

ԳՐԱԿԱՆԱԳԵՏԻ ՈՒՂԻՆ

Ս. Ն. ՍԱՐԿԻՅԱՆ
ՀՀ ԳԱԱ ակադեմիկոս

20-ական թվականներին ասպարեզ եկած զրականագետ-քննադատների սերնդի ականավոր դեմքերից է հորեն Սարգսյանը: Անցնելով շուրջ կեսդարյա ստեղծագործական ուղի, նա մասնակից եղավ բարդ, հակասական ու դժվարին ժամանակների զրական կյանքի տեղաշարժերին և իր ինքնատիպ անհատականության մի տրույն երանգ գծեց զրականագիտական մտքի պատմության նեխ: Աշխարհընկալման նրա վաղ արթնացումները ձևավորվել են Արցախում, և հայրենի եզերքի հուշերը նրա համար մշտապես մնացին որպես գեղեցկության, երազանքի ու կարոտի սրբազան մասունքներ:

Կրթություն ստանալով Շուշիի ռեալականում, ապա ավարտելով Բաքվի ռուսական չիմնադիան, հորեն Սարգսյանը 1911-ին հայտնվում է Վանկտ Պեսերբուրգի համալսարանում, նախընտրելով պատմա-լեզվագիտական ֆակուլտետի պատմական փաթանմունքը, որն իր խիստ խոստովանության մեջ առավել օգտակար էր փիլիսոփայական առարկաների խորացված ուսումնառության համար¹: Բայց նրա մտավոր հակումները ձգտում էին առավել յայն ուղիներին: Հետաքրքրություն է հանդես բերում բնական գիտությունների, հատկապես մաթեմատիկայի հանդեպ, լսում է հայտնի հեղինակությունների դասախոսությունները անտիկ արվեստի, դասական բանասիրության, փորձնական հոգեբանության, արևելագիտության, հասարակագիտական ուսմունքների վերաբերյալ, որոնք իրենց հավաքականության մեջ կազմավորում են նրա ինտելեկտուալ աշխարհը:

Ավարտելով համալսարանը, Սարգսյանը 1917-ին վերադառնում է Բաքու, ուսուցչություն առնում հայկական դպրոցներում, 1921-ին տեղափոխվում է Երևան և աշխատանքի անցնում էքմիաթնում գործող Հայաստանի գիտական ինստիտուտում, զբաղվելով հնատիպ գրքերի համակարգումով: Հաջորդ տարիներին աշխատում է Աղգային թանգարանի գրական բաժնում, ռուսաց լեզու ավանդում Հայկական ռազմական դպրոցում, մանկավարժական տեխնիկումում, Պետական համալսարանում: 1931-ից մինչև 1937 թվականը տնօրինում է Գրական թանգարանում, 1932-ին նշանակվում Հայաստանի գրողների ֆեդերացիայի քարտուղար: 1937-ին հեռացվում է թե՛ թանգարանից և թե՛ գրողների միությունից:

Տարիների այս տևողության վրա հորեն Սարգսյանն արդեն որոշակի հետք էր թողել հրական քննադատության ասպարեզում, ճանաչվել որպես ազգային երևելի մտավորական, զրական-մշակութային պորժիլ միանգամայն ինքնատիպ թե՛ ոճի անհատականության և թե՛ մարդկային նկարագրով: Սարգսյանի զրականադիտական առաջին փորձը «Վահան Տերյան» աշխատությունն է, որ հրվել է 1922—23 թվականներին և առանց փոփոխության հրատարակվել 1926-ին: Դա բանաստեղծի պոետիկայի մի շափազանց ինքնատիպ ու խորիմաստ մեկնություն է և մեթոդաբանական իր սկզբունքով ոչ միայն պահպանում է իր արդիական արժեքը, այլև միանգամայն պահպանելի երևում է որպես փիլիսոփայական զրականագիտության բացառիկ նմուշ: «Փիլիսոփայի աշխարհայեցողությունը,— գրում է ի. Սարգսյանը,— հոգեբանորեն կառուցվում է նրա հիմնական ընկալումներ-

¹ X. Саркисян, Тропами жизни и литературы, Ереван, 1974, с. 240.

րի վրա: Գոյութեան այդ ընկալումները գիտակցութեան ծնունդ չեն, այլ ընդհակառակը, ընթացք են տալիս փիտակցական կյանքին. նրանք անմիջական են, նախակերտ: Փիլիսոփայան տրամաբանում է նրանց, ստեղծում դատողութեաններ կուռ շարքեր ու այդպիսով կառուցում իր աշխարհայեցողական շինվածքը:

Միանգամայն նման փիլիսոփայի, բանաստեղծն էլ ունի գոյութեան իր հիմնական ընկալումները: Բայց բանաստեղծը աշխարհայեցողութեան շուն փիլիսոփայի իմաստով: Նրա ընկալումները երբեք չեն հայտարարվում իրեն մի տրամաբանական միտքով: Բանաստեղծի աշխարհընկալման տարրերը թաքնված ու թաղված են նրա գործերի խորքերում²:

Ճիշտ է, որ բանաստեղծի աշխարհայեցողութեանը անհրաժեշտ է խորհրդանշային այլաբանությամբ, բայց նա տրամաբանորեն ձանաչելի է միանգամայն, և այն, ինչ մտահոգում է բանաստեղծի ու փիլիսոփայի ընկալումները՝ նրանց ձևակապակցում է, որպես կեցողության ինքնագիտակցում և ինչքան էլ աներևույթ է բանաստեղծի գիտակցումը, այնուամենայնիվ «ենթերևույթ», իր փիտակցութեան սահմաններում» նա ևս «վերահաս է ինչ-որ ուժի ու ներդաշնակության, որը և նա դրսևորում է իր կերտվածքներում»³: Եվ ահա այս տեսանկյունից դիտելով Տերյանի պոեզիան, պրականագետը նշարում է ճերմու տեսակի գոյություն. «ձանաչավոր և անձանչան», փիլիսոփայական հասկացությամբ՝ զգայական և գերզգայական, իմանենտ և տրանսցենդենտ, ֆենոմենալ և նոոմենալ: Եթե առաջին գոյությունը տոնական է ու չուսավոր, երկրորդը՝ սովորական է ու գորշ և եթե առաջինը այնկողմնային է, անկուսակցի, ապա երկրորդը առօրեական է, մատչելի, ինչպես հետապնդող ձևակապակցություն և կեցողության ու գոյի այս ևրկփեղկումը, որ առհասարակ ի սկզբանե կառված էր միաստիկային ու իդեալիզմին, ի հայտ է բերում Տերյանի բանաստեղծական աշխարհայեցողության ուղղակի թե անուղղակի աղերսը բնականին, գերտարածական և գերծամականական աշխարհների» այն ոլորտը, որ ընկալող սուբյեկտին ներկայանում է որպես «Հուշերի երկիր»: Եվ հոգեբանորեն դա միանգամայն ներմտնելի է, քանի որ եթե, ըստ Պլատոնի, հոգին հայտնվելով «մեր զգայական անկատար աշխարհում», կորցնում է գերզգայական իդեալների հիշողությունը, այնուամենայնիվ, իր անկատարությամբ հանդերձ, իրական աշխարհի գերիրականի անդրադարձումն է, և հենց այս կետում հոգին արթնանում է անդարձ անցածի մտապատրանքով՝ «Հուշերի երկիր» անսուտ դրախտը:

