

Զ. ՂՈՒԿԱՍՅԱՆ

ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻ Չ
ՍՈԿԵՏԱԿԱՅ ԿԵՂԸ

Գրքում քննարկվում է վերջին տաս-
նամյակի սովետահայ վեպը ըստ նրա
թեմատիկ, ժանրային առանձնահատկու-
թյունների, մեթոդի և ոճի, ինչպես նա՛-
և կերպարների ստեղծման արվեստի։ Վեր-
ջին պրոբլեմի ուսումնասիրությունը կա-
տարվում է, մասնավորապես, ժամանա-
կակից իրականության թեմաներով զբաղ-
վեպերի հիման վրա։ Այս հարցերի հե-
տադետության միջոցով հեղինակը ցույց
է տալիս սովետահայ վեպի զարգացման
տենդենցները, հաստատում այդ ժանրի
կենսունակությունը։



АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. М. АБЕГЯНА

З. ГУКАСЯН

СОВРЕМЕННЫЙ СОВЕТСКИЙ АРМЯНСКИЙ РОМАН

(1953—1963)

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1964

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՐ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
Մ. ԱՐԵՂՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

Զ. ՂՈՒԿԱՍՅԱՆ

ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՑ
ՍՈՎԵՏԱՀԱՅ
ՎԵՊԸ

(1953—1963)

A II
35337



ՆԵՐԱԾՈՒԹՅԱՆ ՓՈԽԱՐՆՆ

1

Արձակի զանազան տեսակները գոյություն են ունեցել դեռ հին դարերում և ինչպես գրականության մյուս ժանրերը, ներքին փոփոխությունների են ենթարկվել ժամանակի պահանջներին համապատասխան: Ռոմաներեն լեզվով պատմողական գրականությունը կոչվել է «ռոման», բայց հետագայում այդ բառով սկսել են բնորոշվել արձակի տարբեր ժանրեր: Գրական արձակը անցել է բավական երկար պատմություն, մինչև որ «ռոման» սկսել է կոչվել արձակի որոշակի տեսակը: XVIII—XIX դարերից սկսած, հմրոպական և ռուս գրականության մեջ ավելի ու ավելի պարզորոշ են գծագրվել «ռոմանի», որպես արձակի առանձին տեսակի՝ հատկանիշները: «Ռոման» սկսել է կոչվել պատմողական ժանրի համեմատաբար ծավալուն երկը, որտեղ ոչ թե պատմվածքի նման մեկ կամ երկու, այլ շատ դեպքեր ու պատմություններ են միացվում մի ընդհանուր դժուր, միասնական որևէ հարցի շուրջը, և դրվում են սյուժետային կապի մեջ, ներկայացվելով որպես ամբողջական պատմություն:

Տարբեր պատմաշրջաններում գերակշռել են վեպի տարբեր տեսակները՝ արկածային, ասպետական, ավանտյուրային, բարոյախոսական և բազմաթիվ այլ բնույթի վեպեր: Սակայն այն վեպը, որ գոյություն ունի մեր ժամանակներում, և մանավանդ սովետական վեպը, իր արմատներով կապված է ոչ թե այդ վեպերի, այլ XIX դարի գրականության մեջ տիրապետող դարձած վեպի հետ: Դա որակապես նոր տիպի վեպ էր՝ Ստենդալի, Բալզակի, Տոլստոյի, Դոստոևսկու վեպը, որն իր ակունքներով ու ավանդություններով գնում էր ոչ թե

դեպի միջին դարերի վեպը, այլ դեպի ժողովրդական էպոսը։ Ռեալիստական դասական վեպի և էպոսի կամ էպոպեայի, ինչպիսին էր, օրինակ, «Իլիականը» — սերտ առնչությունը արտահայտվում է նախ և առաջ ժողովրդի կյանքի, օրյեկտիվ իրականության հետ ունեցած նրանց կապի մեջ։ Խոսելով «Իլիականի» մասին, Բելինսկին նշել է, որ նրա մեջ «արտահայտվել է հույների կյանքի ամբողջ հասարակությունը, ամբողջ լիարժեքությունը» և նրա հիման վրա յադայում տրվել է էպիկական պոեմի, որպես «ժողովրդի ճակատագրի վրա ազդեցություն ունեցած մեծ պատմական իրադարձության փառաբանում»՝ բնորոշումը¹։

Դասական վեպի և մանսովանդ նրա առավել զարգացած տեսակի՝ վեպ-էպոպեայի ամենապիտավոր առանձնահատկությունը նույնպես այս կամ այն ժողովրդի կյանքի «ամբողջ հարստությունը, ամբողջ լիարժեքությունը» արտացոլելու մեջ է։

Սակայն ռեալիստական վեպի և էպոսի միջև նույնություն չկա։ Բելինսկու հայտնի բնորոշման մեջ, թե «մեր ժամանակի էպոպեան վեպն է», — արտահայտվում է ոչ միայն այդ երկու ժանրի բնդհանուր, այլև տարբերիչ գիծը։ Էպոսը ժողովրդի «մանկություն» շրջանի արտահայտությունն է, մինչդեռ վեպը զարգացած, բարդ կառուցվածք ունեցող հասարակական սիտուեմի և տեխնիկայի ու գիտության զարգացման դարաշրջանի արդյունք։ Ժամանակակից վեպը առաջացավ «մարդկության այն դարաշրջանում, երբ բոլոր քաղաքացիական, հասարակական, բնությանական և բնդհանուր մարդկային հարաբերությունները դարձան անսահմանորեն բարդ և դրամատիկական, կյանքը վազեց լայնությամբ և խորությամբ, ցրվելով անսահմանորեն շատ տարրերի»²։

Բազմաթիվ առիթներով շեշտելով, որ վեպն ու վիպակը (повесть) դարձել են ուսու պրակտության կարևոր, տիրապետող տեսակները, Բելինսկին բնդգծում էր, որ դրա պատճառը ոչ թե բնդօրինակությունն է, այլ ժամանակի պահանջը։ XIX դարի վեպն ու վիպակը արձակի այն տեսակներն էին,

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. V, М., 1954, стр. 33.

² В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. I, М., 1953, стр. 271.

որ երևան եկան գրականության մեջ «ոչ այնքան ընդօրինակության ոգով, որքան պահանջմունքի հետեանքով»³:

Ձևավորվող բուրժուական հարաբերությունները թե՛ նյութական, թե՛ հոգևոր կյանքում մինչ այդ չտեսնված պրոգրեսի հետ բերում էին նաև քայքայում և ուսկցիա: Այդ հոգի վրա բարդանում էին անհատի և հասարակության հարաբերությունները: Կյանքի այս նոր բովանդակությունը առաջադրում էր նոր ձևի պահանջներ: Ո՞րն էր այդ նոր ձևը, ո՞րոնք էին ուսկիստական վեպի կարևոր առանձնահատկությունները, ինչո՞ւ նա տիրապետող դարձավ գրականության մեջ: Գեռես XIX դարի սկզբներին ուս գրականությունն արդեն սկսել էր լուրջ ուշադրություն դարձնել այդ ժանրի վրա, բնորոշելով նրա ամենարեղձանուր, հիմնական հատկությունները, որպես կյանքը լայն և լիարյուն կերպով վերարտադրելու, գեղարվեստորեն իմաստավորելու միջոց և դեպի մարդու ներքին, հոգեկան կյանքի նկատմամբ մեծ հետաքրքրություն ցուցաբերող ժանր: Վեպը ավելի ցայտուն և խոր, քան ուրիշ ժանրեր, կարողանում է մարդու ներքին զարգացման պրոցեսը և հասարակական կյանքի կարևոր կողմերը ներկայացնել մարդկային շատ և բազմազան բնավորությունների միջոցով:

Ավելի կոնկրետ՝ որոնք էին վեպի այն առանձնահատկությունները, որոնց շնորհիվ նա XIX դարում դարձավ տիրապետող ոչ միայն ուս գրականության, այլև եվրոպական բոլոր զարգացած ժողովուրդների գրականությունների մեջ: Այս հարցին ևս ամենից ավելի սպառիչ պատասխան է տալիս Բեկինսկին: Համեմատելով վեպը դրամայի հետ, նա առանձնապես ընդգծում է, որ վեպի «շրջանակներն անսահմանորեն անորոշ են», և դրա հետեանքով, նա «պակաս հպարտ է, պակաս քմահաճ, քան դրաման»: «Դերելով ոչ այնքան մասերով և հատվածներով, որքան ամբողջությամբ», վեպը «թույլատրում է իր մեջ նաև այնպիսի մանրամասնություններ, այնպիսի մանրուքներ, որոնք իրենց ամբողջ կարծեցյալ շնչինով, ինչպես, եթե դրանք դիտենք առանձին-առանձին,— ունեն խոր

3 В. Г. Белнский, Полн. собр. соч., т. I, М., 1953, стр. 271.

իմաստ և անհատակ պոեզիա՝ կապված ամբողջի հետ, այն ժամանակ, երբ դրամայի նեղ շրջանակները ուղղակի կամ անուղղակի, շատ կամ քիչ, բայց միշտ ենթարկվելով բեմական պայմաններին, պահանջում են հատուկ արագություն և կենդանություն գործողության ընթացքում և չեն կարող թույլ տալ մեծ մանրամասնություններ, քանի որ դրաման պոեզիայի բոլոր տեսակների առջև ներկայացնում է մարդկային կյանքը առավելապես բարձր և հանդիսավոր արտահայտության մեջ: Եվ այսպես. վեպի ձևը և պայմանները ավելի հարմար են մարդու պոետական պատկերման համար, դիտելով նրան հասարակական կյանքի հարաբերությունների մեջ, և ահա, ինձ թվում է, նրա անսովոր հաջողության, անառարկելի տիրապետության դադանիքը»⁴:

Այսպիսով, Բելինսկին վեպի «հարմարություններից» մեկը համարում է նրա ոչնչով չսահմանափակվող սահմանները, այսինքն ծավալի կամավորությունը, հետևապես ընդ-դրելման մեծ հնարավորությունները և դրա շնորհիվ այնպիսի «մանրամասնությունների», «կարծեցյալ մանրուքների» թույլատրելիությունը, որոնք սակայն ունեն «խոր իմաստ և անհատակ պոեզիա» և կապված են վեպի ամբողջության հետ, նրա հետ ընդհանրության, միասնության մեջ են: Լև Տոլստոյի հայտնի դիտողությունը «Պատերազմ և խաղաղությունը» վերբերելու շարժառիթների մասին, որ նա արտահայտել է «ընդգրկելի ամեն ինչ», հակիրճ խոսքով, հաստատում է Բելինսկու այդ դրույթի իրավացիությունը:

Դեպի վեպը կատարվող շրջադարձի ցայտուն արտահայտություններից էր Պուշկինի կողմից իր գլուխ-գործոցը «Եվգենի Օնեգինը» ոչ թե պոեմ, այլ վեպ անվանելու փաստը: Այս հանգամանքի վրա Բելինսկին առանձնահատուկ ուշադրություն է դարձրել՝ ճշգրիտ բացահայտելով այդ երևվույթի, որպես թե՛ կյանքի և թե՛ դրական պրոցեսի համար նշանակալից երևույթի պատճառը: Պուշկինը հասկացավ, որ «էպիկական պոեմների ժամանակը վաղուց-վաղուց անցել է» և ժամանակակից հասարակության պատկերման համար, որ-

⁴ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. I, М., 1953, стр. 271.

տեղ կյանքի պրոզան թափանցել է մինչև իսկ կյանքի պոե-
զիայի մեջ, անհրաժեշտ է վեպ, և ոչ թե էպիկական պոեմ:
Պուշկինը վերցրեց կյանքը ինչպես նա կար, նա չընտրեց
կյանքի «միայն պոետական վայրկյանները, այլ վերցրեց այն
իր ամբողջ սառնությունը, ամբողջ պրոզայով»:

Այս նույն պատճառով չգարգացավ ոտանավորով վեպ
գրելու պուշկինյան ավանդությունը: Գրական ժանրի տեսա-
կետից հանդիսանալով մեծ նորարարություն, իսկ հասարա-
կական կյանքի խորությամբ ընդգրկմամբ՝ իսկական «հանրա-
գիտարան», «Եվգենի Օնեգինը», այդուամենայնիվ չունեցավ
աչքի բնկնող հետևորդներ: Ինքը, Պուշկինը ևս չփորձեց այդ-
պիսի նոր վեպ գրել, այլ հակումներ ցույց տվեց արձակի մի-
ջոցով գեղարվեստորեն պատկերելու ուսմ ժողովրդի պատմու-
թյան հետաքրքիր էջերը և ժամանակակից կյանքը, այս ճա-
նապարհին ևս ստեղծելով գլուխ-գործոցներ, որոնք ուսական
վիպակի և վեպի զարգացման համար լուսավոր ուղիներ բա-
ցեցին: Ժամանակակից սովետական գրականագետներից Ա.
Վ. Զիչերինը ապացուցում է, որ Պուշկինն իր կյանքի վերջին
տարիներին «արձակ վեպի» ծրագրեր էր կազմում հետագա
ստեղծագործության համար և գրա պատճառն այն էր, որ
«ոտանավորով վեպը որպես գրական ժանր չէր պատասխա-
նում հասարակական պահանջներին»: «Վեպին պետք էին առ-
օրեականություն, հանգամանալիություն, կոնկրետություն:
Ոտանավորներն իրենց բնույթով վեպի համար չափից ավելի
տոնական էին, չափից ավելի փայլուն: Վեպի մեջ մտքի և
խոր էսթետիկական զգացմունքի ուրախությունը պետք է զու-
գորդվեին ամենագորշ անկյունները թափանցելու կարողու-
թյան հետ»⁵:

XIX դարը հասարակության մեջ շատ և շատ «գորշ անկ-
յուններ» ստեղծեց, որոնք ոչ թե երկրորդական նշանակու-
թյուն ունեցող, պատահական երևույթներ էին, այլ իրենց մեջ
թաքցնում էին հասարակության էական կողմերը: Ռեալիստա-
կան վեպը մեծ հնարավորություն ուներ գրանք ևս ընդգր-
կելու, դրանցում վիտալիզմ կյանքը նույնպես վերարտադրելու

⁵ А. В. Ч и чер н и, Возникновение романа—эпопеи, М., 1958, стр. 65.

համար: Այդ հասարակությունը ծնեց նաև մտածողներ և գեղարվեստագետներ, որոնք ի տարբերություն իրենց նախորդների՝ ռոմանտիկների, — կյանքին նայում էին անհամեմատ ավելի զգաստ գիտակցությամբ և ձգտում էին կյանքը վերարտադրել իր ամբողջ լավ ու վատ կողմերով, իր ճշգրիտ օրինաչափություններով և տեսնել ոչ միայն իրենց սեփական երազները, մտքերն ու կրքերը, այլև ուրիշ մարդկանց աշխարհը, նրանց հայացքներն ու ապրումները, այլ կերպ ասած իրենցից դուրս գտնվող օբյեկտիվ իրականությունն՝ ավելի մեծ մասշտաբներով: Վեպը և վիպակը դարձան գրականության այն ամենահարմար տեսակները, որոնց բաժին էր բնկնում՝ Բեխնսկու արտահայտությամբ՝ «հասարակական կյանքի պոետական վերլուծությունը»⁶:

Այսպիսով, XIX դարում կազմավորվող հասարակական հարաբերությունները Ռուսաստանում, և ոչ միայն Ռուսաստանում, այլև եվրոպական շատ երկրներում, — բնականորեն գեղարվեստական գրականությանը թելադրեցին այնպիսի ժանրեր, որոնք դարձան «հասարակական կյանքի պոետական վերլուծությունը» կատարելու ամենահարմար ձևերը: Դրանք էին վեպն ու վիպակը, մասնավորապես վեպը:

2

Հայ գրականությունը չէր կարող կապ չունենալ ողու գրականության դարգացման պրոցեսի հետ, քանի որ հայ ժողովրդի մի մեծ հատվածը ապրում էր Ռուսական կայսրության տերիտորիայում, նույն տնտեսական - քաղաքական կյանքով: Բազմաթիվ հայ գրողներ ապրում ու գործում էին կամ Ռուսաստանում, կամ Անդրկովկասի, այլ կերպ ասած ցարական Ռուսաստանի նահանգների կենտրոնական քաղաքներում և մոտիկից շփվում էին ռուսական առաջավոր գործիչների ու գրողների հետ: Մինչև անգամ հայ ժողովրդի Թուրքիայում ապրող հատվածի պրոգրեսիվ գործիչները Միք. Նալբանդյանի և նրա կողմնակիցների միջոցով սերտ կապեր

⁶ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, М., 1956, стр. 317.

ունեին ռուսական հեղափոխական մտքի ներկայացուցիչների հետ, կրում էին նրանց ազդեցութունը:

Խաչատուր Աբովյանը, հայ նոր գրականության հիմնադիրն ու առաջին վեպի հեղինակը, լինելով ժամանակի կրթված, ռուս և եվրոպական գրականություններին տեղյակ արվեստագետ, մեկուսացած չէր զարգացած ժողովուրդներէ: և մասնավորապես ռուս ժողովրդի կուլտուրայի ու արվեստի, ընդհանրապես հասարակական մտքի զարգացման պրոցեսից: Բնական է, որ հայ գրականության նոր վերելքը և մանավանդ վեպի առաջացումը համընկնում է հենց այն ժամանակի հետ, երբ ռուս գրականության մեջ այդ ժանրը դարձավ տիրապետող:

Սակայն սխալ էլիներ մեխանիկորեն նույնացնել ռուս և հայ գրականության զարգացման պայմաններն ու օրինաչափությունները: Եթե հայ ժողովուրդը ռուս ժողովրդի հետ ապրում էր մի հարկի տակ և գրանով նրա մշակույթի զարգացման շատ պայմաններ կապվում էին ռուսական կուլտուրայի և գրականության հետ, ապա միաժամանակ հայ ժողովրդի կյանքն ուներ այնպիսի առանձնահատկություններ, որոնք նույնպես և էլ ավելի ուժեղ ազդեցութուն ունեին նրա մշակույթի բովանդակության ու գաղափարական ուղղության վրա և տալիս էին նրան ուրույն, ինքնատիպ բնույթ: Հայ ժողովուրդն ապրում էր գաղութային վիճակում, կիսաֆեոդալական-կիսարուժուկան Ռուսաստանում և հետամնաց Թուրքիայում, բաժան-բաժան արված և զատապարտված ազգային ստրկության: Նրա կյանքի այս պայմաններն իրենց ցայտուն արտահայտությունն էին գտնում գրականության մեջ և առավելապես վեպին տալիս էին հարուստ նյութ ու գաղափարական սլացք:

Եթե ռուս գրականության մեջ վեպ-էպոպեան առաջացավ արդեն ռուսական վեպի կեղարքա հարուստ փորձի վրա, ապա հայկական վեպը միանգամից աշխարհ եկավ որպես վեպ-էպոպեա, որը թեև պատմավեպ էր, բայց ժողովրդի կյանքը, ապրելակերպը վերարտադրելու հետ միասին, բարձրացնում էր նրա ճակատագրի, այդ պատմաշրջանում նրան ամենից ավելի հուզող՝ ազգային ազատագրության հարցերը:

Այսպիսով, հայ ժողովրդի կյանքի առանձնահատկությունները որոշեցին ոչ միայն գրականության գաղափարական ուղղությունը, կյանքի կոչեցին արձակի ծավալուն տեսակը՝ վեպը, այլև որոշեցին վեպի տարատեսակը: Իրավացի և նշանակալից է վեպ-էպոպեայի մասին այն միտքը, որ այդ ժանրն ստեղծվում է հատուկ պայմաններում, այն ժամանակ, երբ «ժողովրդի դերի խոր գիտակցումը որոնում է իր պոետական արտահայտությունը»⁷: XIX դարի կեսերին հայ ժողովրդի կյանքում ստեղծվել էին այնպիսի պայմաններ, որ նրա լավագույն զավակներից մեկը վեպ-էպոպեայի և ոչ թե արձակի կամ պոեզիայի որևէ այլ ժանրի մեջ գտավ «ժողովրդի դերի պոետական արտահայտության» միջոցը:

«Վերքից» առաջ էլ, հին և միջին դարերում հայ գրականության մեջ եղել են արձակ երկեր, արձակ գրականություն: Հայ պատմիչների երկերը յուրահատուկ տեսակի վեպեր են և բացառված չէ նրանց ինչ-որ հեռավոր, քնդհանուր ոգու ազդեցությունը թե «Վերքի» և թե, օրինակ, Բաֆֆու ստեղծագործության վրա: Սակայն, ինչպես Բելինսկին է ասել ուսական վեպի «նախապապ» «Իվան Վիժիպինի» մասին, թե նա «նախապապ» էր «իր երևան դալու ժամանակով միայն և ոչ թե ներքին արժանիքով»⁸, այնպես էլ հայկական վեպը XIX դարում իր նախապապը չունեցավ, այլ հանդես գալով որպես վեպ-էպոպեա, ինքը հանդիսացավ հայ վեպի նախահայրը, ինքը ստեղծեց ավանդություններ, որոնք հաղորդվեցին գրականության հետագա սերունդներին:

Ոչ հաշատուր Աբովյանը, ոչ էլ հետագա հայ նշանավոր վիպասանները նույն տիպի վեպեր չգրեցին, բայց «Վերք Հայաստանին» ճանապարհ բացեց մեծ հարցերի վեպի համար, նա ավանդ թողեց հայ գրականությանը, որ վիպական ժանրի ստեղծագործությունը պետք է կապ ունենա իր ժողովրդին զբաղեցնող լուրջ, ճակատագրական հարցերի հետ, որ գրողը վեպ գրելու համար գրիչ պետք է վերցնի այն ժամանակ, երբ

⁷ А. В. Чичерин, Возникновение романа-эпопеи, «Советский писатель», М., 1958, стр. 18—19.

⁸ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч. т. I, стр. 261.

նրան հուզում են աշխարհի և իր ժողովրդի համար մեծ կարեւորութիւն ունեցող հարցեր:

Արուվյանից հետո հայկական վեպի մեջ խոշոր ավանդ ներդրեց Րաֆֆին: Նա ստեղծեց վեպեր այն ողբերգութեան մասին, որ ապրում էր հայ ժողովուրդը օտարի լծի տակ գրտնրվելու ժամանակ: Պատահական չէ, որ Կրտճ. Մ. Մկրյանն «էջեր հայ վիպասանութեան պատմութիւնից» գրքում (1957) «Խենթը» անվանում է «ինքնատիպ էպոպեա», որն ունի ճանաչողական խոշոր արժեք, շնորհիվ ժամանակի քաղաքական և սոցիալական իրադրութեան ճշմարտացի պատկերման:

Սակայն որպէս իրականութեան պահանջներով կյանքի կոչված գրական ժանր, հայկական վեպը, ինչպէս և եվրոպական ու ռուսական վեպերի լավագույն մասը, խորացավ ժողովրդի սոցիալական կյանքի մեջ: Թե արեւմտահայ և թե ռուսահայ իրականութեան բնորոշ առանձնահատկութիւններն էին ժողովրդի ազգային ստրկութիւնն ու դրա դեմ մղվող պայքարը, բայց դրա հետ միասին բուրժուական հարաբերութիւնների ստեղծած հակասութիւնները—սոցիալական իրավազրկութիւնն ու շինովնիկական պետութեան հարստահարիչ լուծը: Եվ ահա վեպի ժանրը, ինչպէս ուրիշ զարգացած ժողովուրդների, այնպէս էլ հայ ժողովրդի մշակույթի մեջ ըսկրսեց զարգանալ որպէս բուրժուական հարաբերութիւնների քննադատութեան ամենահարմար և սուր զենք:

Պերճ Պոռշյանի վեպերի մեջ գլուղի կենցաղի պատկերների հյուսվածքում հենց սկզբից լայնորեն տեղադրված են խոր սոցիալական բովանդակութիւն ունեցող պատկերներ, իսկ «Հացի խնդիր», «Ցեցեր» վեպերում սոցիալական պատկերները դառնում են տիրապետող և ստեղծում ցարական շինովնիկութեան կամայականութիւնների և աճող կապիտալիստական հարաբերութիւնների ցանցում կեղեքվող հայ գյուղի ճշմարիտ պատկերը:

Հակոբ Պարոնյանի «Մեծապատիվ մուրացկանները» XIX դարի հայ գրականութեան մեջ երգիծական վեպի այնպիսի նմուշ էր, որը շոշափում էր կապիտալիստական հարաբերութիւնների զարգացման հետեւանքով ինտելիգենցիայի վերասերման հարցերը: Կենցաղային մանրուքը, մարդու բնավո-

բության արատները չէին, որ զբաղեցնում էին Պարոնյանին: Նա ծաղրի միջից լալիս էր հայ մտավորականության այլասերումը, «գրամի քսակից» նրա կախվածության ողբերգությունը, այսինքն նրա վեպի հիմքում նույնպես գրված էին ժամանակի հուզող հասարակական մեծ պրոբլեմներ:

Կյանքի անձուկ արահետներով շեն գնում Դ. Աղայանը, Սուրաբյանն ու Նար-Դոսը իրենց վեպերում: Սուր քննադատության ենթարկելով բուրժուական հարաբերությունները գյուղում ու քաղաքում, նրանք միաժամանակ որոնում են այն ուղիները, որոնցով կարելի լիներ ազատություն, կամ գոնե վիճակի թեթևություն բերել ժողովրդին:

Բուրժուական ընտանիքի, որպես այդ հասարակության մի միավորի քայքայումը ռեալիստական մեծ արվեստով պատկերելով, Շիրվանդադեն հայ գրականությանը թողեց վեպեր, որոնք գրանով իսկ տալիս էին բուրժուական ամբողջ հասարակության հակասությունների խոր ու ցայտուն պատկերը:

Հովհ. Թումանյանը հանձինս «Գիքորի» հայտնագործեց բուրժուական հասարակության խոր հակասությունների արտացոլման մի այնպիսի գրական ձև, որը վկայում էր մեծ բանաստեղծի համակրության մասին ծավալուն արձակի հանդեպ:

Գրականության մյուս ժանրերի համեմատությամբ վեպը տիրապետող դարձավ նաև հայ գրականության մեջ և խոսելով հայ նոր գրականության զարգացման մասին, ոչ ոք այլևս չէր կարող ժխտել վեպի, որպես ժամանակի հասարակական հարաբերությունների ամենաէական կողմերը գեղարվեստորեն իմաստավորելու ամենահարմար և զարգացած ձևերից մեկի՝ դերը:

Սովետական կարգեր հաստատվելուց հետո ստեղծված գրական մշակույթի պատմությունը ցույց է տալիս, որ վեպը, որպես գեղարվեստական արձակի տեսակներից մեկը, ի վիճակի եղավ արտահայտելու ոչ միայն բուրժուական հարաբերություններն իրենց բարդությամբ, բաղմազան «տարրերով» և «գորշ անկյուններով», այլև հանդիսացավ նոր, սոցիալիստական հարաբերությունների «պոետական վերլուծության»

ամենահարմար միջոցներից մեկը: Վեպը ենթարկվեց ներքին փոփոխությունների, բայց զարգացավ որպես մի այնպիսի գրական ժանր, որը «քմահաճ չլինելու», ծավալի ճկունությամբ, «անհատակ խորություն և պոեզիա» ունեցող մանրամասնությունների թուլատրելիության պատճառով, ի վիճակի եղավ արտացոլելու նաև նոր կյանքը, սոցիալիստական իրականությունն իր բազմազան և էական կողմերով:

Սովետական գրականությունը նշանակալից երկեր է ստեղծել, բայց գրական այն մեծարժեք երկերը, որոնցով նա համաշխարհային նշանակություն և ճանաչում է ձեռք բերել, Շոլոխովի «Խաղաղ Գոն» և «Հերկած խոտան», Ալ. Տոլստոյի «Տառապանքի ուղիներով», Նիկ. Օստրովսկու «Ինչպես էր կոփվում պողպատը», Ալ. Ֆադեևի «Ջախջախում» և «Երիտասարդ Վարդիա» վեպերն են:

Սովետահայ գրականությունն իր պատմությունն սկսեց ոչ միայն Հ. Հակոբյանի պրոլետարական պոեզիայով, Եղիշե Չարենցի հեղափոխական պոեմներով, այլև «Երկիր Նաիրի» վեպով: Ճիշտ է, «Երկիր Նաիրին» բոլորովին նոր տիպի վեպ էր: Նոր էր ոչ միայն նրա բովանդակությունը, այլև ոճը: Բայց դա վեպ էր և մինչև իսկ վեպ-էպոպեա, որն իր շատ կողմերով հիշեցնում էր «Վերք Հայաստանին»: Նրա երգիծական բնույթը շխանգարեց, որ վեպի պրոբլեմը, ինչպես և «Վերք Հայաստանի» վեպ-էպոպեայի, հանդիսանար հայ ժողովրդի տխուր ոնցյալի և ապագա ճակատագրի հարցը: Իրավացի է Ս. Աղաբաբյանը, որ նշում է, թե այս վեպում Չարենցը «առաջ է քաշում հայ ժողովրդի պատմական զարգացման ուղիների, նրա անցյալի, ներկայի ու ապագայի հարցը»⁹: «Երկիր Նաիրին» առաջին ապացույցներից մեկն էր սովետահայ գրականության մեջ, որ նախ և առաջ վեպն է, որ լայն հնարավորություններ է քննեռում ստեղծելու ժողովրդի կյանքի ամբողջ դարաշրջանների, հասարակության ներսում կատարվող ամենախոր փոփոխությունների պատկերը: Չարենցն այս ինքնատիպ վեպ-էպոպեայում ստեղծեց տարբեր սոցիալական շերտերի մարդկանց մի ամբողջ պատկերասրահ, որոնց միջո-

⁹ «Գրական թերթ», 1956, № 24:

ցով ցույց տվեց նախահեղափոխական Հայաստանի ճշմարիտ պատկերը:

Սովետահայ արձակի սկիզբը նշանավորվեց նաև Ստեփան Զորյանի «Գրադարանի աղջիկը» վիպակով, որն իր պրոբլեմատիկայով վեպին հավասարարժեք ստեղծագործություն էր: Նրանում տրված է հայ աշխատավորության ռևոլյուցիոն արթնացման պատկերը սեղմ, բայց իսկական արվեստի պարզությանմբ ու սոցիալական խորությամբ: Այսպիսով արդեն 20-ական թվականներին ղրվեց սոցիալիստական ռեալիզմի հայ վեպի հիմքը: Վեպի կենսունակության ու գեղարվեստական բարձր մակարդակի ապացույց է այն փաստը, որ Ակսել Բակունցը իր անգերազանց փոքրածավալ պատմվածքների հեամիասին սկսել է գրել վեպեր թե պատմական («Խաչատուր Աբովյան»), թե ժամանակակից իրականության թեմաներով («Կարմրաքար»): Դժբախտաբար այդ վեպերից միայն հատվածներ են հասել մեզ, բայց նրանք էլ պերճախոս կերպով վկայում են, որ սովետահայ վեպը գնում էր դեպի գրականության առաջատար դիրքերը:

30-ական թվականներին սովետահայ վեպը նոր հաջողությունների հասավ: Հրապարակ եկավ Նաիրի Զարյանի «Հացավանը», որը նոր դուխ սկսեց սովետահայ վեպի պատմության մեջ: Նրանում առաջին անգամ գեղարվեստական լիարժեք բնավորության մեջ երևաց ժամանակակից սովետական մարդը: «Հացավանի» հերոսները ժողովրդի բուն ընդերքից ելած այն մարդիկն էին, որ դառնալով երկրի տերեր,—ամենամեծ պատասխանատվություն էին ղգում նրա առաջ և ժողովրդի վստահությանը պատասխանում էին բարձր գաղափարայնությամբ, անձնագոհությամբ ու մարդասիրությամբ:

Հայաստանում սոցիալիստական շինարարության որոշ կողմերը իրենց գեղարվեստական արտացոլումը գտան Ստեփան Զորյանի «Սպիտակ քաղաք» վեպում: Գուրգեն Մահարին հրապարակեց իր «Մանկություն և պատանեկություն» վիպակը, Սիրասը՝ «Հարցրեք նրանց» վեպը, ժամանակակից մարդու հոգեկան աճի գեղեցիկ պատկերներ տվեց Դ. Դեմիրճյանն իր վիպակներում, նույն ժանրի թարմ գործերով գրականության մեջ մտավ Մկրտիչ Արմենը: Սակայն սովետա-

Հայ վեպն ու վիպակը հետագա տարիներին չգարգացան նույն խորությամբ, արվեստի բարձր մակարդակով, թեև դրա համար իրականությունը և գրականության մակարդակը տալիս էին լայն հնարավորություններ: Ո՞րն էր պատճառը:

Պատճառը շեղումներն էին ստեղծագործական մարքսիզմից, մարքսիստական գեղագիտության և արվեստի պարտիականության սկզբունքներից:

Մարքսիստական գեղագիտության այն հիմնական սկզբունքը, որ գրականությունն ու արվեստը արտացոլում են ոչ ինչ մարդկային անհատական, այլ հասարակական-սոցիալական հարաբերություններ և գրականության մեջ մարդկային բնավորությունը միայն բխողգիական, բնածին չէ, այլ հասարակական-սոցիալական, և գեղարվեստական բնավորության հատկությունները պայմանավորված են տվյալ հասարակության բնույթով և գաղափարներով—գոեհկացվում էր: Արվեստի սոցիալական խորության պահանջը փոխարինվում էր սոցիոլոգիզմով, անտես էր առնվում պատմականությունը, ժամանակը: Դրողը չէր գնահատվում իր ժամանակի հասարակության էական կողմերի ճշմարտացի պատկերման չափանիշով: 1928—1929 թվականներին առաջ քաշվեցին բռնադբոս, սխեմատիկ դրույթներ այն մասին, որ իբր թե անցյալի գրողների երկերում հումանիստական հայացքներ որոնելը, նրանց ժառանգությանը որևէ արժեք վերագրելը հավասարադոր է «ամենովխականության» հետ դաշն կնքելուն, պրոլետարական արվեստին դավաճանելուն ու վերասերվելուն: Այս դիրքերից մասնավորապես ուժգին հարձակումներ էին տեղի ունենում անցյալի հայ գրականության այն ներկայացուցիչների դեմ, որոնք իրենց երկերում բարձրացրել են հայ ժողովրդի ազգային ազատագրության հարցերը, ինչպես նաև ժամանակի այն գրականագետների կամ քաղաքական գործիչների, որոնք փորձում էին հումանիզմ տեսնել այդ գրողների հայացքներում: 1929 թվականին «Գրական դիրքերում» ամսագիրը տպագրել է Բ. Փոքսուղյանի հոդվածը՝ «Գրական ամենովխականության մասին» վերնագրով, որի մեջ հեղինակը վեճի մեջ է մտնում Ա. Կարինյանի հետ այն բանի համար, որ վերջինս իր հոդվածներից մեկում Րաֆֆու ստեղծա-

A
3533x
II

գործութեան մեջ «միջազգայնական տենչեր» է նկատել և արտահայտել այն տեսակետը, որ միայն «աշխատավորութիւնն է», որ կարող է ըմբռնել Րաֆֆու այդ գաղափարները: «Բայց չէ որ Րաֆֆին դաշնակցութեան իդեոլոգն էր, — բացականչում է հողվածագիրը, — այդ ինչպես եղավ, կհարցնի ընթերցողը, — որ Րաֆֆին, ազգայնական բուրժուազիայի գաղափարախոսութեան այդ մոլեռանդ պաշտպանը հանկարծ ընկ. Կարինյանի գրչի տակ դարձավ մեր իդեալը»¹⁰:

Նույն հողվածի հեղինակը պահանջում էր քննադատութիւնից նախ «որոշել գեղարվեստական երկի դասակարգանութիւնը: Այս աշխատանքը կատարելուց հետո, արդեն նոր... պարզել տվյալ երկի էսթետիկական արժեքը»¹¹: Այս կերպ տրոհելով գեղարվեստականութեան չափանիշը, և արվեստի ձեւը արհեստականորեն բաժանելով նրա բովանդակութիւնից, հեղինակը զարգացնում էր այն տեսակետը, որ պրոլետարական կուտուրա ստեղծում է միայն պրոլետարիատը և ծաղրում էր այն գրականագետներին, որոնք թույլ էին տալիս իրենց մտածելու, թե «ժողովուրդը» մասնակցում է «պրոլետարական կուտուրայի» ստեղծմանը:

«Սմենովեխականութեան դեմ» պայքարի լողունակի տակ ժխտվում էին ոչ միայն անցյալի գրականութեան որոշ ներկայացուցիչներ, այլև ժամանակակից գրողներից նրանք, որոնք իրենց երկերում արտահայտում էին սեր դեպի սովետական հողից դուրս գտնվող ծննդավայրը, անիրավացի բռնադատված հայրենիքը: «Գրական սմենովեխականութեան մի նմուշ» էր հայտարարվում Կարեն Միքայելյանի պատմվածքների ժողովածուն («Majestic»), բայց ավելի ուժգին հարձակումների էր ենթարկվում Գուրգին Մահարու «Մանկութիւն և պատանեկութիւն» վիպակը: 1928—1930 թվականներին շատ քննադատներ չէին աշխատում վերլուծութեան ենթարկել գրական երկերը, այլ սխեմաներ էին առաջարկում, հայտարարութիւններ անում և մանավանդ պիտակներ կպցնում գրողներին: Լավագույն դեպքերում վիճելի երկերի շուրջը կազմակերպվում էին «դատ-դիսպուտներ», որտեղ հանդես էին գալիս

¹⁰ «Գրական դիրքերում», 1929, № 4, էջ 54:

¹¹ Նույն տեղում, էջ 52—53:

պաշտոնական «մեղադրողներ» և «պաշտպաններ»: Օրինակ, այդպիսի «դատ-դիսպուտ» կազմակերպվել է Գ. Մահարու «Մանկություն» վիպակի շուրջը, որտեղ որպես մեղադրող հանդես է եկել գրականագետ Վ. Թերզիբաշյանը, իսկ պաշտպան՝ Ն. Մակինցը (տե՛ս «Պրոլետար» թերթ, Թիֆլիս, 1929, № 100):

Ավելի ուշ գրական արժեքների գնահատության մեջ լե-
նինյան սկզբունքներից շեղվելու և գոհճիկ սոցիոլոգիզմի դիր-
քերը գլորվելու փաստերը դրսևորվեցին նացիոնալիզմի կամ
նրա ռեցիդիվների դեմ պայքարի լուղունդներով: Անիրավացի
կրկին ու կրկին կրակի տակ առնվեց Գուրգեն Մահարու վի-
պակր: «Գրական դիրքերում» ամսագիրը 1929 թվականին այդ
վիպակի մասին գրախոսականներից մեկը վերնագրել էր
«Մեշանիզմի գրական «պարտիզպանություն» . Պետհրատի
հովանավորությամբ» խոսքերով («Մանկություն» վիպակը
առաջին անգամ լույս է տեսել Մահարու պատմվածքների հեռ-
մի գրքով, որը կրում էր այդ պատմվածքներից մեկի՝ «Սիրո,
խանդի և Նիցցայի պարտիզպանների մասին» վերնագիրը:
Գրախոսականի հեղինակ Հ. Հովհաննիսյանը «պարտիզպա-
նություն» բառը վերցրել էր այդ վերնագրից՝ Մահարու վի-
պակը ծաղրելու համար): Հիշյալ հոդվածում Մահարին որակ-
վում է որպես «մեշան փիլիսոփա», գրող, որը հրապուրված
է անցյալով և չի կարողանում այդ անցյալը պատկերել «պրո-
լետարիատի դիկտատուրայի լույսի տակ»:

«Երիտասարդ բայլշեիկ» պարբերականում հանդես դա-
լով նույն ժողովածուի մասին, Հ. Մկրտչյանը այդ վիպակը
բնութագրում է որպես «մանկական դաշնակցություն» և դաշ-
նակցության «պայծառ դեմքերի» «կենդանի նկարագրու-
թյուն»¹²:

Բանն այն է, որ պաղատարական ու գեղագիտական
առողջ տենդենցների կողքին գրականության մասին այս սը-
խալ դրույթները թափանցում էին պարտիական մամուլի էջե-
րը: Ներպարտիական կյանքում նացիոնալիզմի, նրա ռեցի-
դիվների դեմ մղվող պայքարը մեխանիկորեն տեղափոխվում

12 «Երիտասարդ բայլշեիկ», 1929, № 1—2:

էր գրականութեան ասպարեզ և գրողներին վրա հարձակումներին տրվում էր պարտիական դիրեկտիվի բնույթ: 1934 թրվականին, բացի նրանից, որ բուն ժողովներ էին տեղի ունենում գրողների շրջաններում և Ակսել Բակունցի անգերազանցելի, սովետահայ արձակի պարծանքը հանդիսացող երկերից մեկը՝ «Ծիրանի փողը» որակվում էր որպէս «նացիոնալիստական», «խորհրդային Հայաստան» թերթն իր խմբագրական հոդվածում հանդես գալով «Գրականութեան ասպարեզում նացիոնալիզմի արտահայտութիւնների դեմ պայքարն ուժեղացնելու» կոչով, «Ծիրանի փողը» պատմվածքի մասին գրում էր, թե նա «ակնհայտորեն կրում է իր վրա նացիոնալիզմի ազդեցութեան տիրապետող կնիքը», թե այդ պատմվածքի մեջ «հեղինակը նայում է ոչ թե դեպի առաջ, այլ դեպի հետ, իր հույզերով կապված մնալով հայկական նացիոնալիզմի գաղափարական ակունքներին»¹³: Սուր հարձակումների էր ենթարկվում ոչ միայն Բակունցի հիշյալ նովելը, այլև «Ան ցիւերի սերմնացանն» ամբողջությամբ, դարձյալ Մահարու «Մանկութիւն և պատանեկութիւն» վիպակը և Վահան Թոթովենցի «Կյանքը հին հռոմեական ճանապարհի վրա» վեպը: Ասվում էր, որ այդ հեղինակներն «իրենց հայացքն ուղղում են դեպի անցյալի ամենամուսկ էջերը և ոչ միայն շեն կարողանում դիտել այդ անցյալը կոմունիզմի լուսարձակի տակ, այլև ակնհայտորեն արտահայտում են մեր դասակարգային թշնամու գաղափարական զինանոցից սնվող տրամադրութիւններ»:

Գաղափարական-քաղաքական մեղադրանքների բնույթ ունեցող այս հոդվածները բնականաբար սխալ էին կողմնորոշում թե՛ այդ հեղինակներին և թե՛ գրական կադրերին ընդհանրապես: Այդ նույն օրերին գրողների առաջ դեկուցում կարգալով «Տեղական նացիոնալիզմի մի քանի արտահայտութիւնները մեր գրականութեան մեջ» թեմայով, Ակսել Բակունցը կարծես թե ստիպված է լինում ասել, որ իբր թե իր «Ծիրանի փողը» պարունակում է «նացիոնալիստական սխալ», որ Գուրգեն Մահարին թեև «վարպետությամբ է գրել իր գիրքը, սակայն նա գուրգուրանք ունի ամեն ինչի հանդեպ, որ

¹³ «Խորհրդային Հայաստան», 1934, հուլիսի 23:

հնություն է դառնում»¹⁴։ Սակայն թե՛ Ակսել Բակունցը և թե՛ Գուրգեն Մահարին իրենց երկերի այդ «սխալները» ընդունել են այնպիսի վերապահումներով, որոնք իրականում բացահայտում են այդ երկերի գեղարվեստական լիարժեքությունն ու գաղափարական մաքրությունը։ Իր հիշյալ գեկուցման մեջ երկերի գաղափարական ուղղությունը բնորոշելով որպես «նացիոնալ-դեմոկրատական», Բակունցն արդեն անշատում է դրանք նացիոնալիզմից ու դաշնակիզմից, իսկ Գուրգեն Մահարին բացորոշ հայտարարելով, որ «չի կարող հրաժարվել իր «Մանկություն և պատանեկություն» վիպակից, «չի կարող դուրս ձգել նրան իր գրական ստեղծագործական բազաթից» միայն թեթև վերապահում է անում այն իմաստով, որ իր գիրքը, «եթե ոչ երկու, դոնե մի ստեղծվ կաղում է գաղափարական տեսակետից»¹⁵։

Եթե շնորհալի գրողները ներքուստ չեն ենթարկվում այդ սխալ դրույթների ազդեցությանը, չեն գնում սխեմատիզմի ճանապարհով, ապա այդ չի նշանակում, որ գրական պրոցեսը նույնպես ամբողջովին գերծ էր և անկախ այդ պահանջներից։ Մանավանդ վիպը, որին վիճակված է կյանքի ավելի լայն և խոր պատկերում, և այդ պատճառով պահանջում է կյանքի ճանաչման ավելի հստակ գաղափարական ուղեցույց, չէր կարող համեմատաբար ավելի շտուժել այդ սխալ գիրքսրոշումներից։ Շատ տաղանդավոր, մեծարժեք գեղարվեստական ստեղծագործությունների «սմենովիսականության», «դաշնակիզմի», «տեղական նացիոնալիզմի» հետ կապելու փաստերը մեր օրերում հաճախ զարմանք են պատճառում իրենց սխեմատիզմով ու սահմանափակությամբ, բայց այն ժամանակ շատերի, մանավանդ երիտասարդության մի մասի համար, ընդունվել են որպես նոր արվեստի ճշմարիտ սկզբունքներ։ Սակայն հատկապես ինչո՞ւմ էր արտահայտվում այդ սխալ դրույթների ազդեցությունը դրականության վրա։ Գրական քննադատության մեջ այդ գիծը գրողներից մի մասին ուղղում էր դեպի ճառաբանությունը, արտաքին տպավորությունների արձանագրումը, կեղծ պաթոսը, ոչ թե դեպի մեծ

14 «Գրական թերթ», 1934, № 19։

15 Նույն տեղում։

գաղափարների մարմնավորումը պատկերների մեջ, այլ դր-
րանց մերկապարանոց քարոզումը: Այս վիճակը շարունակվեց
մինչև գրական կազմակերպությունների վերակառուցման մա-
սին պարտիայի որոշումները և ավելի ուշ, մինչև գրողների
առաջին համագումարը: Պակաս բացասական ազդեցություն
շթողին գրականության զարգացման վրա 1936—1937 թվա-
կանների դեպքերը:

Ճիշտ է, 20-ական և 30-ական թվականների գրական
քննադատության մեջ ղգալի էր ոչ միայն այս գոհակացումնե-
րի, այլև ճշմարիտ մարքսիստական-լինինյան զեղափոխու-
թյան սկզբունքների ազդեցությունը, և դա էր, վերջի-վերջո,
վճռական դեր կատարում գրականությունը ճիշտ ճանապարհ
ուղղելու գործում, բայց մասամբ վերը նշված սխալներով
պետք է բացատրել այն փաստը, որ մինչև Հայրենական մեծ
պատերազմը սովետահայ վեպի մեջ դժվար է նշել մեծ գրա-
կանության պատկանող երկեր:

Չնայած դրան գրական կյանքը առաջ էր գնում և սոցիա-
լիստական շինարարության թևման տիրաբար մուտք էր գոր-
ծում գրականության մեջ, իսկ 1930—1940-ական թվական-
ների տասնամյակը սովետահայ գրականության համար հան-
դիսացավ մի տասնամյակ, որն աչքի բնկավ մասնավորապես
վիպակի և վեպի մեջ կատարված լուրջ տեղաշարժերով: Նա-
խառնույուն շրջանի իրականությանը նվիրված վեպերի
կողքին (Ստ. Զորյան—«Մի կյանքի պատմություն») երևան
եկան արդյունաբերությանն ու կուտակողական շինարարու-
թյանը նվիրված վեպեր (Վ. Ալազան—«Վաթսուկերորդ հորի-
զոն», Քր. Թափալցյան—«Կյանքի արշալույսը»): Սովետական
իրականությունը, ժամանակակից մարդուն պատկերելու տե-
սակետից արձակի մեջ ղգալի ներդրում հանդիսացան Արա-
ղու վիպակները («Զրվեժի ցուքում», «Լուսնի շուկերով»),
Ստեփան Զորյանի, Արաքսի, Հր. Քոչարի, Մկրտիչ Արմենի,
Գ. Սևունցի վիպակները: Այդ երկերում արտացոլված են ժա-
մանակի իրականության որոշ կողմեր, պատկերված է մարդու
հոգեկան վերափոխությունը, հնի հաղթահարման պրոցեսը
նրա գիտակցության մեջ: Արվեստով համեմատաբար բարձր

էին Դ. Դեմիրճյանի, Ստ. Զորյանի վիպակները: Սակայն վեպը նշանակալի նվաճումների հասավ միայն Հայրենական պատերազմի տարիներին, երբ արձակի այդ տեսակը փայլատակումներ ունեցավ պատմավեպի ասպարեզում:

Դերենիկ Դեմիրճյանն ու Ստեփան Զորյանը, որ նախասովետական շրջանի իրենց գրական փորձը հարստացրել էին սովետական կյանքի մասին շատ նոր և նշանակալից գործերով, ստեղծեցին պատմավեպեր, որոնք մտան մեր գրականության ամենակալուն արժեքների շարքը: Այդ վեպերը, ինչպես և նրանց նշանավոր նախորդները, բարձրացնում էին ժողովրդի ճակատագրի հարցը: Ժողովուրդն ու նրա ազնիվ զավակները կարծես հեռավոր անցյալից կենդանանում ու կոչ էին անում իրենց ժառանգներին զարկելու մեր հողը մտած բարբարոսներին, ամուր պահելու նվաճված ազատությունը: Այս իմաստով այդ պատմավեպերը խիստ այժմեական հընչեղություն ունեին, նրանք հագեցված էին ժամանակի բարձր գաղափարներով, օժտված էին փիլիսոփայական խորությամբ: Դեմիրճյանի «Վարդանանքը» հարազատ մնալով պատմությանը, ստեղծելով պատմական դարաշրջանի կոլորիտը, միաժամանակ զարգացնում էր բոլոր դարերի համար այն ճշմարիտ գաղափարը, որ ժողովուրդն է պատմության կերտողը: Պատմությունը զարգանում է ժողովուրդների ազատության, ազգային ճնշման բոլոր ձևերի վերացման ուղղությամբ և ոչ մի ուժ, ոչ մի բարբարոս չի կարող փոխել պատմության այդ ընթացքը: Հայ ժողովուրդը սերնդ-սերունդ կռվել է իր ազատության, ազգային անկախության համար և չնայած բազում փորձություններին և անհաջողություններին, հրեք չի կորցրել հավատը հաղթանակի նկատմամբ:

Նրիտասարդ Պապ թագավորի ներքին դիվանագիտական պայքարը խորամանկ տիրակալների և երկրի ներսում կենտրոնախույս ուժերի դեմ, նրա ողբերգական մահն այդ անհավասար կռվում՝ նույն պայքարի պատմական մոմենտներից մեկն էր, որ վարպետորեն պատկերել էր Ստ. Զորյանը իր «Պապ թագավոր» վեպում:

Դ. Դեմիրճյանի և Ստ. Զորյանի երկու պատմավեպերը ճանապարհ հարթեցին այդ ժանրի հետագա զարգացման հա-

մար սովետահայ վեպի մեջ: Պատերազմից հետո, մանավանդ վերջին տասնամյակում, գրականությունը հարստացավ ամբողջ շարք նոր պատմավեպերով, որոնց թվում են Արազու «Իսրայել Օրի», Ստեփան Զորյանի «Հայոց բերդը», Զարգանդ Դարյանի «Սայաթ-Նովա», Սերո Խանդադյանի «Մխիթար սպարապետ», Ռաֆայել Աթայանի «Զարթոնք» և «Սպարտակ», Հովհ. Ղուկասյանի «Ռսկան Երևանցի» վեպերը:

Սակայն պատմավեպը կազմում է հետպատերազմյան վեպի միայն մի հատվածը: Վերջին տասնամյակը գրական կյանքում հանդիսացավ այնպիսի ժամանակաշրջան, որի մասին կարելի է կրկնել Բելինսկու խոսքը՝ «Վեպն ու վիպակը ամեն ինչ կլանեցին»: Վեպեր լույս տեսան ամենատարբեր թեմաներով, վեպն ու վիպակն ընդգրկեցին կյանքի բազմազան բնագավառներ: Այս տասնամյակը սովետահայ գրականության համար վեպի ու վիպակի զարգացման յուրահատուկ հախուռն շրջան էր, որպիսին չի նկատվել առաջներում: Ամեն տարի 5—10, երբեմն 15 ծավալուն վեպ է հրատարակվել: 1953 թվականից մինչև 1960 թվականը հրատարակվել է 75-ից ավելի գիրք, որոնք կրում են «վեպ» անունը: Այդ քանակությամբ վեպերի հրապարակ գալը մի պրոցես է, որ ունի հետաքրքիր կողմեր և ուշադրություն է հրավիրում իր վրա:

Ժամանակակից սովետահայ վեպը ձգտում է թափանցել ժողովրդական կյանքի խորքերը, բացահայտել հասարակական կյանքի առանձնահատկությունները, նա աշխատում է պատկերել հերոսներին այնպիսի պայքարի մեջ, որն ընթանում է հասարակական, քաղաքական, դադափարական կյանքի ոլորտներում, այլ կերպ ասած դա սոցիալական վեպ է: Սիրային, կենցաղային, բարոյախոսական վեպը բոլորովին բնորոշ չէ սովետահայ գրականության համար: Ինչպես իր առաջացման ժամանակաշրջանում և զարգացման ամբողջ ընթացքում, այնպես էլ հիմա հայ վեպը աշխատում է արձագանքել իր ժամանակի հուզող հարցերին:

Վեպի այս բնույթը արդյունք է մի կողմից ժամանակի, կյանքի զարգացման օրինաչափությունների և սովետական արվեստի ընդհանուր դադափարական ուղղության, մյուս կողմից՝ անցյալի վեպից ստացած լավագույն տրագիկանների:

Այսպիսով վեպի գաղափարական նպատակասլացության, գրողների ազնիվ նպատակների հարցը չէ, որ անհանգստացնում և վիպերով զբաղվելու հարց է առաջադրում, այլ այդ ժանրի երկերի գեղարվեստական մակարդակի, վարպետության հարցը, որով պայմանավորված է նրանց գեղագիտական ու գաղափարական ներգործության ուժը, դաստիարակչական արժեքը: Այս նկատառումով է, որ ներկա աշխատության մեջ խոսվում է այն հարցերի մասին, որոնք վերաբերում են վիպերի արվեստին, գեղարվեստական առանձնահատկություններին: Այդպիսի հարցեր են, օրինակ, վիպերի տեսակների, պրոբլեմայնության, սյուժեի և բնավորության ստեղծման, մեթոդի և ոճի հարցերը:

ՎԵՊԵՐԻ ԹԵՄԱՏԻԿԱՆ

Վեպի թեման չի հանդիսանում նրա գեղարվեստական մակարդակի ուղղակի չափանիշը: Միևնույն թեմայով երկու վեպերից մեկը կարող է լինել բարձրարվեստ վեպ, մյուսը՝ անարվեստ: Սակայն, ինչպես ասել է սոցիալիստական ռեալիզմի հիմնադիր Մաքսիմ Գորկին, թեման գրականության տարրերից մեկն է: Գրականություն հասկացողությունը իր մեջ պարունակում է երեք տարր: Դրանցից սկզբնատարրը (первоэлемент) լեզուն է, երկրորդ տարրը՝ թեման, երրորդը՝ սյուժեն¹: Առանց թեման նշելու կարելի է վերլուծել վեպը և ասել, թե նա որքանով է համապատասխանում իր ժանրային կոչմանը, մինչև իսկ որոշել, թե որքան ճշմարտացի են այդ վեպում բնավորությունները, նրանց կապերն ու հարաբերությունները: Եվ այնուամենայնիվ, առանց թեմայի մասին խոսելու դժվար է ասել, թե տվյալ գեղարվեստական երկը որչափով է արձագանքում կյանքի հարցերին, իրականության ինչ էական կողմերի վրա է ուշադրություն հրավիրում: Իսկ եթե խոսքը վերաբերում է ոչ թե մեկ կամ երկու վեպի, այլ վեպի զարգացման հարցերին՝ որոշակի ժամանակաշրջանում, ապա առանց վեպերի թեմատիկայի մասին խոսելու հնարավոր չէ սրբաբանական գրականության այդ առաջատար ժանրի բովանդակությունն ու զարգացման ուղղությունը: Ամեն մի ժամանակաշրջանի ռեալիստական վեպն ունի իր բնորոշ թեմաների խումբը: Այդպես է նաև ժամանակակից սովետահայ վեպը:

Այսպես, օրինակ, վերջին տասնամյակի սովետահայ վեպերի մի մեծ խումբ վերաբերում է համաշխարհային առաջին սլաօերադմի և Հայաստանում սովետական կարգեր հաս-

¹ М. Горький, Собр. соч. в тридцати томах, т. 27, стр. 215.

տատելու ժամանակաշրջանին: Հայ ժողովրդի կյանքի, այդ տարիներին կրած տառապանքների, ծանր ճակատագրի և նրա հեղափոխական դարձման գեղարվեստական իմաստավորման նպատակը ոգևորեց թե գրականության շատ ականավոր ներկայացուցիչների, և թե այնպիսի գրողների, որոնց համար վեպը առաջին փորձն էր:

Գուրգեն Մահարին, որ դեռևս 1929 թվականին հրապարակել էր իր «Մանկություն և պատանեկություն» գիրքը, վերջին տարիներին իր այդ հրկը լրացրեց մի նոր հատվածով՝ «Նրիտասարդության սեմին», որը հանդիսանալով նախորդի շարունակությունը, հարստացնում է այն մասնավորապես հայ ժողովրդի հեղափոխական պայքարի և դաշնակցության մերկացման պատկերներով:

Նաիրի Զարյանը «Հացավանից» հետո վեպ չէր գրել: Անցած երկու և կես տասնամյակում նա ստեղծել էր գլխավորապես պոեմներ և դրամատիկական երկեր՝ ժամանակակից թեմաներով: Բայց ահա նա հանդես եկավ «Պարոն Պետրոսն ու իր նախարարները» վեպով, որի թեման դաշնակցության տիրապետության օրերին ժողովրդի և մասնավորապես երիտասարդության հայացքների մեջ կատարված արմատական փոփոխություններն են, շրջադարձը դեպի հեղափոխությունը, սոցիալիստական կարգերը:

Աղավնին, որը մեր գրականության մեջ հայտնի էր որպես լիրիկ բանաստեղծուհի, անսպասելի հանդես եկավ որպես հասուն արձակագրուհի, տեսածի և խորապես ապրածի հիման վրա վեպ գրելով հայ դշուլի հեղափոխական արթնացման թեմայով («Շիրակ»):

Վեպի թեմա դարձան 1914—1915 թվականների հայկական կոտորածները, հայ ժողովրդի ազատագրության դրվագները, այդ տարիների նշանակալից դեպքերը Թուրքահայաստանի դավառներում, Անդրկովկասում, բոլշևիկյան կազմակերպությունների աշխատանքը Բաքվում, Թիֆլիսում և Հայաստանում (Հրանտ Հրահան—«Իմ կյանքի վեպը», Վ. Ասրըյան՝ «Արյունոտ քառուղիներով», Մարո Զուրաբյան՝ «Բարձրացող ալիք», Մ. Սարոյան՝ «Այրող հուշեր», Բենիկ Սեյրանյան՝ «Աստղերի հովիտ»): Վեպեր գրվեցին հերոսական մաշիս-

յան ապստամբութեան, հայ ժողովրդի ծոցից ելած առաջին կոմերիտականների մասին, որոնք ընկան ապստամբութեան բարեկազմներում (Անդրանիկ Հովսեփյան՝ «Առավոտ», Ռաֆայել Աթայան՝ «Զարթոնք», «Սպարտակ»):

Այս թեմաներով մի շարք վեպեր վերջին տարիներին վերամշակվեցին ու վերահրատարակվեցին: Դրանց թվում Հմ. Սիրառի «Նախօրյակին» վեպը, որը 30-ական թվականներին հրապարակված «Հարցրեք նրանց» վեպի տարբերակն էր, խաչիկ Դաշտենցի «Խողեղան», Մերուն Թորգոմյանի «Անմար կրակներ», Անդրանիկ Հովսեփյանի «Սիրտ» վեպերը:

Հայաստանում սովետական կարգեր հաստատվելու առաջին տարիներին արձակ գրականությունը, ի դեմս Դ. Դեմիրճյանի, Ստ. Զորյանի, Ե. Չարենցի երկերի, և մանավանդ պոեզիան, ի դեմս Չարենցի պոեզիայի, ստեղծեց բարձրարժեք երկեր հեղափոխական ժամանակի պատմական իրադարձությունների շուրջը, սակայն դրանից հետո, երկար տարիների ընթացքում գրողները չէին դիմում այդ թեմային և մանավանդ այդ թեմայով չէին ստեղծվում մեծ կտավի գործեր՝ վեպեր: Այդ խնդրի կատարմանը կարող էր խանգարել ազգային հարցի սահմանափակ ըմբռնողությունը, հայ ժողովրդի ճակատագիրը մյուս ժողովուրդների հեղափոխական պայքարից անջատ դիտելու ձգտումները, որ հատուկ էին հայ ինտելիգենցիայի որոշ խավերին նախահեղափոխական շրջանում: Բայց այդ հայացքներն հաղթահարվեցին Հոկտեմբերյան հեղափոխության և մարքսիզմ-լենինիզմի մեծ գաղափարների շնորհիվ: Սովետական իշխանության դեռ առաջին տարիներին երևան եկան մեծարժեք գեղարվեստական երկեր, որոնք հայ ժողովրդի ազգային ու սոցիալական ազատագրության հարցը դիտում էին համամարդկային ֆոնի վրա, ուրիշ ճնշված ժողովուրդների, Ռուսաստանի սահմաններում ապրող բազմաթիվ ժողովուրդների պայքարի ֆոնի վրա: Հայ գրականության մեջ այդ երկերից ամենանշանավորները ստեղծեց Եղիշե Չարենցը: Չարենցի ստեղծագործության մեջ վիթխարի մասշտաբներով, բանաստեղծական անկրկնելի պաթոսով հնչեց ինտերնացիոնալիզմի գաղափարը, որ դարձավ տիրա-

Այնտող մեր գրականության մեջ և մեծ գրականություն ստեղծելու ճանապարհ բացեց նրա համար: Արդեն հեղափոխության առաջին տարիներին գրած պոեմներում բանաստեղծն իր փոքրիկ հայ ժողովրդին տեսնում էր որպէս հարազատ ու հավասար եղբայրը բոլոր մեծ ու փոքր ժողովուրդների, որովհետեւ բոլոր ժողովուրդների ու ազգերի մեջ կա այն աշխատավոր մասսան, որ ստեղծագործում է աշխարհը.

Եվ ինչո՞ւ միայն նա՝ երգի—
Միայն նա—նախրցի մի Պողոս.—
Իսկ Իվա՞նը, Յուսո՞ւֆը, Չունկ-Ֆո՞ւն,
Որ իրար ճանաչում են վաղուց:
Եվ մի՞թե դուք չգիտեք,
Որ կարող է այսօր Տիրեթից
Մի Խուն-Յուն ինքնիրեն թռչել—
Ռաշտ, Պետրոգրադ, Թիֆլիս:
Կամ աշնան տերևի նման
Կարող է թռչել Կարոն—
Կուզեք, թող լինի Հագո—
Թիֆլիսից՝ Մարսել, Երևան,
Պեկին, Կահիրե, Չիկագո՝:

Օ, աշխարհը վաղո՞ւց է դարձել
Մի փոքրի՞կ, փոքրի՞կ փողոց...
Վաղո՞ւց դեղնավուն Պեկինից
Մինչև Նորք իր ձեռքը պարզած՝
Մի Չունկ-Ֆու կարող է ասել,—
—Բարի լո՞ւյս, բանվո՞ր Պողոս...
Էլ ինչո՞ւ միայն նա երգի—
Թող երգեն, ինչքան որ մարդ կա,
Թող աշխարհը ամբողջ երգե,
 Զրնդա՛,
 Զնգա՛,
 Զնգա՛...

(Ե. Զարենց. «Ամենապոեմ»)

Ազգային սահմանափակության կապանքներից ազատվելը պետք է որ նշանակալից արդյունքներ տար նաև մեծ կտավի երկերի, հայ ժողովրդի հեղափոխական պայքարի թեմաներով վեպերի ստեղծման համար: Մինչդեռ Չարենցի «Երկիր Նաիրիից» հետո—մի ամբողջ տասնամյակ—նշանակալից վեպեր չերևացին հայ գրականության մեջ: Հաջորդ տասնամյակի սկզբին գրվեցին Ստ. Զորյանի «Մի կյանքի պատմություն» վեպի առաջին գիրքը, Ակսել Բակունցի «Կարմրաքարը», որ կիսատ մնաց, Վահան Թոթովենցի «Կյանքը հին հռոմեական ճանապարհի վրա», բայց սրանք չեկան լրացնելու հայ ժողովրդի հեղափոխական զարթոնքի թեմաներով վեպի պակասը: Դրան մեծապես խանգարեցին գոհհիլ սոցիալոգիզմը, հետագայում արդեն անհատի պաշտամունքի հետ կապված սխալներն ու կոպիտ ռեպրեսիաները մի շարք գրողների նկատմամբ: Ծիշտ է, սովետական գրականությունը բոլոր այդ տարիներին զարգանում էր սոցիալիստական ռեալիզմի ճանապարհով և քիչ նշանավոր երկեր չստեղծեց սովետական մարդու, նրա հայրենասիրության, բարոյական վեհության մասին: Սակայն ազգային հարցի, ազգային կուլտուրաների, անցյալի ժառանգության վերաբերյալ լենինյան դիրույթների կոնկրետ կիրառման ժամանակ թույլ տրված սրխալներն ու աղավաղումները չէին կարող չազդել առաջին հերթին այն գրական երկերի ստեղծման վրա, որոնք շոշափում են ժողովրդի ազգային ու սոցիալական ազատագրության հարցերը: Այդ տարիներին լինում էին դեպքեր, երբ ազգային կուլտուրայի նաև դեմոկրատական էլեմենտները, պրոգրեսիվ ժառանգությունը, ազգային հպարտության զգացումը շփոթվում էին նացիոնալիզմի կամ նրա ռեցիդիվների հետ:

Բայց պարտիան ուղղեց այդ սխալները, բացահայտեց դրանց պատճառները և սովետական ժողովրդի համար նյութական ու կուլտուրական կյանքի զարգացման նոր պլաններ դրեց: Նոր հեռանկարներ բացվեցին նաև գրականության զարգացման համար: Զարմանալի չէ, որ պարտիայի XX համագումարից հետո, ինչպես ամբողջ սովետական գրականությունը, այնպես էլ սովետահայ գրականությունը հարստացավ

նոր երկերով, առանձնապես վեպերով: Բնական է նաև, որ այդ վեպերից շատերի թեման հայ ժողովրդի հեղափոխական, ազգային ու սոցիալական ստրկությունից ազատագրության թեման է:

Սակայն գրողների հատուկ ուշադրությունը դեպի այդ թեման պայմանավորված էր նաև մեր ժամանակի իրականության կարևոր իրադարձություններով: Դեռևս Հայրենական պատերազմի տարիներին մարդկանց հիշողության մեջ վերականգանացան առաջին համաշխարհային պատերազմի հետևանքով ժողովուրդների կրած տառապանքները և գրողների ուշադրության առարկան դարձավ հայ ժողովրդի նկատմամբ իմպերիալիստական Դերմանիայի և Թուրքիայի ռճրագործ քաղաքականությունը 1914—1915 թվականներին: Այդ թեմաներով արդեն այն ժամանակ գրվեցին ականարկներ ու պատմվածքներ: Դրանց մեջ առանձնապես արժեքավոր էր Գառնիկ Ստեփանյանի «Մղձավանջային օրեր» վավերագրական ականարկը:

Այնուհետև, համաշխարհային երկրորդ պատերազմից հետո խոշոր կապիտալիստական պետությունների կառավարությունների կողմից ավելի բնաջնջող պատերազմ նախապատրաստելու փաստը, մարդկության բախտի վրա նորից կանգնած մահացու վտանգը մոբիլիզացրեց գրողներին, այդ թվում սովետահայ գրողներին: Հայ ժողովրդի պատմության այն շրջանը, որ ընկնում էր 1914—1920 թվականների միջև, սոցիալիստական կարգերի շնորհիվ նրա վերջնական ազատագրության դրվագները, հարուստ և շնորհակալ նյութ էին տալիս իմպերիալիստական նոր պատերազմի հրձիգներին մերկացնելու համար:

Ահա այս պայմաններով էլ պետք է բացատրել առաջին համաշխարհային պատերազմի և հեղափոխական պատմաշրջանի թեմաներով մեծ թվով վեպերի երևան գալը վերջին տասնամյակի գրականության մեջ:

Վեպերի մյուս հիմնական թեման Սովետական Միության ժողովուրդների Հայրենական մեծ պատերազմում հայ ժողովրդի մասնակցության հարցն է: Մարդկության պատմության մեջ վերջին քսանամյակում չկար ավելի մեծ իրադարձություն,

քան երկրորդ համաշխարհային պատերազմը, որն իր հորձանուտի մեջ առավ զրեթե բոլոր ժողովուրդներին: Բայց երկրորդ համաշխարհային պատերազմի մեջ միանգամայն ուրույն դեր խաղաց սովետական ժողովուրդը: Նա փրկեց մարդկությունը ֆաշիստական ստրկացումից: Միայն սովետական ժողովրդի ջանքերի, նրա հաղթանակի շնորհիվ հնարավոր եղավ պարտության մատնել հիտլերյան «նոր կարգը» Եվրոպայում, այդ հաղթանակի շնորհիվ միայն շատ ժողովուրդների կարողացան թոթափել բուրժուական ստրկության լուծը և սոցիալիստական կարգեր հաստատել իրենց երկրներում: Այդ պատերազմում բացառիկ ուժով երևաց սոցիալիստական կարգի ամրությունը և սովետական ժողովուրդների միասնությունը: Պատերազմն իր այս կարևոր կողմերով դարձավ սովետական դրականության հիմնական թեմաներից մեկը: Սակայն դա այնպիսի իրադարձություն էր, որ ամենից ավելի լիարժեք դեղարվեստական արտացոլում կարող էր գտնել վեպի ժանրի մեջ: Պատերազմին մասնակցում էին մասսաներ, ամբողջ ժողովուրդը՝ ռազմաճակատում և թիկունքում: Որքան էլ դրողը ցանկանար սահմանափակել իր թեման, նա չէր կարող քիչ թվով հերոսներով և կյանքի առանձին մոմենտներով բավարարվել, եթե նրան ձգում էին պատերազմի էական կողմերը, իրադարձություններն իրենց մեծությամբ ու բարդությամբ: Վեպն է, որ հնարավորություն է տալիս ամեն ինչ բնագրկել, բազմաթիվ հերոսների կյանքի պատմության միջոցով ստեղծել ժողովրդի այդ տարիների կյանքի պատմությունը, մասսայական հերոսության դեղարվեստական պատկերը:

Քանի դեռ պատերազմը չէր վերջացել, դրողները, բնականաբար, հնարավորություն չունեին լայն կտավին դիմելու: Այն ժամանակ դարգացավ ակնարկի ժանրը: Բայց դեռ պատերազմի ժամանակ հրապարակ եկան նաև վիպակներ: Դրանց մեջ նշանակալից էր մանավանդ Ալեքսանդր Բեկի «Վոլոկոյամսկի խճուղին», որի մեջ հմտորեն զուգորդված էին ականարկն ու վիպակը. գեներալ Պանֆիլովի ղորամասի պատմական մարտերը Մոսկվայի պաշտպանության համար ստացել էին կենդանի և հուղիչ պատկերում: Դեռ նոր էին լռել թըն-

դանոթները, երբ սովետական գրականության մեջ արդեն երևացին Հայրենական պատերազմին նվիրված վեպեր: Մ. Բուրեննովի «Սպիտակ կեչին», Ալ. Ֆադեևի «Երիտասարդ գվարդիան», Օլես Գոնչարի «Դրոշակակիրները», Բորիս Պոլե-վոյի «Պատմվածք իսկական մարդու մասին» և այլ երկեր, նոր էջ բացին սովետական վեպի պատմության մեջ: Մ. Շո-լոխովի «Նրանք մարտնչում են հայրենիքի համար» վե-պի հատվածները ցույց են տալիս, որ այն սկսված է վեպ-էպոպեայի, ծավալուն, մոնումենտալ ստեղծագործության պլանով:

Այսպիսի պրոցես նկատվեց նաև սովետահայ գրակա-նության մեջ: Պատերազմի սկզբից մինչև վերջը շատ հայ գրողներ գտնվում էին ռազմաճակատում և թե բանակային թերթերում, թե թիկունքի պարբերական մամուլում գրում էին ջերմ հայրենասիրությամբ տոգորված ակնարկներ, փա-ռաբանում էին հայ ռազմիկների ու հրամանատարների ցոր-ծերը: Ականատեսի գրչով ռազմաճակատային իրադարձու-թյունների թարմ տպավորություններով իր ակնարկները գրեց Հր. Քոչարը, որոնց մեջ դեռ այն ժամանակ հատուկ սիրով նա ցույց էր տալիս ժողովուրդների եղբայրությունը, վեր էր հանում սովետական ռազմիկների քաջակորով բնավորու-թյունն ու գործերը: Քոչարի «Սրբազան ուխտ» ակնարկների ժողովածուն լուրջ ավանդ հանդիսացավ Հայրենական պատե-րազմին նվիրված սովետահայ արձակի մեջ: Ակնարկներով ու պատմվածքներով հանդես եկան Հմ. Սիրասը, Գ. Բորյանը, Ն. Զարյանը, Հ. Մկրտչյանը, Բ. Շահումյանը և ուրիշներ: Եթե ավելացնենք երկու նշանավոր պատմավեպերի՝ «Վարդանան-քի» և «Պապ թագավորի» հրապարակ գալը, պարզ է, որ Հայ-րենական պատերազմի մասին ծավալուն գործերի համար բավական ամուր հիմք էր ստեղծվել դեռևս պատերազմի տա-րիներին: Եվ իրոք: Պատերազմն ավարտվելուց անմիջապես հետո արդեն երևան եկան այդպիսի ստեղծագործություններ: Լույս տեսան Հմ. Սիրասի «Հայր և որդի» վիպակը, Քր. Թա-փալցյանի «Պատերազմ» վեպի առաջին հատորը և այլ գոր-ծեր: 1949 թվականին տպագրվեց Թափալցյանի վեպի երկ-րորդ հատորը, 1950 թվականին՝ Սերո Խանզադյանի «Մեր

դնդի մարդիկ» վեպը: Նույն տարիներին լույս տեսավ Հմ. Սիրասի արդեն ծավալուն՝ «Արարատ» վեպը: 1952 թվականին հրապարակ եկավ Հր. Քոչարի «Մեծ տան զավակները» վեպի առաջին դիրքը, իսկ 1959 թվականին՝ վեպն ամբողջությամբ, երկու գրքով և երևաց, որ հեղինակը հիմնովին վերամշակել է նաև յոթ տարի առաջ լույս տեսած առաջին գիրքը: 1954—1958 թվականներին լույս տեսան Հայրենական պատերազմին նվիրված ևս մի քանի վեպ՝ Ար. Մելիքյանի «Հատուցում», Մ. Շաթիրյանի «Զինվորներ», Գ. Սևունյի «Գերիներ», Մկրտիչ Ասլանյանի «Աներևույթ ճակատ» վեպերը, իսկ 1960 թվականին նաև Քր. Թափալցյանի «Պատերազմ» վեպի երրորդ հատորը: Այսպիսով, 1945—1960 թվականներին, այսինքն 15 տարվա ընթացքում, ստեղծվեց ծավալուն վեպերի մի ամբողջ շարք Սովետական Միության Հայրենական մեծ պատերազմի, նրանում հայ ժողովրդի մասնակցության մասին:

Պատերազմական իրականությունը վեպերի թեմա դարձավ իր տարրեր, բազմազան կողմերով: Ինչ խոսք, որ գրողների ուշադրությանն արժանացավ նախ և առաջ ռազմաճակատն իր բարդ կյանքով, մարտական գործողությունները և նրանց մեջ զրահավորող շարքային մարտիկի ու հրամանատարի բնավորությունները: Սակայն վեպերում պակաս տեղ չգրավեց նաև պարտիզանական պայքարը և թիկունքի մարդկանց անձնվեր աշխատանքը:

Հետպատերազմյան տարիների մեր գրականությունը և մասնավորապես վեպը իր մեջ մի նոր հոսանք ընդունեց, որը թեմատիկայի տեսակետից սերտորեն կապված է պատերազմի հետ, բայց միաժամանակ հանդիսանում է բացառապես հայ գրականության համար բնորոշ՝ նոր թեմա: Խոսքը արտասահմանի հայության և գաղութային երկրների աշխատավորների պայքարի թեմայի մասին է: Երկրորդ համաշխարհային պատերազմի ժամանակ ուժեղացավ գաղութային ժողովուրդների ազգային և սոցիալական ազատագրության համար մղվող պայքարը, իսկ Սովետական Միության տարած հաղթանակը գերմանական ֆաշիզմի դեմ, ավելի ոգեշնչեց այդ գոտեմարտերը: Գաղութատիրության լուծը թոթափելու համար

սկսված պայքարը դարձավ ամենակարևոր շարժումներից մեկը ժողովուրդների կյանքում: Ահա թե ինչու այդ թեման այժմեական մեծ հնչեղություն և կարևորություն ուներ:

Այս թեմայով առաջին նշանակալից վեպը հանդիսացավ Գարեգին Սևունցի «Թեհրանը» (1953): Վեպը լավ ընդունելություն գտավ ոչ միայն սովետահայ ընթերցողի, այլև Սովետական Միության և դեմոկրատական երկրների աշխատավորների մեջ, թարգմանվեց 18 լեզվով, որոնց թվում ռուսերեն, ուկրաիներեն, ադրբեջաներեն, վրացերեն, տաջիկերեն, ուղմուրդերեն, գերմաներեն, չինարեն, բուլղարերեն, ռումիներեն, վիետնամերեն և այլն: Ճիշտ է, արտասահմանյան աշխատավորության պայքարի թեման գաղութատիրության դեմ կյանքի առաջադրած թեմաներից էր, բայց դրականության պրոցեսի, մասնավորապես վիպասանության մեջ այդ թեման քաջալերողը, նրա համար ճանապարհ հարթողը հանդիսացավ «Թեհրանը»: Այդ վիպից հետո էր, որ լույս տեսավ վեպերի մի ամբողջ շարք Եգիպտոսի, Հունաստանի, Սիրիայի, Իրանի հայ և այդ երկրների բնիկ աշխատավորների կյանքի ու պայքարի մասին: Այս թեմայով մեծ թվով վեպերի և «օրագրերի» հրապարակ գալը պայմանավորված էր նաև հայ ժողովրդի կյանքում մի կարևոր իրադարձությամբ. դա արտասահմանյան հայերի մի մասի վերադարձն էր հայրենիք, Սովետական Հայաստան:

Հայրենադարձությունը Սովետական Հայաստան բերեց շատ գրասեր հայերի, որոնք արտասահմանյան զանազան երկրներում տեսել ու ապրել էին դաղութակալական ռեժիմը, անձամբ մասնակցել այդ երկրներում հայրենասիրական շարժումներին՝ ուղղված գաղութատիրության, ֆաշիստական զավթիչների, ինչպես նաև երկրում տիրող սոցիալական կեղեքման դեմ: Արտասահմանում նրանք, բնականաբար, հնարավորություն չէին ունեցել գրելու և մանվանդ տպագրելու գրքեր իրենց ապրածի, արտասահմանյան հայերի և ուրիշ ազգությունների աշխատավորների պայքարի մասին և միայն Սովետական Հայաստանում նրանք ստացան այդ հնարավորությունը:

