պայմաններում, մյուս կողմից սովետական ժողովրդի պայքարը հանուն խաղաղության, ժողովուրդների բարեկամության, նոր հարցեր դրին գրողների առաջ. արտացոլել մեր օրերի մարդուն, նրա ներաշխարհը, ապրումները, ստեղծարար աշխատանքը:

Եվ սոցիալիստական աշխատանքի ու խաղաղության պայքարի էնտուզիաստները դարձան մանկա-պատանեկան գրականության հիմնական հերոսները: Մեր մանկա-պատանեկան գրականությունը թեքվեց դեպի գիտությունն ու տեխնիկան և գա ոչ պատահաբար, այլ ժամանակի հրամայական պահանջով: Այս հողի վրա ստեղծվեցին սովետահայ առաջին գիտաֆանտաստիկ վեպերն ու վիպակները: Արդեն 1946 թ. լույս տեսավ Ա. Շայբոնի «Գիշերային ծիածանը», որին շուտով հաջորդեցին նույն հեղինակի «Սպիտակ սովերների աշխարհում», «Տիեզերական օվկիանոսի կապիտանները», «Երկիր մոլորակի գաղտնիքները»:

Հետպատերազմյան տարիներին նոր ավանդույթների հասավ արկածային գրականության ժանրը: Հետաքրքրաշարժությունը, որը մանկական գրականության առանձնահատկություններից մեկն է, Վ. Անանյանի որսորդական պատմվածքներում և «Սևանի ափին» ու «Հովազաձորի գերիները» վիպակներում միախառնվեց մարդու և բնության նկատմամբ հեղինակի սիրո զգացմանը: Ինքնատիպ գեղարվեստականությամբ ու յուրօրինակ կոլորիտով օժտված այդ երկերը միութենական հռչակ բերին հեղինակին:

Այս տարիներին առաջին անգամ դպրոցը, աշակերտի առօրյան

434—12

դարձան գրական խոշոր կտավի՝ վեպի թեմա։ Ա. Ստեփանյանը գրեց «Ոսկե մեդալ» վեպը, որտեղ պատկերված են երիտասարդացող պատանիների կյանքն ու երազանքները, նրանց ապրումները, հույզերը, հասկացողությունները երջանկության, ընկերասիրության, հայրենասիրության մասին։

Այս տարիներին հայ ժողովրդի անձնվեր զավակները, հեղափոխության ու Հայրենական պատերազմի հերոսները գեղարվեստական մղում տվեցին մեր գրողներին խոշոր կտավների համար։ Մ. Շաթիրյանը գրեց «Գարունը նորից եկավ» վիպակը՝ 1920 թ. Հայաստանում ծավալված քաղաքացիական կռիվների թեմայով, Մ. Կորյունը հրատարակեց «Կամո» վեպը, Ռ. Ղարիբյանն ու Հռ. Պողոսյանը գրեցին պոեմներ հայրենական պատերազմի հերոսների մասին։

Խաղաղության թեման գեղարվեստորեն մարմնավորվեց տասնյակ բանաստեղծությունների ու պատմվածքների մեջ։ Մեր մանուկների սեփականությունը դարձան Ն. Զարյանի «Խաղաղության աղավնին», Գ. Սարյանի, Հ. Շիրազի, Ս. Կապուտիկյանի, Հ. Սահյանի, Մ. Մարգարյանի, Գ. Էմինի, Սարմենի և մեր մյուս բանաստեղծների տասնյակ հաջողված ոտանավորները։

Հաջողված մանկա-պատանեկան պատմվածքներով հանդես եկան Ս. Խանզադյանը, Ս. Հարությունյանը, Հ. Ղուկասյանը, Շ. Թաթիկյանը, ինչպես նաև երիտասարդ գրողներ Ա. Շահինյանը, Կ. Սիմոնյանը, Պ. Զեյթունցյանը, Օ. Սանահյանը և ուրիշներ։

Գ. Բորյանի, Ս. Կապուտիկյանի, Խ. Հրաչյանի, Վ. Տալյանի, Վ. Վարդանյանի, Ա. Դարբնու և ուրիշ բանաստեղծների ջանքերով գրավիչ մանկական երգերի շարք ստեղծվեց ամենակրտսեր տարիքի երեխաների համար։