Էական է դիտել, որ փիլիսոփայական հասկացողությունների տեսական այս կառույցը մասհայաց վերագրում չէ, այլ բանաստեղծական համաբարգի ստույգ վերծանում: Այստեղ դրսևորվել է խորեն Սարգսյանի գրականագիտական ոճի առանձնահատկությունը՝ գեղարվեստական բնագրի վերլուծության արվեստը, լրական երկը տարալուծելու, բազմադրելու ու համակարգելու ֆալստիկ հմտությունը, հատկանիշ, որ նա պահպանել է գիտական հոբոտնեության հետագա տասնամյակներին: Եվ այսպես, համակարգելով իրական ու գերիրական գոյությունների քաղապատկերային խորհրդանշանները Տերյանի պոեզիայում՝ երազանք, հեռավորություն, մթնշաղ, գիշեր, աշուն, մոռացում, հուշեր և այլն, Սարգսյանը սահմանում է սիմվոլիզմի և ուսմանտիզմի եզրերը բանաստեղծի գեղագիտության մեջ, դրանց վսիճական ձգտումը հանգեցնելով մի տեսակետի տարբերային, խեղահեղորեն անհավասարակշիռ ամպածրար դեգերումների (ուսմանտիզմ), մյուս կողմից՝ «մարդկային մտքի լուրջ ու ստույգ պրպտումներին» (սիմվոլիզմ), այստեղ իսկ տերյանական աշխարհայեցողության տրոհումները պատ-

² Խ. Սարգսյան, Վահան Տերյան, Երևան, 1926, էջ 24:

³ Նույն տեղում:

մականորեն փոխելով «մշուշապատ ոռոմանտիզմից դեպի սիմվոլիզմ», «պատ-
րանքայինից դեպի «մեծագույն սիմբոլը»՝ նախորդան աշխարհը»⁴։

Այսպիսին է ընդամենը երեսուն և չորս տարեկան գրքի բովանդակությունը և
ճիշտ չէ՞, որ վերլուծական այս փորձը գեղեցիկ է ոչ միայն իբրև մտա-
հաղացում, այլև՝ որպես «մտքի տրամաբանական գործողություն»։ Բանաստեղ-
ծություն ֆենոմենի ամեն մի հետազոտողի համար հենց մի բան արժե աշ-
խատության առաջին պարբերության գաղափարը, թե՛ «արտաքին աշխարհի
այն «կտորները, որոնք տեղ են գտնում Տերյանի բանաստեղծությունների
մեջ, իսկույն ևեթ կորցնում են իրենց առարկայությունը, ստանում են բրդին
երանգավորում ու կարծես դառնում «հոգու ալիքալար տաճարումներ»»⁵։

Ժամանակը 20-ական թվականներն էր։ Թեև գրական կյանքը ուռճա-
նում էր պրոլետարական դեկլարացիաներով, այնուամենայնիվ դեռ ինքն-
ցիտով շարունակում էին երևութանալ գիտական ու գեղարվեստական,
այսպես ասած իդեալիստական, համեմայն դեպս ոչ ուղղափառ սոցիա-
լիստական մտայնությունները։ Խորեն Սարգսյանը, որ էսթետիկական դպրո-
ցի հետևորդ էր, ամենից ավելի քիչ էր հակված գիտական ակադեմիզմը
վերածնունդ տոցիոգիական գաղափարայնությանը։ Դրա ապացույցը ե-
ղավ 20-ականների կեսերին գրած «Անտե Մանթր» ուսումնասիրությունը։
Սակայն այս անգամ գրականագետը, այնուամենայնիվ, աննկատ ըմբռ-
նությամբ անցավ իր ստեղծագործությունից։ Գրքի առաջաբանում նա դժգո-
հում է, թե՛ պարտադրում են որոշակի գաղափարական քննության տակ
դնել Մանթրի ստեղծագործությունը ոչ միայն որպես դաշնակցության ակա-
նավոր գործիչ, այլև որ նա ընկերաբանական հարցերը արժարժող իր վեր-
ջին հրապարակախոսական աշխատություններում սուր քննադատության էր
ենթարկել ժամանակի սոցիալիստական տեսությունները, առավել ևս դրանց
ռուսական տարբերակի հակամարդկային, թունապետական էությունը։ Փաս-
տը առկա է, և գրականագետին մնում էր միայն հիմնավորել իր հետազո-
տության կառուցվածքի ճիշտական միասնությունը։ «Սկզբից ևեթ,—գրում է
նա,—մեր հիմնական նպատակն է եղել հետազոտելով ժամանակագրական
կարգով Մանթրի բովանդակությունը, համարել յուրաքանչյուրի փոխադասական-աշ-
խարհայնացողական էկվիվալենտը ու օրգանական կապ, հաջորդականություն
նշմարելու դեպքում նրանց միջև՝ պատկերել Մանթրի ստեղծագործության
զարգացման հիմնական տեղեկանքը, դիմադրական»⁶։ Գրականագետը ուրե-
կ փոփոխություն չկատարեց բնագրում, և հրատարակիչների ցանկությանն
ընդառաջեց այն փաստարկով, թե՛ «Մանթր քիչ է զբաղվել իր քաղաքական
համոզմունքի անմիջական պրոպագանդով», այսինքն, թե՛ նրա գեղարվես-
տական ստեղծագործությունը ազատ է գաղափարային պատկանելության»
և «սոցիալական դիալեկտիկ» գաղափարական միտումների»։

Փոխադասական աշխարհայնացությունը ըստ Խորեն Սարգսյանի, յուրա-
քանչյուր գեղարվեստի անհատականության հիմունքն է, որը ճանաչելի է
գործնում նրա գեղարվեստական համակարգի իմացաբանությունը։ Այս
իմաստով Մանթրի աշխարհայնացությունը նախապես կառած է հայնցողա-
կանությունը, պեսիմիզմին և միստիկային, իդեալիստական մի կամայակա-
նություն, որ քերական փարված է հեղուկի մեջ՝ «սուրճիկում» ամեն ինչ է
և ամեն ինչ գնահատելի է ինքնա միտումների ու հաճույքների տեսակե-
տից»⁷։ Այս անկումայնությունը նախահիմքը սիմվոլիզմին է, որ իրական
կյանքը «ստորադասում է ավերացական տրանսգենդենտին» և արդարաց-
նում «անհատի ներքին կյանքի ծաղրահեղ կոլտիվացիան»։ Դրա ցայտուն
արտահայտությունը ձևին աստվածները՝ դրաման է, ուր երազանքն ու հո-