Հայրենադարձ հեղինակների մի մասը հավակնություն չունի գեղարվեստական գործի տեղ մատուցելու իր երկերը: Մեկը իր գիրքն անվանում է «Մարտիկի օրագրից» (Վ. Դաքեայան—«Ակրոպոլիսի մատուցյներում») և ժամանակագրական կարգով բերում է Հունաստանում ֆաշիզմի դեմ հույն հայրենասերների մղած պայքարի դրվագներ, որոնց ակտիվ մասնակցություն են ունեցել հայ աշխատավորներ: Մի քանի այլ հեղինակներ առհասարակ չեն բնորոշել իրենց երկերի ժանրը, թեև դրանք բավական ծավալուն ստեղծագործություններ են և նման են վեպի (Արիս Շաբլյան—«Ֆելլահներ»), Գրիգոր Դերմենջյան «Սև սքեմի տակ», Գրիգոր Սիսվան «Հայրենի տուն» և այլն): Շատերը ոչ թե գրական երկարատև ճանապարհ անցած մարդիկ են, որոնք արդեն իրենց պատրաստ են զգացել վեպ գրելու համար, այլ ժողովրդի կյանքով ապրող այն մարդկանցից, որոնք շատ բան են տեսել իրենց աստանդական կյանքում, շատ են մաքառել ու տառապել, տեսել են ուրիշների տառապանքները և պարզապես չեն կարող այդ բոլորի մասին չպատմել, չեն կարող չհաղորդել սովետական քննադատին իրենց ազնիվ զգացումներն ու խոհերը, հայրենիքից հեռու, բայց նրանով ապրող ու շնչող մարդկանց երազներն ու հույզերը: Այս տեսակետից մոտենալով այդ երկերին, չի կարելի անտես առնել նրանց համակողմ, հույսով հատկությունը, զգացումների անկեղծությունը: Այդ ծավալուն արձակ երկերը ավելի մոտ են վավերագրական ակնարկին: Որքան էլ հեղինակները փոխել են գործող անձանց անունները, աշխատել են վիպական կապ ստեղծել դեպքերի և հերոսների միջև, բայց զգացվում է, որ իրենց դրբերը գրելիս նրանք աչքի առջև ունեցել են մեծ մասամբ կենդանի մարդիկ, իրական դեպքեր և գրողի երեւակայությունը քիչ մասնակցություն է ունեցել երկի ստեղծման գործում: Իսկ մի քանի ուրիշ գործը, ինչպես Աբիգ Ավագյանի «Շիկացած հողը», Ստ. Ալաջաջյանի «Անապատում» և «Պարտություն» երկերը հասուն գեղարվեստական գործեր են, վեպեր կամ վիպակներ:

Սակայն, ինչպիս և պետք էր սպասել, այս թեմաները չփակեցին վեպի ամենակարևոր ու հիմնական թեմայի ճանապարհը: Հետպատերազմյան տարիների վիթխարի աշխատանքները գյուղում և քաղաքում, սովետական ժողովրդի նոր սխրագործությունները ոչ միայն պատերազմի հասցրած վերքերը բուժելու, այլև տնտեսական ու կուլտուրական կյանքի նոր մեծ վերելք ստեղծելու համար,— ահա թե ինչ թեմաների շուրջը ստեղծվեցին ամենամեծ քանակությամբ և տարբեր տեսակի ու որակի վեպեր: Սա այն թեման է, որ կոչվում է ժամանակակից իրականություն:

Ժամանակակից իրականությանը նվիրված վեպերի մեջ կան երկեր կոլտնտեսային շինարարության, գործարանային կյանքի, գիտական ու ստեղծագործական աշխատանքի մարդկանց, ընտանիքի, կենցաղի, բարոյականության մասին, կան նաև վեպեր, որոնց մեջ արտացոլում են գտնում այդ բոլորը միասին: Այնպես որ, եթե տարիներ առաջ մեր քննադատությունը գանգատվում էր արձակի թեմատիկական միակողմանիությունից, ապա այժմ այդ անհանգստությունը մեղմացել է: Մեղմացել է և ոչ թե վերացել այն պատճառով, որ, կան գերակշռող և նոր միայն սկսվող թեմաներ: Օրինակ, գերակշռող է կոլտնտեսային գյուղի թեման, իսկ գործարանային կյանքը նոր միայն սկսվում է վերցվել մեծ կտավի վրա:

Հայրենական պատերազմից հետո գյուղատնտեսության վերելքի մեջ սուր բեկում առաջացնելը կենսական խնդիր դարձավ: Արգյունաբերությունը կարողացավ միանգամից բարձր տեմպեր վերցնել, իսկ գյուղը այն բնագավառն էր, որը պետք է հումքով ապահովեր այդ բարձր տեմպերը և բավարարեր աշխատավորության խիստ աճած պահանջները: Պատերազմի հետևանքով աշխատավոր ձեռքերի, ղեկավար կադրերի, մեխանիզատորների պակասության և այլ դժվարություններից բացի, որոնք չէին կարող բացասաբար շանդադառնալ գյուղատնտեսության վրա, կային և այնպիսի դժվարություններ, որոնք չկային արդյունաբերության բնագավառում և որոնք չէին կարող առանձին սրությամբ չղրսեկորվել պատերազմից հետո: Այդ դժվարությունները կապված էին արտելային կանոնադրության որոշ սկզբունքների հնացման,

աշխատանքի վարձատրության կատարելագործված ձևերի՝ անձնական և կոոպերատիվ շահերը ձուլելու նոր մեթոդների հայտնագործման հետ: Այս հարցերը իրենց վրա բեռնեցին պարտիայի ուշադրությունը, որը հատուկ քննության առարկա դարձնելով կոլտնտեսային շինարարության հետագա զարգացման հարցերը, սեպտեմբերյան պլենումում (1953) ծավալուն որոշում ընդունեց: Եվ ահա այդ ժամանակվանից մեր գրողներից շատերի ուշադրությունը գրավեց սոցիալիստական գյուղը՝ իր առջև դրված կարևոր և սուր հարցերով:

Առաջներում էլ սոցիալիստական գյուղը եղել է սովետական գրականության հիմնական թեմաներից մեկը: Կոլեկտիվացման շրջանի գյուղի մասին ստեղծվել են լավագույն վեպերը սովետական գրականության մեջ, ինչպես, օրինակ, Մ. Շոլոխովի «Հերկած խոպանը», Պանֆերովի «Բրուսկին», Նաիրի Զարյանի «Հացավանը» և այլն: Հետպատերազմյան շրջանում ևս սոցիալիստական գյուղը դարձավ ծավալուն գեղարվեստական երկերի նյութ և նրա մասին ստեղծվեցին գրականության մեջ անուն հանած երկեր, ինչպես, օրինակ, Վ. Օվեչկինի «Շրջանային առօրյա» և «Մանր գարուն» ակնարկները, Գ. Նիկոլաևայի «Հունձ» վեպը:

Սովետահայ գրականության մեջ գյուղին նվիրված շատ վեպեր լույս տեսան մասնավանդ 1953—1960 թվականներին: Բոլորն էլ վերաբերում են հետպատերազմյան գյուղին և առաջ են քաշում զլխավորապես գյուղում առաջացած դժվարությունների հաղթահարման հարցերը: Այդ վեպերի առաջնեկը հանդիսացավ Սերո Խանդաղյանի «Հող» վեպը: Այնուհետև հրապարակ եկան Նոր-Այրի «Ոլորտներում», Քր. Թափալցյանի «Ոսկե հովիտ», Ան. Սեկոյանի «Ոսկե վազերի մեջ», Վ. Ասրյանի «Հողի ձայնը», Ս. Ավագյանի «Լեռնցիներ», Բադրատ Ուլուբաբջանի «Հայրենի հող» վեպը և «Այգեստան» վիպակը, Մարգար Դավթյանի «Առաջին շիվը» վեպը և այլն:

Մինչդեռ գործարանային կյանքը դեռ նոր է դառնում վեպի մեծ թեմա: Ծիշտ է, տարբեր թեմաներով վեպերում շատ դեպքեր ու բնավորություններ բնականորեն կապվում են գործարանների հետ և բնավորական կյանքը թափանցում է վեպերի մեջ, ինչպես, օրինակ, Անժեկա Ստեփանյանի «Ամառ-

նամուտ» վեպում, բայց ընդհանուր առմամբ սովետահայ գրողները դեռ հեռու են կանգնած գործարանից, վատ զիտեն բանվորների կյանքը և դրանով պետք է բացատրել այն հանգամանքը, որ անցած տասնամյակի այդ հսկայական քանակությամբ վեպերի մեջ միայն մեկն է փորձել հուզիչ, հետաքրքիր կողմեր տեսնել գործարանային բանվորության և տեխնիկական ինտելիգենցիայի կյանքում և վեպ հյուսել դրա շուրջը: Դա Բողոքան Վերդյանի «Ինչպես էր գալիս երջանկությունը» վեպն է: Արդյունաբերական կյանքից է նաև Ալազանի «Հյուսիսային ծիածան» վեպը, բայց դա հեղինակի կողմից առաջներում գրված վեպի վերամշակված տարբերակն է, որը պատմում է հեռավոր հյուսիսում գտնվող ապակու գործարանի մարդկանց մասին: Ժամանակակից գործարանն իր ստեղծագործական լարված առօրյայով, մարդկային նոր փոխհարաբերություններով փաստորեն դուրս է մնացել սովետահայ վեպից: Շատ զրականագետներ և գրական քննադատներ այս փաստին նշանակություն չեն տալիս, առաջվա պես այս ու այն կողմից լսվում են դատողություններ այն մասին, որ մեզ պետք չեն «արդյունաբերական», «գյուղատնտեսական» վեպեր, թեման կապ չունի գեղարվեստական մակարդակի հետ: Բայց կարևորը տերմինները չեն: Կարևորն այն իրողությունն է, որ սովետական մարդկանց, կոմունիզմ կառուցող մարդկանց բնավորությունները առաջին հերթին և մասսայաբար կազմավորվում ու կոփվում են գործարանում, մինչդեռ այդ կարևոր բնագավառը չի դառնում վեպի նյութ: Ներկայումս (և միշտ) պահանջվում է ոչ թե գործարանային աշխատանքի, տեխնիկական պրոցեսների նկարագրություն. այլ նոր մարդու, գործարանում ստեղծվող նոր բնավորության պատկեր: Այս պետք է հասկանալ «արդյունաբերական», «գործարանային» թեմայով վեպ տերմինի տակ և այն ժամանակ դժվար չի լինի համոզվել, որ սովետահայ վեպը դեռ չի բնագրվել մեր կյանքի մի ամենակարևոր բնագավառը, ժամանակակից հասարակական ու մարդկային հարաբերությունների մի կարևոր կողմը, չի ստեղծել վեպ մեր օրերի բանվորի մասին:

Այս լուրջ թերության հետ միասին, ինչպես արդեն ասացինք, մեր վեպն ընդհանուր առմամբ թեմատիկական հարրս-տության սրոցես ապրեց: Աչքի ընկավ մանավանդ այն հանգամանքը, որ վեպի միջոցով պատկերվեց ստեղծագործական ինտելիգենցիայի այն ջոկատի կյանքը, որը սերտորեն կապված է ժողովրդական տնտեսության հետ,—ճարտարապետների և շինարարների կյանքը (Անահիտ Սահինյան—«Խաչողիներ», Անժելա Ստեփանյան—«Ամառնամուտ»): Սա բնական երևույթ էր: Հայաստանի համար շինարարությունն ու ճարտարապետությունը կյանքի ամենից ինտենսիվ զարգացող բնագավառներն էին, մանավանդ վերջին տասնամյակում դրանք զարգացան մեծ շափերով: Հայկական ճարտարապետության առաջավոր տրադիցիաների հիմքի վրա ժամանակակից հայ ճարտարապետներն ստեղծեցին նոր, սոցիալիստական ոճ: Դրան դումարվեց հայրենական շինանյութի՝ գունագեղ տուֆի ու մարմարի լայն դործածությունը և Սովետական Հայաստանի մայրաքաղաքը իր նոր կառուցումներով դարձավ Միության ղեղեցիկ քաղաքներից մեկը: Ահա թե կյանքի ինչ կարևոր կողմն է ոգևորել մեր շնորհալի վիպասանուհիներին: «Խաչողիներում» ճարտարապետների այն սերունդն է պատկերված, որը սովորախնդիր կյանքի ինստիտուտում, ավագ մասնադետների ղեկավարությամբ ավարտական նախագծեր է պաշտպանում, պատրաստվում է կյանք մտնել մեծ գործերի համար, բայց պատերազմը խանգարում է և ընդմիջում է տեղի ունենում, իսկ «Ամառնամուտը» պատկերում է այն ճարտարապետներին, որոնք արդեն շատ գործեր են կատարել իրենց առաջին ուսանողական նախագծերից հետո և հիմա արդեն թեկնածուական դիտերտացիաներ են պաշտպանում, ճարտարապետական ու շինարարական մեծ հարցեր են լուծում: Այստեղ արդեն առաջին կարևորություն հարց է դառնում ինտելիգենցիայի կոմունիստական գիտակցության, բնավորության, բարոյական կերպարի հարցը և «Ամառնամուտ» վեպում ժամանակակից տաղանդավոր ճարտարապետը դիտվում և պատկերվում է այդ տեսանկյունից:

Վերջին տարիներս սովետահայ վիպասանների շարքը մտավ մի նոր անուն—Շահեն Թաթևյան: Այս հեղինակի վե-

պը, որ կրում է «Նրա ճանապարհը» խորագիրը, թեմա է ընտրել մի ընտանիքի և նրան շրջապատող մարդկանց կյանքը բավական մեծ ժամանակահատվածում՝ 20-ական թվականներից մինչև 40-ական թվականները։ Սա վեպ է սոցիալիզմի առաջին շրջանի մարդկանց հոգեկան վերելքի մասին։

Թեմատիկայի տեսանկյունից քննարկելով ժամանակակից վեպերը, դժվար չէ նկատել, որ գրականության այդ ժանրը զարգանում է կյանքի, ժողովրդի առաջադրած կարևոր խնդիրների հիմքի վրա։ Սակայն, ինչպես արդեն ասվեց, սխալ կլիներ դրանից ելնելով հայտարարել, թե սովետահայ վեպը լուծել է ժողովրդի հոգեկան պահանջները լիովին բավարարելու իր մեծ խնդիրը։ Վեպերի գեղարվեստական մակարդակի, գաղափարական և էսթետիկական դաստիարակության ասպարեզում կատարած դերի մեկնաբանության համար անհրաժեշտ է թվում նախ կանգ առնել այն հարցի վրա, թե վեպի ո՞ր տեսակը ավելի զարգացավ, ինչո՞ւ, կամ՝ կա՞ արդյոք վեպի իշխող տեսակ, թե՞ ձևի տեսակետից վեպը որոնումների մեջ է։

ՎԵՊԵՐԻ ՏԵՍԱԿՆԵՐԸ

Ինչպես գրականության մյուս ժանրերը, այնպես էլ վեպը կանխորոշված սխեմա չունի, որի հիման վրա կարելի լիներ որոշել նրա տեսակը։ Իրենց ընդհանուր կողմերի առկայությամբ հանդերձ, վեպերն ունեն իրարից միանգամայն տարբեր կողմեր։ Նրանք տարբերվում են ոչ միայն թեմատիկայով ու ծավալով, այլև բաղմաթիվ ուրիշ հատկություններով։ Նույն ռեալիստական վեպերից մեկը կարող է պատվել մեկ կամ մի քանի հերոսի շուրջը, մինչդեռ մեկ ուրիշ վեպ կարող է ընդգրկել հարյուրավոր հերոսների կյանք։ Մի վեպ կարող է վերարտադրել տվյալ հերոսի կյանքը՝ ծնված օրից մինչև մահը, մյուս վեպը իր հերոսի կյանքի միայն մի որոշ, հեղինակի մտահղացման տեսակետից հատկանշական շրջանը։ Մի վեպում կարող են շոշափվել ամբողջ ժողովրդի և նույնիսկ ժողովուրդների ճակատագրերին վերաբերող հարցեր, մինչդեռ մի այլ վեպում նկարագրվի մեկ կամ մի քանի մարդու բացառապես ընտանեկան կյանքը, սիրո պատմությունը։ Մի խոսքով որքան վեպ, այնքան ձև ու բովանդակություն։ Բայց հաստատ է մի բան՝ վեպը պատկերում է հասարակական կյանքը, կամ կատարում է «հասարակական կյանքի վերլուծություն»՝ «խարակտերի կազմավորման պատմության» մարդկային զանազան բնավորությունների զարգացման միջոցով։ Դա նույնն է, թե վեպի նպատակը մարդու, կամ խարակտերի ճակատագրի հարցն է։ Այս հանգամանքը հիմք ընդունելով սովետական գրականագետները, շնայած վեպերի անսահման բազմազանությանը, — ռեալիստական վեպի պատմության մեջ երկու հիմնական տիպ են նշում։ Առաջինը, որ տվելի բնորոշ էր վեպի զարգացման նախորդ շրջանի համար, այն վեպն էր, որի մեջ մեկ հերոսի կյանքի և ապրումների

մասին էր պատմվում, հաճախ նույն հերոսի շուրթերով, մյուս հերոսները նրա շուրջը ֆոն էին կազմում, լրացնում էին նրա շրջապատը, միջավայրը: Այդպիսի վեպերից են, օրինակ, Գյոթեյի «Վերթերը», որոշ վերապահումներով Անատոլ Ֆրանսի վեպերը: Այս վեպերում ևս տրվում է ժամանակի իրականության ռեալիստական պատկերը, բայց առավելապես հերոսի հոգեբանական պրոցեսի միջոցով, շրջապատող իրականության կենտրոնում դրվում է մեկ հերոս, նրա ապրումներն ու մտքերը: Այս բնույթի վեպերը դրականագետ Ա. Վ. Զիչենրինն անվանում է «փակ» կամ «սուբյեկտիվ» վեպեր: «Փակ» վեպերը սովորաբար ունենում են պարզ վերջավորություն, լուծում են դրված պրոբլեմը:

Սակայն արդեն վեպերից շատերի մեջ գլխավոր հերոսի հոգեկան կյանքից դուրս գործողությունները, արտաքին աշխարհի պատկերները ներթափանցում են վեպի հիմնական բովանդակության մեջ և հետագայում որակ կազմելով, վեպերին տալիս են այլ բնույթ: Առաջանում է վեպի մի նոր տեսակ, որի մեջ մյուս հերոսներն ու գործողությունները դառնում են կարևոր և նույնքան որոշիչ մասեր: Վեպերի այս տեսակը ավելի լայն կտավի վեպն է, որտեղ դժվար է որոշել, թե որն է գլխավոր հերոսը և որը՝ երկրորդականը: Նույնիսկ էպիզոդիկ թվացող կերպարները այստեղ իրականության կարևոր հրեույթների խտացումներ են, որի շնորհիվ ժամանակը, տեղը, հերոսներին շրջապատող իրականությունը շրջում է, կենդանի է և գունեղ: Հերոսներից ոչ թե մեկը, կամ երկուսը, այլ շատերն ունեն իրենց զարգացման պատմությունը, ճակատագիրը, վախճանը: Այս վեպերն ստացել են «բաց» կամ «օբյեկտիվ» բնորոշումը: Այդպիսի վեպերի կլասիկ օրինակ է Բալզակի «Մարգկային կատակերգությունը»: Հայ վեպի մեջ այդ տիպի վեպերի շարքը կարելի է դասել Շիրվանդադի «Քառսը»:

Կյանքը լայնությամբ ու խորությամբ բնդրկող «օբյեկտիվ» վեպերի հետագա զարգացման բարձր աստիճանը հանդիսացավ վեպ-էպոպեան, որի չգերազանցված օրինակն է «Պատերազմ և խաղաղությունը»:

Վեպ-էպոպեայի առաջին ամենակարեւոր առանձնահատկությունն այն է, որ նա պատկերում է տվյալ ժողովրդի համար ճակատագրական հանդիսացող ժամանակահատվածներ և այդ դեպքերի մեջ ժողովրդի դերը՝ որպես պատմություն կերտողի: Վեպ-էպոպեան հագեցված է ժողովրդի գաղափարներով, նրան հատուկ մարդասիրությամբ, օպտիմիստական կենսատիրիլիստփայտությամբ և պարզ արտահայտված վերաբերմունքով դեպի հասարակական տվյալ հարաբերությունները: Այս բոլորը չի նշանակում, թե վեպ-էպոպեայում խարակտերը լուծվում է իրադարձությունների մեջ, թե գեղարվեստագետը միայն դեպքերի նկարագրությամբ է պատկերում ժողովրդին, էպիզոդիկ կերպարներով կամ կոլեկտիվ տեսարաններով է գաղափար տալիս ժամանակաշրջանի և տիրող գաղափարների, մարդկային հարաբերությունների մասին: Ընդհակառակը, վեպ-էպոպեայում խարակտերը, որպես օրենք, ավելի խորն է ու ցայտուն, ավելի ամբողջական և հետևողական, երկրորդ պլանի վրա գտնվող խարակտերները նույնպես ավելի լիարյուն են և նշանակալից: Վեպ-էպոպեայի հետ սերտ ազդակցություն ունեցող վեպեր ստեղծեց սոցիալիստական ռեալիզմի գրականությունը: Գորկու «Մայրը» և «Կլիմ Սամգինի կյանքը» վեպերը հանդիսացան հեղափոխության դարաշրջանի ռուսական իրականության լայն և խոր գեղարվեստական արտացոլումը, պատկերեցին ժողովրդի հայացքների մեջ կատարված բեկումը, կյանքը հեղաշրջելու նրա կամքը: Սովետական նշանավոր ռուս գրողներից շատերի երկերը՝ Ալեքսեյ Տոլստոյի «Տառապանքի ուղիներով», Միխայիլ Շոլոխովի «Խաղաղ Դոն», Ֆադեևի «Երիտասարդ գվարդիա», ուկրաինացի գրող Օլես Գոնչարի «Դրոշակակիրներ» վեպերը իրենց ակունքներով գնում են դեպի «Պատերազմ և խաղաղություն»: Սովետական գրողներն այդ երկերով արձագանքեցին ժողովրդի կյանքում ճակատագրական նշանակություն ունեցող իրադարձություններին—հեղափոխությանը, պատերազմին: Նրանց կողմից խորապես գիտակցվել էր «ժողովրդի դերը» այդ պատմական իրադարձությունների ժամանակ և գտնվել էր դրա «պոետական արտահայտություն» ձևը: Հետագայում սովետական արձակը հարստացավ նոր ժավալուն

գործերով: Դրանց մեջ կան այնպիսի ստեղծագործություններ, որ կարելի է գնել վերը նշված վեպերի շարքը և համեմատել վեպ-էպոպեայի հետ: Օրինակ, Կոնստանդին Ֆեդինի «Առաջին բերկրանք», «Անսովոր ամառը» և դրանց շարունակությունը կազմող «Խարույկ» վեպը: Թեև պետք է ասել, որ այդ երկերի կուլքին վերջին տարիներս թե՛ ուսւ և թե՛ Սովետական Միության մյուս ժողովուրդների պրականության մեջ լույս տեսան ծավալով շատ մեծ, բայց անհաջող և միջակ գործեր: Վերցնելով «բաց» վեպի և նույնիսկ վեպ-էպոպեայի ուղղությունը ձևի տեսակետից, այդ վեպերը արվեստի մակարդակով չհասան նրանց: Չնայած դրան, վեպերի ստեղծման ընդհանուր պրոցեսի մեջ մի բան դարձավ ակնհայտ՝ վեպի զարգացումը գլխավորապես ընթանում է «բաց» կամ «օբյեկտիվ» վեպի ստեղծման ուղղությամբ: Վերջին տարիների մեծ իրադարձություններն ու դեպքերը այնպիսի թափով վերարտադրվեցին վեպերում և իրենց հետ բերին այնքան շատ հերոսներ, որ «փակ» վեպը գրեթե դուրս մղվեց կամ ընդունեց վիպակի կերպարանք: Գրական քննադատության մեջ ներկայումս գործածվող տերմինը՝ «բազմապլան», «բազմահերոս» վեպ՝ փաստորեն ժամանակակից ծավալուն, դեպքերին մեծ տեղ տվող և շատ հերոսների ճակատագրերով զբաղվող «օբյեկտիվ» վեպի որակումն է: «Բազմապլան» վեպերի զգալի մասի գործությունը լուրջ վեճերի առիթ տվեց այդ բնույթի վեպի կենսունակության հարցերի շուրջը, բայց մի բան հաստատ է, որ վեպի այդ տեսակը կյանքի է կոչվել ոչ թե գրողների քմահաճույքով, այլ մեր իրականության որոշ առանձնահատկություններով: Սովետական պրականությունն ստեղծեց նաև նշանակալից և բարձրարվեստ «բազմապլան» վեպեր, որոնցից մեկի «Արիություն» վեպի հեղինակ Վեռա Կետլինսկայան 1950 թվականին հանդես գալով «Լիտերատուրնայս գազետա»-յի էջերում, գրում է, թե ինչպես Սերյոժա Գոլիցինի մասին սկզբում մեկ հիմնական սյուժեով վեպ գրելու նրա մտահղացումը հետագայում փոխվում է և ահա թե ինչու: Ծանոթանալով մեծ շինարարության կոլեկտիվի, երկրի բոլոր ծայրերից Ամուր եկած երիտասարդների հետ, վիպասա-

նուհին տեսնում է, որ Սերյոժա Գուլիցինը՝ ըստ նրա մտահղ-
ղացման «երես առած, անկայուն» երիտասարդը, որպես այդ-
պիսին միակն էր կոլեկտիվում: Եվ ահա նրա վեպի շրջանակ-
ներն «իրենք իրենց» հետ են գնում, վեպի մեջ «ներխուժում
են» ուրիշ հերոսներ և ուրիշ պրոբլեմներ: Սերյոժայի ճակա-
տագիրը դառնում է վեպի միայն «գծերից մեկը»: «Թեմայի
տրամաբանությունը՝ սոցիալիստական մարդու ձևավորումը,
նյութի տրամաբանությունը՝ ժողովրդատնտեսական մեծ
խնդրի լուծումը շինարարների կոլեկտիվի կողմից, թելադրե-
ցին վեպի ձևը, որպես բազմապլանային, «բազմահերոսային
երկ», — գրում է Վերա Կետլինսկայան¹:

Այսպիսի երևույթ կարող է տեղի ունենալ շատ հեղինակ-
ների ստեղծագործական պրակտիկայում: Մեր իրականու-
թյան մեջ ավելի, քան որևէ այլ հասարակության մեջ, ան-
հատի ճակատագիրն անխզելիորեն կապված է բազմամարդ
կոլեկտիվների, ամբողջ հասարակության հետ: Նրա զարգա-
ցումը տեղի է ունենում ոչ միայն ընտանիքում, այլ նաև աշ-
խատանքային կոլեկտիվում և կոլեկտիվը թերևս ավելի մեծ
դեր է կատարում նրա զարգացման ու ճակատագրի լուծման
գործում, քան ընտանիքը: Ինչ խոսք, որ մեր պայմաններում
ևս հնարավոր է մեկ կամ երկու հերոսի մասին վեպ գրել և
նրա միջոցով պատկերել մեր հասարակության շատ կարևոր
կողմեր: Սակայն վեպի զարգացման պրոցեսը ցույց է տալիս,
որ «բազմապլանային», «բազմահերոսային» վեպը մեծ տեղ
է գրավել ժամանակակից վեպի մեջ և կատարելագործման
տենդենցներ է ցույց տալիս, չնայած այդ ձևով գրված են
նաև բազմաթիվ անհաջող վեպեր:

Նույնպիսի վիճակ է սովետահայ վեպի մեջ: «Փակ» կամ
«սուբյեկտիվ» վեպը տիպական չէ ժամանակակից սովետա-
հայ վեպի համար: Նրա տարրերը կան, օրինակ, Աբիգ Ավագ-
յանի «Նազելի Դալարյան», Հովհ. Ղուկասյանի «Գարնանային
պատմություն» վեպերում, բայց այդ էլ խիստ պայմանական
է: Վեպերի ճնշող մեծամասնությունը, մանավանդ հեղափո-
խության և Հայրենական պատերազմի թեմաներով՝ մինչև

¹ «Литературная газета», 1950, № 87.

վերջերս գլխավորապես «բաղմապլանային», «բաղմահերոսային» վեպ է: Վեպերից մի քանիսի մեջ հերոսների կյանքն սկսվում է նախահեղափոխական շրջանում և ավարտվում է հեղափոխության հաղթանակի օրերին, որոշ վեպերում նույն ժամանակից սկսելով իրենց կյանքը, հերոսները հասնում են մինչև Հայրենական մեծ պատերազմը և նույնիսկ մեր օրերը: Տասնյակ տարիների զարգացման պատմություն ունեցող հերոսներից ամեն մեկը վեպում ունի իր դիմը, մյուս հերոսների հետ զանազան կապերի մեջ լինելով հանդերձ, հաճախ հանդես է գալիս գործողությունների կենտրոնում, մասնակից է մեծ դեպքերի: Այդպիսի վեպ է օրինակ, Վ. Ատրյանի «Արյունոտ քառուղիներով»-ը: Առաջին համաշխարհային պատերազմը, իրագործությունները Թուրքիայում, Ռուսաստանում, Անդրկովկասում, մասնավորապես Բաքվում, 26 կոմիսարների գործունեությունը և ողբերգական վախճանը,— ահա վեպի պլաններից ամենակարևորները: Առաջիկա այս վեպի հրկու հատորն է հրապարակի վրա, բայց ընթերցողի աչքի առաջով արդեն անցնում են բաղմաթիվ հերոսներ, մտավորականներ, բանվորներ, գյուղացիներ, գործարանատերեր, ինչպես նաև պատմական անձնավորություններ՝ Անդրանիկ փաշա, Կոմիտաս, Մանուկ Աբեղյան, Ստեփան Շահումյան, Անաստաս Միկոյան և այլն: Հեղինակն աշխատել է ընդգրկել առաջին համաշխարհային պատերազմի ժամանակ Թուրքահայաստանի բոլոր հայկական քաղաքներում տեղի ունեցած կոտորածները՝ Վան, Բիթլիս, Ալաշկերտ, Արդահան, Երզնկա, Շահին-Գարահիսար: Սակայն որքան էլ այս ամբողջ մեծ նյութը համապատասխանի վեպի այն ձևին, որ կոչվում է «բաղմապլան», կարևորը հեղինակի շնորհքը և լուրջ վերաբերմունքն է՝ այդ ամենից գեղարվեստական գործ ստեղծելու համար: Կա թեմայի և ձևի համապատասխանություն, բայց չկա հեղինակի վարպետություն: Հերոսները սուղվում են դեպքերի մեջ, պլանները խառնվում են և ստացվում է թեև «բաղմապլան», բայց արվեստով թույլ, կտրտված վեպ: Ատրյանի այս վեպը, ինչպես նաև Բ. Սերյանյանի «Աստղերի հովիտ», Անդր. Հովսեփյանի «Սիրտ», «Առավոտ», Նոր-Այրի «Ոլորտներում» վեպերը վկայում են, որ վիպասաններից ոմանք հրա-

պիւրվելով վեպերի բազմապլանայնութեամբ, լրջորեն չեն մտահոգվել բոլոր պլաններն արդարացնելու գործով և հետոսներից շատերը, նրանց հետ կապված պլաններն անորոշ ու կցկտուր են, երբեմն ավելորդ: Օրինակ, Բ. Սերյանյանի վեպում շորս հղբայրներին վերաբերող պլաններն արդարացված են, բայց նրանց հորը և պապին վերաբերող պլանը վիպականորեն չի արդարացվում: Անգրաճիկ Հովսեփյանի վեպերում բոլոր պլաններն ու հերոսները միմյանց կրկնութուններն են, կապը նրանց միջև սխեմատիկ է: «Ուրտներում»-ի պլաններից հաստատունն ու որոշակին միայն շրջանային սովետի նախագահ Ասմարյանի և ֆերմայի վարիչ Վարազի պլաններն են, մյուսները՝ կոլտնտեսութեան հիմնադիր նախագահի, նոր նախագահի, մի շարք կոլտնտեսականներին վերաբերող գծերը արտարին են, դրանք բնավորութուններ չեն ստեղծում:

Սակայն բազմապլան վեպերը միատարր չեն: Նրանցից շատերը մեծ ժամանակաշրջան և դեպքեր չեն ընդգրկում ու նրանց բազմապլանայնությունն արտահայտվում է ոչ թե ժողովրդի համար վճռական ժամանակաշրջաններում տեղի ունեցած դեպքերի ու պատմական անձնավորութունների նկարագրության, այլ պարզապես շատ հերոսների ճակատագրերի զարգացման պատմության մեջ: Այս բնույթի բազմապլան վեպերից շատերը արդարացնում են այդ ձևը և վկայում են վեպի այդ տեսակի կենսունակության մասին:

Դրանցից ամենից առաջ կարելի է նշել Սերո Խանդավյանի «Հողը», Անժ. Սահլանյանի «Ամառնամուտ», Անահիտ Սահինյանի «Խաչողիներ», Շահեն Թաթևկյանի «Նրա ճանապարհը» վեպերը: Կոլտնտեսության նախագահի ընտանեկան կյանքն ու բնավորությունը, պարտիական ղեկավարության հետ ունեցած կապերը, բանակից վերադարձած գյուղատնտեսի կյանքն ու հոգեկան զարգացումը, գյուղի մի քանի ուրիշ մարդկանց՝ Արեւիկի, Արջանց Ասլանի, բրուտի կապերն ու բնավորութունները, — սրանք բոլորն էլ «Հողը» վեպի պլաններն են, բայց բոլորն էլ հստակ են, ջայտուն, և գալիս միասնում են մի ընդհանուր պլանի մեջ՝ լեռնաստանը բերրի դարձնելու, գյուղը հարստացնելու այն պրոբլեմի շուրջը, որի հա-

մար պայքարում է վեպի գլխավոր հերոս Գարեգինը և որի շուրջը զարգանում է նրա ճակատագիրը: Բաղմաթիվ պլաններ է զարգացնում «խաշուղիներ» վեպը: Բայց բոլոր այդ ուղիները «խաշաձևվում» են բնականորեն, անբռնազբոս, դառնում են հերոսների հարաբերությունները բացահայտելու միջոց, ինքնանպատակ պլաններ չեն:

Թեև ժամանակակից սովետահայ վեպի հիմնական տեսակը հանդիսանում է ծավալուն բաղմապլան վեպը, բայց անցած տասնամյակում հրապարակ եկան ոչ միայն վեպի նոր տեսակներ, այլև ժանրեր: Այստեղ պետք է նշել Աշոտ Շայբունի դիտաֆանտաստիկական երեք վեպը, ինչպես նաև Կարեն Սիմոնյանի նույն ժանրի վեպը: Այս փաստը գերադնահատելու դեռ լուրջ հիմքեր չունենք, բայց չի կարելի չնշել, որ դա հետաքրքիր, ուշադրավ երևույթ է սովետահայ վեպում: Ատոմային տեխնիկայի աննախընթաց դարգացման մեր դարում դիտական ֆանտաստիկան ավելի, քան երբևիցե, կապվում է կյանքի հետ, եթե ամբողջովին չեն ջնջվում, ապա աղոտանում են սահմանները ֆանտաստիկայի և իրականության միջև: Այդ բնույթի վեպերը ժամանակի պահանջն են, գիտությունն ու տեխնիկայի նվաճումների արձագանքները, որոնք կոչված են մղելու մարդկանց դեպի բնության նվաճումը, դեպի գիտության նոր բարձունքները և այդ հիմքի վրա լուրջ էսթետիկական դաստիարակության դեր կատարելու:

Երևան եկավ նաև արկածային վեպ (Մ. Ասլանյան. «Անհրևույթ ճակատ»), որը թեև թերություններ ունի,—հետախույզների շատ գործողություններ չափազանց պայմանական են, կերպարները խորացված չեն, բայց ընդհանուր առմամբ իր ժանրի մեջ հաջող փորձ է:

Հայ գրականության մեջ «Մի կյանքի պատմություն» վեպը, որպես այնպիսի ստեղծագործություն, որտեղ մեծամեծ քաղաքական իրադարձությունների մասին պատմում էր երևիս և ապա պատանին,—հզակի էր: Բայց անցած տասնամյակում երևան եկան նաև այդ տեսակի նոր, հաջողված վեպեր: Լևոն Հուրունցի «Ղարաբաղյան պոեմ» վեպում պատմողը սկզբում փոքրիկ տղան է, հետո կոմերիտական դարձած պատանին: Աղավնու «Շիրակ» վեպում հեղափոխական անդերի

մասին պատմում է 8—10 տարեկան Արծվնակը: Այս վեպերը չի կարելի լիովին մանկա-պատանեկան համարել, որովհետև երեխաները պատմում են ոչ թե փոքրերի, իրենց հասակակիցների, այլ գլխավորապես մեծահասակների, նրանց դորժերի, քաղաքական-հեղափոխական նշանավոր անցքերի մասին: Պատմող երեխաները գործող անձեր են, բայց նրանց չքաղապատողները, նույնպես հիմնական գործող անձերը՝ մեծահասակ մարդիկ են, և կապերը նրանց միջև ոչ միայն ազգակցական, այլև հասարակական-սոցիալական բնույթ ունեն: Այսպիսով, հանձին այս վեպերի մենք ունենք վեպերի մի ինքնատիպ տեսակ, որը թե՛ մանկապատանեկան է, թե՛ լիարժեք վեպ է մեծահասակների համար:

Հանդես եկավ նաև այնպիսի վեպ, որը ոչ առանց հաջողության մի երկի մեջ բերում միացնում էր սատիրայի, լիրիկայի, էպիկականության և դրամայի տարրերը: Այդպիսի վեպ է Նաիրի Զարյանի «Պարոն Պետրոսն ու իր նախարարները»:

Սովետական գրականագետ Դենպրովը իր «Роман невымысленный»² հոդվածում հետաքրքիր մտքեր է արտահայտում վեպի ժանրային առանձնահատկությունների մասին: Նա աշխատում է ապացուցել, որ XIX դարի ռեալիստական վեպը իր ժամանակի պայմաններին համապատասխան ձևավորվել է որպես պոեզիայի նոր տեսակ, որպես էպիկականի, լիրիկականի և դրամատիկականի սինթեզ: Նա շատ համառոտ կանգ է առնում նաև այն հարցի վրա, թե սովետական վեպը այդ տեսակետից ինչ կապ ունի XIX դարի վեպի հետ: Այստեղ վեճի մեջ մտնելով Ռայլֆ Ֆոկսի հետ, որը «Роман и народ» գրքում սոցիալիստական ռեալիզմի վեպը բնորոշում է որպես գլխավորապես էպիկական վեպ, — Դենպրովն այն կարծիքն է հայտնում, որ ոչ միայն սովետական, այլև կապիտալիստական երկրներում ներկայումս զարգացող սոցիալիստական ռեալիզմի գրականության փորձը հակասում է Ֆոկսի կարծիքին, որ լավագույն սովետական վիպասաններ՝ Շոլոխովի, Ալ. Տոլստոյի, Ն. Օստրովսկու, Ալ. Ֆադեևի, Կ. Ֆեդինի վեպերը, ֆրանսիացի գրող Լուի Արագոնի «Կոմունիստներ»

² Տե՛ս В. Денпров, Проблемы реализма, Л., 1960.

վեպը ոչ թե էպիկական վեպեր են, այլ գրականության այդ երեք գլխավոր տեսակների սինթեզը, «պոեզիայի նոր տեսակի» նմուշներ: «Բազմաթիվ փաստերով կարելի է ապացուցել սոցիալիստական ռեալիզմի վեպի կապը XIX—XX դարերի դասական վեպի ամենաբարձր սինթեզավորող ձևերի հետ»³, — ասում է նա:

Թեև հետաքրքիր են Դենպրովի կարծիքները, բայց թվում է, թե այդ տեսակների նույնիսկ ամենաձուլվ սինթեզը լինելով հանդերձ, վեպը մնում է որպես էպիկական ժանրի այն տեսակը, որի հատկություններից մեկն է գրականության մյուս տեսակների տարրերից օգտվելու հատկությունը. այդ ժանրը պարզապես հնարավորություններ ու հարմարություններ ունի դրա համար: Այլ հարց է, որ վեպերից շատերի մեջ անհամեմատ ուժեղ են դրսևորվում այս կամ այն տեսակի տարրերը, ավելի ուժեղ է արտահայտվում հեղինակի այս կամ այն վերաբերմունքը պատկերվող հրեությունների նկատմամբ, բայց վեպն ընդհանուր առմամբ չի դադարում վեպ լինելուց, մեծ ծավալի այնպիսի ստեղծագործություն մնալուց, որը բնավորությունների և նրանց հարաբերությունների միջոցով գեղարվեստորեն իմաստավորում է հասարակական կյանքն իր էական կողմերով: Դենպրովի այն պահանջը, թե «երկը պետք է լինի իրոք էպիկական և միաժամանակ այդ նույն պատմությունը պետք է մեզ հասցնի հեղինակի տառապանքն ու բերկրանքը, սերն ու ատելությունը, վեպը պետք է լինի էպիկական-օբյեկտիվ և դրա հետ միասին՝ լիրիկական-սուբյեկտիվ»⁴ կարելի է ներկայացնել սոցիալիստական ռեալիզմի ամբողջ գրականությանը, ամբողջ արձակին: Սովետական գրականագիտության մեջ միշտ էլ էպիկականի հասկացողությունը կապված է հեղինակի օբյեկտիվության, բայց ոչ երբեք օբյեկտիվիստական վերաբերմունքի հետ և էպիկական-օբյեկտիվը երբեք չի ժխտել լիրիկական-սուբյեկտիվը, այսինքն հեղինակի ակտիվ վերաբերմունքի դրսևորումը իր պատկերած իրականության, բնավորությունների նկատմամբ: Սակայն, այնուա-

³ Նույն տեղում, էջ 143:

⁴ В. Д н е п р о в, Проблемы реализма, Л., 1960, стр. 111.

մենայնիվ, Նաիրի Զարյանի վեպը առիթ է տալիս լրջորեն մը-տածելու վ. Դենպրովի առաջ քաշած որոշ հարցերի մասին: Հանձինս «Պարոն Պետրոսը և իր նախարարները» վեպի, ըն-թերցողների առջև է մի դործ, որը ոչ այնքան էպիկական է, որքան լիրիկական, բայց միաժամանակ սատիրական, դրա-մատիկական, ինչպես նաև այդ բոլորի սինթեզը: Էպիկական երկի ամենակարևոր հատկանիշն այն է, որ հեղինակը պատ-մում է հանգիստ և իր մտքերը, հայացքները, վերաբերմունքը հայտնում է մի տեսակ գաղտնաբար, ոչ թե անմիջապես, այլ իր հերոսների, պատկերների միջոցով, այնպես որ ընթերցողին հասնում է և՛ սեր, և՛ ատելություն, և՛ բերկրանք, և՛ տա-ռապանք, բայց այդ բոլորի հետևում երևում է ոչ թե հեղի-նակը, այլ վեպի գործող անձինք, գեղարվեստական բնավոր-ությունները: Մինչդեռ Նաիրի Զարյանի վեպում հերոսների հետ միասին միշտ զգացվում է և հեղինակը: Նա կարծես միշտ կանգնած է նրանց կողքին և հավասարապես սիրում է, ծաղ-րում, ատում անսքող կերպով, շիտակ ու մեկեն, հաստատում է, մերժում կամ դատապարտում պարզ ու որոշակի:

Նաիրի Զարյանի այս վեպում զգացվում է նաև դրամա-ների և կոմեդիաների հեղինակը: Կան այնպիսի դիալոգներ, որոնք լիովին պատշաճ են դրամային և կոմեդիային: Հայր և որդի Բաղրատունիների բացատրություն պատկերը վիպական լինելով հանդերձ, հիշեցնում է բեմում ներկայացվող դրամա-յի մի տեսարան, դաշնակցական պառլամենտի նիստը, մի-տինգը՝ կինո կադրերի տպավորությունն են թողնում: Կան շատ այլ պատկերներ, որտեղ վեպին հատուկ պատմելաձևը մո-ռացվում է և ընթերցողը կարծես գործ ունի ոչ թե էպիկական ժանրի ստեղծագործության հետ, այլ դիտում է ներքին լար-վածությամբ հագեցած գործողություններ: «Պարոն Պետրոսը և իր նախարարները» վեպում զգացվում է, որ Նաիրի Զարյանը չի կաշկանդել իրեն վեպի համար հաստատված կանոններով և ազատ օգտագործել է դրականության դանազան ժանրերում և դրամատուրգիայում կուտակած իր փորձը:

Լիրիկայի և դրամայի, դրականության մյուս տեսակների տարրերի օգտագործումը բնորոշ է նաև Գուրգեն Մահարու և Շահեն Թաթևյանի վեպերի համար:

Այս երկու հեղինակներն իրենց վեպերի տարբեր մասերն սկսում են լիրիկական (Մահարի), կամ խոհական (Թաթիկյան) փոքր նախաբաններով: Գուրգեն Մահարու մոտ դրանք կրում են թախծոտ, անդարձ կորստի զգացողության դրոշմ, իսկ Թաթիկյանի մոտ լիրիզմը խառն է փրկիսոփայական-խոհական մտորումների հետ, նրա նախաբանները կարծես նրպատակ ունեն ընթերցողին տանելու դեպի վեպի խորքը, նրա բուն իմաստը կյանքի իմաստի հետ ձուլելու ճանապարհը: Սակայն այս երկու վեպերի ընթացքը տարբեր է: Նախաբաններից հետո Մահարին շարունակում է իր փոքրիկ հերոսի միջոցով պատմել կոնկրետ նրա տեսածի ու լսածի մասին՝ երբեմն աչնքան հանդիստ, հումորի աչնպիսի խառնուրդով, որ հեղինակի վերաբերմունքը որոշել չի լինում, իսկ տեղ-տեղ, կարծես հանկարծակի, բայց օրինաչափորեն, հանդես է գալիս պրոլը, որը ծիծաղի միջից լալիս է որք պատանիների և իր ժողովրդի դաժան պատմական ճակատագիրը: Եռագրության վերջին մասը պրական տարբեր տեսակների մի յուրահատուկ հավաքածու է, որոնք, սակայն, օրգանապես կապված են իրար հետ: Առանձին հատվածներ փոքրիկ պիեսների ձև ունեն, որոնք, ի դեպ, իրենց աչդ բնույթի շնորհիվ կարդացվում են ռադիոյով, բեմադրվում են հեռուստատեսությամբ: Այդպես է, օրինակ, հնչակյան պարտիաչի անդամ Կաթավչանի, նրա կնոջ և գործարանատեր Օսիպովի միջև ստեղծված հարաբերությունների պատկերը: Բեմադրություն համար պահաս հարմար հատվածներ չեն «պետություններից մեկի (հլոր) սպայակուշտի ներկայացուցչի» և դաշնակցական կառավարության արտաքին գործերի մինիստրի դիալոգը, Դաշունու և «10 հազար փութ բամբակի հերոս» Գուրգեն Վահանյանի գործարքի տեսարանը և այլն: Արտաքին գործոց մինիստրի և մի տերություն ներկայացուցչի հանդիպման պատկերը և նրանց դիալոգը ոչ միայն ընդհանուր ոգով, հեղինակային կոնցեպցիայով, աչև ձևով, հիշեցնում է դրամաչից սցենված մի կտոր:

Մահարու դիրքը կարող է գիտվել որպես հիշողությունների, կամ դեպի կորած ծննդավայրը տաճած քնքուշ սիրո բանաստեղծությունների պիրք, հասարակական գործիչների մասին զեղարվեստական ֆելիետոնների, փոքրիկ կամեդիա-

ների ժողովածու: Ահա այսպիսի գրական տեսակների սինթեզ է այն երկը, որ մեր գրական քննադատության մեջ վերլուծվում է որպես վիպակ կամ կենսագրական հուագրություն:

Շահեն Թաթիկյանի «Նրա ճանապարհը» վեպը նախաբաններից հետո սովորաբար անցնում է վիպական գործողությունների դինամիկ զարգացման: Գործողություններից շատերը կարելի է առանց դժվարության իրար հետ կապելով ստեղծել կինոֆիլմի ժապավեն: Առհասարակ այս վեպը թե իր ամբողջության մեջ, թե հերոսներից ամեն մեկի ճակատագրի գծով զրամատիկական հանգույցների շարք է: Եթե այս վեպը նույնպես դիտվի լիրիկականի, զրամատիկականի, էպիկականի սինթեզի տեսանկյունով, դարձյալ կարելի կլինի տեսնել, որ եթե մեր առաջ «սպեզիալի մի նոր տեսակ» չէ, համենայն դեպս մի ստեղծագործություն է, որը հաջողությամբ հարստացնում է վեպի ժանրը, հաստատելով նրա ուրույն և մեծ հնարավորությունները՝ գրականության մյուս հիմնական տեսակների տարրերն օգտագործելու և դրա միջոցով կյանքը լայնությամբ ու խորությամբ վերարտադրելու համար:

Վերջին տարիների մեր վեպի մեջ կանգնել է նկատել նաև մի շատ տարածված տեսակ, որը, մեծ սխալ արած չենք լինի, եթե բնորոշենք որպես վեպ-խրոնիկա: Հենց սկզբից ասենք, որ այս որակումով չենք ուզում կանխորոշել նրանց գեղարվեստական մակարդակը: Տվյալ դեպքում այդ հարցն ընդունում է շատ պայմանական բնույթ: Լենինյան մրցանակի լաուրեատ Ստեղմախն իր «Большая родня» վեպն անվանել է «роман-хроника»: Այդ վեպի հիման վրա կինոնկար է քստեղծվել, վեպը բարձր է գնահատվել որպես գեղարվեստական ստեղծագործություն: Վեպի այս տեսակը նույնպես մեր իրականության որոշ առանձնահատկությունների արդյունք է: Ժողովրդի հասարակ մարդիկ պատկերվել են նաև քննադատական ունակների նշանավոր ներկայացուցիչների երկերում, այդ թվում վեպերում: Այն ժամանակ գեղարվեստական մտքի հրակաները պատկերելով այդ մարդկանց, մեծ մասամբ կարեկցանքի զգացում էին տալիս նրանց նկատմամբ, քիչ թվով այդպիսի հերոսներ էին ստեղծում և մանավանդ հաղվապշու էր այդ հերոսների «գլխավոր» լինելը, սովորաբար դրանք

Ֆոն էին կազմում գլխավոր հերոսների շուրջը: Կարճ ասած
 այն ժամանակվա վեպի համար բնորոշ չէր ժողովրդի մարդ-
 կանց մասսայական մուտքը երկի մեջ և նրանց՝ գործողու-
 թյունների կենտրոնում գտնվելը: Դա պայմանավորված էր
 ժամանակի, սոցիալական հարաբերությունների առանձնա-
 հատկություններով: Այն ժամանակ հասարակ մարդը դեռ չէր
 անցել կյանքը փոխելու համար մղվող պայքարի առաջավոր
 դիրքերը: Սոցիալիստական ռեալիզմի վեպը տարբերվում է
 քննադատական ռեալիզմի վեպից նաև նրանով, որ նրա գլը-
 խավոր հերոսները հասարակ մարդիկ են և զրոգը ոչ թե կա-
 ռեկցանքի զգացումով է համակում ընթերցողին դեպի այդ
 հերոսները, այլ հպարտությամբ: Բավական է հիշել սոցիալիս-
 տական ռեալիզմի առաջին խոշոր վեպը՝ Գորկու «Մայրը»:
 Կյանքի փոփոխությունները հասարակ մարդուն դարձրին երկ-
 րի տերը, նրա համար պատասխանատվության զգացումով
 օժտված քաղաքացի, մղելով նրան սխրագործությունների
 մարդկության երջանկության համար: Այս պրոցեսը բերեց
 վեպին նոր հերոս և հերոսների շատություն: Այդ հերոսների
 գործունեության ասպարեզը գլխավորապես քաղաքական-հա-
 սարակական իրադարձություններն են, որի հետևանքով վե-
 պերում շատ հաճախ սյուժեի առջ ծառայում է դեպքերի հա-
 ջորդականությունը: Եվ բնական է, որ դրանք մեծ մասամբ
 պատմական և առհասարակ մեծ իրադարձությունների թեմա-
 ներով զրված վեպեր են՝ հեղափոխության, Հայրենական պա-
 տերազմի, ինչպես նաև, ասենք, սփյուռքահայության ներ-
 գաղթի մասին վեպերը: «Վեպ-խրոնիկա» բնորոշմանը ամե-
 նից ավելի համապատասխան են՝ հեղափոխության թեմայով՝
 Մարո Զուրաբյանի «Բարձրացող ուլիք», Հայրենական պատե-
 րազմի թեմայով՝ Հր. Քոչարի «Մեծ տան զավակները», հայերի
 ներգաղթին նվիրված վեպերից՝ Ռ. Արամյանի «Ռուբինյան
 եղբայրներ» վեպերը: Սյուժետային առանձնահատկությունե-
 րով, բնավորություններ կերտելու մեթոդներով, ոճով, սրանք
 տարբեր վեպեր են, բայց ունեն այն բնահանուր գիծը, որ կա-
 ուցված են իրական դեպքերի և դրանց հաջորդականության
 վրա, գործողություններին մասնակցում են մեծ թվով շարքա-
 յին մարդիկ, որոնց մի մասը իրականում եղած մարդիկ են,

պատմական անձնավորություններ, մյուսները ստեղծված են հեղինակների կողմից:

Վեպերի տեսակների այս բազմազանության մեջ, այնուամենայնիվ, կա վեպի մի տեսակ որ թե քանակով և թե որակով դարձավ տիրապետողը վերջին տարիների սովետահայ վեպի մեջ: Դրանց մասին մենք արդեն ակնարկեցինք բազմապլան վեպերի մասին խոսելիս, բնորոշելով այդ վեպերը որպես բազմապլան վեպերի մի տարատեսակը: Հատկանշական է, որ այդ վեպերը գլխավորապես մեր օրերի իրականության թեմաներով վեպերն են, բայց իրենց կառուցվածքով (եթե կառուցվածքը վերցվում է շատ ընդհանուր դժերով) հիշեցնում են հայ վեպի պարծանքներից մեկի՝ «Քաոսի» կառուցվածքը և վիպական առանձնահատկությունները: Որքան էլ տարբեր են «Ամառնամուտի», «Խաշուղիների», «Նրա ճանապարհի», «Ծարավի» վիպական կառուցվածքները, այնուամենայնիվ նրանք մոտ են «Քաոսի» տեսակին: Հերոսների հոգեբանական զարգացման սերտ կապ կյանքի օբյեկտիվ երևույթների հետ, գործող անձանց կյանքի պատկերում ոչ թե շատ տարիների ընթացքում, այլ մի հատուկ հատվածում, որտեղ նրանց միջև գոյություն ունեցող հակասությունները կամ կոնֆլիկտները հասունանում են և տեղի է ունենում լուծումը: Մոտավորապես այսպես կարելի է բնորոշել այդ վեպերի ընդհանուր դժերը: Սա նույն «բաց» կամ «օբյեկտիվ» վեպն է, որի մեջ հերոսների բնավորությունները բացահայտվում են ոչ թե ժամանակագրական կարգով զարգացող դեպքերի մեջ, այլ որևէ կենսական պրոբլեմի ու կոնֆլիկտի շուրջը զարգացող գործողությունների: Այս վեպերում շատ ցայտուն չեն ոչ հումորն ու սատիրան, ոչ լիրիկան ու դրաման, թեև դրանց էլեմենտները կան գրեթե բոլորի մեջ: Առավել բնորոշը էպիկական պատմելաձևն է, երբ հեղինակի մտքերը, պատկերված երևույթների նկատմամբ նրա «սուբյեկտիվ» վերաբերմունքն արտահայտվում է գլխավոր հերոսների, նրանց հոգեբանության ու գործելակերպի միջոցով: Այս վեպերն էլ ինչ-որ մշտական, վերջնականապես հաստատված ու քարացած տեսակներ չեն: Թվում է, թե դրանց ապագան ևս կապված է դրամատիկական տարրերի ուժեղացման հետ, բայց

առայած նրանք մնում են գրականության՝ հիմնականում էպիկական այն տեսակներից մեկը, որը համեմատաբար ավելի հաջող է լուծում վեպի կարեւորագույն՝ մարդկային բնավորությունների ստեղծման՝ խնդիրը: Ժամանակակից սովետական մարդու կերպարի ստեղծման տեսակետից ևս նշված վեպերը ավելի բարձր մակարդակի վրա են, որը և իրավունք է տալիս ասելու, թե նրանք ավելի, քան վեպերի մյուս տեսակները, դարգացման հեռանկարներ ունեն:

Իսկ վերջին երկու-երեք տարում վեպի մեջ սկսում է որակ կազմել այդ վեպերից ավելի սեղմ, քիչ հերոսներով, մեծ ճշուղավորություններ չունեցող պրոբլեմային վեպը: Նույնիսկ շատ մեծ ժամանակաշրջաններ բնոգրկելով, այս վեպերը զարգանում են սահմանափակ թվով հերոսների ճակատադրերի շուրջը և մեծ իրադարձություններին անդրադառնում են ոչ թե դրանք նկարագրելու, այլ բացառապես հերոսների ներքին կյանքի պատկերը ճշտելու համար: Այդպիսի վեպեր են, օրինակ, Ս. Այվազյանի «Տուր ձեռքդ, կյանք», Խաչիկ Հրաչյանի «Ուրցի Մարան», Բաղիշ Հովսեփյանի «Սերմնացանները չըվերադարձան», Մկրտիչ Սարգսյանի «Կյանքը կրակի տակ» վեպերը: Սրանք իրենց ներքին էությունը չեն տարբերվում այն վեպերից, որոնց կառուցվածքը մենք համեմատեցինք «Քառսի» կառուցվածքի հետ, բայց, այնուամենայնիվ, ունեն որոշակի առավելություն՝ խուսափելով պլանների մեջ խճճվելուց, նրանք տանում են դեպի սյուժետային պարզություն և պրոբլեմի խորություն:

ՊՐՈՐԱՆՍ, ՍՅՈՒԺԵ, ԲՆԱՎՈՐՈՒԹՅՈՒՆ

1

Գեղարվեստական երկի մեջ հերոսների գործողությունները, նրանց հարաբերությունները դասավորվում են, մտքերն ու զգացումները արտահայտվում որևէ միասնական հարցի շուրջը, որը վեպի մեջ կոչվում է վիպական պրոբլեմ, կամ կոնֆլիկտ: Այդ պրոբլեմը մեծ մասամբ կապված է կյանքի այնպիսի հարցի հետ, որը գրավել է գրողի ուշադրությունը, դրդել է նրան ձեռք զարկելու գեղարվեստական պատկերների ստեղծմանը: Ուրեմն վիպական պրոբլեմը կյանքի տվյալ պրոբլեմի արտացոլման միջոց է, գեղարվեստական իմաստափորման հնարանք: Գրողին հուզում են գաղափարներ, որ նա ուզում է արտահայտել, գրողը սիրում է կամ ատում, գրավվում է այս կամ այն մարդկային բնավորությամբ, հիանում է կամ դաշտանում որևէ երևույթով, բարքերով և հաճախ այդ բոլորը արտահայտում է մի երկի մեջ: Բայց ոչ մի իսկական վիպասան այդ բոլորը չի բերում ցաք ու ցրիվ, անկապ, դրանցից նա ստեղծում է ճշմարտացի պատմություն, այսինքն կապում է դրանք իրար հետ մի որևէ միասնական հարցի միջոցով, դարգացնում է դեպքերն ու հերոսներին մի կենտրոնական հարցի շուրջը: Լ. Տոլստոյին «Պատերազմ և խաղաղություն» վեպում զբաղեցնում է ռուս ժողովրդի Հայրենական պատերազմը 1812 թվականին, մասնավորապես ժողովրդի գերը ագրեսորին հաղթելու գործում: Բայց կյանքի այդ մեծ հարցի մասին իր գաղափարներն ու զգացումները արտահայտելու համար նա վեպը պատեցնում է դիսավորապես երեք ընտանիքների՝ Բեզուխովների, Բալկոնսկիների և Ռոստովների ընտանիքների շուրջը: Էպոպեան 500-ից ավելի հերոսներ

ունի, նրա էջերում խաչաձևում են բազմաթիվ ընտանիքների ճակատագրեր, թագավորներ են մասնակցում գործողություններին, բայց վեպում ամեն ինչ պատվում է, այնուամենայնիվ այդ ընտանիքների անդամների, նրանց կապերի ու հարաբերությունների շուրջը: Կյանքի պրոբլեմի վիպական լուծման համար հեղինակը հեռացել է պատերազմի ժամանակից, գնացել է ավելի առաջ, հերոսների զարգացման պատմությունն սկսելով 1805 թվականի դեպքերից: Անցկացնելով նրանց պատերազմի բովով, հասցրել է մինչև դեկաբրիզմի ժամանակները: Բայց ոչ ընդգրկված ժամանակաշրջանի մեծությունը, ոչ հերոսների մեծ թիվը չեն խախտում պրոբլեմի միասնությունը, չորս հատորանոց էպոպեան զարմանալի դինամիկ, կուռ ու սլացիկ է, նրա մեջ անգամ մանրամասնությունները կապված են այդ ընտանիքների անդամներից որևէ մեկի, կամ նրանց ճակատագրերի հետ: Նապոլեոնի բնավորության շատ հետաքրքիր կողմեր բացահայտվում են Անդրեյ Բալկոնսկու հետ տեղի ունեցած դեպքի կապակցությամբ, ռուս թագավորը և զորավար Կուտուզովը կապերի մեջ են զբաղվում կամ նույն Բալկոնսկու, կամ Պիեռ Բեզուխովի, կամ Նիկոլայ Ռոստովի հետ:

Շոլոխովի «Խաղաղ Դոնի» պրոբլեմը կազակության ճակատագրի հարցն է, սրբ բարձրացավ Հոկտեմբերյան հեղափոխության ժամանակաշրջանում: Այդ պրոբլեմի զեղարվեստական արտահայտության համար հեղինակն ընտրել է կազակական մի ընտանիքի՝ Մելիխովների ընտանիքի ճակատագրի հարցը: Բոլոր հերոսների՝ սկսած ցարական գեներալներից, կազակության հարուստ խավերի ներկայացուցիչներից մինչև ամենաչքավոր կազակի սիրո հարցը, կապ ունի այդ ընտանիքի հետ, միշտ գոյություն ունի մի ներքին շաղախ, որը կապում է իրար հետ վեպի բոլոր հերոսներին, նրանց գործողությունները, փոխհարաբերությունները:

Բալզակը վեպի համար միասնական պրոբլեմի, կենտրոնական հարցի նշանակությունն է նկատի ունեցել, երբ ասել է. «Ինչպես էլ լինի ակսիոմաբանների քանակը և կերպարների շատությունը, ժամանակակից վիպասանը, պետք է, ինչպես Վալտեր Սկոտսը՝ այդ ժանրի Հոմերը, խմբավորի զրանք

նրանց նշանակության համաձայն, ենթարկի իր սխտեմի արևին—հետաքրքրությանը կամ հերոսին և տանի նրանց որոշակի կարգով, որպես շողշողացող համաստեղություն»¹։

Հաճախ երկի պրոբլեմը պատմական իրականության, արդեն տեղի ունեցած իրողության հաստատումն է։ Այդպես է, օրինակ, պատմավեպերի մեջ։ Գրողը գեղարվեստորեն իմաստավորում է եղելությունը, նրա եզրակացությունն ինքնուրույն չէ, պատմությունն ինքը զարգացել է և լուծել այս կամ այն հարցը, լինի դա ժողովրդի, թե թագավորի կամ զորավարի ճակատագրի հարցը, լուծել է անկախ գրողի կամքից։ Բայց գրողը հանդես է գալիս որպես այդ ճշմարտությունը բացահայտող և ոչ թե արձանագրող, ոչ թե որպես փիլիսոփա կամ պատմաբան, որ շարադրում է իր հայացքներն այդ ամենի մասին, այլ որպես պատկերներով մտածող, պատկերներով արտահայտվող մարդ, գեղարվեստագետ։ Գրողն ստեղծում է վիպական կոնֆլիկտ, միասնական պրոբլեմ, որի շուրջը դասավորում է իր հերոսներին, գործել է տալիս նրանց այնպես, որ ճշմարտացի ցույց տա պատմական իրողությունը։ Այսպիսով, վիպական կոնֆլիկտը դառնում է կյանքի այս կամ այն էական կողմի գեղարվեստական խտացման, մեծ ճշմարտությունը, կյանքի բարդությունը մի կոնկրետ պատմության մեջ ամփոփելու միջոց։ Վիպական պրոբլեմը կյանքի խտացված ճշմարտություն է, գեղարվեստական ճշմարտություն։ Այստեղից առաջ է գալիս կյանքի պրոբլեմի և վիպական պրոբլեմի համապատասխանության հարցը։ Ժամանակակից վեպերի մեծ մասի պրոբլեմատիկան պատմական նշանակալից, շրջադարձային ժամանակահատվածներում ժողովրդի ճակատագրի, ազգային ու սոցիալական ազատագրության համար նրա մղած պայքարի հարցն է, բայց նրանց վիպական պրոբլեմը կամ կոնֆլիկտը մասնավորացվում է այն հարցի շուրջը, թե տվյալ պատմական էպոխայում ինչպիսի բեկում էր կատարված մասսաների գիտակցության մեջ և ինչ ուժեր ու պայմաններ էին, որ մղում էին մարդկանց դեպի ռևոլյուցիան կամ անօրինակ հերոսության՝ Հայրենա-

¹ Бальзак. Об искусстве, изд. «Искусство», 1941, стр. 82.

կան պատերազմի ժամանակ: Եւ զորա համար վեպերի պրոբ-
լեմը դարձյալ դառնում է գլխավորապէս մարդկանց հոգեկան
դարգացումը կամ ճակատագիրը: Կարելի է օրինակ վերց-
նել հայ ժողովրդի ռեուլյուցիոն զարթոնքին նվիրւած վեպերը:
Պատմական իրողություն է այն, որ հայ ժողովուրդը, ապրե-
լով ռուս ժողովրդի հետ նույն հարկի տակ, միացաւ ռուս
բանվոր դասակարգի ռեուլյուցիոն երթին ոչ թե բռնի ճանա-
պարհով, ինչպէս պնդում էին նրա թշնամիները, այլ պատմա-
կանորեն ստեղծւած պայմանների հետեանքով: Կարմիր բա-
նակի օգնութեամբ Հայաստանի աշխատավորութեանը պատ-
մական հաղթանակ ձեռք բերեց ամեն հեռաւոր կորցրած,
դաշնակցական պարտիաչի, նրա տիրապետութեան դեմ: Հայ
ժողովուրդը հանդիսացաւ ռուսական կայսրութեան տիրապե-
տութեան տակ գտնվող այն ժողովուրդներից մեկը, որ առա-
ջինների թվում պայքարի դրոշ պարզեց ազգային ու սոցիա-
լական ճնշման դեմ և մտաւ ժողովուրդների եղբայրական
ընտանիքը: Այս պատմական պրոցեսն է այդ վեպերի հիմքը:
Բայց վիպական պրոբլեմը արտահայտւում է որպէս առան-
ձին մարդկանց հայացքների մեջ կատարւած բեկման պատ-
կեր: Սակայն սա էլ շատ բնոյշանուր բնորոշում է, վերաբե-
րում է բոլոր վեպերին: Մինչդեռ ամեն մի վեպ այդ բնոյշանուր
պրոբլեմին համապատասխան իր ինքնուրույն պրոբլեմն է
ստեղծում: Օրինակ՝ Նաիրի Զարյանի վեպում վիպական պրոբ-
լեմը որք պատանիների կոնֆլիկտն է որբանոցի կառավարչի,
խնամակալական ընկերութեան պաշտոնյաների, մասուղերիստ-
ների հետ, Աղաւնու վեպում՝ Շիրակի գավառի մի գյուղի աշ-
խատավորութեան ռեուլյուցիոն գիտակցութեան դալը, նրա
պայքարը գյուղի տերերի դեմ, Ան. Սահինյանի վեպում՝ չքա-
վոր գյուղացու գավառի պայքարը ժողովրդի հարստութեանը
նրան ծառայեցնելու, նրա դարավոր «ծարավը» հագեցնելու
համար և այլն: Ինչ խոսք, որ դրոշը միշտ չէ, որ առաջ հա-
սարակական կոնֆլիկտն է ընտրում, ապա միայն նրան հա-
մապատասխան՝ ստեղծում է վիպական կոնֆլիկտ: Շատ հա-
ճախ նա կյանքի որեւէ երևույթի մեջ կարեւոր, իրեն հուզող բան
տեսնելով, հենց այդ էլ դարձնում է իր վեպի առանցքը, բայց
դա այնպիսի հարց կամ պրոբլեմ է, որը արտացոլում է կյան-

քի որևէ մեծ կոնֆլիկտ, մասնավոր լինելով հանդերձ, ընդհանուրից շատ մեծ բաժին է պարունակում: «Վեպը սոցիալական վերլուծություն» է անկախ այն բանից, թե գրողն սկզբում կյանքի մեծ կոնֆլիկտն է որոշել, հետո դրան համապատասխան վիպական կոնֆլիկտը, թե ընդհակառակը, առաջ կյանքի որևէ երևույթն է նկատել և հենց դրանով էլ հասել մեծ պրոբլեմի արտացոլման, — դրանց մեջ, այսինքն կյանքի պրոբլեմի և վիպական պրոբլեմի՝ պետք է լինի համապատասխանություն: Վիպական պրոբլեմը, կամ վեպի կենտրոնական հարցը, եթե խոսքը իրոք վեպի մասին է, միշտ մեծ հասարակական պրոբլեմ է շոշափում, ունի սոցիալական խորություն: Ինչո՞ւ, ասենք, Նաիրի Զարյանի «Պարոն Պետրոսն ու իր նախարարները» վեպի վիպական պրոբլեմը, կամ կոնֆլիկտը արտացոլում է այն մեծ կոնֆլիկտը, որ գոյություն ունեւր այն ժամանակ հայ ժողովրդի և տիրող սոցիալական կարգերի միջև: Վեպում վերարտադրվող ժամանակաշրջանում որբերը սովորական ծնողազուրկ երեխաներ չէին: Այդ որբությունը դարաշրջանի սոցիալական աղետի հետ կապված երեվույթ էր: Համաշխարհային պատերազմի շրջանում՝ անիրավացի պատերազմի հետևանքով հայ պատանիները՝ զրկվել էին ոչ միայն ծնողներից, այլև հայրենիքից, ազնիվ աշխատանքով համեստ ապրուստ վաստակելու փարբական հնարավորություններից: Վեպի հերոսներից մեկը, պատանի Արամ Անանակյանը հաճախ է մտածում ինքնասպանության մասին: Նա իր հիշատակարանում այսպես է բացատրում այդ որոշման պատճառները. «Իմ ժողովուրդը ոչնչացրին, ինձ իմ հայրենական տնից քշեցին, երբ ես որբ եմ, գիշեր-ցերեկ սոված, անպատասխան սիրահար, ապագայի հանդեպ՝ անհույս... Ահա թե ինչու ես պետք է վերջ տամ իմ կյանքին»²:

Երբ մարդ կորցնում է ծնողներին, բայց կանգուն է հայրենիքն ու ժողովուրդը, ծնողազրկությունն անձնական վիշտ է, որ դժվար չէ հաղթահարել, կյանքում իր տեղը գտնել: Սակայն երբ դրա հետ միասին հայ որբերը կորցրել էին իրենց

² Նաիրի Զարյան, Պարոն Պետրոսն ու իր նախարարները, Ե., Հայպետհրատ 1958, էջ 46:

ծննդավայրը, և նրանց ժողովուրդն էլ գտնվում էր ֆիզիկական բնաջնջման եզրին, որբությունը կազմում էր հասարակական ողբերգության մի մասը: Որբերի կոնֆլիկտը հայ ժողովրդի կոնֆլիկտն էր պատերազմ ծնող բուրժուական հասարակության, իմպերիալիզմի հետ: Ահա թե ինչու այդ կոնֆլիկտը համահնչուն է ժամանակի այն մեծ կոնֆլիկտին, որ կար ժողովրդի և տիրող հասարակական սիստեմի միջև և խտացնում է իր մեջ այն հակասությունները, որ լուծվեցին Հայաստանում սովետական կարգերի հաստատումով:

Ժամանակակից սովետահայ վեպերից շատերը պրոբլեմային վեպեր են և նրանց վիպական կոնֆլիկտները արտահայտում են մեր ժամանակի կարևոր պրոբլեմները, կյանքի զարգացման օրինաչափությունները: Օրինակ, դյուդի մասին վեպերից «Հողը» վեպում ամեն ինչ պտտվում է լեռնային գյուղում առատութուն ստեղծելու, գյուղը բարեկարգելու շուրջը: Հերոսների բախումները, նրանց հասարակական-ընտանեկան կյանքի պատկերները, որքան էլ թվում են տարբեր նպատակներով ստեղծված, բայց ենթակա են այդ կարևոր հարցին, ուղղված են այդ պրոբլեմի լուծմանը:

Անժեկա Ստեփանյանի «Ամառնամուտ» վեպում ստեղծագործական ինտելիգենցիայի հոգեկան աճի պրոբլեմի շուրջըն են զարգանում դեպքերն ու հերոսները: Վեպը լինելով բազմասյան, բազմահերոս, ունի ատաղձ, որը ամուր կապում է գործարանի ցեխը ճարտարապետի արհեստանոցի, հանրակացարանը՝ նշանավոր մարդու առանձնատան հետ, կապակցում է տարբեր սլանները, ճակատադրերը, դեպքերը:

Շահեն Թաթիկյանի «Նրա ճանապարհը» վեպի հիմքում ևս մարդու ներքին զարգացման պրոբլեմն է դրված, այն մարդու, որը սովետական իշխանության տարիներին երեխա էր և նրա հետ հասակ առավ: Հին հասարակությունից նոր հասարակություն եկան երեխաներ ամենատարբեր սոցիալական խավերից՝ հեղափոխականի, մտավորականի, արհեստավորի, բանվորի, աղքատացած հարուստի, քաղքենու երեխա և այլն: Վեպը դրանցից մեկի վրա շեշտը դնելով, միաժամանակ հավատարիմ է իր միասնական պրոբլեմին, Թաթիկյանը կարողանում է բազմաթիվ տարբեր բնավորության կերպարները

զարգացնել այնպիսի «որոշակի կարգով», որ ցույց տա այդ բոլոր երևիսանքների աճը մինչև նրանց երիտասարդությունը: Մանկությունից պատանեկություն, պատանեկությունից երիտասարդություն, — դա միայն տարիքային հասունության կամ սոցիալական մի շերտից մյուսն անցնելու պատմություն չէ, այլ ներքին հոգեկան պայքարի ու մարտումների, հին աշխարհի՝ շահամուլության, կեղծիքի, քաղքենիության, սեփական թուլամորթության դեմ պայքարի և այդ պայքարում կոփվելու պատմություն: Վեպի ամեն մի մանրամասնություն, հերոսների բոլոր տեսակի՝ ծնողական, որդիական, պաշտոնական, ընկերական, սիրային հարաբերությունները հետևողականորեն միշտ միևնույն մեծ պրոբլեմի շուրջն են պարզանում՝ նոր մարդու հոգեկան աճի՝ հնի դեմ մղվող պայքարում:

Անահիտ Սեկոյանն իր «Ոսկե վագերի մեջ» և Բողդան Վերդյանն իր «Խնչպիս է գալիս երջանկությունը» վեպերում նպատակ են դրել լուծել մեր ժամանակի երիտասարդի ճակատագրի պրոբլեմը: պատասխանել այն հարցին, թե մի գեպքում բարձրագույն դպրոցն ավարտելուց հետո կյանքի դեմ հանդիման կանգնած, մյուս դեպքում պատերազմից վերադարձած, ուսումը կիսատ թողնելու պատճառով կյանքի բնական հունից դուրս ընկած երիտասարդները ինչպե՞ս պետք է շարունակեն իրենց կյանքը, ո՞րտեղ աշխատեն, ո՞րտեղ գործադրեն ուժերը: Բայց այս երկու հեղինակն էլ վեպի միասնական պրոբլեմի սկզբունքին նշանակություն չտալու պատճառով վատ են վերջացրել հաջող սկսած իրենց վեպերը: Անահիտ Սեկոյանը վեպի երկրորդ մասում հեռանալով իր հերոսուհու հետագա ճակատագրից, ստեղծել է երկրորդ պրոբլեմ, նախորդի հետ կապ չունեցող՝ կոլտնտեսության ղեկավարության պրոբլեմը, բայց դրանից վեպը ձգձգվել է, իսկ պրոբլեմները չեն լուծվել: Բողդան Վերդյանը նույնպես վեպի կեսից թողել է Հրայրին վերաբերող գիծը և առաջ է քաշել Ալեքսանյանի բնավորության ու աշխատանքային ճակատագրին վերաբերող պրոբլեմը: Այս երկու պրոբլեմների թույլ կապի պատճառով վիպասանի ասելիքը մնացել է անորոշ և հերոսների զարգացումը՝ կիսատ:

Սակայն հազվագյուտ չեն նաև այնպիսի վեպերը, որոնց համար բնորոշ է ոչ թե որևէ պրոբլեմի գոյությունը, այլ դրա երեքվող, հազիվ նկատելի ստվերը, մի բան, որ հանգեցնում է կատարյալ ցրվածության, նկարագրայնության և ծավալի փրկունության:

Մերուն Թորգոմյանն իր «Անմար կրակներ» վեպում վերադառնում է Վանի և նրա մոտակա վայրերի աշխատավոր հայերի կյանքը նկատժ 1896 թվականից՝ «մեծ դեպքի» ժամանակներից մինչև հայերի մի մասի Սովետական Հայաստան ներգաղթելը: Գրքի ընթերցումն ավարտելով, ընթերցողը մնում է այն տպավորության տակ, որ կարգաց անպահույճ հիշողություններ թուրքական հայահալած քաղաքականության մասին: Ճիշտ է, կան բազմաթիվ դործող անձինք, որոնք կազմակերպում են Վանի դիմադրությունը, կռվում են թուրքական զորքերի դեմ, հաղթում են կամ զոհվում, կրում են գաղթի տառապանքները, սիրում են և ամուսնանում, հող են մշակում, արհեստներ բանեցնում, բայց դրանցից ոչ մեկը զեղարվեստական կերպար չի դառնում, որովհետև չկա վիպական միասնական պրոբլեմ, որի շուրջը զարգանային գործողությունները, բացահայտվեին հերոսների բնավորությունները և այդպիսով նրանց կապերն ու հարաբերություններն ընդունելին վիպական ձև: Բազմաթիվ բնութանիքներ և անթիվ անուններ, տարբեր արհեստներ և զբաղմունքներ, բայց ոչ հասարակական կոնֆլիկտ և նրա վրա հիմնված մարդկային փոխհարաբերություններ, բնավորությունների բախումներ: Գիրքն ունի այն արժանիքը, որ պատկերացում է տալիս հայկական կոտորածների և աշխատավոր հայերի աշխարհով մեկ սփռվելու կոնկրետ հանգամանքների մասին: Դրա համար ընթերցողը պարտական է հեղինակի լավատեսչակությանը հիշյալ դեպքերին: Թորգոմյանը երբեմն պոետական ոգեկորության է հասնում հայրենի բնությունը նկարագրելիս: Այդ հատվածներում նրա լեզուն ևս փոխվում է, հարստանում: Բայց ընդհանուր առմամբ գիրքը կյանքի պատճենումն է և ոչ թե նրա զեղարվեստական վերարտադրությունը:

Այս բնույթի գործերը թերևս պակաս վտանգավոր են վիպասանության համար, որովհետև իրենց զեղարվեստական