2

Ամեն տարի Հայպետհրատի հրատարակությամբ լույս են տեսնում տասնյակ մանկական գրքեր։ Տարեկան տասներկու անգամ հրատարակվում է «Պիոներ» ամսագիրը, որի երիտասարդ խմբագրությունը հազար ու մի ձևեր է հորինում ավելին տալու, քան թույլատրում է մեկ պարբերականի շրջանակը։ Հետևողը նկատել է, օրինակ, որ վերջին տարիներս «Պիոներ» ամսագրի ներսում, փաստորեն, մի նոր ամսագիր է հրատարակում՝ հատկապես փոքրիկների համար։ Քիչ հնարավորություններ չունեն ու քիչ բան չեն

անում ռադիոյի մանկա-պատանեկան հաղորդումների բաժինն ու «Պիոներ կանչ» թերթը: Վերջապես ստեպ-ստեպ մանկա-պատանեկան երկեր են հրատարակվում նաև ռեսպուբլիկայի այլ պարբերականներում:

Եվ, այնուամենայնիվ, մեր մանկական գրականությունը երբեք չի հագեցնում հազարավոր ընթերցողների ծարավը, լիովին չի բավարարում արդիականության պահանջը:

Ինչպես ասացինք, քանակն ապահովված է: Մեր ցուցակներում և հրատարակչական պլաններում տասնյակ գրքերի ու ժողովածուների դեղեցիկ ու խոստումնալից անուններ կան, սակայն այդ անունների հետևում ոչ միշտ ենք հանդիպում իսկական լիարյուն գրականության:

Իհարկե, մեր օրերի գրականությունը չի կարելի համեմատել քանակական կամ երեսնական թվականների գրականության հետ, էլ չենք խոսում հայ դասական մանկագրության մասին: Յուրաքանչյուր ժամանակաշրջան առաջադրում է իր ուրույն խնդիրները: Այսպես, եթե նախահոկտեմբերյան հայ մանկա-պատանեկան գրականության գաղափարական խոշոր արժեքը կայանում էր նրանում, որ այդ գրականությունը գեղարվեստական մեծ ուժով պատկերում էր ժողովրդի տառապանքը դասակարգային հարաբերությունների պայմաններում, արտացոլում էր ժողովրդի բարեկամների, դեմոկրատական գաղափարներով տոգորված գրողների երազանքը լավ ապագայի, երջանկության, եղբայրության, հավասարության մասին: Եվ եթե այս ճանապարհով այդ գրականությունը ընթերցող մանուկների սրտում դաստիարակում էր հումանիստական բարձր գաղափարներ և առաջին հերթին արդարության ու ժողովրդի երջանկության համար մաքառելու կամք, տոկունություն, ապա հետհոկտեմբերյան մանկա-պատանեկան գրականությունը նպատակ ուներ հիմնականում հաստատելու հասարակական նոր բարոյականությունը. դաստիարակելու սովետական հայրենասիրություն, որն իր մեջ ներփակում է հումանիզմի, պրոլետարական ինտերնացիոնալիզմի, մարդկության դարավոր իդեալների իրագործման, մարդու կողմից մարդու շահագործման իսպառ վերացման գաղափարները:

Իսկ այժմ, երբ մեր պարտիայի XXII համագումարը ընդունել է կոմունիզմ կառուցող մարդու բարոյական կոդեքսը ու այն, ի լուր աշխարհի, արձանագրել ՍՄԿՊ երրորդ ծրագրի մեջ, երբ հսկայական փոփոխություններ են կատարվել մեր մարդկանց ապրելակեպի, մտորումների, զգացումների մեջ, երբ օրեցօր բարձրանում է սովե-

տական մարդկանց կյանքի նյութական ու բարոյական մակարդակը, կոմունիզմը երազանքից դառնում է ռեալականություն և այս հողի վրա բոլորովին նոր հասարակական հարաբերություններ են ստեղծվում։ Ահա այսպիսի պայմաններում գրականությունն ու արվեստը, բնականաբար, զգալի որակական փոփոխություններ պիտի կրեն, քանի որ նրանք կոչված են ռեալիստական գեղարվեստականությամբ արտացոլելու իրականությունը, արդի կյանքն ու նոր դարաշրջանի քաղաքացուն։ Ընդ որում այստեղ գուցահեռաբար հանդես պիտի գան գրականության առջև դրվող հիմնական պահանջները՝ և՛ բարձր գաղափարը, և՛ գեղարվեստական վարպետությունը։