4 Նույն տեղում, էջ 36։

5 Նույն տեղում, էջ 5։

6 Խ. Սարգսյան, Լեոն Մանթր, Երևան, 1980, էջ 8։

7 Նույն տեղում, էջ 4։

ռեստիտուցիոններ հանգում են «սուրիպսիզմի» հասնող անհատապաշտութիւն ու իդեալիզմի»։ Սարգսյանի պարբերացմամբ, Շանթի ստեղծագործութիւնն ուղեգիր խարսխւում է երեք հաջորդական սուրստանց ռեստիտուցիոնների վրա՝ Բնութիւն-Հասարակութիւն-Ես։ Սկզբնական շրջանում ամբողջապես ձուլված բնութիւնը, Շանթը այնուհետև նետվում է հասարակական կյանքի ոլորտը և ապա, «հիասթափելով դրանից, սուզվում է ես-ի շրջանակում, իր երազների ապաստանը որոնելով տրանսգենդենտալ աշխարհում։ Այսպիսով, «Շանթի ստեղծագործութիւնը օբյեկտի՝ ոչ ես-ի գոյութիւնն աստիճանական կծկման և ընդհակառակը, սուբյեկտի՝ ես-ի գիտակցութիւնն նույն-բան աստիճանական ծավալման պատմութիւնն է»⁸։

Հարկ եմ համարում փարատել մի հնարավոր թյուրմեկնում։ Առաջին հայացքից կարելի է ստանալ այն տպավորութիւնը, թե գրականագետը միտում է Շանթի ստեղծագործական գեղարվեստական իմացաբանութիւնը։ Իրականում նրա հետազոտական մեթոդը միանգամայն դրական սկիզբ ունի և միտված է գրողի գեղարվեստական համակարգի փիլիսոփայական հիմունքների փոխական մեկնութիւնը։

Անհատական խառնվածքի մտավոր ունակությամբ Սարգսյանը միագիծ չէ, նա և՛ հմուտ բնագրագետ է, և՛ գրականութիւնն պատմաբան և քնննադատ։ Բայց նրա ստեղծագործական հակոճմաներում առավելապես գերիշխող է գրական քննադատը։ Անվերջ, նա գասական արժեքներն իսկ ընկալել է քննադատի հայացքով, պատմութիւնն մեջ որոնելով այն, ինչ մնայուն է, հարատև ու փիլիսոփայական։

Եվ այսպես ահա, սկսած 20-ական թվականներից, Խորեն Սարգսյանը մշտապես իր հայացքի տակ է առնում դրական ընթացիկ շարժման երեւելութիւնները, վերլուծական ձև ընտրելով իրեն ընդհանուր տեսութիւնը և թե մենագրական հետազոտութիւնը։ Այս համակարգի առաջին, հիմնական, փայլուն նմուշը եղավ «Անկսել Բակունց» գրական դիմանկարը⁹։ Այն իրավամբ կարելի է համարել բակունցագիտութիւնն սկիզբը, միանգամայն իմաստուն մի սկիզբ, որ ուղեկցող հանդիսացավ հետադառնումն աստիճանների համար։ Հայտնութիւնն հմայքն այստեղ ոչ միայն նյութի փոքր իմացութիւնն է, այլ այն զարմանալի համազգացութիւնը, որ գրականագետն ի հայտ է բերում գրողի պատկերած իրականութիւնը հանդէպ, այնպես որ կարծես նա նույնանում է հեղինակին և ունկնդիր լինում առասպելական աշխարհի սիմֆոնիային։ «Բակունցը ամբողջովին լցված է գոյութիւնով», ուր արտաքին աշխարհն արտահայտված է «իբրև մակընթաց ալիք», այլ ոչ «գիտակցութիւնն հավելված», դիտում է Խորեն Սարգսյանը և այստեղից մակաբերում Բակունցի քնարական ոճի տիպաբանութիւնը՝ ոչ անձնական քնարականութիւն, ես-ի զգացական ընկալում, այլ էպիկական քնարականութիւն՝ օբյեկտի բնութիւնն ներհատուկ, փմանեմտ։ Բակունցյան պատկերների բնագրերում կարգալուծ արարչութիւնն նախասկզբից եկող աշխարհի ու իրար, «երբ դեռ մարդը չկար և բրածո դինոզավրը նույնքան ազատ էր զգում իրեն, ինչպես սուրը մեղ օրերում», և որ «ժամանակի... նվաղ միավորը դարձ է»։ Դրականագետը հարմարեցրում է Բակունցի գեղարվեստական պատմի ներքին լիվասնութիւնը՝ կարծես մի պոեմ լինի՝ պատմվածքներից հյուսած զլուխներով, իսկ «կրկնվող կտորներն ու պատկերներն... տառաւորի տներն ու տուներ, Վսւմ էլ սիմֆոնիայի համանման մասեր»¹⁰։ Կուսական անտառների, քսալաւնձավների, էթնիկական արխանդիպերի անկրկնելի էպոսն իր ամբարտի հետ կարծես լսելի է դարձնում անցնող աշխարհի էլեգիան, երբ անադարտ երկրամասում հայտնվում են Վոեալ քաղաքականութիւն վարող պետերը, իրենց մեքենաներով զբաղված վարորդներ, «երկարավիզ կոշիկ-

⁸ Նույն տեղում, էջ 130։

⁹ Նորթ, 1928, № 1։

¹⁰ Ն. Ս. Սարգսյան, Տասնամյակների միջով, Երևան, 1966, էջ 9։

ներ ու կաշվե բաճկոններ հագած երիտասարդներ, որոնք շտապ գալիս են կենտրոնից, ժողով սարքում, հարցուփորձ անում... ապա նորից շտապ հեռանում»¹¹։ Թե այս նորահայտ ուրվականների առաքելությունն ինչ թաքուն խոհեր էր արձագանքում Բակունցի գրողական ընազդներում, դժվար է միանշանակ պատասխան տալ, բայց քննադատող երևի պետք է դիտեր, որ նորի պատկերումը գրողին «չի հաջողվում» և չի հաջողվում, որովհետև այդ նորահայտ անձինք Նրկիի ավելտյացի խորթ ընակիչներն են։

Գեղազդիտական նույն հայեցակետով է Սարգսյանը վերլուծում Մկրտիչ Արմենի «Հեղնար աղբյուր» վիպակը¹²։ «Կյանքի լավագույն ճանաչողության ու նրա էության մեջ թափանցելու, նրա նրբություններն զգալու ունակություն», «լիերիկական հուզիչ ջերմություն»։ կերպավորման մոնումենտալություն, «խոր պրոբլեմների արծարծում» և այս ամենի հանրագումարում «արվեստի իսկական գործ», «խոշոր երևույթ» մեր գրականության մեջ, այսպես է՝ գրականագետը բնութագրում Արմենի վիպակը, հակառակ ժամանակի սոցիոլոգիական քննադատության ժխտական տեսակետներին։