մակարդակով թույլ լինելով հանդերձ, պատմական որոշ գիտելիքներ են տալիս բնթերցողին, ճշմարիտ տեղեկություններ են հաղորդում անցյալի կարևոր անցքերի շուրջը: Գրական արձակի զարգացման համար ավելի վտանգավոր են այն վեպերը, որոնք ունենում են անսահման մեծ ծավալ, բնտրում են շատ մեծ թեմա, կյանքի սրևէ մեծ պրոբլեմ, բայց դիմում են այնպիսի վիպական կոնֆլիկտի, կամ կոնֆլիկտների, որոնք չեն համապատասխանում կյանքի տվյալ նշանակալից պրոբլեմին, շատ մանր հարցեր են, կամ պարզապես կեղծ և ալլո պատճառով բարձրացված յուրջ հարցերը ստանում են կցկատուր, քմահաճ, հաճախ արհեստական լուծում:

Բենիկ Սեյրանյանի «Աստղերի հովիտ» վեպի միայն առաջին հատորը ընդգրկում է, ուսույցիային նախորդող շրջանից մինչև մեր օրերի դեպքերը: Վեպի առանցքը կազմում է ուսույցիոններ Տիգրան Արսուզյանի ընտանիքի, նրա շորս որջիների և մասնավորապես ավագ որդու՝ Միքայել Արազյանի ճակատագրի հարցը: Հեղինակի մտահղացմամբ Միքայելը հանդիսանում է հեղափոխական պայքարում զոհված հոր և սպայի դործի շարունակողը՝ նոր պայմաններում: Նա վեպի առաջին մասերում այնպիսի տպավորություն է թողնում, թե ինքն իրեն պատրաստում է մեծ դործերի համար: Հեղինակն ուղղակի ասում է, որ նա հետևելով իր հիանալի ուսուցչի օրինակին, բժշկությունն է ընտրում մասնագիտություն այն պատճառով, որ դա համարում է «խիզախների» դործ: «Միքայելն ակամայից համաշտակվել էր նրա մասնագիտությամբ, այդ ցնցող, փսթորկող արվեստով, որ միայն խիզախները, հողմերի դեմ զնացողներն են ընտրում իրենց համար»³: Եվ ահա ուսույցիոնների որդու, «հողմերի դեմ» դնալու պատրաստ մարդու կյանքն է դառնում վեպի այն կենտրոնական հարցը, որի շուրջը պետք է «դասավորվեն» և «որոշակի կարգով» բնթանան գործողությունները, զարգանան մարդկանց հարաբերությունները: Բնական է, որ հեղինակը չի տալիս հերոսի կյանքի խրոնիկան, այլ այստեղ ևս ստեղծում է մի այնպիսի կոնֆլիկտ, որի միջոցով հնարավոր լինի կյանքի ճշմարտու-

3 Բ. Սեյրանյան, Աստղերի հովիտ, Թբիլիսի, 1959, էջ 108:

թիւն խտացում կատարել: Դա հերոսի ընտանեկան պրոբլեմն է: Ինչ խոսք, որ ընտանեկան հարցն ինքնին պակաս կարեւոր հարց չէ և նրա միջոցով նույնպէս կարելի է «խիզախութիւնը», հերոսի լավագույն հատկութիւնները ցույց տալ: Բայց այն պայմանով, որ այդ կոնֆլիկտը ճշմարտացի հիմքեր ունենա, շինծու և կեղծ չլինի, մինչդեռ հենց այստեղ է, որ անհամապատասխանութիւն կա մեծ թեմայի և վիպական կոնֆլիկտի միջև: Այդ ընտանեկան կոնֆլիկտն այնքան է մանրացված, որ չի համապատասխանում Միքայելի կերպարի նախօրոք գծված պլանին, նսեմացնում է նրան և դրանով մանրացնում է նաև դրված մեծ հարցերը, վերջը վերածելով մեղմորամայի: Աշխարհացունց ղեպքերի՝ հեղափոխութեան, Հայրենական պատերազմի բովով անցած հերոսը, որը բժշկական լուրջ գլուտի վրա է աշխատում (թեև այստեղ արդեն անորոշութիւն կա), իր օրինավոր կնոջը, որին, ի դեպ, ոչ առանձնապէս սիրում է և ոչ հարգում, որից երեխա չունի, չի կարողանում խոստովանել, թե ռազմաճակատում եղած ժամանակ անկեղծորեն սիրել է մի կնոջ և նրանից աղջիկ ունի, որ այդ կինն ու աղջիկը ներկայումս նույն քաղաքումն են, ինքը ամեն օր նրանց տեսակցութեան է գնում: Կնոջ առաջ այդ տարօրինակ, չպատճառաբանված ծածկամտութիւնն այնտեղ է հասնում, որ նա մի թատերախաղ է սարքում: Իր երեխային ներկայացնելով որպէս մանկատան սանուհի, հանձնարարում է կնոջը ընդունել և խնամել նրան, որպէս որդեգրված, ծնողներ չունեցող երեխայի: Կինը լսելով ամուսնու ինտիմ կապերի մասին հիշյալ կնոջ հետ, խանդի տեսարաններ է սարքում, անձամբ գնում է նրա մոտ, բայց իբր թե ոչինչ չգիտէ, չի լսել երեխայի գոյութեան մասին և միայն կասկածներ ունի: Միքայելը իր ընկերոջ իրավացի խորհուրդը՝ օրինական կնոջ առաջ ամեն ինչ անկեղծորեն խոստովանելու մասին, ընդունում է դժկամութեամբ. «Հաճելի չէր այդ զրույցը Միքայելի սրտին: Նա շտապեց հրաժեշտ տալ ու բաժանվել բարեկամից»:

Նշանավոր բժիշկը, որ հեղինակի հավաստիացումներով միշտ զգայուն վերաբերմունք, մեծ հոգատարութիւն ուներ դեպի հիվանդները և դրա շնորհիվ անշափ սիրված էր բոլորի

կողմից, այս ընտանեկան մեկոդրամայի հետեանքով իր հա-
րազատ եղբորը վիրահատելիս «հիվանդի ներսում անզգու-
շաբար թողել էր տոմպոնի մի կտոր», որից եղբայրը կարող
էր մեռնել, եթե գիշերը հերթապահող մի երիտասարդ բժիշկ
գլխի շրնկներ և շքանդեր ու մաքրեր վերքը: Իսկ Միքայելն
ինքը այդ ծանր վիրահատությունից հետո չի մնում եղբոր
մոտ, չի պարզում իր վիրահատության արդյունքը: Եվ ապա
դրանից կարճ ժամանակ անց նա վերցնում է իր աղջկան և
դնում Մոսկվա: Ահա ընտանեկան այն հարցը, որը դարձել է
վիպական հիմնական կոնֆլիկտ և որը պետք է գեղարվես-
տական պատկերացում տար ժամանակի նշանավոր գիտնա-
կաններից մեկի՝ տաղանդավոր բժշկի մարդասիրության և այլ
հոգեկան գեղեցկությունների մասին: Մեծ, հասարակական-
սոցիալական պրոբլեմները գեղարվեստորեն իմաստավորել
մեկոդրամատիկ, նեղկենցաղային կոնֆլիկտով,—անհնարին
բան է,—այս է ապացուցում «Աստղերի հովիտ» վեպը:

Դժբախտաբար դա եզակի երևույթ չէ ժամանակակից վե-
պի մեջ: Սեյրանյանի վեպում կան հաջողված կերպարներ և
սյուժետային հաջողված դժեր, որոնք տեղ-տեղ ընթերցողին
հետացնում են Միքայելին վերաբերող սենտիմենտալ շինծու
կոնֆլիկտից և տանում են դեպի ռեալիստական, անկաշկանդ
գծված Հարիի, Սանթուրի, Վարչամյանի կերպարները: Դրանք
վկայում են հեղինակի վիպասանական շնորհի մասին, բայց
հիմնական պրոբլեմը հասարակական-սոցիալական խորու-
թյուն չունի և դրանով իսկ չի համապատասխանում կյանքի
այն մեծ պրոբլեմին, որ հեղինակն աշխատել է գեղարվեստո-
րեն արտահայտել: Մեծ թեմայի և վիպական կոնֆլիկտի ան-
համապատասխանությունն ավելի ցայտուն է Քր. Թափալց-
յանի «Պատերազմ» վեպում:

Ինչպես վեպի խորագիրն է վկայում, հեղինակը նպատակ
է դրել պատկերել հայ ժողովրդին Հայրենական մեծ պատե-
րազմում,—կյանքը թիկունքում, ապա ռազմաճակատում: Թա-
փալցյանն ինքը իր հիշյալ վեպի կոնֆլիկտը բնորոշել է հետե-
յալ կերպ. «Պատերազմ» վեպի կոնֆլիկտը Սովետական Միու-
թյան և ֆաշիստական Գերմանիայի, ավելին՝ ամբողջ աշխար-
հի առաջավոր մարդկության, ժողովուրդների և ֆաշիզմի բա-

խումն է: Սովետական Միության ժողովուրդը՝ թիկունքը և բանակը մի միասնական՝ համբար դարձած մարտնչում են մեր մոլորակին կործանում սպառնացող հիտլերյան հորդանների դեմ: Ահա սա է «Պատերազմ» վեպի կոնֆլիկտը»⁴:

Քր. Թափալցյանը կյանքի կոնֆլիկտը շփոթում է իր վեպի կոնֆլիկտի, ելեկտիվունն ու կյանքի մեծ հարցերը՝ իր վեպում առաջ քաշված մանր-մունր անձնական հարցերի հետ: «Ժողովուրդների և ֆաշիզմի բախումը» իր հայեցակետից գեղարվեստորեն իմաստավորելու համար նա ստեղծել է վիպական կոնֆլիկտ, այնպիսի միասնական հարց, որի շուրջը նա «գասալորել է» գործողությունները և հերոսներին: Ինչպես շատ ուրիշ վեպերում, այնպես էլ Թափալցյանի վեպում այդ կոնֆլիկտը բացարձակապես միատարր չէ, վերջնականապես որոշված մի սխեմա: Ընդհանուր առմամբ դա վեպի գլխավոր հերոս Հայկազ Հասրաթյանի ձևակապողի հարցն է, նրա կյանքը ուսանողական տարիներից մինչև Հայրենական պատերազմի օրերը (առանց չորրորդ հատորի): Բայց դա կյանքի պարզ պատմություն չէ, կամ Հայկազ Հասրաթյանի աշխատանքային կենսագրությունը: Արտաքուստ դա վիպական պրոբլեմ է: Սակայն ի՞նչ է ներկայացնում իրենից այդ պրոբլեմը իր էությունը: Վեպի ամեն մի հատոր Հայկազ Հասրաթյանի կյանքի մի որևէ հարց հասկապես սրել է, դարձրել այն կենտրոնական հարցը, որի շուրջը պատվում են մյուսները: Այսպես, օրինակ, վեպի առաջին հատորում կոնֆլիկտը, որ տվյալ դեպքում նույնն է, թե գլխավոր հարցը, պրոբլեմը, (այս նույնությունը շեշտում ենք այն պատճառով, որ Քր. Թափալցյանն իր վերը նշված հոգվածում «կոնֆլիկտ» ասելով հասկանում է միայն «վեճ» ու զալմազալ), — այն է, ինչ որ գրական քննադատության մեջ դիտվել որակվեց որպես «սիրո առևտուր»: Հայկազը և նրա մտերիմ բնկեր Արամը սիրում են միեկնույն աղջկան: Հայկազը դրա հետ կապված ծանր ապրումներ է ունենում, հիվանդանում է, կորցնում է խոսելու բնդունակությունը: Բայց նրա բնկերը փրկում է Հայկազին: Նա այնպիսի արարքներ է թույլ տալիս, որ աղջիկն իրենից

⁴ «Սովետական գրականություն», 1961, № 3, էջ 153:

հիասթափվի և սիրի Հայկազին, իր միջոցներով ընկերոջը տանում է Մոսկվա՝ բուժելու։ Որքան էլ հեղինակն աշխատում է ընկերների այս տիպի հարաբերությունները ներկայացնել որպես նոր մարդու առաքինություն, բայց դրանք ամենափոքր չափով անգամ չեն կապվում և չեն արտացոլում այն կոնֆլիկտը, որ նա անվանում է «ամբողջ աշխարհի առաջավոր մարդկություն, ժողովուրդների և ֆաշիզմի բախում»։ Վեպի երկրորդ հատորում կան մի քանի հաջող պատկերներ Արամի և «խնտերնացիոնալ դասակի» կյանքից, բայց երկրորդ հատորը նույնպես ունի իր գլխավոր հարցը, կամ կոնֆլիկտը, որը նույնպես դժբախտաբար օրգանապես չի բխում հեղինակի ընտրած աչքան մեծ և պատասխանատու պրոբլեմից։ Դա Հայկազ Հասրաթյանի ռազմաճակատ գնալու հարցն է։ Հերոսին ճանապարհից ետ են ուղարկում դիվիզիայի կազմը լրանալու պատճառով և ահա նա ղեկավար կազմակերպությունների գոներն է ծեծում, որպեսզի իրեն ռազմաճակատ ուղարկեն, իսկ սրանք Հասրաթյանին համարում են «տաղանդավոր դրամատուրգ», թերթի համար անսխալագրիքի աշխատող և չեն բավարարում նրա խնդրանքը։ Բոլորին հայտնի է, որ պատերազմի ժամանակ գոյություն ունեւ արտոնություն կարգը, կային մարդիկ, որոնց աշխատանքը թիկունքում անհրաժեշտ էր և արտոնություն էին ստանում թիկունքում մնալու համար։ Բայց բոլոր այն մարդիկ, անկախ իրենց դիրքից, տաղանդից, պաշտոնից, որոնք կամավոր, սեփական ցանկությամբ ուղում էին ռազմաճակատ գնալ, մանավանդ եթե դրանք դրող կամ լրագրող էին,—երբեք մերժում չէին ստանում։ Համենայն դեպս այդպիսի «կոնֆլիկտը» տիպական չէ, կրում է շատ մասնավոր բնույթ։ Վեպի երրորդ հատորի հիմնական հարցը նույն Հայկազ Հասրաթյանի հետագա ճակատագրի հարցն է, բայց այստեղ էլ վիպասանը նրա դործերի պարզ նկարագրություն չի անում, այլ ընտրում է մի հարց, որի վրա հասուկ շեշտ է դնում, որի շուրջը բացահայտվում են նաև մյուս հերոսները։ Հասրաթյանը, որ արտոնություն ուներ և թերթում կարևոր աշխատանք էր կատարում, չդիտես ինչու ռազմաճակատ է եկել որպես շարքային և ահա վեպի հերոսները բաժանվում են դրականի և բացասականի՝ ըստ

իրենց մոտեցման դեպի ալդ հարցը: Հասրաթյանը որպես շնորհալի դրամատուրգ պետք է շարքայի՞ն ղինվոր լինի, և դիվիդիտայի շտաբում հատուկ՝ դիվիդիտայի պատմությունը գրելու հանձնարարություն կատարի, թե՞ հրամանատարական կոչում ունենա և թերթում հասարակային պաշտոն վերադեցնի,— ահա թե որ հարցի շուրջն է մեծ մասամբ պատվում վեպի երրորդ հատորը: Բնական է, որ ալդ հարցը հեղինակին հնարավորություն չի տալիս բացահայտել հերոսների բնավորության կարևոր կողմերը, չի կապում նրանց այն մեծ պրոբլեմի՝ Քր. Թափալցյանի բնորոշմամբ՝ «մեր մոլորակին վտանգ սպառնացող հիտլերյան հորդանների դեմ» մղվող պայքարի հետ, կամ ավելի ճիշտ կապում է միայն արտաքուստ, ձեականորեն, և ոչ բովանդակությամբ, բնական ճանստարհով և ներքին օրգանական կապով:

Թափալցյանի «Պատերազմ» վեպը ցույց է տալիս, որ վիպասանի խնդիրը միայն ձեականորեն վեպի պրոբլեմ, միասնական հարց կամ կոնֆլիկտ ստեղծելու մեջ չէ, շատ ավելի կարևոր, մեծ և դժվարին խնդիր է վիպական պրոբլեմը կյանքի պրոբլեմին համապատասխան բնորոշելը, միասնական հարցը մեծ խտացում, զեղարվեստական ճշմարտություն դարձնելը:

2

Վեպի կենտրոնական հարցի հետ սերտորեն կապված է սյուժեի և զեղարվեստական բնավորության հարցը:

Ռեալիստական գրականության մեջ սյուժեի դերը բացառիկ կերպով մեծ է: Դա պայմանավորված է նրանով, որ ռեալիստական գրականության հիմնական հատկությունը կյանքի ճշմարտացի արտացոլումն է: Իսկ կյանքը գրականության մեջ չի ներհոսում մեխանիկորեն, լուսանկարչական կադրերի կամ կյանքի խրոնիկայի ձևով, այլ խտացվում է այնպիսի գործողությունների ու մարդկային բնավորությունների մեջ, որոնք բացահայտում են հասարակական կյանքն իր հակասություններով, զեղարվեստորեն իմաստավորում են երևույթները: Սյուժեն է, որ երկի մեջ դառնում է գործողությունների, զեպքերի այն սիտեմը, որի միջոցով գրանորվում

են բնավորությունները, նրանց կապերն ու հարաբերությունները, ցուացնելով իրականության պատկերը: Ուրեմն սյուժեն բնավորությունների, գեղարվեստական կերպարների հետ կապ ունեցող կատեգորիա է, մարդկային ամենաբազմազան և բարդ հարաբերությունները խտացված դրսևորելու միջոց:

Կոնկրետ ինչպիսի բնորոշում է տրվում սյուժեին սովետական գրականագետների կողմից:

Ոմանք հենվելով Հեգելի գեղագիտական առանձին դրույթների վրա, սյուժեն բնութագրում են որպես «գեպքերի սիստեմ», սակայն մեծամասնությունը, ելնելով գրականության կուտակած փորձից և դասական գրականության ներկայացուցիչների դրույթներից, այդ բնորոշումը թերի է համարում: Գրականության տեսության իր դասադրքում Լ. Ի. Տիմոֆեևը սյուժե համարում է բովանդակության բացահայտումը «որոշակի կենսական դեպքերի ձևով», որոնք տեղի են ունենում տվյալ մարդկանց հետ: «Երբ գեղարվեստագետը իր պատկերած մարդկանց բացահայտում է նրանց արարքների օղնությամբ, որոնք առաջ են դալիս կյանքի հանգամանքներից, մենք գործ ունենք այսպես կոչված սյուժեի հետ, որպես կոմպոզիցիայի ձևերից մեկի»,—ավելացնում է նա⁵:

Վերջերս հրապարակված գրականության տեսության առաջին հայերեն դասադրքում նրա հեղինակ է. Զրբաշյանը սյուժեին տվել է հետևյալ հակիրճ բնորոշումը. «Գրական ստեղծագործության մեջ պատկերված դեպքերի, գործողությունների, մարդկային կապերի ամբողջությունը կոչվում է սյուժե»⁶:

Ինչպես այս բնորոշումները, այնպես էլ պարբերական մամուլում և գրականագիտական աշխատություններում սյուժեի մասին արտահայտված կարծիքները հանգում են Գորկու բնորոշմանը:

«Գրականության երրորդ տարրը,—գրում է Գորկին,— հանդիսանում է սյուժեն, այսինքն կապերը, հակասություն-

⁵ Проф. Л. И. Тимофеев, Теория литературы, Учпедгиз, М., 1948, 2-е изд., стр. 137.

⁶ Է. Զրբաշյան, Գրականության տեսություն, Երևան, Հայպետհրատ, 1961, էջ 128:

ները, համակրություններն ու հակակրությունները և ընդհանրապես մարդկանց փոխհարաբերությունները՝ այս կամ այն բնավորության, տիպի աճի և կազմակերպման պատմությունը»⁷։ Գորկիական այս բնորոշման մեջ հատկապես շեշտված է սյուժեի, որպես բնավորության «կազմակերպման պատմության», «հակակրությունների», «համակրությունների» բացահայտման համար՝ կարևոր ֆունկցիան։ Իսկական արվեստը դեպքը և գործողությունը պատկերում է նրա մեջ մարդուն յույց տալու համար, նրա զարգացման պատմությունն ստեղծելու համար, որովհետև մարդը կոնկրետ ու կենդանի երևում է իր գործերի և արարքների, կապերի ու հարաբերությունների, կոնֆլիկտների մեջ, նրա ներքին հոգեկան կյանքը անջատ չէ նրա գործերից և ուրիշ մարդկանց հետ ունեցած նրա փոխհարաբերություններից։

Սյուժեի էությունն ու առանձնահատկությունները ամենից ավելի պարզ արտահայտվում են վեպի ժանրում։ Ռեալիստական վեպի սյուժեն կառուցվում է գործողության և խաղակտերի միջև եղած սերտ կապի վրա, դառնալով գործողությունների և դեպքերի այնպիսի սխեմա, որի մեջ զրսևորվում են բնավորություններն իրենց կապերով ու հարաբերություններով, որոնք իրենց հերթին դառնում են արտացոլումը հասարակական հակասությունների և կոնֆլիկտների։ Ահա դրանով էլ սյուժեն դառնում է ոչ միայն ձևի, այլև բովանդակության կատեգորիա։ Սյուժեն երկի մեջ ոչ միայն սխեմա է, կամ հիմնակմախք, դեպքերի ու գործողությունների նպատակահարմար հաջորդականություն միայն, այլ կապված է ռեալիստական արվեստի այն նշանավոր սկզբունքի հետ, որ հրաշակել են մարքսիզմի հիմնադիրները—«տիպական խարակտերը տիպական հանգամանքներում»։ Թե հանգամանքները (այլ կերպ ասած պայմանները, գործողությունները, դեպքերը), թե բնավորությունները պետք է բխեն կյանքի ճշմարտությունից և միաժամանակ տրամաբանական կապ ունենան միմյանց հետ, պայմանավորվեն մեկը մյուսով։ Գրողի կող-

⁷ М. Горький, Собр. сочин. в тридцати томах, т. 27, М., 1953, стр. 215.

մից կյանքի ճշմարտությունն զգալու, կարևորը երկրորդակա-
նից տարրերելու ձիրքին պետք է միանա գործողությունների
մեջ տրամաբանական կապ ստեղծելու կարողությունը, հա-
կառակ դեպքում սյուժեն չի լինի գեղարվեստական:

Պատահում է, որ գրողը գերազնահատում է դեպքն ու
գործողությունը: Մանավանդ եթե նա գրում է մեծ իրադար-
ձությունների, մարդկային անսովոր մեծ տեղաշարժերի մա-
սին, դրանք այնպես են կլանում նրա ուշադրությունը, որ օր
առաջ ուզում է նրանց ընդհանուր բնութագիրը հասցնել ըն-
թերցողին, իսկ մարդը, հերոսը չկա դրանց կենտրոնում, նա
չի երևում իր վերաբերմունքով դեպի նույն այդ իրադարձու-
թյունները: Գործողությունները նկարագրվում են ոչ թե մար-
դու արարքները և մտքերը, այսինքն բնավորությունը ցույց
տալու, այլ դեպքերի պատմական դերը վեր հանելու համար:
Իսկ եթե իրական դեպքերը նկարագրվում են այն նպատակով,
որ դրանց ոլորտում ցույց տրվեն հերոսի կամ հերոսների
գործերը, մտքերն ու ապրումները, նրանց ճակատագրերը,—
այդ դեպքում առկա է գեղարվեստական սյուժեն: Հենց այս
պայմանի շնորհիվ է, որ հաճախ կյանքի իրական դեպքերի
վրա կառուցած երկը նույնպես դառնում է գեղարվեստական
ստեղծագործություն: Այդ սկզբունքն է դրված պատմա-գե-
ղարվեստական երկերի հիմքում:

Վերջին տարիներս ինչպես սովետական գրականության,
այնպես էլ սովետահայ գրականության մեջ ստեղծվեցին այդ
բնույթի սյուժե ունեցող շատ երկեր, այդ թվում և վեպեր:
Աչքի ընկավ այն համադամանքը, որ դրանք գլխավորապես
նվիրված են համաշխարհային առաջին պատերազմի, հեղա-
փոխության ժամանակաշրջանի և Հայրենական պատերազմի
դեպքերին: Սյուժեները համապատասխանում են ժամանա-
կագրական կարգով զարգացվող գործողություններին, կամ
եթե ոչ սյուժեի բոլոր օղակները, ապա առանձին օղակներ
համընկնում են կոնկրետ պատմական իրականության իրա-
դարձություններին: Այդ իրադարձությունների մեջ զարգանում
են հերոսները, կազմավորվում ու ամբողջանում են բնավո-
րությունները, պարզվում են նրանց ճակատագրերը:

Հետպատերազմյան սովետահայ արձակի շատ երկեր,

օրինակ, Գ. Մահարու «Երիտասարդության սեմին», Աղավնու «Շիրակ», Նաիրի Զարյանի «Պարոն Պետրոսն ու իր նախա-րարները», ինչպես նաև Հր. Քոչարի «Մեծ տան զավակները» և Գ. Սևունցի «Գերիներ» վեպերը հիմնականում կառուցված են այդպիսի սյուժեներով:

Որքան էլ առաջին հայացքից խայտաբղետ սյուժեով կա-ռուցված երկի տպավորությունն է թողնում Մահարու կենսա-գրական հոերգությունը, բայց ներքուստ նա հետևողականու-րեն զարգանում է կոնկրետ պատմական դեպքերի վրա հեն-ված սյուժեով, գործող անձերից շատերի բնավորությունների դրսևորման ասպարեղը պատմականորեն կոնկրետ նշանա-կալից իրադարձություններն են: Օրինակ, «Դաշնակ կոմիտե» քեռին Վանի դադթի հենց առաջին օրերին, ժողովրդի համար ճակատագրական այդ ծանր պայմաններում հակադրվում է նրան իր մորթապաշտությունը ու քաղքենիական փրկիսոփա-յությունը, իսկ նրա մայրը երևում է ճիշտ հակառակ բնավո-րության գծերով՝ անձնագոհությամբ ու մարդասիրությամբ:

Դեպքերի հաջորդական ընթացքից առանձին հատվածներ ընտրելով և դրանք դարձնելով սյուժեի առանձին օղակներ, հեղինակը բացահայտում է բնավորությունները և նրանց տ-րարքների ու մտքերի միջոցով է իմաստավորում դեպքը և ոչ թե ինքն է նկարագրում դրանք: Այս ձևով հետադաշում դար-դացվում է «դաշնակ կոմիտե» Տիգրանի կերպարը և նրա մի-ջոցով պարզվում է դաշնակցության վերասերման պատկերը, ասպարեղ են դալիս և իրենց բնավորությունների կազմավոր-ման պատմությամբ հիշվող կերպարներ են դառնում նաև Թիֆլիսի հասարակության զանազան խավերի ներկայացու-ցիչներ, գրողներ, բանվորներ, պատմական անձնավորու-թյուններ:

Գ. Մահարու վեպի մեջ զգալի տեղ են զբաղում որքանո-յալին կյանքը, հեղինակի մանկության ու պատանեկության հետ կապված հիշողությունները և բնական է, որ այս հատված-ներում անմիջականորեն չի զգացվում քաղաքական դեպքե-րի սերտ կապը վիպական գործողությունների և բնավորու-թյունների հետ, բայց քանի որ դրանք կենսագրական են, այսինքն եղելով, սյուժեի մեջ որևէ ներքին հակասու-

թյուն չի զգացվում: Բացի դրանից Մահարու վեպում սյուժեն կարծես ստեղծվել է ինքնաբերաբար, բնական ճանապարհով, որպես հետևանք հեղինակի քնդհանուր դեղագիտական ճաշակի և ձիրքի առանձնահատկությունների: Ինչքան էլ ողբերգական են այն դեպքերը, որոնց մասին պատմում է հեղինակը, նրան հաղվաղեպ է թողնում հումորի զգացումը, և դրա շնորհիվ վեպը զարգանում է թեթև ընթացքով, առանց հոգեկան բարդ մանրամասնությունների և լարվածության, կարծես թե հեղինակը թղթին է հանձնել իր առաջին, տպավորությունները: Թերևս այս հանդամանքն է, որ առիթ է տվել որոշ գրականագետների Մահարու մեթոդը բնորոշել որպես «իմպրեսիոնիստական ընկալումը» «ոեալիզմի ձևերից մեկը» դարձնելու հաջող մեթոդ: Սակայն չի կարելի մոռանալ, որ Մահարին լուկ տպավորությունների գիրք չի գրել, այլ դեղագետի նուրբ ճաշակով քնարություն կատարելով դեպքերի միջև, իրեն հետաքրքրող մարդկանց դրել է այդ դեպքերի և պործողությունների կենտրոնում և բացահայտելով նրանց վարքագիծն ու բնավորությունը, դրանով իսկ բացահայտել է ժամանակի հասարակության մեջ կատարված փոփոխությունները, հակասություններն ու զարգացման տենդենցները: Այսպիսով, չնայած որոշ «շեղումներին», մենք գործ ունենք ոեալիստական 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, որ հայ ժողովրդի փրկությունն ու ապագան սոցիալիստական կարգերի հաստատման մեջ էր: Ուրեմն սյուժեն այս երկի մեջ ինքնանպատակ չէ, այլ զարգանում է որոշակի տրամաբանությամբ և հասնում է պրոբլեմի լուծման:

Նաիրի Զարյանի 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, այնուամենայնիւ, սյուժեի հիմքը կազմում են պատմական կարեւոր իրադարձությունները, քաղաքական անցքերը: Սյուժեի շատ աչլ օղակներ և մանավանդ որբանոցային կյանքի պատկերները գծագրված են հեղինակի կենսագրական դեպքերի հիման վրա:

Աղավնու վեպում պատմում է երեխան, բայց նա պատմում է նույն պատերազմի, քաղաքական, սեռայնային իրադարձությունների մասին, միայն թե նա աչլ բոլորի մասին գիտե իրենց գյուղի մասշտաբով և պատմում է երեխայի ընկալմամբ: Վեպի մասերի վերնագրերը նույնիսկ՝ «Բարով նիկոլի թախտը գլխին շուռ դա» «Անկախ Հայաստան, նիկոլի բոստան, հմբապետ Կոստան», երգիծական երանգով արտահայտում են կարեւոր քաղաքական իրադարձությունները Ռուսաստանում, նահանգներում, ավելի կոնկրետ՝ թագավորի գահընկեցութունը և դրա հետևանքները Հայաստանում, դաշնակցականների տիրապետութեան տխուր օրերը և նրանց պարտութունը: Այս դեպքերին համապատասխան էլ զարգանում են սյուժետային գործողությունները և երևում են հերոսներն իրենց հայացքներով ու վարք ու բարքով: Արծվնակը մի տեղ ուղղակի ասում է. «... Հիմա արդեն խելքս մի քիչ գլուխս է եկել և կարող եմ պատմել, թե ինչպիսի եղաւ, որ մեր գյուղում աշխարհը շուռ տվեցինք»: Ճիշտ է, «Շիրակը» դեպքերի խրոնիկա չէ, ավելի խորն է, քան միայն գյուղացիութեան քաղաքական տրամադրությունները պատկերող ստեղծագործութուն. որովհետև կերպարների միջոցով, օրինակ, Ավետ ապոր, Արծվնակի, նրա տատի, քեռու, տանուտեր Սիմոնի, գեղջկուհի Հերիքնաղի,—տրված է գյուղի նիստ ու կացի, սոցիալական վիճակի և ապրելակերպի պատկերը և, մանավանդ դրված ու լուծված է չքավոր գյուղացի Աղարեկի ընտանիքի ճակատագրի հարցը: Բայց այս վեպը ևս կառուցված է այն իրական 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 ամբողջովին կառուցել է սովետական

բանակի շարքերում իրականում գործող 76-րդ դիվիզիայի մարտական գործողությունների վրա, այն էլ դասավորելով դրանք խիստ ժամանակագրական կարգով: Վեպի սկզբում տրվում են պատերազմի առաջին էտապի, սովետական զորքերի նահանջի հետ կապված գործողությունները, այնուհետև հաջորդաբար հարձակման նախապատրաստման էտապի, ապա զլխավոր հարձակման, Վոլգոդրադի պատմական հաղթանակի և Կուրսկ-Բելգորոդ աղեղի մոտ ծավալված մարտերի պատկերները: Պատերազմի տարբեր էտապներում ղեպքերի մեջ համապատասխանաբար զարգանում են վեպի հերոսները, բացահայտվում են նրանց բնավորություններն ու կապերը: Դրանցից մի քանիսը խարակտերի զարգացման պատմություն ունեն, որն ստեղծվում ու ավարտվում է պատերազմական ղեպքերով:

Սակայն «Մեծ տան դավակները» վեպի սյուժեն նույնպես միատարր չէ: Նրա մեջ կան ամբողջ մասեր, որտեղ սյուժեն չհեռանալով պատերազմական ղեպքերից, կառուցված է հերոսների մեջ կոնֆլիկտների ստեղծման, դրանց միջոցով նրանց բնավորությունների բացահայտման սկզբունքով: Այդպիսի հատվածներից է, օրինակ, Վովչա քաղաքին և այնտեղ գործող հերոսներին նվիրված մասը: Այստեղ տեղի ունեցող ղեպքերի 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, հակասական հարաբերությունների մեջ: Սյուժեի հիմքում կան դրամատիկական հոգեբանական հանդուցյներ, որի շնորհիվ այդ մասերը գերծ են միապաղաղությունից, ծանրաբեռնված չեն նկարագրական բնույթի պատկերներով: Հր. Քոչարի վեպում շատ պարզ երևում են «ղեպքերի սյուժեի» թե առավելությունները և թե թերությունները, իսկ «պրոբլեմային սյուժեի» միայն առավելությունները:

Կապ ունի՞ արդյոք «ղեպքերի սյուժեի» հետ Գ. Սևունցի «Գերիներ» վեպը, չէ՞ որ այնտեղ քաղաքական անցուղարձի, պատերազմական գործողությունների պատկերներ չկան:

Պարզվում է, որ այդպիսի կապ կա, որովհետև գերիների կյանքի այն հատվածը, որն ընտրված է որպես վեպի նյութ, պատկերված է հերոսների հետ տեղի ունեցած ժամանակագրական զեպքերի ձևով, իսկ այդ զեպքերը անխզելի կապ ունեն դարձյալ պատերազմի էտապների հետ։ Սովետական պիւլորները փախչում են գերմանական ճամբարից, հետո գնում են այս կամ այն քաղաքը, հանդիպում են զանազան մարդկանց, նորից ընկնում են հակառակորդի ձեռքը, բաժանվում են իրարից, վերջապես ամեն մեկին տարբեր ճանապարհով հաջողվում է միանալ սովետական բանակին։ Սյուժեի հիմքը գերիների հետ կատարվող զեպքերն են և ոչ թե հատուկ, կոնֆլիկտ պարունակող հարաբերությունները հերոսների միջև։ Այդ է պատճառը, որ գերիների բնավորությունների մեջ հատկապես գրասիրվում է նրանց մի գիծը՝ սովետական բանակին միանալու, որպես սովետական մարդ ապրելու կամքը։ Տեղին է այս վեպի գրախոսներից մեկի տված բնութագիրը Սևունցի այս հերոսներին՝ «անընկճելիներ»։ Բայց թերևս սյուժեի այս բնույթով պետք է բացատրել այն իրողությունը, որ «անընկճելի» լինելով հանդերձ, դրանք բազմակողմանի հարուստ կերպարներ չեն, այլ ավելի շատ՝ ականարկի հերոսներ։

Առհասարակ ի՞նչ պակասություններ և ինչ առավելություններ ունի այս բնույթի սյուժեն, խոստանում է արդյոք զարգացման հեռանկարներ։

Ամենից առաջ չի կարելի չնշել, որ այս տիպի սյուժեով վեպը հաշտ գրականության մեջ որոշ չափով նորություն է, կամ համեմատյան դեպս նոր գրականության մեջ շատ տարածված չի եղել և պարունակում է նորարարության տարրեր։ Նորարարության այդ տարրերն արտահայտվում են նրանում, որ ճշմարիտ, իրական զեպքերի մեջ ցույց տալով հերոսներին, ստեղծելով բնավորություններ, այդպիսի վեպը գեղարվեստական խառցման հետ միասին ավելի մոտ է ռեալ իրականությանը և նրանում նկարագրված երևույթները ընթերցողի մեջ կասկած չեն թողնում իրենց հավաստիության վերաբերյալ։ Այդ պատճառով զգալի է այդ վեպերի ճանաչողական-դաստիարակչական նշանակությունը։ Բացի դրանից, ինչպես ա-

մեն մի գեղարվեստական ստեղծագործության, այնպես էլ աշխարհի սյուժեով երկի հաջողությունը կապված է գրողի անհատական ստեղծագործական խառնվածքի, ձիրքի հետ։ Շնորհալի գրողը դեպքերի սյուժեով, ինչպես նաև կենսագրական դեպքերի, այլ բնույթի եղելությունների վրա սյուժե ստեղծելով, նույնպես կարող է այնպիսի վեպ գրել, որ աչքի բնկնի մեծ հնչեղությամբ, հասարակական բովանդակություն ունեցող կերպարներով։ Սակայն վեպերի կոնկրետ փորձը բերում է նաև մի այլ ելրակացության։ 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 նեավելով առաջին պլան, խմաստավորվում են ոչ թե հերոսների, նրանց հայացքների և գգացումների միջոցով, այլ նկարագրվում են հեղինակի կողմից։ Այդ վեպերում թեև կան խարակտերներ, հաճախ կենդանի և թարմ, բայց մեծ խտացման կերպարներ չկան, բնավորությունները չեն զարգանում մինչև գեղարվեստական տիպի աստիճանը։ Ռեուլյուցիայի ժամանակաշրջանը պատկերող վեպերը չավին ռեուլյուցիոնների, բոլշևիկի մեծ մասշտաբի կերպարը, Հայրենական պատերազմին նվիրված վեպերը նույնպես սովետական մարդու խտացված, չմոռացվող կերպար չստեղծեցին։ Մինչդեռ հայտնի է, որ ինչպես առհասարակ արվեստի, գրականության, այնպես էլ մասնավորապես վեպի հիմնական նպատակը մեծ մասշտաբի բնավորությունների ստեղծումն է։

Դեպքերի խրոնիկայի վրա կառուցվող սյուժեն հազիվ թե դառնա այն ամենանպատակահարմար սյուժեն, որի միջոցով պետք է ստեղծվեն մեր օրերի մարդկանց գեղարվեստական դիմանկարները։ 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 գրա-

կանության մեջ, կարելի է բացատրել նրանով, որ այդ վեպերը նվիրված են մեծ իրադարձությունների, որպիսի հանգամանքը թելադրում է պատմական ճշմարտությանը հավատարիմ մնալու պահանջ: Մյուս կողմից «գեպքերի սյուժեն» տալիս է մասսաների մեծ տեղաշարժերի պատկերման որոշ հարմարություններ:

Բաղմալան 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 զործողությունները և բացահայտել բնավորությունները: Եվ այստեղ մեծ կարևորություն է ձեռք բերում այն, թե որքան սյուժեն հետևիլողականորեն բխում է վեպի միասնական, կենտրոնական հարցից, արդյո՞ք նա կառուցվում է այնպես, որ այդ կենտրոնական հարցը առավել պարզությամբ և խորությամբ գեղարվեստական մարմնավորում և լուծում ստանա: Դժբախտաբար քիչ չեն այնպիսի վեպերը, որոնք ունենալով միասնական կենսական պրոբլեմ, վեպի զարգացման ընթացքում հեռանում են նրանից, ստեղծելով երկրորդական սյուժետային գծեր և կարևորը թողնելով հետին պլանի վրա: Այդպիսի օրինակ է Զ. Դարյանի «Մալիս» վեպը: Այստեղ վեպի առանցքը երիտասարդ աղջկա՝ Աննայի սերն է Արսենի նկատմամբ: Քանի դեռ Արսենը ռազմաճակատ չի գնացել, Աննան սիրահարված չէ նրան, նրա զգացումները րնկերական համակրությունից այն կողմ չեն անցնում: Բայց ահա լուրեր են ստացվում Արսենի վիրավորվելու մասին և Աննան զգում է, թե որքան թանկ, հարազատ ու սիրելի է Արսենն իր համար: Պարտքի դիտակցության և սիրո զգացումների միջև եղած հակասությունները վերանում են և անկեղծ են հնչում Աննայի խոսքերը Արսենի հետ ամուսնանալու մասին՝ վերջինիս ժամանակավոր ապաքինման ժամանակ: Աննան դիտե, որ Արսենը դատապարտված է մահվան, բայց նրա բարդ զգացումների մեջ ամենատիրականն, այնուամենայնիվ, մեծ սիրո և հարգանքի զգացումն է դեպի այն մարդը, որն անաղմուկ ու անկաշառ՝ իր կյանքը տվել է հայրենիքին:

Բայց վեպի այս հիմնական գիծը շատ է ընդհատվում Սամսոն Մարկիչի և գործարանի գիրեկտորի պատմություններով, որոնք օրգանական կապ չունեն Աննա—Արսեն գեղեցիկ հոգեբանական սյուժեի հետ։ Չի կարելի ասել, թե Սամսոն Մարկիչի և գիրեկտորի նման մարդիկ չկային պատերազմի ժամանակ կամ նրանք հետաքրքիր չեն իրենց վարքագծով։ Մի տեղ հեղինակն ասում է Սամսոն Մարկիչի մասին. «Խորհրդակցություններ էր հրավիրում, որոնք երբեմն տևում էին մինչև ուշ գիշեր, զանգահարում էր երկու հեռախոսով միաժամանակ, երկար ու ուզմական ժամանակի ոգով հագեցած գրություններ էր շարադրում, ալյեյուներ էր ընդունում, որոնք թեև զոհ և ուրախ էին դուրս գալիս նրա կարիներից, սակայն ճանապարհին էին միայն գլխի բնկնում, ոչ իրենց հարցը ոչ մի լուծում էլ չի ստացել...»։

Պատերազմի ժամանակ և մինչև հիմա էլ սովետական ապարատում շատ են այսպիսի դատարկամիտներն ու ցուցամոլները, որոնք ոչ թե պաշտոն են վարում, հարցեր են լուծում, այլ միայն տվյալ պաշտոնյայի դեր են խաղում, միայն արտաքին ձևերն են պահպանում։ Այս իմաստով Սամսոն Մարկիչը կենդանի և դիպուկ կերպար է։ Նույնը կարելի է ասել գործարանի գիրեկտորի մասին։ Ժողովրդական գործի նկատմամբ անհոգի, անձնական բարոորությամբ զբաղված այս մարդը ևս պատահականութուն չէր պատերազմի ժամանակ, ինչպես նաև հիմա։ Սրանք պատկանում են սովետական մարդկանց այն կատեգորիային, որոնք չարաշահում են սոցիալիզմի սկզբունքը՝ ամեն մեկից ըստ իր ընդունակությունների, ամեն մեկին ըստ իր աշխատանքի։ Չունենալով ընդունակություններ, որի գործադրման համաձայն կարողանային ստանալ ժողովրդից իրենց կյանքի համար անհրաժեշտ բարիքներ, նրանք միայն ցույց են տալիս, թե ունեն այդպիսի մեծ ընդունակություններ և այդ ցուցանակի տակ աղմկելով կորզում են ժողովրդից շատ ու շատ ավելի, քան տալիս են իրենց աշխատանքով։

Բայց վեպի պրոբլեմը և կառուցվածքն այնպիսին են, որ այս կերպարները կարող էին հանդես գալ որպես թուղթիկ,

երկրորդական կերպարներ, մինչդեռ նրանց շուրջն ստեղծված է հատուկ սյուժետային գիծ, որի հետևանքով նրանք շարունակ խցկվում են ստաջին պլան և հետ մղում առավել կարեւորն ու գեղեցիկը՝ ազնիվ սովետական մարդկանց հոգեկան դարգացման գիծը:

Այսպիսով, սյուժեն չի դարդանում վեպի հիմնական հարցի շուրջը և դրա հետևանքով չի լուծվում դրական ամբողջական կերպարի ստեղծման խնդիրը: Աննան, նրա հայրը, սիրած երիտասարդները՝ Միքայիլը և Արսենը,—ոչ մեկը չեն դառնում լիարժեք կերպար, նրանց կապերն ու հարաբերությունները բացասական հերոսների հետ չեն դառնում առաջինների հոգեկան հարստությունը, իսկ երկրորդների՝ անանկությունը պատկերելու միջոց:

Ժամանակակից վեպերում կոնֆլիկտները հաճախ խոր, կենսական բնույթ չեն ունենում, որն անպայման տանում է դեպի խախտւտ սյուժե: Բայց այստեղ պետք է նշել մի այլ կարեւոր հանգամանք: Եթե իրական դեպքերի վրա կառուցված սյուժեի ժամանակ առանձնապես մեծ չէ գործողությունների տրամաբանական զարգացման նշանակությունը, որովհետեւ դեպքերի հաջորդականությունն է փոխարինում տրամաբանական կապին, ապա պրոբլեմային, կամ միասնական կոնֆլիկտով վեպում սյուժեի տրամաբանական զարգացումը հանդիսանում է վեպի հաջողության ամենամեծ գրավականը: Տրամաբանական կապը գործողությունների, հերոսների հարաբերությունների միջև, մեկը մյուսից բխելու պայմանը, պատճառաբանվածությունը, հերոսների բնավորությունների և գործողությունների համապատասխանությունը—սրանք գեղարվեստական սյուժեի պահանջներն են, որոնք խստորեն պահպանվել են դասական վեպի մեջ և սովետական լավագույն գրողների գործերում: Սրա հետ կապված է սյուժեի մեջ պատահականությունների և զուգահեռությունների ընդունելիության և անընդունելիության հարցը: Ամեն մի գործողություն, դրամատիկական հանգույց, դեպք, որ հեղինակը մշտեցրնում է սյուժեի սիստեմի մեջ, հետապնդում է հերոսների կապերի, հարաբերությունների, բնավորությունների այս կամ այն կարեւոր կողմի բացահայտման նպատակ: Գրականու-

թյան նշանավոր ներկայացուցիչները, իսկական տաղանդավոր հեղինակները, երբեք չեն նկարագրում որևէ գործողություն կամ մարդ միայն նրա համար, որ նա իրենց աչքին է բնկել, շարժել է հետաքրքրությունը: Տվյալ դեպքը կարող է և իմաստալից լինել, ոչ մի երևույթ կյանքում զուրկ չէ իմաստից, — բայց կասված է արդյոք նա երկի միասնական պրոբլեմի, գաղափարի հետ, սրամաքանորեն մտնո՞ւմ է արդյոք սյուժետային սիստեմի մեջ: Եթե ոչ, ապա դա այն պատահական դեպքն է կամ մանրամասնությունը, որն անթույլատրելի է դեղարվեստական երկի մեջ: Ամեն աչքին ընկածը նկարագրելը արվեստագետի գործ չէ:

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 ստիպի նրանց փնտրել 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 զարգանում են այնպիսի հարաբերություններ, որոնք բացահայտում են այդ երկուսի բնավորությունների շատ հուզիչ կողմեր, նրանց կապերի միջոցով ստեղծվում է նշյալ ստորինների հասարակական հարաբերությունների կադրային մի ամբողջ հետաքրքիր պատկեր: Այսպիսի «պատահականությունները» զեղարվեստական սյուժեի մեջ բացառված չեն: Կարող է պատահել, որ դրանք տեղի են ունեցել կյանքում. հեղինակի աչքին ընկած դեպք են, բայց նա վերցրել է և կապել դրանք իր երկի սյուժեին ոչ թե ամեն աչքին ընկածը նկարագրելու մղումից, այլ նրա համար, որ հարմար է իր վեպի

նստաշարժումները, իր դադարաւոր գեղեցիկ մարմնաւորելու համար: Բայց մեր վեպերից կարելի է բերել պատահականութիւնների այնպիսի օրինակներ, որոնք չեն բխում վեպի բնականութիւնից, չունեն գեղարվեստական իմաստ և իջեցնում են երկի մակարդակը:

«Ռուսական անտառ» վեպը ժամանակակից լավագոյն վեպերից մեկն է համարւում, բայց նրա տմենարարչացական քննադատներն անգամ նշում են, օրինակ, որ Պոլյայի հանդիպումը Գրաքիանսկու հետ ուժեղատարածութեամբ անբնական է պատահականութիւնների թվին է պատկանում, որովհետև վեպի ամբողջ տրամաբանութեամբ Պոլյան պետք է հատկապես որոնէր և նոր գտներ ու խոսեր Գրաքիանսկու հետ. պատահաբար նրան տեսնելը Պոլյայի կերպարի զարգացումը զրկում է հետեւողականութիւնից, խախտում է տրամաբանութիւնը:

Հմ. Սիրան իր «Արարատ» վեպում գլխավոր հերոս Ասքանազ Արարատցանի բարձր բարոյական հասկումները պատկերում է պատերազմի ծանր տարիների, պարտիզանական պայքարի պայմաններում, նրա կողմից ուկրաինացի հրամանատարի բնականօրէն, ինչպէս նաև իր հարազատների ու ծանոթների ցուց տված զգայուն վերաբերմունքի էպիզոդներով: Բայց հեղինակը նպատակ է դրել (և, իհարկէ, լավ նպատակ), Արարատցանին ցույց տալ նաև անհատական զգացումների ու ասպրումների ոլորտում, այսինքն սիրո մէջ: Եւ ահա այստեղ նա վեպի սկզբում սյուժեի շղթայի մեջ է մտցնում Ասքանազի և Վարդուհու սիրո պատմութիւնը: Բայց Վարդուհին որպէս բնավորութիւն դեռ իրեն չգրտնորոշ, ենթարկւում է ավտոպատահարի և մեռնում է: Ոչ սիրո այդ պատմութիւնը, ոչ դժբախտ պատահարը վեպի հետագա զարգացման մեջ ոչ մի դեր չեն խաղում, դրանցով չի բացահայտւում հերոսների բնավորութեան որեւէ հատկանիշ, պատահականութիւնը մնում է պատահականութիւն:

Նոր-Այրի «Ուրարտի» վեպի սյուժեն բնականութեամբ կառուցված է մի շատ ժամանակակից և ճշմարիտ պրոբլեմի շուրջը. — ի՞նչ է անհրաժեշտ զուգում առաջացած դժվարութիւնները հաղթահարելու և կոլտեստութիւնները

վերելքի լաշն ճանապարհ դուրս բերելու համար. — կոլտնտես-
 սությունների լավ նախազահներ և պարտիայի շրջկոմի ու
 շրջանային սովետի լավ ղեկավարներ: Այս պրոբլեմի գեղար-
 վեստական լուծման համար հեղինակը դիմել է բարդ սյուժեի.
 ստեղծել է լավ և վատ ղեկավարների, կոլտնտեսականների
 բազմաթիվ կերպարներ, դրել է դրանց բավական սուր, բարդ
 փոխհարաբերությունների, ազգակցական ու պաշտոնական
 խառը կապերի մեջ: Սյուժեի պարզությունը երկրորդական
 հարց է: Ինչպես Բալզակն է ասել՝ ինքը սիրում է պարզ սյու-
 ժեներ, այդպիսի սյուժեները ցույց են տալիս հեղինակի ուժի
 մեծությունը և սովորաբար ավելի հարուստ են լինում: Այստեղ
 սյուժեի բարդությունը ոչ թե դրական, այլ բացասական
 ազդեցություն է ունեցել նրա գեղարվեստական մակարդակի
 վրա, բայց խնդիրը միայն դրանում է: Նպատակ ունենա-
 լով ցույց տալ, որ կոլտնտեսական մասսան պարտիայի ղե-
 կավարութեամբ մերկացնում է ամենախորամանկ ու նենգ
 գոփոդներին, 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 պատա-
 հաբար: Եթե պիտու գործարանի պահակը իր անձնագիրը և
 Ասմարյանի տոմսակը չկորցնեք (որը նույնպես տեղի է ու-
 նենում պատահաբար) և Սիրունյանի հարեանուհին, մի կին,
 որը վիպում հայտնի է ոչ միայն օրպես բնավորություն, այլև
 գործող անձ, — իրենց դռանը պատահամբ չգտնեք պահակի
 անձնագիրն ու հիշյալ տոմսակը, ապա Ասմարյանի հանցան-
 քը կարող էր և չբացվել: Այսպիսով, հեղինակի ստեղծած գոր-
 ժողությունների շարքը չի վարդանում բնավորությունների,
 նրանց հարաբերությունների հասարակական իմաստը բացա-
 հայտելու ուղղությամբ, այլ տալիս է սյուժեին դիզակտիկա-
 կան երանգ: Պատահականությունները դառնում են դուռ հե-
 տաքրորություն շարժելու համար ստեղծված տարրեր, ռեա-
 լիստական սյուժեի հետ կապ չունեցող արտաքին, էժանագին
 էպիզոդներ:

Ժամանակակից մի շարք վեպերում այսպիսի պատահա-
կանությունները, անստորագիր նամակների հետ կապված
դուգադիպությունները, հոգեբանորեն չպատճառաբանված
արարքները, մտնելով սյուժետային կառուցվածքի մեջ, պար-
զունակ լուծում են տալիս հաճախ շատ ճիշտ առաջ քաշված
և ճշմարտացի կոնֆլիկտներին: Դրանք վկայում են վիպա-
սաններից շատերի սխալ վերաբերմունքի մասին դեպի սյու-
ժեն, նրա արտաքին կողմի վրա շեշտը դնելու նրանց հակում-
ները, որը երբեմն արդյունք է շտապողականության, իսկ եր-
բեմն՝ ստեղծագործական երևակայության սահմանափակու-
թյան:

«Որոշակի կարգի», այսինքն միասնական պրոբլեմի և
կուռ սյուժեի բացակայության հետևանքով վերջին տարիներս
բազմաթիվ վեպեր իջան մինչև խոտանի աստիճանը:

Սակայն վերջին տարիների սովետահայ վեպը տվեց նաև
կուռ և տրամաբանական սյուժեով, միասնական գաղափարով
և հետևողականորեն զարգացող ու շեշտված բնավորություն-
ներով վեպեր: Պարզ և հարուստ սյուժեով, բովանդակույից և
ամբողջական կերպարներով աչքի է ընկնում Շ. Թաթիկյանի
«Նրա ճանապարհը» վեպը: Այստեղ բնավորությունները չի
կարելի շփոթել, այնքան նրանք որոշակի են իրենց բազմա-
կողմանիությամբ հանդերձ, խիստ տարբեր և ճշմարտացի են
նաև այն գործողությունները, որոնք սյուժեի հյուսվածքի մեջ
են մտնում հերոսների բնավորությունները բացահայտելու
համար: Թաթիկյանի վեպում գործողությունների շարժումն
ունի ներքին տրամաբանություն, նա անպայման տանում է
դեպի գլխավոր հերոսների բնավորությունների զարգացման
պատմության ամբողջացումը, նրանց ճակատագրերի լուծու-
մը: Մարդկանց ապրումները, կյանքից ստացած տպավորու-
թյունները, գործերը ցույց են արվում ոչ թե դեպքերի միասյու-
զալ նկարագրությամբ այլ, սյուժեի մեջ դրամատիկական վի-
ճակների, շեշտված գործողությունների ներդրումով: Հեղինակը
ամեն մի հերոսի բնավորությանը համապատասխան ճշմար-
տացի և նոր ու թարմ գործողություններ ու վիճակներ է գրա-
նում: Որքան ֆիզիկապես թույլ, ամեն հասարակ բանից «տըզ-
զացող» Սամվելի համար բնորոշ է և անմոռանալի նեպոմանի

տղայի հետ գոտեմարտի բռնվելու և նրան հաղթելու պատկերը, կամ «մարաթոնյանն» ու «երկրորդ մարաթոնյանը», նույնքան բնորոշ ու անմոռանալի է Շավարշի ընդհարումը եզրոր հետ, երբ նա վերջինիս գնում է սառույցի տակառի մեջ, կափարիչը ծածկում և նստում վրան: Շավարշի այս արարքի հետ կապված է հետագա դեպքերի մի ամբողջ շղթա, որով լուծվում է այդ հերոսի վերածննդի պրոբլեմը: Ահա թե ինչու այդ արտասույց թվացող արարքը ոչ միայն արտաբին սյուժեի տարր չէ, այլ խորապես ճշմարտացի և գեղարվեստական խտացման համար լավ մտածված գործողություն: Թաթիկյանի վկայում շրջադարձային մոմենտները դառնում են բնավորության կազմավորման պրոցեսի մեջ այն դիալեկտիկական թռիչքները, որոնք բնագծում են կերպարի կարևոր գծերը և հնարավորություն են տալիս դյուրություն մարբերել հերոսներին միմյանցից, շփոթանալ նրանց: «Նրա ճանապարհը» վեպում սյուժետային բնորոշ հանգույցներով բացահայտվում են ոչ միայն Սամվելի և Շավարշի, այլև շատ ուրիշ հերոսների, այդ թվում թուլցիկ թվացող հերոսների կերպարները: Չնայած հերոսների շատության և կերպարների զարգացման պրոցեսի բարդության, վեպի սյուժեն պարզ է և տրամաբանական: Այդ բանն արտահայտվում է նաև արտաբին ձևի մեջ: Վեպի զլուխներից շատերը նվիրված են գլխավոր հերոսներին և կրում են նրանց անունները՝ «Վարդան», «Շավարշ», «Աշխեն», «Թինա», «Ռուդոլֆ», «Սամվել» և այլն, կամ այն առավել դրամատիկական գործողությունների բնութագրություններն են, որոնք վճռական նշանակություն ունեն հերոսների ճակատագրի համար: Այսպիսով ռեալիստական երկի սյուժեն՝ «գրականության երրորդ էլեմենտը» գեղարվեստականության կատեգորիա է:

Դեկադենտ և ֆորմալիստ գրողներն իրենց ստեղծագործական խառնվածքով տարբեր էին, նրանցից շատերը, օրինակ, դեկադենտիզմի ամենանշանավոր ներկայացուցիչն ու տեսաբանը՝ Դ. Մերեժկովսկին, գրել է ոչ միայն բանաստեղծություններ, այլև սյուժետային երկեր՝ պատմավեպեր, բայց նրա վեպերի սյուժեն կեղծ էր, կապ չունեի պատմական իրականության հետ, այլ հարմարեցված էր հեղինակի ռեակցիոն

դադափարների մարմնավորմանը: Դեկադենտների համար
 բնորոշը սյուժեի, որպես բովանդակության հետ կապ ունե-
 ցող կատեգորիայի՝ ժխտումն էր: Այդ դրույթը կապված էր
 դեկադենտիզմի դադափարական հիմքերի հետ: Դեկադենտ
 գրողները, այդ թվում նաև սիմվոլիստները, չէին ընդունում
 գրականության՝ բնավորութուններ ստեղծելու ֆունկցիան,
 որովհետև արվեստի հիմնական նպատակը համարում էին
 արվեստագետի վայրկենական տպավորութվոյնները, սուբյեկ-
 տիվ ապրումները հավերժացնելու խնդիրը: Արվեստագետի
 «եսից» դուրս գտնվող աշխարհը, մարդիկ, նրանց կյանքը,
 հասարակական հարաբերութվոյնները, քաղաքական պար-
 տիաների պայքարը ստեղծագործութվան նյութ դարձնելը
 համարում էին ազանդավորութվուն գրականութվան մեջ: Գրա-
 կանութվան մեջ այս ուղղութվան, «գերմարդ գրականագետ-
 ների» դեմ էր ուղղված Լենինի «Պարտիական գրականու-
 թվուն և պարտիական կազմակերպութվուն» հոդվածը, նրանց
 մասին էր «Կորչին գերմարդ գրողները» Լենինյան լուղունդը:
 Ինչ հարցերում էլ տարբերվեն դեկադենտները միմյանցից,
 արվեստի վերացականութվան, խնդրվիդուալիզմի և մանա-
 վանդ ֆորմալիստական դրույթների մեջ նրանք միանում էին
 և ժխտում սյուժեի կարևոր դերը: Եթե արվեստի խնդիրը
 բնավորութվան ստեղծումը, արվեստագետի անձնավորու-
 թվունից դուրս գտնվող աշխարհը արտացոլելու մեջ չէ, ապա
 պարզ է, որ սյուժեն ոչ միայն գրականութվան տարր չի հան-
 դիստնում, այլև ավելորդ է: Այսպիսով, դեկադենտիզմի՝ ֆոր-
 մալիզմի և ռեալիզմի միջև անհաշտութվունը գրեթեբոլում էր
 նաև խարակտերի և սյուժեի հարցում: Կյանքը և գրականու-
 թվան պատմութվունը ինքնըստինքյան լուծեցին այդ վեճը:
 Դեկադենտական-ֆորմալիստական գրականութվունը չստեղ-
 ժեց որեէ մնալուն արժեք, իսկ ռեալիստական գրականութվունն
 ստեղծեց կոթողներ, որոնք կապրեն շատ սերունդների օրոք:

Սակայն ներկայումս արտասահմանյան գրողների որոշ
 շրջաններում վարդանում են դեկադենտական և ֆորմալիստա-
 կան տրամադրութվուններ: Կան մարդիկ, որոնք առհասարակ
 չեն ուղում արվեստի միջոցով կյանքը, մարդկանց ճակա-
 տագիրը պատկերել, այլ ուղում են գրել «իրերի մասին»: Մե-

զանում էլ որոշ գրողներ հետադիմական իմպրեսիոնիզմին վերադառնալու կոչ են անում: Իմպրեսիոնիզմը նույն ֆորմալիզմն է,— իրերի արտաքինը, գրողի առաջին «ակնթարթացին» տպավորությունները թղթին հանձնելու, ժողովրդին զբաղեցնող մեծ հարցերից, մարդուն հոգեբանական խորությամբ պատկերելուց հրաժարվելու սկզբունքը: Դա արվեստի յուզափարազրկության հին կոչն է: Նման տրամադրությունները հետևանք են այն բանի, որ գրողներից շատերը կտրված ին կամ սկսում են կտրվել ժամանակակից կյանքից, և նրանց համար ուսուցողական մեթոդով ստեղծագործելը, սովետական մարդուն իր բազմաբեղուն և կոնկրետ բնավորությամբ պատկերելը շատ ավելի դժվար է, քան որեէ երևելթից ստացած առաջին մակերեսային տպավորությունից պատմվածք շինելը: Դժվար չէ ընթերցողին մտածել տալու, սեփական ֆանտազիայով պատմվածքը լրացնելու անվան առկա անորոշ ակնարկներով խոսելը, պարզ ճշմարտությունները հայտնադործության տեղ մատուցելը, այս բոլորը հայտարարելով նորահայտ իմպրեսիոնիզմ, որն իբր թե հաշտ է սոցիալիստական ուսուցիչի հետ:

Այս տրամադրությունների պատճառով ներկայումս ուսուցողական սյուժեի և բնավորությունների հարցը կարևոր նշանակություն է ստանում:

Սովետական գրականությունը բարձր զաւափարների և մեծ զգացումների գրականություն է, նա հենվում է գրականության ժողովրդայնության և պարտիականության սկզբունքների վրա, կոչված է զաւափարական-դաստիարակչական մեծ գեր խաղալու ժողովրդի մեջ: Այս խնդիրների կատարման համար նա ձգտում է. «գրականության երրորդ տարրի»՝ սյուժեի կատարելության և նրա միջոցով հարուստ, ցայտուն և խոր, ճշմարտացի բնավորությունների ստեղծման:

ՄԵԹՈԴԻ ԵՎ ՈՃԻ ՄԻ ՔԱՆԻ ՀԱՐՑԵՐ

1

Սովետահայ ժամանակակից վեպը ստեղծվում է սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդով: Վեպերի մեջ ցայտուն կերպով դրսևորվում է քննադատական վերաբերմունք դեպի անցյալի՝ մասսաների սոցիալական ճնշման վրա հիմնված հասարակական սիստեմը և բնդհակառակը՝ հաստատումը սոցիալիստական սիստեմի, որպես այն ամենաարդարացի հասարակաձևի, որն ազատել է աշխատավորական մասսաներին սոցիալական ու հոգեկան ստրկությունից և մարդկության պատմության մեջ նոր էջ է բացել: Սովետահայ վեպի, ինչպես և ամբողջ գրականության, հիմնական պաթոսը սովետական իրականությունն է՝ իր բովանդակալից առօրյայով, մարդկային լավագույն հարաբերությունների համար մղվող պայքարով: Անհատի պաշտամունքի տարիներին սովետական գրականության, յայդ թվում վեպերի մեջ իրականությունը գունազարդելու, հակասությունների և կոնֆլիկտների վրայով մակերեսորեն անցնելու և սովետական ժողովրդի բոլոր հաջողությունները մի մարդու հանձարով բացատրելու տրամադրությունները վերջին տարիներին զգալիորեն հաղթահարվեցին: Անհատի պաշտամունքի դեմ մղվող պայքարը ամենից ավելի բարերար ազդեցություն թողեց վեպի վրա, որովհետև վեպն իր ժանրային առանձնահատկություններով անհամեմատ ավելի հնարավորություններ ունի կյանքը լայն և խոր պատկերելու համար, և հետևապես նրան ամենից ավելի էին անհրաժեշտ ստեղծագործական այնպիսի պայմաններ, որոնք ապահովեին մեր իրականության պատկերումը՝ զարգացման

գլխավոր օրինաչափություններով, հակասություններով, կոնֆլիկտներով, սոցիալական խորությամբ:

Բնական է, օրինակ, որ Ժամանակակից սովետահայ վեպի համար սովելի, քան նախորդ տարիների վեպի համար, բնորոշ է սոցիալիստական գյուղի կյանքը իր հակասություններով զեղարվեստորեն բացահայտելու փաստը: Ցույց տալով, որ կոլտնտեսություններում գոյություն ունեցող թերությունները ոչ թե օրջեկտիվ, այլ սուբյեկտիվ պատճառներ ունեն, այսինքն զալիս են ոչ թե սոցիալիստական սիստեմի հետ կապված պայմաններից, այլ զեկավարության մեթոդներից ու ձևերից, հաճախ պարզապես զեկավարության գլուխ կանգնած մարզկանց անընդունակությունից,—մեր վեպը կարողանում է վեր հանել սոցիալիստական գյուղի նոր, առաջավոր երիտասարդ մարզկանց և հին ձևերին կառած զեկավարների միջև ծագող կոնֆլիկտները, ստեղծում է ճշմարտացի և թարմ կերպարներ, որոնք սոցիալական բուլանդակությամբ համեմատաբար ավելի մեծ խտացումներ են:

Վեպի մեջ սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդի հետագա խորացման արդյունք էր հայ ժողովրդի ռեուլյուցիոն արթնացման պրոցեսին նվիրված վեպերի հաջողությունը: Ավելի ցայտուն պատկերներով նրանց մեջ զեղարվեստորեն քննադատվեցին բուրժուական կարգերը, իմպերիալիստական պատերազմները, ցույց տրվեց հայ ժողովրդի պայքարը սոցիալական ու ազգային ազատագրության համար:

Պակաս հետաքրքիր երևույթ չէին սովետահայ վեպի մեջ գաղութային ժողովուրդների ազգային ազատագրական պայքարին և սիյուռքահայության կյանքին նվիրված վեպերն ու վիպակները: Հատկապես սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդը հնարավորություն տվեց հայրենադարձ գրողներ Ստ. Ալաջաջյանին, Աբիգ Ավագյանին իրենց վեպերում ու վիպակներում մերկացնելու գաղութատիրությունը և արտահայտելու աշխատավորության համալիրանքն ու սերը զեպի կոմունիստները, որոնք ծանր պայմաններում անձնազոհ պայքարում են ժողովուրդների բախտի համար:

Հայրենական պատերազմին նվիրված վեպերը, իրենց թերություններով հանդերձ, հաղորդում են ճշմարտությունը

պատերազմի մասին և ապագա ընթերցողը ամենից առաջ վեպերի միջոցով ճշգրիտ պատկերացում կկազմի պատմության մեջ շտեմարտած այդ գոտեմարտի վերաբերյալ, գոտեմարտ, որտեղ ընդհատվեցին ոչ միայն երկու երկիր, երկու ապրելակերպ, այլև երկու աշխարհայացք, մարդկային երկու տեսակի հոգեբանություն:

Արտասահմանյան դրոշների և գրականագետների սրտշրջաններում վեպի մահացման մասին խոսակցությունները կապված են բուրժուական հասարակության սուր հակասությունները քողարկելու, արվեստի մեջ դրանք ցույց տալու և խուսափելու հետ: Մեկանում ևս առանձին ակնարկներ են լսվում վեպի ծավալի պատճառով նրա զարգացման պակաս նպատակահարմարության մասին: Կազի, ատոմի, հեռագրի ու հեռախոսի դարում մարդիկ ժամանակ չունեն երկար զբոսեր կարդալու, թերթն ու հեռագիրը մեկ ընտելացնում են հակիրճ խոսքի, գրականությունը պետք է ստեղծի այդ լարված առօրյային համապատասխան փոքրածավալ երկեր: Բայց այս պահանջները արդյունք են ոչ այնքան իրականության առանձնահատկություններից բխող պայմանների, որքան մարդկանց զեղազիտական պահանջների անտեսման և սխալ բմբռնման: Պատերազմի ժամանակ և նրանից որոշ ժամանակ հետո բնականաբար գրականության մեջ զարգացավ ակնարկի ժանրը: Շատ մարդկանց դա մինչև այժմ էլ թվում է գրականության նպատակահարմար տեսակը: Այլ կերպ ասած վեպի դեմ արտահայտված կարծիքները ակնարկի առաջ տեղի տալու, արվեստի բարձր պահանջներին չհամապատասխանող գործերի նկատմամբ զիջումներ անելու տրամադրություններ են, որոնք չեն բխում սովետական գրականության շահերից և նրա զարգացման օրինաչափություններից: Սովետական գրականության մեջ ծավալի հարցը բարձրացվում է ոչ թե ընդհանրապես, այլ միշտ կապված զեղարվեստական մակարդակի հետ: Եթե վեպն իրոք կարողանում է բարձր մակարդակով կատարել հասարակության սոցիալական վերլուծության իր խրդիքը, ամենազբաղված ընթերցողն անգամ ժամանակ է գրտնում կարդալու վեպը: Անհերքելի փաստ է, որ մեր ժամանակներում ամենից արագ սպառվող գիրքը լավ վեպն է:

Այդ պատճառով նշելով սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդի խորացման և դրա շնորհիվ վեպի ձևը բերած ընդհանուր հաջողությունները, անհրաժեշտություն է առաջանում կանգ առնել վեպ ստեղծելու վարպետության որոշ մանրամասնությունների, առանձին հարցերի վրա: Ինչպես է կիրառվում սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդը կոնկրետ գրողների կողմից և ինչ թերություններ կան այս առարկեզում, ոճական ինչ առանձնահատկություններով են աչքի բնկնում սովետահայ վիպասանները:

Հայտնի է, որ ռեալիստական վեպի մեջ կարևորը ոչ թե դեպքերի, այլ մարդու հոգեկան զարգացման պատկերն է: Լ. Տոլստոյի, Թրոյեկա արվեստագետի ամենագրավիչ հատկությունը, նրա մեծությունը, նախ և առաջ այն է, որ նա, Չերնիշևիսկու բնորոշմամբ, պատկերում է մարդու «հոգու դիալեկտիկան»: Ռուս կլասիկ գրականության այդ հիանալի տրագիկոսն անցավ սոցիալիստական ռեալիզմի վեպին: Հայ վեպի պատմությունը ցույց է տալիս, որ ինչպես հայ նոր գրականության, այնպես էլ սովետահայ գրականության նշանավոր ներկայացուցիչների համար գեղագիտական այդ սկզբունքը հանդիսացել է ստեղծագործության մեթոդ, կերպարների կերտելու ոճի գլխավոր առանձնահատկություն: Շիրվանզադեի, Ստեփան Զորյանի, Դ. Դեմիրճյանի, Ակսել Բակունցի, Նաիրի Զարյանի վեպերի մեջ շարունակվում է ռեալիստական մեծ վեպի այդ հիանալի ավանդը: «Новый мир» ամսագրում, «Литературная газета»-ում և այլ պարբերականներում վեպի շուրջը ծավալված մտքերի փոխանակության ժամանակ առաջ քաշվեց նաև այդ հարցը. արդյոք գեղարվեստական բնավորությունն իր «հոգու դիալեկտիկայով», հոգեկան զարգացման պատմությամբ պատկերելու սկզբունքը պահպանո՞ւմ է իր ուժը, թե՞ հնացած է: Ներկայացությունը թելադրվում էր ոչ միայն գրականագետների հայտնած կարծիքներով, այլև գրողների կոնկրետ պրակտիկայով: Վիպասաններից հատկապես նրա՛նց է հաջողվել քիչ թե շատ ամբողջական կերպարներ ստեղծել, որոնք ձգտում են այդ սկզբունքի կիրառմանը, որոնք տաղանդ, շնորհք ունեն կյանքի երևույթները վերարտադրել՝ անցկացնելով դրանք մարդու հոգու պրիզմայով, ի-

մաստավորել իրականությունը կերպարի ներքնաշխարհում կատարված դիալեկտիկական շարժման միջոցով:

Այս իմաստով սովետահայ վերջին տարիների վեպերից առանձին հետաքրքրություն է ներկայացնում Հր. Քոչարի «Մեծ տան զավակները»: Այս վեպը գերծ չէ Հայրենական պատերազմին նվիրված մյուս վեպերի համար բնորոշ թերություններից, նույնպես ունի անհարկի մեծ ծավալ, չափազանց շատ են մարտերի նկարագրությունները, պատերազմական առօրյան ճնշում է վեպի դինամիկ զարգացման վրա:

Չնայած դրան, այս վեպն ունի մի առանձնահատկություն, որի շնորհիվ նա Հայրենական պատերազմին նվիրված արձակի մեջ աչքի ընկնող տեղ է գրավում: Այդ առանձնահատկությունը կապված է «հոգու դիալեկտիկայի» սկզբունքի և բնավորության հոգեկան զարգացման պատմություն ստեղծելու հետ:

Մեր քննադատության մեջ արդեն նշվել է, որ Հր. Քոչարի վեպի հիմնական արժանիքը շարքային գինավորների կերպարների ստեղծման մեջ է: Եվ իրոք, «Մեծ տան զավակները» վեպում՝ առաջներում կոլանտեսական, ուսանող, բանվոր, ավտովարորդ, իսկ պատերազմում՝ շարքային գինավոր դարձած մարդկանց կերպարներ կան, որոնք խտացնում են սովետական մարդու լավագույն գծերը, հարուստ ու սիրելի են ընթերցողին: Այդ կերպարները հաջողվել են հեղինակին շնորհիվ այն բանի, որ նա առաջնորդվել է պատերազմական պայմաններում մարդկանց հոգու մեջ, ներքնաշխարհում կատարված փոփոխությունները հետևողականորեն ցույց տալու ձգտումով, նա կարողացել է պատկերել մի շարք հերոսների ճշմարիտ հոգեկան էվոլյուցիան: Որքան էլ շատ են Քոչարի վեպում մարտերի նկարագրությունները, բայց հեղինակն աշխատում է ցույց տալ այդ մարտերի մեջ կոփվող բնավորությունները, նրա ուշադրության կենտրոնում շարքային սովետական մարդն է իր հոգեբանությամբ՝ պատերազմի տարբեր էտապներում: Հերոսներից Արզամ Վարդունին, Բենո Շառոյանը, Ուխաբովը առավել ամբողջական և հետաքրքիր գեղարվեստական կերպարներ են նախ և առաջ այն պատճառով, որ պատրաստի բնավորություններ չեն, այլ կյանքի կոնկրետ

պայմաններին և միջավայրին համապատասխան հոգեկան դիալեկտիկական զարգացում են ապրում: Դրանք խարակտերներ են, որոնք ունեն իրենց «զարգացման, աճի պատմությունը»:

Արգամ Վարդունին լեպի սկզբում պարծենկոտ, ֆանտազյոր, գրքային հերոսներով դաստիարակված, աշակերտական նստարանը նոր թողած երիտասարդ է: Նա պատերազմ է գնում հեշտությամբ թշնամական գեներալներ՝ գերելու, շքանշաններ ստանալու երազներով: «Ռազմաճակատ տանող դնացքը սուրում էր առաջ, բայց Արգամի միտքն առաջ էր սլանում ավելի սրընթաց: Նրա միտքն անցնում էր լեռներն ու տափաստանները, կտրում էր անսահման տարածություններ: Նա հրեակայում էր, որ ինքը հետախուզության մեջ է, մտնում է ֆաշիստական շտաբները, փաստաթղթեր է հափըշտակում, բարձրաստիճան մի սպայի գերած՝ հրացանի սպառնալիքով բերում է իր գունդը: Գեներալը սեղմում է նրա ձեռքը, գովում է, թերթերում գրում են Արգամ Վարդունու քաջագործությունների մասին: Բոլորը կարդում են ամենուրեք. կարդում են համալսարանի ուսանողները, դասախոսներն ու պրոֆեսորները... Արգամին կանչում են Կրեմլ՝ հերոսություն ասող տալու...»:

Ի՞նչ է կատարվում Արգամի հոգեկան աշխարհում սազմաճակատ ճանապարհովելու և նահանջի օրերից մինչև մեր գործերի հարձակողական ճակատամարտերը Կուրսկ-Բելգորոդ աղեղի մոտ: Հերոսի զարգացման այս պրոցեսի ճշմարտացիության մեջ է նրա հմայքը: Հենց նույն զնացքում, զեռ ճանապարհին, հեղինակը Արգամին դնում է այնպիսի պայմանների մեջ, որ նա իրական կյանքի ազդեցության տակ մի փոքր սթափվում է իր երազներից: Արգամը մտնում է սանիտարական գնացքը, որը զինվորներին տեղափոխում է հարավ: Կարճ զրույց է ունենում ոտքը կտրած մի զինվորի հետ և լսում է, թե ինչպես մի «նվազ ձայն» նորից կանչում է. «—Քո՛ւյր, մեռնում է փոքրից վիրավորը, քո՛ւյր...»: Պատերազմական իրականության այս պատկերները խոր հետք են թողնում Արգամի հոգեբանության վրա: «Արգամի մարմնով կրկին սարսուռ անցավ:

Նրան մոտիկ կարծես մահն էր իր սև թևերով սավառ-
 նում»։ Այդ գիշեր իր որմնաթախտին պառկած Արզամն «այլևս
 ոչնչի մասին մտածել չէր կարողանում»։ Իսկ արդեն ռազմա-
 ճակատում «առաջին ոմբակոծություններից ավելի ընկճվեց
 նա, և ամբողջովին ցնդեցին հավատի այն վերջին շիթերը, թե
 ինքը ողջ կմնա, կտեսնի հաղթանակը ու տուն կվերադառնա»։
 Արզամը խրամատից փախչում է և կարծում է, թե ամբողջ
 դամարտակը հետևում է իրեն, բոլորը հո են գնում։ Իսկ երբ
 Կարոն ու Սլավինը նրանց հարկադրում են վերադառնալ խրա-
 մատը և Արզամը նկատում է, որ վախը այս կամ այն չափով
 հատուկ է նաև իր ընկերներին,— սրտապնդվում է։ Սա հոգե-
 բանական նուրբ և ճշմարտացի մանրամասնություն է։ Բայց
 Արզամի հոգեկան վերածնության համար ավելի բնորոշ է և
 պատճառաբանված այն մոմենտը, երբ իր փախուստից ու
 գերմանացիների հոգեբանական գրոհը հո մղելուց հետո Կա-
 րոն նրան ասում է՝ «էլ իմ ընկերը չես լինի, եթե ուրիշ անգամ
 էլ...», իսկ Արզամը գլուխը ղնելով խրամաթմբին հենած իր
 թևերին, հանկարծ սկսում է «երեսայի պես հեկեկալ»։ Ըն-
 թերցողը հավատում է, որ այդ պայմաններում Արզամի պես
 երիտասարդի համար հենց այդ էր բնորոշն ու իրականը և այդ
 փորձությունից հետո նա այլևս երբեք չի լինի այն վախկոտն
 ու դատարկ երազողը, ինչպիսին էր առաջ։ Հետագայում, զա-
 նազան այլ հանգամանքներում, Արզամը դեռ զրսևորում է իր
 ումանտիկական, վերացական հասկացողությունների որոշ
 տարրեր, բայց ճշմարիտն էլ հենց այդ է։ Հեղինակը նրան մի
 հարվածով չի փոխում։ Արզամի բնավորության զանազան
 կողմերը ցույց տալու համար հեղինակը հաճախ կարողանում
 է շատ նուրբ ձևեր գտնել։ Օրինակ՝ նա մի տեղ Արզամին հա-
 մեմատում է Կարոյի հետ և զրանով հերոսի հոգեբանության
 շատ կարևոր կողմ է բացահայտում։ Այդ երկու զինվորները
 պատրաստվում են զնալ հետախուզության։ Արզամը հարց-
 նում է Կարոյին, թե արդյոք վերջինս այդ վտանգավոր գոր-
 ծին գնալուց առաջ նամակ գրե՞լ է սիրած աղջկան։ Կարոն
 պատասխանում է, որ չի գրել, որովհետև այդ օրը տեսել է
 Աննիկին և նա գիտի իրենց տրված հանձնարարության մա-
 սին։