«Կոմունիզմի գրականությունը,— գրողների երրորդ համագումարին ուղղած իր ողջույնի մեջ ցուցում է տալիս ՍՄԿՊ Կենտրոնական Կոմիտեն,— պետք է մեծ գրականություն լինի ոչ միայն գաղափարական բովանդակությամբ, այլև գեղարվեստական կատարելությամբ։ Մեծ գաղափարները պահանջում են բարձր վարպետություն, հերոսական բնավորությունները՝ արժանի գեղարվեստական մարմնավորում։ Ժողովրդին հարկավոր է այնպիսի գրականություն, որը մարդուն դաստիարակում և սովորեցնում է գեղարվեստական կերպարների ճշմարտացիությամբ ու գեղեցկությամբ, հոգեպես հարստացնում է նրան, ընդլայնում նրա մտահորիզոնը, բացահայտում կոմունիստական շինարարության պրոցեսում մարդկանց գիտակցության աճը։ Մեր հասարակությանն առանձնապես հարկավոր է այնպիսի գրականություն, որի մեջ արդիականության հրատապ թեմաները գեղարվեստական վառ մարմնացում են գտնում։

Վարպետության կատարելագործումը, գեղարվեստական որակի նկատմամբ պահանջկոտության լուրջ բարձրացումը արդի պայմաններում ամենակարևոր խնդիրներից մեկն է։ Իսկական վարպետությունը ձեռք է բերվում ժողովրդի կյանքի հետ գրողի անխզելի կապի հիման վրա»։

Այս ցուցումն անմիջականորեն վերաբերում է նաև մանկական գրողներին, քանի որ կոմունիզմի դարաշրջանի քաղաքացու գեղարվեստական դաստիարակության պատվավոր գործն առավելապես նրանց ուսերին է դրված։

Այս տեսակետից նայելով հրատարակված գրքերին նկատում ենք, որ մի քանի հետաքրքիր երկերի կողքին, դժբախտաբար, դեռևս շատ են հնատարազ ոտանավորների, զրույցների, հեքիաթների ու պատմվածքների ժողովածուները, որոնցում բացակայում են և՛

թեմայի արդիականությունը, և գեղարվեստական հնարանքների բարմությունը։

Սրա պատճառներից մեկն այն է, որ մեր փորձառու գրողներից շատերը միանգամայն հեռու են կանգնած մանկական գրականության հարցերից, կարծես լռելյայն համաձայնելով այն սխալ, բայց, դժբախտաբար, տարածված մտքին, թե այդ գրականությունը երկրորդական գործ է ու հնարավորություն չի տալիս արտահայտելու ժամանակի բարձր գաղափարները։ Ուզում ենք հիշեցնել, որ հայ կլասիկ գրականության ամենալավ պատմվածքը՝ «Դիքորը», գրվել է «Հասկեր»-ի համար։ Այդ սխալի հետևանքով մանկա-պատանեկան գրականության ասպարեզը հաճախ դառնում է պատահական մարդկանց փորձադաշտ, մարդիկ, որոնք մեծերի համար ոչինչ չկարողանալով գրել, մանկական գրականության դժվարին բնագավառը նվաճելու փորձեր են անում մեր բարեմիտ թողտվությամբ։ Ելնում ստացվում է այնպես, որ կարդում ենք որսորդական պատմվածքներ, որոնք Վ. Անանյանի պատմվածքներից տարբերվում են միայն նրանով, որ թույլ են ու անճարակ։ Սրանցում չկա ոչ մի նոր գիծ, հին է անգամ հայ գյուղի բնանկարը։ Դրա փոխարեն սրանցում շատ է կեղծ հուզականությունը, թափած արյան համար ղգացած արցունքոտ խղճահարությունը։ Այդպիսի «երկերը» կարդալուց հետո մարդ ուղղակի զարմանում է, թե ինչպես կարող է այդքան «ղգայուն» մարդը այդպես համառորեն դնալ մեր լեռներում շրջող վերջին եղնիկներին կոտորելու և նույնպիսի համառությամբ օրն-օրին դրավոր լաց լինել մեր մանուկ ընթերցողների առաջ։

Կարդում ենք ոտանավորների ժողովածուներ, որոնք «արտացոլում» են տարվա չորս եղանակները՝ գարունը, ամառը, աշունը, ձմեռը այնքան միալար ու այնքան հին պատկերներով, որ մի անբացատրելի թախիծ ենք ապրում ոչ տարվա եղանակների, այլ դրանց «երգիչների» համար։