Եթե այս երկու հոգևածները լրացնենք մի երրորդով՝ Մտեփան Ջոր-
յանի «հնձորի ալգին» պատմվածքի մասին, ապա կարծում եմ, որ երկերի
ընտրությունն ինքնին կվկայի քննադատի՝ գեղագիտական ըմբռնումների
ուղղությունը, հայոց գրականության զարգացման ընթացքի փոխադարձ
թուլությունը՝ Ռեալիստական շքնաղ՝ գեղեցկությունները, — գրում է Մարդասերը,
լուսնյակ գիշերով լիժվաճաճը, առվի երազկոտությունը, կարծես այն տիե-
րեական գորգը է, որի վրա Մարտին ապերին ու նունուֆարը փողում են
իրենց հոգու ծաղիկները։ Բնության և մարդու փոխհարաբերության նման
ըմբռնումը հնուց է գալիս ու մինչև այսօր էլ հանգիստնում է աշխարհի
պոետական պատկերացման աղբյուր»¹⁸։ Տիեզերական ներդաշնակության
ձգտող խաչ գեղեցիկ համադրությունը, որ առհասարակ ամեն մի արվեստի
բարձրագույն կախումն է, տանում է դեպի ազգային ոգու հայտնաբերում,
և հենց հայտնության որոնումներն այս ընթացքն է, որին հետամուտ պետք է
լինի՝ ճշմարիտ ազգային՝ դրականությունը, — իր երկերի ընթացքում, — ընդ-
հանրացնում է գրականաբանը, — իր հոգու նվիրական խորքում հայ ժողո-
վուրդը փափայլել է մարդու իդեալը, համարձակ, աշխարհաշեն ու աշխար-
հասեր մաքրող իդեալը... Մեր պատմությունը տվել է նման հեքիաթ-մաթ-
դիկ, մեր գրականությունը կերտել է ժողովրդի աշխարհայացքի ու հոգեբա-
նության խորքից ելնող նման տիպաքներ։ Այսպես է, օրինակ, Ուստա Կա-
րոն։ Այս շարքին են պատկանում նաև Մարտին ապերին ու նունուֆարը։
Սրանք ամենը հայտնաբերում են հայ ժողովրդի խորքությունը, նրա բանա-
կանության ուժը, աշխարհի ու կյանքի նրա պայծառ ըմբռնումը։ Սրանք
նոր կողմից են պարզում հայ ժողովրդի հոգևոր նկարագիրը»¹⁴։

Հիշատ չէ՞, որ այս համադրույթը ուղղակի կապ է հայտնաբերում Բա-
կունցի և Մկրտիչ Մրմենի ստեղծագործության մեկնություններին և արդեն
տրամաբանորեն ենթադրվում էր, որ Մարտին ապոր գծի վրա Ուստա Կա-
րոյի կողքին պիտի հիշատակվեին նաև Դեմյան դային ու ուստա Մկրտիչը,
եթե, ապա՛ր, այն ժամանակ, երբ դրվում էր ռենձորի այդուս վերուժականը
(1941), Բակունցի ու Մրմենը օտարակա՞ծ չլինեին ազգային մշակույթից:

40-ական թվականներին քավականաչափ արգասավոր եղավ խորեն Սարգսյանի շիտական դործունեությունը: Արմֆանի հայկական ֆիլիալի գրականության բաժնի, ապա նաև Հայկական ակադեմիայի գրականության ինստիտուտի հիմնադիր տնօրենը, եռանդուն ջանքեր լ՛են ներդրում նորաստեղծ հաստատության գիտական կառուցվածքի ստեղծման ուղղությամբ,

հայոց բազմադարյան գրականության ու բանահյուսության ուսումնասիրությունը կարգավորում կադրային կազմով, ձեռնամուխ լինում մի քանի ֆունդամենտալ հետազոտությունների ծրագրմանը՝ Միաժամանակ հանդես է գալիս դասական ու ժամանակակից գրականության դեմքերին ու ընթացքին նվիրված հոգվածներով ու տեսություններով։ Գրականության պատմության ձեռնարկի համար գրում է «Ռաֆայել Պատկանյան» դիմանկար-մենագրությունը, որն ըստ էության բուրժուական նացիոնալիզմին հակադրված ազգային բանաստեղծի վերագնահատման առաջին փորձն էր։ Իսահակյանի ծննդյան 70-ամյակին արձագանքում է մի բնութագրական հոգվածով, որը ազգային հանճարի բանաստեղծական հայտնությունը առնչում է ներդաշնակի ու հավերժականի տիեզերական գոյությանը, անդրադառնում է Վալերի Բրյուսովի «Поэзия Армения» ժողովածուի «Հայաստանի պոեզիան և նրա միասնությունը դարերի ընթացքում» առաջաբանին, ընդգծելու համար հայ բանաստեղծության համաշխարհային նշանակությունը, բայց և առաջադրելու հայերի «կուլտուր-պատմական էություն» վերաբերյալ քննական մի տեսակետ, որը միանգամայն ուշագրավ է ու փաստարկման արժանի։ Խոսքը վերաբերում է հայ ժողովրդի «երկմասնություն»-ին, որ հարերի ընթացքում քաղաքական պատմության կերպարանք ստանալով, հիմք է հանդիսացել «Արևմուտքի (և Արևելքի հավիտենական պայքարի երկու սկզբունքների» ձևավորմանը և արդեն հետագայում «ռուսահայ» ու «թուրքահայ» հասկացություններով երանգավորել հայ գրականության արևելահայ ու արևմտահայ ճյուղերի տիպաբանական «երկմասնությունը»։ Այս տեսությունն է ահա, որ միանգամայն իրավացի քննադատում է Խոսրեն Սարգսյանը, ի ցույց դնելով ոչ միայն հայ ժողովրդի ծագման վերաբերյալ Բրյուսովի պատկերացումների հնացածությունը, այլև ազգային գրականության կուլտուր-պատմական էության անստույգ ըմբռնումը։ «Կարելի է ասել, — գրում է Սարգսյանը, — որ Արևելքի ու Արևմուտքի այդ հակադրությունը փնքնին մետաֆիզիկական է, հիպոստացնում է, բացարձակ սկզբունքների վերածում արև, ինչ պատմականորեն շարժուն է, էլաստիկ, դյուրոյթյամբ իրար փոխանցվող»¹⁵։

Վերջապես 40-ական թվականների գիտական գործունեության մի արժեքավոր ներդրումն է «Մանուկ Աբեղյանը և հայ հին գրականության պատմությունը» (1946) ծավալուն ուսումնասիրությունը, որտեղ գրականության պատմության շուրջ հարյուրամյա փորձի քննական տեսության ֆունդամենտալ հարցադրում է Աբեղյանի աշխատության գիտական նորությունը՝ հայ գրականության փոխադարձության հայտնագործումը։

Սակայն Խոսրեն Սարգսյանի 40-ական թվականների քննադատական-նկրող մի շերտ ունեն, որ հետագայում հայացքով արժանի է ուշադրության։ Խոսքը վերաբերում է պատերազմի դրականությանը նվիրված տեսություններին, որոնք ըույս են տեսել ամբողջական գրքով¹⁶։ Այդ տեսություններից երկուսը վերաբերում են ռուս գրականությանը՝ «Правда»-ի գեղարվեստական խոսքը Հայրենական պատերազմի օրերին» և «Սովետական ռուս դրականությունը և Հայրենական պատերազմը»։ Իհարկե, կարճադարձությամբ, ինքնին հասկանալի էր նաև գեղագիտական սկզբունքը, սակայն կար նաև սուրբ-է-սը, որ իր սահմանափակ ընկալումների կնիքն է դնում երևույթների մեկնության վրա։ Միանգամայն գուսպ լինելով հրապարակախոսական քարոշության հանդես, գրականագետը լրացառապես զբաղվում է բնագրերի վերլուծությամբ, տեսական ելակետ ունենալով երկու սկզբունք՝ գեղարվեստականությունը և փոխադարձության ընդհանրացումը, այսինքն արև, ինչ կոնկրետի մեջ պարփակվում է ընդհանուրը, համամարդկայինը։ Հատկանշական է, որ գրականագետն իր վերլուծությունների կիզակետի մեջ է առ-