«—Տեսել ես: Ի՞նչ անենք, որ տեսել ես: Հետախուզության գնալուց առաջ պետք է գրել» — ասում է Արգամբը:

Հեղինակը բացատրում է այս պիալոգը: «Ընկերները չհասկացան իրար: Հետախուզությունից առաջ սիրած աղջկան նամակ գրելն Արգամի համար սրբազան հրդուժի նշանակություն ուներ: Իսկ Կարոն չէր զգում այդպիսի հանդիսավորության անհրաժեշտությունը: Կյանքը նրա համար կյանք էր, ինչպես որ կար: Նրա հոգին կարիք չէր զգում կյանքն արվեստին նմանեցնելու»:

Արգամի կյանքում գեպերի նկարագրությունը ուղեկցւում է նրա հոգեկան կյանքի, նրա վրա տվյալ երևույթների թույլած ազդեցության բացահայտումով: Առաջին կանտուգիայից ու երեք օր ծանր վիրավորների շրջանում անցկացնելուց հետո Արգամի հոգեկան աշխարհում դարձյալ լուրջ փոփոխություններ են կատարվում: Եթե նա մի ժամանակ «հավատացած էր», թե միևնույն է, ուղջ չի մնա և դրա համար էլ դարձել էր «անտարբեր ու կորուլի շարժման անընդունակ», հիմա հակառակն էր տեղի ունենում նրա հետ: «Բոլոր ներվերը լարված էին, միտքը բորբոքված, գրգռված էր, սուր գերզգայնության մեջ էր: Ամեն ձայն ու շարժում, և ընկերների խոսքերը, և հողմի սուլոցը, և անտառների խշշոցը և հեււում երևացող հրացուքը, ամեն ինչ ազդեցություն էր գործում նրա վրա, ամեն ինչ տեսնում ու ամեն ինչ զգում էր ամենանուրբ ձայնորսիչի նման, տարածությունները մոտեցնող հեռագիտակի պես»: Սիրած աղջկա զոհվելը, թշնամու տերիտորիայում մնալը նորից կոփում են Արգամին, աստիճանաբար մաքրում նրան վերացականությունից ու ձևապաշտությունից: Ոգևորվելով Գրիշա Մակավելյչուկի մասին վեպ գրելու գաղափարով, Արգամն ուզում է գտնել խոսքեր, որ Գրիշան պետք է ասի իր դավաճան հորը՝ նրան սպանելու ժամանակ: Եվ ասա Արգամի գտած խոսքերը՝ նրան թվում են «վերամբարձ», նա արդեն լավ է տարբերում ճշմարիտ հեռանկարը անհող ֆանտազիայից, ռեալ իրականությունը՝ սխեմատիկ պատկերներից:

Կյանքը, պատերազմական դաժան փորձությունները Արգամին դարձրել են նաև լայնահայաց ու կենսասեր, մաքրել են նրան էգոիզմի տարրերից: «Քսաներեք տարի ապրելով

աշխարհում, նա երբեք այսպես չէր զգացել ոչ բնության գեղեցկությունները, ոչ էլ կյանքի հմայքը:

Կարծես նա նոր էր տեսնում աշխարհը, նոր էր նկատում, թե ինչպես ամեն մարդ՝ զինվոր ու հրամանատար, բուժքույր ու գեղջուկ ծերունի, նույնպես մի-մի հարուստ ու բաղմարովանդակ աշխարհներ էին»:

Վեսլի վերջում Արգամի զգացումներն ու մտքերը Ուխաբովի մասին լրացնում ու ամբողջացնում են Արգամի հոգեկան հասունացման պատկերը: Մասնակցելով Ուխաբովի հարցաքննությանը, նա չի կարողանում մոռանալ այդ հանցագործին: «Թվում էր, թե քսվեց լպրծուն մի սողունի ու դրանից բորոտվում էր նրա մարմինը»: Իսկ Ուխաբովի գնդակահարությունից հետո «Արգամը մտածում էր այն մասին, թե ինչպես մարդը կարող է իր թշնամին դառնալ, եթե իր կյանքը չի հարգում, եթե խավարում է նրա գիտակցությունը»:

Վերամբարձ դատողությունների սիրահար, պարծենկոտ, գրքային Արգամը պատերազմի բոցերի մեջ թրծվում է և դառնում ազնիվ, գիտակից ու զգայուն, միաժամանակ գործնական ու եռանդուն մարդ: Արգամի զարգացման այս պրոցեսը ճշմարտացի է և բնորոշ:

Ավելի հստակ, անկաշկանդ ու բնական է Բենո Շառոյանի հոգեկան դիալեկտիկայի պատկերը: Եթե Արգամի հոգեկան զարգացմանը հետևելու համար ընթերցողը պետք է շատ ընդմիջումներ անի, կարգա բաղմաթիվ այլ հերոսների և դեպքերի մասին, մինչև որ նորից հասնի իրեն հետաքրքրող Արգամին, ապա Շառոյանի դեպքում դրա կարիքը չի զգացվում: Վովչայի դեպքերի հետ սերտորեն առնչված և կյանքի նման բնական է ընթանում Շառոյանի վիպական գիծը մինչև գերությունից նրա փախուստը, սովետական երկու զինվորից բաժանվելը և պատահամբ գերմանացիներին հանդիպելը: Շառոյանը նույնպես միակ հերոսը չէ, որի մասին հեղինակը պատմում է վեպի այդ հատվածում, բայց Բենոն նրանց բոլորի հետ ճշմարտացի կապերի ու հարաբերությունների մեջ է: Մարդիկ ու դեպքերը համապատասխան ներգործություն են ունենում նրա հոգեկան կյանքի վրա, որոշում են նրա վարքագիծը: Բենո Շառոյանի դեպքում գործ ունենք իսկական վի-

պական սյուժեի հետ, որն ստեղծված է հատկապես հերոսի հոգեկան զարգացման պատկերը տալու համար:

Միտյայի կերպարը ցույց է տալիս պատանու հոգեբանության մեջ թափանցելու, նրա հոգին իր նրբություններով հասկանալու՝ հեղինակի կարողությունը: Միտյան նույնպես վեպում ոչ թե պատրաստի հերոս է, այլ զարգացում է ապրում: Թեև կորցրած Դմիտրին այն չէ, ինչ որ Բենոյի վրասնհաջող կրակող անփորձ պատանին:

Հր. Քոչարի վեպում հայտնագործություն է Ուխաբովի կերպարը, ինչպես նաև «ուխաբովչինան»: Այստեղ էլ հեղինակը վարպետորեն օգտվել է կլասիկ վեպի տրագիցիաներից: Բնավորությունն իր հոգեբանությամբ, արարքներով բացահայտվում է միջավայրին, տիպական հանգամանքներին համապատասխան: Ինդիվիդուալիզմի և մարդատյացության սոցիալական հիմքերը մեղանում ոչնչացվել են, բայց զաղափարի մնացորդները դեռ կան մարդկանց մեջ: Պատերազմը որոշ հող ստեղծեց այդ մնացորդների աշխուժացման համար: Ինդիվիդուալիստն այնպես է ցույց տալիս, թե ամենից ավելի է ատում թշնամուն և պատրաստ է մարտի նետվել ու քաջաբար տրորել նրան: Եվ այս դեպքում աչքի ընկնելն ու շքանշուն ստանալը պետք է դիտվի որպես նրա ծառայության դիմաց տրված ամենափոքր վարձատրություն: Նա պետք է մեծարվի թե ռազմաճակատում և թե վերադառնալուց հետո: Նա պետք է հատուկ դիրք գրավի մեր հասարակության մեջ, պետք է իրավունք ձեռք բերի լինելու ղեկավարների և ոչ թե հնթարկրվողների մեջ: Ուխաբովի այս հատկությունները միանգամից չին դրսևորվում, այլ աստիճանաբար: Սկզբում երևում են նրա այս արատների միայն առանձին արտահայտությունները: Երբ Կարոն նրան տպտակում է Աննիկին ցինիկաբար դրկելու համար, Պավել Ուխաբովն ասում Ս. «Սիրում եմ ուժեղ խփող մարդկանց»: Առաջմ այնպիսի տավորություն է տրտացվում, թե Ուխաբովը մեծահոգի տղա է, սիրում է ուժեղ բնավորության տեր մարդկանց: Բայց հենց այստեղ էլ նուրբ ակնարկված է Պավելի հարգանքի մասին դեպի դերմարդիկ: Հետագայում, պատերազմական բնորոշ պայմաններում Ուխաբովի բնավորության այս գծերն ավելի ու ավելի պարզ են

դրսևորվում: Հոսսայիտալում Մարիա Վովկի հետ ունեցած խոսակցության ժամանակ Պավելը մի ամբողջ տեսություն է դարգացնում «իշխողների» և «ենթարկվող զանգվածների» մասին: «Ես ինքնուրույնություն սիրող մարդ եմ, ուրիշի կամքը լուծ է իմ ուսերին: Նույնիսկ անասունները հաճույքով չէ, որ իրենց վիզը լծի տակ են դնում: Եթե ուրիշները մեծ մարդիկ են, պետերի իրավունքներ ունեն իրենց նման հարցուրավոր, հաղարավոր ուրիշ մարդկանց վրա, ինչու ես չեմ կարող մեկը լինել այդ քչերից, ինչու պետք է ես ենթարկվող զանգվածների մեջ լինեմ...»:

Ինչպես բոլոր ինդիվիդուալիստները, այնպես էլ Ուխաբովը առանձին, գրեթե գերբնական նշանակություն է տալիս բնածին խելքին և չի հավատում կյանքում ձևոք բերածին, գիտությունը: Նա բավական կարգացած մարդ է, բայց ինչպես ինքն է ասում, կարդում է միայն բարդ գրքեր, զսլոցը թողել է, գտնելով, որ կրթությունը բան չի տալիս մարդուն: «Իսկ ամեն կրթված մարդ խելոք չի լինում», — փիլիսոփայում է նա: Ուխաբովը չի սիրում մարդկանց, պատճառաբանելով, որ մարդիկ էլ իրեն չեն սիրում: Նա չի ցանկանում բացատրել, թե ինչու մարդիկ իրեն չեն սիրում, բայց պատրաստ է վրեժխնդիր լինել մարդկանցից այդպիսի վերաբերմունքի համար: «Ինձ չեն սիրում, ես հակակրանք եմ հարուցում մարդկանց մեջ: Դրա համար էլ ես չարացել եմ ու չեմ սիրել բոլոր ինձ շփոթողներին, չեմ սիրել մարդկանց: Ու լավ է, որ իշխանություն չեմ ունեցել, թե չէ վայն եկել էր նրանց...»: Հետագայում հեղինակը ցույց է տալիս, թե ինչպես բնորոշ պայմաններում Պավելի այս սպառնալիքը զործադրություն է գտնում: Նրա մարդատյացությունը, որպես ավելի շատ վախկոտի, քան թե քաջի հատկություն, դրսևորվում է գերիների նկատմամբ ցուցաբերած վերաբերմունքի մեջ: Ուխաբովի «տեսակետն» է ոչնչացնել բոլոր գերիներին անխտիր: Նրա սիրած ֆրագներից է «թշնամու դիակները հաճելի են բուրում»: Երբ գերմանացիները կանգնում են դիրքերի մեջ և «խելագար ձայներով» հայտնում հանձնվելու իրենց պատրաստակամությունը, Ուխաբովն ասում է. «Մի կրակեք, տղերք, ես կզնամ, այդ նախիրը կքչեմ այս կողմը»: Իսկ ինչպես է նա քշում «նախի-

րը»։ Գերիների շարքերի կողքով անցնելով երկու անգամ «կրակահերթ» է արձակում «եզրերից գնացողների վրա» և Աննիկը տեսնում է, թե ինչպես «Ֆաշիստ զինվորները գլորվում էին գետնին այդ կրակահերթից»։ Առանց հրամանի գերիներին զնդակահարելը Պավելը պատճառաբանում է նրանով, որ չի ուզում «փաշփայել» նրանց։ Սովետական ազնիվ մարդիկ լի էին ատելությունքով դեպի մեր երկիրը ներխուժած դավթիչները, բայց Ուխաբովի մեջ այդ ատելությունը չէ, որ խոսում է, այլ մարդատյացությունը։

Ուխաբովի կերպարը լրացվում ու ճշտվում է նրա սիրտ պատմությամբ։ Մարիա Վովկին արած նրա խոստումների, ինքնախարադանումների մեջ երևում են մեծամտության ու հնամենիության սաղմերը, իսկ հետո, աստիճանաբար դա դառնում է Ուխաբովի բնավորությունը։ Բուրգենկոյի հարցին, թե ինչի համար է կոչվում Ուխաբովը, սա պատասխանում է. «Ես ուզում եմ պատերազմից հետո կուրծքս զարդարած վերադառնամ և ամեն համբուլ շհամարձակվի ինձ ասել՝ այստեղից վեր կաց, այստեղ նստիր։ ... Ես ինքս էլ կարող եմ ուրիշներին կշտամբել, ես էլ եմ ուզում իրավունք ձեռք բերել ժողովուրդներից հիշեցնելու և ինձ արժանի տեղ պահանջելու կյանքում»։ Բուրգենկոն իրավացիորեն համարում է նրան «հիվանդ» մարդ, իսկ նրա հիվանդությունը բնորոշում է որպես «չարուս էգոուս» — «չար էգոիզմ»։ Բայց Ուխաբովի հիվանդությունն ավելի վտանգավոր է, քան էգոիզմը։ Նրա տեսությունը առյուծների և ոչխարների մասին շատ էլ չի տարբերվում գերմարդու արհամարհանքից դեպի ժողովուրդը։ Խնջույքի ժամանակ Ուխաբովը ճառ է ասում, որով ուզում է աչքի ընկնել, դուր գալ գեներալներին։ Ահա թե ինչ է ասում նա. ... «Եթե ոչխարների բանակն առյուծներն առաջնորդեն, այդ բանակը անպարտելի է։ Իսկ եթե առյուծների բանակը ոչխարներն առաջնորդեն, այդ բանակը կորած է։ ... ուզում եմ ասել՝ ինչ կլինեք մեր վիճակը, եթե մեկ շառաջնորդին մեր հանձարեղ գեներալները»։ Ընկ, Վ. Ղազանչյանն այս վկայի մասին իր հոգվածում, որի հիմնական դրույթների հետ մենք համաձայն ենք, — Ուխաբովի այս համեմատությանն ու ճառին նշանակություն չի տալիս։ Ուխաբովի «կյանքի էվո-

լյուցիան և բարոյական անկումը համոզիչ գույններով» նկարագրված համարելով, նա «ավելորդ» է համարում Ուխաբովի միջոցով «առյուծների և ոչխարների թեորիայի» առաջ քաշումը «դիվիզիայի քեֆի ժամանակ»: Մեր կարծիքով այդ «քեֆի» ամբողջ հետաքրքրութունը հենց նրանում է, որ Ուխաբովի այդ ելույթով հստակվում, ճշգրտվում է «ուխաբովչինայի» էությունը, հետևապես նա ոչ միայն ավելորդ չէ, այլև հեղինակի կողմից տեղին դառնված և արտահայտիչ «մանրամասնություն» է:

Ուխաբովը մեծ կոնֆլիկտի մեջ է իր շրջապատի մարդկանց հետ, իր ժամանակի տիրապետող գաղափարախոսություն՝ մարքսիստական գրույթների հետ՝ անհատի և մասսաների դերի հարցում պատմության մեջ: Այդ կոնֆլիկտը վերջում ճիշտ լուծում է ստացել: «Մեծն Պավել Սավելևիչը» ղեկավարում է մինչև հանցագործություն: Բոլորին հետաքրքրում է, թե այդ «քաջ» ղինվորը ինչ պատճառներով է հասել այդպիսի անկման: «Հնարավորություն կար, որ ապրես, գոնե մի քիչ ապրես քեզ համար» — պատասխանում է Ուխաբովը այս հարցին: «Քեզ համար» և նրանց համար, բանակի և ժողովրդի համար, — ըստ Ուխաբովի տարբեր բաներ են: Մինչև հիմա նա իր համար չի ապրել, իր համար ապրել՝ նշանակում է ապրել «փաշայի» պես, աղջիկների քարշ ստալ իր անկողինը, քեֆեր սարքել, իսկ իր գործերն ստուգելու փորձ կատարող սպային գաղտնի սպանել: Բնական է նաև, որ Ուխաբովը ղինվորական տրիբունալում ֆատալիստ է դառնում: «— Ճակատագիր է, գուցե այսպես պիտի լիներ»: Պավել Ուխաբովի անփառունակ վախճանը գեղարվեստական արտահայտությունն է այն իրողության, որ սովետական հասարակության մեջ անհատապաշտությունը, գերմարդու պաշտամունքը արմատներ չունեն և եթե հանդես են գալիս, ապա միայն հանցագործության միջուկով: Ուխաբովի կերպարը շատ բան է ասում այն տարրերի մասին որոնք խզելով կապերը աշխատավորության հետ և դողալով նրա արդար գատաճատանից, աշխատում են արդարացում որոնել այն ողորմելի փիլիսոփայության մեջ, թե իրենք ժողովրդից բարձր են կանգնած:

Հր. Քոչարի մյուս շարքային զինվորների հոգեկան կյանքը թեև նույն հետևողականությամբ չի բացահայտվում, ինչպես Արզամի, Շառոյանի; բայց յուրաքանչյուրին հեղինակը կարողացել է օժտել այնպիսի հմայիչ հատկություններով, որ նրանք լրացնում են զինվորական կոլեկտիվի նկարագիրը և դառնում հիշվող կերպարներ: Սրանց թվում կարելի է նշել շատերին—Միխայիլ Վեսյուլի, Կարո Խաչիկյան, Իգոր Սլավին, Աննիկ Զուլալյան, Մարիա Վովկ, Արսեն Տոնոյան, Ֆերանյան, Սադիխով:

Միխայիլ Վեսյուլին նահանջի մասին իր անկեղծ դժգոհությամբ և ուխաբով շինացի նկատմամբ տաժած բուռն ատելությամբ, Կարոն իր քախոսությամբ ու հաստատուն բնավորությամբ, ներքին հոգեկան կորուվով, Աննիկն իր հետևողական սիրով, Մարիա Վովկն իր շարժուն, բոլորին վշտակեցիլու և բոլորի հետ ուրախությունը բաժանելու բնավորությամբ, Ֆերանյանը «հայ անունն անպատիվ շանելու» իր ջերմ ու սրտառուչ սկզբունքով—ամեն մեկը մի ինքնատիպ մարդկային զեղեցկություն է, սովետական մարդու լավագույն հատկությունների մարմնացում: Իգոր Սլավինի և Արսեն Տոնոյանի մեջ չի կարելի չտեսնել հեղինակի անկեղծ պոետական հիացմունքը դեպի սովետական մարդու բյուրեղյա ազնվությունը, հումանիզմն ու լավատեսությունը: Իգոր Սլավինի—այդ «մի քիչ կոմիկ», հումորի զգացմունքով օժտված երիտասարդի երազները տիեզերքի խորքը թափանցելու, նրան տիրելու մասին—ներկայիս առաջավոր մարդկության երազներն են, որոնք արդեն իրականություն են դառնում սովետական գիտնականների և ինժեներների ստեղծագործ աշխատանքով: Իգորի հետաքրքրություններն անսահման են, մարդու կարողությունների մասին նրա հավատը՝ ամուր և անսասան: «Որդերն իրենց փոսերից դենը չեն տեսնում, իսկ մարդն ամբողջ աշխարհն ու տիեզերքն է տեսնում: Ես շատ անգամ եմ Մարսի վրա էքսկուրսիա գնացել, իսկ գիտես ինչքան հեռու է Մարսը մեզնից»—ասում է նա: Կամ՝ «Ես վաղվա մասին եմ մտածում, մտածում եմ նաև եկող սարվա և բոլոր եկող տարիների ու դարերի մասին...»: Իգոր Սլավինի,—Տուլայի զինագործի որդու, որն ավարտել է տեխնիկումն ու «եթե ողջ մնա»

ինստիտուտ պետք է մտնի,—հրազների գեղեցկութունն ու
ռեալութունը կոնկրետացված է մասնավորապես նրա հետե-
յալ խոսքերի մեջ. «Եթե ողջ մնամ, ընկերներ, ամբողջ աշ-
խարհն իմը կլինի, կսուրամ նրա մի ծայրից մյուսը: Այն ժա-
մանակ գուցե մի մարդու համար ինքնաթիռ էլ ստեղծեն,
նստեն մեջք և տանդ բակից ուղղակի երկինք բարձրանաս և
թռչես, իջնես ուր սիրտդ ուզում է՝ Վովչա, Երևան, Տուլա,
Կրե: Եվ կարող ես սիրածդ աղջկա հետ ժամադրություն նշա-
նակել երկնքում, նրա հետ միասին լող սառ լուսնի շողերի
մեջ...»:

Իդորը դեռ բոլորովին երիտասարդ է, չի սիրահարվել և
չի թաքցնում իր հետաքրքրությունը դեպի աղջիկները: Պա-
տերապմի դաժան օրերին շատ բնական է և բնորոշ աղջիկնե-
րի ծիծաղ լսելու նրա բուռն ցանկությունը: «Ամեն տեղ էլ աղ-
ջիկներ կան... բայց այստեղ ոչ մեկը չկա... Առանց կատակի,
ընկերների, սոսկալի տանջող ցանկություն կա մեջս աղջկա
ծիծաղ ու քրքիջ լսելու... Ոչինչ պետք չէր, տղնիվ խոսք,
տղերք, միայն մեկը լիներ այստեղ, խոսեր, շաղակրատեր,
ծիծաղեր, թեկուզ տգեղ լիներ, բայց լավ ծիծաղ ունենար...
Ինչ եք ասում, ինչ եք ասում, հի-հի-հի... Ձի կարող պատա-
հել, հա-հա-հա... Այ թե ինչ կցանկանայի ես: Այդքանով էլ
կիրջանկանայի...»:

Տոնոյանի խարակտերն ստեղծելիս հեղինակը նկատի է
ունեցել նրա սոցիալական էությունը: Տոնոյանը կոլտնտե-
սական է, նախկին գյուղացու որդի, այսինքն միշտ հողի հետ
գործ ունեցած, հողից բարիքներ ստացող մարդ: Բնական է,
որ մարտերից մեկում ուժեղացած թուլությանից առաջացած ձագարի
մեջ մտնելով նա բռնով հող է վերցնում այնտեղից և մոտեց-
նում դեմքին, շնչում է նրա «բուրմունքը»: Ավելի արտահայ-
տիչ դետալ է նրա հետևյալ բացականչությունը՝ «Մե՛ղք է հո-
ղը»: Արսենի համար թանկագին բան է հողից քաղած բա-
րիքը և նրա մեջ բնավորություն է դարձել այդ բարիքը նպա-
տակահարմար ձևով օգտագործելը, մարդկանց ծառայեցնելը:
Դրանով է բացատրվում այն, որ Արսենն ինքը չի ծխում,
բայց մախորկան պահում է և տալիս ընկերներին այն ժամա-
նակ, երբ դրա կարիքը չափազանց մեծանում է, երբ ընկեր-

ներն առանց մախորկայի ալիս չեն կարող մնալ: Նրա ազնիւ «գեղջկական» հոգու հետ է կապում հեղինակը նաև Արսենի վերաբերմունքը դեպի երեխաները: Տոնոյանը համարյա սառած Միտլային շալակած տանում է հրամանատարական կետ: «Այն միտքը, որ կարող է տանել ու դամարտակի հրամանատարի՝ կապիտան Մալիշիի առաջ դնել փոքրիկ միտլայի սառած դիակը, սարսափեցրեց նրան, ինչպես որ առհասարակ սարսափելի էր ամեն մի երեխայի մահը նրա գեղջկական հոգու համար»: Բայց Արսենի հոգեկան կյանքի նրբութիւնների բացահայտման առաւել հաջող պատկերը գերմանական ժամացույց և դուլպաներ ստանալու պատկերն է: Գիշերը դուրս գալով բլինդաժից, Տոնոյանը տեսնում է, որ «իր կողքին կուշ եկած նստել է գերմանական մի ղինվոր, կարծես պաշտպանւում է սառնամանիքից»: Տոնոյանը հրում է նրան ավտոմատի փողով և թվում է, թե ավտոմատը կալավ «ժեռ քարի»: Պարզվում է, որ դա վիրավորված և տեղն ու տեղը սառած ղինվոր է: Նա տեսնում է այդ ղինվորի ղեմքը, ոտքերը: Սապոգները ոտքերից հանված են, հրեում են գորշ դուլպաները: Դրանք այն դուլպաներից են, որոնցից տվել էր Տոնոյանին նրանց ավազը: «Այդ նմանութիւնը տեսնելով Տոնոյանը նույն րոպեին ծակծկոցներ զգաց ոտքերում»: Տոնոյանն ստացել է նաև գերմանական ժամացույց, որը գիշերը նրան հանգիստ չի տվել, չի թողել քնելու: Դիակի այդ տեսքը և այն միտքը, որ այդ ժամացույցը «այսպիսի մեկի թևի վրա է չկկացել մինչև Արսենին հասնելը»—Տոնոյանին տանջում է: Նա ժամացույցը նետում է ձորակի կողմը, վերադառնալով բլինդաժը, չի կարողանում հանգստանալ, մինչև որ դուլպաները նույնպես չի հանում և իր սեփական ոտնալաթերով չի փաթաթում ոտքերը: Արսենի այդ հոգեվիճակի պատկերը վեպի ամենազեղեցիկ էջերից է:

Նուրբ հոգեբանական շարիխներով Քոչարն ընդգծել է շատ ուրիշ կերպարների բնավորութեան այս կամ այն կողմը: Հիշենք, օրինակ, այն «մանրութիւն», թե ինչպես Մալիշը սկզբում հանում է ծոցագրպանից իր սեփական ինքնահոս գրիչը՝ Ուխարովի մասին դատաւճիռը ստորագրելու համար, բայց հետո գրպանն է դնում այն և սեղանի վրա դտնվող «փայտե»

գրիչով է ստորագրում: Մի շարք դեպքերում հաջող են բացահայտված հրամանատարներից Արշակյանի, Յուրչենկոյի, գեներալներից՝ Գեյլաձեի հոգեբանության որոշ կողմերը: Գեյլաձեն ֆիզիկապես և հոգով առողջ, կայտառ, արտաքին ղինվորական խստության տակ բարի սիրտ թաքցնող մարդ է: Պարծենկոտության խառնուրդը սազում է Գեյլաձեի հուանդուն բնավորությանը և դարձնում է նրան կոնկրետ ու կենդանի: Այս գեներալը ցույց է տրված տարբեր պայմաններում, բայց ամենից ավելի հաջող է նա մարտերը ղեկավարելու մոմենտներին:

Սակայն իր այս վնասում Հր. Քոշարը հետևողական չէ «Հոգու դիալեկտիկայի» կիրառման մեջ: Օրինակ. գեներալների կերպարներն ստեղծելիս հեղինակը գրեթե չի դիմում հոգեբանական վերլուծությունների: Այս գեպքում նրա ոճն ուրիշ է: Գեներալներն արդեն պատրաստի, իդեալական գեներալներ են, ղվարդիական սերնդի այն կոմունիստ ղինվորականներից, որոնք ղինված հեղափոխության փորձով հասել են մինչև Հայրենական պատերազմը և այստեղ էլ անսխալ ղեկավարում են իրենց վստահված բնագավառը: Եթե Լուզանսկոյը գեմ է եղել բանակի դարնանային հարձակմանը, կամ հիմա նպատակահարմար չի համարում այս կամ այն տակտիկական հարձակումը, ապա նա միաժամանակ ղինվորական է և իրաւիւնք չի վերապահում իրեն առարկել բարձր հրամանատարությանը: Այսպիսի առանձին ակնարկություններով էլ սահմանափակվում է Լուզանսկոյի, որպես լավագույն գեներալի, ներքնաշխարհի, Գերագույն հրամանատարության պլանների մասին ունեցած տեսակետների, ժամանակակից պատերազմի մասին նրա հայացքների պատկերումը: Լուզանսկոյը հողատար է ղինվորների նկատմամբ, ուշագիր, հաշվի է առնում նրանց տրամադրությունները, այցելելով ղորամասերը ջերմ ղրուցներ է ունենում ղինվորների հետ: Բայց այս բոլոր արտաքին կեղև են, որի տակ թաքնվածը—գեներալի մտքերը, ղգացումները, բնավորությունը, աշխարհըմբռնողության կոնկրետ կողմերը չեն բացահայտվում: Եթե այդ մասին որեէ բան ասվում է, ապա կաշկանդված, կցկտուր: Հեղինակը մի տեղ հաջող ընդհանրացում է անում «Ժողովրդական ղորավա-

րի» մասին: «Մեծագույն կորուստներով հաղթանակը ժողովրդական զորավարին հոգեկան բավարարություն չի բերում, հակառակը՝ ճնշում է նրա հոգին, տանջում է խիղճը երկար ժամանակ, գուցե և ամբողջ կյանքում»: Այս խոսքերը վերաբերում են Գեղաձեին, բայց ոչ Գեղաձեի, և ոչ մյուս գեներալների մոտ այս և նման մտքերը չեն արտահայտվում որպես կոնկրետ կերպարի խոհեր ու ապրումներ, իրադարձությունների մասին հերոսի մտորումներ, դրանք հեղինակի մտքերն են: Հեղինակը փորձում է լույս սփռել Լուգանսկոյի ներքին ապրումների, ռազմաճակատի դրության մասին նրա տագնապալից խոհերի վրա: «Իրենց ռազմաճակատում» «իրերի ընդհանուր դրության» փոփոխության կապակցությամբ նա վախենում է, որ նախատեսված հարձակումը սխալ լինի. «սխալի նմանվող ինչ-որ բան»: Այստեղ շատ մեծ հնարավորություններ են առաջ գալիս խորանալու զորավարի մտքերի ու հայացքների մեջ, ավելի կոնկրետ ցույց տալու նրա զորավարական տաղանդն ու խորաթափանցությունը: Բայց հեղինակը շատ շուտ ընդհատում է Լուգանսկոյի այդ մտքերը, անցնում է խորհրդակցության նկարագրությանը և վերջում նշում է, որ եկավ բանակի հրամանատարը և հայտնեց հարձակման պլանի փոփոխման, այժմ արդեն նահանջելու մասին: Նահանջը նույնքան ծանր բան է այդ պարագաներում: Ի՞նչ էր մտածում այժմ Լուգանսկոյը, դո՞ւ հեր հարցի այդպիսի լուծումից, ի՞նչ ապրումներ ունեցավ: Ընթերցողն իմանում է միայն այսօրվանը, որ դեներալի մեքենան դարձյալ սուրում էր դեպի առաջավոր զորամասերը և նա «մտադրիլ» նայում էր շուրջը:

Ճիշտ է, Հր. Քոչարի հրամանատարները խորիմաստ մըտքեր են արտահայտում, փիլիսոփայում են կյանքի մասին, նրանց ասածներից շատերը կարող են թեավոր խոսքեր դառնալ: Բայց այդ բոլորը նրանք ասում են զրույցների, խորհրդակցությունների, առօրյա խոսակցությունների ժամանակ, ինչպես ականարկի մեջ: Նրանք բոլորն էլ կոմունիստներ են և հեղինակը չի սխալվում, որ աշխարհայացքի տարբերություններ չի նշում նրանց մեջ: Բայց աշխարհայացքի նույնությունը բնավորությունների համահարթեցում, կյանքի հակասությունների ընկալման ու մեկնաբանության միօրինակություն չի

նախորդում: Մինչդեռ վեպի շատ հերոսների մեջ նկատվում է այդ միօրինակությունը: Երբեմն գեներալներն ու հրամանատարները ունեն որևէ լավ պիծ, որ հիշողության մեջ հետք է թողնում, օրինակ, Դեմենտեր, Կապակովը, Արշակյանը: Տարբեր են նրանք նաև իրենց կենսագրություններով, մանավանդ գեներալներից Լուգանսկոյը և Յասնոպոլյանսկին: Բայց խարակտերները, մանավանդ գեներալների ու հրամանատարների, չեն զարգանում, նրանց մեջ կարծես ամեն ինչ նախօրոք չափված-ձևված է, վերջնականապես հաստատված: Գեներալների դատողությունները Հայրենական պատերազմի, նրա պատճառների, ընթացքի և հակասությունների մասին մակերեսային են, թուղիկ: Կարճ ասած, երբ հերթը հասնում է գեներալներին ու բարձր հրամանատարության ներկայացուցիչներին, հեղինակը հեռանում է «հոգու գիպսիկոտիկան» պատկերելու սկզբունքից, առհասարակ հոգեբանական վերլուծությունից դիմելով ավելի պարզունակ ոճերի—նկարագրայնության, հեղինակային հաճախակի միջամտությունների:

2

Հայրենական պատերազմի մասին ծավալուն վեպերից ժամանակակից ընթերցողը մեծ պահանջներ ունի: —Պատերազմական իրականության ճշմարտությունը իր խորությամբ, կյանքի հակասություններով—գույն համառոտակի այսպես ձևակերպվի այդ պահանջը: Դիտավորյալ այստեղ չենք օգտագործում իրականության «ճշմարտացի արտացոլում» բառերը, որովհետև պատերազմի մասին ամենաթույլ երկերի մեջ անգամ կան ճշմարտության հատիկներ, արտացոլված է իրականության որևէ կողմը և այդ երկերն էլ զուրկ չեն ճանաչողական արժեքից: Եթե հարցին մոտենանք միայն այդ տեսակետից, կարող ենք մեր վեպերի մասին ասել գրականագետ Կուլնեցովի դարձվածքով՝ «պարզ արտացոլման առումով քիչ բան չի արտացոլված»: Բայց այդ չէ այժմ մեր ժողովրդի պահանջը: Կյանքի համարձակ և լիարյուն, ոչ թե կցկտուր ու կաշկանդված արտացոլում, կյանքի նուս բացատրություն և ոչ թե միայն վերարտադրություն:

Մեր միտքը պարզելու համար դիմենք Ալեքսանդր Բեկի «Несколько дней» վիպակին, որ «Волоколамское шоссе»-ի շարունակությունն է։ Այս վիպակի հերոսներ գեներալ Պանֆիլովն ու գումարտակի հրամանատար Մոմիշ-Ուլին վարել են ամենադժան, ծանրագույն մարտեր Մոսկվայի տակ, 1941 թվականի աշնանը։ Հեղինակը նրանց հայրենասիրությունը տեսնում է ոչ միայն այն բանում, որ նրանք լավ էին կռվում, դիմանում էին թշնամու անասելի ճնշմանը, այլև նրանում, որ տանջվում, տառապում էին լուծելու համար այն հարցը, թե ինչի՞ հետևանք էր նրանց, այսինքն մեր բանակի նահանջը գերմանական բանակների առաջ, ինչո՞ւ սովետական բանակը պատերազմի հենց սկզբից լիակատար պատրաստությամբ մեջ չէր ագրեսորին ջախջախիչ հարվածներ հասցնելու և երկրի սահմաններից ետ շարտելու համար, ինչու մենք չկարողացանք խուսափել միլիոնավոր զոհերից և երկրի էկոնոմիկայի զգալի քայքայումից, ունենալով դրա համար բոլոր անհրաժեշտ պայմաններն ու հնարավորությունները։

Գեներալ Պանֆիլովի տեսակետից պատերազմը պահանջում է վերլուծություն—«разбор»։ Հրամանատարը, այն էլ գեներալը, չի կարող իր համար մինչև վերջ չպարզել պատերազմի հետ կապված բոլոր կնճռոտ հարցերը։ Գուցե նա չի կարող դրանք բոլորը լուծել, նա մենակ շատ բանում կարող է անդոր լինել, բայց դրանց մասին շտաժել՝ նա չի կարող, անմիջականորեն պատերազմող մարդը չի կարող կարծիք չունենալ այդ բոլորի մասին։ Ալեքսանդր Բեկի վիպակում գեներալ Պանֆիլովն ու Մոմիշ-Ուլին չեն խուսափում պարզելուց այն սխալները, որ կապված են երկրի և բանակի բախտը ճիշտ տնօրինելու հետ։

Մոմիշ-Ուլին եկել է Պանֆիլովի մոտ պատմելու իր գումարտակի մասին և ասել է ամբողջ ճշմարտությունը։ Բայց նրա գլուխը լիքն է խառը մտքերով, սիրտը՝ ծանր զգացումներով, որոնք կապված են ոչ միայն իր գումարտակի, այլև ամբողջ բանակի և երկրի ճակատագրի հետ։ Պանֆիլովը կարգում է նրա սիրտը։

«Դուք երևի մտածում եք,—դիմում է նա Մոմիշ-Ուլուն,—«Ծն բաց արի նրան ամբողջ հոգիս, սրտանց ցույց

տվի բոլոր տանջանքներս, իսկ նա ուզում է օձիքն ազատել
հրկու-հրեք մարտի մանր վերլուծությունը»։ Այդպիսի է»։

Մոմիշ-Ուլին խոստովանում է, որ այդ իրոք այսպես է։
Այն ժամանակ Պանֆիլովը շարունակում է.

«—Երևի մտածում եք՝ «Թող մի պատասխանի՝ ինչո՞-
հնք մենք նահանջում։ Ինչո՞ւ գերմանացիներն արդեն այս-
քան ժամանակ քշում են մեզ։ Ինչո՞ւ մենք թողինք նրանց մո-
տենալու Մոսկվային։ Թող սրան պատասխանի»։ Ախր մտա-
ծում եք այդպես։

—Այո՛, շիտակ պատասխանեցի ես,—շարունակում է Մո-
միշ-Ուլին։

Պանֆիլովը բարձրացավ, թեքվեց դեպի իմ ականջը. ես
նրա բեղերի տակ նորից նկատեցի խորամանկ ժպիտ։

—Կասեմ ձեզ, ընկեր Մոմիշ-Ուլի...—Նա խոսում էր ոչ
առանց խորհրդավորության, ես սպասում էի հայտնության։—
Կասեմ ձեզ, ես այդ չգիտեմ»¹։

Կարևորն այստեղ ոչ այնքան այն է, որ Պանֆիլովը չգի-
տե նահանջի պատճառները, որը և անկեղծորեն խոստովա-
նում է Մոմիշ-Ուլուն, որքան այն, որ թե նա և թե նրա խո-
սակիցը մտածում են այդ հարցերի մասին, ժողովրդական
դարձվածքով արտահայտված՝ «գլուխ են տրաքեցնում» դրանց
վրա։ Բնորոշ է, որ հեղինակը Մոմիշ-Ուլու բերանով ձևակեր-
պել է նրանց տանջող խոհերը «терзание» բառով։ Բացի
դրանից, Պանֆիլովը, ինչպես և պետք էր սպասել, չափազան-
ցում է իր անգիտակցությունը։ Մի քանի տող ներքև պարզ-
վում է, որ նա ունի իր կարծիքն այդ հարցերի մասին, իր եզ-
րահանգումները, որոնք արդյունք են լուրջ մտածումների,
հրեույթների խորաթափանց վերլուծության։

«—Ի միջի այլոց այդ ամբողջովին այդպես չէ,—ինքն
իրեն ուղղեց Պանֆիլովը։—Որոշ շատ էական բան մենք ձեզ
հետ միասին գիտենք։

Նա թվարկեց մեր ռազմական անհաջողությունների մի
շարք պատճառներ։ Իհարկե, այդ պատճառները հայտնի էին

¹ Ж.-л., „Новые мир“, № 3, 1960, стр. 135. (Թարգմանությունը
Մերն է = Զ. Ղ.)։

նաև ինձ,—շարունակում է պատմել Մոմիշ-Ուլին,—գերմանական բանակը պատերազմի մեջ մտավ արդեն մոբիլիզացված, Եվրոպայի դաշտերում մարտերի մեջ նա ձեռք էր բերել ինքնավստահություն, ռազմական փորձ, նա ուներ առավելություն տանկերի, ավիացիայի մեջ:

— Էլ ինչ: Հանկարծակիություն,—հարցական ինտոնացիայով ձգեց նա:—Այո, հանկարծակիություն: Բայց ինչո՞ւ մենք այդ նրան թույլ տվինք: Ինչո՞ւ անուշագիր եղանք: Ինչո՞ւ արհամարհեցինք ռեալությունը:

Նա տալիս էր այդ հարցերն ինքն իրեն, չնայելով իմ վրա, չհրավիրելով պատասխանի: Նա պարզապես բացում էր ինձ իր ներքին աշխարհը, անկեղծությամբ էր հատուցում անկեղծությունը: Հավանաբար նա կարող էր դեռ շատ բան ասել, բայց զսպում էր իրեն: Ընդմիջումը շարունակվեց որոշ ժամանակ: Հետո նա դաբձավ ինձ.

—Ահա, ընկեր Մոմիշ-Ուլի, թե ինչումն է, որպես ինձ թվում է, մեր մեղքը,—արհամարհանքով վերաբերվեցինք ռեալությանը: Իսկ նա չի ներում այդ: Դուք հասկանո՞ւմ եք ինձ»:

Ալեքսանդր Բեկի նկարագրած զինվորականները մտածում, կշռադատում են բարդ հարցերը, ուզում են պարզել գեթ իրենց համար սովետական բանակի, երկրի անպատրաստ լինելու պատճառները պատերազմին: Դրանից նրանք պակաս լավ հայրենասերներ չեն դառնում, պակաս չեն օժտված բարձր գաղափարայնությամբ: Նրանց ապրած հակասությունները ժամանակի հակասություններն են:

Պատերազմին նվիրված սովետահայ արձակի մեջ չի նկատվում այդ համարձակությունը: Նրա մեջ գրեթե չի խոսվում սովետական հրամանատարների ծանր մտքերի մասին, չեն բացահայտվում նրանց սխալները, որոնք այսպես թե այնպես եղել են և չէին կարող չլինել: Դրա հետևանքով կերպարները ճզմվում են նեղ կաղապարների մեջ, իսկ դրանով միակողմանի, թերի է պատկերվում ժամանակը: Դա տանում է դեպի շեղումը մեծ գրականությունից: Որոշ գրողներ կաշկանդում են իրենց այն մտայնությամբ, թե այդ բնույթի դատողությունները իրենց հերոսներին կարող են դարձնել վախ-

կոտ, կասկածամիտ, քաղքենի: Քր. Թափալցյանի «Պատերազմ» վեպում կա այսպիսի մի քանի տող: Քաղղեկ Սանասարյանը դասակի հրամանատար Արամի հուզված պահին սկսում է նրան բացատրել մեր բանակի նահանջի պատճառները: Հեղինակը, որ սովորաբար շարադրում է Սանասարյանի ճառերը, այստեղ ոչ մի խոսք չի ասում այն մասին, թե քաղղեկի պատկերացմամբ որո՞նք էին այդ պատճառները և բավարարվում է ընդգծելով. «Նա բացատրում էր մեր ժամանակավոր նահանջի պատճառներն այնքան պարզ, այնքան լավ, որ Արամին թվում էին այդ բոլորը նորություն են»: «Պարզ» ու «լավ» կարելի է բացատրել այն, ինչ պարզ ու լավ գիտես: Բայց Սանասարյանը, այն էլ պատերազմի առաջին օրերին, հաղիվ թե այդքան լավ իմանար նման բարդ հարցերի պատասխանը: Հեղինակը կարծում է, թե Սանասարյանին ներկայացնելով որպես նահանջի պատճառներին քաջատեղյակ մարդ, արդեն ստեղծում է քաղաքականապես հասուն և նվիրված մարդու կերպար, մինչդեռ իրականում նա զրկում է Սանասարյանին բոլորին հուզող հարցերի մասին մտածելու, խորհելու հատկություններից, դարձնում է նրան սխեմա: Մենք ավելի շատ գեներալ Պանֆիլովին ենք հավատում, որն անկեղծորեն խոստովանում է, թե չգիտե այդ լուրջ հարցի պատասխանը, քան թե Սանասարյանին, որը «բացատրում է մեր ժամանակավոր նահանջի պատճառներն այնքան պարզ, այնքան լավ»...

Բայց այստեղ չպետք է մոռանալ մի հանգամանք: Թափալցյանի վեպի երկրորդ հատորը լույս տեսավ 1949 թվականին, պարտիայի XX համագումարից շատ առաջ և հեղինակից ավելին պահանջել չէր կարելի: Այն ժամանակ շատերն էին այդ սխեմայով՝ «լավ» ու «պարզ» բացատրում նահանջի պատճառները: Իսկ ինչպե՞ս են այս հակասությունը բացատրում մյուս վեպերը, որ լույս են տեսել ավելի ուշ ժամանակ, պարտիայի XX համագումարից հետո:

Հր. Քոչարի ավագ քաղղեկ Արշակյանը գրեթե ողբերգությամբ է ապրում բանակի «ձախորդությունների» առթիվ: Նա բանակի և երկրի շահերից ելնելով ստիպված է մարտիկներին այլ բան ասել, քան իրողությունն է և ինքն է մտածում:

Այլապ գումարտակային կոմիսար Ֆեդոսովը երկար բացատրում է Արշակյանին մարտերի ընթացքը և ավելացնում, թե «լավ նահանջը հաղթանակի ձևերից մեկն է, ամեն նահանջ պարտություն չէ», կամ «լավ նահանջը հաղթանակ է» և այլն: Այս խոսքերի վրա Արշակյանը «սրտի խոր ցավով» մտածում է. «Զինեին մեր ձախորդությունները, սա չէր ասի, թե լավ նահանջը հաղթանակ է: Կարծես թե մենք նահանջում ենք ոչ թե հակառակորդի ռազմական ուժի ճնշման տակ, այլ հատուկ ինչ-որ նպատակով թողնում ենք մեր մարզերն ու ժողովուրդը... Եվ լուրջ դեմք ընդունած, նա ինչ-որ տեսություն է կառուցում արդարացնելու այդ բոլորը: Նա պարզապես մխիթարում է իրեն ու ինձ... Ուրիշ ինչ կարող է ասել: Վաղը ես էլ այդպես պիտի խոսեմ զինվորների մոտ»: Իր այս մտքերով Արշակյանն անձնվեր ու զգաստ հայրենասեր է: Նրա այս ներքին մենախոսությունը պարզ ասում է, որ հեղինակը մտադիր չէ սահմանափակվել այն ժամանակ ընդունված բացատրություններով և նա ու իր հերոսները կարծես ձգտում են նշել նահանջի նաև այլ պատճառներ:

Այս տեսակետից չի կարելի լիովին պարզ ու ճշգրիտ համարել «Մեծ տան զավակները» վեպի քննադատներից ընկ. Վ. Ղազանչյանի հետևյալ միտքը: Նա գրում է, թե Քոչարի վեպի «զինվորները գիտեն, որ նահանջը պարտություն չէ, այլ հաղթանակն սուպահովող ստրատեգիական քայլ, նահանջը ժամանակ շահելու, վճռական հարձակում նախապատրաստելու անհրաժեշտ էտապն է»²: Ծիշտ է, զինվորները և սովետական ժողովուրդը երբեք չեն ենթարկվել «թևաթափ լինելու» զգացմանը, միշտ հավատացած են եղել վերջնական հաղթանակի մեջ, բայց նրանք նահանջը պարտադիր, հենց սկզբից նախատեսված մի բան չեն համարել, կամ բոլոր ժամանակներում, բոլոր հանգամանքներում չէ, որ նահանջը վճռական հարձակում նախապատրաստելու «անհրաժեշտ էտապ» է դառնում: Նա դուռնում է այդպիսին լուրջ պատմական հանգամանքների ազդեցության տակ: Այս դեպքում, ինչպես ճիշտ նշում է վեպի հերոսներից Արշակյանը, դա տեղի է ու-

2 «Սովետական գրականություն» ամսագիր, № 1, 1960, էջ 142:

նեցել «հակառակորդի ռազմական ուժի ճնշման տակ» ուրեմն որպէս հետեանք այն բանի, որ պատերազմի սկզբում մեր բանակն ու ժողովուրդը լրիւ պատրաստված չէին դիմագրելու այդ մահացու վտանգին: Վեպում այդ մասին ավելի հետաքրքիր վկայութիւն կա: Երիտասարդ զինվոր Միշա Վեսյունին «վիրավորված է» բանակի շարունակական նահանջից և մի անգամ խրամատ փորելիս ասում է. «Կամ պիտի լինի հաղթանակի խրամատ, կամ գերեզման»: Այդ խոսքերը բոլոր հրամանատարներին և զինվորներին դուր են գալիս: Բավական է նահանջել, պետք է վերջապես հարձակվել և քշել թշնամուն: Դրանք դիտվում են նաև որպէս Վեսյունիի հայրենասիրութեան և հասունութեան ապացույցը: Մարտերի ընթացքում Միխայիլը կրկին ու կրկին ապացուցում է, որ հավատարիմ է իր այդ խոսքերին, նա կռւում է այնպէս, որ այլևս երբեք չնահանջի: Եվ ահա հարց է ծագում նրան պարտիայի մեջ ընդունելու մասին: Վեսյունին գտնում է, որ դա «շուտ է» իր համար: Ընկերոջ այն հարցին, թե ինչո՞ւ է շուտ,—Վեսյունին պատասխանում է. «Քանի նա նստած է Դոնի ափին, իմ խիղճը թույլ չի տա ինձ, ձեռքս չի բռնի դիմում գրելու պարտիայի շարքերն ընդունվելու համար»:

Բուրդենկոն, քաղաքականապէս հասուն, փորձված պարտորգը, բացատրում է Վեսյունիին, որ նա և նրա նմաններն են, որ թույլ չեն տվել թշնամուն ավելի առաջ դնալ, անցնել Դոնը, Վոլգան, հետեապէս Միխայիլը արժանի է պարտիայի մեջ անցնելու: Բայց պարզվում է, որ Վեսյունին իրենից չէ, որ դժգոհ է, ոչ էլ իր ընկեր զինվորներից:

«—Իսկ ինչո՞ւ նա պիտի գար հասներ այստեղ: Ես դրա համար եմ վիրավորված: Շատ եմ վիրավորված ես, շատ դժգոհ եմ...

—Իսկ ումի՞ց ես վիրավորված, ումի՞ց ես դժգոհ,—հարցրեց Իրակին:

Ումի՞ց:

—Այո:

Միխայիլ Վեսյունին ավելի շփոթվեց.

—Մեղավորներից... Նրանցից, ովքեր թույլ տվին, որ նա պա հասնի Վոլգային: Ընկեր Վորոշիլովն ասում էր՝ թշնա-

մուն կջարդենք իր հողի վրա: Ուրեմն ինչու այսպես եղավ...

Բոլորը զարմացած նայեցին իրար: Միխայիլ Վեսյոլին կարծես հանդստացավ այդ խոսքերն արտասանելով և հիմա անայլալ սպասում էր խիստ դատաստանի: Միենույն է, այդ խոսքերը խնդրում էին նրան, հիմա ասել, ազատվել է, թող որոշեն ինչ ուզում են»:

Միխայիլ Վեսյոլին գիտե, որ մեր բանակն անպայման հարձակման կանցնի և կհաղթի, նա այնպես է կռվում, որ մոտենա այդ հարձակման և հաղթանակի ժամը: Բայց նա միաժամանակ իր տեսածից ու լսածից ունիւ հզորակացություն է անում, նա տեսնում է, որ մենք ստիպված ենք թողնում «մեր մարզերն ու ժողովուրդը», որ, ճիշտ է, դա մեր պարտության ապացույցը չէ, բայց սկզբից ստրատեգիական նկատառումներով նախատեսված էլ չէ և որ այդպիսի նահանջի համար կան «մեղավորներ», ինչ որ մարդիկ, որոնք լավ չեն նախատեսել ամեն ինչ, թույլ են տվել, որ թշնամին դա հասնի Վոլգային:

Հեղինակը ճշմարտացի է ցույց տվել Վեսյոլիի այս հարցադրման նկատմամբ պարտորդ Բուրգենկոյի և քաղաշխատող Միկաբերիձիի հակասական վերաբերմունքը: Նրանք մտածում էին Վեսյոլիի նման, բայց աշխատում էին խոսել ֆեդոսովի նման և այդ է պատճառը, որ նրանք «զարմացած» են նայում Վեսյոլիին: Նրանք զարմանում են այն պատճառով, որ Միխայիլը շեղվում է խոսելու ֆեդոսյան կարգից, որ եթե մենք նույնիսկ հարկադրված ենք նահանջում, ապա այդ մասին չի կարելի զինվորներին ասել, նրանց պետք է ասել, թե նահանջում ենք ստրատեգիական նկատառումներով: Նրանց միաժամանակ դուր է գալիս Վեսյոլիի հարցադրումը և նրանք տեղն ու տեղը գտվում են նրա «անկեղծությունը»: Վեսյոլին ինքն էլ գիտե, որ ինքը ինչ-որ բան այնպես չի ասում, ինչպես ընդունված է ասել և այդ է պատճառը, որ նա «սպասում էր խիստ դատաստանի»: Վեսյոլիի խոսքերը «նքստած էին» նաև շատ ուրիշ զինվորների կողորդում: Բայց վերադառնալով մեզ կարծես հանկարծակի, ի միջի այլոց դուրս են թռչում մեկն ու մեկի բերանից, որպես երկրորդական նշանակություն ունեցող մի բան: Պարզ է, որ հեղինակն ինքը այս հար-

ցում դեռ հետևում է հին արագիցիային: Մի կողմից նա չի կարողանում չասել ճշմարտությունը, չբացահայտել զինվորների տրամադրությունները, մյուս կողմից աշխատում է բռնել Ֆեդոսովի կողմը, որը նահանջը համարում է հաղթանակ, միլիոնավոր սովետական մարդկանց կորուստը՝ հաղթանակն ապահովելու անհրաժեշտ պայման: Հեղինակը աշխատում է չնկատելու տալ, որ Ֆեդոսովը շփոթում է Կուտուզովի ժամանակները մեր օրերի և պայմանների հետ: Նա չի ուզում որոշակի ասել, որ մեր նահանջի պատճառը սովետական սոցիալիստական կարգերը չէին, այլ այդ ժամանակ հրկրի զեկի մոտ գտնվող մարդիկ, նրանց անհեռառեսությունն ու «ռեալությունը արհամարհելու» փաստը: Թեև հեղինակը տեղ-տեղ զինվորներին ու հրամանատարներին թույլ է տալիս սեփական մտքեր ունենալ, բայց վերջ ի վերջո զատապարտում է նրանց որպես ճիշտ ճանապարհից շեղվող, թույլ կամքի տեր և նույնիսկ կյանքից կտրված մարդիկ: Սրա լավագույնն ապացույցը Գալունովի կերպարն է և Արշակյանի վերաբերմունքը նրա նկատմամբ: Նույն Արշակյանը, որ մտքում այնպես անկեղծորեն առարկում էր Ֆեդոսովին իրողությունը պիտակցաբար ազավաղելու համար, Գալունովի ասածների մեջ չի որոնում իր մտքերի արձագանքները, այլ իր պարտքն է համարում հայտնել նրա մասին բարձր հրամանատարությունը, որպեսզի նրան հեռացնեն բարձր պոստից: Ո՞վ է Գալունովը: Ըստ հեղինակի դա մի պենեռալ է, որը վախեցած և հուսահատված է նահանջից, կորցրել է հեռանկարը: Նա ուզում է քաղաքների ու մարդերի հանձնումը թշնամուն, այդ բոլորի հետևում շտեպնելով սովետական բանակի և ժողովրդի հաղթանակի անխուսափելիությունը և հրկրի պոտենցիալ մեծամեծ հնարավորությունները: Բայց Գալունովի մեջ կա նաև անհաջողությունների պատճառները գտնելու ձգտում, քննադատական վերաբերմունք այն ղեկավարների նկատմամբ, որոնք հրկիրն ու բանակը չեն նախապատրաստել պատերազմին ինչպես հարկն է, այլ միայն ճառել են հրկրի պաշտպանունակության բարձրացման մասին: Իսկ հեղինակը այս քննադատության տարրերը նույնպես ձգտում է դիտել որպես պենեռալի մտքի խեղճության, ժողովրդից կտրված լինելու նշան:

Նա տրադիցիային տուրք տալով կաշկանդում է իրեն այն մտայնությամբ, որ ղեկավարությունն անսխալ է, նրա մասին որևէ քննադատական տրամադրություն ունենալն անգամ քաղաքական սոցիալություն է և նույնիսկ հանցանք: Այս ասպեկտով է ներկայացված Գալունովը և դրան համապատասխան էլ ցույց է տրված Արշակյանի վերաբերմունքը դեպի նա: Այսպես, օրինակ. Գալունովը, դիմելով ավագ քաղղեկ Արշակյանին, որը պատմաբան է և հետևապես պետք է կարողանա բացատրել հասարակական երևույթները, իր դժգոհությունն է արտահայտում այն առթիվ, որ թշնամին ուժեղ է տեխնիկայով, կռվելու լավ միջոցներ ունի, իսկ մենք շատ ավելի քիչ ունենք և դրա համար կորցնում ենք մեր տերիտորիաները, մարդկանց: Նա մեղադրում է «քաղաքագետներին», այն բանի համար, որ նրանք մարդասիրական ճառեր են ասում, բայց երկիրը չեն պատրաստել պատերազմին:

... «Ընկնում են, հազարներ են ընկնում... Ո՞ւր են ձեր տանկերը, քաղաքագետ, ո՞ւր են... Իսկ նա ավելի շատ տանկեր ունի, մեկի դիմաց երկուսը, երեքը... Ռուսիայի կեսն արդեն գրավել է, խորտակվում է Ռուսիան, հասկանո՞ւմ եք: Հրկիզող շշերո՞ւմ պիտի մարդիկ կանգնեցնեն նրա տանկերը...»:

Այստեղ հեղինակը բնութագրում է Արշակյանի դիրքը հետևյալ կերպ. «Արշակյանը չէր հավատում, թե այդ խոսքերը Գալունովն է արտասանում, դիվիզիայի հրամանատարը»:

Նշանակում է Արշակյանի կարծիքով եթե մեկը դիվիզիայի հրամանատար է, իրավունք չունի հարցնելու թե ինչու մենք քիչ տանկեր ունենք, ինչու ենք հրկիզող շշերով կռվում տանկերի դեմ: Դիալոգի շարունակությունը հաստատում է այս բանը:

«—Ո՞ւր են ձեր տանկերը,—կրկնեց գեներալը և նրա աչքերի մեջ պղտոր արցունքներ երևացին:

Արշակյանն սթափվեց:

—Ինչո՞ւ եք ասում ձեր տանկերը, ընկեր գեներալ...

Գալունովը չպատասխանեց նրա հարցին:

—Երբեք այսպիսի փորձություն չէր ապրել Ռուսիան:

Ուժեղ է նա, տեխնիկայով է ուժեղ: Իսկ դուք գաղափարների, բարձր մարդկայնության մասին եք խոսում»:

Հեղինակը չի խորացել Գալունովի օպտագործած «ձեր» դերանվան բացատրության, նրա «պղտոր արցունքների» պատճառների մեջ և Արշակյանին ստիպել է այնպես հասկանալ Գալունովին, որ իբրև թե այդ գեներալը կորցրել է «հավասարակշռությունը», կամ «ուրիշ աշխարհից հայտնված մարդ» է: Մինչդեռ բավական թափանցիկ է այդ «ձեր» արտահայտությունը: Գալունովը նկատի ունի այն «քաղաքագետներին», այսինքն զեկավարներին, որոնք «բարձր մարդկայնության մասին խոսելով» աչքաթող են արել «տանկեր» պատրաստելու գործը, որոնք այդ տարիներին կտրված էին բուն կյանքից: Եթե հեղինակը դեռևս կաշկանդված չզգար իրեն, կարող էր շատ ավելի հարստացնել Գալունովի կերպարը, նրա միջոցով ցույց տալ այդ օրերի մարդկանց հակասությունները և դրանց պատճառները: Այդ դեպքում Արշակյանի և Լուգանսկոյի կերպարները նույնպես շատ կշահային: Լսելով Գալունովի արարքի և «ո՞ւր են ձեր տանկերը» արտահայտության մասին, դեներալը մի բավական երկար ճառով բնութագրում է Գալունովին: «Թանձր է մշուշը նրա հոգու վրա, և այդ մշուշի միջից ոչինչ տեսնելու ընդունակ չեն լինի նրա նմանները»: Բայց ընթերցողը դժվարանում է հավատալ նրա այս խոսքերին, որովհետև Գալունովը ճշմարտություն է ասում տանկերի, ավիացիայի պակասության մասին և ճիշտ է մեկնադրում դրա համար «քաղաքագետներին»: Կոմունիստի կոշման մասին հանրահայտ ճշմարտություններ ասելով դեներալ Լուգանսկոյը շրջանցում է տանկերի և ավիացիայի պակասի, նահանջի, թշնամու կողմից «Ռուսիայի կեսը» դրավելու հարցերը, դրանով ցույց տալով, որ հենց նա ինքն է, որ «մշուշի միջից» է նայում իրականությանը, նա այն դեկավարներից է, որոնք ժամանակին ճառերով են կերակրել ժողովրդին, փոխանակ զգոն կերպով պաշտպանելու երկրի սահմանները և գործնականորեն պատրաստվելու պատերազմին՝ ուժեղ թշնամու դեմ: Որքան էլ որ հեղինակն աշխատել է լիրիկական դույներով պատկերել Լուգանսկոյին, որպես հին հեղափոխականի, որպես հինալի կոմունիստի և ռազմա-

դետի, այդ կերպարը մնացել է այն սխեմաներով մտածող ղեկավարի կերպարը, որը կարծում է, թե ամեն ինչ կանխորոշված է և մեր վիթխարի մարդկային ու նյութական կորուստները նախատեսված էին որպես հաղթանակի առաջին փուլ, իսկ այլ կերպ մտածող, այսինքն ղեկավարության հանձարի մասին քննադատաբար դատող մարդիկ «կողմնակի», «հեռանկարը կորցրած» մարդիկ էին: Գեներալ Լուգանսկոյը ինքը բոլորովին հարց չի տալիս իրեն, թե ինչու էր սովետական բանակը ստիպողաբար նահանջում մինչև մայրաքաղաքի մատուլյցները, կամ միթե հերոսությունն էր պակասում լենինյորադցիներին, որ ստիպված էին պատմության մեջ չլսված զոհերի գնով պաշտպանել հայրենի քաղաքը: -

Իրավացի էր նշանավոր ուս բանաստեղծ Ալեքսանդր Տվարդովսկին, որ պարտիայի XXII համագումարում ասաց. «Սակայն վերջին տարիների մեր գրականությունը... իմ կարծիքով, դեռևս չի կարողացել լիովին օգտվել այն նպաստավոր պայմաններից, որը նրա համար ստեղծել է պարտիայի XX համագումարը:

Գրականությունը դեռևս ոչ միշտ և ոչ ամեն բանում է հետևել այն համարձակության, ուղղամտության և ճշմարտության օրինակին, որ նրան ցույց է տալիս պարտիան:

Ինչո՞ւմն է մեր գրականության էական պակասությունը, որն ասանձին պարզության մեջ հերկում է մեր XXII համագումարի բովանդակությունն ու պաթոսը կազմող լույսի տակ: Այդ պակասությունը կիսատ-պռատ ասելն է, կյանքի բազմակողմանի երևույթների, նրա բոլոր կողմերի և նրա առաջադրած խնդիրների ոչ-լրիվ արտացոլումը, եթե ասենք լուսանց երկդիմի խոսքի, կյանքի խորության և ճշմարտության պակասությունն է»³:

«Կիսատ-պռատ ասելը», կաշկանդվածությունը, անհատի պաշտամունքից բխող սխեմատիզմը, որը սվյալ դեպքում արտահայտվում է պատերազմի առաջին տարին սովետական բանակի անհաջողությունների պատճառների բացահայտման

3 Ա. Տվարդովսկի, Ճառ պարտիայի XXII համագումարում, «Գրական թերթ», 1961, N 45, 3 նոյեմբերի:

մեջ, ավելի շատ վնասել է մյուս վեպերին: Հրամանատարներն ու գնեհրալները հաճախ վերամբարձ դատողություններ են անում միլիոնավոր զոհերի, հսկայական տերիտորիաներ թողնելու ինչ-որ անխուսափելիության մասին, բայց չեն անդրադառնում դրանց պատճառներին: Զինվորների հետ խոսակիս նրանք այս ամենը չեն կապում երկրի ղեկավարի հետ: Այս երևույթը թերևս բնական էր: Պատերազմական պայմաններում չէր կարելի պատահ-անպատահ առիթով զցել ղեկավարության վարկը, դրա ժամանակը հասունացած չէր և վերջապես շատերի համար պարզ էլ չէին բոլոր հարցերը: Բայց ինչո՞ւ գրողը պետք է զրկի հրամանատարներին, զինվորներին այդ հարցերի մասին մտածելու, ներքուստ դրանց անդրադառնալու իրավունքից: Զե՛ որ իրենց ժողովրդի շահերով ապրող մարդիկ չէին կարող շանել այդ: Մեկը կարող էր ճիշտ, մյուսը՝ սխալ եզրակացությունների հանգել, բայց սխեմատիկ կերպով միշտ հեռու մնալ կնճռոտ հարցերից՝ նրանք չէին կարող: Վեպերում համենայն դեպս երևում է, որ մարդիկ մտածում ու տանջվում էին «ձախորդությունների» առթիվ, աշխատում էին գտնել դրանց ակունքները և որքան կարելի է շուտ վերացնել դրանք, բայց գրողները այդ մասին ասում են առանձին ակնարկներով, երկշտ ուսուցիչներով:

«Զինվորներ» վեպում Շաթիրյանը մի քանի հաջող պատկերներ է ստեղծել շարքային զինվորների կողմից ռազմական կանոնադրության մեջ ինքնազուլուս փոփոխություններ մտցնելու շուրջը, դրանով ցույց տալով նրանց ակտիվ ստեղծագործական մոտեցումը պատերազմի մեթոդներին վերաբերող գործերում: Կան նաև անհաջողությունների մասին հրամանատարներին տանջող մտքերի ու տրտուռների թույլ արձագանքներ: Օրինակ, հեղինակը պատմում է, թե ինչպես զորամասը տանկեր է ստացել և ուղևորվում է ռազմաճակատ: Պլատֆորմի մոտ են հավաքվել հրամանատարների ու զինվորներ: Նրանք խոսում են թանկարժեք մեքենաները դետին իջեցնելու մասին: Գինեբալը «հպարտությամբ» նայում է «սլաուֆորմի վրա բազմած տանկին» և ասում է իր խոսակցին.

«— Իսկ մենք ահա, տխնիկայով գնում ենք ֆրոնտ:— ...
Տեսնո՞ւմ ես:

—Լավ է, լավ: Այնտեղ սրանց կարիքը շատ է զգացվում: Հասկանո՞ւմ ես, այդ սրիկաների տանկերը վրա են քշում, իսկ մեր կողմից...—Յուշկովը մի հոգոց արձակեց:—Այստեղից ձեր ընթացքո՞վ եք շարժվելու:

—Ըհր... Սկզբում կարծում էինք, թե ավելի հեռուն կը գնանք Երկաթուղով, բայց պարզվեց, որ նրանք այնքան են մոտեցել, որ վտանգավոր է այլևս ռելսերի վրա մնալ,—գնահերալը վերև նայեց և մտահոգված ավելացրեց.—ավիացիան էլ մյուս կողմից հանգիստ չի տալիս: Ստիպված ենք այստեղ իջնել, իսկ հարմարանք չկա: Ահա և տնայնագործ միջոցների ենք դիմում,—նա շրջվեց դեպի ավագ լեյտենանտը:—Նու, Բուլատով, սկսիր, ժամանակ չկորցնենք...»:

«Հոգոցները», «մտահոգված» հախաքները ծնունդ են ծանր մտքերի, բայց հեղինակը չի բացում ընթերցողի առաջ այդ մտքերը, ցույց չի տալիս, թե իր հերոսներից որը ինչպես էր ըմբռնում մեր երկրի անսահման հնարավորությունների և իրականում ստեղծված դրուժյան միջև եղած հակասությունները: Այդ պատճառով հերոսներն ստացվում են մեկը մյուսին նման, սխեմատիկ, համեմայն դեպս այս կամ այն երևույթի դնահատմամբ իրարից դրիթև չեն տարբերվում:

Գարեգին Սևունցի վեպում գերիներից մեկն ասում է.

«—Ա՛խ, մեր մեջ կա՞ մեկը, որ վիավոր չլինի: Ամեն մեկի սրտում վերք կա... Եվ ինչպե՞ս պատահեց այս: Ախր մենք ուժեղ էինք, սատանան տանի... Ես ոչինչ չեմ հասկանում աշխարհից... Մենք հո Հոլանդիա չե՞ինք և ոչ էլ Ավստրիա... ինչպե՞ս նա կարողացավ...»:

Այս խոսքերի մեջ զգացվում է զինվորի, սովետական շարքային մարդու խոր ներքին ցավը այն բանից, որ մեր երկիրը չի կարողացել օգտագործել իր հզոր հնարավորությունները և պատրաստ լինել ամեն տեսակ անակնկալի: Բայց Սևունցը նույնպես կարծես քաշվում է մի բան ավելացնել ընթերցողի գիտեցածի վրա, գրողի խորաթափանցությամբ բերելու նրան դեպի այն ճիշտ եզրակացությունը, որին նա չէր կարող հանգել առանց տվյալ վեպը կարդալու: Հենց այս մի քանի խոսքով էլ հեղինակը սպառել է գերի ընկած սովետական մարտիկի մտքերը՝ «ինչպես նա կարողացավ»

հարցի մասին, չուզենալով բացել նրա «վերքը», չուզենալով ավելի լայն անդրադառնալ այդ հոգեմաշ հարցին:

Չնայած դրան, այս ակնարկությունները, ինչպես ծովի մի կաթիլ ջուրն է ցուացնում ծովի բաղադրությունը, լուսավորում են իրականության մի կարևոր կողմը: Նրանք ցույց են տալիս, որ սովետական մարդիկ հիտլերյան բանակի ավտոմատներ չէին, նրանք խոր զգացող և մտածող մարդիկ էին, փնտրում էին հակասությունների պատճառները և մեղքը պրոլետերիան է, որ չեն կարողանում կամ չեն ուզում ավելի խորանալ նրանց հոգու մեջ, ավելի մտերմորեն թափանցիլ նրանց հուզաշխարհը:

Ավելի ճիշտ է մոտեցել այս խնդրին Բադիշ Հովսեփյանը իր «Սերմնացանները չվերադարձան» վեպում: Նա անսքող, ավելի հանգամանորեն ցույց է տալիս առաջին ամիսների անհաջողությունները և այդ կապակցությամբ զինվորների մեղքերն ու տրամադրությունները: Հովսեփյանի վեպում ավելի հետևողական, ուսուցողական մոտեցումը հանդեսնում է իրականության ավելի խոր բացահայտման: Օրինակ. պարզ երևում է, որ անհաջողությունների հետևանքով զինվորների մեջ չէր պակասում ոչ հպարտություն իրենց հայրենիքի համար, ոչ կովելու և ստեղծված վիճակը փոխելու կամքը: Ընդհակառակը. նրանց մեծամասնությունը էլ ավելի բուռն ատելություն է լցվում դեպի թշնամին: Սա մի երևույթ էր, որը հատուկ էր միայն սովետական մարդկանց, սովետական բանակին:

Հեղինակն իր հերոսի բերանով հուզված պատմում է.

«Ամեն օր քաղցիկ կիվշիցը հավաքում է բացատ ու «Պրավդա» է կարդում: Լուրերը տխուր են: Մերոնք անընդհատ նահանջում են՝ թողնելով քաղաք-քաղաքի հետևից, բնակավայր բնակավայրի հետևից, և մենք տարակուսում ենք: Մենք ծնվել ենք ու մեզ ասել են, թե մեր բանակը աշխարհի ամենազորեղ բանակն է, և մենք հավատացել ենք: Բայց ինչո՞ւ մերոնք նահանջում են, իսկ թշնամին ասպատակում է մեր երկիրը: Սա ի՞նչ բան է»:

«Չայկա» սովետական կործանիչների մասին զինվորները լսել են, որ դրանց նման «ղեռ աշխարհը չի տեսել», բայց ահա հեղինակը բացեիբաց ասում է, որ մարտերի սկզբ-

բում նրանք «կարծես չեն թուշում, այլ սողում են «մեսսեր-
շմիդտների» առաջ, դանդաղ, անշնորհք, անօգնական: Մեկը
վառվեց այնտեղ, երկրորդը: Մարտ չէ, կոտորած է: Խուճա-
պով ցրիվ են գալիս, քսվում գետնին, իջնում հողի վրա»: Ոչ
միայն այս հատվածում, այլև շարունակաբար վեպում գին-
վորներին վթարեցնում է այն հարցը, թե ինչո՞ւ պետք է մենք
ավելի վատ ղինված լինենք, քան գերմանական բանակը,
չէ՞ որ պարտիան ու ժողովուրդը միջոցներ չեն խնայել երկրի
սաշտսանունակությունը բարձրացնելու, բանակը գերազանց
ղինելու համար: Նրանք դեռ հեռու են այն մտքից, թե երկրի
ղեկավարը, մեծագույն վստահություն վայելող մարդը, կա-
րող էր «արհամարհել ուսուցիչները», կյանքի առաջ քաշած
հրատապ խնդիրները և ինքնաշեփորման աղմուկի տակ մո-
ռանալ երկրին մոտեցող ահավոր վտանգը: Բայց հետաքրքիրն
այն է, որ գրողն ինքը մտադրություն չունի թաքցնելու այդ
իրողությունը և դրանից նրա գինվորները խուճապի չեն մատ-
նըվում, չեն դադարում կրակոտ հայրենասերներ լինելուց:
Հր. Քոչարի Միխայիլ Վեսյոլին, հետագայում նաև Գալունովը,
Հովսեփյանի նկարագրած մարտիկները լիարյուն են, խորն
են զգում ժողովրդի վրա կախված սպառնալիքը և կրքոտ են
կռվում, դրանով կարծես հաստատելով, որ պատերազմում
հաղթեց ոչ թե Ստալինի հանճարը, ինչպես ասում էինք տա-
րիներ շարունակ, այլ սովետական սիստեմը և սովետական
հերոս ժողովուրդը:

3

Հիմնականում ռեալիստական ոճ կիրառելով հանդերձ,
շատ հեղինակներ, այնուամենայնիվ, չեն կարողանում վեպե-
րում հաղթահարել կյանքի վերարտադրության «խորության
սակասությունը»: Այլ պատճառների թվում դա ունի մի պատ-
ճառ, որի վրա անհրաժեշտ ենք համարում կանգ առնել:

Պատերազմին նվիրված վեպերում՝ գեներալների, կոլ-
տնտեսային կյանքին նվիրված վեպերում՝ գյուղատնտեսի ու
շարքային կոլտնտեսականի, գործարանային կյանքին նվիր-
ված վեպերում՝ ինժեների ու բանվորի կերպարները դեռևս

չեն հաջողվում մեր վիպասաններին, որովհետև նրանք ծանոթ չեն մեր ժամանակի՝ տարբեր բնագավառի մարդկանց հոգեբանության այն կողմին, որն անխզելիորեն կապված է նրանց աշխատանքային կոնկրետ գործունեության հետ: Նրանք լուրջ դժվարությունների առաջ են կանգնում իրենց հերոսների հոգեկան աշխարհի խորքերը թափանցելու համար, որովհետև հաճախ շատ աղոտ գաղափար ունեն այն մասնագիտության մասին, որին տիրապետում է իրենց հերոսը և որի միջոցով կոնկրետ գործի է վերածվում նրա հայրենասիրությունը, դրսևորվում են սովետական մարդու լավագույն հատկությունները:

Միքայել Շաթիրյանի «Զինվորներ» վեպը, չնայած իր ձգձգվածությանը, շատ կերպարների պարզունակությանը, մի յուրահատուկ գրավչություն ունի: Հեղինակը տանկիստի կամ օդաչուի մասին պատմում է ոչ թե որպես զինվորական թղթակից, կամ գրող, որը միայն ծանոթացել է նրանց հետ վեպ գրելու համար, այլ մի մարդ, որը ինքն է եղել օդաչու, տանկիստ կամ հրետանային վաշտի հրամանատար: Այս տեսակետից նրա ոճը մոտ է Սերո Խանդադյանի ոճին՝ «Մեր զնդի մարդիկ» վեպում: Այս վեպերի թերությունները հատուցվում են ականատեսի, պատերազմն ապրած մարդու պատմածի կենդանությանը: Շաթիրյանը լավ ծանոթ է իր հերոսի հոգեբանությանը և ապրումներին ոչ թե ընդհանրապես, այլ ըստ նրա գործունեության կոնկրետ ասպարեզի: Վեպի հերոսներից օդաչու Ռուբենը իր ներքին հոգեկան ապրումներով տեղ-տեղ ստացվել է շատ կոնկրետ ու ճշմարտացի, որովհետև հեղինակը ներկայացնում է նրան ոչ թե որպես հայրենասեր առհասարակ, այլ որպես հայրենասեր օդաչու, այսինքն պրոֆեսիայի հետ կապված զգացումների և ապրումների մեջ: Այդ է պատճառը, օրինակ, որ ընթերցողին ոչ թե հավանական, այլ գեղարվեստորեն ճշմարիտ է թվում Ռուբենի իզձը՝ թռչել ոչ թե ՊՈ—Չ-ով, այլ կործանիչով:

Եթե մի հեղինակ ցանկանում է ստեղծել ժամանակակից բանվոր-գյուտարարի կերպարը, բայց մոտիկից ծանոթ չէ տվյալ գյուտի նշանակությանը, դրա շուրջը ծավալված վեճերին, ծանոթ չէ այն գործիքներին ու տեխնիկական այլ մի-

ջոցներին, որոնցով իրականացվում է գյուտը,—սլարզ է, որ այդ գյուտարարի ջերմոցային գունատությունն ու փխրունությունը կլինեն անխուսափելի: Ալեքսանդր Բեկի «Բերեժ-կովի կյանքը» կարդալիս թվում է, թե հեղինակը պակաս լավ չգիտե ավիացիոն մոտոռների կոնստրուկցիայի գործը, քան նրա հերոսը: Ավելին. այնպիսի տպավորություն է ստացվում, թե հեղինակը ինքը կոնստրուկտոր է:

Այստեղ հարցն այնպես չպետք է հասկանալ, թե գրողը պետք է հերոս ստեղծի միայն այն դեպքում, եթե տիրապետում է այդ հերոսի մասնագիտությանը և պետք է հռու պահի իրեն բանվորից ու կոլտնտեսականից, եթե չի տիրապետում դրանց մասնագիտությանը: Գրողը չի կարող բոլոր մասնագիտություններն իմանալ, չի կարելի նրանից պահանջել, որ առաջ բանվոր կամ կոլտնտեսական դառնա, հետո միայն նրանց մասին գրի: Բայց իսկական բանվորի գեղարվեստական կերպար ստեղծելու համար գրողը պետք է այնքան լավ գիտենա նրա գործարանային միջավայրը և կոնկրետ գործունեությունը, որ ցույց տա նրան աշխատանքային ստեղծագործության պրոցեսում: Նա պետք է մի փոքր ավելի թափանցի մանրուքների մեջ, քան այդ անում են մեր ժամանակակից գրողները: Արդյոք այդ կոնկրետի իմացության բացակայությամբ չպետք է բացատրել այն հանգամանքը, որ սովետական տարիներին հայ գրականության մեջ դեռ չի ստեղծվել ոչ բանվորի, ոչ ինժեների, ոչ գյուտարարի մեծ մասշտաբի գեղարվեստական կերպար:

Գրականագետ Ռայլֆ Ֆոկսը շատ տարիներ առաջ արժարժել է այդ հարցը՝ վեպի մեջ գիտնականի կերպարի ստեղծման կապակցությամբ:

«Մի կարծեք, որ ես ձայն եմ բարձրացնում ի պաշտպանություն գիտնականի, որպեսզի նրան ճանաչեն որպես «թեմա», ինչպես Գոնկուրը որպես այդպիսին ճանաչում էր դերասանուհուն, կամ Զոլյան—սպանդանոցը, իսկ Առնոլդ Բեննեն—շքեղ օթելը: Գիտնականը թեմա չէ, նա մարդու տիպ է, որի ստեղծագործական միտքը մոտեցնում է նրան մեծ գեղարվեստագետին, նա—իրականության մասնիկն է և առանց նրա ժամանակակից աշխարհի պատկերը լրիվ չի լինի: Նրկու

պատճառ կա, որի հետեանքով գրողը լուսթյամբ է անցնում այդ կատեգորիայի մարդու՝ մեր ժամանակի իրոք ստեղծագործական ուժերից մեկի, կողքից: Առաջին պատճառն այն է, որ գրողն ինքը շատ տգետ է գիտության մեջ, նրան շատ օտար է և նա շատ հեռու է գիտական ստեղծագործության սֆերայից և եղ մասնագիտացման և աշխատանքի բաժանման աշխարհում, իսկ այդ պատճառով մարդկային գործունեության այդ ամբողջ կենսականորեն կարևոր բնագավառը մնում է նրա համար որպես փակ գիրք»⁴:

Եթե հիշենք մեր ժամանակակից վեպերից ամենահաջողվածները և նրանց ամենանշանակալից կերպարները, դարձյալ չենք կարող չխոստովանել, որ Ռայլֆ Ֆոկսի խոսքերը ամբողջովին վերաբերում են դրանց: Մեր ժամանակակից վեպերում կամ չկան գիտնականի, ինժեների, գյուղատնտեսի, բանվորի կերպարներ, կամ եթե կան՝ սխեմատիկ են և անարյուն: Եվ դրա պատճառներից մեկն այն է, որ վիպասանները վատ գիտեն այն մարդու աշխատանքային գործունեության կոնկրետ կողմը, որի կերպարն ուղում են ստեղծել:

Անահիտ Սահինյանի «Ծարավ» վեպը վերջին տարիների սովետահայ վեպի մեջ բռնում է առաջին տեղերից մեկը: Բայց փորձենք վերլուծել նրա գլխավոր հերոս Վահան Զրբաշյանի կերպարը: Քանի նա դեռ փոքր է,—գյուղական երեխա կամ պատանի, շատ կոնկրետ հոգեբանություն ունի, նրա արարքները գեղարվեստորեն պատճառաբանված, հասկանալի ու համոզիչ են ընթերցողի համար: Բայց վեպի երկրորդ մասում, որտեղ Վահանն արդեն ինժեներ է,—ընթերցողը հաղորդակից է միայն նրա մասնակցությանը այն պաշարին, որ մղվում է լճի օգտագործման համար, լիճը կապիտալիստներից ու կոնցեսիոներներից խլելու և ժողովրդի տալու համար, ծանոթանում է այդ գործի պատմությանը, բայց հերոսի հոգեկան զարգացման, լճի պրոբլեմի հետ կապված նրա կոնկրետ ծրագրերին, խոհերին ու ապրումներին, լճի օգտագործման գիտական հավաստիության հարցերին ծանոթանում է

⁴ Р а л ь ф Ф о н е,—Роман и народ, Госиздат худож. лит-ры, М., 1960, стр. 151. Ընդգծումը մերն է—Զ. Ղ.

շատ հարեանցիորեն: Վահանի կերպարը գրքի երկրորդ մասում աղքատ է: Դրա պատճառը նախ և առաջ այն է, որ հեղինակը շատ ընդհանուր գաղափրու ունի լճի պրոբլեմի և Վահանի, որպես էլիկտրիֆիկացման և սու:գման ինժեների մասնագիտության մասին:

Անահիտ Սեկոյանի «Ոսկե վագերի մեջ» վեպը նույնպես վերջին տարիների սովետահայ արձակի հեռաքրքիր երևույթներից է: Նրա պլխավոր հերոսները բժշկական ինստիտուտը նոր ավարտած և գյուղում իր մասնագիտությամբ աշխատող Սեդան և նրա ամուսինը՝ գյուղատնտես Վահրամն են: Երբ հեղինակը խոսում է բժշկուհի Սեդայի մասին, բացահայտում է նրա հոգեկան կյանքը, զգացվում է, որ նա ծանոթ է բժշկական գիտելիքների այն միևնույնին, որը հնարավորություն է տալիս կոնկրետացնելու նրա ապրումները, բայց երբ հերթը հասնում է Վահրամին, ապա չկա գյուղատնտեսական գիտելիքների այն մասշտաբը, որը հնարավորություն տար հեղինակին այդ կերպարի միջոցով խորանալ կոլտնտեսային կյանքի էական երևույթների մեջ: Կոլտնտեսության վերաբերող պատկերները կապ չունեն Վահրամի ներքին հոգեկան կյանքի հետ, կարծես թե Վահրամը ներքուստ մենակ է, գործում է առանձին: Դրա պատճառը դարձյալ այն է, որ հեղինակը չգիտե գյուղատնտեսի աշխատանքի ու նրան կոնկրետ զբաղեցնող հարցերի մանրամասնությունները: Նա դրանց մասին միայն ընդհանուր գաղափար ունի:

Պարտիայի XXII համագումարում այս հարցի մասին դիպուկ գիտողություն է արել մեր ժամանակի մեծ գրող Միխայիլ Շոլոխովը: «Կոլտնտեսականների կամ սովխոզի մարդկանց մասին գրողը,—ասել է նա,—իմ կարծիքով, պետք է թեկուզ տիրապետի գյուղատնտեսական գիտելիքներին ոչ պակաս, քան տեղամասային գյուղատնտեսը: Նա, ով գրում է մետալուրգիական գործարանի մասին, գործարանային բանվորների, ինժեներների ու տեխնիկների մասին, պարտավոր է արտագրությունը ծայրահեղ դեպքում իմանալ բարձր որակում ունեցող բանվորից ոչ վատ: Իր աշխատանքը մեր բանակին նվիրող գրողը անպայման ռազմական գործը պետք է իմանա Կույրինից և Լև Տոլստոյից ոչ վատ, հակառակ դեպ-

քում ապահովված է փուչ և էժանագին գործերի երևան գալը
Իսկ հաճախ հենց այդպես էլ լինում է»:

Վերջին տարիների սովետական լավագույն վեպերից է
Լեոնիդ Լեոնովի «Ռուսական անտառը»: Վեպի կերպարների
ստեղծման մասին քննադատության մեջ այսպիսի ճշմարիտ
խոսք է ասված. «Լեոնովի ուշադրությունը դեպի հերոսների
պրոֆեսիոնալ-աշխատանքային գործունեությունը և դրանից
բխող պրոֆեսիոնալ հոգեբանությունը, և նույնիսկ, գրողի
արտահայտությունը՝ «ռեֆլեքսոլոգիան» — նկատելիորեն զրբ-
սեորվել են «Ռուսական անտառն» ստեղծելու գործում: Վիխ-
րովի պրոֆեսիայի միջոցով գրողն ավելի խորն է բացահայ-
տում նրա նվիրական ձգտումները, նրա կապը ժողովրդի հետ
և ժողովրդի իզների հետ, նրա հոգեկան հատկությունները,
նրա կենսափիլիսոփայությունը»⁵:

Որոշ գրականագետների մեջ դեռ վախ կա, թե գրողների
առաջ խնդիր դնելով ավելի հիմնավոր իմանալու հերոսի աշ-
խատանքային կոնկրետ գործունեությունը, առաջ է քաշվում
տեխնիցիզմի, սխեմատիզմի պահանջ: Այս վախն ավելորդ
է: Մեր ժամանակներում մարդու հոգեբանությունն անխզելիո-
րեն կապված է նրա աշխատանքային գործունեության, աշ-
խատանքի բաժանման հետևանքով ստեղծված նույնիսկ նեղ
մասնագիտության հետ: Այդ մթնոլորտում են ամենից առաջ
արտահայտվում նաև մարդկային փոխհարաբերությունները
և դրա համար է անհրաժեշտ այդ ծանոթությունը և ոչ թե
տեխնիկական պրոցեսների նկարագրության, գործարաննե-
րի կամ կոլանտեսությունների արտադրական պլանների մա-
սին տնտեսագիտական ու վիճակագրական մանրամասնու-
թյունների: Օգաչուի գործին գիտակ լինելու շնորհիվ է, որ
«Զինվորներ» վեպի հեղինակը ճշմարտացի է վերարտադրել
իր հերոսի ապրումները գերմանական կործանիչի հետ վարած
մարտում:

Նա պատկերում է 17 բուլե տևող լարված մարտը և ցույց
է տալիս, որ հաղթում է սովետական օդաչուի հնարամտու-

⁵ В. Ковалев, Из творческой истории романа «Русский лес»,
Леонида Леонова, в книге «Вопросы советской литературы», М.—Л.,
1957, Изд. Акад. наук СССР, стр. 353. Ընդգծումը մերն է—Բ. Դ.

թյունն ու պրոֆեսիոնալ վարպետությունը: Հեղինակը տրամադիր չէ հերոսացնելու կամ բացառիկության պսակ նվիրելու Ռուբենին, նա միայն հետևում է նրա մտքերին այդ 17 ռուպեի ընթացքում և այն հնարանքներին, որ գործադրում է երիտասարդ օդաչուն: Ինչքան էլ համեստ է Ռուբենի ցանկությունը՝ փախչել «Մեսսերշմիդտից», հասնել իր կայանը և մի կերպ փրկել իրեն հանձնված գիներալի կյանքը—ընթերցողը տեսնում է նրա մեջ իսկական հերոսին, որովհետև Ռուբենի համեստությանն ու գործնականությանը ավելանում է մասնագիտությանը ստեղծագործորեն տիրապետելու գիծը և դրանով ամբողջական ու կենդանի է դառնում նրա բնավորությունը, որպես Հայրենական պատերազմի տարիներին աճած ու հերոսացած երիտասարդ սավառնորդի: Այդ ամբողջ էպիզոդի՝ գեներալ Յաստրեբովի և Ռուբենի համատեղ մարտի ճշմարտացիությունն ու զեղեցկությունը, արդյունք է հեղինակի օդաչուական գործին գիտակ լինելուն: Դրա շնորհիվ բնական ու անկաշկանդ է ստացվել նաև Յաստրեբովի բռնած դիրքը այդ մարտի ժամանակ: Հեղինակը չի անդրադառնում այն հարցին, թե ինչ էր անում գեներալը Ռուբենի մանևրների ընթացքում, բայց այն մոմենտին, երբ «Մեսսերշմիդտը» դույց է տալիս «իր փորը» և զեներալը բռնելով այդ միակ հարմար վաշրկյանը, դիպուկ կրակում է նրա վրա, միանգամից պարզվում է, որ նա գուշակում էր Ռուբենի բոլոր մտքերը, հասկանում էր նրա մանևրների իմաստը: Եթե հեղինակը լավ չգիտենար ՊՈ—Չ-ի հնարավորություններն ու թերությունները և առհասարակ մոտիկից ծանոթ չլիներ տարբեր տիպի օդանավերի հատկություններին, ամբողջ պատկերը կլիներ վերացական:

Հեղինակը լավ տեղյակ է նաև տանկիստի հոգեբանությանը: Դրանով պետք է բացատրել այն հանգամանքը, որ տանկի հրամանատար Վադիմ Բուլատովի կերպարը նույնպես կենդանի, հաջողված կերպարներից մեկն է վեպում: Նրա խոհերն ու գործողությունները տանկը ղեկավարելիս, հակառակորդին սպասելիս, շատ շոշափելի են, ճշմարտացի, դրանով իսկ գրավիչ:

Մեթոդի և ոճի հարցերը բազմազան են և բարդ: Որքան գրող, այնքան ոճ: Ոչ մի իսկական գրողի ոճը մեկ ուրիշի կրկնությունը չէ և առանց ինքնատիպ ոճի գրող չի էլ կարող լինել: Բելինսկին հաճախ է շեշտել, որ գրողի համար բավական չէ միայն բնական տաղանդը, դրա հետ միասին անհրաժեշտ է, որ տաղանդն աչքի ընկնի ինքնատիպությամբ, ինքնուրույնությամբ: Բայց ո՞րն է ինքնատիպության չափանիշը, կա արդյո՞ք այդպիսի չափանիշ, թե ինքնուրույնությունն իր հերթին այնպիսի բազմազան ձևերով է արտահայտվում, որ չի կարելի գտնել որևէ կոնկրետ օրինաչափություն: Իր ամբողջ բազմազանությամբ ու նրբություններով հանդերձ գրողի տաղանդի առանձնահատկությունը, ինքնատիպությունն էլ ունի մի չափանիշ, որով հնարավոր է դառնում դեթ հիմնական գծերով տարրերել մի գրողի ոճը մյուսից, որոշել նրա ինքնատիպության աստիճանն ու բնույթը: Այդ չափանիշը Բելինսկին համարում էր այն «տեսանկյունը», որից գրողը դիտում է կյանքը: «Ինքնատիպությունը տաղանդին հաղորդվում է այն տեսանկյունով,—ասում է նա,—որից ներկայանում է հեղինակին աշխարհը, ապակիների այն գույներ, որի միջով արտացոլվում են նրա խելքի աչքերում բոլոր առարկաները»⁶:

Այստեղ շեշտելով գրողի աշխարհայացքի, ըմբռնումների դերը, Բելինսկին միաժամանակ նկատի ունի գրողի անհատականությունը, բացառապես տվյալ տաղանդին հատուկ այն կոնկրետ «տեսանկյունը», որով հեղինակը դիտում է երկվույթներն ու առարկաները: Բայց ոչ միայն այդ, այլև գրողի նախասիրություններն ու հակումները: Որևէ ինքնատիպ տաղանդի երկի մեջ խորանալով, անհնարին է շնկատել «ուժեղ հակումների» նշանները, «երբեմն նույնիսկ կրքի՝ դեպի մի որևէ բան, որով և այդ տաղանդը դառնում է մեզ համար նրան տիրապետող առարկայի մեկնաբանը»⁷: Չկա ոչ մի իսկական տաղանդ, որը մի որևէ բանով հատկապես չհրապուրվի, չցանկանա պատկերել կյանքի հատկապես մի երևույթ, հասարակական կյանքի հատկապես մի կողմ: Կան գրողներ,

⁶ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, 1956, М., стр. 79.

⁷ Նույն տեղում, էջ 79—80:

որոնց տեսադաշտը շատ լայն է, հետաքրքրության շրջանակները շատ մեծ, անսահման: Բայց չկա այնպիսի գրող, որն ամեն ինչի մասին հավասար կրքով գրի, հավասար հետաքրքրությամբ ու շահագրգռվածությամբ երկ հյուսի հետաքրքրություն ներկայացնող ամեն բանի մասին:

Սովետական գրողները սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդով են պատկերում հրեույթները: Այս նկատի ունենալով արևմուտքի թշնամական քննադատությունը սովետական գրողներին մեղադրում է միօրինակության, միապաղաղության մեջ: Այդ քննադատության կողմնակալությունը և թշնամական դիրքը անմիջապես դառնում է ակնհայտ, երբ կատարում ենք ամենասովորական համեմատություն: Ո՞վ կարող է շփոթել Շոլոխովի և Ֆադեևի գրիչները, կամ ավելի նոր ժամանակների վիպասաններից՝ Գալինա Նիկոլաևային կամ Վ. Օվեչկինին: Ո՞վ կարող է սովետահայ գրող Վախթանգ Անանյանին շփոթել որևէ այլ գրողի հետ, եթե նույնիսկ դա լինի մանկական գրող, ով կարող է Նաիրի Զարյանի «Պարոն Պետրոսն ու իր նախարարները» համեմատել Գուրգեն Մահարու «Երիտասարդության սեմին» վիպակի հետ, թեև դրանք նույն թեմայով և նույնիսկ նույն կոնցեպցիայով գրված վեպեր են: Սովետական գրողների, այդ թվում նաև սովետահայ գրողների և վիպասանների ոճերը տարբեր են, շեշտված առանձնահատկություններով և ինքնությամբ: Նրանցից յուրաքանչյուրն ունի իր մոտեցումը հրեույթներին, որոնք հասուկ են բացառապես նրան, ունի իր «տեսանկյունը» և նախասիրած թեմաներն ու հետաքրքրության շրջանակները, նրա համար կան կյանքի այնպիսի հարցեր, որոնք նա զեղարվեստորեն մարմնավորում է հասուկ կրքով ու եռանդով, որոնց համար նա գրիչ է վերցնում:

Պարտականություն չստանձնելով մեկ առ մեկ ցույց տալու, թե վերը նշված չափանիշների համաձայն ո՞ր վիպասանը ինչպիսի ոճով է ստեղծագործում, ո՞րն է նրա տաղանդի առանձնահատկությունը, հարկ ենք համարում վեպերի կապակցությամբ կանգ առնել մի ոճական առանձնահատկության վրա:

Վիպասանները շատ են տարբերվում իրենց վերաբեր-

մունքով, կամ Բելինսկու բառով արտահայտված՝ «կրքի» դրսևորման մեթոդներով ու ձևերով՝ պատկերվող երևույթի նրկատմամբ: Հեղինակային վերաբերմունքի դրսևորման տարբերությունն առանձնապես նկատելի է վեպի մեջ, որովհետև վեպը հիմնականում էպիկական ժանր է և գրողը ինքնըստինքյան չի ձգտում անմիջապես ու մեկեն արտահայտել իր վերաբերմունքը: Սոցիալիստական տեսլիզմի գրականություն համար խորթ է երևույթների օբյեկտիվիստական պատկերումը, հայեցողական մոտեցումը կյանքին ու պատկերածին: Սովետական գրողները միաժամանակ զաղափարական ճակատի մարտիկներ են, նրանք աշխատում են իրենց երկերով սեր ու համակրանք արտահայտել մեկ հերոսի, ատելություն ու հակակրանք մյուսի նկատմամբ, մեկին խրախուսում են, մյուսին դատապարտում: Բայց գրողի վերաբերմունքը, նրա տենդենցը, ինչպես առհասարակ դեղարվեստական երկի, այնպես էլ վեպի մեջ, չի դրսևորվում մերկապարանոց ու պարզունակ ձևով: Այն ձևը, որով դրսևորվում է գրողի վերաբերմունքը, հանդիսանում է նրա ոճի առանձնահատկության տարրերից մեկը:

Վերջին տարիների սովետահայ վեպը աչքի բնկավ գրողի վերաբերմունքի դրսևորման բազմազան ձևերով: Հիմնականն, իհարկե, կլասիկ վեպերի տրադիցիան է: Հեղինակն իր վերաբերմունքն արտահայտում է իր գրած երկով ամբողջությամբ վերցրած, նրա հիմքում դրված միասնական, հիմնական գաղափարով: Այսպիսի վեպերում հեղինակը պատմում է էպիկական շնչով, հանդիսո, երևույթները նկարագրում է հանդամանորեն, մանրամասնություններով և աշխատում է զգալ չտալ հեղինակի գոյությունը: Նա բնթիրցողի տրամադրության, հայացքների և դրացմունքների վրա աշխատում է ազդել ոչ թե անմիջականորեն, ակն ու տեղը իր կարծիքն ասելով, այլ այնպես, որ բնթիրցողն ինքը վեպի բնավորությունների միջոցով գաղափար կազմի երևույթների մասին, սիրի կամ ատի այս՝ կամ այն հերոսին:

Այսպիսի վեպի օրինակ է Անահիտ Սահինյանի «Սարավը»: Նրա մեջ պատկերված են սոցիալական հակոռնյա շերտերի մարդիկ, ծայրահեղորեն տարբեր բնավորություններ,

բայց հեղինակը բոլորի մասին պատմում է արտաքին միատեսակ հանգիստ ոճով, իր վերաբերմունքն ու հայացքները ամբողջովին ներարկելով հերոսներից մեկին կամ մյուսին: Վեպի հերոսներից Բախշին ու Բարսեղը հարազատ եղբայրներն են, միանգամայն տարբեր բնավորություններով: Մեկը ուրախ, չավատես, աշխատասեր և բարի երիտասարդ է, մյուսը՝ դժան, բնտանիքում բռնակալ, բծախնդիր ու մասնավոր սեփականությանը գերի մարդ: Բայց հեղինակն անմիջականորեն չի պարզում իր դրական վերաբերմունքը Բախշիի և բացասական վերաբերմունքը՝ Բարսեղի նկատմամբ: Բնդհանրապես, նա երբեմն խոսքեր է գտնում արդարացնելու Բարսեղին, պատճառաբանելու նրա ոճրագործությունը եղբոր նկատմամբ: Օրինակ, հեղինակը պատմում է, թե ինչպես Բախշին իր դուռը ներկելուց հետո Բարսեղի «հողմահարված դորդոնակին» ևս «սլաշծառ» «երիտասարդական տեսք» տվեց և «այդ տեսնելով, ավազ հղբայրը ինքն իրեն ասաց.

— Փառք քեզ, աստված, որ ստեղծել ես երկրի վրա գարուն և մարդու համար դարնան հասակ»: Նա փաղաքշական հայացքը եղբորը հառած շարունակում է մտածել ինքն իրեն և հավատացնել, թե ինքն էլ սրա նման «մի շախով շուխով» ջահել էր և իր «ջուրն էլ էր մի ժամանակ էսպես դարն ի վեր գնում»:

Կարևորն այստեղ այն չէ, թե Բարսեղը հղև է արդյոք երիտասարդ ժամանակ ուրախ ու անհոգ, թե միայն «հավատացնում է ինքն իրեն»: Պարզ է մի բան, որ նա փառաբանում է գարունը և «գարնան հասակը», որ նա փաղաքշանքով է նայում իր երիտասարդ եղբորը, բնդունակ է սիրելու հարազատին և կուղենար ինքն էլ ուրախ ու անհոգ մարդ լինել: Հեղինակն ուզում է ասել, որ կյանքն էր Բարսեղին այլ մարդ դարձրել: «Բարսեղն արդեն չորս երեխայի հայր էր այդ ժամանակ, հրբ բաժանվեց եղբայրներից: Բաժանվեց, որովհետև միջնակ հղբայրն էլ, ինչպես այժմ Բախշին է, Բարսեղին թվում էր պակաս սրտացավ դեպի տան ապրուստը: Նա Բարսեղին հավասար քրտինք էր թափում, բայց Բարսեղի պես չէր տանջվում այն մտքից, թե վաղն ինչպիսի եղանակ կլինի, կկարողանա՞ արդյոք կիսատ վարն ավարտել»:

Օբյեկտիվ վերաբերմունք ցույց տալով Բարսեղի կերպարին, հեղինակը չի դնում դեպի օբյեկտիվիզմ, այլ հասնում է գեղարվեստական ընդհանրացման: Ոչ թե ինքը, Բարսեղը, այլ ժամանակակից իրականություն կենսապայմաններն են Բարսեղին դարձրել սահմանափակ ու դաժան մարդ: Ապրուստի հոգսը, չարքաշ հայ գյուղացու դարավոր, սրտամաշ աչք հոգսը ետ է մղում Բարսեղի սրտից ամեն մի այլ զգացում՝ ուրախություն, բարյացակամություն, երախտագիտություն: Մթագնում, բթացնում է մտքի ամեն մի լուսավոր ճառագայթ, դարձնում է նրան ոչ թե իսկական աշխատավոր, այլ աշխատանքի ստրուկ, գիշեր-ցերեկ միայն ապրուստի հոգսին գերի մի էակ: Ապրուստից զրկվելու տափնապն է նրան մղում հզ-բայրասպանություն:

Այս կերպ հեղինակը, շմատնելով իր վերաբերմունքը, ընթերցողին բերում է ճիշտ հզրակացությունների մի ամբողջ դարաշրջանի, նախահեղափոխական շրջանի գյուղում տիրող հարաբերությունների մասին:

Վերջին տարիների վեպի մեջ հանդիպում ենք գրողի վերաբերմունքի, «ինքնության» գոսևորման նոր ձևերի: Օրինակ, երևան եկավ այնպիսի վեպ, որտեղ պատմողը երեխան է, և հեղինակը յուրահատուկ գեղարվեստական հնարք է գտել իր ատելությունը հին աշխարհի և սերը ծնվող նոր աշխարհի մասին հաղորդել մանկական պարզությամբ, բայց այնպիսի հումորով, որ կարելի է անվանել «ժողովրդական հումոր»:

Խոսքը, մասնավորապես, «Շիրակ» վեպի մասին է: Աղավ-նու հերոսուհին 8—10 տարեկան մի աղջիկ է Արծվնակը, որը պատմում է քաղաքական կարևոր անցքերի, Շիրակի մի գյուղում չքավոր գյուղացիների կողմից առաջին բոլշևիկյան կադմակերպությունն ստեղծելու, գյուղացիության հայացքների մեջ կատարված ուղուցիտն հեղաշրջման մասին: Այս բոլորի մասին նա պատմում է ժողովրդի կենսափիլիսոփայությանը հատուկ այն լավատեսական ոճով, երբ չի թաքցվում պատմողի վերաբերմունքը, բայց աչք վերաբերմունքը միաժամանակ անհատական չէ, լինելով երեխայի վերաբերմունք ու ոճ, այն գյուղացիության վերաբերմունքն ու ոճն է: Արծվնակը պատմում է տանուտեր Սիմոնի, նրա «Օֆիցեր տղայի», գեղ-

ջուկ Հերիքնաղի, հարուստ «Ալեք ամու» թի «Քյալլա Մուկուչի» մասին՝ նրա պատմությունը հյուսված է կենցաղային այնպիսի մանրունքների հիշատակությամբ և գյուղացիների բառ ու ոճի այնպիսի խառնուրդով, որ ընթերցողը չի կասկածում, թի պատմողը մի գյուղական հրեխա է, առհասարակ գյուղացի, և ամենևին ոչ վիպասան, գրող։ Բայց Արծվնակը իր տարիքին անհամեմատ ակտիվ է, անմիջական, ճարպիկ և սրամիտ։ Այս հանգամանքը բուռն վեճերի առիթ տվեց։ Վիճողները միանգամայն հակառակ կարծիքներ հայտնեցին։ Ոմանք գտնում էին, որ վնասը դրված է «նախ վեճից մեթոդով»։ Այս տեսակետը պաշտպանողները հենվում էին գրխավորապես Արծվնակի կերպարի վրա «աշխատում էին ցույց տալ, որ դա սխեմատիկ, անհամոզիչ կերպար է, «ձայնափող»։ Հակառակ կարծիք հայտնողները նույնպես նկատի ունեին Արծվնակի կերպարը և գալիս էին հակառակ եզրակացության։ Բանը նրանումն է, որ հեղինակը, իր «ինքնությունն» արտահայտելով գրխավորապես Արծվնակի միջոցով, տեղ-տեղ շատ է շեշտում Արծվնակի ակտիվությունը, դրանով մատնելով իր ներկայությունը։ Բայց այդպիսի տեղերը վիպում որակ չեն կազմում։ Արծվնակի վերաբերմունքը դեպի գյուղի այդ ժամանակների իրականությունը շատ նուրբ ձևերով և ճշմարտացի է արտահայտված։ Արծվնակը հաճախ ոչ միայն սրամտում է, ոչ միայն հումորով պատմում, այլև դրա հետ միասին թախծում է մանկական թախիծով, մանկան հոգով բողբոջում է իր որբության գեմ, նկարագրում է գաղթը և դրա հետ կապված այն դառնություններն ու սարսափները, որ ապրում է հրեխան։ Դրանով իսկ նրա վերաբերմունքը դառնալով համոզիչ՝ հրեխայի համար, ձեռք է բերում հուզիչ, նուրբ արտահայտված հեղինակային վերաբերմունքի ձև, որը միաժամանակ արտահայտում է լայն աշխատավորական խավերի վերաբերմունքն ու հայացքները աիրող հարաբերությունների մասին։

Հեղինակային վերաբերմունքի շատ ինքնօրինակ դրսևորման և մանկան ու պատանու միջոցով մեծ դեպքերի գեղարվեստական պատկերը տալու հետաքրքիր օրինակ է Գ. Մա-

Հարու «Երիտասարդության սեմին» կենսագրական տրիւ-
 գիան: Հեղինակը պատմում է առաջին դեմքով, իր մանկու-
 թյան, պատանեկության և վաղ երիտասարդության տարի-
 ների մասին: Հերոսի զարգացման, նրա կյանքի կարևոր դեպ-
 քերի միջոցով է ստեղծվում սյուժեն: Հեղինակի հետ հանդի-
 պած մարդկանց զգալի մասը հանդես է գալիս ոչ թե մեկ ան-
 դամ, մի որևէ էպիզոդում, այլ տարբեր ժամանակներում ու
 հանգամանքներում: Պրա շնորհիվ այդ մարդիկ իրենց զար-
 գացմամբ ու փոփոխություններով բնորոշում են ժամանակի
 իրականության որոշ էական կողմեր: Վեպի երրորդ մասը,
 որ անկախ հեղինակի կամքից գրվել է նախորդներից ավելի
 քան 25 տարի հետո, ամբողջացրել է ժամանակի հայ հասա-
 րակական տարբեր խավերի հեղափոխական արթնացման,
 մյուսների անկման պատկերը: Բայց այդ բոլոր դեպքերի ու
 մարդկանց մասին, որ ընտրել է հեղինակը այն ժամանակվա
 իրականությունից, նա պատմում է հանգիստ, առաջին հայաց-
 քից նույնիսկ անտարբեր ոճով, երբեմն մեղմ հումորով, եր-
 բեմն ծաղրի խառնուրդով: Եթե մեր մյուս վեպերում, շնայած
 հեղինակների ամենամեծ «օբյեկտիվությունը», միշտ հնարա-
 վոր է առանց դժվարության որոշել հեղինակի վերաբերմուն-
 քը այս կամ այն երևույթի ու հերոսի նկատմամբ, ապա Մա-
 հարու վեպում միշտ չէ, որ դա հնարավոր է: Հաճախ ընթեր-
 ցողը չի հասկանում, թե հեղինակը ում է սիրում, և ում
 ստում: Վեպի մանավանդ առաջին մասում, որտեղ հիշողու-
 թյունները «դաշնակ կոմիտե» քիսու, նրա ընկերների մասին
 հասվածներ են պարունակում, այդ զարմանալի հանգիստ ոճը
 դաշնականների նկատմամբ անտարբեր վերաբերմունքի պատ-
 րանք է ստեղծում, որը թերևս 30-ական թվականներին վեպի
 աննպաստ գնահատականների պատճառներից մեկն է եղել:
 «Մանկություն և պատանեկություն» վիպակի մասերն ունեն
 իրենց փոքրիկ նախաբանները, որոնց մեջ հեղինակը արձակ
 բանաստեղծության ձևով, թախծոտ լիրիզմով գրում է իր ման-
 կության օրերի քաղցրության, հիշողություններ զրելու միջո-
 ցով դրանք պահպանելու մասին: Եվ ահա Մահարին մեղա-
 դրվել է բավական ծանր գաղափարական սխալների՝ անց-
 յալի իդեալականացման, նույնիսկ նացիոնալիզմի մեջ: Ինչ

խոսք որ դրողին այս կերպ մեկնաբանելը միայն նրա ոճի արդյունքը չէր: Ինչպես արդեն առիթ եղավ ասելու, դրանք այն տարիներն էին, երբ դրական արժեքների քննադատության մեջ շատ դեպքերում ելնում էին գունհիկ սոցիոլոգիզմի գիրքերից: Ժամանակի ամենահեղինակավոր ամսագրերում ու թերթերում երբեմն մարքսիզմ-լենինիզմի անունից փորձեր էին անում պրոլետարիատի հեղափոխական-դասակարգային պայքարը բոլորովին կտրել պրոպրիետար շարժումներից, նախ և առաջ ազգային ազատագրական շարժումներից, բոլոր դեպքերում դրանք դիտելով որպես ռեակցիոն-բուրժուական, իսկ այդ թիմայով գրված երկերը՝ որպես նացիոնալիստական: Մինչդեռ Գ. Մահարու ոճը հանդում է նրան, որ հեղինակն ուզում է բացարձակ օբյեկտիվություն ցուցաբերել, անկողմնակալ երևալ ընթերցողին և իրերի բնական ընթացքը հանդիսատեսի առաջ ճիշդի բերել այն եզրակացություններին, ինչ ինքը ցանկանում է:

«Մանկության» նախաբանից արտաքուստ այնպիսի քաղաքականություն է ստացվում, թե հեղինակն ուզում է ընթերցողին փոխադրել իր մանկության երջանիկ երազ-աշխարհը, կապել նրան անմեղ խաղերի, հայրական հարկի տակ, տատի քնքուշ խնամքի ներքո անցկացրած օրերի ոսկե շղթային: Այդ պատրանքն ստեղծելու համար նա իր գիրքն սկսում է մոր թանաքոտ ստիճանների հետ կապված հիշողություններով: Բայց բառացիորեն մի քանի էջ միայն մանկական աշխարհի մասին, և ընթերցողը նկատում է, որ հեղինակին հուզողը միայն մանկական հիշողությունները չեն: Այն, ինչ որ համառորեն ուզում է դուրս հանել, ջոկվել նրա հիշողությունների «մշուշից», ինչ որ հուզում է նրան և արտահայտվելու ելք է որոնում,—միայն ձևով է նման մանկական-սուբյեկտիվ ընթացման, իսկ իր էությունը դա հասարակական նշանակություն ունեցող, ժողովրդի ճակատագրական օրերի հետ կապված դեպք է, իրադարձություն, կենցաղ, ապրելակերպ, պարտիաների պայքար, մարդկային բարդ հարաբերություններ, որոնք առաջ եկան պատերազմի ժամանակ և նրանից հետո, հասարակական կյանքի հեղափոխական բեկման շրջանում:

Հեղինակը պատմում է՝ իր նյութը բաժանելով շատ փոքր

գլուխների—1. Մուտք, 2. Իմ տատը, 3. Հայրս, 4. Քույրս և
 այլն, մոտավորապես այն ձևով, ինչ ձևով գրել է իր «Մանկու-
 թյուն. Պատանեկություն. Երիտասարդություն» վեպը Լ. Ն.
 Տոլստոյը՝ «Ուսուցիչ Կարլ Իվանիչը», «Մայրս», «Հայրս» և
 այլն: Սա կապ չունի բնագործինակման հետ, մանավանդ որ բո-
 լորովին տարբեր են նույն վերնագիրը կրող գլուխների բովան-
 դակությունները: Լև Տոլստոյը «Հայրս» գլխում պատմում է իր
 հոր բնավորության, հասարակության մեջ իրեն պահելու նրա
 հատուկ մաներաների, տնտեսության գործը վարելու մեթոդնե-
 րի մասին, մի խոսքով, ներկայացնում է իր հոր, կեղանի հոր
 կերպարը: Մինչդեռ Գուրգեն Մահարին այդ վերնագրի տակ
 պատմում է իր հոր սպանության մասին: Այդ փոքրիկ, բնոյա-
 մենը մի քանի էջ բռնող պատմությամբ նա դիպուկ, առանց
 ճիգերի, բնութագրում է այդ ժամանակ Արևմտյան Հայաս-
 տանում գործող նացիոնալիստական պարտիաներին, առաջիկ
 հերթին դաշնակցությանը: Հեղինակի մոր հարազատ հղբայրը
 իր հարկի տակ, ճրագը հանգցնելով դավադիր գնդակ է ար-
 ձակում քրոջ ամուսնու վրա, այրի թողնելով նրա կնոջը, իսկ
 իր հարազատ քրոջը և որբ՝ նրա երկու որդիներին: Ինչո՞ւ:
 Որովհետև, բացատրում են հեղինակին, որն այն ժամանակ
 մանուկ է եղել, — «հերդ արմենական էր, քեռիդ դաշնակ» Այս-
 տիղ արդեն հեղինակը կարծես չի կարողանում համբերել և
 արձակում է մի բացականչություն, որով բնութագրում է իր
 վերաբերմունքը կատարված դեպքի մասին: «Հնչակ, դաշնակ,
 արմենակ, — միայն այս մնաց հիշողությանս մեջ այս եղև-
 րական գրույցից» — ասում է նա: Նրա հիշողության մեջ մնա-
 ցածը քիչ բան չէ: Այդքանն էլ բավական է հասկանալու հա-
 մար, թե ինչ ահալոր դժբախտություն են եղել այդ պարտիա-
 ները ոչ միայն մանուկ Գուրիսի, այլև ժողովրդի կյանքում,
 ինչ մարդատյացական ու ազգազավ գաղափարներով են դե-
 կավարվել նրանք: «... Արմենականեր ասին, որ դաշնակ կո-
 միտեն դարկեց Տիգրանի ձեռքով» — ասում է հեղինակի տատը:
 Ի՞նչնակցության մասին, նրա գոյության ժամանակներից ի
 վեր շատ հողվածներ ու գրքեր են գրվել, բայց Մահարու նը-
 կարած այդ փոքրիկ պատկերից ավելի ուժգին է փչում այն

«մահւման սարսուռը» «ՀՀԳ»-ից, որի մասին գրել է Չարենցը իր «Երկիր Նաիրի» վեպում:

Հետագայում, հավատարիմ իր ընտրած ոճին, հեղինակը դարձյալ պատմում է «դաշնակ կոմիտեի» և իր քեռու, նրա ընկերների մասին հանգիստ, մինչև իսկ անտարբեր: Լսելով հոր սպանութեան մասին գրույցը, նա «հեկեկալով» լալիս է, բայց ընթերցողը ոչ մի խոսք չի լսում այն մասին, թե ինչ վերաբերմունք ունեւ երեխան դեպի քեռին, դեպի այն մարդը, որ սպանել էր նրա հարազատ հորը, արդյոք նրա մեջ ատելութուն չէ՞ր առաջացիլ դեպի նա, վրեժխնդրութեան զգացումը չէ՞ր ալիկոծում նրա մանկական սիրտը: Ոչ: Գուրգեն-մանուկին վշտացնում է հոր սպանութեանը, իսկ սպանողի նկատմամբ նա անտարբեր է: Բայց արդյոք դա անտարբերութեան է, թե գրողի օբյեկտիվութեան արտահայտութեանը: Հերոսը մանուկ Գուրիսն է, իսկ հեղինակը հասուն գրող Գուրգեն Մահարին: Վերջինս պատմում է առաջին դեմքով, բայց այնպիսի վարպետութեամբ, որ հասուն հեղինակը շատնի իր ներկայութեանը, որ ընթերցողը տեսնի և ընկալի դեպքերը մանուկ Գուրիսի աչքերով: Բացի դրանից Գուրիսը երբեմն տատի հայեցակետից է դիտում երևույթները, որը նույնպէս բնական է երեխայի համար: Իսկ տատը չէր կարող վերջնականապէս ատել հարազատ որդուն, եթե անգամ նա սպանել էր քրոջ ամուսնուն՝ «դաշնակ կոմիտեի» հանձնարարութեամբ: Մահարու արձակի համար բնորոշ է ստեղծագործութեան այն լավագույն ոճը, որ Բելինսկին անվանում էր «օբյեկտիվացնելու կարողութեան»: Դա չէր ժխտում գրողի «ինքնութեան», «սուբյեկտիվ» վերաբերմունքի արտահայտութեանը, և դա չի կարելի շփոթել «օբյեկտիվիզմի» հետ: Այդ ոճը օգնում է հեղինակին մոտենալու մարդկանց ու հարաբերութեաններին ցանկացած կողմից, թաքցնելով իր տենդենցը և դրանով ավելի համոզիչ դարձնելով իր ասելիքը: Մահարին, այս տեսակետից չափազանց ինքնուրույն հեղինակ է: Նա իր համոզմունքներն ու զգացումները արտահայտում է հանգիստ և ուրախ մարդու դիմակ հագած: Ամենասարսափելի բաների մասին պատմելիս էլ նա համառորեն պահում է դեմքի վրա այդ դիմակը: Օրինակ, «Վանքը» գլխում նա պատմում է, որ նույն

Տիգրան քեռին համարյա կալվածատեր էր. «Գնել էր վանքի բոլոր կալվածների երեսը երեք տարով, պահում էր հոտեր ոչխարների և կովեր էր պահում առողջ կրծքերով»: Այդ հարուստ մարդու մոտ էլ սովորաբար տեղի էին ունենում դաշնակների ժողովները: Ահա նրանք կրկին հավաքվում են պարզելու համար այն հարցը, թե գյուղացիներից ովքեր են զենք առել, ովքեր՝ ոչ: Եվ շնայած մոր թախանձանքներին՝ չստիպել զենք առնելու «երեք էծ» ունեցողներին, դաշնակների ղեկավար «Իշխանը» հրապարակ է քարշ տալիս այդ չքավոր գյուղացիներին և մտրակով ծեծում, հոխորտալով՝ «դաշնակցության կամքը՝ կամք է, խոսքը՝ խոսք»...

Այս սարսափելի բաները տեսնելուց հետո հեղինակը մոտենում է իր քեռուն և հանգիստ հարցնում բոլորովին ուրիշ բանի մասին. «Տիգրան աղա, դո՞ւր ի էն խռանը» (դա դաշնակների ընկերներից մեկն է): Նրան ասում են, որ խռանը մատնիչ է եղել, դրա համար հենց այստեղ նստածներից Կոճա Դավոն սպանել է նրան: «Աստված կպատժի էնոր,— «հաստատ հավատքով» ասում է երեխան, իբր թե մտածելով ոչ այնքան իր տեսածի, գյուղացիներին ծեծելու, որքան խռանին հեռմահու պատժելու մասին: Սակայն հենց տեղն ու տեղը նա նկատում է, թե ինչպես տատր, որ ըստ ամենայնի նրա ամենասիրելի էական է շրջապատի մարդկանց մեջ,— իրեն կատակով տված այն հարցին, թե նա հնչա՞կ է, դաշնա՞կ, թե՞ արմենական,— պատասխանում է՝ «իրեքն էլ խո՛ղ»:

«Իրեքն էլ խո՛ղ» — այս է նաև հեղինակի համոզմունքը իր քեռու, նրա պարտիայի, ինչպես նաև մյուս նացիոնալիստական պարտիաների մասին, ինչքան էլ նա թաքնվի իր միամիտ մանկական հեռաքրքրությունների հետևում, օբյեկտիվիզմի դիմակի տակ և վերջացնի այդ պոլիսը դաշնակների լոռնախմբության պատկերով, այն մասին, թե ինչպես նրանք ուրախ ծիծաղեցին տատի ասածների վրա, «իջավ վանքի կապույտ իրիկունը, և ծառերի կատարներն օրորվեցին»: Քիչ հետո նա կրկին անդրադառնում է քեռուն և թվում է, թե խոսում է նրա մասին նույն անտարբերությամբ ու հանգստությամբ: Բայց նա դաշնակ պարագլուխներից մեկին հիշում է այն նպատակով, որպեսզի ցույց տա, թե վերջինս ինչպիսի

պահեց իրեն ժողովրդական աղետի օրերին, ո՞ւմ մասին էր մտածում նա այդ ժամանակ և ինչպես միանգամից դրսևորվեց նրա գաղափարական ու հոգեկան սնանկությունը:

Վանի բնակիչները տեղահան եղած հեռանում են հայրենի օջախներից: Նրանցից շատերը դեռ լավ չեն գիտակցում իրենց հասած դժբախտությունը, կամ աշխատում են թաքցնել տագնապը: Տատն անհոգ ասում է՝ «Գուրիսին տանեմ աշխարհ տիսնա»: Հացթուխ Բեյլադան, «միշտ ծիծաղող, միշտ ուրախ» այդ կինը փախուստի ու խուճապի ժամանակ էլ երգում է և դրա համար իրեն կշտամբողներին պատասխանում. «Քա, ինչ ի էլի... քե պոնեմ՝ ուխտ կերթանք... տա՛ն տինա՛, տանանինա՛...»: Բայց ողբերգությունն սկսվել է: Մի տեղ աղաղակում են «մեռա՛վ, ամա՛ն...», մի քիչ հեռու «կիսախելագարված մի պսուպ նստել է ճանապարհի եզերքին. անշնչացած թռուռ գլուխը գրկած»... Եվ ահա այդ թոհ ու բոհի ժամանակ գաղթականների մեջ երևում է «մորեղբայրը»: Նա վիճակից ելք գտնելու մասին անում է իր փիլիսոփայական դատողությունը, որին հետևում է գործնական քայլը: «Էսպես ճամբախ էրթալ չելնի: Ամեն մարդ ուր համար: Ամեն մարդ ուր գլխի ճար թող տիսնա: Ապրելու, մեռնելու ինդիր է դրուկ մեջտեղ, ջանըմ...»:

Այս ասելով մորեղբայրը «անհետանում է ամբոխի մեջ. բռնաւորովս ձին հետեից քաշելով»:

Ուրիշ ոչինչ: Բայց մի՞թե կարիք կա որևէ բան ավելացնելու: Արդեն այդ ծայրահեղորեն հակիրճ խոսքերի մեջ այնքան բան է ասված, որ հեղինակի միջամտությունն ավելորդ է, ընթերցողը անպայման կանի ճիշտ եզրակացություն: Դաշնակցականների մասին ճշմարտությունը պերճախոս ցուցադրելու համար հեղինակը բաց չի թողնում իր քեռու՝ «դաշնակ կոմիտեի» ցուցումներով իր հարազատին սպանող մարդուն: Այստեղ Մահարին օբյեկտիվությունը հասցնում է մինչև այնտեղ, որ խոստովանում է, թե Տիգրան մորեղբոր դեմքը «մարդասպանի դեմք չէր», պատմում է, թե ինչպես նա հոգ էր տանում քրոջ որդու մասին, ուզում էր, որ նա Ներսիսյան դպրոց ընդունվի: Բայց ճշմարտությունը մի այլ կողմ ևս ունի, որը հեղինակը ոչ միայն չի թաքցնում իր օբյեկտիվության տակ,

այլև աննկատելիորեն շեշտում է: Դա այն հարցն է, թե վերջ
ի վերջո ի՞նչ է դարձել «դաշնակ կոմիտե» քեռին: Պարզվում
է, որ նա հիմա «դերմանական եկեղեցու մոտ» «կողք-կողքի
փայլող» երեք խանութներից մեկի տերն է՝ «Տիգրան աղա»:
Նա քրոջ որդուն բացատրում է իր նոր փիլիսոփայությունը:
«Բանաստեղծությունը փոր չի կշտացնի, ջանում»: Դաշնակցու-
թյան «խոսքը՝ խոսք է, կամքը՝ կամք»-ից բան չի մնացել Տիգ-
րան աղայի վրա: Նրա մեջ ամենակենդանի ջիլը առևտրակա-
նի, կյանքին լավ հարմարվելու, անձնական լավ ապրուստ
ապահովելու ջիլն է, մնացած բաներում Տիգրանը հիշեցնում
է թուլամորթ մարդկանց: Նա լաց է լինում գիշերները զբոսան-
քի զնացող կնոջ հետևից, ձեռքը վերցնելով նրա թաշկինակը:
Երիտասարդ Մահարին այստեղ արդեն չի կարողանում թաք-
նել իր վերաբերմունքը դեպի քեռին, ավելի ճիշտ՝ չի զգում
դրա կարիքը: Գեղեցկուհի քեռակինը նրանց աչքի առաջ լքում
է ամուսնուն: Բնական է, որ քույրը, այսինքն հեղինակի մայ-
րը, լալիս է իր եղբորը հասած դժբախտության առթիվ: Իսկ
ի՞նչ է անում քրոջ որդին, ցավակցո՞ւմ է, հուզվո՞ւմ է: «Ես էլ
ուզեցի մի երկու կաթիլ արցունք թափել, բայց դրա համար
բավարար հիմք չունենալու հետևանքով, նստեցի արմոնու
առաջ, շարժեցի ոտներս և սեղմեցի ամենավերջին կլավիշնե-
րից մեկը, — «մե՛-հ՛-հ՛» — ճշաց արմոնին բարակ և աղաչա-
վոր»: Դեպքերն արդեն այնպես են դասավորվել, որ քեռու
դժբախտությունն անգամ ծաղր է առաջացնում երիտասարդի
մեջ և այս դեպքում արդեն նա չի թաքցնում իր վերաբերմուն-
քը: Անցնում է ևս որոշ ժամանակ և Տիգրան աղան դառնում է
նշանավոր առևտրական: «Օգտվելով խուճապից, ես դեռի ևս
մի փոքրիկ խանութ», — հայտարարում է նա: Այսպես է ավար-
տվում տեռորիստ, Վանի դաշնակցական պարագլուխներից
մեկի պատմությունը, որն իր մեջ խտացնում է դաշնակցու-
թյան վերնախավերի վերասերման պատկերը:

Տիգրանի հետ կապված էպիգոգները դաշնակցության քա-
ղաքական ու գաղափարական անկման պրոցեսի միայն մի
փոքր մասն են կազմում: Մահարու գրքում այդ պատկերը շատ
ավելի լայն ու խորն է: Վանից դաղթել են բազմաթիվ այլ
դաշնակցականներ, հնչակյաններ կամ ռամկավարներ: Նրանք

մեծ մասամբ տեղավորվել են Թիֆլիսում՝ առևտրի վարդա-
ցած կենտրոններից մեկում և հիանալի հարմարվել են պայ-
մաններին՝ դառնալով առևտրականներ, փոքր ձեռնարկատե-
րեր՝ կազմելով քաղցից ու հիվանդություններից մեռնող հայ
աշխատավորության հակառակ բեկոր: Նրանցից շատերը դեռ
հասարակական գործիչներ են հորջորջում իրենց և ղեկավա-
րելով «Արեմտահայ խորհուրդ» կոչված կոմիտեն, ապրում
են գաղթականների հացաբաժինների հաշվին: Սրանց թվում
առանձնապես բարձր արվեստով են նկարագրված նախկին
ռամկավար Կաքավյանը և նրա եղբայր: Այստեղ Մահարու հու-
մորը ավելի կատարյալ է, մեղմ լինելով հանդերձ այն արդեն
անշար չէ, ինչպես սովորաբար, այլ տեղ-տեղ վերաճում է
ծաղրի նացիոնալիստական պարտիաների ներկայացուցիչնե-
րի հասցեին, որոնց համար պարտիաները, գաղափարները ոչ
թե նրա համար են, որ մարդը դրանք իրագործելով ծառայի իր
ժողովրդին, այլ նրա համար, որ գաղափարներն ու պարտիա-
ները ծառայեն նրա անձնական ու բնտանեկան բարեկեցու-
թյանը:

Սակայն Կաքավյանի և Տիգրանի բնավորություններով էլ
չի ավարտվում հայ ազգայնական պարտիաների սոցիալական
ու գաղափարական նկարագիրը: Գաղթականական վերնախա-
վերի և քաղաքական պարտիաների վերասերման պրոցեսը
խոր բնութագրելու համար հեղինակը դիմում է իր մոր օգնու-
թյանը, այստեղ էլ նրա միջոցով շատ պարզորոշ արտահայտե-
լով վերաբերմունքը տեղի ունեցած փոփոխությունների մա-
սին: Որդու զրույցի ժամանակ նկատելով, թե ինչպես կանայք
«նոր փետուրներ» են հագել, Աստղիկը դարձել է Ասյա, «Պըր-
տենց Վերոնիկը՝ Բրուսյան Վերա, Արմաղանը՝ Ամալյա, Շու-
շանիկը՝ Սուսաննա, Լուսաբերը՝ Լյուսյա», մայրը շարունա-
կում է.

«— Բայց շատերն էլ թողին փետուրները... հնչակյան Ար-
շակն ու դաշնակցական Տիգրանը միասին խանութ են բացել,
առևտուր կանեն, ռամկավարներ ոսկի կծախեն, ապրանք
կտանեն բերեն Բաթում, Հակոբ էֆենդի Տեր-Ջաքարյանը ինքը
ռամկավար, հնչակյան Միհրդատ Բրուսյանի հետ, հորաքրոջ
տղայի հետ, դրամ կկուտակե օղու գործարան բանալու համար,

Վանի հարուստները՝ Գափամաճոնք, Թերզիրաշյաններ, Շաղ-բառյաններ աղքատացան, աղքատներ հարստացան, քաղուստիկ կկապեն... բոլորն էլ փոխվան...»:

Գրքի վերջում հեղինակը թողնում է առաջին դեմքով, միայն իր տեսած մարդկանց մասին պատմելու ձևը և «Պոկ-ված էջեր հուշատետրից» վերնագրի տակ բերում է մի քանի բնորոշ պատկեր դաշնակցական գործիչների կյանքից: Ընթեր-յողի առաջ նա հանում է այդ գործիչների վրայից մինիստրա-կան ու զորավարական զգեստները և ցույց է տալիս, որ դրանց մեջ թաքնված էին դժամի քսակին, օտարերկրյա կապիտալին ծախված, ժողովրդի բախտի հետ խաղացող սպեկուլյանտներ: «Տասը հազար փութ բամբակի հերոս» Գուրգեն Վահանյանը և վաշտապետ Դաշունին փոքր լեզվակովից հետո, որի ժամա-նակ միմյանց հիշեցնում են իրենց հանցանքները և սպառնում մերկացնել իրար, խաղաղվում ու հաշտվում են, որովհետև Գուրգեն Վահանյանը «50 դեղին թուրքական ոսկիներ հնչեց-նելով» թափում է դրանք «թեյի պարագաների սկուտեղի վրա»: Տիրապետության կարճատև ժամանակաքննությանցում իրեն ըս-պառած պարտիային մերկացնելու գործում Մահարու գրիչն ավելի է սրվել, հումորը առանձնահատուկ արիության, քաղա-քացիական ամբողջուն է ձեռք բերել: Այս տեսակետից վի-ճելի է Մահարու գրքի դրախտաներից և Հախվերդյանի այնգումն ալն մասին, որ գրքի հերոսը մասը «չունի նախորդ երկուսի հմայքն ու գրավչությունը, փոքրիկ Գուրիսը հասակ առնելով, կոստացել է, ինչ-որ թանկագին բան կորցրել իր երբեմնի հմայքից»⁸: Ճիշտ է, Հախվերդյանը հենց այդտեղ էլ ավելաց-նում է, թե հերոսը մասը դիջում է նախորդներին «համեմատա-բար միայն», բայց թվում է, թե այդ «համեմատաբարն» էլ վատ է հիմնավորված: Գրքի հերոսը՝ «Նրիտասարդության սե-մին» զուխը, պահպանելով նախորդների հմայքը, ավելի մեծ հասարակական-դաստիարակչական ուժով է օժտված: Նրա-նում գեղարվեստական մարմնավորում են ստացել Թիֆլիսի հայերի կյանքն ու բարքերը: Այս առումով բոլորովին ավե-լորդ չի թվում Մանուկ աղայի ամուսնության պատմությունը:

8 «Սովետական գրականություն», 1957, № 10:

Մանուկ աղան աշխատանքի, կատարյալ ու կոլորիտային, և աշխատանքի անհրաժեշտ է թիֆլիսի հայերի աշխատավորական խավերի վեղարվեստական բնութագրության համար, որ անհրաժեշտ է հանուն արտաքին սյուժեի և թեմատիկ կապի նրա պատմությունն ավելորդ համարելը: Չէ՞ որ Հախվերդյանն ինքն էլ է ընդունում, որ Մահարու վեպի ձևն այնպիսին է, որ նրա համար արտաքին սյուժեն և թեմա՛յի միասնությունը պարտադիր չեն:

Լ. Հախվերդյանը և Ս. Աղաբաբյանը Մահարու ստեղծագործական ոճի ինքնատիպության մասին խոսելիս ինչ-որ շափով նրան կապում են իմպրեսիոնիզմի հետ: Հախվերդյանին դրավում է Մահարու «շարագրանքի իմպրեսիոնիստական թեթևությունը», իսկ Աղաբաբյանը որպես դրական երևույթ է նշում այն, որ Մահարին «օգտվում է դիտված առարկայի առաջին ակնթարթային տպավորություններից և հատկապես բնությունը... պատկերելիս դիմում է լույսի և ստվերի, գույների տարբեր երանգների կանտրաստին, իմպրեսիոնիստական ընկալումը դարձնելով սեփական ձևերից մեկը»⁹:

Մահարու «շարագրանքի թեթևությունը» սկզբունքային որևէ շեղում չէ սեփական մեթոդից, դա պարզապես հեղինակային առանձնահատկություն է, անհատական ոճ, և սխալ է դա կապել «առարկայի առաջին և ակնթարթային տպավորությունը» վերարտադրելու սիմվոլիստական սկզբունքի հետ և այնպիսի տպավորություն ստեղծել, թե սեփական մեթոդով ստեղծագործող գրողները իմպրեսիոնիզմից սովորելու բան ունեն: Մահարու տրամադրությունների, վերաբերմունքի դրսևորման ուրույն ձևը չի հանգում օբյեկտիվիզմի և շարագրանքի թեթևությունը՝ իմպրեսիոնիզմի: Այդ ոճը գալիս է կլասիկ սեփականության գրականությունից և ոչ թե իմպրեսիոնիզմից: Հայտնի է, որ Բալզակը, դասական գրականության շատ այլ ներկայացուցիչներ, հայ գրողներից Պարոնյանը կամ Շիրվանզադեն աչքի են ընկել «առարկայնացնելու» առանձնահատկությամբ: Նրանք բուն հետաքրքրություն են ցուցաբերել դեպի իրենց շրջապատի մարդիկ ու երևույթները և պակաս են

⁹ Ս. Աղաբաբյան, Գուրգեն Մահարի, Նրան, 1959, ԳԱ հրատ., էջ 136:

զբաղվել սեփական զգացումների ու մտքերի վերլուծությամբ, իրենց սեփական անձին կարողացել են նայել որպես կողմնակի մարդու, և նույնիսկ իրենց կյանքից փաստեր վերարտադրելով, առեւտրել մնացել են անկողմնակալ դիտողի դերում: Բայց այդ չի նշանակում, թե նրանք վերաբերմունք չունեն նկարագրված երևույթների նկատմամբ: Նրանց վերաբերմունքն արտահայտվում է հերոսների նկատմամբ հեղինակի ցուցաբերած վերաբերմունքի, երկի կոնֆլիկտի, թեմայի և հազար ու մի տեսակ մանրամասների մեջ: Մինչդեռ իմպրեսիոնիզմը, հենց այն պատճառով, որ, ինչպես Ճիշտ նշել է Ալաբաբյանը, «օգտվում է դիտված առարկայի առաջին ակնթարթային տպավորություններից», — արդեն հեղինակից դուրս գտնվող աշխարհի նկատմամբ լուրջ հետաքրքրություն չի ցուցաբերում և միայն առանձին սուբյեկտիվ տպավորություններով է սահմանափակվում: Գուրգեն Մահարու հետաքրքրությունը դեպի ուրիշ մարդիկ, իրենից դուրս գտնվող աշխարհը՝ անսահման է, այդ է ցույց տալիս նրա տրիլոգիայում ցուցադրված հերոսների պատկերասրահը: Գրքի վերջին բաժնում նկարագրված են լրագրողներ, հասարակական գործիչներ, գրողներ, դերասաններ, առևտրականներ, գործարանատերեր, բանվորներ և վերջապես նաև պատմական անձնավորություններ: Նրանց մասին հեղինակը երկարաշունչ պատմություններ չի անում, խոսում է նույն հումորով, բայց դրանցից շատերը դիպուկ բնութագրված են ոչ միայն իրենց արտաքինով, մարդկային բնավորության դժերով, այլև սոցիալական էություն: Այս տեսակետից բնորոշ է Անդրանիկ փաշան: Նրան, իբրև գորավարի և հասարակական գործչի՝ մեր պատմության և գրականության մեջ դեռ որոշակի և սպառնիչ գնահատական չի տրված: Ի՞նչ մոտեցում ունի դեպի Անդրանիկ փաշան Գուրգեն Մահարին, որին վիճակվել է անձամբ տեսնել ու լսել նրան: Գրողն այսպես է պատմում փաշայի մասին: «Զորավարը» Շիրվանզադեի և Թոթովենցի հետ եկել է թեյ խմելու և ինչպես Թոթովենցն է ասում՝ «կոպեկ փող չունի», բայց ուզում է կոնյակ խմել: «Դաշնակցականներին հայհույում է, — հնիչերին՝ բ...»: Թեյարանում մարդիկ մեծ հետաքրքրություն են ցույց տալիս դեպի Անդրանիկը և նրա տիրությունը փոխանց-

վում է ներկաներին: Բայց այդ լուսթյան մեջ, «ինչպես որոտ հրկնքից», հնչում է Անդրանիկի ձայնը: Իր անպատեհ ճառի մեջ Փաշան նախ և առաջ իր կուրծքն է ծեծում, իրեն առ ոչինչ համարում: «Ինչո՞ւ լռեցիք, ինչո՞ւ չեք խոսեր: Անդրանիկե՞ն կքաշվեք: Ո՞վ է Անդրանիկը, ի՞նչ է Անդրանիկը, ինչացո՞ւ է Անդրանիկը»: Այնուհետև զորավարը կանխատեսում է, որ «յոթը դարուն, յոթը ամառ, յոթը աշուն անձրևի փոխարեն սև ջուր է թափվելու երկնքից, յոթը ձմեռ սև ձյուն է իջնելու ավերակ Հայաստանի» վրա: Այդ բոլորի համար նա իրեն է հայտարարում մեղավոր և կոչ է անում թեյադանի իր ունկնդիրներին «խաչ հանել» «այդ ոճրասլախ փաշային», «այլել» այն գեղեցիկ երգիւրը, որ հյուսված են նրա մասին: Ինչ-որ մեծահոգի մարդիկ ձայնում են, թե մեղավորը Անդրանիկ փաշան չէ: Այն ժամանակ Անդրանիկը հիշեցնում է «մեկ ու կես միլիոն հայերի» արյունը և պահանջում է «գտնել ու խաչ հանել ոճրագործին»:

Այստեղ Մահարին ընդհատում է Անդրանիկի մասին պատմությունը: Եթե ինքը ականատես չի էլ եղել թեյադանում տեղի ունեցած այս միտինգի շարունակությանը, ապա կարող էր լսած լինել այդ մասին և հաղորդել իր ընթերցողներին: Բայց Մահարին ավելորդ է համարում կանդ առնել դրա վրա, կարևորն այդ չէ:

«Ինչով վերջացավ այս զարմանալի թեյադանային միտինգը, ես չգիտեմ, որովհետև մենք կամաց մը դուրս եկանք» — գրում է նա: Այնուհետև իր ուղեկիցներից մեկի բերանով ավելի պարզորոշ զնահատական է տալիս Փաշայի վարքագծին. «... այդ մարդը խենթացեր, թոփը նետեր է, ատանկ ծանրակշիռ խնդիրներ թեյադանի՞ մեջ կլուծեն»:

Բոլորովին այլ է հեղինակի վերաբերմունքը մի այլ պատմական անձնավորության հանդեպ: Այստեղ արդեն ընթերցողի առաջ կանգնում է ոչ թե անկողմնակալ, մեծահոգի ժպիտը դեմքին դիտողը, այլ անմիջական, հուզվող, լիրիկական բանաստեղծը: Շատ հիշողություններ կան և դեռ կլինեն մեծ բանաստեղծ Նզիշե Չարենցի մասին, բայց Մահարու պատմածը հատուկ արժեք ունի, որովհետև աչքի է ընկնում առանձին անկեղծությունը և վերաբերում է դեռևս բոլորովին երի-

տասարդ, բայց արդեն հեղափոխութեան բանաստեղծին: Նրա «երգերը ոչ մեկի երգերին նման չէին, նոր էին ինչպէս սեռ-յուցիան, ինչպէս հեղ իշանքի արշալույսը»: «Հեղափոխու-թյունը ես՝ Եղիշե Չարենցով բնորոշեցի այն ժամանակ:

Լեցվեցի ես, որբանոցը, Երևանը, ամբողջ աշխարհը՝
Շփոթ երգերով ու աղմուկներով», — ասում է Գուրգեն Մահարին:

Չարենցն էլ Մահարու նման նստում է այգու նստարա-նին ու «սեմիչկա չրթում»: Նա մի հասարակ դաստիարակ է տղաների որբանոցում, «ռոճիկը մի օրվա մեջ ծախսում է, մնացած ժամանակը անփող նստում»: Բայց Չարենցը միա-ժամանակ արդեն հեղափոխական է և որպէս բանաստեղծ ծա-ռայում է հեղափոխութեանը: Նա ստեղծագործական որոշակի ծրագիր ունի: Մահարու այն գիտողությունը, թե «Մորս հա-մար դադելը» շատ գեղեցիկ է, — հանդիպում է Չարենցի ա-ռարկութեանը. «Ինչ դադելի վախտ է... հիսուն գադել էի գրել, հիսունն էլ վառեցի... Ուրիշ բան է հարկավոր հիմի, ա՛յ տղա, ա՛յ, էս ստուբաները երգի, քաղաքները, մարդկանց, այ թե ինչ...

— Ուրեմն դադել չի՞ կարելի գրել...

— Գադելն ինչ է որ... մեկ է թե սպիշկա վառես, ղցես... պաժա՛ռ կարաս տալ, պաժա՛ռ»: Դեռ այն ժամանակ Չարենցն արդեն մեծ հույզերի, հեղափոխութեան մարտական երգիչն էր, աշխարհների տեղաշարժերը երազող, արևները ցած բերող «ամբոխների» երգիչը:

Մահարին հատկապէս շեշտում է երիտասարդ Չարենցի վիթխարի էրուդիցիան և սերը դեպի հայրենի գրականությու-նը: Բոլորովին նոր տիպի պոետ լինելով հանդերձ, նա «ճա-նաչում էր դեռ այն օրերին Մեծարենցից մինչև Թեքեյան, Սիա-մանթո, Վարուժան, Զոհրապ, Ալիշան...

Յավն այն էր, որ անգիր գիտեր»:

Գուրգեն Մահարին իր գրքում արտաքուստ շեշտված վե-րաբերմունք չունի դեպի բոլշևիկները, այս հարցում էլ նա ձևանում է քաղաքականութեան հետ կապ չունեցող մարդ: Բայց բավական է ուշադրութեամբ կարդալ բանվոր Աբրահամ

Գալճյանին նվիրված էջերը և հասկանալի կլինի այդ միանշանակ ուղղակի վերաբերմունքը դեպի նոր տիպի մարդիկ։ Առանձնահատուկ սիրով, պարզ ու զեղեցիկ է նկարել Մահարին Գալճյանի պորտրեն։ Ընդամենը 22—23 տարեկան, «մեծ բխով, խոշոր աչքերով, երկար արտանունքներով և մրոտ ձեռքերով» այդ երիտասարդը օժտված է զարմանալի հիշողությամբ։ Նա արտասանում է բոլոր այն հայ բանաստեղծների, այդ թվում և «սկսնակ բանաստեղծ» Գուրգեն Մահարու բանաստեղծությունները, որ նա բախտ է ունեցել շարելու։ Դրա հետ միասին նա զգայուն վերաբերմունք ունի դեպի բանաստեղծները և նրանց գործը, բնազդով սրտում է ոտանավորների լավն ու վատը։ Ուրախ, անմիջական, մարդամոտ բնավորություն ունի Գալճյանը։ Տպարանում հանդիպում են բանաստեղծը և գրաշար Աբրահամը։ «Քո բանաստեղծությունը շարեցի, պատրաստ է,—ասում է երկրորդը առաջինին՝ «մտերիմ տոնով»—«ուզո՞ւմ ես սրբագրությունը նայել»։ «Եվ առանց սպասելու իմ պատասխանին,—շարունակում է հեղինակը,—պարզեց ինձ մի թերթ թուղթ, որի վրա տպված էին իմ երկու փոքրիկ բանաստեղծությունները՝ «Սուգ» և «Մեռելոց» եթե չեմ սխալվում։ Ես սկսեցի կարդալ փոխանակ «եղնիկները», «եղսիկները կուլան, կուլան դառնագին...»։

—Այստեղ տպված է «եղսիկները», փոխանակ եղնիկները,—բողոքեցի ես։

Գալճյանը ծիծաղեց սրտանց, ու այնքան «եղսիկների», որքան իմ լացակումած բողոքի վրա։

—Վերցրու, ահա մատիար, ջնջիր «ս»-ն և պոչ քաշիր մինչև մաքուր լուսանցքը ու գրիր «ն», ես գուրս կքաշեմ «ս» տառը և նրա տեղը կխոթեմ «ն» տառը... այդպես էլ մյուս սխալները... հասկացա՞ր։ «Եղսիկները կուլան, կուլան դառնագին»։

Նա նորից ծիծաղեց և շարունակեց տառարկղներից արագ-արագ թռչնել և կուլք-կուլքի շարել տառերը։

Թեև հեղինակը պատմում է առաջին դեմքով, բայց միայն հատուկ, բացառիկ դեպքերում է ասում, թե ինչ էր մտածում ինքն անձամբ այս կամ այն երևույթի ու մարդու մասին։ Այդպես էլ վերաբերվում է նա Գալճյանին։ Բայց նրա հետ մի այլ

Հանդիպման պատմությունը ամբողջովին բացահայտում է հեղինակի համակրանքն այդ երիտասարդի նկատմամբ: 1918 թվականին, պատանի բանաստեղծ Գուրգեն Մահարին, որ Վլադիկավկազում դիշերն ընկել է վատ համբավ ունեցող մի տուն և հարբած վիճակում փախել աշնտեղից ու գիշերը հայտնվել այգում, քնել նստարանի վրա,— առավոտյան մի աչլ «կանաչ նստարանի վրա քնած» մի մարդ է տեսնում: Մարդը պառկած է «կռնակի վրա», երկու ձեռքը խնամքով դարսած փորի վրա, կեպին դրած կրծքին, զլխի տակ՝ ամառային վերարկուն»: Դա Աբրահամ Գալճյանն է:

Վերջինս զարմանում է տեսնելով իրեն ծանոթ և արդեն մտերիմ բանաստեղծին այդ աչլում, պարզասրտորեն ծիծաղում է, հորանջում, ասում է, որ քնել էր Մսրա-Մելիքի քնով, որ աչգին իր ննջարանն է և վերջում նույն պարզությամբ ու անմիջականությամբ առաջարկում է նրան «գնալ Մոսկվա և միանալ բոլշևիկներին»:

Այնքան անկեղծ, անբռնազբոս ու պաշտառ է ստացվել Գալճյանը այս փոքրիկ պատկերներում, որ ընթերցողը աստուծանքով է բաժանվում նրանից: Այս կերպ է արտահայտում հեղինակը իր վերաբերմունքը, որը և արվեստի պահանջն է, նրա բարձր մակարագակի ապացույցը:

Բայց Մահարու գրքում կան էջեր, որտեղ հեղինակի վերաբերմունքը դեպի այս կամ այն հրեույթը թվում է հակասական: Օրինակ. նա արտակարգ ջերմությամբ է խոսում իր պատանեկության մասին, մինչդեռ դրանք գաղթի և որբանոցային կյանքի տարիներն էին: Կարծես այդ տարիներին նրա հետ այնպիսի ուրախ բաներ չեն պատահել, որ կարելի լիներ ասել՝ «իմ ծափ ու ծիծաղ, իմ կապույտ և ռսկի պատանեկություն»: Բայց գրողն աչլու է ասում: Դառնություններն էլ յուրահատուկ քաղցր հիշողություններ են դարձել նրա համար: ...«Եվ այն, ինչ որ եղել է նրա (պատանեկության—Չ. Ղ.) մեջ դառնություն, արցունք և սե, լողում է իմ հուշերի արծաթ ու հստակ ջրերում...»:

Ի միջի աչլոց հիշենք, որ Մահարու կողմից իր մանկության նման գունազարդումը ստիթ է տվել Չարենցին գրելու իր «Մանկություն» պոեմը, որի մեջ նա անշար հեգնանքով

խորհուրդ է տալիս Մահարուն տաղանդը չվատնել՝ «գորշը»
դարնան գույներով ներկելու համար»:

«Եվ դու, Գուրգեն, իզուր ես քո քանքարը դրել,
Որ համոզես, թե քոնը եղել է ջինջ լուսին,—
Օ՛, ոչ, Գուրգեն,—քան գորշ մանկությունը ներկենք—
կավ չէ՝—վազվա մեր վառ... ծերությունը երգենք:—»:

Եվ այնուամենայնիվ հեղինակին չի կարելի զգացումների
կեղծում վերադրել, չի կարելի ասել, թե նա տեսել է որբանո-
ցային կյանքի դառնությունները, քաղցն ու ցուրտը, բայց այդ
ամենը ներկայացնում է որպես վառ արշալույս՝ հանուն գրա-
կան շքեղության, հանուն շուշլ ձևի: Ծիշոտ է և Հախվերդյանի
այն բնորոշումը, որ Մահարին ծիծաղում է արցունքների մի-
ջից: Այստեղ էլ խառն են արցունքն ու ծիծաղը: Կա վիշտ և
դառնություն, բայց մյուս կողմից հեղինակի ներշնչման աղ-
բյուրն ավելի մեծ է և հորդաուսու: Եթե նա իր մանկությունն
ու պատանեկությունը բնութագրում է որպես «ոսկեծամ»,
«ծափ ու ծիծաղ», «կապույտ և յսկի», ապա նկատի ունի ոչ
միայն դառնությունները, այլև մարդու անհանդչելի սիրը դե-
պի կյանքի այդ անմեղության ու անհոգության շրջանը և
կյանքն ընդհանրապես, ոչ թե միայն իր ապրածն ու տեսածը,
իրեն շրջապատող կյանքը, այլև այն գեղեցիկն ու անթառամը,
որ հառնում էր այդ տառապանքների միջից և ձգտում դեպի
լույս ու արև, դեպի իրոք գեղեցիկ կյանք:

Եվ այնուամենայնիվ կա մի հարց, որի մասին հեղինակի
վերաբերմունքը այս գրքում կամ անհասկանալի, կամ սխալ
է թվում:

Մահարու վիպում սկսած մանկական անմեղ սիրո առար-
կայից մինչև ազատ վարքի տեղ կանանց մի ամբողջ խումբ—
տարբեր խառնվածքի ու սոցիալական միջավայրի կանայք—
գալիս ու անցնում են ընթերցողի աչքի առջևից: Եվ ահա այս-
տեղ ընթերցողը հրեմն կանգ է առնում և տարակուսանքով
հարց տալիս՝ «Ճիշտ է արդյոք»: Այստեղ է, որ ընթերցողի մեջ
կասկած է առաջանում դեպի հեղինակի օբյեկտիվությունը,
որովհետև դրողի հանգիստ ու անկողմնակալ ոճի մեջ նա որ-

սում է միակողմանիութեան, երևուցի արտաքին, «ակնթարթային» ապավորութեան սահմաններում մնալու հակումներ:

Մահաբին Տերչանի բանաստեղծութուններում կարգացել է՝ «Հրաշք աղջիկ, գիշերների թագուհի» և նրա մտապատկերների մեջ աղջիկներն ու կանայք «հրաշք» են, բայց կյանքում նա տեսնում է «կիսամերկ», «կարմրած աչքերով» կանանց, որոնք աշխատում են գինեգործարանում և գինի են ծծում տակաոներից, ապա փողոցում հանգիստում է ճաշակով հագնված կնոջ՝ երեխայի ձեռքից բռնած իր տունն շտապելիս, այնուհետև՝ հասարակաց տանը,—տեսնում է բռնորովին այլ տեսակի կանանց և կնոջ մասին նրա պատկերացումները խառնվում են, պղտորվում, շփոթեցնում ու մինչև իսկ ահաբեկում հեղինակին: Այս մտքերը կարող էին բնական լիվալ, եթե գրքի հենց սկզբից հեղինակը նկարագրած շխներ կասկածելի վարքի տեր շատ կանանց, որոնց կողքով նա անտարբերությամբ անցնում է, իսկ երբեմն այնպիսի, եթե կարելի է ասել, գեղարվեստական շուքով էր նրանց պատկերում, կարծես թե դրանք բարի, ուրախ գործով էին զբաղված:

Նաղելու հետ առաջին մանկական հանդիպումները բնական են, սակայն մնացած բազմաթիվ պատմութունները կանանց ու աղջիկների մասին գուցե և իրական, բայց ոչ տիպական գեպքերի նկարագրութուններ են: Վեպի առաջին գլուխներում հեղինակը նկարագրում է ջուհականոցի երիտասարդ բանվորուհուն, որին երբ հարցնում են՝ «Կու վիր կանես»,—պատասխանում է՝ «Վարպետ Քրիստոստուրին»: Իսկ վարպետ Քրիստոստուրը մոտ «60 տարեկան մի պատկառելի բանվոր է»: Հեղինակը նկատել է, որ բանվորները հաճախ են նման կատակներ անում, նրանց համար բնորոշ է այդ բնույթի հումորը, բայց Վանի առաջին փոքրիկ ջուհականոցի այդ առաջին բանվորուհիներից մեկը հազիվ թե ամոթխածութունն արդեն այնքան հազթահարած լիներ, որ նման կատակ աներ «60 տարեկան պատկառելի բանվորի» մասին: Գուցե հեղինակն ականատես է եղել նման գեպքի, բայց դա պատահական գեպք է, մինչդեռ Մահաբին իր դրքում թեև իրական, բայց սովորաբար բնորոշ գեպքերն է բերում ու իմաստավորում: Մ. Ռեմարկը իր «Հազթակամար» վեպում մի այսպիսի ճիշտ միտք է դար-

զացնում՝ պատահականություններ չեն լինում միայն մեծ գրականության մեջ, իսկ կյանքում լինում են ինչքան ուզեիր:

Մահարու նկարագրած կանայք, բացի նրանից, որ, առանձին բացատրություններով, տիպական չեն տիպական հանդամանքներում, նրանք բնորոշ չեն մանավանդ հայ կնոջ համար, բոլորովին զուրկ են նրա ազգային հատկանիշներից: Նրանք չունեն հայ կնոջ համար այնքան բնորոշ ամոթխածությունը, զսպվածությունն ու բարոյական զրավչությունը: Բացառություն են կազմում հեղինակի մայրը, քույրը, տատը: Բայց այսպիսի ազդակցական մոտեցումը խիստ նեղ է արվեստի անսահմանորեն լայն շրջանակների համար... Կանանց կերպարներ ստեղծելիս հեղինակը շեղվել է իր գրքի համար այնքան հատկանշական մեթոդից, երբ կարողանում էր փոքր շարիխով բնկվածել հրեույթի կամ բնավարության ոչ թե երկրորդական, այլ կարևոր կողմը:

Բայց Մահարու վեպի նշանակությունը մեծ է ժամանակակից սովետահայ վեպի մեջ: Նա միանգամայն առանձնահատուկ հեղինակային մոտեցմամբ, թեթև ու անկաշկանդ ունով կարողացել է ստեղծել հայ ժողովրդի ճակատագրական օրերի, նախահեղափոխության շրջանում հայ հասարակության ներսում կատարված խոր փոփոխությունների և հեղափոխական տրամադրությունների զարգացման ճշմարտացի պատկերը: մերկացրել է նացիոնալիստական բուրժուական սպարտիաներին:

Զուգաբ է զարմանալ, որ շնայած 30-ական թվականների խիստ քննադատությանը, դեռ այն ժամանակ գիրքը լավ քննդոնելություն գտավ ոչ միայն հայ, այլև ռուս բնթերցողի մոտ: «Մանկությունը» 1932 թվականին տպագրվել է «Молодая гвардия» ամսագրում, մի տարի հետո առանձին գրքով հրատարակվել է «Заккинга»-ի կողմից: «Մանկություն և պատանեկություն» 1936 թվականին լույս է տեսել Դ. Մ. Մ. -ի հրատարակությամբ՝ Մոսկվայում, այնուհետև 1957 թ.՝ Երեվանում: Վեպի երեք մասը միասին Մահարու մի շարք պատմրվածքների հետ բնդհանուր գրքով 1959 թվականին լույս տեսավ Մոսկվայում «Советский писатель»-ի հրատարակությամբ՝ «История старого сада» խորագրով: Վեպի տարրեր

մասերը և երեք մասն ամբողջությամբ ունեցել են շորս հայերեն հրատարակություն (1929, 1932, 1954, 1956 թթ.):

Գուրգեն Մահարին արտաքին հանգստությամբ, հումորով և անկաշկանդ, Ադալնին մանկական սրամիտ և հուզումնալից խոսքով, Նաիրի Զարյանը մարտական սատիրայով և դրամատիկական պոռթկումներով, ժամանակակից շատ վիպասաններ՝ Սերո Խանդադյանը, Անահիտ Սահինյանը, Անժելա Ստեփանյանը, Բագրատ Ուլուբաբյանը, Աբիգ Ավագյանը, Ստեփան Ալաջաջյանը, Շահեն Թաթիկյանը բազմազան, հեղինակային առանձնահատուկ և ինքնատիպ ոճերով, բայց ընդհանուր առմամբ հայ կլասիկ վեպի էպիկական պատմեկաձևով իրենց ստեղծագործություններում արտահայտում են իրենց վերաբերմունքը կյանքի բազմազան ու բարդ երևույթների, սովետական իրականության, իադադության համար ժողովուրդների պայքարի, պարտիաների քաղաքականության մասին, նրանք դրսևորում են իրենց քաղաքացիական ակտիվ վերաբերմունքը ժողովուրդներին հուզող հարցերի մասին, ժողովրդի հայեցակետից են դիտում կյանքը և կոմունիստական պարտիականության պիրքերից զեղավիստորեն իմաստավորում իրականությունը: Շատ թերություններով հանդերձ, ժամանակակից սովետահայ վեպերի զգալի մասը օժտված է սոցիալական խորությամբ և քաղաքական սրությամբ:

5

Բայց վերջին տարիների վեպի մեջ նկատվեցին նաև ուժական այնպիսի թերություններ, որոնք ճիշտ կլինեք դիտել որպես սոցիալիստական ոեալիզմին, սովետահայ վեպի առողջ տենդենցներին խորթ տարրեր: Նկատելի են մասնավորապես դոկհիկ սոցիոլոգիզմի, հեռտորականության հետքեր և մի յուրահատուկ տեսակի նատուրալիզմ, որոնք փորձում են օրինականացնել անճաշակությունը, իսկ նատուրալիզմը հանգեցնում է նաև իրականության աղավաղման:

Գոհհիկ սոցիոլոգիզմի և հեռտորականության տարրերը վեպին անցել են որպես անցանկալի ժառանգություն սովետական գրականության: Եկզբնական շրջանից, երբ, ինչպես համառոտակի ասվեց ներածության մեջ, մեր գրական քննա-

դատությունը զեռ չէր կարողանում ճիշտ կողմնորոշել գրող-ներին: Քննադատների մի մասը սխալ դիրքերից էր մեկնաբանում գրականության գաղափարայնության, պարտիականության ու ժողովրդայնության հարցերը և դրանով իսկ մղում էր գրողներին դեպի պարզունակ լրագրայնությունն ու հեռուորականությունը:

Այդ ազդեցությունը որոշ չափով իր կնիքն է դրել ժամանակակից վիպասաններից, օրինակ, Վ. Ատրյանի վրա: Ատրյանը լրագրային և գրական աշխատանքի զգալի փորձ կուտակելով վերջին տասնամյակում սկսեց գրել վեպեր: Դրանցից «Արյունոտ քառուղիներովը», ինչպես արդեն նկատել ենք, մեծ իրադարձությունների նվիրված վեպ է: Սակայն այդ մեծ իրադարձությունները չեն դրել իրենց համապատասխան գեղարվեստական արտահայտությունը ոչ միայն սյուժեի բարդության ու ցրվածության, «բաղմալան» վեպի համար ամենաանհրաժեշտ կանոնները չպահպանելու, այլև ստեղծագործական մեթոդի ու ոճի միասնության բացակայության պատճառով: Ատրյանի վեպում կան արվեստի պարզությամբ ու հստակությամբ ստեղծված առանձին պատկերներ, բայց դրա հետ միասին հեղինակը գլխավորապես հավաստիացնում ու խոստում է, քան պատկերում ու ցույց տալիս: Օրինակ՝ սեղմ, պարզ, բայց ամեն ինչ ասող պատկերով է տրված հերոսներից Հրանտի մանկությունը: «Նա բաց արավ իր տնակի դուռը: Սենյակում ոչ ոք չկար: Դրսում սուրում էր՝ փետրվարյան քամին, դռան ու պատուհանի ճեղքերից ներս սողոսկում: Այդպես էին անցել Հրանտի կյանքի բոլոր ձմեռները: Ամեն մի ձգտում ու զգացում մեռցնող, մինչև ոսկորները թափանցող սառը քամի, քաղց, չբավորություն: Խեղճ մայրը անդադար լաթեր ու թղթեր էր կպցնում դռան ու պատուհանի ճեղքերին, ցեխում էր ճաքճքած պառերը, խմորում անցքերը: Բայց ցուրտը կրկին ներս էր թափանցում, սառցնում Հրանտի ոտքերը, ձեռքերը, մատները: Մրմուռը տանջում էր նրան, քաղցը կործում սաամորքը:

Այդպիսի մի ցուրտ ձմռան գիշեր», երբ ձյունախառն քամին ծեծում էր տնակի դուռն ու պատուհանը, մեռավ Հրանտի մայրը:

Ճրագի պատրուկը դեղդողում էր կիսախավարի մեջ։ Հողհարքի տաղնաօլի մեջ պառավը չկարողացավ իր վերջին խոսքն ասել։ Մարվող աչքերից բխած երկու խոշոր արցունքի կաթիլներ սառել էին նրա տանջված դեմքի վրա։ Լամպն էլ շուտով մարեց, որովհետև սպասվում էր լուսատու հեղուկը։ Հրանտը երկար ժամանակ հեկեկաց մութ սենյակում, մոր սառչող դիակի մոտ չոքած, ողբալով իր որբութունը, չքավորութունն ու մենակութունը դաժան ու անսիրտ աշխարհում»։

Շատ մարդիկ հեղափոխությանը նախորդող շրջանի իրենց անուրախ մանկություն ու պատանեկության պատկերն են տեսնում այս տողերում։ Կարելի է մի շարք այլ հաջողված պատկերներ նշել։ Առանց մերկապարանոց տենդենցի է պատկերված Հրանտը բանտում, դուլպացիների շրջանում։ Գյուլացի ամուսիններն համոզիչ են իրենց որդու հրացանի պատմությամբ և բնորոշ՝ գյուլացիների տրամադրություններն արտահայտելու տեսակետից։ Այս փոքր դեպքի մեջ երևում են մեծ հեղաշրջման ահազանգերը։ Հոգեբանական հաջողված պատկեր է Անդրանիկ փաշայի վիճակը այն ժամանակ, երբ ոռա գեներալը մերժել է ապստամբներին օգնության գնալու նրա խնդրանքը և փաշայի հայացքների մեջ բեկում է կատարվում։ Անդրանիկը հասկանում է, որ ինքը խաբված է և դաշնակների հետ լինելով չի կարող ծառայել իր ժողովրդին, բայց միաժամանակ ճշմարիտ ճանապարհ չի տեսնում։

Սակայն այս հաջողված հատվածները չեն, որ որոշում են «Արյունոտ քառուղիներով» վեպի դեմքը։ Հեղինակին ավելի հետապնդում է հրապարակախոսությունն ու լրագրային ոճը, որը վանում է նրանից պարզ ու անկաշկանդ պատմեկաձևը և բերում է դեպի նախվ հավաստիացումների, բռնադրոսիկ պաթոսի ճանապարհը։ Նույն հերոսի, Հրանտի մասին հեղինակը խոսում է նաև այս կերպ։ «Հանգստի ժամերին սկսվում էր բնկերների կրակոտ զրույցը. լարված, ոգեշունչ ժամեր էին։ Հրանտի համոզված, ոգևորիչ խոսքերը երջանիկ հուռնակարներով լի ապրումներ էին ծնում ղինվորների մեջ, պաշարի տենչը մրրկում էր նրանց հոգում ու երբ կարգում էին դժվարությամբ ձեռք բերած բոլշևիկյան պարտիայի հաղվադյուն

հնամաշ թողցիկների էջերը, կարծես նոր կյանքի լուսապայծառ հորիզոնը բացվում էր նրանց առաջ»:

Հրանտի դառն մանկություն փոքրիկ պատկերի և այս անհաջող հրապարակախոսական ճառի միջև պատ կա, կարծես միևնույն հեղինակը չէ գրանք ստեղծողը: Բայց դժբախտաբար ոչ թե առաջին, այլ հրկրորդ տեսակի ոճն է այս վեպի համար բնորոշը: Վիպասանը քիչ գեպքերում է կարողանում իր ներշնչանքները արտահայտել գեղարվեստական պարզ պատկերներով և ղիմում է վերամբարձ տոնի:

«Արյունոտ քառուղիներում», բնականաբար, պետք է լինին մեծ ընդհարումներ, կոնֆլիկտներ, հակասություններ մարդկանց միջև, որոնք բացահայտեին սոցիալական ու քաղաքական կոնֆլիկտները, ընդհարումները: Մարդիկ իրենք պետք է ապրեին խոր հակասություններ և ցույց տրվեին գրանք հաղթահարելու ճանապարհներին: Այդպիսին էր ինքը՝ կյանքը, պատերազմն ու հեղափոխությունը ստեղծել էին այդպիսի բարդ հարաբերություններ: Չի կարելի ասել, թե հեղինակը չի փորձել ստեղծել այդպիսի վեպ: Արտաքուստ այդ բոլորը — կոնֆլիկտներ, հակասություններ, ընդհարումներ, հասարակական հակասություններից բխող մարդկային բարդ հարաբերություններ, — բոլորը կան, բայց չկան կենդանի մարդիկ, կերպարները անորոշ ու ազոտ են, հեղինակը ձրգձրգում, արհեստականորեն մեծացնում է վեպը. իսկ հերոսները մնում են կես ճանապարհին, կամ հայտնվում ու իրենց մասին ցեղ որեէ հիշողություն չթողած — անհետանում են: Հերոսներից գեղարվեստական կերպարի տպավորություն է թողնում Արտաշեսը և վիսյական սյուժե հիշեցնում է այդ հերոսի շուրջը ստեղծված սյուժեն: Արտաշեսի հայրը Բաքվի բանվոր է, նրա բնտանիքի համար խորթ են դաշնակցական գաղափարները, նացիոնալիզմը, բուրժուական կեղծ դեմոկրատիան: Մինչդեռ որդին, Արտաշեսը, աստիճանաբար թեքվում է դեպի այդ գաղափարները, կոնֆլիկտի մեջ մտնում հոր, բնկերների հետ և չնայած նրանց ջանքերին, դառնում է ակտիվ դաշնակցական: Առանձին պատկերներում այդ կոնֆլիկտը հաջող է դրսևորված: Դրանցից է, օրինակ, Արտաշեսի և հոր հանդիպումը գյուղում: Այստեղ բացվում է այն անջրպետը, որ կա

հոր և որդու միջև: Սակայն Արտաշեսի դիժը, նրա հետ կապված առանձին արտահայտիչ օղակները ընդհանուր չեն վեպի համար: Եթե մի փոքր ավելի բժախնդիր լինենք, կտեսնենք, որ Արտաշեսի էվոլյուցիան նույնպես կատարվում է տարտամ, դրամատիկական հանգուցյաներ չկան, պատկերները ազդուտանում են և հարաբերությունները չեն հասնում մեծ կրքերի, շրջադարձային մոմենտների բացահայտման: Իսկ մյուս բաղմամբիվ հերոսներն առհասարակ կորչում են դեպքերի քառսի, պատերազմական գործողությունների մեջ:

Անդրանիկ Հովսեփյանի «Առավոտ» և «Սիրտ» վեպերում աչք է ծակում շաբլոնն ու սխեմատիզմը, մարդկանց բնավորությունների, հոգեբանության ու արարքների համահարթեցումը, դրա հետ միասին շատ կան գոհհիկ նատուրալիզմի տարրեր: Մայիսյան ապստամբության հերոսներից յուրաքանչյուրը վեպում ունի իր դիժը, այսինքն հեղինակը հետևում է նրանցից յուրաքանչյուրի հետ կատարված դեպքերին, աշխատում է ցույց տալ նրանց պատմականորեն ստեղծված կոնկրետ պայմաններում և շեշտել յուրաքանչյուրի բնավորությունը, հերոսական գծերը: Բայց ստացվում է այնպես, որ այդ հերոսները տարբերվում են միմյանցից իրենց գործողությունների վաչրերով, արտաքինով, բայց բնավորություններով, ապրումներով, խոսելու ոճով գրեթե չեն տարբերվում: Չափազանց սխեմատիկ են նրանք հատկապես թշնամու կողմից բռնվելու, մահվան դրվագներում: Բոլորը մեռնում են նույն ձևով, մահվանից առաջ ասում են համարյա նույն բանը, նույն խոսքերով: Ամերիկայի և Անգլիայի ներկայացուցիչները Հայաստանում ունեն տարբեր անուններ, բայց ուրիշ բանով չեն տարբերվում իրարից, կարծես ոչ միայն արտաքինով, այլև ամեն ինչով, երկվորյակներ են: Եթե գործող անձը թուրք է կամ դաշնակցական, ավելորդ անուն ունի՝ Սև Մուրո, Կոլոտ Մուրադ, Քոռ Համո, Շեկ Երեմ, Գորո Հայկ և սպանում է, մորթում ու տրորում նույն կերպ, անկախ նրանից, թե ինչ պայմաններում է, ինչպիսի բնավորության տեր: Թուրքերի ու դաշնակցականների գազանությունները տրված են բացառապես նատուրալիստական ոճով: Դրանք այնքան շատ են և միանման, որ ամենից ճիշտ կլիներ այդ մասին ասել «Սիրտ» վեպում բերված մի

դարձվածքով, «Հնուց հայտնի է, որ ոչինչ չի ապացուցում նա; ով չափից ավելի է ապացուցում»:

Նատուրալիզմի և հռետորականության մի յուրահատուկ խառնուրդ է Քրիստափոր Թափալցյանի վեպերի ոճը:

Թափալցյանն իր վեպերն սկսում է մեծ ծրագրերով, մի տևակ խոստումնալից գործողություններով և շատ ու տարբեր բնավորության հերոսներով, բայց հետզհետե նա ստեղծում է այնպիսի պատկերներ, որոնց տակ կորչում է գեղարվեստական հշմարտությունը: Այդպես է նաև «Ոսկե հովիտ» վեպում: Թարմ կերպարներ տալու իմաստով վեպն իր սկզբի էջերում լուրջ հույսեր է ներշնչում: Թվում է, թե պարտկազմակերպության քարտուղար Հասմիկի, շրջկոմի երկրորդ քարտուղար Ջամալյանի, կոլտնտեսության նախագահ Վռամի կնոջ կերպարները դառնալու են գեղարվեստական խտացումներ: Այս վեպում Թափալցյանը տալիս է նաև հերոսների ճշմարտացի հարաբերությունների առանձին օրինակներ: Հասմիկի և Ջամալյանի միջև ծագած ներքին կոնֆլիկտը քաղաքապետների առիթով՝ իրականությանը հարադատ է, նազանի վերաբերմունքը ամուսնու նկատմամբ և առհասարակ նրանց հարաբերությունները՝ վեպի սկզբում համոզիչ են: Առաջին էջերից նաև այնպիսի տպավորություն է ստացվում, թե հեղինակը ոգևորված է գյուղի աշխատանքային պայթույթով և պետք է որ երևան գան շարքային կոլտնտեսականների գրավիչ բնավորություններ: Սակայն Թափալցյանն իր վեպը չի վարձացնում այնպես, ինչպես սկսում է: Նա շարքային և ազնիվ կոլտնտեսականներին թողնում է վեպի կենտրոնից հեռու, և գրողի իր ամբողջ եռանդը գործադրում է այն ուղղությամբ, որպեսզի ցույց տա, թե ինչպես մի այլանդակ, ոտքից-դուխա ապականված մարդ, չգիտես ինչպես, ինչ ճանապարհով խցկվել է պարտիական օրգանները, դարձել շրջկոմի երկրորդ քարտուղար, գործում է հանցանք-հանցանքի հետևից ու վերջի վերջո ոչ այնքան մերկացվում է, որքան ինքն է իրեն մերկացնում: Կամ թե ինչպես արդեն մերկացված և կոլտնտեսությունն ապագահի պոստից ազատված անազնիվ մի մարդ կրկին, շատ պարզունակ կեղծիքների ճանապարհով, բոլորի աչքի առաջ նորից դառնում է կոլտնտեսության նախագահ:

Վեպի սկզբում Ջամալյանը նկարագրվում է որպես պարտիական աշխատողի այն բնավորությունը, որը յուրացնելով աշխատանքի արտաքին ձևեր և ստանալով ղեկավարելու իրավունք, ձգտում է իր անձի օգտին ծառայեցնել պարտիայի բարձր հեղինակությունը և բարձրանալ պաշտոնների սանդուղքով: Եթե Ջամալյանի կերպարն այդ ուղղությամբ էլ զարգանար, նա կարող էր լուրջ նորություն լինել սովետահայ վեպի մեջ: Բայց Թափալցյանը հետևողական չի եղել: Վեպի վերջում արդեն դժվար է լինում հավատալ, թե զործ ունենք գեղարվեստական կերպարի հետ: Հեղինակը կարևորություն չի տալիս Ջամալյանի արարքների զրդապատճառներին, նրա հոգեկան կյանքում կատարվածին: Կարծես թե նա բնությունից է ալանդակ, նրա մեջ ոչ այնքան մարդկային բանականություն, մարդկային զգացումներն են խոսում, որքան բնազդները: Ինչքան վատ հասկություններ կարելի է երևակայել մարդու համար, Ջամալյանը բոլորից ունի, այն էլ անհավատալի մեծ բաժիններով: Շրջկոմի երկրորդ քարտուղարի պաշտոնում նա կարգալու պատրվակով վերցնում է կոմունիստի դիսերտացիան, բայց տալիս է այն իրեն ծանոթ մի գիտնականի՝ վերափոխելու և յուրացնում է, կարողանում է «օրը ցերեկով» մինչև անգամ պաշտպանել այդ գիտերտացիան և ստանալ գիտական կոչում: Ջամալյանն ամբողջովին ալանսերված կենցաղ է վարում: Նա ամուսնացած է և երեխա ունի, բայց սեր է խաղում իրեն սիրահարված կանանց հետ, սկզբում սուրբ ձեռնալով, իսկ հետո հանկարծակի միանգամից մերկացնելով իրեն նրանց առաջ: Նա նույն օրը և նույն ժամին իր մոտ է կանչում մի քանի կոլտնտեսության նախագահների և նրանցից մեծ գումարներ է պահանջում՝ շրջկոմի առաջին քարտուղարին ուղարկելու պատրվակով: Կարո՞ղ էր Ջամալյանի նման խորամանկ և կարիերիստ մարդը, որպիսին հեղինակն ուզում է նրան ցույց տալ, հաշվի չառնել այն հասարակ հանգամանքը, որ կոլտնտեսության նախագահները կարող էին միմյանց հաղորդել կաշառքի մասին այդ «առաջադրանքները», որ այդ բացարձակ թալանի մասին կարող էր լսել շրջկոմի առաջին քարտուղարը կամ նրա ընտանիքի անդամներից որևէ մեկը և այն ժամանակ վերջ կլինեիր Ջամալյանի կարիերային ու ծրագրերին:

Զգալով իր հերոսի այս արարքների անհամոզիչ լինելը, Թափալցյանը ոչ թե աշխատում է բուն արվեստի միջոցներով ուղղել վիճակը, այլ մի կերպ արգարանալ քննադատության սուռչ։ Դրա համար նա մյուս հերոսների համար ստեղծում է մի այսպիսի երկախոսություն. «Բրավո, Տիգրան, այ թե ֆանտազիա ունես։ Ինչ է, թալան է։ Օրը ցերեկով Զամալյանն ինչպես կարող է ուրիշի դիսերտացիան յուրացնել, պաշտպանության ղեկ։ Հետո դու այդքան հիմար մի կարծի Զամալյանին։

—Նա արդեն զլխապտույտի մեջ է։ Եվ այո, հիմար էլ է։ Դու նրա արտաքին փայլին և էժանադին խորամանկությանը, այստեղից այնտեղից թոցրած անգիր արած ֆրազներին մի խաբվիր։ Այո, նա հիմար է և վնասակար, — սյնդեց Տիգրանը» (549)։

Մի կողմ թողնելով այն հարցը, որ «հիմար» բնորոշումը չի բխում Զամալյանի կերպարի ընդհանուր տրամաբանությունից, — մի բույե համաձայնվենք հեղինակի հետ։ Այդ դեպքում ո՞ւր է գեղարվեստագետի չափի զգացումը։ Արժե՞ արդյոք այդպիսի մի շնչին մարդու մասին, որն արդեն մի քանի փաստով մերկացված է, պատմել անընդհատ ու անվերջ, նորից ու նորից անդրադառնալ նրա նույնատիպ արկածներին։ Միթե «զլխապտույտի մեջ ընկած» «հիմարն» արժանի է այնպիսի ուշադրության, որ նրա մասին 800 էջանոց վեպ գրվի։

Թափալցյանին, որպես վիպասանի հատուկ է սուբյեկտիվիզմը կերպարների ստեղծման մեջ։ Առավել պարզությամբ դա արտահայտվել է «Պատերազմ» վեպում։

Սուբյեկտիվ մոտեցման հետևանքով հեղինակը մնացել է ռազմաճակատում իր տեսածի, մարդկանց կոնկրետ գործերի, փաստերի արտաքին կողմի շրջանակներում, նրա տեսագաշտից հեռու են մնացել երևույթների ներքին իմաստը, հասարակականորեն ու մարդկայնորեն առավել կարևորը և դրանց տեղը բռնել են մանրունքներն ու առանձին անհատների հետ կապված պատահական էպիզոդները։

Խոսքն, իհարկե, այն մասին չէ, որ գրողը պետք է հավասարապես լավ վերաբերվի իր սիրած ու չսիրած հերոսներին, կյանքի դրական ու բացասական երևույթներին։ Հանրահայտ է, որ ամեն մի գրող վերջ ի վերջո ի վեպի, նրա հերոսներին

միջոցով իր գաղափարները, համակրություններն ու հակակրություններն է արտահայտում և այդ տեսակետից նա առանց «սուբյեկտիվ» վերաբերմունքի, առանց կրքի ու ներշնչման չի գրում: Խոսքն այն մասին է, որ շնայած դրան, դրողը չպետք է իր անձնավորությունը դնի աշխարհի կենտրոնում և նրա նեղ անձնական ապրումների, կյանքում տեղ գտած պատահական դիպվածի, վիրավորված ինքնասիրության շուրջը պլոտեցնի ամեն ինչ և վեպերը դարձնի անձնական վեճերը լուծելու ասպարեզ: Մեր քննադատության մեջ արդեն ասված է. թե ինչպես Թափալցյանը այս նույն վեպի երկրորդ հատորում պատասխանել է առաջին հատորի քննադատներին:

Քաջալերելով Գոգոլի «սուբյեկտիվ» այսինքն ակտիվ, սրտացավ վերաբերմունքը դեպի կյանքի երևույթները և դրա դրսևորումը նրա վեպերի մեջ, Բելինսկին միաժամանակ զգուշացնում է. «Մենք նկատի ունենք ոչ թե այն սուբյեկտիվությունը, որն իր սահմանափակությամբ կամ միակողմանիությամբ աղավաղում է պոետի կողմից պատկերված առարկաների օբյեկտիվ իրողությունը, այլ այն խոր, համընդգրկող և մարդասիրական սուբյեկտիվությունը, որը գեղարվեստագետի մեջ հայտնաբերում է մարդուն՝ ջերմ սրտով, համակրելի հոգով և հոգեկան-անձնական ինքնությամբ,—այն սուբյեկտիվությունը, որը թույլ չի տալիս նրան անտարբեր հոգով օտար լինել աշխարհին, կամ պատկերվածին, այլ ստիպում է նրան իր կենդանի հոգու միջով անցկացնել արտաքին երևույթները, իսկ դրա միջոցով նրանց ներշնչել կենդանի հոգի...»¹⁰:

Ահա թե գրողի ինչպիսի «սուբյեկտիվություն» էր պահանջում ուսու հանճարեղ քննադատը:

Գալով ծավալի հարցին չի կարելի մոռանալ, որ Թափալցյանի վեպը միակը չէ իր «հիվանդոտ գիրությամբ»: Ինչ խոսք, որ տարբեր վեպերի մեջ այդ «հիվանդության» հարուցիչները և արտահայտության ձևերը տարբեր են, բայց դա այնուամենայնիվ հիվանդություն է և արվեստի, ժամանակակից վեպի համար լուրջ վտանգ ներկայացնող հիվանդություն: «Новый мир» ամսագրում ժամանակակից վեպի մասին ծա-

¹⁰ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., 6, 1955, М., стр. 217.

վալված վիճաբանությունների ժամանակ կարծիքներ հայտնելու
վեցին այն մասին, որ սովետական արձակի մի մասի համար
բնորոշ է դարձել «նկարագրայնության գերազանցությունը
պատկերայնության վրա», որը և առաջացնում է անհարկի
«գիրությունը»: Մ. Կուլենկյովը այդ թերությունը բնորոշում է
որպես «նորահայտ նատուրալիզմ», որն արտահայտվում է
«անզուսպ կրքոտության մեջ», արձանագրելու այն ամենը,
ինչ ընկնում է վիպասանի աչքին և «հսկողության բացակայու-
թյունը ձևի վրա»¹¹:

Այս բնույթի թերությունները ամենից ավելի վերաբերում
են Հայրենական պատերազմին նվիրված վեպերին: «Մեծ տան
դալակներ», «Զինվորներ», «Գերիներ», «Արարատ» վեպերում
կարելի է գտնել շատ պատերազմական էպիզոդներ, առօրյա
դեպքեր, որոնք օրգանապես կապված չեն վեպերի հիմնական
սյուժեների և հերոսների ճակատագրերի հետ: Նրանց գոյու-
թյունը հետևանք է այն բանի, որ հեղինակներն իրենց համար
հետաքրքիր լվացող ամեն բան մի կերպ տեղավորում են վե-
պերի մեջ, լավ չկշռադատելով դրա անհրաժեշտությունը վե-
պերի միասնական պրոբլեմի և սյուժեի տեսակետից:

Մ. Շաթիրյանի «Զինվորներ» վեպը կառուցված է ռազ-
մաճակատի և թիկունքի պատկերելու սլանով, բաց չալի երկու
սլանների կապը վիպական չէ: Վեպի հերոսներից մեկի, Ա-
րամյանի մայրը պատերազմի ժամանակ պատահաբար մնում
է Հայաստանի մի գյուղում, իր կոլտնտեսական ազգական-
ների մոտ և չկարողանալով հասնել ռազմաճակատ, գտնել
ամուսնուն ու որդուն, զբաղվում է կոլտնտեսության գործե-
րով: Եվ ահա հեղինակը ամեն առիթով, երբեմն առանց առի-
թի, ընդհատում է ռազմաճակատին վերաբերող հիմնական
դիժը և դառնում է հեռավոր թիկունքի կոլտնտեսային մի գյու-
ղի իրադարձություններին, պատմում է Աշխենի մասին: Այս-
պիսով թիկունքին վերաբերող մասը չափազանց բարակ թե-
լով է կապված վեպի գլխավոր գծի և հերոսների հետ, կարե-
լի է ասել նույնիսկ, որ այդ կապը ձևական է: Վիպասանն ա-
ռաջնորդվել է զուտ արտաքին նշանակություն ունեցող այն

¹¹ Новый мир, 1960, № 2, стр. 236.

պայմանով, թե վեպում պետք է տալ ոչ միայն ռազմաճակատի, այլև թիկունքի պատկերը, հոգ տանելով ոչ այնքան արվեստի բարձր պահանջները բավարարելու, որքան ձևի տեսակետից մեծ ընդգրկման վեպ գրելու մասին: Կոլանտեսաչին կյանքին վերաբերող գլուխները վեպից դուրս են, իսկ ինչքան շատ էջեր են կազմում այդ գլուխները—մոտ 200: Դա վեպի մեկ հինգերորդից ավելին է, այդ ծավալով կարող է գրվել մի ամբողջ նոր վեպ:

Ամեն տեսածը վեպի մեջ տեղավորելու թերությամբ տառապում է նաև Գ. Սեուենցի «Գերիներ» վեպը: Հեղինակը կարծես տեղ-տեղ մոռանում է, որ գրում է ոչ թե գերիների կենսագրությունը, այլ գեղարվեստական երկ: Բնորոշը գտնելու, նրա միջոցով խորության հասնելու մեթոդին փոխարինում է մանր ու խոշոր գեպքերի խրոնիկական վերաբրտագրությունը: Օնիկ Ճրագյանն ու ընկերները հանդիպում են ոչ միայն այնպիսի մարդկանց հետ, որոնք վեպի մեջ կատարում են այս կամ այն դերը, այլև այնպիսիների, որոնք ոչ մի դեր չեն կատարում: Նկարագրվում են հերոսների կյանքի այնպիսի գեպքեր, որոնք ոչինչ չեն ավելացնում նրանց բնութագրին:

Նատուրալիզմի այս տարատեսակը խանգարում է նախ և առաջ կերպարների հոգեբանական խորացմանը: Վեպի կենտրոնում ոչ թե մարդն է մնում իր զգացումներով ու խոհերով, այլ դեպքը, իրադարձությունն իր արտաքին կողմով: 1961—1962 թվականներին հրապարակված մի քանի վեպեր ցույց են տալիս, որ մեր վեպը հաստատորեն զնում է դեպի նկարագրայնության հաղթահարում, դեպի վեպի սեղմություն և բնավորությունների խորացում: Սակայն դեռ շատ վաղ է թերագնահատել այդ վտանգը: Շատ դեպքերում նատուրալիզմը իրեն զգացնել է տալիս հաջողված վեպերում, տարրերի ձևով, երբեմն հանդես է գալիս ոչ միայն ռեալիստական, այլև ռոմանտիկական ոճի խառնուրդով: Բայց միշտ չէ, որ նատուրալիստական ոճը զործը հասցնում է գոհակաբանության, այդ պատճառով տվյալ վեպի շուրջը չեն էլ առաջանում մեծ վեճեր: Սակայն բոլոր դեպքերում նատուրալիզմի դեմ պետք է պայքարել, թե «նորահայտ» և թե հին, որովհետև գրականության զարգացման ներկա էտապում այդ մեթոդը, որքան էլ

այն մեղմ գույններով արտահայտվի, չի նպաստում ընթերցողի էսթետիկական ճաշակի բարձրացմանը:

Վերջին տարիների սովետահայ վեպի մեջ կա խառն ոճի-
նումանտիզմի, ռեալիզմի, վերացականության ու նատուրալիզ-
մի կիրառման օրինակ: 'Իս Գագիկ Ռշտունու «Մագիլների մեջ»
վեպն է: Վեպը պատկերում է նախապատերազմյան ժամանակի
կիսաֆեոդալական, կիսակապիտալիստական Իրանը, որտեղ
աշխատավորությունն ապրում է անլուր նյութական ու բա-
րոյական զրկանքների, բռնությունների և կամայականություն-
ների պայմաններում և ղեմկրատական առաջավոր տարրերի
զեկավարությամբ սկսում է պայքարել կյանքի բարեփոխու-
թյունների համար:

Գագիկ Ռշտունին գրում է համարձակ և անկաշկանդ, ա-
ռանց դժվարությունների իր հերոսներին տանում է երկրի
զանազան մասերը, գյուղերն ու քաղաքները, ուրիշ երկրներ,
շոշափում է իրանական հասարակության բոլոր սոցիալական
շերտերը, կառավարության ղեկավարներին, ոստիկանության
մեծ ու փոքր պաշտոնյաներին, նույնիսկ իրանական շահին
արքունական բարքերով, տալիս է թե գյուղի և թե գործարա-
նային կյանքի պատկերներ: Նրբ հեղինակը պատմում է հա-
սարակ գյուղացու տղայի, Պետոյի մասին, որը հարկադրված
սպանություն է կատարել, բանտ նստել և այնտեղից փախ-
չելով կիսավայրենի կյանք է վարում,—նա ումանտիկական
գույներ է կիրառում: Այդ անգրագետ, կյանքից ճզմված երի-
տասարդը իր վիճակը վերլուծության է ենթարկում որպես մի
խակական փիլիսոփա, հոգեբան և քաղաքագետ: Իսկ երբ հե-
ղինակը պատմում է Նուրիի մասին, այն մասին, թե ինչպես
էր նա քաղցում, ինչպես էր աշխատանք որոնում, ինչպես էր
դարձել խանի և գործարանատիրոջ կամայականությունների
զոհը,—գիմում է նատուրալիստական պատկերների: Այլ է
ոճը, երբ ստեղծվում է ոստիկանների, խաների ու գործարա-
նատերերի զլխին կանգնած երկրի միապետի՝ Շահնշահ Ռզա
Փահլավի կերպարը: Փահլավին ռեալիստական կերպար է,
նա ունի անհատական և միևնույն ժամանակ Իրանի ղեսպոտ-
ների արժանի ժառանգորդին, ֆեոդալական կարգերի մոլի
պաշտպանին հատուկ զծեր: Նրա հոգեբանական անցումները

Ավագ ամու և նաթի խանի հետ ունեցած հանդիպումների ժամանակ գեղարվեստորեն պատճառաբանված են:

Ռշտունու վեպի գլխավոր պլաններից մեկը Իրանի դեմոկրատական շրջանների դործունեությունն է: Հեղինակի մրտահաջմամբ գլխավոր հերոսները ընդհատակյա ծանր պայմաններում շահի ռեակցիոն քաղաքականությունը մերկացնող, աշխատավորների շահերի համար պայքարող մարդիկ են: Բայց հեղինակը շատ աղուտ գաղափար ունի դեմոկրատական շրջանների դործունեության, կոմունիստների և նրանց համակրող մարդկանց աշխատանքի և հայացքների մասին: Որոշ պատկերներ ստեղծելով նրանց անձնական կյանքի,—սիրո, նյութական դաւնությունների մասին,—հեղինակը չի կարողանում կոնկրետացնել նրանց կյանքի հասարակական կողմը՝ հայացքները, գաղափարները, ձգտումներն ու երազները, կոնկրետ դործունեությունը:

Նշված գեղարվեստական թերությունները, որ բնորոշ են սովետահայ ժամանակակից վեպերի մի մասի համար, լուրջ խոչընդոտ են մեծ վեպի ստեղծման ճանապարհին: Սակայն վերջին երկու-երեք տարիների վեպերում ու վիպակներում զգալի են դրանց հաղթահարման նշանները:

Վեպերի ճանաչողական և էսթետիկական դաստիարակության դերը որոշվում է նախ և առաջ նրանցում ստեղծված կերպարների լիարժեքությամբ ու կատարելությամբ: Ի՞նչ վիճակի մեջ է ժամանակակից սովետահայ վեպն այդ տեսակետից:

ՍՈՎԵՏԱԿԱՆ ՄԱՐԴՈՒ ԿԵՐՊԱՐԸ ՎԵՊԵՐՈՒՄ

1

Ժամանակակից սովետահայ վեպը հարուստ է մեծ մասշտաբի, ցայտուն ու հարուստ կերպարներով, բայց միաժամանակ չի էլ կարելի ասել, թե այդ տեսակետից որոշ հաջողությունների չի հասել: Ճիշտ է, հայ ժողովրդի հեղափոխական դարթոնքին նվիրված վեպերը շատեղծեցին հեղափոխականի, Հայրենական պատերազմին նվիրված վեպերը սովետական հրամանատարի լիարժեք կերպարը, բայց թե՛ այդ թեմայով և թե՛ մանավանդ մեր օրերի իրականությունը նվիրված մի շարք վեպերում կան գեղարվեստական բնավորություններ, որոնք տվյալ ժամանակի մարդկային բնավորությունների և հարաբերությունների արտահայտություններ են:

Կերպարների ստեղծման պրոցեսը հարթ ու անշեղ չի ընթանում: Նկատվում են խոտորումներ, մեծ խտացումների փոխարեն հրկրորդական, հասարակական հնչեղություն չունեցող բնավորությունների շուրջը պատվելու հակումներ: Բայց ընդհանուր առմամբ ժամանակակից սովետահայ վեպը գնում է կերպարների խորացման ճանապարհով: Թեև վեպերից շատերը գրվել են մեր օրերում, ղխավորապես 1955—1960 թվականներին, բայց բնոգրկվող ժամանակի տեսակետից նրանք շարունակում կամ լրացնում են միմյանց և դրա հետևանքով այժմ մեր վեպերում կարող ենք նշել սովետական մարդու կերպարի սկզբնավորման ու զարգացման մի ամբողջ ընթացք: Սկիզբը կարող ենք բնդունել Նաիրի Զարյանի «Պարոն Պետրոսը և իր նախարարները» վեպից Արամ Անանակյանի, Շաճենի ու Մեխակի, օրիորդ Հռիփսիմի ու Ներսես Բագրատունու կերպարները, այն երիտասարդների, որոնք գաղթից ու սովից

մազապուրծ՝ հասունացան այդ փոթորկոտ տարիներին և դարձան Հայաստանի առաջին կոմերիտականները, սկսեցին սոցիալիզմի կառուցման գործը մեր երկրում: Հաջորդ ժամանակաշրջանի՝ 1930 թվականի մարդիկ պատկերված են Շահեն Թաթիկյանի «Նրա ճանապարհը» վեպում: Անահիտ Սահինյանն իր «Խաչուղիներում» կարծես շարունակում է այդ «ճանապարհը», իր հերոսներին 1937 թվականներից հասցնելով մինչև Հայրենական մեծ պատերազմը և նրա հաղթական ավարտը, իսկ Անժելա Ստեփանյանը Անահիտ Սահինյանի նման իր վեպը նվիրելով ճարտարապետներին, պատկերում է նրանց արդեն հետպատերազմյան շրջանում: Սերո Խանզադյանը այդ նույն ժամանակաշրջանի գյուղական իրականության պատկերն է տվել, հերոս ընտրելով պատերազմին մասնակցած և հայրենի գյուղը վերադարձած երիտասարդին, իսկ Բագրատ Ուլուբաբյանի «Հայրենի հողը» վեպն ուղղակի մերօրեի գյուղի մարդկանց մասին է: Այսպիսով, սովետական մարդը մեր կյանքի բոլոր բարդ և հետաքրքիր էտապներով մուտք է գործել ժամանակակից սովետահայ վեպի մեջ և դարձել նրա հիմնական հերոսը:

Իսկ ինչպիսին է այդ հերոսը, ի՞նչ կարևոր հատկանիշներով, սովետական մարդու ինչպիսի գծերով է պատկերված:

Նաիրի Զարյանի վեպում պատկերված ժամանակաշրջանի ամենակարևոր առանձնահատկությունը աշխատավորական լայն խավերի հեղափոխական արթնացումն է, պատմության մեջ շտեմնված քաղաքական ակտիվությունը:

Վեպի գլխավոր հերոս Արամ Անանակյանի կերպարը այդ պրոցեսի ղեղարվեստական խտացումն է: Պատանի Անանակյանը պաղթել է Թուրքա-հայաստանից, կորցրել է տուն, տեղ, ծնողներին: Նա որք է, ինչպես հեղինակն է ասում՝ «համակ որբ»: Նրա կյանքը կախման մեջ է որբանոցի կառավարչի, մաուզերիստների, Հայոց բարեգործական ընկերության աշխատակիցների բարեհաճությունից: Բայց նույնիսկ այդ որբը չի ուզում հանդուրժել ոչ մի բռնություն և իշխանավորի բռնահաճույք: Անանակյանի կյանքը որբանոցում և նրա պատերից դուրս բռնության ու կեղծիքի, զանազան պաշտոնյաների ու մաուզերիստների հետ ունեցած ընդհարումների պատ-

մություն է: Այդ ընդհարումների ժամանակ նրա կողմում մնում է միայն բարոյական հաղթանակը, իրավացիության դիտակցությունը, բայց Անանակյանն այնուամենայնիվ չի խոնարհվում և ուժ է գտնում իր մեջ ասելու. պաշտոնյաների երեսին ճշմարտությունը, կոչելու նրանց իսկական անուններով:

Գործարանատիրոջ որդի, «Նորքի կոմիսար» մատուցերիստ փարզազարը փողոցում կանգնեցնում է Արամին.

«— Որտեղի՞ց ես գողացել այդ սնդուկն ու վերմակը:

— Գողը դու ես, — վիրավորանքից գունատվեց Արամը:

— Ինչ ասացի՞ր... — Մտրակը շառաշով իջավ Արամի մեջքին:

— Ի՛նչ իրավունքով ես խփում, — մտրակի ծայրը բռնեց Արամը, — սրիկա՛:

— Աղա, մի՛ պատասխանիր, — կարեկցական տագնալով զգուշացրեց միլիցիոներներից մեկը: — Սա Նորքի կոմիսարն է:

Արամը վիրավորանքից կատաղել էր և բոլորովին մոռացել ուժերի փոխհարաբերությունը իր և հակառակորդի միջև: Իր անմեղության գիտակցությունը խլացրել էր խոհեմության ձայնը և նրան շիկացրել անզոր ու վտանգավոր մի հանդգնությամբ:

— Ինձ ինչ, որ նա Նորքի կոմիսարն է: Ես էլ Հայաստանի անկախ հանրապետության քաղաքացի եմ:

— Ես քո «քաղաքացի»... Բուլչեի՛կ:

Նորքի կոմիսարն իր խոսքը համեմեց արևելյան ճարպոտ մի հայհոյանքով, որ հնարավոր չէ հիշատակել թղթի վրա: Արամն այդ հայհոյանքը նրան վերադարձրեց առանց մնացորդի, մոռանալով, որ Նորքի կոմիսարը զինված է ոչ միայն մտրակով, այլև իշխանությամբ: Նա ձին քշեց Արամի վրա, մտրակի ծայրը պոկեց նրա ձեռքից և սկսեց նրան ծեծել՝ պահանջելով, որ նա խոստովանի իր դոլությունը և ներումն խընդրի: Միլիցիոներները աչքունքով Արամին հասկացնում էին, որ ներողություն խնդրելն է փորձանքից փրկվելու միակ միջոցը: Բայց Արամը ոչ գող էր, ոչ էլ ներողություն խնդրող: Մտրակի ամեն մի հարվածին պատասխանում էր խիստ ըմբոստ ու զրգուիչ խոսքի հարվածով:

—Սրիկա՛... կողոպտի՛չ... ավազա՛կ... ձրիակե՛ր... դա-
հի՛ճ, ես քեզ ցույց կտամ...»:

Արամը համարձակ է: Բռի իշխանավորի առջև այդ հա-
մարձակութունն ընդունում է հանդգնություն բնույթ, բայց
ի՞նչն է նրան դարձնում այդպես համարձակ ու հանդուգն: Որբ
պատանին ոչ ազդեցիկ պաշտպան ունի, ոչ հարստություն,
որով պարծենար ու սպառնար պատժել իր հակառակորդնե-
րին: Նրան ուժ է տալիս իր արթնացած ժողովուրդը: Նա ղեռ
լավ չի զիտակցում այդ, բայց ներքին էությունմբ զգում է իր
անմեղությունն ու իրավացիությունը, զգում է նաև բռնության
անզորությունը: Որքան էլ այդ պաշտոնյաներն ու իշխանա-
վորները ծեծում են, բռնադատում, ճառում կամ համոզում,
բայց պատանի Անանակյանը տեսնում է նրանց դատապարտ-
վածության ինչ-որ նշաններ:

Անանակյանն իր անձնական ճակատագիրը կապում է ժո-
ղովրդի ճակատագրի հետ, նրա բոլոր մտքերն ու ամենա-
անձնական ապրումներն անգամ վերջ ի վերջո դալիս ու միա-
նում են ժողովրդին հուզող հարցերին, նրա բախտին: Այդպես
է նաև ինքնասպանության հարցը: Անանակյանի այդ որոշ-
ման մասին հեղինակը միշտ հումորով է խոսում: Դա լուրջ
բնույթ չունի, բայց այդ մտորումների ժամանակ բացահայտ-
վում են Անանակյանի մտքերն ու հայացքները կյանքի և իր
ժողովրդի ճակատագրի մասին ու մանավանդ նրա բնավո-
րության ամենակարևոր կողմը: Անանակյանը նոր ժամանակ-
ների երիտասարդն է, որն ապրում ու շնչում է ժողովրդի ճա-
կատագրով, նրա համար: Արամը որոշել է վերջապես ի կա-
տար ածել ինքնասպանության իր որոշումը, որովհետև որբա-
նոցի կառավարիչը կարգադրել է զաղտնի կերակրել նրան,
բայց հետո պատժել է իր այդ կախաղորությունը կատարող
«նախարարին», իսկ Արամին մեղադրել է որբերի հաշվին ու-
տելու, այսինքն փաստորեն դողություն մեջ: Եվ ահա Արամը
գերեզմանաքարի վրա պառկած զարկերակը դանակով բանա-
լուց առաջ մտածում է. «Նա կամեցավ քեզ կաշառել և դարձ-
նել կուշտ, հնազանդ մի անասուն: Սակայն դու ըմբոստա-
ցար... Եվ նա քեզ պատժեց՝ վարկաբեկելով քո բախտակից
որբերի աչքում, որոնց պաշտպանում էիր դու նրա դաժանու-

թյան դեմ: Դու պատժված ես ոչ թե քո արատի, այլ առաքինության համար:

Եվ միթե այդպես չվարվեցին նաև քո ժողովրդի հետ: Ո՞րն էր նրա հանցանքը: Ձգտում էր դեն շարտել իր ստրկության լուծը: Եվ նրան ոչնչացրին հենց այդ ազատասիրության համար: Այդ ժողովրդասպան ոճիրը շարունակվում է դեռ ամբողջ մարդկության աչքի առաջ: Ոչ ոք չի կասեցնում ոճրագործի յաթաղանը: Ոչ ոք նրան չի ասում. «Իրավունք չունես»: Այս անհոգի տիեզերքում ոչ աստված կա, ոչ մարդ: Կան միայն ուժեղ և թույլ անասուններ: Իսկ դու չես ցանկանում ապրել իբրև թույլ անասուն: Ամեն ինչ պարզ է, և այլևս մի դանդաղիր»:

Եվ այնուամենայնիվ Արամը ինքնասպանություն չի գործում: Այդ մտքից հրաժարվելու առիթը դառնում է գերեզմանատանը երևացած վշտաբեկ աղջիկը, բայց դա լոկ արտաքին պատճառն է: Արամը չի ուզում մեռնել՝ ահա թե ինչու.

«Ո՛չ: Իմ սիրտը տրոփում է ոչ թե մահվան երկյուղից, այլ կյանքի սիրուց: Մահը... միշտ էլ կա: Մի օր հետո, մի տարի հետո, տասը տարի հետո և թեկուզ հարյուր տարի հետո: Կարևորը կյանքն է: Սովի, սրի և խոլերայի այս աշխարհում մեռնելն ավելի հեշտ է, քան ապրելը: Ապրել: Ահա իսկական քաջություն: Ես կամենում եմ ապրել և տեսնել, թե ինչով կըվերջանա Պարոն Պետրոսի որբանոցային կառավարությունը, ուր կհասնի Գևորգ Թոլոյանը, ինչ նոր տառապանքներ կվիճակվեն իմ ժողովրդին և ինչպես աշխարհում կիրագործվի «Կոմունիստական մանիֆեստը»:

Վեպի սկզբից Արամը մտածում է ինքնասպանության մասին, նա շարունակ խարազանում է իրեն իր որոշումը չկատարելու համար, ինքն իրեն մեղադրում է վախկոտության մեջ, բայց նրա բնավորության հիմնական գծերից մեկը կենսասիրությունն է, հախուռն, լիարժեք ու վարակիչ կենսասիրությունը: Չնայած բոլոր դժբախտություններին, նա հավատում է, որ «Կոմունիստական մանիֆեստը» պետք է իրագործվի, որ ապագան դալու է, թեև շատ նոր տառապանքների գնով, բայց դալու է:

Անանակյանի և մաուզերիստների, Հայոց բարեգործական

վարչության անդամ «օրիորդ Սահականույշ Կոթողյանի» և այլ պետական գործիչների հետ ունեցած ընդհարումների մեջ Նաիրի Զարյանը խտացված գուլներով, խոշոր շտրիխներով նկարել է Արամ Անանակյանի պատկերը, որպես անզիջում, ազնիվ ու լայնախոհ երիտասարդի, որը հասել է պատակցության այն աստիճանին, երբ իր ժողովրդի նման այլևս չի ուզում հանդուրժել բռնությունն ու կեղծիքը: Մարդկային արժանապատվության զգացմունքն այն աստիճանի վարպացած է Արամ Անանակյանի մեջ, որ ոչ մի վրկանք չի կարող ընկնել նրան: Նույնիսկ այն ժամանակ, երբ «ցրտի և սովի պատճառով դպրոցները բոլորովին փակվել են», երբ որբանոցում սկսվել է «Գեորգ Թոլոյանի բացարձակ իշխանության շրջանը», «Անոթի Սեդրակը սովից արդեն ուժասպառվել ու պառկել է պառլամենտի առաջ մայթի վրա» և «Մեխակն իր սնդուկից արգեն հանել և ընկերների վրա բաժանել էր բոլոր ընկույզներն ու անցյալ տարվանից պահած խնձորի չիրը»,—Արամը ուժ է գտնում իր մեջ շատորանալու օրիորդ Սահականույշի առջև, նրանից ողորմածություն չխնդրելու, թեև այդ «պշրուհու» բարեհաճությունից է կախված աշխատանքի մեջ մնալը: Համալու հարցը, որն այն ժամանակ կենաց և մահու հարց էր: Իր հանդգնության պատճառով Արամը հեռացվում է աշխատանքից: Բայց ահա թե ինչ է մտածում նա այդ առթիվ. «Դու պետք է կուլ տայիր նրա վիրավորանքը միայն այն պատճառով, որ նա կարող էր քեզ գործից հանել ու դատապարտել սովամահության: Ոչ: Դու ապել ես միայն ճշմարտությունը և եթե դրա համար պետք է պառկես մայթի վրա ու սովից մեռնես, ապա թող այդպես էլ լինի»:

Սկզբից մինչև վերջ Անանակյանի կերպարը զարգանում է այն ուղղությամբ, որ ամեն տեսակ անհաջողություններն ու դժբախտությունները ոչ թե կուացնում են նրան, դարձնում պայմաններին համակերպվող, այլ ավելի համառորեն և ուժգին մղում են դեպի ճշմարտությունը:

Արամ Անանակյանը օժտված է նաև մի այլ գեղեցիկ հատկությամբ: Նա շատ տառապանքներ ու զրկանքներ է կրել և ամենափոքր հաջողությունը, օրինակ, լուսամուտով և հողե հատակով առանձին սենյակ ունենալու հեռանկարը, ընկերնե-

րին աշխտեղ հշուր կանչելու հնարավորութիւնը, թվում է մեծագույն երջանկութիւն, աշխարհի բախտավորութիւն, որ նա փախենում է հավատալ դրան: Ինչքան որ մեծ են ու անսահմանափակ նրա պահանջները իր ժողովրդի համար,— ազատ պետականութիւն, ճշմարտութեան թագավորութիւն, ազնիվ աշխատանքի պայմաններ, խաղաղութիւն ու բարեկեցութիւն,— աշխարհ համեստ են նրա անձնական պահանջները:

Անանականի կերպարն ունի աշխարհի առանձնահատկութիւններ, որոնք նրան դարձնում են գերազանցապես գաղափարական հերոս: Անանականի մեջ ատելութիւնն ու զարշանքը քծնանքի, քծնողների նկատմամբ արտահայտութեան աշխարհի ձևեր է ընդունում, որոնք անմիջական կապ ունեն հեղինակի ժամանակակից իրականութիւնը պատկերող երկերի հերոսների հետ: Այդ հերոսի վերաբերմունքը և ընդհարումները Գևորգ Թոլոյանի հետ ժամանակակից սովետական մարդու վերաբերմունքի արտահայտութիւններն են քծնանքի միջոցով պաշտոնների և անձնական բարեկեցութեան այլ հնարավորութիւններ ձեռք ձգողների նկատմամբ: Այս իմաստով հանձինս Անանականի՝ կամուրջ է ձգված 20-ական թվականների և մեր օրերի երիտասարդի միջև: Տիպական լինելով իբր ժամանակի երիտասարդի համար, Անանականը միաժամանակ ուղղակիորեն հեղինակի այժմյան գաղափարներն ու տրամադրութիւններն արտահայտող բնավորութիւն է: Այս բանը չի ասվում որպէս կշտամբանք հեղինակի հասցեին և առավել ևս մենք ցանկութիւն չունենք գեղարվեստական և գաղափարական հերոսի միջև միջնապատ սահմանել և սխեմաներ հնարել նրանցից յուրաքանչյուրի համար: Բելինսկին, համեմատելով Պեչորինի և Օնեգինի կերպարները, նշում է, թե «Որքան Օնեգինը բարձր է Պեչորինից գեղարվեստորեն, նույնքան Պեչորինը բարձր է Օնեգինից գաղափարով»¹: Պեչորինի ամբողջ գաղափարային հերոս լինելը Բելինսկին համարում էր նրա առավելութիւնը: Արամ Անանականի կերպարի մասին ևս կարելի է ասել, որ «ձևի կողմից» կոնկրետ լինելով, Անանականը մեծ խտացում է իր գաղափարայնութեամբ, իր ատե-

¹ В. Г. Беллинский, Полн. собр. соч., т. 4, М., 1954, стр. 266.

լուծյամբ դեպի հինը, սիրով դեպի ժողովուրդը և նրա ստեղծած հոգևոր արժեքները: Անանակյանի մեջ շատ ուժեղ է և համակող ազգային արժանապատվության և ազգային հպարտության զգացումը:

Անանակյանի բնավորության շեշտված դադափարայնությունը չի նսեմացնում նրա՝ որպես հայ ժողովրդի հեղափոխական զարթոնքին նվիրված վեպերի մեջ ստեղծված ամենալիարյուն կերպարի նշանակությունը: Հերոսի ցայտուն դադափարայնության և ներքին դարպասման ճշմարտացիության շնորհիվ հեղինակը մերկացնում է հայ ժողովրդի թշնամիների և հուժկու ձայնով բողոքում պատերազմի ժամանակակից հրձիգների, ժողովուրդների դեպի նոր դժբախտություններ հրահրողների դեմ:

Նաիրի Զարյանն իր պատանի հերոսների էվոլյուցիան հասցնում է մինչև այնտեղ, երբ նրանք անդամագրվում են «Սպարտակ» կազմակերպությանը: Նրանց հոգեկան աճը հեղինակը բնութագրում է հետևյալ խոսքերով. «Նրանք արդեն որբեր չէին, այլ ամեն տեսակի անարդարության դեմ զինվորագրված մարտիկներ»: «Անարդարության դեմ զինվորագրված մարտիկները»՝ Անանակյանների սերունդը, կարճ ժամանակ անց դառնում է սոցիալիստական շինարարության առաջին բնագծերը գրավող ջոկատներից մեկը:

2

Բայց ջոկատները շատ էին և բազմազան իրենց սոցիալական կազմով, բնավորությամբ, դեպի սոցիալիզմը եկած իրենց ուղիներով: Սոցիալիստական շինարարության ոչ մի բնագիծ, դադափարական աշխատանքի ոչ մի ամենափոքր հաջողություն հեշտությամբ ձեռք չէր բերվում: Սովետական իշխանության առաջին տարիներին, մանավանդ նէպի ժամանակ, բավական բարդ էր հասարակության սոցիալական կազմը, չէր դադարել դասակարգային պայքարը:

Ահա այդ բարդ ու հետաքրքիր ժամանակաշրջանում են ապրում ու գործում Շահեն Թաթիկյանի «Նրա ճանապարհը» վեպի հերոսները:

Թաթիկյանի եռերգության երկու հատորում վերարտադրված է հիմնականում Թիֆլիսի հայերի կյանքը՝ սովետական իշխանության առաջին տարիներից մինչև երեսնական թվականները։ Իսկ երրորդ հատորում հերոսները գործում են արդեն Երևանում։

Վեպի առանցքը կազմում է Արմենյանների ընտանիքը, նրա ճակատագիրը, այդ ընտանիքի անդամներից յուրաքանչյուրի բնավորության վարդաքանդան պատմությունը։ Թաթիկյանը ճշմարտացի և պոետական ներշնչանքով է պատկերել Արմենյանների ընտանիքը։ Նա մի կողմից գեղարվեստական վերլուծության է ենթարկում այդ ընտանիքը, որպես նոր հասարակության մի բջիջը, որ խարսխված է որոշակի սկզբունքների վրա, իսկ մյուս կողմից ստեղծում է այդ ընտանիքի անդամներից յուրաքանչյուրի բնավորությունը թե ընդհանուր և թե անհատական գծերով։ Ամենուրեք կյանքը պայքար ու մաքառում է, ամենահամեստ նպատակին հասնելու համար էլ մարդուց պահանջվում է կամք ու տոկունություն, հեշտ ու հանգիստ կյանքը մարդուն հատուկ չէ,—այս սկզբունքն է դրված Արմենյանների ընտանիքի գոյության հիմքում։ Արմենյանները տառապում ու մաքառում են կյանքի նոր բարձունքներ նվաճելու համար, բայց այդ ոչ թե իրենց, այլ ուրիշ մարդկանց երջանկության համար, նրանց հետ միասին նրանք կարող են երջանիկ լինել։ Նրանք գաղափարների և իրենց այդ սկզբունքների մասին չեն ճառում, այլ նրանցով առաջնորդվում են անաղմուկ։ Այդ սկզբունքները նրանց մեջ կարծես օրգանական են, կազմում են նրանց էությունը և ոչ թե վարժություն մը ձեռք բերված սովորույթներ են կամ մերկ գաղափարներ։ Արմենյանների համար չկա ինքնաբավական կյանք, նրանք չափազանց խստապահանջ են իրենք իրենց նկատմամբ և համեստ ու աշխատասեր։ Ամբողջ վեպի միջով անցնում է կյանքի այն առաջավոր փիլիսոփայությունը, որ մարդու երջանկությունը դժվարությունների հաղթահարման մեջ է։

«Նրա ճանապարհը» ասելով հեղինակը նկատի ունի ընտանիքի կրտսեր որդու՝ Սամվելի ճանապարհը։ Նրանով է սկսվում և վերջանում վեպը, նա է հանդիսանում շատ հերոսների կապող օղակը։ Հենց այդ կերպարի մեջ էլ առանձին

ուժով դրսևորվել է վեպի հիմնական գաղափարը, այն է՝ դրժ-վարությունների հաղթահարման և մարդկանց համար օգտա-կար լինելու մեջ է անհատի երջանկությունը։ Սամվելը գեո-ութ տարեկան է, երբ հայրը համաձայնություն է տալիս հա-րեան։ Հարութիկին նրա պատրաստած հասարակ «շամոգան-ների» համար «ռուչկեք» պատրաստել որդու օգնությամբ։ Կնոջ առարկություններին, թե տղան շատ փոքր է, չի կարող նրան օգնել, — Բագրատը պատասխանում է. «Նրա հասակում ես հորս աջ թևն էի»։ Կամ՝ «Թող մի քիչ ապրել սովորի, թող իմանա, թե մի կտոր հաց վաստակելն ինչքան է դժվար, մա-մայի բալա է մեծանում»։ Իհարկե, Բագրատն այդ աշխատանք-ը հանձն չի առնում հատկապես որդուն՝ աշխատանքային դաստիարակություն տալու նպատակով, այլ կարիքից դրդված, և Սամվելը վաղ մանկությունից հասկանում է այդ։ Երբ մայրը համբուրում է որդուն՝ հոր հետ աշխատելու ժամանակ՝ դրա-նով արտահայտելով իր ծանր զգացումները նրան այդքան փոքր տարիքից աշխատանքի լծելու, ուսերին ընտանիքի հոգս դնելու համար, հայրը «ղսպված հառաչում է»։ Բայց նա միա-ժամանակ ստիպում է Սամվելին մեկ-մեկ նորից կարճացնել այն լարերը, որ նա սխալ էր կտրել։ Եվ այդ օրերից Սամվելի համար միս ու արյուն է դառնում այն գիտակցությունը, որ ազնիվ աշխատանքով պետք է մարդ ապրուստ հայթայթի։ Մի անգամ հայրն ասում է որդուն. «Էհ, տեսնում ես, Սամվելիկ, իմ ու քո աշխատանքը կերանք. լավ բան է, չէ՞, երբ մարդ իր քրտնքի վաստակն է ուտում...»։ Հեղինակն ավելացնում է. «Սամվելը նոր միայն իրեն շոյված զգաց, մտածելով, որ ինքը որևէ բանով օգտակար է ընտանիքին»։ Այս խոսակցությունից հետո Սամվելն ավելի եռանդով է աշխատում և մոր հորդորնե-րին, որ մի քիչ հանգստանա, գնա բակում խաղալու, Սամվե-լը պատասխանում է, թե չի հոգնել, խաղերով չի հետաքրք-րվում, նա ուզում է շարունակ աշխատել։ Այնուհետև Սամ-վելն աշխատում է նէպման Պողոսի «տոպտրեստում», ապա վարպետ Սերոբի հետ տակառների փայտեր է կտրատում։ Այդ ամբողջ ժամանակ նա միաժամանակ սովորում է դպրո-ցում։ Պատկերելով Սամվելի կյանքը աշխատանքի և ուսման մեջ, և ցույց տալով, թե ինչպես է այդ վտիտ, ինչպես հայրն

է ասում՝ ամեն հասարակ բանից «տղզացող» տղան դառնում ուժեղ կամքի տեր զարգացած երիտասարդ,—հեղինակը չի ուզում այնպիսի զաղափար զարգացնել, թե միայն Սամվելի նման ութ տարեկան հասակից աշխատող տղան կարող է իսկական մարդ դառնալ։ Արգեն երիտասարդության շրջանը թեակոխելով, Սամվելը դառնությամբ է հիշում իր մանկությունը. «Մանկություն, պատանեկություն... Այդ բոլորը անցան հրազի պես, անցան ոչ այնպես, ինչպես պատկերված է լինում վեպերում, ուր սովորաբար մարդիկ հառաչանքով ու ափսոսանքով են հիշում իրենց ոսկի մանկությունն ու անհոգ պատանեկությունը։ Սամվելի համար կյանքի այդ շրջաններն անցան զուտ որպես տարիքային իմաստով միայն զանազանվող ժամանակաշրջաններ։ Թե չէ, ինչ էր տեսել նա իր կյանքում։

Միայն հոգս ու աշխատանք»։

Սամվելի մեջ դժվարությունները հաղթահարելու կամքը դաստիարակվում է աստիճանաբար։ Իսկական հաջողությունները միանգամից չեն գալիս։ Թե բակի ընկերների շրջանում, թե դպրոցում՝ փորձությունները Սամվելից անսպակաս են։ Ամենածանրը նրա համար նէպման Պողոսի կրտսեր որդու՝ Միշայի հալածանքներն են։ Վերջինս այն անհոգի և սնապարծ երեխաներից է, որոնք իրենցից փոքր որևէ երեխայի վրա աշխատում են իշխանություն ու բռնություն գործ դնել և դրանից բավականություն են ստանում։ Միշան իրեն զոհ է ընտրել Սամվելին։ Նա ձեռք է առնում, առանց պատճառի հրում, ծեծում է տղային։ Սամվելի մեջ իր թուլության, անօգնականության գիտակցությունը կաշկանդում է նրան, թույլ չի տալիս պատասխանել հակառակորդին։ Բայց նրա մեջ հասունացած ատելությունը վերջապես պոռթկում է և Սամվելը մոռանում է իր թուլությունն ու տարիքային տարբերությունը։ Անկեղծ զայրույթը, պատվասիրությունը, հաղթելու կամքը լրացնում են Սամվելի ուժի պակասը և նրա բռնեցքների հարվածների տակ ստիպում է Միշային մեղա դալ։ Այս պատկերը նկարված է բարձր արվեստով։ Հերոսի ներքին աշխարհը բացահայտելու օրինակ են Սամվելի կյանքում դարձյալ հոգեկան մեծ բեկման այն դրվագները, որ հեղինակն անվանել է «Մաքաթոն-

յան» և «Երկրորդ մարաթոնյան»: Սամվելը միշտ այն կարծիքին է, որ ինքը ոչ մի բանում չի կարող իր ընկեր Ռուդոլֆից առաջ ընկնել, վերջինս ամեն ինչում հաջողակ է, սովորելու, երաժշտություն հասկանալու և մեկնաբանելու, ֆիզիկոսություն մեջ: Բայց ահա վազքի մրցումների ժամանակ, թեև Սամվելը հետ է մնում ընկերոջից, շարունակ ստիպված է նրա թիկունքին նայել, բայց վերջին բույներին լարում է կամքը, որոշում է անհնարինը դարձնել հնարավոր և առաջ է ընկնում նրանից: Էլ ավելի նշանակալից է «Երկրորդ մարաթոնյանը»: Սա արդեն արդյունք է երկարատև և հետևողական դիտակցական վերելքի: Սամվելի ընտանեկան և հասարակական դաստիարակության բովանդակությունը մարդասիրությունն է, իդեալը՝ մարդկանց օգտակար լինելը: Սրա հիման վրա Սամվելի մեջ աստիճանաբար դարգացել և ապա կյանքի նպատակ է դարձել մարդկանց հիվանդություններից փրկելու, նրանց բուժելու որոշումը: Մեզ համար դժվար է ասել, թե Սամվելի երազները՝ մարդկանց մեջ ռեզեներացիայի հատկությունները զարգացնելու և ոչ միայն հիվանդությունը բուժելու, այլև նրա թողած հետևանքները խալառ վերացնելու մասին, որքան դիտական են և իրագործելի: Կարևորն այն է, որ այդ երազները կապված են մարդու առողջության պահպանման և կյանքի երկարացման հետ: Վեպի պատանի հերոսը այնքան խոր և խելացի է դատում այդ հարցերի մասին, այնքան անկեղծ է նա հուզվում իր ծրագրերով, որ մեծ համակրանք է շահում ընթերցողի մոտ, ամբողջանում է որպես մի կերպար, որն իր կյանքի ոչ մի վայրկյանը չի ուզում վատնել առանց մարդուն օգտակար որևէ գործ անելու: Բայց ահա Սամվելին սկսում է մտահոգել այն, որ ինքը չափազանց զգայուն լինելու պատճառով չի կարող բժիշկ դառնալ: Նա դիահերձմանը ներկա գրտնըվելիս ուշաթափվում է: Մարդուն անշունչ, հավիտենապես անշարժ տեսնելը ապրումներ է առաջացնում նրա մեջ: Եվ ահա այստեղ է, որ տեղի է ունենում «Երկրորդ մարաթոնյանը»: Սամվելը որոշում է հաղթահարել այդ թուլությունն ու գերըզգայնությունը: Մարդուն, նրա առողջության գործին ծառայելու համար պետք է առաջնորդվել բանականության ուժով, պետք է հասնել նպատակին, պետք է դառնալ բժիշկ և այն էլ

ուչ թե՛ն բժիշկ-արհեստավոր, այլ այդ գործին ստեղծագործաբար տիրապետող, այն առաջ մղող մասնագետ: «Հաղթահարել: Կարող է: Պետք է կարողանա...»: Այստեղ Սամվելին օգնում է այն համոզմունքը, որ բժիշկը չպետք է չոր ու ցամաք մարդ լինի: «Իսկ դու, որ այդքան զգայուն ես՝ բժիշկ դարձիր: Ծիշտ չէ, երբ կարծում են, թե բժիշկը պետք է սառնարյուն լինի, անսիրտ, անխիղճ. բժիշկը պետք է մարդ լինի, մարդ, որը բոլոր մարդկանց ցավերն իր սրտի վրա է զգում: Բժիշկ դարձիր, տղաս, երբ մեծանաս...»: Այս խոսքերը Սամվելին առել է մի վրացի բժիշկ, որը փրկել է Շավարշի կյանքը: Եվ «նա ինքն էլ շիմանալով, իր ամբողջ կյանքում բերել էր իր հետ: Պահել էր այդ խոսքերը իր կրծքում, մտքում ու ասես ամենեկին մոռացել նրանց գոյության մասին, ասես մոռացել, որ նրանք առաջին անգամ իրեն հրեցին ապագայի իր ծրարների, ապագայի իր երազանքների գիրկը»: Հիմա հիշելով այդ խոսքերը, Սամվելը որոշում է հաղթահարել իր մեջ թուլությունը և հասնել նպատակին: «Դա երկրորդ մարաթոնյանն էր, որ նա հաղթահարում էր իր կյանքում»:

Սամվելն օժտված է իր տեսածն ու լսածը խոր ապրելու հատկությամբ, նա փխրուն սիրտ ունի, բայց դրա հետ միասին կենսասեր և մաքառող ոգի, որը չի նահանջում դրված նպատակից: Սամվելի կերպարը չի ստեղծված հերոսականի հավակնությամբ: Վեպի մասնավորապես երբեք դրքում Սամվելը նոր որոնումների մեջ է և այդ ճանապարհին թույլ է տալիս շեղումներ երիտասարդական կյանքի նորմալ ընթացքից, իր իսկ ընդունած որոշումներից: Նա վատ է հաճախում ինստիտուտի դասախոսություններին, չի պատրաստվում քննություններին, ներքուստ շատ է զբաղվում իր սիրո հարցերով, հիվանդագին է տանում Սիրունի և Ռուդոլֆի մտերմությունը, շափաղանց կասկածամտությունը Սիրունի նկատմամբ մղում է նրան անիրավացի մեղադրանքների աղջկա հասցեին և անիմաստ քայլերի, Սամվելը հրեման անտակտ է վարվում նույնիսկ մոր և հարազատների հետ: Բայց այս բոլորով հանդերձ Սամվելն օժտված է ներքին բարոյական ուժով և մեծ գաղափարներով է առաջնորդվում: Առանց սիրո ինտիմ կապեր ունենալով Ռուզանի հետ, նա այնուամենայնիվ «նրան լքելու միտ-

քըն անգամ իր կողմից համարում էր սրիկայություն»։ Ռու-
զանից հեռանալու պատճառները համոզիչ են և դարձյալ պայ-
մանավորված են Սամվելի բարոյական մաքրությամբ։ Քանի
զնում Սամվելի համար ավելի ու ավելի բնորոշ է դառնում
ինքնավերլուծությունը և սեփական թերությունները հաղթա-
հարելու կամքը։ «Ամենից ավելի դժվարը կյանքում՝ այդ ինքն
իրեն հաղթելն է։

Սամվելը սկսեց մի տարօրինակ պայքար իր դեմ, սկսեց
պայքար բնավորություն ստեղծելու համար։ Այդ հենց մի կռիվ
էր, որ նա տալիս էր իր հսի դեմ»։ Այդ պայքարում էլ Սամ-
վելն ունենում է անհաջողություններ, փորձում է նույնիսկ
խմելով լոեցնել սիրո կորստից առաջացած վիշտը, ապա
կրկին կատարում է «մարաթոնյան», ընկնում է և բարձրա-
նում։ Բայց ամեն անգամ նա ոտքի է կանգնում՝ նոր ու վսեմ
մտքերով։ Նա գալիս է այն եզրակացության, որ «մարդը մինչև
անգամ կարող է ընկնել պայքարում, բայց չպարտվել։ Մեծ
դործի նվիրված մարդուն ոչ մի ուժ չի կարող պարտության
մատնել»։

Իսկ ի՞նչպիսի բնավորություն է ուղում ստեղծել Սամվելն
ինքն իրենից, ինչպիսի մարդ է ուղում դառնալ, ի՞նչ մեծ գոր-
ծի ծառայել։ Սամվելն ուղում է լինել այն մարդկանց մեջ, ո-
րոնք կկազմեն «Հավերժական երիտասարդության քարտեզը»։
Նա համոզված է, որ ծերությունը հիվանդություն է և զրա դեմ
հնարավոր է պայքարել, մարդը պետք է միշտ առույգ լինի և
մեռնի այն ժամանակ, երբ զգա, որ իր դերն ավարտված է,
երբ այլևս անելիք չունի աշխարհում։ Նա ոչ թե պետք է մեռ-
նի, այլ գիտակցաբար քնի հավիտենական քնով։ Դնելով մահ-
վան և կյանքի այս հավերժական պրոբլեմը, Սամվելը դրան
տալիս է մարդասիրական լուծում, հիմքում դնելով գիտու-
թյան տվյալները։ Ինչ խոսք, որ այստեղ կա նաև ֆանտազիա,
բայց կարևորը Սամվելի, որպես «հեղափոխության հետ միա-
սին աշխարհ եկած» և նոր հասարակարգի հետ հասակ առած
մարդու բնավորության և գաղափարների ուղղության հարցն
է, որ հեղինակը ճշմարտացի է պատկերում։ Սամվելն աշխա-
տում է ոչ միայն ներկայի, այլև «վաղվա հասարակարգի գի-

տության» համար, վարակում է պրոֆեսորին իր երազներով, ինչպես նաև կոնկրետ գործերով:

Երբ վեպն ավարտվում է և ընթերցողը հասկանում է, որ Սամվելը որպես «հմուտ վիրաբույժ» մեկնում է ռազմաճակատ, նրա մեջ ամբողջական պատկերացում է ստեղծվում, թե ինչպես էր դիմավորում մեր երկիրը պատերազմին և չնայած հակասություններին ու մեր իրականության ստվերատկողմերին, կապված անհատի պաշտամունքի հետ, նա պարզ տեսնում է, թե ով է հաղթելու պատերազմում: Սամվելի սերունդին էր բաժին ընկել պատերազմի ամենամեծ ծանրությունը և ընթերցողի մեջ կասկած չի մնում, որ նա հաղթելու էր:

Բոլորովին տարբեր շրջապատի ծնունդ է և տարբեր բնույթի կերպար Շավարշը: Մանկությունից մինչև գործադանի շենքի շինարարության վրա տասնապետ դառնալը Շավարշն անցնում է վայրէջքներով ու վերելքներով, անընդհատ զիզ-զազներով ընթացող մի դժվարին ճանապարհ: «Ավարաների պարագլուխը», որն իրեն «թագավորի նման» էր զգում, որը «քանի քիթ ու բերան է ջարդել, մինչև որ սովորություն է դարձրել, որ իրենից վախենան, իրեն հպատակվեն» — Շավարշը միաժամանակ ունի ասպետական մի ջիղ՝ պաշտպանել թույլին, ծեծվողին, ճնշվածին: Նա գողերի հետ կապվել է մանկության տարիներից, նյութական միջոցներից, ծնողական խնամքից, ընտանեկան որևէ դաստիարակությունից զուրկ լինելու պատճառով: Օրվա ապրուստ ձեռք բերելու համար նա ընկել է «թուրքի մեյդան» և «տղերքի» շրջապատը: Նրա մեջ մշակվել է մի շատ ինքնատիպ և արդարացված վերաբերմունք դեպի հարուստները: Որպես ցածր խավերից ելած մարդ, նա ատում է նախկին հարուստ Պողոսին, «կապիտալիստ շան որդի» է կոչում նրան, բայց մյուս կողմից անհրաժեշտ է համարում նրանց զոյությունը: Եթե հարուստներ չլինեին, ապա գողանալու բան էլ չի լինի: Շավարշի այս մտքերի մեջ արդեն կան այն հակասությունները, որոնք երկար ժամանակ նրան մեկ դեպի քրեական աշխարհն են նետում, մեկ դեպի Արմենյանների ընտանիքը և գեղեցիկ Թինան: Թինայից ստանալով առաջին նամակը, որը, նա, անզրագետ լինելու

պատճառով ուրիշին է տալիս կարդալու, Շավարշը մտածում
 է. «Եվ ի՞նչ: Այսօր իրեն առաջարկում են ձեռք քաշել բոլոր
 հաղթանակներից, կտրվել միջավայրից, որը օգնում է իրեն
 ապրելու, և կյանքը նորից սկսել: Ինչո՞ւ: Ինչպե՞ս: Փեշա՞կ...
 ի՞նչ փեշակ»: Սակայն Շավարշը վերջնականապես ապական-
 ված չէ: «Ավարաների» շրջանում տարած հաղթանակները չեն
 բավարարում նրան, Շավարշը իր հոգու խորքում հրազում է
 ազնիվ կյանք վարելու մասին, նախանձում է Սամվելին, որ
 «գիտնական հայր» ունի և կարդալ գիտի: Նա ճանապարհ է ու-
 րոնում «փեշակ» սովորելու համար: Այդ նպատակով գնում է
 եղբոր մոտ խորհուրդ հարցնելու: Եղբայրների այդ արտառուց
 հանդիպումը, Շավարշի կողմից Համոյին սառույցի տակառի
 մեջ կոխելու և կափարիչի վրա նստելու պատկերը սարսափելի
 լինելով հանգերձ, վեպի ամենագեղեցիկ պատկերներից է, ու-
 րովհետև ճշմարիտ է: Բնականից ազնիվ լինելով և ազնիվ դի-
 տավորություններով եղբոր մոտ գնալով, Շավարշը չի կարող
 հանդուրժել, որ իր հետ անազնիվ վարվեն: Այդպիսի մար-
 դուն, թեկուզ դա լինի հարազատ եղբայրը, — ամենաանողոր
 կերպով պատժելն էլ հանցանք չէ: Շավարշի խարակտերը
 բնական և ճշմարտացի է այն պատճառով, որ բնական և ճշ-
 մարտացի են նրա հարաբերություններն ու կապերը ոչ միայն
 եղբոր, այլև շրջապատի մյուս մարդկանց՝ Արմենյանների
 ընտանիքի, Պողոսի, «տղաների» ինչպես նաև սիրած աղջկա՝
 Թինայի հետ: Այդ արտակարգ բնույթի սերը միաժամանակ
 ճշմարտացի է և շատ պոետական: Շավարշը անձնատուր չի
 լինում դժվարությունների առաջ և աշխատում է ուղղվել, ար-
 ժանի դառնալ Թինային: Հանդիպելով լավ մարդկանց, Շա-
 վարշն ավելի ու ավելի ատելությամբ է լցվում դեպի «Պար-
 տիզանն» ու նրա ընկերները, դեպի նախկին «տղերքը»: Որ-
 քան դժվարին, հակասություններով լիքն է Շավարշի վերա-
 ծնրնդի ճանապարհը, այնքան նրա խարակտերը դառնում է
 հմայիչ: Նրա գլխավոր անցումներից յուրաքանչյուրը, օրի-
 նակ Թինայի հետ զբոսանքի գնալու ժամանակ ընդհարումը
 «տղերքի» հետ, այնուհետև գիշերը նրանցից բաժանվելու և
 Թինայի մոտ գալու, Խույիշվիլուն նկար պատվիրելու և այլ
 պատկերները ռեալիստական բարձր արվեստով ստեղծված

պատկերներն են: Շավարշը խարակտեր լինելով, մի ամբողջ սոցիալական խավի ներկայացուցիչ է: Նա այն մարդն է, որ սովետական իշխանության առաջին տարիներին դեռ գտնվելով նյութական ու կուլտուրական ծայրահեղ ցածր մակարդակի վրա, իր անձնական կյանքը բարելավելու հույսերով նետվում էր այս ու այն կողմ, բայց իրերի բնական ընթացքով, սովետական իշխանության ստեղծած հնարավորությունների շնորհիվ, վերջապես դտնում է կյանքի ճիշտ ճանապարհը:

Թաթիկյանի վեպի մյուս հերոսները իրենց բնավորություններ, սոցիալական էություններ բոլորովին տարբեր մարդիկ են, չեն կրկնում մեկը մյուսին: Սամվելի քրոջ՝ Աշխենի, մոր՝ Հայկանուշի, Վարդանի սիրած աղջկա՝ Գայանեի, Շավարշի սիրած աղջկա՝ Թինայի, Սամվելի ընկերներ՝ Զարզանդի, Սիրունի, Սիրունի հոր, պապի և հորեղբոր, Թելոյի և նրա մոր, Պողոսի սղաններ Միշայի և Գրիշայի, քրեական աշխարհի ներկայացուցիչ «Պարտիզանի», Վարդանի պաշտոնակից Օհանյանի կերպարները մյուսներից տարբերվում են ավելի կամ պակաս էջեր զբաղեցնելով, բայց ոչ գեղարվեստական մակարդակով: Նրանք բոլորն էլ իրենց տեղում են և գծված են անկաշկանդ ու բնական:

30—40-ական թվականների համար բնորոշ էր նաև այնպիսի մարդկային բնավորությունների գոյությունը, ինչպես վեպի հերոսներից Ռուդոլֆի բնավորությունն է: Իր սրող կողմերով Ռուդոլֆը սովետահայ վեպի մեջ շատ թարմ կերպար է: Ամեն ինչում առաջավոր, ընդունակ, կիրթ և մարդամոտ պատանին հասունանում է որպես իրեն շրջապատող երիտասարդությունից ներքուստ հեռու, հոգեբանությամբ ուրիշ աշխարհից եկած մարդ: Ընդունակություններն էլ նրան դիվետանտի դմից հեռու չեն տանում: Ավելի ուշ Ռուդոլֆը դառնում է քինախնդիր, պաշտոնն ի շարը գործադրող բյուրոկրատ ու կարիերիստ, սակայն նաև հանցագործ:

Սակայն վերջում հեղինակը անսպասելի կերպով Ռուդոլֆի այս բնույթի զարգացումը բացատրում է նրա սոցիալական ծագմամբ, մի բան, որ այդ կերպարի մեջ շատ բան դարձնում է պայմանական և պակաս գեղարվեստական: Ռուդոլֆին ամբողջովին անանկ ցույց տալու և դեպի հանցագործություն

մղելու համար հեղինակը դիմում է նաև առանձին պատահական էպիգրամների օգնության, որից սկզբում հաջող զարգացող այդ կերպարը դառնում է սխեմատիկ և անհետաքրքիր:

3

Անահիտ Սահինյանի «Խաչուղիներ» վեպում վերարտադրված է 30-ական թվականներից մինչև Հայրենական պատերազմի վերջը ընկած ժամանակաշրջանը, երբ արդեն չկային դատակարգային պայքարի, նէպի, կուլակաթափության, բանդիտիզմի դեմ պայքարի, կոլտնտեսությունների կազմակերպական շրջանի հետ կապված բախումները սովետական հասարակության մեջ: Սոցիալիզմի կառուցումն ընթանում էր համեմատաբար խաղաղ և մեծ ծավալով ու խորությամբ: Առանձին թափ էր ուտացել շինարարությունը և որպես դրա հետևանք՝ առաջին պլանի վրա էին քաշվել ճարտարապետության հարցերը: Այս տեսակետից հատկանշական է, որ Սահինյանի վեպում հերոսների գործողությունները ծավալվում են և բնավորությունները զարգանում ճարտարապետության ու շինարարության հարցերի լուծման ֆոնի վրա:

Վեպը առաջին տողերից ընթերցողին տանում է դեպի Հայաստանի ճարտարապետության այդ տարիների նվաճումները, որոնք ձևոք են բերվել խորթ ուղղությունների դեմ մղված պայքարում, սխալներն ուղղելու հետևանքով: Հիմա արդեն ճշգրիտ գնահատության են արժանանում թե՛ անցյալի ճարտարապետության արժեքները և թե՛ ժամանակի տաղանդավոր ճարտարապետների աշխատանքը: Ընթերցողը մտնում է ճարտարապետ Խաչվանքյանի ստեղծագործության 50-ամյա հոբելյանին նվիրված ցուցահանդեսը և արդեն այստեղ տեղի ու տեղը ծանոթանում վեպի մի քանի հերոսների հետ: Միանգամից զգացվում է առանց սեթևեթանքի ու տապալորություն գործելու ճիգերի՝ հերոսներին ճիշտ և դիպուկ, տապալորիչ գույներով ներկայացնելու հեղինակի ձիրքը: Ճարտարապետներ Օզանեղովի և Կատարյանի, Խաչվանքյանի, Գրիշա Առաքելովի և նրա հարսնացու Ջյուլիետի, Արտաշեսի և նրա կնոջ՝ Շաղիկի մասին ստացած տապալորությունները արդեն այդ հանդիպումից մնայուն են: Մարդաշատ վայրերը, ժողովները, ցուցահանդեսները, խորհրդակցությունները հեղինակը նկա-

րագրում է հերոսների և նրանց հարաբերությունների բնութագիրը խորացնելու տեսանկյունով: Այնպես, որ հերոսները չեն լուծվում մասսայի մեջ, ժողովները չեն ստանում նկարագրական բնույթ: Այսպես է, օրինակ, Մաճկալյանի մոտ հրավիրված խորհրդակցությունը: Այստեղ ցույց է տրվում Մաճկալյանը, որպես անաչառ քննադատություն իրականացնող ղեկավար, և շինարարներից ու ճարտարապետներից մի քանիսը՝ քննադատության նկատմամբ իրենց տարբեր վերաբերմունքով: Վեպի վերջում մի շարք ճարտարապետների՝ Օգանիլովի, Վանեցյանի և երիտասարդ, նոր միայն ճարտարապետական գործունեության ասպարեզ մտած Սարիկի նախագծերի քննարկումը հաշվանքյանի ղեկավարությամբ, դարձյալ մի լավ պեղարվեստական պատկեր է այդ ճարտարապետներից յուրաքանչյուրի ներաշխարհը թափանցելու, նրանց բնավորություններն ու հայացքները ամբողջացնելու տեսակետից: Վեպում կան ավագ և կրտսեր ճարտարապետների մի քանի կերպարներ, որոնք ունեն իրենց ժամանակի մարդու բնորոշ գծեր ու հայացքներ, իրենց դարաշրջանի համապատասխան հասկացություններ և ցայտուն անհատական գծեր: Անկախ այն բանից, թե տվյալ կերպարին վեպում որքան տեղ է հատկացված, բացասական է հերոսը, թե դրական, նա օժտված է ժամանակի համար բնորոշ սոցիալական բնավորությամբ: Հեղինակը բացասական կերպարների նկատմամբ չի կորցնում չափի զգացումը և չի գռեհկացնում նրանց: Օրինակ, վարպետորեն է պատկերված Գրիշա Առաքելովը: Սա գործարքների վարպետ է: Նրա դեմքից չի իջնում բարեսիրտ ժպիտը և շատ հնարավոր է, որ նա որոշ մարդկանց նկատմամբ իրոք բարեսիրտ է: Մարդամոտ, հաճելի է ղեկավարների համար Գրիշա Առաքելովը և նրա համար պարզապես ոչինչ չարժե մեծերին դուր պալ և նույնիսկ մերկացումից ու դատվելուց հետո էլ եկամտավոր պաշտոն ստանալ: Մեր կյանքում Գրիշա Առաքելովի նման մարդկանց մի ամբողջ խավ կա: Դրանք արտաքուստ անվնաս, բարի, հյուրասեր մարդիկ են, իսկ իրականում պարազիտներ, գոփողներ: Բնորոշ է նաև Կատարյանը, որպես Գրիշայի տիպի մարդկանց հովանավոր և մանավանդ Համազասպյանը, որպես նրանց պաշտոնական ղեկավար և ա-

նուղղակի գործակից: Համադասպյանը հետաքրքիր է նրանով,
 որ պատկանում է ոչ թե Գրիշայի նման հենց սկզբից գործարք-
 ների վարժված աշխատողների խավին, այլ վերասերման պրո-
 ցնս է ապրել: Նա հին կոմերիտական Մաճկալյանի ընկերը
 լինելով, միանգամայն տարբեր մարդ է դարձել: Նրա և կնոջ
 փոխհարաբերությունների մեջ դիպուկ է բացահայտված Հա-
 մադասպյանի այժմյան ապրելակերպը: Սրանց դեմ կանգնած
 է լավագույն ճարտարապետների ավագ և նոր սերունդը: Նրան-
 ցից ամենից ավագը, հաշվաճյանը, որոշ չափով դրքային է,
 ինչպես գյուղի մասին գրելիս մեր վիպասանները իդեալական
 դժերով են պատկերում ծերունիներին, այնպես էլ քաղաքի
 մասին գրողները մարդկային լավագույն դժերով են օժտում
 ծեր դիտականներին, ճարտարապետներին, արվեստագետ-
 ներին, շնկատելով, որ այդ իդեալականացումը ավելի շատ
 պրքերից, քան կյանքից է գալիս: Խաշվաճյանի կերպարը մի
 փոքր թարմանում է 1937 թվականներին հալածանքների են-
 թարկվելու, դրանից հետո արդարացվելու, իր պատիւը վե-
 րականգնելու մոմենտներով, բայց, այնուամենայնիվ, Խաշ-
 վաճյանն ավելի շատ հին և տաղանդավոր ճարտարապետի
 գաղափար է, քան լիարժեք գեղարվեստական բնավորություն:
 Համեմատաբար ավելի նուրբ և զմայրված Վանեցյանն ու
 Արտաշեսը: Դրանք լիովին նոր են, մեր ժամանակի մարդիկ:
 Սրանց անհատականացնելու համար հեղինակը կարողացել
 է հետաքրքիր, ինքնատիպ հարաբերությունների մեջ դնել Վա-
 նեցյանին՝ Զյուլիետի, Արտաշեսին՝ Շաղիկի հետ: Թվում է,
 թե Վանեցյանի նման տաղանդավոր, խոտահայաց մարդը չէր
 կարող նույնիսկ մի փոքր հարգել Զյուլիետի նման կյանքին
 թեթև նայող, ծանոթությամբ թվանշան կորցող և մոդայուզ
 հրապուրվող ռուսնուհուն, որն արդեն մեկ անգամ ամուս-
 նացել և բաժանվել է ամուսնուց: Բայց հեղինակն արդարաց-
 րել է Վանեցյանի սերը Զյուլիետի նկատմամբ: Վանեցյանի
 բնավորության համար բնորոշ է թե այդպիսի սերը, թե երեխա
 ունենալու առթիվ այն հախտուն ուրախությունը, որ զգում է
 այդ լռակյաց մարդը: Արտաշեսը Վանեցյանի մոտիկ ընկերն
 է և շատ բանով նրան նման: Նույնպես համեստ է, ինքնամո-
 ռացության շափ նվիրված իր աշխատանքին, իր սիրած գիտու-

Թյանը, մարդասեր է և ներքին բարձր արժանիքների տեր
 մարդ։ Հեղինակը խուսափել է Արտաշեսի հոգեկան կյանքի
 բարդություններից, մասնավորապես Շաղիկի վերադարձի
 հետ կապված պատկերներում։ Արտաշեսը կարծես առանց
 լուրջ ներքին հակասությունների է ընդունում կնոջը և ապ-
 րում նրա հետ մի հարկի տակ։ Բայց դա թերևս բխում է վեպի
 բնահանուր բնույթից։ Բոլոր հերոսների կյանքի և հոգեբա-
 նություն մեջ խորանալու սլանով չի գրված վեպը, այլ նրանց
 ուղիների խաչաձևման, կարևոր իրադարձությունների ժամա-
 նակի դրսևորվող գծերի և հոգեբանական անցումների։ Այս
 իմաստով Արտաշեսը, որպես մեր ժամանակի գիտնականի
 կերպար,— ղուրկ չէ հմայքից։ Մեր ժամանակի երիտասարդու-
 թյան լավագույն մասի հատկանիշներով են օժտված Պերճը,
 Սարիկը, Սնդան, Քնարիկը։ Սարիկն ավելի դեպքերի կենտ-
 րոնում է, քան մյուսները, բայց պակաս հմայք ունի որպես
 գեղաբովանդակի խտացում։ Սարիկի և Սեդայի ամուսնու-
 թյունը պատերազմը սկսվելու օրերին, — հանդամանքների այդ
 զուգադիպությունը, — շաբլոնի տարրեր ունի իր մեջ։ Վերջին
 տարիների վեպերում համարյա միշտ հերոսներից մեկն ու
 մեկը կամ ամուսնանում է պատերազմի օրերին, կամ նշան-
 վում և կամ երեսա ունենում։ Երիտասարդներից ամենից ա-
 վելի հաջողված է Քնարիկի կերպարը։ Քնարիկը դեռ աշակեր-
 տական նստարանի վրա, դեռ պիտներական ճամբարում խա-
 ղալիս հանկարծակի ծանր բարոյական հարված է ստանում
 կյանքից։ Նրա հարազատ մայրը հեռանում է տնից, լքում
 դստերն ու ամուսնուն։ Այն հակասությունները, որ ապրում է
 Քնարիկը, մի կողմից՝ սեր դեպի մայրը և նրան տեսնելու բուռն
 ցանկություն, մյուս կողմից՝ ատելություն պես մի բան թե՛
 դեպի մայրը և թե՛ մանավանդ նրա նոր ամուսինը, կամքի
 լարումը ծանր հիվանդության ժամանակ, որպեսզի մորը չկան-
 չեն, հազեցված են ճշմարիտ դրամատիզմով և հմայք են հա-
 ղորդում Քնարիկի բնավորությանը։ Քնարիկի և մոր ու հոր
 հարաբերությունները ոչ մի տեղ չեն ընդունում միայն դստեր
 և ծնողների հարաբերությունների բնույթ։ Աղջկա և մոր կոն-
 ֆլիկտը իր վրա կրում է ժամանակի հասկացությունների և
 բարքերի կնիքը, բացահայտում է Քնարիկի, որպես նոր հա-

սարակութեան մեջ մեծացող սլաւաճող, բարոյական հասկացութեանները:

Հերոսների և նրանց խաչաձևվող ուղիների բազմազանութեամբ հանդերձ Անահիտ Սահինյանի այս վեպին ունի կոնֆլիկտ և կենտրոնական հերոսներ: Դա Արտաշես—Շաղիկ—Մաճկալյան ընտանեկան կոնֆլիկտն է և Մաճկալյանի ու Շաղիկի կերպարները: Հանձինս Մաճկալյանի՝ վեպի հերոս դարձավ գյուղական աղքատ ընտանիքից դուրս եկած, 20—30-ական թվականների սովետական դյուղում, կարմիր բանակում իր երիտասարդութունն անցկացրած այն մարդը, որը հասել է մինչև ղեկավար աշխատողի, տնտեսութեան կազմակերպչի աստիճանին: Մաճկալյանի խարակտերի մասին ավելի համարձակորեն, քան մյուսների, կարելի է ասել, թե զարգացման սլաւաճութեան ունի: Դառնալով դեպի անցյալը, հեղինակը համառոտակի ցույց է տալիս Մաճկալյանի մանկութունը, երիտասարդութունը, ամուսնութունը և ղեկավար դառնալու հանգամանքները: Բայց Մաճկալյանը հիմնականում ցույց է տրվում իր կոնկրետ աշխատանքի մեջ: Քանի նա իր աշխատասենյակում է և խոսում է հեռախոսով, կազմակերպում է, խորհրդակցութեւններում ելույթներ է ունենում և ամփոփում իր մեծ հիմնարկի աշխատանքները, նա լավ կազմակերպիչ է, հիմնարկի և իր աշխատողների թերութեւնները նկատող, դրանք նրանց երեսին ասող պահանջկոտ ղեկավար: Առանց ավելորդ սենտիմենտալութեան, զիզազների, պարզ ու անմիջականորեն նա հոգում է իր որդու մասին, ինչպես նաև իր հին ընկերուհու՝ Արուսի և նրա մոր: Այսպիսով, դիտելով Մաճկալյանին իր գործողութեւնների մեջ՝ ընթերցողը հարգանք է տածում դեպի նա, հանձինս Մաճկալյանի տեսնում է կյանքի հատակից բարձրացած և սովետական հասարակութեան մեջ իր արժանի տեղը գտած մարդուն, նվիրված կոմունիստին: Բայց Մաճկալյանը միևնույն ժամանակ այն հերոսն է, որը բոլոր մյուսների հետ համեմատած ամենից քիչ հոգեբանութեւն ունի: Մաճկալյանն իր կնոջից հեռանալուց հետո կարող էր ամուսնանալ իր երիտասարդ տարիների ընկերուհի, հայացքներով ու բնավորութեամբ իրեն մոտիկ Արուսի հետ, մանավանդ, որ վերջինս ինքը շատ էր ցանկանում այդ, բայց ահա

ամուսնանում է Շաղիկի հետ, որը լավ ամուսին և երեխա ունի: Ի՞նչ ապրումներ է ունենում Մաճկալյանը այս քայլը կատարելիս, ի՞նչ է մտածում հասարակական կարծիքի, Շաղիկի ամուսնու և դստեր մասին, որոնք իր պատճառով զրկվում են իրենց հարազատից, ի՞նչ վերաբերմունք ունի դեպի իր նախկին կինը, Վարսենը, որը, ի դեպ, վեպի ամենագեղեցիկ կերպարներից մեկն է: Ինչո՞ւ է Մաճկալյանը հեռացել իր երեխաների մոտից, որի միակ թերությունն այն է, որ տնտեսությունը ու երեխաներով զբաղված լինելու պատճառով՝ դրագիտություն չի սովորել: Վարսենը հիանալի, պայծառ հոգի ունի, տղերքի մեջ դեռ երիտասարդական ժպիտ կա, կենսուրախ է, աշխատասեր, ոչ միայն իր ընտանիքին նվիրված կին է, այլ լավ է աշխատում կուտնտեսության մեջ, Համամիութեանական դյուղատնտեսական ցուցահանդեսում ոսկե մեդալ է ստացել, մինչև հիմա էլ սիրում է ամուսնուն և ներքուստ մորմոքում նրա համար: Իհարկե, նույնիսկ այս բոլոր բարեմասնությունների դեպքում Մաճկալյանի համար պարտադիր չէր նրան հիշելը, սիրելը, հավատարիմ մնալը: Վարսենն իր ընդհանուր կուտուրայով հետ է մնացել, գյուղացի կին է, մինչդեռ Մաճկալյանը՝ գրեթե միևնույն: Շատ լավ արժանիքներով մի կին կարող է բախտավոր դուր չգալ Մաճկալյանին, իսկ պակաս արժանիքներ ունեցողը՝ խելքից հանել: Խոսքն այն մասին չէ, որ Մաճկալյանի սերը Շաղիկի նկատմամբ անբնական է, կամ այդ սիրով Մաճկալյանը դառնում է բացասական կերպար: Խոսքն այն մասին է, որ այս չափազանց լուրջ հարցերի մասին Մաճկալյանը մտքեր ու հասկացություններ չունի, հեղինակը չի անգրադառնում Մաճկալյանի ներքին ապրումներին, հակասություններին, որոնք պետք է անպայման լինեն, քանի որ Մաճկալյանը պատանի չէ, կյանքի որոշ շրջան անցած կոմունիստ է և ղեկավար աշխատող, բարի և ազնիվ մարդ: Ընթերցողը միայն այսքանը դիտե, որ Մաճկալյանի մեջ Շաղիկի նկատմամբ քնքուշ զգացմունքները արթնանում են վերջինիս վարսակալների պատճառով: Ոչ թե մեկ, այլ մի քանի անգամ այդ շարաբաստիկ վարսակալները գտնելով, Մաճկալյանն սկսում է քնքշությունը վերաբերվել իր աշխատակցուհուն: Վարսակալները կանացիության սիմվոլ են, և դրա մի-

ջոցով, բայց ոչ Մաճկալյանի մտքերի, հեղինակը հասկացնել է տալիս, որ Շաղիկի կանացիությունն է Մաճկալյանին գրավողը: Ճիշտ է, մի տեղ Մաճկալյանը թվարկում է Շաղիկի այն հատկությունները, որ դուր են գալիս իրեն. «Մեզմ ու բարձր անձնավորություն է, աշխատանքին նվիրված ու ձեռնհաս, ավելի, քան վրան նայելով կարող ես ենթադրել: Մի ուրիշ լավ կողմ էլ ունի, որ դրսևորվեց վերջերս, տեղկոմի անդամ ընտրվելուց հետո, շատ սրտացավ է դեպի ուրիշի հոգսերն ու կարիքները: Մեկ էլ տեսար աչքերը լցրած կզա մեկի համար բարեխոսելու...»: Բայց չէ որ այս բարեմասնություններից կրկնակի ու եռակի ունի Մաճկալյանի նախկին կինը, Վարսենը: Նա պակաս է Շաղիկից միայն նրանով, որ իր արտաքին տեսքին՝ հազուադեպ այնպես չի հետևում, ինչպես Շաղիկը և ոչ թե Մաճկալյանի հիմնարկի պլանային բաժնի աշխատող է, այլ առաջավոր կոլտնտեսուհի: Այսպիսի առարկություններ ընթերցողի մեջ առաջ են գալիս այն պատճառով, որ հեղինակը Մաճկալյանի սիրային զգացումներին, երկրորդ ամուսնության հետ կապված նրա մտքերին ու խոհերին տեղյակ չի պահում, չի ձգտում հոգեբանորեն պատճառաբանել դրանք: Այդ պատճառով Շաղիկի հետ ամուսնալուծ փաստը Մաճկալյանին չի բնորոշում որպես իր պաշտոնին համապատասխան հոգեկան զարգացում ապրած մարդու, որը սիրային-ընտանեկան հարցը լուծելով իր երեխաների և առաջին կնոջ երջանկության հաշվին, ծանր ապրումներ չի ունենում և գոնե մի փոքր հաշվի չի նստում իր պարտիական բարոյական նորմաների հետ: Զափազանց հեշտ լուծելով ամուսնության հարցը, ինչպես նաև Շաղիկին ազատելով աշխատանքից ու դարձնելով տնային տնտեսուհի, Մաճկալյանը բավական անխռով կյանք է վարում, այսինքն հոգեպես ոչ պակաս սահմանափակ մարդ է, քան Համադասայանը կամ Կատարյանը: Եթե Մաճկալյանն իր բնավորության և ստեղծված պայմանների համաձայն ցույց տրվեր իր հակասական ապրումներով, թերևս պահպաներ այն գրավչությունը, որ ուներ ընթերցողի մոտ նախքան իր երկրորդ ամուսնությունը, բայց այս վիճակում նա չի դառնում մեծ խտացում: Պատերազմից դառնալով և Շաղիկի երեսովը տալով նրա սխալը, Մաճկալյանը հարեան-

ցիորին ակնարկում է նաև իր սխալը, բայց դա մնում է որպես
վերացական դիտողություն և չի հարստացնում Մաճկալյանի
կերպարը:

Էլ ավելի մեծ անբավականության տեղիք է տալիս Շա-
ղիկի կերպարը: Եվ այդ ոչ թե այն պատճառով, որ Շաղիկի
արարքները պատճառաբանված չեն, որ նրա մեջ որևէ շինծու
բան կա, ամբողջական կերպար չէ: Ոչ: Այս բոլոր կողմերով
Շաղիկը հաջողված կերպար է, նրա մասին գրելիս հեղինակին
միշտ էլ ուղեկցել է ճշմարտացի լինելու զգացողությունը: Շա-
ղիկի բոլոր ասածներին ու արածներին ընթերցողը լիովին
հավատում է: Բայց ո՞վ է Շաղիկը, ինչո՞ւ այդ նույն ընթեր-
ցողը չի հուզվում նրա ծակատագրով, ոչ համակրում է այդ
կնոջը, ոչ ասում:

Հեղինակը վերջի՝ հենց սկզբից բավական լայն պատկե-
րացում է տալիս Շաղիկի ճաշակի, մանավանդ հագնվելու
ճաշակի, հասարակության մեջ իրեն պահելու, մարդկանց
տարբերելու, նրանց հարգելու հասկացությունների մասին:
Այսպես, օրինակ. ցուցահանդեսում Շաղիկը ոչ այնքան դի-
տում է պատին փակված ճարտարապետական նախագծերը,
որքան մարդկանց: Բայց հատկապես ի՞նչն է նրան հետաքրք-
րում շրջապատի այդ մարդկանց մեջ: «Նա քայլելու ընթաց-
քում կարողացավ նաև մի երկու անգամ ոտից-գլուխ աչքի
անցկացնել վանեցյանին և վերջնականապես համոզվեց, որ
նրա կոստյումը տեսք չունի վրան: «Արտաշեսն էլ սրա նման
կարեորություն չի տալիս հագնվելուն, բայց նա շորասազ է...»:
Կամ՝ «Շաղիկը հայացքով որոնեց ու գտավ ամուսնուն. փառք
ասածո, որ նա նախկին որբի տեսք չունի, թեև վանեցյանի
մանկության ու որբության ընկերն է»: Շաղիկին ավելի դուր
է դալիս Կատարյանը: Ինչո՞ւ: Որովհետև «չես կարող կողքով
անցնել ու չնկատել: Վայելուչ, խելացի, մշտապես ներշնչված
դեմք, խորաթափանց աչքեր, մանավանդ երբ կկոցում է աչ-
քերը, հասակը քարձր, ուղիղ ու ձիգ, խնամքով, ճաշակով
հագնված»: Շաղիկի համար կարեորություն են ներկայացնում
նաև Գրիշա Առաքելյուն ու Ջյուլիետը և դարձյալ միայն ար-
տաքին վայելչության համար: «Կարելի էր ասել, որ սովորա-
կան շարքային ինժեներ է, իսկ նրա հարսնացուն՝ Ջյուլիետը,

դեռ ուսանողուհի է։ Բայց տեսնում ես ինչ համարձակ են հասարակության մեջ, իսկույն նկատվում են, ուշադրություն գրավում, և այդ ոչ թե նրա համար, որ ղեղեցիկ են, այլև այն պատճառով, որ իրենց ներկայացնելու շնորհք ունեն։

«Շատ կարևոր բան է, Արտաշես,—մտովի դիմեց նա ամուսնուն,—թե դու ինչպես կներկայացնես քեզ»։ Շաղիկը բավական դժգոհում է ամուսնուց նախ և առաջ այն պատճառով, որ նա իրեն ներկայացնելու, իր առավելութունները շրջապատի մարդկանց համեմատությամբ շեշտելու շնորհք չունի, որ նա, օրինակ, ուսանողների հետ պահում է իրեն հավասարի նման։ Շաղիկին դուր չի գալիս, որ ուսանողները «միմյանց ընդմիջելով՝ սկսեցին իրենց կարծիքները հայտնել և դատողություններ անել, փոխանակ նախ հարցնելու Արտաշեսի կարծիքը, և ականաժանքով, ուշիմ լսելու նրան»։ Շաղիկի համար կարևորը արտաքին փայլն է։ Մարդու ներսը նայել, նրան հասկանալ, ղնահատել մարդու տաղանդը և ընդունակությունները, հասարակության շահերի տեսակետից չափել մարդկանց գործերն ու վարքագիծը,—այսպիսի մտքերն անձանոթ են Շաղիկին։ Նրբ մի անգամ Մաճկալյանը հարցնում է Շաղիկին, թե նա ինչ կարծիքի է Առաքելովի մասին, արդյոք նա «չի կարող անազնիվ բանի ընդունակ լինել»,—Շաղիկը պատասխանում է. «Նրա արտաքինը թույլ չի տալիս այդպիսի բան մտածելու»։

Բայց մի՞թե Շաղիկը նույն արտաքին տպավորությամբ է առաջնորդվում, երբ թողնում է Արտաշեսի նման երիտասարդին, իր աղջկան, և միանում Մաճկալյանի հետ, որը հասունացած տղա ու աղջիկ ունի և օրինակավոր կին։ Ո՛չ։ Այստեղ պատճառները մի փոքր այլ են, բայց դրանք նույնպես չեն բնորոշում Շաղիկին որպես հարուստ ներքնաշխարհ ունեցող կամ իր անձնավորությունից բացի ուրիշների մասին մտածող և նրանց դրության մեջ փոքր ի շատե մտնող անձնավորություն։ Շաղիկը Արտաշեսից «հանկարծ հիասթափվել» էր դեռ շամուսնացած։ «Պատճառն ինքն էլ չհասկացավ։ Արտաշեսը բեռ դարձավ նրա համար, նա կաշկանդում էր ազատությունը, երեկոները Աբովյան պետք է դուրս գար միայն նրա հետ, կինը գնար նրա հետ, իր ամեն զցած քայլի մասին տեղ-

յակ պահեր, հաշիվ տար նրան» Եվ այնուամենայնիվ Շաղիկն
ամուսնանում է Արտաշեսի հետ, որովհետև չի կարողանում
զիմադրել մոր հորդորներին: Մեր իրականության մեջ շատ
բիշ կարող է պատահել, որ մոր միակ աղջիկը չկարողանա
զիմադրել և ամուսնանա չսիրած տղայի հետ: Դրա համար
միայն մի փոքր կամք էր պետք Շաղիկին, բայց հենց ուժի,
անկեղծության այդ փոքրիկ բաժինն էլ չկա նրա մեջ: Դրա
համար «մի ամսից հետո» Արտաշեսը տեղափոխվում է նրանց
տուն, սրպես Շաղիկի ամուսին: «Մոր բռնացումը չլիներ, նրա
կյանքը գուցե և այլ կերպ ընթանար», մտածում է Շաղիկը:
Իսկ ինչպե՞ս, ինչպիսի՞ երազներ է ունեցել Շաղիկը, ինչպե՞ս
կուզեր, որ ընթանար իր կյանքը: Շաղիկենց կուրսում եղել է
Արմենակ անունով մի տղա, որն ուշադիր է եղել դեպի Շաղի-
կը: Հիմա նա «ժողկոմի տեղակալ» է: Եվ ահա Շաղիկը հիշում
է նրան: «Գուցե Արտաշեսից հեռանալուց հետո նա մտերմա-
նար Արմենակի հետ, հավաներ ու սիրեր նրան և հիմա լիներ
ժողկոմի կին»: Այս հարցերի շուրջն են լցատվում Շաղիկի
մտքերը, երբ նա զժողո՜հ է լինում Արտաշեսից: Իսկ հատկապես
ի՞նչն է զժողոհությունն առաջացնում նրա մեջ դեպի Արտաշեսը:
Այն, որ վերջինս տարվելով իր գիտական աշխատանքներով,
վաղ ամուսնից գիտական արշավախմբեր է տանում շրջան-
ները և դալիս է ուշ աշնանը ու տունը չի ապահովում վառե-
լափայտով, չի կարողանում ծխնելույզը մաքրել տալ ինչպես
հարկն է, կնոջ համար գուլպա գնելիս չի ստուգում՝ հատը
փախած է թե ոչ, մթերքներ գնել չդիտե, շատ ուշադիր չէ դե-
պի կնոջ արդ ու դարդը. «Նա իր սերը տվել է վանքի մամուռ-
տած քարերին, ... կինը եղած չեղած, արդեն միևնույն է նրա
համար»: Ամուսնուց զժողոհելու այս մոտիվները նորից ու նո-
րից Շաղիկին բնորոշում են որպես շատ սահմանափակ մի
կին, հասարակական շահերից հեռու մի անձնավորություն:
Շաղիկի այսպիսի գծերն էլ պատճառ են դառնում ամուսնուն
թողնելուն: Իսկ ինչո՞ւ է նա ամուսնանում հատկապես Մաճ-
կալյանի հետ, ի՞նչն է դուր գալիս Շաղիկին նրա մեջ: Կարծես
թե Շաղիկին դուր են գալիս Մաճկալյանի կազմակերպչական
ընդունակությունները, հիմնարկը լավ դեկավարելու նրա
շնորհքը: Բայց ուշադիր ընթերցողը չի կարող չհամոզվել, որ

այդ բոլորի մեջ Շաղիկին դարձյալ նախ և առաջ արտաքին տպավորություններն են գրավում, ղեկավարելու ձեերը: Նա հիանում է Մաճկալյանով այն բանի համար, որ նա կարողանում է ներկայացման տոմսեր ձեռք բերել առանց դժվարության, որ նա ամեն տեղ ծանոթներ ունի, «ժողկոմն իր մոտիկ ընկերն է» և այդ պատճառով նրա համար ոչինչ չարժե կուեկտիվի մի անդամի համար առողջարանի ուղեգիր ձեռք բերել, մանկապարտեզի գործը հաջողեցնել, նրա համար, որ Մաճկալյանը «այնպես է բոլորին բուրը հավաքած պահում, որ... աշխղեններին վառում, թողնում է, կարո՞ղ են որևէ հարցում նրան թյուրիմացության մեջ գցել: Ճարտարապետները հետը չեն կարողանում վիճել ճարտարապետության մասին... Զարմանում ես տոմսերի համար: Զարմացիր, թե ինչպե՞ս, ո՞րտեղից է կարողանում ամենադժվար ճարվող շինանյութերը դուրս բերել ու ժամանակին շինարարությունները ապահովել»: Այսպես է ասում նա Քնարիկին: Իհարկե, սրանք ղեկավարի բարեմասնություններ են, որոնց համար կարելի է նրան հարգել և սիրել, բայց Շաղիկը չի տեսնում, թե ինչպես այդ նույն Մաճկալյանը իրականում ամենևին էլ չի կարողացել «բուրը հավաքել» աշխղեններին և «ամենադժվար ճարվող շինանյութերը» նրա աշխղեններից մեկը հիանալի խաբելով իր ղեկավարին, ռեսպուբլիկայից դուրս է ուղարկում, իր ազգականների միջոցով վաճառում սպեկուլյատիվ գներով և մի ավելի մարդ Մաճկալյանի թողութվածյամբ բանտ է նստում՝ աշխղեկ-սպեկուլյանտ Գրիշա Առաքելովի փոխարեն: Բացի դրանից հետագայում, երբ Շաղիկը առիթ է ունենում համեմատելու իր նախկին և ներկա ամուսիններին, նա թերություններ է գտնում նաև Մաճկալյանի մեջ: Ո՞րոնք են այդ թերությունները, որոնք խանգարում են նրան կատարելապես երջանիկ լինելու իր երկրորդ ամուսնությամբ: «Մաճկալյանը կենցաղի շատ հարցերում, այո, կատարյալ գեղջուկ էր»: Եթե Արտաշեսը տուն գալու ժամանակ տեսնում էր կնոջը ձեռքին դույլ, կամ մթերքների զամբյուղ, անմիջապես խլում էր նրա ձեռքից այդ ծանրությունները, իսկ Մաճկալյանը չէր էլ նկատում այդպիսի բաները, տուն մտնելիս էլ դեռ առաջ ինքն էր մտնում: Ինչքան էլ Շաղիկը տանը շատ դորժ աներ, Մաճկալյանը չէր նկատի

և առանձին գնահատության չէր արժանացնի: Եթե փողոցում
Մաճկալյանը հանկարծ «հանդիպում էր այնպիսի ծանոթի,
որի հետ սկսում էր իրեն շատ հուզող հարցի մասին խոսակ-
ցություն, բոլորովին մոռանում էր կնոջ ներկայությունը»,
մինչդեռ Արտաշեսը բոլորովին հակառակն էր: Նա «ոչ միայն
հրեք չէր մոռանում զրուցակցին ներկայացնել կնոջը, այլև
ինչքան էլ իրեն հետաքրքրող խոսակցությամբ բռնվեր, ըստին-
մեկ աչքը դրոշմ էր կնոջ աչքին՝ ներողություն խնդրելու պես
մի բան հայացքի մեջ, կանգնում էր կնոջը մոտիկ, բռնում էր
նրա թևը, զրանով ինչ-որ քնքշանք հաղորդելով նրան»: Այս-
պիսով, ամուսինների հետ կապված մտքերը Շաղիկի մոտ
զրեթի հրեք չեն բարձրանում փոքրիկ ընտանիքից ու իրենից,
որպես կնոջից վեր, հրեք չեն ընդունում ամուսինների, որպես
մտերիմ բնկերների փոխհարաբերությունների բնույթ: Շաղի-
կին ամուսիններից պահանջում է արտաքին ուշադրություն,
բայց ոչ բնկերական, բարեկամական մեծ զգացմունքներ,
ինքն էլ փոխարենը տալիս է բարեխիղճ տնային տնտեսուհու
շնորհքը և արտաքին կանացիությունը: Միայն մեկ անգամ
Շաղիկը կարողանում է դուրս գալ իր նեղ-անձնական շրջա-
նակներից և հասնել Արտաշեսի կատարած աշխատանքի
հասարակական արժեքավորման աստիճանին: Երբ Արտաշե-
սը վերադարձել է արշավախմբի աշխատանքներից և Վանեց-
յանի հետ զրուցում է ցիկլոպյան շրջանի շինվածքներ հայտ-
նաբերելու մասին, Վանեցյանը կարծիք է հայտնում, որ եթե
նրանց «կռահումները ճշտվեն», ապա այդ հայտնաբերում-
ների նշանակությունը դուրս կգա «թե մեր հինավուրց հո-
ւրի և թե ողջ Արևելքի կուլտուրայի պատմության սահմաննե-
րից»: Այստեղ Արտաշեսը կատակով նկատում է, թե «այդ
կռահումները առաջիմ Շաղիկի մուշտակը կլանելուց այն կողմ
չեն տարիլ մեզ»: Եվ ահա այստեղ «Շաղիկը ամոթիդ շառա-
ղունած դուխը կախեց, հիշելով, թե ինչ էր ասել Մաճկալյա-
նի մոտ: Արտաշեսը համաշխարհային նշանակության գործեր
է անում, որով պարծենալու տեղ, մուշտակից զրկվելու համար
այնքան պղտորվեց, ինքն իրեն մոռացավ, որ այդ աստիճան
ստորացավ ու ստորացրեց ամուսնուն մի օտար մարդու մոտ:
Նա չգիտեր մեղքն ինչ ձևով քավի Արտաշեսի առաջ:

Հուզված, կոպերն արագ-արագ թարթելով, ասաց մի ձայնով, որի անկեղծությանը չէր կարելի չհավատալ.

«—Յթե վերջին վերաբերու էլ հարկավոր լինի, կանգ մի առ, վերցրու...

Արտաշեսը զգացվեց, ձեռքը խանդավառանքով զրեց նրա դիմին, շոյեց, աչքերի մեջ, այնուամենայնիվ կարեկցանքի և սիրո խառը զգացմունք և հիշեց, բայց չհիշեցրեց նրան, թե «Իմ խոռովկան, դու որ ընդունակ ես ալուրես բարձրում լինել, ինչո՞ւ ես երբեմն ցած իջնում, ինչո՞ւ էիր երեկվանից քիթդ կախել»։ Դժբախտաբար կարծես թե հեղինակն էլ այն կարծիքին է, թե Շաղիկը կարող է ընդհանրապես բարձրում լինել և միայն «երբեմն» է ցած իջնում։ Ամբողջ վեպով ապացուցվում է հակառակը։ Շաղիկը միայն հազվագյուտ դեպքում կարող է «բարձրում լինել», իսկ ընդհանրապես նա «ներքևումն» է, իր ընտանեկան սահմաններից էլ ավելի նեղ, գրեթե միայն իր կանացի անձնավորության շրջանակներում։ Մի՞թե քիչ թե շատ «բարձրում լինելու» ընդունակ կինը կարող էր տարիներով շտեմնել իր հարազատ աղջկան, որն ապրում է միևնույն բազաքում, բնակարանում ունի հեռախոս, սովորում է մի դպրոցում, որտեղ ազատ մուտք ունեն բոլոր մայրերը, անկախ նրանից՝ լքել են նրանք ամուսիններին, թե ոչ։ Մինչդեռ Շաղիկը տանից հեռանալուց հետո ոչ մի անգամ փորձ չի անում հարազատ աղջկան հանդիպելու, նրա ծանր հիվանդության մասին անտեղյակ է մնում և հանդիպում է աղջկան պատահամբ, երբ այցելում է երկրորդ ամուսնու հարսին, Սեդային։ Ո՞րոնք են այն հատկությունները, որ հեղինակը վերագրում է Շաղիկին, որպես բարձր մարդկային հատկություններ։ Մաճկալյանի բնութագրությունը, թե Շաղիկը «մեղմ ու բարի անձնավորություն է», «աշխատանքին նվիրված ու ձեռնահաս», — այնքան էլ օբյեկտիվ չէ, որովհետև, ինչպես պարզվում է, այստեղ էլ նրա մեջ ուրիշի նկատմամբ «սրտացավության» զգացումը կապ ունի սեփական անձի հետ։ Հեղինակը որոշ հումորով ասում է, թե տեղկոմի անդամ հղած ժամանակ Շաղիկը «ջանասիրությամբ աշխատում էր օգնել ամեն մեկին ինչով կարող էր, ինչով կարելի էր, շատ էլ խիստ հաշվի չնստելով նրանց խնդրանքի տեղին լինելու հետ։ Մեծ

բավականութիւն և մեծ բավարարվածութիւն էր տալիս նրան սեփական աչքում մեծացող իր կշիռը»։ Ուրեմն Շաղիկի աշխատանքը տեղիումում ոչ այնքան իրոք հասարակական շահեր, իրավացի խնդրանքներին բավարարելու նպատակ էր հետապնդում, որքան «սեփական աչքում մեծացող իր կշիռ» առթիւ «բավականութիւն» ստանալը։ Շաղիկի մեջ լավն այն է, որ նա խիստ պարտաճանաչ է իր աշխատանքի մեջ, փոքր է թե ոչ այդ աշխատանքը, բայց նա կատարում է այն բարեխղճորեն, նույնիսկ լավ և ասլա նույնքան բարեխիղճ ու պարտաճանաչ է որսկես տնային տնտեսուհի,—տունը մաքուր է պահում, շարունակ «սրբում է, փայլեցնում»։ Բայց նույնիսկ այս լավ հատկութիւններով էլ Շաղիկը չի դառնում այն հմայիչ կերպարը, որին ընթերցողը կարողանա ներել այն ծանր քայլերի համար, որ նա կատարում է կյանքում ի վնաս իրենից շատ ամելի արժանավոր մարդկանց։

Շաղիկը մեծ և ուժգին, ինքնամոռաց սիրով սիրելու ընդունակ կին էլ չէ։ Ստանալով Մաճկալյանի զոհվելու լուրը, նա որոշ ժամանակից հետո, երբ արդեն ներկայանում են նախորդ ամուսնու մոտ վերադառնալու պայմաններ, հիշում է Մաճկալյանի թերութիւնները և ոչ թե առավելութիւնները։ Նա շատ շնչին դիմադրութիւն է ցույց տալիս իր և Մաճկալյանի երեխայի կողմից Արտաշեսին «հայրիկ» կոչելուն։ Այս պատերազմի ժամանակ բնորոշ դարձավ մի երեւոյթ, երբ սիրող կանայք սպասում էին նույնիսկ զոհված ամուսիններին, քանի որ նրանց իրոք զոհված լինելը հավաստի կարող էր պարզվել միայն պատերազմի վերջանալուց հետո։ Շաղիկը բոլորովին չի ունենում այդպիսի մտքեր, հույսեր, երազներ, կապված այն տղամարդու հետ, որի պատճառով նա զոհել էր այնքան շատ բան... Իսկ Մաճկալյանի վերադառնալու լուրն առնելով, նա ցանկութիւն չի դրսևորում նրան տեսնելու, բաղատութիւն տալու, այլ շարունակ վախենում է, թե երեխային կտանեն։ Թվում է, թե եթե Մաճկալյանը չակնարկեր նրան «միևնույն սխալի ճանապարհով» արդեն իրենց սխալն ուղղելու մասին, Շաղիկը թերեւ դարձյալ տատանվեր՝ վերադառնալ Արտաշեսից Մաճկալյանի մոտ, թե՞ ոչ։ Միանգամայն իրավացի է այստեղ հեղինակը, որ ասում է, թե հանդիպման

այդ պահին Շաղիկը Մաճկալյանին «մերթ խղճալի էր թվում ու մերթ ատելություն և զայրույթ էր հարուցում իր թուլութեամբ, անկարողութեամբ»։ «Խղճալի, թույլ, անկարող», «խրոտովկան», այս բնորոշումներին կարելի է ավելացնել նաև սահմանափակ, շատ փոքրիկ աշխարհով, չնչին հետաքրքրություններով մի կին,— ահա թե ով է Շաղիկը։ Եթե նա որպես մի հիմնարկի համեստ աշխատող, կամ տնային տրնտեսուհի օգտակար է հասարակութեանը, ապա որպես մեծ հասարակության անդամ միանգամայն անպետք է, որովհետև ամենափոքր հոգմից անպիտակցաբար տատանվելով, կարող է դառնալ իր հարազատների գծախտութեան պատճառ։ Հեղինակը ճիշտ է ստեղծել Շաղիկի կերպարը, որպես սովորական, թույլ ու անկամ կնոջ կերպար։ Բայց Շաղիկը չունի այնպիսի սոցիալական-հասարակական բովանդակություն, ինչպես վեպի մյուս կերպարները, մինչդեռ վեպում դրավում է կենտրոնական տեղ։ Շաղիկի աննշան մարդ լինելու պատճառով վեպի հիմնական կոնֆլիկտն էլ կորցնում է իր նշանակությունը, ավելի ճիշտ՝ հասարակական հնչեղությունը, մնալով որպես սիրային մերկ պրոբլեմ։ Ահա թե ինչու հարց է առաջանում՝ արժե՞ արդյոք Շաղիկի պես մի կնոջ դարձնել վեպի կենտրոնական հերոսուհի։ «Խաչողիներ» վեպի մյուս հերոսների ու հերոսուհիների միջոցով, «Օարավ» վեպով, Սահինյանն ապացուցել է արդեն, որ իր տաղանդը գործադրում է ավելի մեծ հասարակական հարցերի և սոցիալական խորություն ունեցող կերպարների ստեղծման վրա։ Եվ նրա ստեղծագործության այդ պիժր խրախուսելու համար է միայն, որ այստեղ համեմատաբար մանրամասն խոսվեց Շաղիկի կերպարի մասին։

4

Մեր ժամանակի երիտասարդ կնոջ կերպարի անհամեմատ ավելի հաջող օրինակ է Անժելա Ստեփանյանի «Ամառնամուտ» վեպի հերոսուհի Անին։

Անկեղծ, բուռն սիրո հողի վրա իրենց ընտանեկան կյանքըն սկսելով, Անին և Գուրգենը վեպի վերջում կանգնում են միմյանց կորցնելու վտանգի առաջ։ Ինչո՞ւ և ի՞նչը կարող էր մեր պայմաններում դարձագած, կրթված, միմյանց աչքքան

շատ սիրող մարդկանց միջև անշրպեա առաջացնել: Ոչ նյութական պայմաններն են այստեղ դեր խաղում, ոչ էլ այն մանր-մունր հարցերը, թե ամուսինը որքան շատ էր մտածում կնոջ արդուպարզի, իր և նրա արտաքինի, ձմեռվա վառելիքի կամ բնակարանի մասին: Այսպիսի հարցերում ամուսինները միմյանցից դժգոհ չեն, նրանց մեջ կա փոխադարձ բմբռնողություն: Նրանց միջև ծագած կոնֆլիկտն ունի հասարակական-սոցիալական լուրջ բովանդակություն: Գուրգենը Կարինյանների բնտանիքից, որը հնի մի բեկորն է,— ժառանգել է բնավորության որոշ գծեր, հասկացողություններ, որոնք նրա մեջ ժամանակ առ ժամանակ դրսևորվում են որպես իր նկատմամբ անքննադատ վերաբերմունքի, կույր պաշտամունքի պահանջ, որպես կարիերիզմ, որպես արհամարհանք դեպի անմիջականությունն ու անկեղծությունը՝ մարդու, սովյալ գեպքում իր կնոջ մեջ, և հարգանք դեպի գործնական խելքն ու արտաքին վայելուչ ձևերը: Իսկ Անին թեև ոչ Գուրգենի չափ տաղանդավոր, բայց բարձր պատասխանատվության զգացումով, ազնիվ ու անկեղծ, ամբողջովին նոր մարդ է: Նոր են նրա հասկացողությունները մարդկային հարաբերությունների, բնկերություն, սիրո, ամուսնություն, բնտանիքի մասին, նրան խորթ են կարիերիզմը և հոշակվածների առաջ կույր խոնարհումը, եթե անգամ դա նրա սիրելի ամուսինն է: Նա ունի մարդկային արժանապատվության զգացում, համեստ արտաքինի տակ թաքցնում է ջինջ սեր դեպի մարդիկ և իր ամուսինը, բայց անհաշտ է դեպի թե՛ բնկերների և թե՛ ամուսնու արատները: Մեր օրերում էլ շարունակվում է նորի և հնի պայքարը, բայց ահա այսպիսի բարդ, արտաքուստ կարծես որե՛կ լուրջ բնույթ չունեցող ձևերով: Այդ պայքարը հաճախ որոշում է մարդու և բնտանիքների ճակատագրերը, հանում է մարդուն անձնական Կրջանկության բուրումնավետ ալգույ և նետում շոր գետնի վրա: Գուրգենը մի սահմանափակ, հեռամենաց քաղքենի չէ, այդ գեպքում նրա և Անիի կապը առհասարակ անհնարին կլինի: Նա անկեղծորեն սիրել է Անին և ամուսնացել հակառակ մոր կամքի: Ամուսնանալուց հետո էլ նրանք բուռն սիրո, հավատարմության ու մտերմության երջանիկ պահեր են ունենում: Նրանց միջև սառնությունն սկսվում է նրանից, որ Անին,

նկատելով ամուսնու մեջ կարիերիզմի, անհամեստության ու
 մեծամտության սաղմեր, իրեն հատուկ անմիջականությամբ
 ու անկեղծությամբ ասում է Գուրգենին այդ մասին, չի խո-
 րամանկում և միաժամանակ չի խոնարհվում նրա առաջ: Նրա
 այդ վերաբերմունքը կապված է այն ընդհանուր անհաշտու-
 թյան հետ, որ զգում է Անին Կարինյանների ընտանիքի, որ-
 սկիս հնի մնացորդի՝ նկատմամբ: Նա հաճախ կշտամբում է
 իրեն այդպիսի խիստ քննադատական վերաբերմունքի համար,
 բայց նրա ուժերից վեր է այլ կերպ վարվելը, այդ դեպքում
 նա պետք է ուրիշ մարդ լինի: Հեղինակն Անիի մասին ասում
 է՝ «Նա իր մեջ սարսափելի չէր սիրում Գուրգենի հարադատ-
 ներին քննադատելու անհաղթահարելի կիրքը»: Այդ «կիրքը»
 Անիի մեջ զրսևորվում է ինքնըստինքյան: Անհաշտությունը
 դեպի ամեն անաղնիվ, քարացած բան՝ նրա էության մեջ է,
 հասկացությունների, ճաշակի, հորից ստացած դաստիարա-
 կության մեջ: Թեև Անին չի սիրում իր մեջ այդ հատկությունը,
 բայց դրան դավաճանել նույնպես չի կարող: Նա Կարինյան-
 ների հարսն է, նրանցից ոմանց հետ նույնիսկ լավ հարաբե-
 րությունների մեջ է, աշխատում է օգնել, բայց այդ բոլորը
 մինչև մարդասիրության, Անիի սկզբունքների, բարոյական
 նորմաների սահմանները: Հենց որ այդ սկզբունքները ընդ-
 հարվում են հակառակ սկզբունքների հետ, Անին արդեն անո-
 ղոք է, հպարտ ու անհերք: Ոչ մի բան չի կարող ստիպել Անիին
 դավաճանել իր խղճին և դավանած ճշմարտությանը: Անիի և
 Գուրգենի առաջին «ընդհարումը» տեղի է ունենում այն օրը,
 երբ Գուրգենը դիտերտացիան պաշտպանելուց հետո խնջույ-
 քի է հրավիրում բնկերներին և զրույցի ժամանակ անսպասե-
 լիորեն պաշտպանության տակ է առնում մի մարդու, որի մա-
 սին մինչև այդ միայն բացասական կարծիքներ է հայտնելիս
 եղել: Եթե Գուրգենի կարծիքի փոփոխությունը որևէ կապ չու-
 նենար այդ մարդու—Մեսրոպյանի պաշտոնի բարձրանալու և
 դրանով իսկ Գուրգենի ապագա կարիերայի հետ,—Անին դրան
 նշանակություն չէր տա: Բայց այն հանգամանքը, որ Գուրգենը
 հիմա Մեսրոպյանին պաշտպանում է հատկապես իր անձ-
 նական շահերը նկատի ունենալով և հանուն այդ շահերի դա-
 վաճանում է իր ստեղծագործական սկզբունքներին, վիրավո-

րում է մոտիկ բնկերներին,—Անիի ուշադրութիւնը որում է գեպի ամուսինը: Կարելի էր ավելի արագ, արդեն կազմված սխեմայով ցույց տալ այս երկու տարբեր սկզբունքների տեր մարդկանց բնդհարումն ու բաժանութիւնը և դրանով հարցը փակել: Բայց վիպասանուհին չի գնացել այդ ճանապարհով Անին և Գուրգենը պատրաստի հակոտնյաններ չեն, նրանք իրար սիրում են, բնական է, որ նրանց բաժանող պատը պետք է բարձրանար աստիճանաբար, նույնիսկ բնդհատումներով: Սկզբում Անին շատ էլ քննադատաբար չի վերաբերվում Գուրգենին: «Գուրգենի փոթորկուն եռանդն ու կյանքում անպայման նշանաւոր տեղ բռնելու ագահ ձգտումը որոշ իմաստով դուր էր գալիս նրան: Նա հավատում էր ամուսնու տաղանդին, ցործելու բնդունակութիւնը և ոչ մի վատ բան չէր գտնում այն բանի մեջ որ նա հաճախակի ու ավելի մեծ կրքով արտահայտում էր այդ, Անին իրեն համարում էր համեմատաբար սահմանափակ բնդունակութիւնների տեր մարդ, ապրում էր առանց հավանութիւնների և հրճվում ու հպարտանում էր Գուրգենի ամեն մի նոր հաջողութեամբ»:

Կուրջ պայմաններ են պետք, որպեսզի Գուրգենի բնավորութեան դժերն ու հասկացողութիւնները դրսևորվեն այնպես, որ Անին սկսի քննադատաբար վերաբերվել և ապա հակադրվել նրան: Հեղինակը մանրակրկիտ հետազոտում է Անիի աշխատանքը ցործարանում, նրա հարաբերութիւնների պնազան մոմենտները բանվորական կռիկաթիվի անդամների, ղեկավարների, ինչպես նաև Գուրգենի հարաբերութիւնները բնկերների և մանավանդ Վիկայի հետ, այսպիսով հարմար մոմենտում կրկին ստեղծում է նրանց բախման մի կարևոր պատկեր: Անիի համար աշխատանքը ծանր է ցխում: Անփորձութիւնը, մեծ կռիկաթիվ ղեկավարելու հմտութեան բացակայութիւնը, ճնշում են նրան: Նա հաճախ ուշ դիշերներին է տուն գնում, հարկադրաբար է ճաշի ժամանակ տանը գտնվում: Բայց միաժամանակ ցխին արդեն Անիի կյանքի մի կարևոր մասն է դարձել, առանց դրան նա չի կարող ապրել: Եվ հենց այդ բանն է, որ Գուրգենի համար մնում է անհասկանալի: Նրա կարծիքով, քանի որ իրենք արդեն նշութապես ապահովված են, Անին կարող է տանը նստել, լինել միայն ամուսնու կինք:

և նրա երեխաների մայրը: Դա պետք է որ Անիին լիովին բավարարի, երջանկացնի: Այս առիթով Գուրգենն այսպիսի մըտքեր է ունենում. «Ամեն բան, նույնիսկ իրենց ընտանեկան ներքին հարցերն էլ լուծելիս, հարկադրված էին հաշվի առնել այդ շտրաբաստիկ ցեխի շահերը: Անին երեւի մոռացել էր, որ ինժեներ լինելուց առաջ կին էր և մայր: Անշուշտ դովելի է, երբ մարդիկ իրենց գործի մեջ էնտուզիաստ են: Բայց էնտուզիազմը շուետք է խանդարի ընտանեկան կյանքին»: Եվ ահա մի անգամ, երբ պարզվում է, որ Անին ցեխի աշխատանքների պատճառով ամուսնու ձեռք բերած ուղեգրերը չի կարող օգտագործել, Գուրգենը պահանջում է.

«— Թող գործարանը»:

Այստեղ Անին տալիս է նրան միանգամայն անսպասելի պատասխան: Նա համարձակվում է հավասարության նշան դնել իր և Գուրգենի միջև, համեմատել իրենց աշխատանքներն ու վիճակները:

«— Էսիր, Գուրգեն, եթե նույն հարցը քեզ տալի, ի՞նչ կպատասխանեիր: Եթե պնդեիր, թե՛ թող արվեստանոցդ, հիմա էլ զբաղվիր ուրիշ գործով»:

Եվ ահա «Գուրգենը բոլորովին մոռացվեց: Միթե Անին չի ըմբռնում իր և նրա տարբերությունը: Ինչպես է նա իր և Գուրգենի հասարակական արժեքների միջև նույնություն դրնում: Կարելի՞ է ժողովրդի կողմից ճանաչված, օգտակար, կարող մարդուն շփոթել շարքային մի ինժեների հետ, որը գեւ ոչնչով չի ապացուցել իր անհրաժեշտությունը տվյալ գործում, տվյալ մասնագիտության մեջ: Այդպիսի ինժեներներին կարող են փոխարինել հարյուրավոր ուրիշները և ոչինչ չի տուժի»:

Առաջին հայացքից նույնիսկ այնպիսի տալովորություն է ստացվում, որ Գուրգենը ճիշտ է, իսկ Անին անձնական մոտեցում ունի հարցին: Իսկապես, առանց Անիի էլ գործարանը կաշխատի, նրա նման ցեխի պետեր էլ դժվար չէ գտնել, իսկ Գուրգենը տաղանդավոր սահլծագործող է, մի՞թե ճիշտ է այնպիսի համեմատությունը, ինչպիսին անում է Անին: Գուրգենը մոտենում է հարցին տվյալ աշխատանքի հասարակական օգտակարության տեսակետից, ինչո՞ւմն է այստեղ նրա սխալը: Վեպը այդ հարցին այսպես է պատասխանում: Հարցը

սոցստեղ ոչ միայն աշխատանքի հասարակական օգտակարու-
 թյան մեջ է, այլև մարդ-անհատի և հասարակության շահերի
 միասնության: Հիմա մեր իրականությունն այնպիսին է, որ
 մարդը, ինչպիսի ընդունակություններ էլ նա ունենա, մեծ թե-
 փոքր, չի կարող փակվել ընտանիքի շրջանակներում և այն-
 տեղ իրեն լավ զգալ, նա կարիք է զգում աշխատելու, աշխա-
 տելու ոչ միայն նյութական պահանջները հոգալու համար,
 այլև այն պատճառով, որ դա կենսական պահանջ է: Նա իրեն
 զգում է հասարակության իրավահավասար անդամը, երկրի
 տերը: Իսկ այդպիսի մարդու, նոր տիպի մարդու համար չկա
 ավելի վիրավորական բան, քան այն պնդումը, թե հասարա-
 կությունը առանց նրան, առանց նրա աշխատանքի էլ յուր
 կզնա: Դա կլինի հասարակ մարդուն հակադրել հասարակու-
 թյանը, միայն գերմարդ անհատներին վերապահելով մշտա-
 կան պիտանիության, հասարակության օգտակարության պա-
 տիվը: Հասարակությունը մարդկանց կոլեկտիվ է, հասարա-
 կությունը դա մարդն է, ամեն ինչ մարդու համար, մարդը՝
 հասարակության, հասարակությունը՝ մարդու: Ընդունակու-
 թյունները գնահատում են ըստ արժանվույն, բայց մարդկա-
 յին արժանապատվության հարցում բոլորը պետք է հավասար
 լինեն: Այդ է պատճառը, որ թեև Անին սիրում է իր ամուսնուն,
 բարձր է գնահատում նրա ընդունակություններն ու տաղանդը,
 բայց չի կարող հաշտվել նրա մեծամտության և մանավանդ
 կյանքում հատուկ տեղ դրավելու համար ընտրած միջոցների
 հետ: Եթե մենք ապրում ենք մի այնպիսի հասարակության
 մեջ, որտեղ իսկական տաղանդը ստվերում չի մնում, ապա
 ուրեմն ինչո՞ւ բարձրանալ կեղծելու գնով: Ահա թե ինչի հետ
 չի հաշտվում Անիի սիրտը: Որքան էլ դժվար է Անիի համար
 ցիխի պիտ լինելը, բայց նա դժվարությունների հաղթահար-
 ման մեջ է գտնում կյանքի հաճույքը: «Անին զգում էր, որ ցի-
 խում աշխատելն իր համար արդեն դառնում է մի տեսակ
 պատվի ու ճակատագրի հարց»: Գործարանը թողնելու ամուս-
 նու պահանջին նա չի պատասխանում, բայց երբ մի առիթով
 այդ հարցն ավելի սուր է դրվում, Անին նկատում է. ... «Եթե
 իսկապես համոզված ես, որ մեր գծությունների պատճառը
 գործարանն է, ես գործարանից կհրաժարվեմ: Ազնիվ խոսք,

կհրաժարվեմ: Բայց դու դրան չես հավատում, Գուրգեն: Դու շատ լավ գիտես, թե ինչն է մեզ...»: Այստեղ Անին չի ավարտում իր խոսքը, բայց Գուրգենի բավական երկար բացատրություններից ու կշտամբանքներից հետո նա աշխատում է ինքն իր համար պարզել այդ հարցը և մտածում է. «Գուրգենի՝ ինքնաարդարացնող և Անինն մեղադրող ամբողջ ճառի ենթատեքստը հիմնականում հետապնդում է մի նպատակ՝ չհամարձակվեք խանդարել ինձ: Իմ հարմարությունները, իմ հանդիսություն ու աշխատանքը վեր են ամեն ինչից: Բոլորդ ծառայեք ինձ, կին, ընկեր, բարեկամ, ճանապարհ հարթեք ինձ համար, ես առանձնահատուկ մարդ եմ: Մեծ մարդ»: Արտաքուստ կցկտուր, բայց միշտ էլ խոցող են Անիի դիտողությունները ամուսնուն՝ նրա փառասիրության, էլոքվմի և մարդու նկատմամբ անսիրտ վերաբերմունքի առթիվ: Նա չի կարող ներել Գուրգենին՝ նուշիկին ամբաստանելու փորձի համար, չի սիրում հեղինակությունների մասին «ցուցարար մտերմությամբ» խոսելու նրա ոճը: Ինչ երբ գործը հասնում է այնտեղ, որ Գուրգենը համարձակվում է անհիմն կասկածներ հայտնել Անիի հոր ազնվության մասին, Անին շրջում է երեսը: «Միան մեջ նրա զարմանալի խոշոր աչքերը վառվում էին անդուսող ատելությամբ»:

Եվ այնուամենայնիվ Անին չէ, որ հեռանում է նրանից, այլ ամուսինը՝ Անիից: Քննադատական վերաբերմունքը դեպի Գուրգենը Անին չի տանում դեպի վերջնական հիասթափություն և խզում: Անիի մեջ միշտ կա նաև մարդկային մեծահոգություն Գուրգենի՝ որպես ստեղծագործողի նկատմամբ, կա և սեր, հոգատարություն և հավատ: Այս բոլորի հետ միասին Անին վսեմացնում է կանացի արժանապատվությունը զգացումը: Դասեր ծանր հիվանդության պահին, երբ հոր ներկայությունն այնքան անհրաժեշտ է նրա ապաքինման համար, Անին, այնուամենայնիվ, վերջ ի վերջո հրաժարվում է հեռադրով Գուրգենին կանչելու մտքից, որովհետև նրան հայտնի են Գուրգենի և Վիկայի միասին Մոսկվայում դանդաղ ապառքները: Այդ պատկերը, երբ երկար տատանումներից հետո Անին չուղարկված հեռագրի թերթիկները թողնում է հիվանդանոցի սեղանի վրա և քամին թափահարում, թոցնում է

դիւանք—վեպի լավագույն պատկերներից է, որտեղ հաջող գեղարվեստական մարմնացում են գտել Անիի կանացի հպարտությունն ու կամքի ուժը: Սովորական կյանքում Անին համակերպվող, ամուսնուն ենթարկվող կնոջ տպավորություն է թողնում: Մի անգամ Վիկան այսպիսի «զգույշ» ակնարկություն է անում Գուրգենին. «Անին միշտ այնպես անմոռնչ նվիրված է քեզ, Գուրգեն»: Գուրգենը չի համաձայնում նրա հետ: «—Ասում ես անմոռնչ,—կրկնեց նա Վիկայի խոսքը:—Եթե իմանաք, թե ինչ համառություն է նստած նրա մեջ: Անիին ոչ ոք ճկել չի կարողանա: Վիկան մտովին ժպտաց: Գուրգենը երեւի չի էլ զգում, որ իր զգոհությունների հիմքում կա նաեւ հիացմունքի ինչ-որ խառնուրդ»:

Այս երկուսն էլ ճիշտ են: Թեեւ Անիին էլ օտար չէ առաջ գնալու, ըստ արժանվույն գնահատվելու ձգտումը, բայց նա համեստ, առանց մեծ հաւակնությունների և պարտաճանաչ աշխատող է, իսկ ընտանիքում նրա մեջ հաղվադեպ չեն կարիւյանների ընտանիքի շատ ալլանդակ կողմերի և ամուսնու արարքների նկատմամբ «անմոռնչ» հպատակության մոմենտները, որոնք բացատրվում են միայն անկեղծ սիրով դեպի ամուսինը: Սակայն միաժամանակ Անիին «ոչ ոք ճկել չի կարողանա», երբ հարցը վերաբերում է նրա բարոյական սկզբունքներին: Որքան էլ Անին թույլ լինի, բայց նա պատրաստ է հասնել իր օգնության կարիքը զգացողին, պաշտպանել զրպարտվածին, ամբաստանվածին: Ինչքան էլ ամուսինը աշխատում է ձգել նրան դեպի բանկետները, առողջարանները, ստեղծագործական վերնախավի տները,—Անին իրեն ավելի լավ է զգում զործարանում, հասարակ մարդկանց շրջապատում:

Իր այս հատկություններով Անին վերջին տարվա վեպերի մեջ կանանց ամենահմայիչ կերպարներից մեկն է:

Սակայն ամբողջապես ճշմարտացի և տիպական չի թվում Անիի բնավորության զարգացումը վեպի ֆինալում: Վերջապես զործարանի դիրեկտոր Պետյանը գնահատում է նրա ուժերը և ուղում է ավելի մեծ աշխատանք վստահել նրան, բանվորական կոլեկտիվը, աշխատանքային ընկերները սկսում են հասկանալ, սիրել և գնահատել իրենց ընկերուհուն, դեպի

վատն են դնում միայն Անիի բնտանեկան դորձերը: Լուրջ տարածայնությունները ամուսինների միջև վերաճում են բնտանիքի լինել-չլինելու հարցին: Այս կերպ դնելով հարցը հեղինակը չի լուծում այն մինչև վերջ: Անին բարոյական հաղթանակ է տանում Գուրգենների և Վիկաների, Լիզաների նկատմամբ: Դա սովետական ժամանակակից մարդու հաղթանակ է քաղքենիության, սերն ու բնտանիքը հաշիվների վրա կառուցող մարդկանց նկատմամբ: Բայց հեղինակի կոնցեպցիայի համաձայն Անիի հաղթանակը ոչ միայն լիակատար չէ, այլև անձնական դժբախտություն է բերում նրան: Գուրգենը վերադարձել է Անիի մոտ Վիկայից արդեն զգալիորեն հիասթափվելով, նրա զեղեցիկ զգեստների, խելքի, հասարակության մեջ իրեն հիանալի պահելու և մյուս բարեմասնությունների տակ հայտնաբերելով բուժ, շաբլոն քաղքենուհուն: Նշանակում է Գուրգենի մեջ հաղթել են լավ զգացումները, առժամանակ նրա մեջ թարնված բարոյական մաքրությունն ու անկեղծությունը նորից արթնացել ու բերել են Գուրգենին Անիի մոտ: Չէ՞ որ Անին ինքը հաճախ հիանում էր Գուրգենի որոշ լավ հատկություններով, օրինակ կնոջ հետ տպավորություններն ու մտքերը բաժանելու, մինչև վերջ անկեղծորեն իր հետ կատարվածը նրան պատմելու սովորությամբ: Երբ Գուրգենը վերադարձել է գործուղումից, Անին նկատում է, թե ինչպես նա ուղում է ժամ առաջ «ազատվել բնտանիքով ճաշի նստելու արարողությունից, որպեսզի կրկին առանձնանար նրա հետ: Այդ նրա սովորությունն էր, մինչև մանրամասն չպատմեր զվիժի հեղձ ամբողջ անցուղարձը, ոչ ուտել էր կարող, ոչ քնել» (258): Գուրգենի գիտակցության մեջ շատ են հնի մնացորդները: Նա մեծամիտ է, ցուցամուր, Անին հրում է նրան իր «նախընտրյալ» ու չափազանց անմիջականությամբ: Գուրգենին ավելի հարմար կին է թվում Վիկան՝ իր սրակտիկ խելքով, տափառով, գեղեցկությամբ: Բայց նույն Գուրգենը մինչև իսկ այն ժամանակ, երբ որոշում է կայացնում ամուսնանալ Վիկայի հետ, երբեմն հոգին մաքրող ինչ-որ սիբով հիշում է Անիին, չխոսելով դեռ այն մասին, որ նա նվիրված է իր երեխային և նրան լքելու միտքը երբեք մոտ չի գալիս Գուրգենին: Աշխատանքային ընկերներն էլ թե բարձրաձայն,

հրապարակորեն, թե իրենց մեջ անաչառ քննադատում են Գուրգենին, բայց, այնուամենայնիվ, նրա մասին ասում են՝ «Մեր Գուրգենն է, էլի»: Իր հակասություններով, իր վատ հատկություններով հանդերձ Գուրգենն, այնուամենայնիվ, իսպառ կորած, անուղղելի քաղքենի չէ, ինչպես Վիկան, լավի հաղթանակը նրա մեջ միանգամայն հնարավոր է և կարծես թե այս հանգամանքը պետք է ամենից առաջ հասկանար և հաշվի առներ նրա կինը՝ Անին, նա պետք է ուրախանար, որ Գուրգենը եկել է նրա մոտ հաշտություն խնդրելու: Դա նշանակում է, որ Անին հաղթանակ է տարել նաև Գուրգենի մոտ և քույրերի գեմ, որոնք այնքան ուրախացել էին իրենց եղբոր և Վիկայի կապի համար, նրանց հարմար զույգ էին համարում: Ուրեմն որքան էլ Անին համեստ է, նրա աչքերում չի կարող չփայլել իր արդարացիության, հաղթանակի, ապագա երջանկության շողը: Մինչդեռ հեղինակը մշտական թախծի ու տրիստության է դատապարտում իր հաղթանակած հերոսուհուն. «Արցունքներ չեկան: Գուրգենը զուր էր փորձում նրա աչքերի ստոր փայլի մեջ որսալ նախկին քնքշանքը, որսալ ներումի, հաշտության որևէ հույս: Այնտեղ միայն խոր ափսոսանք կար, անվերադարձ կորստի թախիժ»: Որքան էլ զեղեցիկ է և ճշմարտանման Անիի այս հոգեկան պատկերը, բայց նա միանգամայն հողեղեն հերոսուհուն մի փոքր եթերային է դարձնում և փաստորեն ողբերգական վախճան է գուշակում նրան անձնական կյանքում: 26 տարեկան կինը մնացած իր ամբողջ կյանքում պետք է ապրի այդ «անվերադարձ կորստի» ծանրությունը, նա հազիվ թե իրեն երբեիցե երջանիկ զգա: Որքան տխրական է այսպիսի ճակատագիրը Անիի նման կնոջ համար:

Այս երկու զլխավոր հերոսների ճակատագրի նման լուծումը թերևս կապ ունի վեպի ընդհանուր կոնցեպցիայի հետ: «Ամառնամուտ» վեպում բոլոր ընտանիքներն էլ գարունն անցկացնելուց, իրենց կյանքի ամառը թևակոխելուց հետո, ընտանեկան կյանքում առհասարակ դժբախտ են, բացառությամբ Լյուբա-Սենո նորաբողբոջ սիրո և ընտանիքի: Եվ այդ դժբախտությունները հերոսներին դարձնում են միապաղաղ, եթե ոչ իրենց բնավորություններով ու անցած ճանապարհնե-

րով, բայց ճակատագրերի նմանությամբ, անձնական-ընտանեկան կյանքի ձախորդություններով: Եթե լավագույն սովետական մարդիկ հասնում են իրենց ընդունակությունների ու արժանիքների գնահատմանը, ապա անձնական կյանքում նրանց ձեռքից երջանկությունը խլում է քաղբենին, նա է դեռ աշխատեցողը սիրո և նյութական բարեկեցության բնագավառում: Թվում է, թե «Ամառնամուս» վեպում հնի մնացորդների և քաղբենիության ճնշումը մեր կյանքի վրա շափաղանցված է: Կարինյանների ընտանիքի ավագ անդամները, մանավանդ մայրը՝ Հովհաննիսյան և քույրերը՝ իրենց կենսափիլիսոփայությամբ, կենցաղով կարծես Շիրվանզադեի ու Սունդուկյանի երկերից եկած ու միանգամից այս վեպում բնակեցված հերոսներ լինեն, շատ-շատ հին են թվում նրանք:

Քաղբենիության անապատը այնքան ընդարձակ է և անհաղթահարելի, որ նրա մեջ Անիները, Նահապետյանները, Արշամներն ու Սենոները օաղիսներ են: Դրանցից առաջին երեքը ընթերցողի մեջ մի տեսակ կարեկցանքի զգացում են առաջացնում և ոչ թե հիացմունքի: Այն հերոսները, որոնք հեղինակի մտահղացմամբ կյանքի տերերն են, նորը կառուցողները և իրենց հետևից մասսաներին տանողները—անձնական կյանքում անհաջողակ են և տխուր է նրանց կյանքը, անհրապույր: Բացառություն է կազմում Սենոն: Նա արդեն հիացմունք առաջացնող հերոս է, նա իսկական հաղթող նոր մարդն է: Հանրակացարանում ժորա Գալոյանին և նրա ընկերներին առած համարձակ խոսքը—թե ինքը գյուղում էլ իր հաստատվաստակով է ապրել, և ուժեղ բռնցքների այն հարվածը, որով գետին է տապալում ժորային փողոցում, ջերմ համակրանք է առաջացնում դեպի նա: Բայց Սենոն վեպի հիմնական հերոսը չէ, այլ թռուցիկ կերպար: Նահապետյանը թեև դառնում է պարտիայի շրջկոմի քարտուղար, վերականգնված է պարտիայի կատարյալ վստահությունը նրա նկատմամբ, բայց նրան էլ ընթերցողը միայն խղճում է, որովհետև տեսնում է, թե ինչքան պետք է այդ մարդը տառապի, որ Պետյաններին կարողանա ստիպել անհլու այն, ինչ պահանջում է պարտիան և ժողովուրդը, որ այդ Պետյանը կարողանա ճիշտ ընտրել կադրերը, նախապատվությունը տա ոչ

թե Անանիկյանի, այլ Սուրինյանի նման ինժեներներին: Մինչ-
 դեռ կյանքի համար ավելի բնորոշն այն է, որ պարտիական
 ղեկավարները պարզապես հանում են աշխատանքից Պես-
 յանի նման ղրեկտորներին, այսինքն նրանք են ղեկավարում
 և թելադրում և ոչ թե հակառակը: Իսկ անձնական կյանքում
 պարզ է, որ ոչ ոք չի ցանկանում Նահապետյանի վիճակում
 լինել: Ավելի բարդ ու աննախանձելի է Արշամի վիճակը: Հե-
 ղինակը փաստորեն ստիպել է այդ լավ երիտասարդին նեղ-
 վել Սոնիկի ուտքերի տակ: Սոնիկի վերաբերմունքը Արշամի
 նկատմամբ այնքան տմարդի է, «քյալագյոգություններն» այն-
 քան լուրջ բնույթ ունեն, որ սահմանակից են այլասերման:
 Այդ պատճառով ընթերցողը ամոքում և խղճում է Արշամին
 և ոչ թե հիանում նրա ասպետությամբ: Առանց այդ էլ խիստ
 համեստ, միշտ իրեն ստվերում պահող Արշամը կարծես թե
 հիմա արդեն այլ նպատակ չպիտի ունենա, բացի Սոնիկին
 հրջանկացնելու, չնայած որ Սոնիկը չունի դրա համար պետք
 եղած արժանիքները: Այսպիսով, իր խելահեղ քաղքենիու-
 թյամբ Սոնիկը հաղթանակ է տանում Արշամի, ինչպես նաև
 միամիտ Անիի վրա, որը միջնորդում է Արշամի առաջ, թե-
 լադրում է նրան դնալ փրկելու Սոնիկին:

«Ամառնամուտի» հեղինակն աշխատել է արտացոլել
 կյանքն իր հակասություններով, թե լայն ճանապարհներով,
 թե մացառոտ արահետներով, բայց չի զգացվում լույսի հաղ-
 թական թափանցումը մութ անկյունները, հեղինակի սիրած
 հերոսների ապագան չի լուսավառվում հրջանկության ճառա-
 դաթյուններով: Այդ պատճառով վեպի բնավորություններից շա-
 տերը, որպես մեր օրերի մարդկանց բնավորություններ, պա-
 կաս ամբողջական են:

5

Բնական է, որ գյուղին նվիրված վեպերից շատերի հե-
 րոսը ռազմաճակատից վերադարձած այն երիտասարդն է, որը
 զինված կյանքի փորձով և լի հայրենակարոտ զգացումներով,
 նվիրում է իրեն սոցիալիստական գյուղի բարգավաճմանը:
 Բայց բոլոր վեպերում չէ, որ այդ հերոսը օժտված է կենդանի
 գծերով և որպես բնավորություն դարձանում է «տիպական

հանգամանքներում»։ Վեպերի մի մասի մեջ առաջ քաշված կոնֆլիկտը շարուն է, սխեմատիկ, որի հետեւանքով հերոսները դարձել են խոսափողեր։ Վ. Ատրյանի «Հողի ձայնը», Նոր-Այրի «Ոլորտներում», Ս. Այվազյանի «Լեռնցիներ» վեպերում ռազմաճակատից վերադարձած երիտասարդները անձնական-ընտանեկան կյանքի միատեսակ դժվարությունն առաջ են կանգնում։ Նրանց սիրած աղջիկները կամ կանայք նրանցից լուր չստանալով կամ խսրվելով իրենց վրա սիրահարված անազնիվ մարդկանց կեղծ նամակներից, ամուսնանում են և դրա հետեւանքով ռազմաճակատայինների վերադարձից հետո ստեղծվում են բարդ հարաբերություններ երեք մարդու միջև։ Սովետական ռուսական վեպը, հանձինս Նիկոլաեայի «Հունձ» վեպի, երկի հիմքում դնելով այդ նույն պրոբլեմը, առաջ քաշելով մասնավորապես սիրո և ընտանիքի հարցը, կարողացավ դրա միջոցով բացահայտել ժամանակի մարդու բնավորություններ և նոր տիպի մարդկային հարաբերություններ։ Ցայտուն բնավորություններ են Գալինա Նիկոլաեայի «եռակի» անդամները՝ Վասիլին, Ստեպանը և Ավգոստյան։ Համոզիչ ու տիպական են Ավգոստյայի զգացմունքներն ու վերաբերմունքը այդ երկու տարբեր բնավորության մարդկանց նկատմամբ։ Մինչդեռ սովետահայ վեպերը առաջ քաշելով նույնպիսի կոնֆլիկտ, վերցրին միայն դրա կմախքը, ավելի ճիշտ ձևը և հանգեցին անարվեստ կրկնության։

Այլ է վիճակը Սերո Խանզադյանի «Հողը» վեպում։ Այստեղ անհամեմատ ճշմարտացի է այս բնույթի կոնֆլիկտի եթե ոչ առաջացման պատճառը, բայց համեմայն դեպս դրա բնթացքն ու լուծումը, ճշմարտացի և կենդանի է վեպի գլխավոր հերոսը։ Դեռ զյուզ չհասած, հանդիպելով իր սիրած աղջկան և իմանալով, որ նա ամուսնացել է, Գարեգին Մավսիսյանը լուռ տանում է հարվածի ծանրությունը, բայց միաժամանակ հենց սկզբից որոշում է, որ ամուսնացած կնոջ հետ սիրային հարաբերությունները վերականգնելը և նրա ընտանիքի համար սպառնալիք ստեղծելը իր սրտին մոտիկ բան չէ, հակառակ է ընտանիքի ու բարոյականության մասին ունեցած իր հակացություններին։ Ինչ պատճառներով էլ որ տեղի է ունեցել այդ ամուսնությունը, Գարեգինը որոշում է հանդիստ թողնել

Արևիկին և նրա ամուսնուն: Մի փոքր անհամոզիչ է նրա կատարյալ անտարբերությունը դեպ կեղծագիրը և դրա հեղինակը, բայց որովհետև Գարեգինը ցույց է տրված կոլտնտեսային կյանքի լայն ֆոնի վրա, նրա բնավորության համար զադանում է երկրորդական հարց և չի խանդարում կերպարի ամբողջացմանը: Բացի դրանից հենց սկզբից որոշ չափով արգարացված է այդպիսի վերաբերմունքը: Գարեգինը առողջ և մաքուր սիրով սկսում է սիրել Մանուշին և այդ սերն է, որ բուժում է Արևիկի պատճառած վերքը, հանում է սրտից Արևիկի նկատմամբ տածած հին սերը: Գարեգինը պատկերված է որպես մի մարդ, որի համար անձնականն ու հասարակականը—իր ընտանեկան պատվի և կոլտնտեսության նախադասի հեղինակության հարցը իրար հետ սերտորեն կապված են: Նա իր անձնական պատվի պաշտպանության համար չէ, որ մերժում է Արևիկի սերն ու զոհաբերությունը: Նա աշխատում է պահպանել իր հեղինակությունը որպես մի մարդ, որին վստահված է գյուղի ղեկավարությունը, որը պարտավոր է անբասիր լինել և վայելել կատարյալ վստահությունն այն մարդկանց, որոնց ղեկավարում է: Դրա անհրաժեշտությունն ավելանում է այն կարիերիստ, անազնիվ էլեմենտների գոյության հետևանքով, որոնք պատրաստ են օգտագործել ամեն մի առիթ Գարեգինի նման ղեկավարներին վարկաբեկելու համար:

Բայց Սերո Խանդավազյանի հերոսի բնավորությունը չի բացահայտվում միայն այս սիրաչին հանգուցյի միջոցով, այլ գլխավորապես կոլտնտեսային կյանքի ղեկավարության ընթացքում և կոլտնտեսականների հետ ունեցած կապերի և հարաբերությունների միջոցով: Գարեգինը պատկերազմից առաջ ավարտել է գյուղատնտեսական ինստիտուտը և տուն գալով ու երկու ծանր հարված ստանալով (Արևիկի ամուսնությունը և եղբոր սպանության լուրը), որոշում է կարճ ժամանակից հետո հեռանալ գյուղից, գնալ քաղաք և ընդունվել ասպիրանտուրա: Հաղադատների և բնկերների հորդորները գյուղում մնալու մասին չեն խախտում նրա որոշումը, Գարեգինն այս հարցում գրեթե անդրդվելի է: Բայց նա, այնուամենայնիվ, մնում է գյուղում և սկզբում աշխատում է որպես կոլտնտե-

սության գլուղատնտես, հետո բնորվում է կոլտնտեսության վարչության նախագահ: Ինչո՞ւ: Գուցե Մանուշի սե՞րն է նրան պահում, կամ պապի խնդրանքները, որ «մի շիրմաքար կըտորել տա», նրա վրա գրի պապի անունը և սպասի մինչև մեռնելն ու «մի բուռ» հող վրան պցելուց հետո «նոր զնա ուր ուղում է»: Կոլտնտեսության նախագահ Մանվել Հասրաթյանի այն հարցին, թե «Ախր դու գնում էիր, ի՞նչը քեզ ստիպեց մնալ», — Գարեգինը պատասխանում է. «Մեր գլուղի վիճակը: — Ծանր դրության մեջ է մեր կոլտնտեսությունը, Մանվել: Իհարկե, մնալու ուրիշ պատճառներ էլ կան, բայց հիմնականը դա է: Սիրտս ցավում է, երբ տեսնում եմ, թե ինչպես են տանջվում մարդիկ: Որոշեցի մնալ, գուցե որե՛ք բանով կարողանամ օգնել թե մարդկանց և թե քեզ»:

Այս ասելով գլուղատնտես Գարեգինը կոլտնտեսության նախագահին ներկայացնում է աշխատանքների «եռամսյա» պլանը, որի վրա նախագահը ոչ մի ուշադրություն չի դարձնում:

Բայց այդ «եռամսյա», իսկ հետագայում ավելի երկար ժամանակվա համար կազմված պլանները, որոնք աստիճանաբար կոնկրետ գործ են դառնում, շատ բան են ասում Գարեգինի բնավորության ու սկզբունքների մասին: Սերո Խանդադյանը լավ գիտե ժամանակակից գլուղը: Այդ հանգամանքը հնարավորություն է տալիս նրան կենդանի, շոշափելի պատկերել Գարեգինի թե պլանները և թե դրա հետ կապված նրա գործունեությունը: Ավետի հետ որսի գնալով Օվենի անտառը, Գարեգինը, որից առաջժամ դեռ հեռու է գլուղում մնալու միտքը, շուրջը նայելով մտածում է. «Կարելի է այստեղ անտառային պտղի հավաքման կետ ստեղծել...: Արդյունավետ գործ կլինի, և մեծ օգուտ կստացվի: Ա՛խ, եթե մի կանոնավոր ճանապարհ լիներ մինչև գլուղ»: Ճանապարհին դիտելով իրեն ծանոթ վայրերը, նա դարձյալ պլաններ է մըտմըտում. «Գետափի տափարակներում ու բացատներում կարելի է շատ կեր հավաքել, կարտոֆիլ աճեցնել, գուցե և ծխախոտ ցանել: Մեր կոլտնտեսության ցանքսերի տարածությունն ավելացնելու և եկամուտները բազմապատկելու շատ հնարավորություններ կան այստեղ»: Գործի գլուխ կանգնելով,

Գարեգինն սկսում է իրագործել իր պլանները և այստեղ երևում են նրա կազմակերպչական շնորհքն ու ստեղծագործական մոտեցումը գործերին ու մարդկանց: Սկսած Մշկահանդի աշխատողների համար մոտիկ օթևան գտնելուց, վերջացրած կոլտնտեսականների և կոլտնտեսություն շահերի միասնություն համար ձեռք առած համարձակ միջոցներով, Գարեգինը դրսևորում է ժամանակակից սովետական լավագույն երիտասարդի գծեր՝ նվիրվածություն ժողովրդին և սոցիալիստական կարգերին, համառ ու սկզբունքային պայքար մղելու գիծ՝ կոլտնտեսության տնտեսական հզորության հասնելու համար: Գարեգինն իր առջև դրել է մի խնդիր, որը մեր օրերի սոցիալիստական գյուղի ամենակարևոր խնդիրն է. բերքառատ դարձնել հողի ամեն մի կտորը, ստեղծագործաբար օգտագործել կոլտնտեսական սիստեմի առավելությունները: Գարեգինը կողմնակից չէ գյուղն Արարատյան դաշտ տեղափոխելուն, չնայած, որ կառավարության որոշմամբ հետ մնացող լեռնային կոլտնտեսություններին թույլատրված էր կատարել այդպիսի տեղափոխություն: Նրան աչք որոշմանն է բերում ոչ թե պապենական տնից, հողերից չհրաժարվելու ավանդությունը, այլ այն գիտակցությունը, որ իրենց լեռնային գյուղում նույնպես, կոլտնտեսական կարգերի պայմաններում հնարավոր է առատություն ստեղծել. միայն վատ դեկավարությամբ պետք է բացատրել կոլտնտեսության հետ մնալը: Եթե հնարավոր է այս հողերում հզոր կոլտնտեսություն ստեղծել, ապա գյուղից հեռանալու պահանջը անպատվաբեր նահանջ է երկրի բոլոր անկյուններում լիություն ստեղծելու այն խընդրից, որ առաջադրում են պարտիան ու ժողովուրդը: Կոլտնտեսության նախագահի այն խոսքերին, թե հողերը լավը չեն, ճանապարհներ չկան, Գարեգինը պատասխանում է. «Ես հասկանում եմ, որ այստեղ հեշտ չէ գործ անելը, բայց չի կարելի ամեն ինչի վրա ձեռք թափ տալ: Այսինքն թե միևնույն է, ինչ էլ անենք, այստեղ մի կարգին բան չի ստացվի: Ո՛չ, այդպես չէ: Պետք է ելք փնտրել անգամ մեր գյուղի անբարենպաստ պայմաններում»:

Գարեգինն օժտված է ներքին բարձր կուլտուրայով և սկզբունքայնությամբ: Նա կաշառակերության, քծնանքի դեմ

պայքարում է յուրահատուկ մեթոդներով, անձնական օրինակով: Որսկան Ավետի «նվեր» բերած «բուդից» պատրաստած խորովածը նա ախորժակով ուտում է, բայց տեղն ու տեղը ստիպում է նրան ստանալ մսի վարձը և նոր միայն հեռանալ իր տնից: Նա աշուղտ է այդ նույն կոլտնտեսականի լողորոթյան հանդեպ, բայց միաժամանակ գնահատում է նրա սերը դեպի անտառը, աշխատում է քաջալերել նրա մեջ լավը և առաջադրում է խողերի նոր կազմակերպված ֆերմայի վարիչ: Գարեգինն աշխատում է անաղմուկ, առանց ցուցամուրթյան, ժողովրդի առաջ սրտաբաց է և նրանից զազանիք չունի, զանազան մանր-մունր խորամանկությունները, օրինակ, կոլտնտեսականներից աշխօրին հասանելիք հացահատիկի չափը թաքցնելը և այլն, բոլորովին խորթ են նրա բնավորությանը: Հեղինակն աշխատել է Գարեգինին դուրս բերել նաև դյուրահավատ մարդ, բնավորության այդ դիժը դիտելով որպես մարդասեր ու ազնիվ մարդկանց համար հատուկ մի թուլություն, որը սակայն հմայք է տալիս նրանց: Հենց սկզբից Արջանց Ասլանի ազնվությունն ու անկեղծության մասին կասկածելու լուրջ առիթներ են լինում, Գարեգինի ռազմաճակատային ընկերը՝ Ռուբեն Մաշուրյանը իր հերթին շատ հաճախ է զգուշացնում նրան, վկայակոչելով փաստերը, բայց Գարեգինն, այնուամենայնիվ, Ասլանին լավ աշխատող է համարում և չի համաձայնում Ռուբենի հետ: Այսքան միամտությունը մի փոքր բռնազբոսիկ է և տիպական չէ այն հանգամանքների համար, որոնք ստեղծվել են Գարեգինի և կոլտնտեսության նախագահի ու Արջանց Ասլանի շուրջը: Մանավանդ կոլտնտեսության նախագահի կողմից Արջանց Ասլանին նվեր տրված եգիպտացորենի արտը հայտնաբերելուց հետո Գարեգինը չէր կարող իր կարծիքը չփոխել, կամ լրջորեն խորամուխ չլինել այդ հարցի մեջ: Հետաքրքիրն այն է, որ հեղինակն ինքը չի կարողացել հետևողական լինել այս հարցում, մինչև վերջ Գարեգինին ցույց տալ որպես նախ ու դյուրահավատ: Բայց Գարեգինի մեջ փոփոխությունը տեղի է ունենում շատ հանկարծակի և անսպասելի: Արջանց Ասլանի նոր հանցագործությունը բացվելուց և նրա անհայտանալուց հետո Գարեգինի և Ռուբենի միջև դերերը փոխվում են: Արջանց Ասլանի

վրա լուրջ կասկածներ չունեցող Գարեգինը առաջինն է գլխի բնկնում, որ նա փախել է արդարապատուվյունից թաքնվելու համար, իսկ Ռուբենն, ընդհակառակը, կարծիք է հայտնում, որ նա հանցանքի մեծությունն պատճառով ինքնասպանություն է գործել: Վերջում նա համաձայնում է բնկերոջ հետ. «Խելքի մոտ բան կա տալում» — հաստատում է նա Գարեգինի միտքը, — մինչդեռ այս երկու հերոսի բնավորությունների տրամաբանությունը վեպի ամբողջ ընթացքում այլ բան է թելադրում: Ռուբենը միշտ ավելի զգոն և վճռական էր, ավելի ճիշտ էր հասկանում Արջանց Ասլանին, իսկ Գարեգինը մեղմ էր և անհամաձայն ներողամիտ: Սակայն սրանք այնպիսի մանրուքներ են, որ Գարեգինին չեն զրկում հմայքից: Ի դեմս «Հողը» վեպի այս հերոսի, մեր գրականության մեջ ստեղծվեց սոցիալիստական գյուղի համեստ, անխոնջ, առաջավոր գիտությամբ զինված և սկզբունքային ու տաղանդավոր կազմակերպչի կերպար, որը բացի գեղարվեստական գրավչությունից, օրինակ դառնալու հատկանիշներ ունի:

Սոցիալիստական գյուղի ժամանակակից մարդու բնավորության ստեղծման տեսակետից սովետահայ վեպը վերջին տարիներս ունեցավ ևս մի նվաճում: Խոսքը վերաբերում է Բազրատ Ուլուբաբյանի «Հայրենի հող» վեպի երիտասարդ մասնագետի և կոլտնտեսության նախագահի կերպարներին:

Այժմեղ կոլտնտեսության նախագահը «թվերը կլորացնելու», քիչը շատ ցույց տալու ավելի կատարելագործված մեթոդների է հասել: Բայց նրա զեմ պայքարող երիտասարդը նոր ժամանակների, երկրի կյանքում վերջին կարևոր իրադարձություններից հետո կյանք մտած այն երիտասարդն է, որին ցուցադրական թվերով և փքուն հեղինակությամբ խաբել չի հաջողվում:

Ուլուբաբյանի պատկերած գյուղում աչքի բնկնող ժուլիկներ ու գոփողներ չկան, կոլտնտեսության ունեցվածքի հափը տակուլություն չկա, գյուղը աղքատ չէ և կոլտնտեսականները գյուղից հեռանալու տրամադրություններ չունեն, ինչպես այդ նկարագրված է, օրինակ, Նոր-Այրի, մասամբ Վ. Ասրյանի ու Սերո Խանդավյանի վեպերում: Վեպն առաջ է քաշում կենսական, անմիջականորեն մեր օրերի գյուղի անտեսական առաջադիմության հրատապ հարցեր և դրանց շուրջը տեղի ունե-

ցող բախումների մեջ ցույց է տալիս մարդկանց բնավորութ-
 յունները: Ժամանակակից արդին բավականաչափ ունևոր
 կոլտնտեսությունը չի բավարարվում ձևաբերածով և հեղի-
 նակի ուշադրության կենտրոնում գյուղի առաջավոր մարդ-
 կանց պայքարն է տնտեսական ու կուլտուրական նոր նվա-
 ճումների համար: Կոնկրետ ի՞նչ կոնֆլիկտի շուրջ է ծավալ-
 վում վեպը: Արտաքուստ թվում է, թե այստեղ որոշ շարուն-
 կա: Վերջ ի վերջո հեղինակի մտադրությունն է ասել, թե ինչ-
 պիսին պետք է լինի և ինչպիսին չպետք է լինի կոլտնտեսու-
 թյան ղեկավարը: Փաստորեն այս հարցի շուրջն էլ սրվում է
 պայքարը բարձրագույն գյուղատնտեսական կրթություն ստա-
 ցած, հայրենի գյուղը կամավոր աշխատանքի եկած գյուղա-
 տնտեսի և կոլտնտեսության նախագահի միջև: Իրենց բնա-
 վորությամբ ու սկզբունքներով հակադիր այդ երկու մարդուն
 հեղինակն օժտել է այնպիսի գծերով, որ նրանցից մեկը չի
 դառնում հեղինակի խոսափողը, մյուսը՝ մերկացման առար-
 կան, երկուսն էլ ձևավորվում են որպես ժամանակակից գյուղի
 մարդկանց որոշ խավերի բնորոշ գծերի խտացում: Ագրոնոմ
 Գևորգ Սարոյանը դեռ բոլորովին երիտասարդ է: Հայրենի
 գյուղի առաջադիմության հարցը նրա համար իր սեփական
 էջանքի հարցն է, ոչ թե եկամուտ ստանալու, կարիերա անե-
 լու միջոց, այլ նրա հետ ծնված ու հասունացած նպատակ:
 Սարոյանի նվիրվածությունը սոցիալիստական գյուղին դրսե-
 վորվում է ոչ թե հառերի, երգումների կամ հերոսական գոր-
 ծերի մեջ, այլ միանգամայն առօրյա, բայց խիստ անհրաժեշտ
 գործերի և երևույթների մասին նրա մտքերի, դատողություն-
 ների և ամենից առաջ սկզբունքային պայքարի մեջ՝ նախա-
 գահի հետ: Կոլտնտեսության նախագահ Սահակյանն աշխա-
 տում է «խելքի բերել անփորձ աշառին», սովորեցնել «լծին»,
 բայց Սարոյանի բնավորությանը դեմ է «դառնալ նախագահի
 հլու կամակատարը և հոսանքի բերանն ընկած տաշեղի պիս-
 դնալ՝ ուր այդ հոսանքը կտաներ»: Նա ընտրում է բացահայտ
 և ազնիվ պայքարի, անընդհատ բախումների ճանապարհը,
 թեև այդ ճանապարհը շատ դժվար ճանապարհ է, որովհետև
 նախագահ Սմբատ Սահակյանը թե՛ գյուղում և թե՛ շրջանում
 ճանաչված է որպես լավագույն նախագահներից մեկը, նա

մինչև անգամ վատապակել է «Հացի արքա» կոչումը: Դա խորհրդանշանիչն է դժվարությունք ձեռք բերված լիարժեք աշխօրի, Սահակյանի ղեկավարության ժամանակ աշխօրին հինգ կիլոգրամ հաց է բաշխվում կոլտնտեսականներին, կոլտնտեսությունը միշտ կատարում է պետական պարտավորությունները: Բայց ահա Սարոյանին չի բավարարում այդ մեծ համարվող հացարածինը: Նա ցանկանում է կոլտնտեսության տրամադրության տակ եկած անմշակ հողերում խաղողի այգիներ աճեցնել այնպես, որ ոչ միայն պետական պարտավորությունները կատարվեն, այլև կոլտնտեսականները առատորեն խաղող ու գինի ստանան իրենց տնտեսություններում օգտագործելու համար, կամ կոլտնտեսության միջոցով վաճառքի հանելով այդ բարիքները, ավելի շատ դրամական եկամուտ ստանան, քան ստանում են մինչև այժմ: Նա ձգտում է մեծ, անպարփակ առատության: Իսկ մի՞թե նախագահը դրան չի՞ ձգտում, ինչո՞ւ են այս հարցում նրանք ընդհարվում: Պարզվում է, որ Սահակյանը վախենում է անմշակ հողերը բերքատու դարձնելուց այն պատճառով, որ ըստ մշակվող հողերի տարածության կարող են ավելացնել կոլտնտեսության պետական պարտավորությունների պլանները և եթե նա հանկարծ չկատարի այդ պլանները, շրջանում նրա հեղինակությունը կրնկնի: Մինչդեռ Սարոյանի համար այսպիսի վախ գոյություն չունի, նա ոչ նախագահի, ոչ իր սեփական անձնական հեղինակության մասին չի մտածում, նախագահին դուր գալու, քծնելու հատկությունները բոլորովին խորթ են նրան: Փորձված նախագահը հաճախ իր ղեկիկներով ու մաղձոտ վերաբերմունքով աշխատում է լռեցնել երիտասարդին, մեկուսացնել: Դրա համար դիմում է խարդախ միջոցների: Հաշվետու ժողովի ժամանակ Սարոյանին հեռացնելով գյուղից, հասնում է այն բանին, որ քննադատության ձայնը չի հնչում այնպես, ինչպես պետք էր, ապա նաև գյուղատնտեսի տեղավորմանը մեքենատրակտորային կայան: Բայց այս բոլորը հալթանակ չեն բերում նախագահին, Սարոյանի հեղինակությունն ավելի է բարձրանում: Ինչո՞ւ: Չէ՞ որ կոլտնտեսության նախագահը ազդեցիկ և նույնիսկ հարգված մարդ է գյուղում, նրանից քաշվում են, նրան ենթարկվում են, իսկ Սարոյանին

շրջանի և մարդի ղեկավար օրգաններում այնպես չեն ճանաչում ու հարգում, ինչպես նախագահ Սմբատ Սահակյանին:

Այս հարցի պատասխանը կապված է վեպի հիմնական գաղափարի հետ: Անհատի պաշտամունքը, գուցե ոչ ուղղակիորեն, բայց վատառողջ, խորթ բարքեր էր ստեղծում շատ ղեկավարների և շարքային աշխատողների հարաբերություններում: Դրա հաղթահարումը առաջ բերեց շարքային մարդկանց ստեղծագործական մտքի աշխուժություն, մեծ ակտիվություն և ինքնուրույն մտածելու և գործելու կարողություն: Կոլտնտեսային գյուղացիության առաջավոր տարրերը հասկացել են, որ կոլտնտեսային կարգերը ապահովում են մարդկանց ամենաբարեկեցիկ ու կուլտուրական կյանքը և այն ղեկավարները, որոնք պետական պարտավորությունները առերիվ կատարելու համար չեն ցանկանում ընդլայնել տնտեսությունը, չեն ուզում մեծ գործերի ձեռնարկել, նրանք իրենց անձնական շահերի, միշտ ղեկավար դիրքերում գտնվելու համար սպեկուլյացիայի են ենթարկում պետության և կոլտնտեսության շահերը, արգելակում են կոլտնտեսությունների ընդհանուր հնարավորությունների օգտագործումը և նրանց արագ առաջադիմությունը: Որքան էլ Սմբատ Սահակյանը համոզվել է խոստում այն մասին, որ այդպիսին ընդարձակելով կոլտնտեսությունն ստիպված կլինի վտանգի ենթարկել անբաժանելի ֆոնդերը, մեծ պլաններ ստանալով չի կարողանա ապահովել դրանց կատարումը և ի վերջո գործը կարող է հասնել աշխօրին հասնող հացահատիկի նվազեցմանը,—բայց կոլտնտեսականներն ավելի հետոն նայելով, հասկանում են, որ նախագահը մեծ գործերից խուսափում է պլանները հեշտությամբ կատարելու և զյուզում ու շրջանում միշտ իր փառքի պատվանդանին մնալու համար, որ նրա ծրագրերը չեն տանում ղեպի տնտեսության ընդլայնում ու առատության ստեղծում: Սարոյանը կոլտնտեսության այդ մասսաների տրամադրությունների արտահայտիչն է, նրանց վրա հենվող ղեկավարի բնավորությունը: Սարոյանի այն հասարակ հարցապնդումը, թե ինչու նախագահը «անասունների ձմեռումը կաղմակերպելու հարցի» քննարկման ժամանակ չէր հրավիրել իրենց, անասնապահներին,—արտահայտվում է նրա այն կարեոր սկզբունք-

քը, որ ղեկավարել՝ նշանակում է զարգացնել շարքային մարդկանց նախաձեռնությունը, իսկ նախագահի պատասխանը մեջ երևում է հակառակ սկզբունքի վրա կանգնած, բայց փորձված ու խորամանկ մարդը: Սահակյանը լսելով Սարոյանի այդ պահանջը, պատասխանում է նրան մի նախադասությամբ՝ «Մաշալլա, բրիգադիրս պողեր էլ ունի», և անմիջապես հետևում է իր գրասենյակը, շարժանացնելով ժողովականներին հետագա ուղադրության: Քննադատության, մանավանդ Սարոյանի կողմից քննադատության, փորձերի նկատմամբ Սահակյանի վերաբերմունքի, նրա արտասանած առանձին բառերի մեջ արտահայտվում է մի ամբողջ բնավորություն, վարվեցողության սխառն, մի խոսքով ժամանակակից այն վատ ղեկավարի տիպը, որը վախենում է ինքնուրույն ու խելացի մարդկանցից, քննադատությունից, ինչպես կրակից: Առերես Սահակյանը դուրս է, բաժակաճառ է ասում գիտական աշխատողների, բարձրագույն կրթություն ստացած մասնագետների պատվին, բայց զործնականում ծաղրում է և աշխատում վարկաբեկել նրանց, կոնկրետ դեպքում ազդողնում Սարոյանին: Այգեզորձական բրիգադում սեփական նախաձեռնությամբ ժողով անելու և օղակների միջև մրցություն ծավալելու համար նախագահը կանչում է երիտասարդին և «նեքսում եռացող կատաղությունը վարպետորեն քոլարկած», ասում է նրան.

«— Գլուխ չի է՛, սարսաղ շիլայի տակառ է, եռում, պրլթ-պրլթում է»:

Ուլուբաբյանի վեպում կոլտնտեսության նախագահի կերպարը մյուս վեպերում նկարագրված վատ նախագահների համեմատությամբ ունի մի կարևոր առավելություն: Նրա Սմբատ Սահակյանը վատ նախագահի սխեմա չէ, նա սկզբում այնպիսի աշխատող և այնպիսի նախագահ չի եղել, ինչպիսին հիմա է: Այս նախագահը ունի «բնավորության կաղմավորման պատմություն»: Խորամանկորեն աշխօրերի արժեքի բարձրացման ձևերը նախագահը յուրացրել է հետո: Մարդկանց վերևից նայելու, հարազատ քրոջ աղջկան ամենաանմեղ քննադատական խոսքի համար ծաղրելու և կոպտելու սովորությունն էլ նա ձեռք է բերել ոչ միանգամից: Մի ժամանակ Սահակյանը

հոգատար, զգայուն մարդ է եղել, նա խնամել ու մեծացրել է քրոջ երեխաներին, որոնք որբացել են փոքր տարիքից: Սահակյանը բարոյապես մաքուր մարդ է, հանգիստ է գտնում հրեխաների հետ խաղալու մեջ: Նա խելացի է, հասկանում է մարդկանց մեջ կատարված փոփոխությունները և դրա պատճառները: Նա կարողանում է ինքնավերլուծություն կատարել, պարզել այն հանգամանքները, որոնց հետևանքով ինքը կորցնում է հեղինակությունը: Իսկ ինչո՞ւ է Սահակյանը զարգացել դեպի վատը և ոչ թե դեպի լավը, ինչպես, օրինակ, նույն շրջանի կոլտնտեսության նախագահ Սուրեն Հարությունյանը, որը ամենահարուստ կոլտնտեսության օրինակելի ղեկավարն է: Սահակյանի մեջ դեպի վատը կատարված փոփոխության պատճառը որոշ չափով շրջկոմի քարտուղարն է: Նա թեև վատ մարդ կամ վատ աշխատող չէ, բայց նրա համար էլ ամենակարևորը պլանների ձեռնարկ կատարումն է: Մեկ կոլտնտեսությունից մյուսի պարտքի դիմաց կաթնամթերք և այլ մթերքներ վերցնելը, որպեսզի ամբողջ շրջանի պլանը կատարվի և շրջկոմը մարզկոմի աչքում իր վարկը չզցի—կազմում է շրջկոմի առաջին քարտուղարի գործունեության հիմնական նպատակը:

Սարոյանը իր հիմնական գծերով մեր օրերի գյուղի զարգացած, իր մասնագիտության մեջ գրագետ, համարձակ, կոմունիզմի համար պայքարի բովում աճող երիտասարդի կերպար է, իսկ Սմբատ Սահակյանը պարտիական սխալ ղեկավարության պայմաններում, քննադատության կրակից հեռու, ժողովրդից կտրված և փառասիրության ու իշխանասիրության ծիլերն իր մեջ աճեցրած մարդու տիպը:

«Հայրենի հող» վեպում ծերունի Վանես ապուր կերպարը նույնպես նշանակալից է: Մեր վեպերում շատ կան իմաստուն ծերունիներ, բայց նրանց իմաստությունը հեղինակները կապում են մեծ մասամբ նրանց անցյալի ու կենսափորձի, հողի մասին գիտելիքների հետ: Մինչդեռ Վանես ապուր առավելությունը ժամանակի հարցերը, ներկա էտապում կոլտնտեսության խնդիրները հասկանալու մեջ է: Շատ բնորոշ է, որ նա իրեն սրտակից, ամենից ավելի մոտ մարդ է համարում համարյա պատանի ազրոնում Սարոյանին և նրա հետ ամենայն

լրջությամբ ու սիրով խոսում է թե՛ Միշուրինի, թե մեր օրերի դեկավար մարդու, թե՛ կոլտնտեսության առաջադիմության նոր ուղիների մասին։ Նոր է Վանես ապոր վերաբերմունքը նաև դեպի իր զոհված որդու կիներ, պարտկազմակերպության քարտուղար Գոհար Դավթյանը։

Ուլուբաբյանը համեմատաբար սլարզ սյուժեով հասել է ժամանակակից սոցիալիստական գյուղի հարաբերությունների ճիշտ պատկերման և ստեղծել է կենդանի կերպարներ։

Վերջին տարիների մի շարք վեպերում կենտրոնական հարց դարձավ երիտասարդ մարդու ճակատագրի հարցը։ Բարձրագույն կրթություն ստացած երիտասարդ մասնագետի ապագայի, աշխատանքի, տաղանդի գործադրության, կարճ ասած հասարակության մեջ որպես նրա ստեղծագործական ակտիվի մի մասնիկը մուտք գործելու պրոբլեմը սկսեց հուզել և հետաքրքրել շատ գրողներին։ Սակայն բնական է, որ մեր պայմաններում երիտասարդի ճակատագրի հարցը բոլորովին այլ բնույթ ունի և լայն հնարավորություններ է տալիս պատկերելու սովետական հասարակության այն առանձնահատկությունները, որ հակառակ անցյալի հասարակության պայմանների, ապահովում են երիտասարդների ուժերի զարգացումն ու տաղանդների գործադրությունը։ Այս պրոբլեմի շուրջն են զարգանում մասնավորապես Անահիտ Սեկոյանի «Ոսկե վազերի մեջ» և Բոգդան Վերդյանի «Ինչպես է գալիս հրջանկությունը» վեպերը։

Սեկոյանի վեպի հերոսուհին՝ Սեդան մոր խնամքի տակ մեծացած, նրա միակ աղջիկը, ընտելացել է քաղաքի հարմարություններին, և ճանապարհ է որոնում գյուղից խուսափելու, նշանակված վայրը չգնալու համար։ Բայց ահա նա ժամանակավորապես դնում է գյուղ, ընկերուհու մոտ, ծանոթանալու պայմաններին և երկու ամիս այնտեղ մնալը վճռական նշանակություն է ունենում Սեդայի համար։ Նա որոշում է մնալ այնտեղ մշտական աշխատանքի։ Նրա այս քայլը երկու պատճառ ունի։ Դրանցից մեկը կապված է Սեդայի, որպես սովետական երիտասարդի, ընդհանուր բնավորության ու հասկացողությունների հետ։ Որքան էլ Սեդան ընտելացած է զանազան հարմարությունների, բայց հասարակության համար որևէ

օգտակար գործով չզբաղվելը, կամ քաղաքում երկրորդական, անհետաքրքիր աշխատանքով օր մթնեցնելը չէր կարող նրան երկար ժամանակ բավարարել, լցնել կյանքը: Նա նախընտրում է աշխատել գյուղում ամենից առաջ այն պատճառով, որ զգում է իր աշխատանքի կարևորությունն այնտեղ, իր սխտանի մարդ լինելը: Սովետական երիտասարդի համար բնորոշ ներքին պահանջ է դարձել հասարակության համար աշխատելու, նրա հետ մերվելու դիժը: Թեև զգվարությունը, տատանվելով, բայց հետո Սեդան վճռականապես որոշում է մնալ գյուղում և աշխատել որպես բժշկուհի, որովհետև նրա մեջ զարգանում և ամրապնդվում է այն գիտակցությունը, որ կյանքի հետաքրքրությունը բավականությունների, տարուկ ու հարմարավետ պայմանների մեջ չէ, այլ աշխատանքի, այնպիսի աշխատանքի, որը կարող է ամենից ավելի օգտակար լինել իր շրջապատի մարդկանց համար: Առաջին օրերի անսովոր լուռ երեկոները, մենակությունը դառնում են տխուր երազ, հենց որ Սեդան գնում է սովիկլինիկա՝ Քնարիկին օգնելու, հենց որ դուրս է գալիս աշխատանքի: Օգտակար աշխատանքի ամենալայն ասպարեզ,— ահա թե ինչն է ամենից առաջ կապում Սեդային գյուղի հետ: Մյուս պատճառը գյուղի պայմանների և այնտեղ ապրող ու աշխատող մարդկանց հետ է կապված: Սեդան չէր էլ ենթադրում գյուղում հանդիպել ինտելիգենտ մարդկանց, որոնք հետաքրքրվում են գրականությամբ ու արվեստով, ունեն զարգացած ճաշակ, մինչդեռ նրանք կան նաև գյուղում, ապրում են հուռն կյանքով: Նրանց մեջ կա նաև մի համեստ, բայց իր գործին գիտակցությամբ տես, որին ալջիկը սիրահարվում է և արժանանում փոխադարձ սիրո:

Միանգամայն խրախուսելի է հեղինակի ձգտումը՝ ցույց տալ, որ գյուղում մնալով չվերջացան ոչ հերոսուհու հոգեկան տվյալանքները, ոչ էլ նրա առջև կանգնած դժվարությունները: Իսկ դժվարություններ կան թե հասարակական և թե ընտանեկան կյանքում: Կոլտնտեսային միջավայրում Սեդային և Վահրամին ցույց տալու և դրա միջոցով նրանց բնավորությունների հետաքրքիր կողմերը բացահայտելու հնարավորությունները հեղինակի կողմից չեն օգտագործված, բայց Սեդան

լավ է պատկերված ընտանեկան կյանքի դժվարությունների հազթահարման ոլորտում: Չկարողանալով լեզու գտնել սկես-
րոջ հետ,* Սեդան հեռանում է տնից: Զանոյի բացարձակ
թշնամական վերաբերմունքը դեպի հարսը, մշտական անհա-
մաձայնությունը նրա հետ, չեն տանում Սեդային դեպի ըն-
տանեկան դրամայի բաղքենիական լուծումը: Չէ՞ որ հարսը
կարող էր այնպիսի սկեսրոջը, ինչպես Զանոն էր, հեռացնել
տնից և իր ամուսնու հետ անկախ կյանք վարել, մանավանդ
որ ամուսինը սիրում էր կնոջը: Կարող էր և հեռանալ ամուսնու
հետ, մենակ թողնելով սկեսրոջը: Բայց Սեդան ոչ այս կերպ
է վարվում, ոչ այն: Նա չի կարող իր անձնական երջանկու-
թյունը կառուցել բերիչի զթախտություն վրա, չի կարող մորն
անջատել միակ որդուց: Նա ինքն է հեռանում: Այդ քայլով
ընտրոշվում է Սեդայի բարոյական ուժը և ինքնուրույն կյանքը
մոտենում, մենակությունից չվախենալու գիծը: Սերը նրանից
անբաժան է, նրան շրջապատող մարդիկ, մինչև անգամ իր
ամուսնուն սիրահարված Արփիկը, անհրաժեշտ դեպքում նրան
ավելի բարեկամ են, քան թշնամի:

Սեդայի բնավորության զարգացումը, որպես անձնական
կյանքի շրջանակներում չժվարող, նրանով իր երջանկությու-
նը չսահմանափակող երիտասարդ կնոջ, երեսում է նաև նրա
համար ճակատագրական այն օրերին, երբ պարզվում է, որ
Սեդային սպասում է ծանր ծննդաբերություն: Ճիշտ է, մի
փոքր ավելի թույլ է պատճառաբանված Սեդայի ինքնավստա-
հությունը: Նա ոչ միայն ամուսնուն, այլ մինչև իսկ մորը չի
հայտնում իր վիճակի մասին, 18 օր շարունակ չի կանչում
նրանց հիվանդանոց՝ իրեն այցելելու: Բայց ընդհանուր առ-
մամբ այդ պատկերներում ցույց է տրված Սեդայի հեզ բնա-
վորությունն ու բնդգծված է դժվարությունները հազթահարե-
լու կամքը: Այստեղ մի հետաքրքիր մանրամասնություն նույն-
պես կա, որը ավելի ևս հաստատում է Սեդայի, որպես նոր
տիպի երիտասարդի բնավորության այդ գծերը: Հիվանդանո-
ցից դուրս գալով, Սեդան երեխայի հետ ոչ թե մոր մոտ է
գնում, այլ իր «հակառակորդի»՝ այն աղջկա, որ սիրահարված
է իր ամուսնուն: Սա հետևանք է այն բանի, որ նա լիակատար
հավատում է թե ամուսնուն, թե Արփիկին, համոզված է նրանց

բարոյական մաքրության մեջ և չի տանջում իրեն քաղքենիական մանր կասկածներով, չի խանդում:

Սովետական երիտասարդ մարդու ճակատագրի պրոբլեմն է դրված Բոգդան Վերդյանի «Ինչպես է գալիս երջանկությունը» վեպի հիմքում: Ինչպե՞ս է լուծում հեղինակը իր գլխավոր հերոս բանվոր երիտասարդի ճակատագրի պրոբլեմը:

Այդ հերոսը դեռ միջնակարգ դպրոցը չավարտած, վերջին դասարանից կամավոր մեկնել է ռազմաճակատ: Ի՞նչ պետք է անի նա խաղաղ պայմաններում, ո՞րտեղ պետք է աշխատի, եթե մասնագիտություն չունի և ատեստատ չունենալու հետևանքով մեխանիկորեն զրկված է բարձրագույն դպրոց ընդունվելու իրավունքներից: Հրայրը փառքով է վերադարձել ռազմաճակատից, բայց աշխատանք ընտրելու, իր ուժերը գործադրելու խնդիրներում կանգնած է լուրջ դժվարությունների առաջ: Նա իր արժանապատվությունից ցածր է համարում բանվորություն անելը: Նրա վիճակը դրամատիկական է դառնում նրանով, որ սիրած աղջիկը՝ Կարինեն արդեն ավարտում է ինստիտուտը և Հրայրի կարծիքով իր շքանշանները չեն կարող Կարինեի աչքում փոխարինել բարձրագույն կրթությանը, աղջիկը կարող է գերադասել իր ուսանող ընկերներից մեկին և թողնել Հրայրին: Հրայրը հայր չունի, ընտանիքը նյութական կարիքի մեջ է: Այսպիսի պայմանների մեջ գնելով հերոսին, հեղինակը հիմնականում ճիշտ է վարվել, որ նրան ուղղել է դեպի գործարան: Վիպական լուծումը համընկնում է կյանքի ճշմարտության հետ: Բայց թվում է, թե իդուր է Հրայրի գործարան գնալը պատճառաբանված նրա հոր ընկերոջ, գործարանի պարտկաղմակերպության քարոտչարի հորդորներով: Հրայրն ինքն արդեն այնպիսի պայմաններում էր, որ ինչքան էլ բանվորություն անելը անպատվաբեր էր համարում, ուրիշ ճանապարհ չունի և վաղ թե ուշ պետք է վար հակառակ համոզման: Ընտանիքի բարեկամի խրատներով կյանքի ճանապարհ ընտրելը երիտասարդի ճակատագրի հարցը կապում է մասնավոր երևույթի հետ, հեռացնում է հասարակական պրոբլեմներից: Այս երևույթի վրա պետք է ուշադրություն դարձնել, որովհետև հերոսի վարքագիծը մասնավոր փաստից կախման մեջ գնելու այս ձևից

օգտվել է ոչ միայն Վերդյանը, այլև, օրինակ, Անահիտ Սեկոյանը: Այստեղ էլ մի տեսակ շաբլոն է ստեղծվել: Սեկոյանի վեպում Սեդայի քեռին է նրան համոզում ժամանակավորապես գյուղ գնալ, խոստանում է քաղաքում նրա համար տեղ գտնել, եթե Սեդան չուզենա մնալ գյուղում: Բարեբախտաբար խնչպես մյուս վեպերում, այնպես էլ Վերդյանի վեպում, ընտանիքի բարերարի դերը դրանով էլ վերջանում է: Հրաճրի բնավորությունը զարգանում է տիպական հանգամանքներում: Պատերազմի բռնկումից առաջ երիտասարդի համար գործարանային առօրյան առաջին օրերին թվում է տաղտուկ, տարիքով իրենից փոքր, բայց արդեն արտադրական փորձ ունեցող երիտասարդների առավելություններն իր նկատմամբ, որ դրսևորվում են սիրած աղջկա ներկայությամբ, ճնշում են Հրաճրի հոգին, նրան նորից մղում են դեպի ինստիտուտ ընդունվելու երազները: Հրաճրի համար բարձրագույն դպրոց ընդունվելու ձգտումը ոչ այնքան կարիերայի կամ նյութական ապահովության ձգտում է, որքան բարոյապես բարձրանալու, ընկերներին հավասարվելու և իր սերը վերադարձնելու միջոց: Այս իմաստով ճշմարտացի և համոզիչ է Հրաճրի հետևյալ մեկնախոսությունը. «Ոչ, ինքը փառասեր չէ, բոլորովին: Ինքը ձրգտում է վեր՝ պարզապես իր սերը ջերմ, անվտանգ պահելու համար,— իսկ այստեղ իրեն դասընթացներ էլ չեն ընդունում...»: Հրաճրի մեջ ոչ թե մեծամտության, այլ արժանապատվության զգացումն է ուժեղ, նա հոգեպես մաքուր երիտասարդ է: Կեղծ ատեստատ ձեռք բերելու գաղափարը նրան ներշնչում է «Դարդիման Անդրոն»: Թեև ատեստատը կեղծ է, բայց Հրաճրն ուզում է ինստիտուտ ընդունվել քննություններ հանձնելու միջոցով, ազնիվ ճանապարհով: Հրաճրի խարակտերի բացահայտման գործում մեծ դեր է կատարում Անդրոյի կերպարը: Մեր մյուս բաղմամբիվ վեպերում նկարագրված պորտաբույծների և ժուրիկների հետ համեմատած, Անդրոն, որպես ղեկավարվածական կերպար, ավելի հարուստ է: Անդրոն իր փիլիսոփայությունը, կյանքի մասին իր հասկացողություններն ու մոտեցումն ունի, որի շնորհիվ նա ոչ միայն բնավորություն է դառնում, այլև որոշ սոցիալական խավի խտացում: Հրաճրի և Անդրոյի փոխհարաբերությունների

միջոցով բացահայտվում է նաև Հրաչրի կենսափիլիսոփայությանը, որպես Անդրոյի փիլիսոփայության հակադրությունը: Անդրոյի կարծիքով Հրաչրն էլ իր նման «բախտ» է որոնում: «Ինչի ես էդպես գիլխոր, ինչի ես էդպես դուրս եկել քեզանից, որովհետեւ, ախպեր ջան, դու, ինչպես ամեն մեկը, բախտի ես ման դալիս, շարշարվում ես, քեզ պատեպատ ես տալիս, իսկ նա չկա ու չկա...»: Իսկ ո՞րոնք են երջանկության մասին Անդրոյի պատկերացումները: «Ունենաս ահա այդպիսի կին, չաղ, տնգոլ, ուտես, խմես, ու քեֆ քաշես քեզ համար... էհ, ինչ է որ մարդու կյանքը... էսօր կաս, էդուց չկաս: Մեկ էլ հո նորից աշխարհ չենք գալու...»: Հրաչրի և Անդրոյի միջև վաղ թե ուշ ընդհարում պետք է տեղի ունենա: Արդեն առաջին անգամ «նախագու» գնալուց հետո Հրաչրն ինքն իրեն խոստովանում է, որ ինքը բոլորովին այլ երջանկություն է փրնորում, այլ մարդ է. «Հրաչրը հիշեց «նախագուն» և սիրտը շուտ եկավ ցավից: Ահա թե որն է Անդրոյի երջանկությունը: Ո՛չ, ինքը կիսեղզվի այդպիսի երջանկությունից»: Ճիշտ է այս խոստովանությունից հետո Հրաչրը դեռ չի խզում հարաբերությունները Անդրոյի հետ, մինչև իսկ խորհուրդ է հարցնում նրանից, թե ինչպես թաքցնի աշխատանքից ուշանալու պատճառը, բայց միաժամանակ փոքր ու մեծ դեպքերի մեջ դրսևորվում է Հրաչրի մոլորությունների ժամանակավոր բնույթը: Լիզայի տանը տեղի ունեցած դեպքը ավելի պարզորոշ ցույց է տալիս Հրաչրին, որպես քաղքենիական գայթակղությունների դեմ բավական ամուր զրահավորված սովետական երիտասարդի: Սակայն հեղինակը հետադաշտում չի շեշտել Հրաչրի և Անդրոյի աշխարհըմբռնողության միջև եղած անդունդի խորությունը: Լիզայի տանից Հրաչրին անբասիր վիճակում դուրս բերելով, նա հետո դրամատիկական հանդուցալուծում չի պատկերում նրանց հարաբերություններում, ընդհակառակը այդ հարաբերությունները գառնում են անորոշ և Հրաչրի հոգեկան վարդապետն պատկերը մնում է կիսատ: Տպավորությունն այնպիսին է, որ դա հետևանք է հեղինակի կողմից նոր սյուժեով հրապուրվելու: Հեղինակը չի ցանկացել այդ երկու հակադիր հայացքների տեր երիտասարդներին և նրանց հարաբերությունները մինչև վերջ դարձնել վեպի առանցքը: Վեպի հա-

ջորդ մասում նա զրանց թողել է երկրորդ պլանի վրա և զլիս-
 ւոր հերոս դարձրել է զործարանի կոնստրուկտորական բյու-
 րոյի պետ Վարդան Ալեքսանյանին: Ճիշտ է, սկզբի էջերում
 ինչ-որ փոքր կապ կա Ալեքսանյանի և Հրայրի միջև, բայց
 այս երկուսի ճակատադրերի հարցերը իրարից անկախ լուծ-
 ւող հարցեր են և նրանց մասին կարող էր զրվել երկու առան-
 ձին վեպ: Բայց սա վերջ ի վերջո ձեռի, հեղինակի ինքնուրույն
 մտահղացման հարց է, նա կարող է այդ նույն հերոսների մա-
 սին նաև մեկ վեպ կամ վիպակ գրել և նույնքան հաջող, որ-
 քան երկուսը: Կարևորն այն է, թե ինչ է ստացվել այս կոն-
 կրետ գեպքում: Վեպի հիմնական հարցը դարձնելով Ալեք-
 սանյանի և զործարանի մյուս առաջավոր մարդկանց պայ-
 րարը էլեկտրավորի ենթակայանի նոր կոնստրուկցիա ստեղ-
 ծելու համար, հեղինակը իր բարձրացրած մյուս կենսական
 հարցերին թույլ լուծում է տվել: Հրայրը մեխանիկոսն զառ-
 նում է երկրորդական հերոս, և նրա ոչ խառակտերի, ոչ ճա-
 կատագրի հարցը չեն խորանում և լուծվում են նույնպես մե-
 խանիկոսին: Իսկ ինչպե՞ս է զարգանում Ալեքսանյանի կեր-
 պարը: Չի կարելի ժխտել, որ այստեղ ևս պարզ դրսևորված է
 հեղինակի մտքերի և հույզերի օրգանական կապը մեր ժա-
 մանակի կենդանի իրականություն հետ: Ալեքսանյանն իր հո-
 գեբանությունը ու հայացքներով ժամանակակից առաջավոր
 ինտելիգենտ մարդ է: Նրա էությունը բնորոշող ամենաաչքի
 ընկնող հատկությունն այն է, որ նա կյանքի իմաստը տեսնում
 է մարդու ստեղծագործ աշխատանքի մեջ: Հեղինակն այսպես
 է պատկերել Ալեքսանյանի այդ դիժը. «Ալեքսանյանն ինքն էլ
 չէր կարող ասել, թե ինչն է իր մեջ այդպես բորբոքում ստեղ-
 ծագործական երակը: Միայն մի բան պարզ էր՝ կարող էր տա-
 նել և ընտանեկան սղբերգությունը, և անձնական վիշտը, բայց
 չգրավել աշխատանքով, չապրել իր երազներով, չէր կարող:
 Ինչ իմաստ կունենար նրա համար կյանքը, եթե տասնապա-
 տիկ հրջանիկ լինելով ընտանիքում, հանկարծ չկարողանար
 ստեղծագործել, հնարավորություն չունենար ինչ-որ բան ավե-
 լացնել կյանքում, ինչ-որ բան ստեղծել: Դա կլիներ իսկական
 մահ: Այո՛, իսկական մահ»: «Ինչ-որ բան ավելացնել կյան-
 քում», «ինչ-որ բան ստեղծել», — այս ձգտումը դարձել է տի-

սլական մեր ժամանակի ոչ միայն ինտելիգենտի, այլև բան-
 վորի, ամեն մի աշխատավորի համար: Այս տեսակետից
 Ալեքսանյանի կերպարը հաջողված է, մանավանդ որ նրա
 դորժեկներսը համապատասխանում է նրա այս հայացքնե-
 րին: Ալեքսանյանը համառորեն կրկին ու կրկին աշխատում է
 իր կոնստրուկցիայի վրա, կարողանում է դրանով հրապուրել
 առաջավոր, ազնիվ կոնստրուկտորներին, Մոսկվայում հա-
 մարձակ հայտարարում է նախորդ կոնստրուկցիայի հնացած
 լինելու և իրենց ստեղծածի նպատակահարմարության մասին,
 թեև հինը իր աներոջ, ուսուցչի կոնստրուկցիան է: Ալեքսան-
 յանը որոշ չափով նաև անհատականացված է: Նա ամեն բու-
 նից ավելի վախենում է սուբյեկտիվ վերաբերմունքից դեպի
 ուրիշ մարդիկ, ջանում է ամենստիպել հարցերում էլ լինել ան-
 կողմնակալ ու ճշմարիտ: Գալով այն եզրակացության, որ
 «ՎԻԵՆԱ-ի»՝ իր աներոջ կազմած սխեման «խանգարում է»
 իսկական ենթակայանի ստեղծմանը, նա անընդհատ տատան-
 ւում է, թե չլինի՝ թե իր մեջ այդ մտքերը առաջանում են դե-
 պի իր աները տածած բացասական վերաբերմունքից: Հեղի-
 նակն ասում է, թե «ազատ շունչ քաշից», հրե այդ նույն բանը,
 այսինքն հին կոնստրուկցիայի ենթակայանի անպիտք լինելու
 մասին մտքերը հաստատեց էլեկտրալաբորատորիայի վարիչ
 Խոջանիթյանը: Ալեքսանյանն արտաբուստ «չոր» ու «խստա-
 հայաց» մարդ է, բայց ներքուստ միամիտ, մանկան պես ան-
 կեղծ, իսկ աշխատանքի մեջ սլահանջկոտ և անդիջում: Բավա-
 կան դիպուկ է բնորոշում նրան կարիերիստ Բալյանը, Ալեք-
 սանյանի մեջ նկատելով «դիպլոմատիական» ձևեր և շահասկա-
 նալով, որ Ալեքսանյանն այդ ձևերը բանեցնում է միայն այն
 նպատակով, որ Բալյանին դրկի իրենց անհաջողությամբ ու-
 րախանալու հաճույքից: «Այդ երբվանից էր Ալեքսանյանը դիպ-
 ւոմատ դարձել: Եվ ինստիտուտում սովորելիս, և բանակում,
 և ասպիրանտուրայում նա բոլորովին այլ էր, հրեխա, իսկա-
 կան հրեխա: Երբեք չէր մտածի, թե ինչ է թաքնված այս կամ
 այն մարդու խոսքերի տակ: Այնպես սարդ էր նայում մարդ-
 կանց, հալած յուզի պես ընդունում ասածը: Այս մեկ-երկու
 ամիսը ինչքան բան փոխեց»: Սակայն Ալեքսանյանի բնա-
 վորության մեջ առանձին մեծ փոփոխություն չի կատարվել,

նա նույն անկեղծ և անմիջական մարդն է, միայն ինքն իրեն սովորեցնում է զգուշ լինել Բալյանի հետ: Նա մինչև վերջ ստեղծագործական աշխատանքին նվիրված լավատես, համեստ և աշխատասեր մտավորական է, սովետական այն մարդկանցից, որոնք չեն ուզում, որ «այրուղ այսօրը խեղդի ամեն ինչ», ուզում են թռչել դեպի ապագան, ստեղծագործել ապագայի համար:

Սակայն Ալեքսանյանի կերպարը, այսպիսի լավ կողմեր ունենալով հանդերձ, որոշ չափով կրկնություն է դրականության մեջ: Եվ այդ այն պատճառով, որ կրկնություն է հին և նոր կոնստրուկցիաների պատմությունը, որի շուրջը և զարգանում է կերպարը: Գրականության մեջ, մանավանդ դրամատուրգիայում և վեպում, երևան եկան շատ երկեր, որոնց հիմնական կոնֆլիկտն այն էր, որ հին սերնդի գիտնականները կամ կոնստրուկտորները ամեն կերպ խանգարում են նոր, երիտասարդ գիտնականների աշխատանքներին, ընթացք չեն տալիս նրանց դոկտորին՝ իրենց փառքը, կարիերան նրանց չգիջելու համար:

Ժամանակի երիտասարդ մարդու ճակատագրի, նրա բնավորության հարցեր է շոշափում Աբիգ Ավագյանի «Նազելի Դալարյան» վեպը: Ավագյանի հերոսուհին շատ բանով տարբերվում է նախորդ վեպերի հերոսուհիներից: Նա դեռ լրիվ սովետական մարդ չէ: Իր կյանքի սկզբնական տարիները Նազելին անց է կացրել արտասահմանում և ապագայի մասին նրա հրազները պտտվում են ճոխ, անաշխատ կյանքի, դեղիցիկ հագուստների, արկածային սիրո և նման բաների շուրջը: Բայց Նազելին ընտանիքի հետ հայրենիք գալով, ընկնում է այնպիսի պայմանների մեջ, որ թեև նրա այդ հրազներ չեն փոխվում, բայց նա չի էլ զրորվում քաղքենիության ճահիճը, չի դառնում ամուսնացած մարդկանց զայթակղեցնող կին: Նրա մեջ հակասութուններ կան: Շփացած կյանքի մասին նրա հրազները կեղև են, որի տակ թաքնված է մեծ, հետաքրքիր կյանքի ծարավը: Իր հանցավոր հրապուրանքի մեջ մերկացվելով, Նազելին վերագառնում է դեպի այն երիտասարդը, որը նրա մեջ լավը տեսնելով, հավատարիմ սպասում էր նրան: Այսպիսի լուծումը հաջողվել է ճշմարտացի հնչեցնել և շոշա-

փելի գծագրել Նազելիի ապագան, որպէս կյանքի այն շրջա-
դարձային քայլն անող կնոջ ատագա, որը պետք է սկսի ապ-
րել նոր կյանքով, ոչ միայն իր, այլև սիրած ազնիւ մարդու
և հասարակութեան համար: Իր պարզ սլուծեով և հերոսի հո-
գեբանական խորութեամբ Աբիդ Ավագյանի վեպը վկայու-
թյուններից մեկն է այն բանի, որ բիշ հերոսներով հոգեբա-
նական վեպը զարգացման հեռանկարներ ունի:

Ինչ են ասում վերջին շրջանի սովետահայ վեպի ստեղ-
ծած այս կերպարները, որոնց մասին խոսվեց վերևում:

Նաիրի Զարյանի Արամ Անանակյանը, Շահեն Քաթիկ-
յանի Սամվել Արմենյանը, Անժելա Ստեփանյանի Անի Սու-
րինյանը, Սերո Խանդավջանի Քաջանց Գարեգինը գեղարվես-
տական այնպիսի կերպարներ են, որ եթե համեմատենք նա-
խորդ շրջանի սովետահայ վեպի ստեղծած կերպարների հետ,
չենք կարող չգիտել դրանք որպէս մեր գեղարվեստական ար-
ձակի լուրջ նվաճումներ: Դրանք սովետական մարդու բնավո-
րություններ են, որոնց համար կյանքը պայքար է մարդկու-
թեան նոր նվաճումների, կյանքի անընդհատ առաջադիմու-
թեան, սովետական ժողովրդի բարգաւաճման համար: Նրանք
կերտված են հոգեբանական խորութեամբ, բնորոշ միջավայ-
րով և ճշմարտացի հարաբերութեաններով այդ միջավայրի
հետ:

Մեր վեպերում երեացին նաև այնպիսի բնավորութեան-
ներ, որոնք հանդիսանում են ժամանակի մի այլ էական կող-
մի խտացումը: Ոչ թե որպէս թշնամի, մեր կյանքի առաջադի-
մութեանը դիտակցաբար խանգարող մարդիկ կան մեր հա-
սարակութեան մեջ, այլ իրենց հոգեբանութեամբ ու գործելա-
կերպով հետ նայող, իրենց անձնական բարեկեցութեանը,
կարիերան ժողովրդական գործից բարձր դասող գաղափարա-
ւոր կ մարդիկ: Դրանց կերպարները նույնպէս նախորդ շրջա-
նի վեպերի համեմատութեամբ ավելի լիարժեք և ճշմարտացի
են:

Նվ, այնուամենայնիւ, ժամանակակից մարդու բնավորու-
թեան մեծ խտացումներ տալու տեսակետից սովետահայ վեպը
գեռ հեռու է այժմյան պահանջկոտ բնութեանը սպասելիքներն
արդարացնելուց, և զգալիորեն հետ է մնում սովետական վեպի

ներկայումս ձեռք բերած նվաճումներից: Այս ասպարեզում ևս դեռ զգալի են սխեմատիզմի, նկարագրաչնության, ինչպես նաև տեղ-տեղ աղգային սահմանափակության տարրերը:

Սակայն միաժամանակ չի կարելի շնչել, որ սովետահայ վեպը ներկայումս ասլորում է ժամանակի մարդու լիարժեք, հարուստ բնավորութուն ստեղծելու պրոցես և հիշյալ կերպարները վկայություն են ոչ միայն այդ ուղղությամբ գործադրվող լուրջ ստեղծագործական ջանքերի, այլև դրանց ասպսղա հաջող արդյունքների:



Վերջին տարիների սովետահայ վեպը աչքի ընկավ թեմատիկական հարստությամբ: Ռեուլյուցիոն ոչ-հեռու անցյալը, Հայրենական մեծ պատերազմը, սովետական իրականության շատ բաղմազան կողմեր և կյանքի տարբեր բնագավառներ, մասնավորապես սոցիալիստական դժուր և ստեղծագործական ինտելիգենցիայի աշխատանքը դարձան վեպի հիմնական թեմաներ: Վիպական ժանրի նյութ դարձավ նաև արտասահմանի, մասնավորապես գաղութատիրության լուծը թոթափող երկրների աշխատավորների և սփյուռքի հայության կյանքն ու պայքարը: Թեմատիկայի տեսակետից վեպը համընթաց քայլից այն մեծ խնդիրների հետ, որոնք ծառացած են սովետական ժողովրդի և կոմունիստական պարտիայի առջև, մի հանգամանք, որ վկայում է արձակի այդ կարևոր ժանրի գաղափարական առողջ լիցքի և կյանքի հետ սերտ կապի մասին:

Սակայն թեմատիկական հարստությունը իր հետ չբերեց դեղարվեստական մակարդակի անշեղ բարձրացում: Սովետահայ վեպը ոչ ամբողջությամբ, բայց իր զգալի մասով, մնաց խրոնիկայի, դեպքերի նկարագրության մակարդակի վրա: Նկատվեց բաղմասլան, բաղմահերոս վեպերի միջոցով իրականության գեղարվեստական իմաստավորման տենդենցը, բայց հասնելով առանձին հաջողությունների, այդ ժանրը մեծ արդյունքներ չտվեց: Բաղմասլան վեպերը կյանքի կոչվեցին իրականության առանձնահատկությունների, ժամանակի կա-

ընտրագույն իրադարձությունների լայն ընդգրկման, կյանքի օրինաչափությունների խոր բացահայտման նշանաբանով: Դրանք «բաց» կամ «օբյեկտիվ» վեպի այն տարատեսակն էին, որոնք հնարավորություն՝ են տալիս վեպի մեջ պատկերել մեծ կոլեկտիվների կյանքը, մի ընդհանուր միասնական պրոբլեմի շուրջը միացնել շատ հերոսների ճակատագրեր, իմաստավորել մեծ տեղաշարժեր: Սակայն վիպասաններից ոմանց տաղանդի, վարպետության պակասի, վեպի մեծ ծավալով հրապուրվելու հանգամանքները թույլ չտվին օգտագործել բազմապլան վեպի այդ մեծ հնարավորությունները: Նույնիսկ այնպիսի մեծ, ճակատագրական իրադարձություններին նվիրված վեպերը, ինչպիսիք էին մոտիկ ուեոլյուցիոն անցյալը և Հայրենական մեծ պատերազմը, ավելի շատ վեպ-խրոնիկա են, քան թե վեպ-էպոպեա: Ամենահաջողված բազմապլան վեպերի մեջ անգամ զերակշռում են զեպրերի նկարագրությունները և ոչ թե հերոսների ճակատագրերի, նրանց ներքին զարգացման պատկերները:

Ժամանակակից վեպում զգալի տեղաշարժեր կատարվեցին վեպի տեսակների և ժանրերի բազմադանության առումով: Ծավալուն բազմապլան վեպերի կողքին հրապարակվեցին այնպիսի երկեր, որոնք լինելով «բաց» վեպեր, այսինքն չսահմանափակվելով մեկ-երկու հերոսի բացառապես հոգեկան կյանքի պատկերմամբ, միաժամանակ իրենց ձեռք լրիվ բազմապլան վեպեր չէին: Նրանք ունեին շատ հերոսներ, բայց ոչ շատ պլաններ, ոչ մեծ ճյուղավորվածություն: Այդ վեպերի դրական հատկանիշը ժողովրդի հասարակ մարդկանց կենդանի և ճշմարտացի կերպարների ստեղծման մեջ էր: Այդ վեպերի համար ես բնորոշ էր սյուժեի տեղ կոնկրետ պատմական զեպրերի հաջորդականություն դնելը պրոծոլությունների հիմքում, բայց զեպրերի մեջ խիստ ընտրություն կատարելու հետևանքով, վիպասանները հասնում են սեղմության և համատարաբար ավելի շեշտված արտահայտչականության:

Փոքր թվով վեպեր ընդհանուր դժեր ունեն «փակ» վեպի,— քիչ հերոսներով հոգեբանական վեպի հետ,— որն ապացույց է այն բանի, որ այդ տեսակի վեպը չի սպառել իր հնարավորությունները իրականության զեղարվեստական արտացոլ-

ման համար և մեր ժամանակներում ևս զարգացման հեռանկարներ ունի:

Առաջ եկան նաև վեպի այնպիսի ժանրեր, որոնք առաջներում բնորոշ չէին սովետահայ վեպի համար՝ գիտաֆանտաստիկական վեպեր և արկածային վեպեր: Քանակի տեսակետից այդ ժանրի վեպերը դեռ աչքի ընկնող տեղ չեն գրավում, բայց նրանց դրած հիմքը բավական հուսատու է:

Զարգացավ պատմավեպը: Վեպի այդ տեսակը կարողացավ գեղարվեստորեն իմաստավորել հայ ժողովրդի պատմության ամենահետաքրքիր և հարուստ էտապները և պատմական դործիչներին: Փորձեր արվեցին պատմավեպի միջոցով պատկերել նաև հայ ժողովրդի ունեցուցիոն առաջին սերնդի կյանքն ու դործերը: Սովետահայ ժամանակակից պատմավեպի նվաճումներն այնքան լուրջ են, որ նա արժանի է հատուկ ուսումնասիրության:

Վեպ ստեղծելու վարպետության պակասը ամենից ավելի պարզորոշ արտահայտվեց վիպական սյուժեի կառուցման և մեթոդի ու ոճի հարցերում: Վեպերի մեծամասնության մեջ սյուժեն կառուցվում է ոչ թե որևէ միասնական պրոբլեմի շուրջը, ոչ թե բխում է վեպի հիմնական կոնֆլիկտից, այլ կյանքում տեղի ունեցած իրադարձություններից, դրանց հաջորդական ընթացքից: Այսպիսի սյուժեն ունի այն դրական կողմը, որ հավաստի, կյանքի փաստերի վրա կառուցելով երկը, կասկած չի թողնում նկարագրված հրեույթների ճշմարտացիության վերաբերյալ և այդ պատճառով ճանաչողական արժեք է ներկայացնում: Բայց ունի այն լուրջ բացասական կողմը, որ հնարավորություն չի տալիս գեղարվեստական մեծ ընդհանրացման, խտացման համար: Բնորոշ է, օրինակ, որ դեպքերի սյուժեով ստեղծված երկերի մեջ կան կենդանի, ճշմարտացի բնավորություններ, բայց չկան գեղարվեստական տիպեր, բնավորությունների խտացումներ, չկան մեծ մասշտաբի կերպարներ: Հավաստաբիմ մնալով իրական դեպքերին, սեփական աչքով տեսածին ու լսածին, հեղինակները համեմատաբար քիչ են զիմում ստեղծագործական հրեակայության օգնությանը և չեն կատարում գեղարվեստական մեծ ընդհանրացումներ:

Ավելի մեծ վնաս բերեց վեպերին միասնական պրոբլեմի բացակայությունը և խախուտ, պատահականությունների և զուգադիրպոյությունների վրա կառուցված սյուժեն: Տրամաբանությունից զուրկ սյուժետային հենքը բնորոշ է մանավանդ մեծածավալ մի շարք բաղմապլան վեպերի համար, որպիսի հանգամանքը հնարավորություն չի տվել ստեղծել կենդանի խարակտերներ՝ զարգացման պատմությամբ:

Վերջին տարիների վեպը մի անգամ էլ ապացուցեց, որ ռեալիստական ծավալուն արձակը առանց կուռ սյուժեի չի կարող հասնել ղեղարվեստական գործի մակարդակին և վիպասանները առանձնապես մեծ անելիքներ ունեն այս առումով ուսումնասիրելու և զարգացնելու համաշխարհային, ռուսական և հայ դասական վեպի տրադիցիաները:

Սովետահայ վեպի մեթոդը ընդհանուր առմամբ սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդն է,—գաղափարական արվեստի դիրքերից կյանքը դիտելու և մարքսիստական էսթետիկայի սկզբունքներով իրականությունը ճշմարտացի, իր բնորոշ կողմերով վերարտադրելու մեթոդը: Սակայն վեպերի մի մասի մեջ մինչև այժմ էլ իրենց զգալ են տալիս վերացական հոստորականության և նատուրալիզմի տարրերը: Հեղինակի հայացքների մերկապարանոց շարադրանք, որն արվում է հաճախ պաթետիկ ոճով, իրականության էական կողմերի փոխարեն նկարում, որը ներկայացվում է ղեղարվեստական ճշմարտության հավակնություններով,—այս ձևով են արտահայտվում սոցիալիստական ռեալիզմից շեղվելու դեպքերը: Նատուրալիզմի տարրերն արտահայտվում են նաև նկարագրայնության: Կերպանցության մեջ հերոսների հոգեբանության պատկերման համեմատությամբ: Այս բնույթի նատուրալիզմը տանում է դեպի վեպերի անհարկի մեծ ծավալ: Ժամանակակից վեպերից շատերը բավկացած են երկու-չորս հատորից, որոնցից յուրաքանչյուրը հաճախ 600—700 էջ է:

Սակայն այս թերություններով չեն որոշվում ժամանակակից վեպի զարգացման հիմնական տենդենցները:

Սովետահայ վերջին տարիների վեպերի համար աստիճանաբար, իսկ 1960—1962 թվականների ծավալուն արձակի

Համար ավելի ու ավելի զգալի սկսում է բնորոշ դառնալ վեպի սեղմությունը, սրոբլեմայնությունը և կուռ սյուժեն: Զափա-
զանց մեծ ծավալով նկարագրական վեպերը շուտով թերևս
դառնան անցած էտապ: Մյուս կողմից երևան եկան այնպիսի
ծավալուն վեպեր, որոնք լիովին արդարացնում են իրենց ծա-
վալը, չեն տառապում նատուրալիզմի և նկարագրայնության
արատներով:

Նույն ժամանակաշրջանում և նույն թեմայով ստեղծված
վեպերի մեջ (Հատկապես պատմառևույժություն թեմայով) նը-
կատվում է երկու ծայրահեղություն—խախտտ սյուժեով խիստ
մեծ ծավալով վեպ և կուռ սյուժեով սեղմ ու սլացիկ վեպ: Հաջ
ժողովրդի ռևույժություն դարթոնքին նվիրված մի քանի վեպեր,
օրինակ Գ. Մահարու «Երիտասարդության սեմին» կենսագրա-
կան տրիլոգիան, Նաիրի Զարյանի «Պարոն Պետրոսն ու իր
նախարարները», Աղավնու «Շիրակ», Անահիտ Սահինյանի
«Ծարավ» վեպերը ծավալի, ոճերի և տեսականների տարբերու-
թյամբ հանդերձ այնպիսի վեպեր են, որոնք բնորոշ են ժա-
մանակակից վեպի զարգացման տենդենցների համար: Մեծ
իրադարձությունների ճշմարտացի արտացոլումը փոքր ծա-
վալի վեպի մեջ, գործողությունների զարգացման նպատակա-
սլացությունը, կերպարների կենդանությունը,—ահա այն հատ-
կանիշները, որոնցով աչքի ընկան այդ վեպերը:

Սակայն միաժամանակ դժվար է պնդել, որ ռևույժիա-
յի ժամանակաշրջանն իր հարստությամբ ու բարդությամբ, իր
բովանդակ հերոսականությամբ արժանի գեղարվեստական
մարմնավորում է գտել այդ վեպերում: Աչքի է ընկնում այն
սլակասությունը, որ հեղինակները ոչ այնքան աշխատում են
հարուստ դեպքերի և պատմական անցքերի հիման վրա գե-
ղարվեստական մեծ բնդհանրացումներ կատարել, որքան հա-
վատարիմ մնալ այն իրադարձություններին, որոնց նրանք ա-
կանատես են եղել անձամբ: Դրանով էլ բացատրվում է այն
իրողությունը, որ վեպերում կան խարակտերներ, նրանցից
շատերը հաջողված են, ճշմարտացի և համոզիչ,—բայց չկան
մեծ խտացումներ: Ռևույժիայի դարաշրջանի մարդը, որ գա-
լով աշխարհը վերափոխելու գիտակցությանը, այդ վերափոխ-
ման համար կովի էր դնում չմտածելով իր անձի, նույնիսկ իր

դասակարգի, այլ աշխատավոր մարդկության, ամբողջ մարդկային ցեղի լավագույն ապագայի մասին, մի հերոս էր, որն արժանի էր ավելի մեծ խտացման: Մեծ ընդգրկումների հերոսի փոխարեն վեպերում կան լավ, անձնազոհ մարդիկ, բայց չկան տիպեր, այնպիսի կերպարներ, որոնց անունները մնային ժողովրդի շուրթերին, ինչպես ասենք, մնացել են Չապաևի, Կիրիլլ Իզվեկովի, Լեինսոնի անունները:

Հեղինակները կարծես հենց սկզբից իրենց վեպերը գրելիս չեն առաջնորդվել տիպեր ստեղծելու, նրանց միջոցով իրենց գաղափարները մարմնավորելու սկզբունքով, այլ շտապել են իրենց տեսածն ու ապրածը հաղորդել ընթերցողին:

Այս թերութունը բնորոշ է նաև Հայրենական պատերազմին նվիրված նույնիսկ հաջողված վեպերի համար: Հրաշյա Բոչարի «Մեծ տան զավակները», Սևունցի «Գերիները» տվին սովետական շարքային ղինվորների հմայիչ կերպարներ, նրանց միջոցով պատկերելով հայ ժողովրդի ինտերնացիոնալիզմն ու մարդասիրութունը, բայց տիպեր, մանավանդ սովետական բանակի հրամանատարների կերպարներ՝ չստեղծեցին.

Ժամանակակից սովետահայ վեպի հետ քիչ թե շատ հանդամանալից ծանոթութունը չի կարող չբերել այն եզրակացությանը, որ ղեկարվեստական մակարդակով համեմատաբար բարձր են մեր օրերի սովետական մարդկանց կյանքին ու գործերին նվիրված վեպերը:

Այդ վեպերը տարբեր են իրենց ձևով, մեկի մեջ գերակշռում է դրամատիզմը, մյուսի մեջ էպիկական պատմեցածներ, մեկը բազկացած է երկու, մյուսը՝ երեք հատորից, իսկ երրորդը մի փոքրիկ գիրք է, բայց նրանց մեջ շատ բան կա հայ կլասիկ վեպից, որն արտահայտվում է միասնական պրոբլեմի գոյության, նրա հստակության, սյուժեի տրամաբանականության մեջ: Վեպերի բովանդակութունը նոր է, և կլասիկ վեպից ավանդաբար անցած ձևերի տարրերը ընդօրինակում չեն, այլ էսթետիկական նվաճումների ստեղծագործական ըմբռնման և կիրառման արգասիք:

Շ. Թաթիկյանի «Նրա ճանապարհը», Ա. Սահինյանի «Խաչողիներ», Անժելա Ստեփանյանի «Ամառնամուտ», Սերո Խանդադյանի «Հողը», Բաղրատ Ուլուբաբյանի «Հայրենի հող»

վեպերի համար բնորոշ է պրոբլեմայնությունը, վիպական պրոբլեմի սերտ կապը մեր օրերի հրատապ հարցերի հետ և ուշադրությունը դեպի մարդու ներքնաշխարհը, հոգեկան զարգացումն ու ճակատագիրը: Այս վեպերի մեջ արդեն համեմատաբար ավելի ցայտուն ու կենդանի գծերով երևաց մեր ժամանակի սովետական մարդը իր կենսասիրությամբ, հայրենասիրությամբ, առաջավոր դիտությամբ զինված մարդը: Սամվել Արմենյանը, Անի Սուրինյանը, Քաջանց Գարեգինը, Գևորգ Սարոյանը սովետական երիտասարդության այն լավագույն ներկայացուցիչներն են, որոնց կյանքի նպատակը իրենց ժողովրդին ծառայելն է:

Դեռևս չի կարելի ասել, թե սովետահայ վեպն արդեն տվեց մեր ժամանակի մարդու լիարժեք կերպարը, կատարեց իր գլխավոր խնդիրը, բայց այս հերոսներն արդեն անվիճելի ապացույցներ են, որ առաջիկայում սովետահայ վեպը ավելի համարձակ կմոտենա այդ խնդրի կատարմանը:

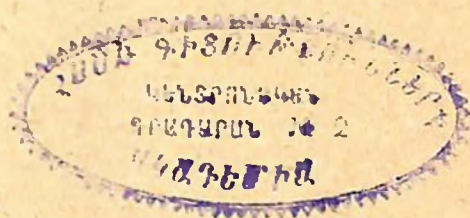
Ինչպես ասվեց պարտիայի XXII համագումարում, սովետական դրականությանը դեռ պակասում է այն համարձակությունը, որն անհրաժեշտ է կյանքն իր խորությամբ ու բարդությամբ արտահայտելու համար: Այս թերությունն ամբողջությամբ վերաբերում է սովետահայ վեպին: Մեր ժամանակակից վեպերում ևս կյանքի բարդ երևույթների մասին խոսվում է «կիսատ-պոատ, կցկտուր», գրողները հաճախ բավարարվում են արձանագրելով հակասությունները և խուսափում են նրանց գեղարվեստական բացահայտումից: Վեպերի հերոսները սովորաբար չեն մտածում ու փիլիսոփայում ժամանակի կարևոր խնդիրների և հակասությունների մասին, այլ միայն կրկնում են հանրահայտ դրույթները կամ փոքր համեմատություններ են անում, այն էլ ժողովրդական հին առածների օգնությամբ: Կերպարների ստեղծման հաջողությանը պակաս չի խանգարում վիպասանների կողմից ժամանակակից մարդու գործունեության, ստեղծագործության ասպարեզի կոնկրետ կողմի իմացության բացակայությունը:

Չնայած լուրջ թերություններին, վերջին տասնամյակի սովետահայ վեպը ձեռք բերեց որոշակի նվաճումներ: Հաղթահարելով շատ դժվարություններ, և առայժմ թեև ոչ շատ մեծ

քայլերով, բայց սովետահայ վեպը գնում է դեպի պարզու-
թյուն ու խորություն և ոչ թե դեպի մակերեսային լայնություն:
Վեպի բովանդակությունը գառնում է ոչ թե դեպքն ու իրա-
դարձությունը, այլ մարդու ճակատագիրը, նրա ներքին զար-
գացման պրոցեսը և ապագան: Լավագույն վեպերը ձգտում են
մեր էպոխայի հիմնական գծերի մասին գաղափար տալ ոչ
թե իրադարձությունների նկարագրությամբ, այլ սովետական
մարդու խարակտերի զարգացման պատմությամբ, նրա ճա-
կատագրի լուծման միջոցով, որը և հանդիսանում է իսկական
արվեստի ճանապարհը:

ԲՈՎԱՆԳԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Ներածության փոխարեն	5
Վկայերի թիվաթիվան	27
Վկայերի տեսակները	43
Պրորբեմ, սյուժե, բնավորություն	59
Մեթոդի և ոճի մի քանի հարցեր	92
Սովետական մարզու կերպարը վկայերում	169



ԶՎԱՐԹ ՀՈՎՀԱՆՆԵՍԻ ՂԱԻԿԱՍՅԱՆ
ЗВАРТ ОГАНЕСОВНА ГУКАСЯН

ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՅ ՍՈՎԵՏԱՀԱՅ ՎԵՊԸ
(1953—1963)

Տպագրվում է Հայկական ՍՍՌ ԳԱ Մ. Արեղյանի անվան
գրականության ինստիտուտի գիտական խորհրդի հանձնարարությամբ

Պատ. խմբագիր՝ Ս. Բ. ԱՂԱԲԱԲՅԱՆ
Հրատ. խմբագիր՝ Ս. Ա. ԱՆԱՍՏԱՍՅԱՆ
Ներառչական ձևավորումը՝ Յու. Հ. ԱՌԱՔԵԼՅԱՆԻ
Տեխ. խմբագիր՝ Հ. Լ. ԳՈՐՈՅԱՆ
Սրբադրիչ՝ Ս. Կ. ԶԱՔԱՐՅԱՆ

ՎՖ 08383, հրատ. № 2407, ԽՀԽ № 901, պատ. 120, տպաքանակ 1500

Հանձնված է տրտադրության 16/III 1964 թ., օտորադրված է
տպագրության 6/VIII 1964 թ., տպագրական 15,12 մամուլ,
հրատ. 10,76 մամուլ, թուղթ $84 \times 108^{1/32}$: Դիմել կազմով 53 կ.

Հայկական ՍՍՌ գիտությունների ակադեմիայի հրատարակչության
տպարան, Երևան, Բարեկամության, 24:

ԳԻՆԸ 53 ԿՈՊ.

ԳԱԱ Հիմնադրադ Գիտ. Գրադ.



220035337

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՌ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱՅԻ
ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ

ԵՐԵՎԱՆ, 1964