Պատկերը նույնն է նաև, այսպես կոչված, ընթացիկ գրականության մեջ։ Թերթում ենք «Պիոներ» ամսագրի 1959—1961 թվականների կոմպլեկտը։ Հրատարակության ու նյութերի ընտրության տեսակետից ամսագիրն այժմ անհամեմատ բարձր է նախորդ տարիներից։ Հետաքրքիր է հատկապես «Պիոներ»-ի ոչ գեղարվեստական բաժինը, որտեղ նյութեր են տպագրվում տեխնիկայի ու գիտության համարյա բոլոր բնագավառների մասին։ Այստեղ պակաս կարևոր չեն նաև ակնարկներն ու տեղեկանքները մեր երկրի անվանի մարդկանց՝ արվեստագետների, գիտության գործիչների, շինա-

րարների, գյուղատնտեսության փարոսների, ինչպես նաև պիոներական ու դպրոցական աշխատանքների մասին։ Բայց այս բոլորը, դժբախտաբար, ոչ գեղարվեստական նյութեր են՝ գրված պիոներվոկատավարների, գիտնականների, հասարակական գործիչների կողմից։ Մինչդեռ ամսագրի գեղարվեստական բաժինը շատ քիչ բանով է տարբերվում նախորդ տարիների մանկական ընթացիկ գրականությունից։ Մեր երկրի զարգացման յոթնամյա պլանի լուսաբանությունը, մեր մարդկանց աշխատանքային սխրագործության գեղարվեստական արտացոլումը, փաստորեն, չի գտել իր պատշաճ տեղը, և այդ, իհարկե, ոչ խմբագրության մեղքով։ Շատ ակնառու է, օրինակ, այսպիսի մի փաստ։ Ամսագրի 1959 թ. փետրվար ամսվա համարը նվիրված է պարտիայի XXI արտահերթ համագումարին և յոթնամյա պլանին, բայց համարում չենք գտնում արդիականության հարցերին նվիրված որևէ գեղարվեստական ստեղծագործություն։ Խմբագրությունն այդ բացը լրացնելու համար ստիպված է եղել իրար ետևից տպագրել իր երեք աշխատակիցների ծավալուն զրույցները (Ս. Հարությունյանի «Քե՞ն ինչ պատմեց 1965 թվականից եկած տղան», Լ. Ամատրյանի «Մեծ գործի տարիներ», Պ. Մարտիրոսյանի «Նոր գարուց»), որոնք վերջին հաշվով գիտա-մասսայական, թեև աշխույժ գրված, տեղեկանքներ են և ոչ գեղարվեստական երկեր։ Դրանցից ոչնչով չի տարբերվում Գ. Բանդուրյանի «Աշխատել, սովորել և ապրել լենինյաբար» ակնարկը Երևանի էլեկտրամեքենաշինական գործարանի կոմունիստական աշխատանքի բրիգադների մասին, որը հաջողությամբ կարող էր տպագրվել նաև ոչ մանկական պարբերականներում։ Իսկ ի՞նչ է ստացել խմբագրությունն այդ համարում գետեղելու համար. Հայկազ Մուրադյանի «Մի անգամ ձմռանը» հնաոճ պատմվածքը, Ս. Օրբելյանի «Գերի այծամիկը», Ս. Գևորգյանի «Ճնճղուկն ու Մասրենին» առակը, Վ. Տալյանի «Նախաճաշը», որը պատկերում է Հայրենական պատերազմի ռազմաճակատային իրադրությունը, Ս. Մկրտչյանի «Հիմար աքլորիկը» ոտանավորը, Ա. Դարբնու «Ով դայլին բուժի, ինքը կտուժի» չափածո պիեսը և մի քանի այլ գործեր։

Հարցն ամենևին էլ այն չէ, որ հիշյալ գործերից մի քանիսը, ընդհանուր առմամբ, հանձնարարելի են մանկական ընթերցանության համար։ Բանն այն է, որ սրանք անմիջականորեն չեն արձագանքում մանկա-պատանեկան գրականության առջև դրված արդի պրոբլեմներին, որ սրանք կարող էին գրվել նաև տարիներ առաջ։

Կարելի է բերել նաև շատ օրինակներ «Պիոներ»-ի ավելի բարձ

համարներից։ Ահա 1961 թ. սեպտեմբեր ամսվա համարը։ Այստեղ ընթերցողը կկարդա Ս. Հարությունյանի «Տիեզերքի ճամփաներով» պրոյեկտը, հետո բաց կանի վերջին էջը և մի պրոյեկտ կկարդա ապակու մասին (թարգմանությունն ռուսերենից)։ Գրեթե սրանով էլ վերջանում է արդիականությունը հանդեսի այս համարում։ Բայց դրանք գեղարվեստական երկեր չեն, այլ միայն հետաքրքիր պրոյեկտ-տեղեկանքներ, որոնք, իհարկե, շատ են հարկավոր մանկա-պատանեկան պարբերականում, սակայն հասկանալի պատճառով չեն կարող գեղարվեստական երանգ տալ հանդեսին։ Իսկ ինչպիսին են գեղարվեստական նյութերը։ Դարձյալ հեքիաթներ հնացած թեմաներով (Վարուժան Նալբանդյան՝ «Հեքիաթ լուցկու մասին», անդլերենից թարգմանած «Հիմար Ջեկը»), Կարլեն Հացագործյանի «Հերացին ու տակառագործը» պատմվածքը միջնադարյան բժշկի մասին, Մ. Մեհրաբյանի, Ա. Շահինյանի երկու փոքրիկ պատմվածքները նույնպես ոչ նոր թեմաներով, մի ոտանավոր աշնան մասին, առակատիպ ոտանավորներ հին բարոյախոսությամբ։ Կարելի է առարկել, թե հին թեմաների մեջ ևս հնարավոր է դնել նոր գաղափարներ, թե կարևորը ոչ թե նյութն է, այլ այն դաստիարակչական նպատակը, որ հետապնդում է հեղինակը։ Դա ճիշտ է միայն մասամբ։ Գրականության (այդ թվում և մանկական գրականության) մեջ կան այսպես կոչված հավերժական մոտիվներ, որոնք նույնքան հարազատ են եղել դասական գրականության ներկայացուցիչներին, որքան և մեզ։ Բայց չէ՞ որ սա հարցի մի կողմն է միայն։ Որքա՛ն նոր մոտիվներ ու գաղափարներ են առաջացել այժմ, որքա՛ն մեծ փոփոխություններ են կրել «հավերժական» գաղափարները,— ահա շատ կարևոր մի հանգամանք, որ երբեք չի կարող մոռանալ նոր ժամանակաշրջանի գրողը։ Նույն «Պիոներ»-ի կոմպլեկտները թերթելիս ամեն-ամեն հանդիպում ենք նաև գործերի, որոնց հեղինակները հարցին մոտենում են այս համակողմանի պատասխանատվությամբ։ Այդ տիպի գործ է, օրինակ, Արտ. Քալանթարյանի «Կորիզը» պատմվածքը, որի թեման արհեստագործական ուսումնարանի աշակերտների կյանքն է։ Այստեղ կենդանի ու հուզական է նկարագրված պատանի արհեստագործների միջավայրը, արտացոլված է իսկական բարեկամության սկզբնավորումը երկու տարբեր խառնվածք ունեցող պատանիների միջև։ Հետաքրքիր, աշխույժ երկ է Ս. Հարությունյանի «Արբանյակը Այգեստանում» վիպակը, որը հետագայում լույս տեսավ նաև առանձին գրքով։ Սրանում առկա է երեխաների կյանքի շարժիչ ուժը հանդիսացող ռոմանտիկան, երա-

զելու նրանց շնշուված ունակությունը, գործելու, ստեղծելու ծարավը։ Վիպակում երեխաները (Օնիկ, Վարագ, Շահեն) կենդանի, շարժուն էակներ են, յուրաքանչյուրն իր բնավորությամբ, իր նախասիրություններով, իր կարողություններով։ Այս տիպի երկերի թվին կարելի է ավելացնել նաև Կ. Սիմոնյանի դիտա-ֆանտաստիկ պատմվածքները, Ա. Շահինյանի, Հ. Դուկասյանի թեթև հումորով գրված մի քանի գործերը, Արտ. Քալանթարյանի «Անտեսանելի Լինոտիպիկի ֆելիետոնները» և այլն։ Սակայն այսպիսի երկերը սակավաթիվ են ու բառացիորեն կուլ են գնում տասնյակ հեքիաթների, առակների, հիշողությունների մեջ, որոնք շատ հաճախ չեն փայլում ոչ իրենց գեղարվեստական առանձնահատկություններով և ոչ էլ, մասնավորապես, նորությամբ։

Այս առումով հասկանալի է խմբագրության մեծ ճիգը դժվար կացությունից դուրս գալու համար։ Դրա արդյունքն է թարգմանությունների առատությունը։ Այդ է պատճառը, որ մերթընդմերթ հրատարակվում են համարներ բացառապես գիտության ու տեխնիկայի հարցերին նվիրված։

Վերջին տարիների մեր մանկական գրականությունը որոշ հաջողությունների է հասել ամենաափոքրիկների համար ստեղծվող երկերի բնագավառում։

Դա հեշտ է բացատրել։ Նախ մեր բոլոր մանկական բանաստեղծները մի առանձնակի հակում ունեն դեպի այդ տիպի գրականությունը։ Հավանաբար այստեղ փոքր դեր չի կատարում Հովհ. Թումանյանի, Ղ. Ալայանի, Խնկոյանի ստեղծած հրաշալի տրադիցիան։

Նվ ստացվում է այնպես, որ մեր կրտսերները բավականաչափ հուզիչ սնունդ ստանում են, մինչդեռ միջին տարիքի ընթերցողները, որոնց համար ստեղծվող գրականության հիմնական նպատակը դաստիարակչականն է (թեև ուսուցողական, ճանաչողական մոմենտը ևս փոքր դեր չունի) և այստեղ է, որ բազմակողմանի ու խորը պիտի արտացոլվեն մարդկային հարաբերությունները,— կարգալու քիչ բան ունեն։ Այստեղ արդեն ավելի քիչ կարող է օգնել անցյալի տրադիցիան, այստեղ կյանքի ուսումնասիրությունը ամենահիմնական պայմաններից մեկն է։

Մի քանի օրինակ բերենք մեր ասածն ավելի պարզելու համար։

Մանկական գրականության հիմնական թեմաներից մեկը միշտ եղել է մանուկների կյանքը։ Բայց արդյո՞ք դա նշանակում է, թե թեմատիկ առումով մանկական գրականությունն անընդհատ կրկը-

նում է ինքն իրեն: Իհարկե, ոչ: Փոխվում է կյանքը, փոխվում է հասարակական կարգը, վերջապես նույն հասարակարգում փոփոխությունների են ենթարկվում մարդկային հարաբերությունները, զարգացման մի ժամանակաշրջանի էվոլյուցիան հասցնում է որակական փոփոխության՝ զարգացման մեկ այլ ժամանակաշրջանի, ինչպես այդ տեղի է ունենում այժմ, սոցիալիզմից կոմունիզմին անցնելու դարաշրջանում: Բնականաբար այդ փոփոխությունները պետք է խոր հետք թողնեն նաև մանկական աշխարհում: Այս հողի վրա օրեցօր ուրիշ է դառնում երեխան՝ մանկական գրքի հիմնական պերսոնաժը: Այս տեսակետից այդ պերսոնաժը հավերժորեն նոր է, աննախադեպ:

Երբ հետադարձ հայացք են գցում մեր մանկա-պատանեկան գրականության անցած ճանապարհին, շատ ավելի ցայտուն են երևում տարբերությունները:

Մեր դասական մանկագրությունը, օրինակ, դրեթե չի ճանաչել քաղաքի երեխային, մեր գրողները, սկսած Խաչատուր Աբովյանից, գրել են գյուղական մանուկների համար և նկատի են ունեցել գյուղական ընթերցողին: Դա միանգամայն հասկանալի է, քանի որ Հայաստանը գյուղերի երկիր էր և այն էլ անտեսապես հետամնաց երկիր: Մինչդեռ այժմ, երբ Հայաստանը դարձել է զարգացած արդյունաբերության երկիր, բնականաբար, մեր գրողները չեն կարող բավարարվել միայն գյուղի մանուկների կյանքի արտացոլմամբ: Քաղաքի մանուկների կյանքը գնալով ավելի խոշոր տեղ պիտի բռնի մանկա-պատանեկան գրականության մեջ:

Որքան էլ տարօրինակ թվա, մեր դասական գրականությունը փաստորեն անցել է դպրոցի կողքով: Մեր անցյալի գրողները դպրոցի ու դպրոցականի մասին որևէ խոշոր երկ չեն ստեղծել, թեև նրանց ստեղծագործության մեջ անընդհատ ընդգծվել է ուսման կարևորությունը: Դա ևս հասկանալի է, եթե նկատի ունենանք, որ հայ մանուկների փոքր մասն է միայն հնարավորություն ունեցել սովորելու: Մինչդեռ այժմ, համատարած պարտադիր ուսման երկրում, մանկագիրն իր երկի մանուկ հերոսին այլ տեղ չի կարող որոնել, քան եթե դպրոցում ու պիոներական կոլեկտիվում, ուրեմն դպրոցը պետք է դառնա մեր մանկա-պատանեկան գրականության առաջատար թեմաներից մեկը: Չի կարելի ասել, թե այս ուղղությամբ շատ բան է արվում: Բայց, հասկանալի է, այս բոլորը հարցի մի կողմն է միայն, սա վերաբերում է թեմային, մանկա-պատանեկան երկի նյութին: Ոչ պակաս կարևոր են գեղարվեստական վարպետության

հարցերը, որոնք վերջին հաշվով գաղափարական հարցեր են, քանի որ կապվում են երկի ներգործուն ուժի հետ։

Բանն այն է, որ բացի մեր հիշատակած մի քանի ծավալուն երկերից ու առանձին պատմվածքներից, մեր մանկա-պատանեկան գրականության մեջ չեն ստեղծվել ու չեն ստեղծվում դպրոցին ու դպրոցականին նվիրված քիչ թե շատ լիարյուն և լիաժեմ երկեր։ Մեր մանկագիրները շատ դեպքերում չեն խորանում դպրոցական երեխայի կենցաղի ու ապրումների արտացոլման հարցերի մեջ, սահում են մակերեսով։ Ու մի վարմանալի միօրինակություն է ստեղծվում դպրոցական թեմաներով գրված առանց այն էլ քիչ երկերի մեջ։ Մեր գրողներից ոմանք, այդ թվում (շատ է զարմանալի) նաև երիտասարդները ոչ մի կերպ չեն կարողանում ազատագրվել որոշ քարացած սխեմաներից, որոնք ճշտորեն համընկնում են աշակերտի վարքի քսան կանոններին։ Սխեմաներ են մշակված և՛ ճշմարտասիրության, և՛ մաքրասիրության, և՛ ընկերասիրության, և՛ համեստության մասին։ Այսպիսի սխեմաներով գրված երկերի վերջում բոլորը երջանիկ ու գոհ են, գոհ չէ միայն քիչ թե շատ պահանջկոտ ընթերցողը։ Ինչո՞ւ, մի՞թե վատ են այդ սխեմաների հիմքում ընկած գաղափարները։ Իհարկե ոչ։ Բանն այն է, որ նախօրոք գծելով այդ սխեմաները, հեղինակները չեն ելնում կոնկրետ երեխայից։ Այդ սկզբունքով գրված պատմվածքների, ուսանավորների, պիեսների հերոսները սոսկ այս կամ այն ֆունկցիայի կրողներն են, սպիտակ կամ սև ներկված շարժվող մեխանիզմներ, որոնք կոչված են արտասանելու հեղինակի կարծիքները մարդկային լավ ու վատ հատկությունների մասին, առաջին էջում չարություն անելու, երկրորդում՝ ղղալու, երրորդում՝ օրինակելի դառնալու։ Այսպիսի երկերում խոսք էլ չի կարող լինել հեղինակի վարպետության մասին։

Ցավալի է, որ այս տիպի սխեմատիկ գործերն այնքան քաղաքացիություն են ստացել, որ անգամ վերջին տարիներս մեր մանկական պարբերականներում դպրոցական կյանքին նվիրված պատմվածքները շատ հաճախ դուրս չեն գալիս նման սխեմաների շրջանակներից։

Մեր մանկա-պատանեկան գրականության մեջ չափազանց քիչ են նաև աշխատանքին նվիրված հաջողված երկերը։ Մեր գրողներից շատերը դպրոցականի աշխատանք ասելով հասկանում են կամ կիրակնօրյա ծառատունկ, կամ դպրոցամերձ հողամասի մշակում՝ կանոնավոր կոլտնտեսային աշխօրերով։ Մինչդեռ բավական է, որ նրանք գեթ մի անգամ մտնեն մեր աշխատանքային ու դիշերօթիկ

դպրոցները, տեսնելու համար, թե ինչպիսի խոշոր փոփոխություններ է մտցնում աշխատանքը պատանիների կյանքում, ինչպիսի նոր հասարակական հարաբերություններ է ստեղծում խելոք մտածված ու սիստեմավորված աշխատանքային դաստիարակությունը: Մենք մի առիթով բերել ենք Լենինգրադի № 2 դիշերօթիկ դպրոցի օրինակը: Այնտեղ մանկավարժների ու սանների համատեղ ջանքերով ստեղծվել է մի ուշագրավ սիստեմ: Բացի դասարանից, որը մանկավարժական միավոր է, պիոներական ջոկատից, որը մանկական հասարակական կազմակերպության միավոր է, ստեղծվել է նաև մեկ այլ միավոր. տարբեր տարիքի երեխաների աշխատանքային ջոկատ: Արտաքինից պարզ ու հասարակ այս նորամուծությունը ուշագրավ հեղաբեկում է առաջացրել դպրոցի կյանքում: Դրա հետևանքով զարմանալի փոփոխություններ են տեղի ունեցել դաստիարակների ու սանների փոխհարաբերությունների մեջ, բայց, որ ամենակարևորն է, փոխվել են երեխաների պատկերացումները կյանքի ու կյանքում մարդու ունեցած դերի մասին. տարբեր տարիքի երեխաներից կազմված աշխատանքային ջոկատը հանկարծ բացել է յուրաքանչյուր երեխայի նախասիրությունը, մանկական կոլեկտիվում չի մնացել ոչ մի միջակություն, չի մնացել մի երեխա, որ չունենա իր բնագավառն ու այդ բնագավառում առաջիններից մեկը չլինի:

Նույն տեղաշարժերը հատուկ են նաև մեր ռեսպուբլիկային. մեզ մոտ ևս հզոր թափով է խփում մանկական կոլեկտիվի կյանքի պարկերակը և դրա համար մենք պարտական ենք նաև աշխատանքային դաստիարակությանը՝ դրա արտահայտման բազմաթիվ ու բազմապիսի ձևերով:

Կոմերիտմիության XIII համագումարում Ն. Ս. Խրուշչովն ասաց.

«Յուրաքանչյուր պատանի, յուրաքանչյուր աղջիկ պետք է իմանա, որ սովորելով դպրոցում, հարկավոր է պատրաստվել աշխատանքի, մարդու համար, հասարակության համար օգտակար արժեքներ ստեղծելուն, յուրաքանչյուրի համար, անկախ նրա ծնողների դիրքից, պետք է լինի մի ճանապարհ՝ դնալ սովորելու և սովորելուց հետո աշխատել»:

Սովետական դրողների պարտքն է գեղարվեստորեն պրոպագանդել այդ միակ ճիշտ ճանապարհը: Դրա համար հարկավոր է, որ նրանց ստեղծագործությունները պատանիների ու աղջիկների մեջ կարողանան վառել մարդկային ամենավեհ զգացումների, հայ-

բնագիրության, ինտերնացիոնալիզմի, կոլեկտիվիզմի, ստեղծագործական երազանքի հրդեհը: Իսկ դրան կարելի է հասնել միայն ավելի սերտորեն կապվելով կյանքին, ավելի բարձրացնելով պատասխանատվության զգացումը սեփական աշխատանքի նկատմամբ, ավելի բարձրացնելով մեր մանկական գրականության գաղափարական ու գեղարվեստական մակարդակը:

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

	էջ
Ս. Ազաթարյան — *Գրականությունը և մեր ժամանակի հերոսները*	5
Վ. Մնացականյան — *Սովետական հումանիզմի մասին*	19
Ս. Մաճուկյան — *Գրականության մի քանի ավանդների և խնդիրների մասին*	46
Հովհ. Ղազարյան — *Ազգային գրականության ինտերնացիոնալ բնույթը*	78
Ա.ր. Դրիգորյան — *Ոճ և արդիականություն*	109
Զ. Ղուկասյան — *Սյուժե և բնավորություն*	124
Թաթևեն Սաճոյան — *Արդի հայ դրամատուրգիայի մի քանի հարցերի շուրջը*	141
Խ. Դյուլնազարյան — *Մանկական գրականության հարցերից*	173

Գատ. խմբագիր Ս. Բ. ԱՂԱԲԱԲՅԱՆ
Հրատ. խմբագիր Ա. Ա. ՀՈՎԱԿԻՄՅԱՆ
Նկարչական ձևավորումը Հ. Կ. ՄՆԱՑԱԿԱՆՅԱՆԻ
Տեխ. խմբագիր Հ. Լ. ԳՈՐՈՅԱՆ
Սրբագրիչ Ի. Ս. ԲՐՈՒՏՅԱՆ

Հանձնված է արտադրության 8/X 1962 թ.։ Ստորագրված է տպագրության 29/I 1963 թ.։ ՎՖ 07019։ Պատվեր 434։ Հրատ. № 2164։ Ակ 775։ Տիրաժ 1500, տպագրական 12 մամ., հրատ 9,48 մամ., թուղթ 60×92¹/₁₆։ Գինը կազմով 72 կոպ.

Հայկական ՍՍՌ ԳԱ Հրատարակչության տպարան, Երևան, Բարեկամության 24։

ԳԱԱ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.
FL0006161

ЦЕНА
Д 2 1579