¹⁵ Խ. Սարգսյան, Տասնամյակների միջով, էջ 123։

¹⁶ Խ. Սարգսյան, Հայրենական պատերազմը և գրականությունը, Երևան, 1946։

նում Շոստակովիչի Յոթերորդ սիմֆոնիան և նրա մասին գրած Ալեքսեյ Տոլստոյի մեկնությունը, թե Շոստակովիչը տվել է Հայրենական սրատերազմի փիլիսոփայությունը՝ «մարդկությանը տմարդացնելու ֆաշիստական սպառնալիքին» հակադրելով «մարդկային հաղթանակը մարդու մեջ» սկզբունքը: Ասկայն էթիկական արժեքները պակաս տպավորիչ են, երբ կտրվում են խոսքի արվեստից, և դրականադետի հիմնական գրույթը հանդում է հենց գեղարվեստականության շափանիշին, հանգամանք, որ միանգամայն ակնհայտ ցուցադրեց պատերազմական հայ գրականության ցածր մակարդակը, խոսքի կուլտուրայի պակասը, նյութի գեղարվեստական յուրացման մակերեսայնությունը: Այս տեսակետն է ահա, որ հարուցեց շինել հազած խրամատային ակնարկագրի դժգոհությունը՝ պատերազմը էկզոտիկ հեռվից դիտողի ինտելիգենտական էսթետիզմի հանդեպ: Բայց գրականագետը կայուն մնաց իր համոզմունքին. «Այս և նման դատողությունները, — գրում է նա, — մեզ համար միանգամայն անընդունելի են: Ընթերցողը իրավունք ունի պահաջելու, որ պետքի գրվածքը, թեկուզ մի որևէ կողմից, տարավորիչ լինի, մի որևէ հատկությունը հափշտակի նրան — հույզ թե սյուժե, բովանդակություն թե ողորկ լեզու: Իսկ եթե զրվածքը ըստ ամենայնի թույլ է, եթե նա չի հարստացնում ու մաքրում մեր հոգին — ապա խրամատի վկայակոչումը միանգամայն անտեղի է»¹⁷:

Ստ. Զորյանին և Դ. Դեմիրճյանին նվիրված «մենադրական հատված»-ներն արդեն գրականագիտական ուղադրվ վերլուծումներ են՝ գեղարվեստական համակարգի մի քանի էակն գծերի նոր մեկնություններով: Դիտելով, որ պատերազմական իր արձակում Զորյանը չի ձգտում հայտնաբերել նոր հերոս, այլ իր ծանոթ հերոսներին ներկայացնում է պատերազմի իրադարձություններում, հանգամանք, որ պայմանավորել է նրա երկերի հոգեբանական համոզվածությունը, Սարգսյանը, այնուամենայնիվ, կատարում է մի խորիմաստ ընդհանրացում, որն ինքնին ուղադրվ է գրողի ստեղծագործական մեթոդը բնութագրելու տեսակետից: Դա «փորձի» և մտածողության փոխհարաբերությունն է՝ «սլոյսարհի ճանաչման երկետում: Փորձը, նկատում է գրականագետը, Զորյանի մոտ գեղարվեստական պատկեր է դառնում առանց «գիտակցության սինթեզի» և դա է, որ սահմանում է, «թե ինչ տարածություն է անցնում Զորյանը Թոմասյանին համընթաց ու որ կետում է նա կանգ առնում՝ գոնե առայժմ»¹⁸:

Ինչ վերաբերում է Դեմիրճյանին, ապա լինելով «ստեղծագործական երևակայության օրինատաշիայի» գրող, նա իր տաղանդի ներքին ծայրերի թաքույցներից ի հայտ է բերում «գիտակցության թարմության» ու «մտքի ճկունության» սնուցիչ բունկում և «ստեղծում կերպարներ, որոնց նախատիպը չունեն անալոգներում: Այս բունկումի արդյունքը եղան «Մոտեցրեք», «Շունը», «Խոշտանգվածի ավանդը», «Անխուսափելի», «Բժիշկը», «Կոորդինատները» և այլ հոգեբանական էություններ, որոնք անառողջ ու հիվանդագին վր/պումներ թվացին ժամանակի քննադատությանը: Խորեն Սարգսյանին միանգամայն ըմբռնելի եղան հոգեվնասական հակումները Դեմիրճյանի անհատականության ընդերքում և որոշակիորեն նշմարեց դրանց աղեքսը վաղ չրջանի սիմվոլիստական անուրվներին: Սակայն գիտակցելով փաստը, իբրև փիլիսոփայական համարժեք, գրականագետն այնուամենայնիվ ընդունեց սևորոշության վերացական նշանը կյանքի ու մահվան խոհանոցում: Դեմիրճյանը, նկատում է Սարգսյանը, դեգերում է «տարրական մաթեմատիկայի սահմաններում, ուր մեծությունները բացարձակ են դիտվում, ու չի անցնում բարձրագույն մաթեմատիկային, որտեղ մեծությունները սկզբից ևեթ ունեն իրենց նշանը-սխալում կամ միևնույն: Հավերժություն: Մասնահատկություն: Այսպիսի հասկացություններ չկան բարձրագույն մա-

¹⁷ Նույն տեղում, էջ 140:

¹⁸ Նույն տեղում, էջ 63:

թեմատիկայում—կա կամ պլյուս անսահմանություն կամ մինուս անսահմանություն»¹⁹:

Վրա են հասնում 40-ական թվերի շարագուշակ օրերը: Մեկմեկու հարորդում են կոմկուսակցության կենտկոմի որոշումները գրականության, թատրոնի, կինոյի, երաժշտության, փիլիսոփայության մասին: Գաղափարական տեւորը հավատաքննության կերպարանք է առնում «էսթետոլ ֆորմալիզմի», «անսեռ կոսմոպոլիտիզմի», «միասնական հոսանքի», ազգային սնապարծության, Նաչիտալիզմի մեղադրականով, միջնորդի վրա վերստին կախելով 1937-ի խուլականը: Սլավոնների ցուցակում հայտնվեց նաև խորեն Սարգսյանը: 1947-ին նա ազատվում է Գրականության ինստիտուտի սնօրենի պաշտոնից, իսկ 1952-ին ատեստավորող հանձնաժողովը Ակադեմիայի Նախագահության է ներկայացնում այսպիսի մի որոշում. «Գիտահետազոտական բնույթի աշխատանքներ չի կարողանում կատարել: Չի կատարել պլանները, գրած աշխատությունների մեջ թույլ է տվել մեթոդոլոգիական-քաղաքական բնույթի կոսպիտ ախաղներ: Նպատակահարմար գտնել ազատել ինստիտուտից»: Երկու տարվա ինքնամեկուսացումից հետո, երբ նշմարվեց կայսրության սառցադաշտի քաղաքական ձևալը, խորեն Սարգսյանը վերստին գտնում է իր կոշումը Գրականության ինստիտուտում, որպես հայոց հին գրականության բաժնի վարիչ, նշանավորելով իր կենսագրության տառաժինգամյա գիտական գործունեության թերևս ամենաարգասավոր շրջանը: Եթե փորձելու լինենք համակարգել այդ շրջանի հետազոտության արդյունքները, ապա կարելի կլինի առանձնացնել երեք գլխավոր նշանաձող՝ Միքայել Նալբանդյան, Ստեփան Զորյան և Մայաթ-Նովա:

Առհասարակ Նալբանդյանի սկզբնական ու մշտապես եղել է Սարգսյանի գրականաբանական հետաքրքրությունների ուղեկիցը, և տասնամյակների փորձը 50-ական թվականներին ընդհանրացվում է մի շարք բնագրագիտական հրատարակություններով, մենագրական հետազոտություններով ու հոդվածներով՝ «Микаел Налбандян и вопросы языка» (1955), «Միքայել Նալբանդյանի գրական տեղագրությունը» (1957), «Ազատության գաղափարը Նալբանդյանի աշխարհայեցողության մեջ» և այլն, որոնց խառնուրդում հանդիսացավ «Հայ նոր գրականության պատմության» հինգատորմյակի «Միքայել Նալբանդյան» մենագրական հատվածը, որը գրական դիմանկարի մի կատարյալ նմուշ է՝ բովանդակային տարրերի ստույգ ու ամբողջական մշակվածությամբ, գրողի աշխարհայեցքի, փիլիսոփայական ըմբռնումների, գեղագիտության ու գեղարվեստական տեղագրությունների ինքնատիպ վերլուծումներով:

Ես բնավ միտում չունեմ Սարգսյանի հետազոտություններում սքոլելու այն շեփոթերը, որոնք առնչվում են ժամանակի կայսերապետական կամ կոմունիստական պաղատարաբանության հետ: Ռեալիզմի, պոսթիմիզմի, մատերիալիզմի, դիալեկտիկայի և նման այլևայլ հասկացությունների առիթով վկայակոչվում են Մարքսը, Էնգելսը, Պլեխանովը, իսկ ավելի հաճախ լենինը՝ արտացոլման տեսությամբ, պատմահասարակական ինչ-ինչ երեվույթներ բնութագրող դրույթներով: Չեմ բացառում նման հղումները, բայց և տեղին եմ գտնում մատնանշել դրանցից երկուսը, ուր ակնհայտ է կանխակալ տրույթի ոչ գիտական համաչափությունը ուսումնասիրության ենթակա նյութին: Մեկ՝ ազատության գաղափարի նախնադրական տեսության սուբստանցիոնալ-փիլիսոփայական մեկնությունն ըստ արտացոլման լենինյան տեսության, որն ըստ էության սնամեջ տեսություն է և ապա «Ստեփան Զորյան» մենագրության առաջաբանում դարաշրջանի բնութագրումը ըստ իմպերիալիզմի լենինյան ըմբռնման, որն ըստ էության պատմության խեղաթյուրումն է, որպես թե իմպերիալիզմը ոչ թե հասարակության էվոլյուցիոն դարաշրջման դրական աստիճան է, այլ ազգային ու սո-

¹⁹ Նույն տեղում, էջ 80:

ցիական հսկասություններից բզկտվող մի բառսպիւն իրականություն, որ իրավունքի և կոչում քոնությունը, ախինքն՝ հեղափոխությունը: Այստեղից է ահա, որ գրականագետը մակաբերում է Զորյանի տասական թվականների երկերի հերոսների սոցիալ-հոգեբանական բեկոացումը: «Մի հանգամանք,—գրում է նա,—միանգամայն ակնհայտ է. այն, որ ինչպես բաղաբական ու սոցիալական իրականությունն է իր զարգացման ժայր աստիճանի հասած տաղամերժ ուժերի թախումների ասպարեզ, նույնը հանդիսանում էր նաև հրականությունը բնագավառը, հակասությունների խորացում, գաղափարախոսությունների բեկոացում»²⁰: Բարեբախտաբար, Սարգսյանի գրական հայացքներին ոչ բնորոշ այս մերկ սոցիոլոգիզմը ուսումնասիրության նախերգանքում էլ մնում է տրպես կանխադրույթ, և ասպարեզ է գլուխում բնագրային վերլուծության հմուտ փորձը՝ գրողի գեղարվեստական աշխարհը, տիպերի շարժման ու մարդկային բնագոյների խորը և գեղեցիկ ընթերցումներով:

Այսպիսի վաշկանդումներից արդեն ազատ է գրականագետի մուտքը Սայաթ-Նովայի աշխարհը: Եվ տողերի արանքում, վերլուծումների զգացական ներշնչանքներում չի կարելի շտեմել հոգեկան այն ներքին համազգացությունը, որ առկա է ուսումնասիրվող օբյեկտի և սուբյեկտի միջև, իրանհատականության գիտակցումը Սայաթ-Նովայի խոհերի աշխարհում: Եվ բարձրագույն լարումը, որին հասնում է հոգու բռնկումների գիտակցական սինթեզը, դա ճեղքված աշխարհի տիեզերական թախիծն է, որ բանաստեղծի փոստը սուզում է լքիստոնեական հոռետեսության ոլորտը, «կեցության իմանդամառ» երազներները ավարտելով հրաժարումի ու ինքնահեռացման խռովքով: Վերլուծման այն սկզբունքը, որ կիրառել է խորեն Սարգսյանը, մեկ էլ նշմարել եմ՝ Սայաթ-Նովայի մասին Նիկոլ Աղբալյանի ուսումնասիրության մեջ, ուր հաջորդաբար մեջբերվում են բանաստեղծությունները և գրեթե տող առ տող վերծանվում իրեն պատկեր, փոհ, մտորում, զգացումներ:

Խորեն Սարգսյանի 50—60-ական թթ. գրականագիտական փորձերը մի յուրահատկություն ունեն, որ կարելի է անվանել անդրադարձումներ: Իրոք, դա մի հետադարձ հայացք է դեպի անդլալի ծանոթ դեմքերը, վերստուգելու, լրացնելու նրանց զիմանկարի ինչ-ինչ շավարտված ցոծեր: Դա հայագրի ալլափոխություն չէ, առավել ևս հրաժարում: Դա շարունակություն է, խորացում, ամբողջացում, հանրագումար և ինքնին ուղադրվ է որպես գետության պատմություն: Այդպիսին է XX դ. առաջին երկու տասնամյակների գրականության համապատկերը «Ստեփան Զորյան» մեռագրությունում, ուր բնութագրվում են Շիրվանզադեն, Նար-Դոստ, Թումանյանը, Իսահակյանը, Տերյանը, այդպիսին են նաև այլ անդրադարձումները Թումանյանի, Տերյանի, Բակունցի, Զարենցի, Իսահակյանի մասին և այլն: Այս առիթով տեղին է ընդգծել Սարգսյանի գրական հայացքների մի էական առանձնահատկություն՝ ռեալիզմի գերակայության կոնցեպցիան: Դա գրականագետի անձնական նախասիրությունն է, և նրա համոզմամբ ռեալիզմը ընդ որ սրվեստների բարձրագույն ձևում է և ոչ մի այլ մեթոդ շնորհված չէ աշխարհն ընկալելու այնպիսի գունագեղությամբ ու անսահմանության եզրերի զգացողությամբ, ինչպես ռեալիզմը: Գրականագետի մեկնություններում հասկացությունը նույնիսկ փոքր-ինչ այլ է, քան մեթոդի տիպաբանական աշխարհայեցություն է, որ ելնում է կենսականության, ուժեղ տարերքի, հոգու լոնիումների, հավերժականի գերիմաստությունից՝ ամեն կարգի բնագոյական մտահայեցության ու անբանքի հանդեպ: «Վահան Տերյան» մեռագրության մեջ մի հատված կա, որ կրում է «Վարուժանը, Քուշակը և Տերյանը» վերնագիրը: Տեսեք, թե նա իր բանաստեղծին ինչպես է

20 Խ. Սարգսյան, Ստ. Զորյան, Երևան, 1960, էջ 14:

տարբերակում Վարուժանից. «Դանիել Վարուժանի ստեղծագործության պաթոսը բեղմնավորումն է՝ Մլարձակումը, որի մեծ խորհրդին նա ունկընդիր է գեղեցիկը, տրոփանքը, որը նա փառաբանում է, մարմինը, որին երկրպագում է, այդ ամենը նրա համար ինքնանպատակ չէ, այլ մի մի գրավական կյանքի ստեղծման ու հարատևության: Նրա համար սրբազան են սերմնն ու արգանդը, նա օրհնեցում է սեռի ու նրա արտահայտումների լիովնությունն ու ճոխությունը, որովհետև դրանք են, որ հաղթականորեն հաստատում են կյանքը»²¹: Ահա այս միտումով է գրականագետը վերստին անդրադառնում Տերյանին՝ ավարտելու բանաստեղծի դիմանկարի իր ուրվագիծը և հաստատելու նրա պոետական աշխարհընկալումների ուղին սիմվոլիստական անուղից դեպի ռեալիստական կենսագրողություն:

Մսերի հետազոտական դինամիկայի մի հետաքրքրական փորձ է «Լեոն Շանթի կերպարների և մտածումների հետքերով» անդրադարձը, որ գրականագետն անվանել է «Մարդու որոնում»: Ստեղծագործական ուղու երբեմնի ստորաբաժանումը՝ Բնություն-Հասարակություն-Ծն, վերիմաստավորելով ըստ գեղագիտական կատեգորիաների՝ ռեալիզմ-սիմվոլիզմ-դեկադանս-ռեալիզմ, Սարգսյանը մանրանկարում է Շանթի գրեթե խոշոր երկերը, նրա մտածումների ու կերպարների շարժումը տանելով դեպի մարդու որոնման զաղափարը, այս անգամ արդեն ընդհանուր փիլիսոփայական համակարգը ենթարկելով ժամանակի ու պատմության օրենքների թելադրությանը: Ուժեղի իրավունքը կյանքի համընդհանուր սկզբունքն է, որ անբաժանելի է անհատի բարոյական ազատությունից: Եվ քանի որ ազատությունը հասկանության հաղթահարումն է, ուստի Շանթի հերոսների ներքին տարերքում մշտապես զործում է հս-ից անջատվելու՝ մաքառումը՝ ումանք երկչոտ համակերպությամբ, ումանք կոպիտ ընդվզումով, ումանք մոլեգին կրքով, ումանք ազավադված պատրանքով: «Իրականության հակասությունների մեջ է նոր կյանքի ծնունդը: Կյանքի զոհասեղանի համար կրակում այլովում են մարդկային երազները, անուրջները և ցանկությունները: Սա ձգտում է դեպի կատարյալը, (բարձրագույնը»²², Այս իդեալի հայտնությունը եղավ Շանթի կարապի՝ երգը՝ «Հողիները ծաղավի» վեպի գաղափարը՝ բանականության հաղթանակը տարերայինի դեմ, ազատության հաղթանակը բնազդի հանդեպ:

Միանգամայն բովանդակալիզ անդրադարձ եղավ «Թումանյանի քառյակները» ուսումնասիրությունը, որի դրուժը ռեալիզմի վերաբերյալ վերջնական հիմնավորում է գտնում «Նորից Թումանյանի քառյակների մասին»՝ այս անգամ՝ արդեն բանավիճական հոգեմածում: Առարկությունն սկիզբ է առնում հենց առաջին պարբերությունից՝ «Թումանյանի քառյակներում սմահվան զգացմունքի հաղթահարման» տեսակետի բացասմամբ: Գրականագետի կարծիքով դրուժին ինքնին անիրական է, քանի որ քառյակների դարդաման դինամիկան չի կրում նման տրամադրություն: Ընդհակառակը, ըստ այդ դինամիկայի «Թումանյանը հասնում է մարդու և եղջի միասնության գիտակցության գերագույն աստիճանին», ուր հս-ի ապրումը սպոնտան է, որ առանց «որեւէ փիլիսոփայական համակարգի» թելադրությամբ, ազատվում է իր էմպիրիկ վիճակից, նրա անկալուն աճյունին հակադրում հավերժականի աստվածացումը: Սա արդեն «մարդու, աշխարհի ապոթեոզում է» և այստեղ «վերջին Վոսքը պատկանում է կյանքին»: «Դեպի անհունը» պոեմի աշխարհը միատիկ է, անէական, որոշ իմաստով հիվանդագին երեվակայությունը կառուցված, ուր չկա ոչ մահ, ոչ ցավ, ոչ էլ հուշ: Ընդհակառակը, քառյակների աշխարհը իրական է, ուր կա և՛ մահ, և՛ ցավ, և՛ հուշ, որոնք կյանքի առհավատչյալներն են: Ուստի «Դեպի անհունը» չի կարող պատվանդան ծառայել քառյակների համար, և քառյակները պոեմի

²¹ Խ. Սարգսյան, Վահան Տերյան, էջ 11:

²² Գրական թերթ, 1968, № 40:

շարունակությունը չեն, այլ նրա բացասումը: Եվ առհասարակ սխալ է ընկալված կյանքի ու մահվան խոհը Թումանյանի քառյակներում: Թող որ տիեզերական Լրեչքներում մահն էլ իր դերն ունենա, բայց նա անցողիկ ու անթակալական է: Գերիշխողը կյանքն է և մարդու տիրումը անսահման ժամանակին ու սահմանափակ տարածությանը, նրա մշտնջենականությունը, հավիտենականությունը և անմահության իմաստը ոչ թե փոշիացած ես-ի ծովումն է սփեղեղի, այլ գոյության գիտակցումը անծայրածիր կեցության հետ ու հաղորդվածությունն աշխարհի գեղեցկությանը: Հասկաբար անստույգ պետք է հասարակ թումանյանական պանթեիզմի տեսությունը: Լիեքիզմը և պանթեիզմը տարբեր համակարգեր են, ինչ-որ տեղ գոյի հանդեպ հակադիր հայեցվածքով: Եթե Թումանյանը ռեալիստ է, իսկ նա անվիճելիորեն նեո-ռեալիստ է, ուրեմն չի կարող պանթեիստ լինել:

Հարցի իմ այս մեկնությունը տվյալ դեպքում չի ենթադրում որոշակի պատասխան, թե բանավեճում ով է իրավացի, կամ ինչքանով է առհասարակ իրավացի խորեն Սարգսյանը, այլ միայն հավաստելու նրա հայացքը ունիվերսալ կենսավիճակագրության վերաբերյալ: Իր հողվածը գրականագետը վերջաբանում է մեկոդաբանական լեռնային մի այսպիսի դիտողությամբ: Քվեթին ժամանակներս նմեր դրականագիտական հողվածներում և ուսումնասիրություններում հաճախ կարելի է հանդիպել փիլիսոփայական քննադատության: Դա, իհարկե, դրական երևույթ է: Բայց փիլիսոփայական քննադատությունը, թվում է մեզ, ոչ այնքան այն բանի մեջ է, որպեսզի փիլիսոփայական այս «կամ» այն ուղղությունը հիմք դրանք տվյալ գրական երևույթի մեկնաբանությանը, որքան այն բանի մեջ, որպեսզի... ընկալել գրական երկը, նրա ամբողջությունը հենց գրականագիտական կատեգորիաներով...»²³: Փիլիսոփայական քննադատության այս մեթոդի հիմնադիրները մեկը եղավ Սարգսյանը հայ գրականագիտության մեջ: Երանքի վերջին տասնամյակում նա գրում է քննադատական էսսեներ ի մի շարք, որոնք, հերակի, գրական երևույթների զարմանալի խորը ընթերցումներ են: Եվ իբրև օրինաչափություն կարելի է նկատել, որ Սարգսյանը հակված է ճանաչելու այն, ինչը ունի տիեզերական խորհուրդ: Առօրեականը անիմաստ է, եթե չի ձգտում ներդաշնակության և խզում է կապը համերժականի հետ: Տիեզերական ներդաշնակության այս ձգտումն է, որ գրականագետը հայտնաբերում է Հանո Սահյանի և Պարույր Սևակի պոեզիայում: Դնձ քիչ են հայտնի այնպիսի գրականագետներ, որոնք կարողանում են բառի կամ տողի մեջ փնտցնել բնագիրը մեկնաբանող այնպիսի հավաքականություն, ինչպես այդ կատարում է խորեն Սարգսյանը: Ահա հենց այս բառերի մեջ է նա կարողում տիեզերքի արձագանքները Համո Սահյանի մենախոսություններում, թե ինչպես մոլորակի մոլորակի, աստղերն իրար հետ և ամբողջ մեծ ունիվերսում խորհում է ինքն իր անախն, և բանաստեղծի նուրբ ու զգայուն խոսողությունը, ունկնդիր այդ խոհերին, նրանց իմաստը թարգմանում է անտառի շշուկներին, Որոտանի շառաչել, ժայռերի հավերժական լուսության կախարդական հեքիաթում:

Այլ հարաբերություններում է գրականագետը նշմարում Պարույր Սևակի բանաստեղծական մակրոաշխարհը: Տիեզերքը երկրագնդի շարունակությունն է և այդ ամբողջության մեջ վերացել է երկրի ու երկնքի հակադրությունը, վերջնականապես փլվել է երկնականամարի՝ որպես երկրի մշտնջենական ծածկոցի արիստոտելյան մոդելը, տեղի տալով բանականության վերին՝ միացնող ոգու հաղթանակին: Կործանվել են միջերը, ռամեն ինչ շարժվել է տեղից, անգամ ժամանակի ու տարածության միապաղատության հակադրողությունը և ինչպես ռաբոտ երկրագունդը թարգմանում է մեր ափում, վաղը նույնը կկատարվի ամբողջ աշխարհի հետ: Տիեզերական այս ուղիվն է, որ ըստ Սարգսյանի, տարադրություն է Պարույր Սևակը մարդու կենսահոգեբանական բնագրերում:

Փիլիսոփայական քննադատություն մի եզակի նմուշ է խորեն Սարգսյանի «Համեմատությունը և նրա կապը իրականության ժամանակային տարածական կառուցվածքի հետ» աշխատությունը, որ գրվել է 1935 թվականին և վերջնական տարբերակով ավարտվել 1968-ին: Օնթոգոնում եմ, որ դրա հղացումը վերաբերում է նույնիսկ համարաբանական տարիներին, երբ համակողմանի հետաքրքրություններ էին կազմավորվում հոգևորական, իմացաբանական, ֆիզիոլոգիական, փիլիսոփայական գիտությունների հանդեպ: «Ներկա հետազոտությունում,— գրում է քննադատը,— խոսվում է ժամանակի և տարածության տարրերի մասին համեմատության մեջ, որից և բխում է իրականության միասնական պատկերը»²⁴:

Տալաժությունը երեք շափում ունի, ժամանակը՝ միայն մեկ և այս շափումների հանդեպ ուրույն հարաբերություն ունեն ճանաչման երեք ղգությունները՝ շոշափումը, տեսողությունը և լսողությունը՝ առարկան, պատկերը, ձայնը: Առաջին հայացքից այս ղգայարանները ահամատեղելի են ներկայանում մեր հոգևոր կյանքի խնտելիկտուալ և ղգայական կողմերի հատման կետում: Սակայն կա էսթետիկական անհրաժեշտության մի վերին ոլորտ՝ համեմատությունը, որտեղ միանում են մասերը, նույնանում են առաջին հայացքից օտար թվացող երևույթները, հալճահարվում է երկփեղկումը և ստեղծվում է միասնությունը՝ բազմազանության, ներդաշնակությանը՝ տարադիմության մեջ, առարկաները, իրերն ու երևույթները փոխում են ֆիլիկական իրենց հատկությունը, նյութը կորցնում է իր կշիռը, ձայնը ստանում է գունային երանդ, գույնը ձեռք է բերում ֆիզիկական հատկանիշ և այլն և այլն: Մշխարհի էսթետիկական ընկալմանը ներհատուկ համեմատական այլաբանության այս հրաշքն է, որ ղրականագետը հայտնաբերում է գեղարվեստական մտածողության մեջ, որպես օբյեկտ ընտրելով Տուրգենևի և Շոլոխովի ստեղծագործությունը:

Աշխարհում, ասում է Քամյուն, ամեն ինչ տրված է և ոչինչ չի բացատրված, ուստի և ռարոյական արժեքի և մետաֆիզիկական համակարգի արդյունավետությունը անիմաստ հասկացություն է»²⁵: Ամեն մի բացարձակ հասկացություն ենթակա է հարաբերականի վերապահությանը և եթե անվիճելի է բացատրության ձգտումը խորեն Սարգսյանի մտածումներում, ապա միանգամայն իրական է նրա բարոյական արժեքի և մետաֆիզիկական համակարգի արդյունավետությունը:

ПУТЬ ЛИТЕРАТУРОВЕДА

С. Н. САРИНЯН
Академик НАН РА

Р е з ю м е

Хорен Саркисян является одним из видных представителей литературного поколения 20-х годов. Прекрасно образованный и эрудированный ученый, он за время своей более чем полувековой научной деятельности внес большой вклад в армянскую филологию-текстологию, теорию и историю литературы. Будучи сторонником эстетической школы с философским уклоном, Саркисян был склонен к аксиологическому пониманию художественных феноменов. Для его исследований характерно соединение историко-литературного аспекта с эстетическим.

²⁴ Х. Саркисян, Тропами жизни и литературы, с. 212.

²⁵ Երեք վիպակ, Երևան, 1990, էջ 79: