

ԼԱ.ԱՍՄԱՐՅԱՆ

ՎԱՀԱՆ
ԹԵՔԵՅԱՆ



АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. М. АБЕГЯНА

ЛЕВОН АСМАРЯН

В А А Н Т Е К Е Я Н
ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1971

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
Մ. ԱՐԵՂՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ԼԵՎՈՆ ԱՍՄԱՐՅԱՆ

Վ.Ա.ՀԱՆ ԹԵՓԵՅԱՆ
ԿՅԱՆՔԸ ԵՎ ՍՏԵՂԺԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ

A 46567
1959



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿԱԶՄՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ

1971

Ուսումնասիրությունը նվիրված է հայ նշանավոր բանաստեղծի և հասարակական գործչի կյանքին ու գործունեությանը: Վահան Թեքեյանը ներկայացվում է որպես բանաստեղծ, արձակագիր, հրապարակախոս, գրականագետ, խմբագիր: Վահան Թեքեյանի կյանքն ու գործունեությունը սուսահանդիմանում են ժամանակի: Հասարակական-պատմական ֆոնի վրա:



1878—1945

Ն Ե Ր Ա Ծ ՈՒ Թ Յ ՈՒ Ն

Լինում են գեղեցկություններ, որոնց մարդ սիրահարվում է առաջին իսկ հայացքից: Դրանք պարզ ու անմիջական գեղեցկություններն են: Սակայն և կան դժվար ընկալելի գեղեցկություններ: Ժամանակ ու տարածություն է պետք նրանց ընկալելու համար: Եվ երբ աստիճանաբար խորանում ես նրանց էության մեջ, այնժամ անկարելի է այլևս անտարբեր մնալ: Այդպիսի մնայուն, բայց դժվարին ձևով ընկալվող գեղեցկության հետ կարելի է համեմատել Վահան Թեֆեյանի ստեղծագործությունը:

Վահան Թեֆեյանը արևմտահայ դասական պոեզիայի վերջին և սիյուոֆահայ պոեզիայի առաջին խոշոր դեմքն է:

Անցյալ դարի 90-ական թվականներից նա մտավ գրական ասպարեզ, մամուլում ապագրելով առաջին ստեղծագործությունները. 1901-ին հրատարակեց առաջին գիրքը:

Ինչպես ամեն մի բանաստեղծ, այնպես էլ Թեֆեյանը ունեցավ նախապատրաստական շրջան: Բանաստեղծի առաջին ժողովածուն արտահայտությունն է այդ շրջանի, առանց որի նա քերես անկարող լիներ գրավել բանաստեղծական դժվարին բարձունքները: 1900-ական թվականների նրա բանաստեղծություններից լավագույնները այդ բանի ապացույցն են:

Թեֆեյանը 19-րդ և 20-րդ դարերի սահմանագծում, արևմրտահայ հազվագյուտ գրագետներից մեկն է. որին բխտ վինակվեց ղիպվածաբար փրկվել Մեծ եղեռնից և մոտ հիսուն

տարվա գրական-հասարակական ուղի անցնել: Գրեթե ուղեկյանքի ընթացքում նա կրել է պանդուխտի տառապալից հակառակը:

Սակայն տառապանքի մեջ անգամ, նա փայլել է իր ինքնուրույն ուղին: Իսկական բանաստեղծի ուղին: «Ու Թեֆեյանը մեկն է մեր մեծագույն բարեբարներեն, — գրում է Վ. Վահյանը, — անոնցմե՝ որոնք եղան արցունք՝ ցամփեցնելու համար արցունքը մեր ժողովուրդին, սեր՝ բաշխվելու համար իբրև մեղեդի ու մխիթարանք, զայրույթ՝ պատումասելու համար մոլեգնությունը շարիֆին, և հավատք՝ փարատելու համար վնասությունը մամառոդներուն և ոգեշնչելու զանոնք՝ ալ «հիմա մոտ, մոտեցած... Նըշալույսին տեսիլքովը»¹:

Հարուստ ու բազմագույն է Թեֆեյանի երանգապնակը: Գրել է գրական զանազան ժանրերով, ստեղծել խոհական բանաստեղծության անկրկնելի նմուշներ, ինչպես նաև խոհականը համադրել ֆնարական բանաստեղծության հետ: Իրան՝ նրան տեղ են ապանովում դարասկզբի արևմտահայ երևելի բանաստեղծների՝ Մ. Մեծարենցի, Սիամանթոյի, Գ. Վարուժանի, Ռ. Սևակի կողմին:

* * *

Աբղուլ Համիդի տիրապետության շրջան. այս ժամանակ էր, որ ասպարեզ մտավ Թեֆեյանը:

Հայաստանը դարերի մղձավանջում տեսել էր հուր ու արյուն, ավեր ու ավարատություն, ապրել դժվարին պահեր, բայց նրա պատմության ամենադժվարին շրջանը բուրֆական վայրագ տիրապետության շրջանն է:

Աբղուլ Համիդի տիրապետությունը ամենամոռայլ, ամենաբարբարոսական շրջանը եղավ արևմտահայության կյանքում:

Աբղուլ Համիդը ամեն կերպ ջանում է հայաշինչ իր փառականությունը վերջնական լուծում տալ: Նա արգելում է «Հայաստան» բառը և հայկական փառաբանների անունները

¹ «Անի», 1948, № 9—10, էջ 451:

պաշտոնական ֆարսեզներում գործածելը: Սահմանափակվում են հայ պատրիարքարանի իրավունքները, փակվում դպրոցները, արգելվում հայոց պատմության դասավանդումը, հայ ազգային հերոսների հիշատակումը թերթերում և այլուր: Սկսվում է կամայականությունների և վայրագությունների մի շրջան, երբ բոլորովին չէր ապահովվում հայ բնակչության կյանքը և գույքը: Խրախուսվում էին թալանը, բարբարոսությունները, կստորածները: Այդպիսի ձևերով, ինչպես և ծանր հարկերի միջոցով, սուլթանը և իր համախոհները ձրգտում էին բաղձալի նպատակին, արևմտահայության բնաջնջմանը, գաղթին կամ ձուլմանը: 90 և 900-ական թթ.-ի սկզբին կոտորածներին զոհ գնացին 300.000 մարդ:

Իհարկե, բնակչությունը դիմադրում էր բռնակալությանը (հիշենք Սասունի ապստամբությունը 1900-ի սկզբին): Երկրում տիրում էր անելանելի վիճակ: «Մղձավանջ». այսպես է կոչում սուլթանի տիրապետության տարիները բուրժ գրողներից մեկը՝ Ջելալ Նուրին:

Երկրի ներսում, 1905 թվականի ռուսական հեղափոխության ազդեցությամբ, բուրժուական մտավորականության որոշ շրջաններում խմորումներ են նկատվում, որոնք հասցրելու են 1908 թ. հեղափոխությանը:

Տապալվեց սուլթանի տիրապետությունը և թվում էր, թե որոշ բարեփոխումներ կլինեն Երկրի ներսում, բայց այդ բոլորը միայն պատրանք էղավ: Երկրի գլուխն անցած ազգային-բուրժուական «Երիտասարդ բուրժեր» կուսակցությունը հեղափոխությունն օգտագործեց իրականացնելու ռեակցիոն, պատմության մեջ չտեսնված ֆաղափականությունը: Եվ շարունակեց հայերի բնաջնջումը Արևմտահայաստանում:

1890—1900-ական թթ.-ին արևմտահայ մշակույթը ապրում է մի ծանր շրջան:

Գրաֆիկությունը խստացավ: Սուլթանի հրամանով փակվեցին հայ պարբերականները («Հայրենիք» և այլն), հայ քատրոնը: Հայրենի ծննդավայրից հեռու, մեկընդմիջտ աչքերը փակեց բեմի մեծատաղանդ վարպետ Պ. Աղամյանը:

Սիրանուշը, Ա. Արմենյանը և քատրոնի այլ ուժեր հանգրվան գտան Կովկասում: 1898-ին աղփատության մեջ վախճանվեց հայ երաժշտության խոշոր երախտավոր Տիգրան Չուխաշյանը: 1890-ական և 1900-ական թթ.-ի սկզբին Պոլսից հեռացան այդ շրջանի նկարիչներից Ա. Ֆերվանյանը և Տ. Նաւյանը: Նրանք ստեղծագործության վայր ընտրում էին արտասահմանը՝ Փարիզ և այլուր:

Նույն բանը նկատվում է գրականության բնագավառում

* * *

19-րդ դարի 80—90-ական թթ. արևմտահայ բանաստեղծությունը չափեց խոշոր մի դեմք:

Դուրյանը ուսմանտիզմի ամենախոշոր ներկայացուցիչն էր 70-ական թթ.-ի արևմտահայ բանաստեղծության մեջ: Նրա նվաճած պոետական բարձունքին չհասավ անմիջապես հետո եկած սերնդից և ոչ մեկը (Ռ. Պերպերյան, Հ. Սեքյան, Մ. Աննմյան, Ռ. Թերզյան, Խ. Գալֆայան, Ե. Տեմիրնիպաշյան և այլն): 90-ական թթ.-ի կեսերին այդ անուններին նորերը ևս ավելացան (Կ. Ոսկյան, Հ. Արշակյան, Վ. Մալեգյան, Ռ. Որբերյան, Սիպիլ, Ա. Հարությունյան, Ա. Չոպանյան և այլն):

Ռոմանտիկական դպրոցի ավանդների շարունակողն էր Սիպիլը: Նրա բանաստեղծություններում դրսևորվում են նուրբ զգացմունքները: Ժամանակի փոփոխություններից մեկը նրա երգերը նմանեցնում է օրորի: Ռ. Զարդարյանը, որ ըստ էության 900-ական թթ.-ին ժխտում էր իր ժամանակի բանաստեղծությունը, Սիպիլին նվիրված հոդվածում² դրվատում է «Յուլները», այդ ժողովածուի մեջ տեսնելով բույր ու լույս. կնոջական գորովանք, ուսմանտիկ մի ուրույն աշխարհ: Սիպիլի բանաստեղծության լեզուն կիրք էր, վայելուչ, ներգործ:

Վաղամեծիկներ եղան Կ. Ոսկյանը և Հ. Արշակյանը: Հասկապես Հերանուշ Արշակյանը, որը խոստանում էր լուրջ

² «Արևիկյան ժամուկ», 1902, № 16, «Թրքահայ բանաստեղծությունը»:

ապագա, մի ֆանի գեղեցիկ երգեր քողեց. որոնք աչքի են ընկնում կենսական վշտի, պանդխտության և սոցիալական մոտիվներով:

Վ. Մալեգյանի տխրությունը ևս պայմանավորված է նրա ապրած կորուստներով: Մանրթուրծուական մտավորականության ապրած դրաման բնորոշ է և նրան: Նա տեսնում է նշմարտի կործանումը և ստորության. կեղծիքի հաղթանակը կյանքում: Բայց նա իր նման շատ բանաստեղծների հետ հլու հնազանդ է իր «խաշին»: Մալեգյանի մի ուրիշ ժամանակակցի՝ Ռ. Որբերյանի մի շարք բանաստեղծություններում ակնհայտ է սոցիալական լարի ուժեղացումը: Որբերյանը ներկայացնում է բնավեր ժողովրդի տառապանքի պատկերները:

Ժամանակի ազդեցությամբ Սիպիլի և Որբերյանի ստեղծագործությունը գնում է դեպի կենդանի ապրումների աշխարհը: Այդ շրջանի հալ պոեզիայում խոշոր դեր է կատարել Ա. Չոպանյանը:

Չոպանյանը, նետելով պառնասյան բանաստեղծական դպրոցին, բերեց ձևական նորություններ. նկարչագեղ դարձրեց պոետական մտածողությունը: Սակայն այս առավելությունների հետ նրա պոեզիան ունի և այն բերություններ, որոնք հատուկ են պառնասյան դպրոցին՝ ստոնություն և ցրտություն, գեղեցկությունն ինքնանայատակ տեսնելու միտում: Բայց Չոպանյանը մաքուր պառնասական չէ: Նա ֆաշատեղյակ է ժամանակի գրական այլ ուղղություններին, ռեալիզմին, սիմվոլիզմին: Նրա բերած ձևական որոշ նորություններից ու նրբություններից (տոնո, վիլանել ձևերը և այլն) անպայմանորեն օգտվել են Մ. Մեծարենցը և Վ. Թեֆեյանը:

Ժամանակի պոեզիան հատկանշվում էր քախիծի և մեկության տրամադրություններով: Սիպիլի «Ցուֆեր», Ռ. Որբերյանի «Հիշատակաց ծաղիկներ», Վ. Մալեգյանի «Կերոններ», Ինուրաչի (Տ. Չրաֆյան) «Նոնաստանը», Ա. Հարությունյանի «Լվված ֆնարը», Պեշկոբուրյանի,

Կ. Ոսկյանի, Հ. Արշակյանի և այլոց բանաստեղծական շար-
քերը այդ ժամանակի արտահայտություններն են:

Վախճապ բռնաախրության պայմաններում ապրող բա-
նաստեղծները եվրոպական ֆազաֆակրթության և դեմոկրա-
տիզմի որոշ դրսևորումների երազը հոգիներում, ի վիճակի
չէին այլ արամադրություններ արտահայտելու: Նրանցից յու-
րաբանչյուրի իդեալը այնուամենայնիվ անկատար էր մնում:
Նվ այստեղից էլ նրանց պոեզիայի երազական-ոռմամտիկա-
կան բնույթը:

Այնուամենայնիվ գրական տեղատվությունը ակնբախ էր:
«Արդեն գրականությունը անկումի շրջանի մը մեջ է»,—
գրում է «Մասիսը» 1902-ին³:

«Արեւելի» աշխատակիցը խոսում է գրեւացավի մասին:
Մտքի ամեն մի խաղ արտադրություն ներկայացվում է իբրև
պոեզիա: Կեղծ մեղամաղձությունը, անկեղծ զգացմունքի
բացակայությունը, գրական շարչարանքը բնորոշ էր այդ բա-
նաստեղծությանը: «Բանաստեղծությունը,— գրում է «Մա-
սիս»-ի լինադատը,— այս ամենն շատ ժպտող նյութը գրա-
կանության այսօրվա արտադրություններուն նայելով բառ-
զիրքերեն ընտրված գեղեցիկ բառերու հույլ մըն է. իսկ քեր-
վածը, կամ սովորական խոսքով՝ ռոտանավորը՝ հանգավոր
բառերու համբանք»⁴:

Մի այլ լինադատ⁵ նկատում է, որ բանաստեղծությունը
«որոշ պատկեր փչ ունի», անորոշ ու տարտամ է, կրճառ ու
վառ նկարագրից զուրկ: Նույն նեղիմակը մի այլ հոդվածում⁶
գրողի ստեղծագործության հաջողությունը կապում է նրա
միջավայրի և ընդհանրապես կյանքի թողած ազդեցության
հետ:

3 «Մասիս», 1902, № 7:

4 «Մասիս», 1902, № 47, էջ 744. «Գրականությունը ինչպես կը բար-
գտվածի» — Բարդին վարդապետ:

5 «Մասիս», 1903, № 32—33. Նրվանդ Մեսիայան, «Տեսություն մը
մեր և օտար բանաստեղծներուն վրա»:

6 «Մասիս», 1904, № 20, Կ. Մեսիայան, «Գրական բարեշրջում և նոր
դրողը»:

Ժամանակի փոփոխություններից ուման անպայմանորեն միջավայրի և ընդհանրապես դրական փոփոխության (պոզիտիվիզմի) հարցը առաջ փառելիս, գտնվում են Հիպոլիտ Տենի ազդեցության ներքո: Եթե տեղի, միջավայրի ֆեոդալացման գաղափարը իբրև հիմնականը, գերակշռողը շնամարեն, ապա գրողի համար կյանքից ստացած տպավորությունները շարժական կարևոր են: Դրանք պետք է ստանալ բնությանը մոտ կանգնելով, որպեսզի իսկական գրողների փոխարեն շատացվեն «նրանիմ իմացականություններ, գեղ գրողներ, հիվանդ անհատականություններ»⁷:

Եվ այստեղից փոփոխաբար մոտենում է այն հարցին, որ գրական բանավեճի առիթ էր տալիս արդեն մի փանի տարի: Նա կարծում է, որ պետք է ստեղծել «մեզի հատուկ գրականություն մը, բարձր, նոր, զմայելիորեն գեղեցիկ ու բարձրացուցիչ»: Զուտ փոխ առնված գրականությունը չի լինի այդպիսի մի միջոց, փանի որ «հետևողություններով կազմված գրական հայրին չի կրնար ցուցանել» կյանքի պատկերը:

Բայց մի՞թե այս հարցը առաջ չէին փառում «վաղվան գրականության» կողմնակիցները (Բ. Պերսեյան, Ա. Հարությունյան և այլն):

«Վաղվան գրականության» հասկացությունը մեջ ամփոփվում էր այն գաղափարը, թե ի՞նչ ուղղությամբ և ի՞նչ տենդենցներով է զարգանալու արևմտահայ գրականությունը: Բանավեճողները հարց էին տալիս. արդյո՞ք հայ ինֆուրույն գրականություն կա, թե ոչ:

Այս հարցը տրվում է այն շրջանում, երբ հրապարակի վրա էին Մ. Պեշիկբաշյանի, Պ. Դուրյանի, Հ. Պարոնյանի, ինչպես և ՏԾ-ական քվականներից Ա. Արփիարյանի, Գր. Զոհրապի, Տ. Կամսարականի և այլոց լավագույն գործերը: Ուման և ուղիսկ ավելի հեռուն էին գնում, ընդհանրապես Ժամանակի վերաբերմունք ցույց տալով ողջ հայ գրականության նկատմամբ, ընդհուպ մինչև Նարեկացի (Բ. Որբերյան, Ա. Այսլոյանյան):

7 «Մասիս», 1901, № 10, էջ 218:

1902-ին «Արևելյան մամուլում» տպագրվում է Ռ. Զարդարյանի «Մեր բանաստեղծությունը» հոդվածը, որն բառ էությամբ շարունակում էր «վաղվան գրականության» բանավեճը: Այստեղ դարձյալ երևում է բացահայտ ժխտումը արևմտահայ բանաստեղծության. «Փոստ կտրած դիակ մը, անտեր մեռել մը կը գտնենք զայն մեր սառ զգացումներուն մշուշոտ գերեզմանին մեջ պառկած»⁸:

Նա ավելի հետուն է գնում. «Ու ինչ ալ կյանք, որ ապրեցավ քրահայ բանաստեղծությունը ասկե առաջ, աղջկան, լոկ կնկան նվիրված փառաբանություններու շարականներ, հառաչանքով, ողբով, զանգատով ու աղերսանքով արեկոծված առամատավիղ մեղեդիներ՝ որոնց հավիտենական միօրինակությունը, որոնց խմբական արվեստականությունը կրկնվելով անդադար սպաններ են մեր մեջ մյուս բոլոր խանդավառությունը, բոլոր կիրևերը, կնկան սերեն զատ մյուս բոլոր սերերը»⁹:

Փոխանակ նախորդների ստեղծած պոեզիան օգտագործելու, Զարդարյանը փաստորեն մի կողմ է նետում դա, հանուն իր սկզբունքների առաջադրման: Սակ, քե այդ սկզբունքների մեջ ինչ-որ հետաքրքրական կողմեր չկան, սխալ կլինի: Հին բանավեճի շիկացած մրցույթաբար Զարդարյանին ևս դեռ չի ձերբազատել չափազանցություններից, որոնք հակասական մտքերի տեղիք են տալիս: Բայց որ նա պահանջ էր առաջադրում պոեզիային, այդ պետք է ընդգծել: Ի՞նչ էր նրա պահանջը: Ստեղծել նոր որակի գրականություն, հետո ողբից, հառաչանքից ու լալկանությունից: Մենք, իհարկե, անցյալի ողջ բանաստեղծությունը այդպիսին չենք կարող որակել և չենք կարող բաժանել Զարդարյանի հայացքը:

Զարդարյանի սխալի ու միակողմանիության արանքից, սակայն, նշմարտության մի հատիկ է աչքի խփում: Անխուսափելի սիրային տրաֆարետի,— որը անպայման պետք էր

8 «Արևելյան մամուլ», 1902, էջ 521:

9 Նույն տեղում:

քննադատել,— առկայությամբ հեղինակը տեսնում է իսկա-
 կան, կենսական կրքերի բացակայությունը բանաստեղծու-
 քյան մեջ: Զարդարյանը, մեր կարծիքով, այն փառափափան
 նպատակադրումն է խորացնում, որը «վաղվան գրականու-
 քյան» հիմնական էությունն է կազմում: Այդ գրականու-
 քյունը գալիս է մերժելու վարդի ու բլրուլի միօրինակ վա-
 ռաբանությունը: Զարդարյանը բերում է մի օրինակ. ուզում
 է բանաստեղծության մեջ կրկնված տրաֆարետի փոխարեն
 տեսնել ձմռան մի փոքրոկի նկարագիրը և ազոավի թևաբա-
 խումներն ու սլացքը,— բարև, գեղեցիկ ու չկրկնված մի
 բան: Նա ձգտում է, որ սյուզետն զառնա վեն, ազնիվ. բարձր
 զգացմունքների զովերգություն: Սա, մեր կարծիքով, կարծես
 մի փայլ առաջ է նախկին նեղ, գովառային հասկացողու-
 քյունից, որ առաջադրում էին գովառական գրականության
 կողմնակիցները, այդ բվում նաև ինքր՝ Զարդարյանը: Այս-
 տեղ էլ փառափափան նպատակը ինչ-որ կուսակցական երանգ
 պարունակում է, բայց գովառական ցեղային-առնմային
 նեղությունը այլևս տիրական ձևով չի շեշտվում: Նա ձգտում
 է, որ մարդկային-հոգեկան ապրումները չմնան «ես»-ի սահ-
 մանում, որ սյուզետայի վերլուծումները «հանրային հանգա-
 ման» ունենան, այլապես այն կզառնա ամուլ ու ցամաք.
 «փնարական կեղծիք»: Սակայն որքան էլ խիստ է փնարա-
 ժխտողական տոներ անցյալի ու ներկայի նկատմամբ, ան-
 կասկածորեն հավատում է նոր բանաստեղծության ապագա-
 յին, որը բերելու է նոր գծեր: «Նոր բանաստեղծությունը, աշ-
 րական արվեստը փչ մըն ալ կնամարդի խոկումներուն տեղ.
 ու երակայական ներշնչումներուն փոխան՝ այլասեր՝ գարո-
 վող զգայնությունները: Աղապատանքով, կրակով ու հոգիով
 ակաղծուն այդ փերվածները, այն ատեն, պիտի հաղորդ-
 վին ամենուն և հանրությունը պիտի բաժներ բանաստեղծին
 հետ հավասարապես վշտի ու ցնծումի, տառապանքի ու կա-
 րեկցության, հիացումի, պաշտումի ամեն զգացում, ամեն
 տպավորություն»¹⁰: Իսկ այդ նշանակում է, որ բանաստեղծն

10 Նույն տեղում, էջ 524:

ապրի շրջապատող հագիների կյանքով ու ձգտումներով,— «Դու՛մ ձեզի բլլալե առաջ՝ ամենունն բլլա՛մ»,—այս է Զարյարյանի խորհուրդը նոր բանաստեղծներին:

Սակայն, ինչպես «վաղվան գրականության» բանավեճին, այնպես էլ այս հողվածին, ժամանակի նշանավոր գրողները, բանաստեղծները շարձագանքեցին, բանավեճի մեջ տեսնելով նաև կուսակցական միտումնավորություն: Չարձագանքողներից մեկն էլ Թեֆեյանն էր:

* * *

1908-ի Սանմանադրության հռչակումից հետո եկած շրջանը կարծես ձերբազատեց գրական կաշկանդված տաղանդները: Պոլսի գրական-հասարակական կյանքը աշխուժացավ: Հայ մտավորականներից շատերը, որ հեռացել էին Պոլսից հալածանքների ու հետապնդումների պատճառով, վերադարձան այնտեղ: Վերադարձողների մեջ էին Գր. Զոհրապը, Եր. Սալյանը, Երուխանը, Ռ. Զարդարյանը, Զ. Նսալանը, Ս. Պարբեյանը, Վ. Թեֆեյանը: Նրանց միացան Սիամանթոն, Գ. Վարուժանը, Ռ. Սևակը, Ա. Հարությունյանը, Կ. Զարյանը, Գ. Բաբսեղյանը, Հ. Քյուֆեճյանը (Օշական) և ուրիշներ: Պոլսում էին Թ. Թերզյանը, Անեմյանը, Մամրյանը, Ն. Դուրյանը, Չիֆրե Սարաֆը, Ա. Անտոնյանը, Թեոդիկը, նորերից՝ Է. Գոլանդյանը, Տ. Չյոկուրյանը, Մեր. Պարսամյանը և այլն:

Դարասկզբից կուսակցված գրական փաստերը արդեն որակական լուրջ արժեքների փոխարկվեցին: Արդեն ինքնուրույն ձայնով խոսում էին ոչ քե՛ս առանձին անհատներ, այլ գրական մի ամբողջ շարժում, և պետք է ասել, որ այդ շարժումը առատ հունձք էր տալիս:

Հ. Սիրունու խոստովանությամբ, 1912 թ. գրագետների մի խումբ (Սիամանթո, Զարդարյան, Թեֆեյան, Թերլեմեզյան և այլն), կոմիտասի ջանքերով մտադիր էին հիմնել «Աստեղատուն» գրական քննկերությունը և նրա շուրջը հա-

մխմբել հայ գրչի և արվեստի մշակներին: Բայց ինչ-ինչ պատճառներով այդ ծրագիրը չիրականացավ¹¹:

«Գրական ասուլիսներում» Գր. Զոհրապի, Դ. Վարուժանի վերաբերյալ հետաքրքրական բանախոսություններով հանդես եկան անվանի գրագետները: Գրական հավաքույթներ են լինում Ինտրայի (Տ. Չրաֆյան) և Ե. Սրմաֆեշխանլյանի ստեղծագործությունների շուրջը:

Հին պարբերականների կողքին, այդ շրջանում հրապարակվել սկսեցին «Ոստանը», «Շանթը», 1914-ից՝ «Մեհյանը»: Դ. Վարուժանը, Հ. Սիրունին 1914-ին հիմնում են «Նավասարդ» տարեգիրքը և ստեղծագործական իրենց սկզբունքները զարգացնում, գրականության միջոցով իրականության հոռի կողմերի դեմ յուրատեսակ ուժեղ բողոքի ակիֆ առաջացնելով: Պոլիս են այցելում Ավ. Իսահակյանը, Վրթ. Փալիազյանը:

Այս ամենը ուժեղ հետաքրքրություն է բորբոքում դեպի գրական կյանքը և վերջինս հասարակական հետաքրքրությունների առարկա դարձնում: Զեռնարկվում են հասարակական մի շարք միջոցառումներ: 1913 թ. հայության երկու հատվածներում լայնորեն տոնվում է հայ գրերի գյուտի 1500 և հայ տպագրության 400-ամյակը: Երկու հատվածներում լայնորեն նշվում է Ալ. Շիրվանզադեի գրական հոբելյանը:

Զարգացման նոր փուլ են ապրում երաժշտությունը, նկարչությունը, քառոնը, լրագրությունը: Կոմիտասի ստեղծագործությունը այդ շրջանի հայ երաժշտության ամենախոսուն վկայությունն է: Ա. Շահմուրադյանի, Փ. Թերլեմեզյանի, Ա. Չուպանյանի, ինչպես նաև արևելահայ գործիչներ Օ. Սեփուլյանի, Հ. Զարիֆյանի և այլոց եռանդուն ջանքերը ազգային մշակույթի արևմտահայ քնի զարգացման գործում. անշուշտ, խոշոր դեր են կատարում:

Եվ երե ֆննադատների դժգոհությունը արդարացի էր 90-ական թթ.-ի բանաստեղծության տարտամ արտադրություն-

11 Հ. Սիրունի, «Երբ դարուն էր 1913-ին», «Սովետական գրականություն», 1966, № 10:

ների նկատմամբ և բացահայտ կերպով ժամանակի՝ վրիպած պոեզիայի դեմ էր ուղղված, ապա անարդարացի է որոշ քրե-նադատների 1910-ական թթ.-ի սկզբի ելույթների նույն ոգին։ Այս դեպքերում առկա է նրանց սուբյեկտիվ-ժխտողական վերաբերմունքը՝ ընդհանրապես գրական առողջ երևույթների նկատմամբ։ Դրա ցայտուն օրինակները անպակաս են։ Քրե-նադատներից ոմանք այդ շրջանում ընդհանրապես ժխտում էին գրական մտքի գոյությունը արևմտահայ իրականության մեջ։ Այդ հարցում առանձնապես եռանդուն ոգևորություն էր հանդես բերում Ե. Արմենը։ Նա բացասում էր բուն գեղար-վեստական գրականության, այդ բվում և պոեզիայի գոյու-թյունը, ինչպես և գրական շարժումը ընդհանրապես։ «Ինչ-պես կրնա տկան լինի այն երևույթը, որ իբր գրական շարժում կը հայտնվի ներկային մեջ։— Բաբելոնյան բռնությունի, գե-հեննային խաժամուժի պատկեր մը, որ սփռվիչ կողմ մը չի ներկայացներ։ Հո՛ն չի կա՛ ծրագրված նպատակ, չի կա՛ ազնիվ իդեալ, չի կա՛ խոհական ձգտում, չի կա՛ արվեստի մանաշո-ղություն, չի կա՛ կոչումի գիտակցություն»,— գրում է Ե. Ար-մենը¹²։

«Բաբելոնյան բռնությունի», «գեհեննային խաժամուժի» պատկերը ֆենադատը տեսնում է այն ժամանակ, երբ արդեն հրապարակի վրա էին արևմտահայ նոր գրական շարժման գրեթե բոլոր ականավոր դեմքերը, երբ նորահոր բարձունք-ներ էր նվաճում բանաստեղծությունը։

Ժամանակի գրող-ֆենադատներից Արտ. Հարությունյանը, Ա. Չոպանյանը, Նուրխանը դեռ 90-ական թթ.-ի վերջին. նկատում են այն նորը, որ ստեղծվում էր անգամ անկումա-յին այդ տարիներին։ Իսկ 1900-ական թթ.-ին այդ բանը չտեսնելը անկարելի է։

Եվ այդ ֆենադատներն արդարացի էին, եթե նկատի ունե-նանք, որ այդ ժամանակ արդեն անուն էին հանել արևմտա-

¹² Ե. Արմեն, «Թրքահայ գրական շարժումը», «Շանթ», 1911, N 2։

հայ գրականության վարպետները՝ Մեծարեւոյց, Սիաման-
թոն, Վարուժանը: Նրանց քվում էր նաև Թեֆեյանը:

* * *

Շատերն են գրել Թեֆեյանի մասին: Առաջին հոդվածները
գրված են 1900-ական րվականների սկզբին: Գրախոսական-
ներով հանդես են եկել Լ. Ս.-ն (Լ. Սարգսյան), Շահպազը,
Թևոդիկը, Ա. Չոպանյանը, Հ. Սեքյանը, Է. Գուլանյանը, Լ. Է-
սանանյանը և ուրիշներ:

Առաջին գրախոսականներում իշխում են ծայրահեղ կար-
ծիքները, սակայն անպայմանորեն արժանի են ուշադրու-
թյան, Թեֆեյանի ստեղծագործության զարգացմանը հետե-
լու առումով: Երբեմն արվում են դիպուկ, հետաքրքրական
դիտողություններ ու նկատողություններ, որոնք այս կամ այն
ստեղծագործության արժեքավորման համար կարևոր են:

Առաջին գրախոսականներից մեկը պատկանում է Չոպան-
յանին:

Հետաքրքրական է Աղայանի, Թումանյանի, Փափագյանի
կազմած «Հայ գրողների» երկրորդ հատորում Թեֆեյանի վե-
րաբերյալ կարծիքը. «Թրփահայ հայտնի գրողներից մեկն
է»¹³: Սա այն ժամանակ է գրված, երբ դեռ բանաստեղծի
առաջին գիրքն էր հրապարակի վրա: Ուրեմն արևելահայ
գրական շրջաններում ճանաչում էին նրան և ուսումնական
նեոնարկի մեջ ընդարձակ տեղ հատկացնում:

Հ. Սեքյանի հոդվածը ինքը՝ Թեֆեյանը «բարձր վկայու-
թյուն» է համարում: Սա, ինչպես և Չոպանյանի հոդվածը,
հետաքրքրական է և նրանով, որ բանաստեղծն է խոսում
բանաստեղծի մասին: Եվ փանի որ Հ. Սեքյանը ումանտիկ
ուղղության բանաստեղծ է, այդ ակնոցներով էլ նայում է
Թեֆեյանի ստեղծագործությանը: Այդտեղից էլ նրա հոդվածի
հետաքրքրական և վիճելի մոմենտները:

¹³ «Հայ գրողներ», 1910, Թիֆլիս, հ. 2, էջ 806:

Թեֆեյանի պոեզիայի գնահատողներից է նաև Վ. Բրյուսովը¹⁴: Նա գտնում է, որ սերնդակիցների շարքում վերջինս «առավել բազմազան ու բազմակողմանի» ֆնարերգու է, ձևի վարպետ: Բրյուսովի ուսումնասիրության մեջ որպես նորություն պետք է ընդգծել Թեֆեյանի և արևելահայ պոեզիայի առնչության հարցը:

Բանաստեղծներ է. Գոլաննյանը և Լ. էսանանյանը ընդհանուր առումով գնահատում են բանաստեղծի ստեղծագործությունը: Է. Գոլաննյանը գտնում է, որ Թեֆեյանի արվեստը չի կեղծում, արհեստական չէ¹⁵: Լ. էսանանյանը բանաստեղծին համարում է եվրոպական գրիչների նկարագրով օժտված. անկախ իմացականության տեր հեղինակ¹⁶:

Լ. էսանանյանը փորձում է, սակայն, նրա պոեզիայի արժանիքները բացատրել ազդեցություններով, Լամարթինից սկսած մինչև 1920-ական թթ.-ի ֆրանսիական առանձին բանաստեղծների հետքերը փնտրելով նրա մոտ:

Այլ շրջանի գրախոսականները և այլ հոդվածները մի ընդհանուր քերություն ունեն: Գրված են միայն բանաստեղծ Թեֆեյանի մասին և անտեսվում են նրա ստեղծագործության մյուս բնագավառները:

1920-ական և հատկապես 30—40-ական թթ.-ին բազմաթիվ հոդվածներով և ուսումնասիրություններով հանդես են գալիս ուրիշ ֆնահադատներ, գրողներ, ինչպես և հիմերից ոմանք. — Հ. Ավագյանը, Հ. Զարդարյանը, Հ. Բալույանը, Լ. Զ. Սյուրմեյանը, Ա. Զոպանյանը, Հ. Օշականը, Թ. Ազատյանը, Տ. Կամսարականը, Ե. Օտյանը, Մ. Պարսամյանը, Հ. Անտոնյանը, Վ. Վանյանը, Բ. Նուրիկյանը, Հ. Սիրունին և ուրիշներ:

Թեֆեյանի հասարակական գործունեության մասին խոսում են Ա. Ալպոյանյանը և Ե. Օտյանը: Ե. Օտյանը նրան

¹⁴ Վալերի Բրյուսով, *Հայաստանի և հայ կուլտուրայի մասին*, 1967, Երևան, էջ 128—129:

¹⁵ «Ոստան», 1919, № 2 (8):

¹⁶ «Ժողովրդի ձայն», 1921, Պոլիս:

համարել է լավագույն «ազգայինների», ազգային ժողովի «ազատական» պատգամավորներից: Օտյանը վեր է հանում Թեֆեյանի՝ հասարակական գործչի և մարդու իրական գծերը: Սակայն ամենից ավելի նա գնահատում է բանաստեղծին, նրան համարում «մեր լավագույն գրագետներեն ու բանաստեղծներեն մեկը», «Հրաշալի հարուրյուն» գիրքը դիտում որպես կորոշ արդի բանաստեղծության մեջ:

1933-ին Թեֆեյանի 40-ամյա գրական-հասարակական գործունեության առթիվ հրատարակվում է հոդվածների մի ժողովածու, 1945-ին «Նոր գիր» և «Պայֆար» պարբերականները ամբողջական համարներ են նվիրում բանաստեղծին, ինչպես նաև սփյուռֆահայ շատ քերթեր գրում են նրա կյանքի և ստեղծագործության մասին:

Երե մինչև 20-ական թթ.-ը գրեթե հիմնականում բանաստեղծի այս կամ այն գրքի մասին կարծիք էր հայտնվում, ապա հետագա հոդվածների, ուսումնասիրությունների (նաև առանձին գրքերով լույս տեսած) մեջ ներկայացվում է բանաստեղծի ողջ ստեղծագործությունը և ֆինադատ-գրականագետները աշխատում են նրա ստեղծագործական դիմանկարը տալ: Իհարկե, այդ այն շրջանն էր արդեն (30—40-ական թթ.), երբ Թեֆեյանը նահաշված անուն էր սփյուռֆահայության մեջ և ինչպես Ա. Ալպոյանյանն է վկայում, արևմտահայ այն բանաստեղծը, որի նշանակությունը թե՛ բարեկամների և թե՛ հակառակորդների կողմից հավասարապես ընդունված էր:

Թեֆեյանի վերաբերյալ մի ֆանի հոդվածներով՝ «Վահան Թեֆեյան» («Գրական դեմքեր»), «Սեր» ժողովածուն» («Հայ կոչնակ», 1923 թ.), «Հայերգություն» («Նոր գիր», 1945 թ.) հանդես է եկել Հ. Ավագյանը: Մեր կարծիքով, քերություններով հանդերձ, առաջին հոդվածը, ինչպես և Մկրտիչ Պարսամյանի «Վահան Թեֆեյան» ուսումնասիրությունը¹⁷ բանաստեղծի գրական համառոտ դիմանկարի ստեղծման հետաքրքրական փորձեր են:

17 Մ. Պարսամյան, Արևմտահայ բանաստեղծներ, Փարիզ, 1937:

Մ. Թեոդոսյանի «Վահան Թեֆեյանը» (Սքամպուլ, 1933 թ.) բանաստեղծի վերաբերյալ հրապարակված առաջին գրք-
ֆուլկն է, որը խիստ ու սուր ֆննդատության է ենթարկել
սփյուռֆանայ գրագետ Թ. Ազատյանը¹⁸:

1933 թ. «Վահան Թեֆեյան» մահախոսական ակնարկում
Թ. Ազատյանը Թեֆեյանին համարում է հայ գրականության
«բազմադյուն ներկայացուցիչներից մեկը: Իսկ ժամանակա-
կից (արևմտահայ) ամենեն տաղանդավոր բերքողը»¹⁹:

Գրական գործունեության 40-ամյակի հոբելյանական
հանձնախմբի նյութերում Վ. Թեֆեյանը ներկայացվում է
որպես ազնիվ, անշահախնդիր մարդ և համրային գործիչ:
Այնուամենայնիվ ուրվում է բանաստեղծի գնահատականը. «Թեֆե-
յան զմայլելի բանաստեղծ մըն է, որուն արվեստը մեր մեջ
այնքան հազվագյուտ կատարելության մը կը մոտենա»²⁰:

Գովեստի են արժանանում բանաստեղծի լեզուն և տաղա-
չափությունը: 2. Զարդարյանը բանաստեղծի մեջ շեշտում է
հետադարձության բացակայությունը, գրական մաներայնությու-
նից հեռու լինելը: «Այն սերունդին 910 և վերջի որ խրեցավ
հետադարձության նախնախուսներուն մեջ կամ այն ծոկտացող
manierism-ին, որ երկար ատեն զարկավ ու կզարնե բունա-
վորված քերքը դուրս ելլելու համար մահառիթ այդ փոսեն՝
այդ սերունդին համար պ. Վ. Թեֆեյանի գրականությունը
եղավ և կմնա ազատագրման ամենահաստատ կամուրջներեն
մին»²¹: Նա նշում է բանաստեղծի չափի զգացման կարողու-
թյունը, հավասարակշռվածությունը, անկեղծությունը:

Թեֆեյանին բարձր է գնահատում Բ. Նուրիկյանը, առանձ-
նապես հավանելով նրա սոնետների հանդարտ ու դաշնավոր
եղանակը, որոնց մեջ տրոմություն կա և անձրև, բայց ծիա-
ծանի անձրև: Նա հակառակ ուրիշների, նիշտ է նկատել՝ սո-

18 «Վոսփոր», 1933, № 7 («Թեֆեյանի արվեստին շուրջ»):

19 «Ժամանակ», 1945, Պոլիս, № 14078:

20 «Հորիզան Վահան Թեֆեյանի դրական գործունեության», Փարիզ,
1933, էջ 5:

21 «Հորիզան Վահան Թեֆեյանի...», էջ 63:

նեաներում զգացվում է «մարդկային ազնվական շունչ մը, որ անցյալեն կը բխի և կերթա դեպի ապագան — թարմ և մշտառույզ»²²:

Թեֆեյանի գրական ժառանգության ուսումնասիրման կարևոր փորձեր են Հ. Օշականի աշխատությունները²³, որոնց մեջ լի են արժեքավոր մտքերն ու վերլուծումները, սրտենս գրագետի գյուտերը՝ բանաստեղծի ստեղծագործության գնահատման առումով:

Օշականը Թեֆեյանի ստեղծագործությունները գնահատում է ըստ արժանվույն: Առանձնապես նա շեշտում է վերջինիս պոեզիայի մարդկայնական գծերը:

Ինչպես նշում է Օշականը, Թեֆեյանը «Հրաշալի հարությունի» հաջողությունը «կը փափագեք իմենն դուրս ապրումներու վերագրված տեսնել»²⁴: Ուսումնասիրողն այդ նիշտ կարծիքն է պաշտպանում բանաստեղծի պոեզիան համարելով կյանքի ու տառապանքի ծնունդ: «Տառապեցավ անշուշտ իր երկարատև մոռալության ներսը: Բայց այդ տառապանքը անիկա չփոխեց անաքեմայի: Կյանքին տվածը այնքան դառն, այնքան ծանր էր որ պետք չզգաց արվեստին իսկ նպաստին ու գրեց լուրջ, խոր, զգաստ, բարձր հոգիովը որ ոչ իմաստունինն է, ոչ ալ նախաքոնիչ երևակայողինը: Պարզ մարդու, ցավեն կոտտացող գլխու ու կաբոտեն մաշող սրտի ձայներ են այդ փերթվածները»²⁵:

Օշականը պաշտպանում է բանաստեղծի ստեղծագործությունը, տեսնում նրան որպես գրական դաստիարակ, նրա անձնական դրաման բացահայտում:

Սակայն նա ևս ունի տեսակետներ, որոնց հետ համաձայնել չի կարելի:

22 «Նոր դիր», 1945—46, 4/28, էջ 94:

23 «Արևմտահայ բանաստեղծությունը և Վահան Բևեքյանը», մի հատված տե՛ս «Հոբելյան Վահան Բևեքյանի» զրբում: «Սփյուռքը և իրավ բանաստեղծությունը», Երուսաղեմ, 1945:

24 Հ. Օշական, Սփյուռքը և իրավ բանաստեղծությունը, էջ 64:

25 Նույն տեղում, էջ 71:

Երե մտածենք այնպես, ինչպես Օշականն է ներկայացնում գրողին,— Սփյուռք և իրավ բանաստեղծությունը,— քերես այդ առումով նիշտ համարվի բանաստեղծին տված գնահատականը: Թեֆեյանը սփյուռքահայ պոեզիայի նահապետն է: Եվ Սփյուռքի բանաստեղծներից ոչ ոք չառաջնց նրան: Նա մնաց, անշուշտ, տիպար և օրինակ բոլորի համար: Սակայն նիշտ չէ Թեֆեյանին միայն Սփյուռքի բանաստեղծ համարելը, որովհետև նա, նախ և առաջ, պատկանում է արևմտահայ պոեզիային:

Օշականը չի տեսնում Թեֆեյանի կապող օղակի դերը արևմտահայ և սփյուռքահայ գրականությունների միջև:

Օշականը վերլուծման ընթացքում անտեսում է պատմականության սկզբունքը, վերացական, նույնիսկ մահաճան սուրյեկտիվ մոտեցում ցուցաբերում:

Երբ որ բաղդատում ենք Ս. Չոպանյանի բոլոր ասույթները Թեֆեյանի վերաբերյալ, սկսած վերջինիս գրական ուսումնասության շրջանի «Հոգևորից», մեր հանդեպ կանգնում է հայ անցյալ ու ներկա գրականությանը բաժանողական գրագետը, որը ծանրակշիռ իր խոսքն է ասում և տարբեր առիթներով հաստատում ու վերահաստատում իր կարծիքները:

Առաջին ժողովածուի առթիվ, շնայած որոշ չափազանցություններին, Չոպանյանի կանխատեսությունը խոշոր բանաստեղծի ապագայի վերաբերյալ՝ նիշտ է:

1931-ին գրած հոդվածներից մեկում²⁶, անդրադառնալով ողջ հայ գրականությանը, որ «նոր ժամանակներուն մեջ, հարաբերաբար ավելի նոխ է մտածողի բաժինը մեր գրականության մեջ»: Եվ մտածող, խորհող բանաստեղծների շարքում նա հիշատակում է Թեֆեյանի անունը:

1933-ին գրած մի բրոնիկում Չոպանյանը Թեֆեյանին անվանում է «վարպետ ֆերթող», որը նոր ժողովածուում ևս

²⁶ «Անահիտ», 1931, № 3—4, էջ 10. («Գրագետն ու մարդը Մովսես Խորենացիին մեջ»):

(«Սեր») տվել է «հայ բանաստեղծության գեղեցկագույն հերթ-վածներին մեկ փանին»²⁷:

Առավել հետաքրքրականը և արժեքավորը «Վահան Թե-ֆեյան» նաոն է, որ անվանի գրագետն արտասանել է բա-նաստեղծի հոբելյանական հանդեսին, Փարիզի Գավո սրա-հում, 1934-ի փետրվարի 10-ի երեկոյան: Չոպանյանը գնա-հատում և արժեքավորում է խոշոր բանաստեղծին և նրա 40-ամյա հոբելյանը հայ ազգային բանաստեղծության տոն համարում: Նվ չափազանց բարձր գնահատելով հայ բանաս-տեղծությունը, դրա մեջ տեսնում է և Թեֆեյանի ծառայու-թյունը. «Դուք մեր գրականությանը տվիք հերթվածներու շարքեր, որոնք արդեն շատոնց՝ իրազեկ մտքերուն դատումին մեջ՝ ձեզ հայ փնարի ամենեն հմայիչ վարպետներուն հույլին մեջ դասած են»²⁸:

Մեր կարծիքով, ընդհանուր առումով, նիշտ է տրված Թե-ֆեյանի պոեզիայի բնութագիրը. «Արդիական ու դասական միանգամայն,— ինչպես եղավ ձեր այնքան սիրած մեծ Պոտ-լեռը ինքն իսկ,— խորհրդապաշտ, այլ և ներդաշնակապաշտ, նորության սիրող, և ինքնատպության հետամուտ, այլ և չա-փի զգացումով ի ծնե օժոված, ծայրահեղություններե խու-սափող, կառարելությանն ձգտող, միանգամայն խոր ու վեհա, հանդուցն ու ծուծկալ, Դուք տվիք անսագյուտ հերթվածներ, որոնց մեջ որոշ դպրոցի մը ազդեցությունը կը զգացվի անշուշտ, բայց ուր դպրոցներու և արվեստագետներու մեծա-զույնին, բնության, խորունկ դասերուն ըմբռնումը կը տիրե մանավանդ, և որոնք իսկապես, ամեն դպրոցե դուրս, ամեն նորաձևությունե վեր, զուտ բանաստեղծություն են, փանի մը էական ու հավիտենական զգացմանց ու խոկմանց անկեղծ ու ինքնադրոշմ բարգմանություն՝ անծերանալի գեղեցկու-թյամբ ձևի մը մեջ կաղապարված»²⁹:

Չոպանյանը գտնում է, որ Թեֆեյանը փնարական բա-նաստեղծ է, որն անհատական ապրումների, «եսի բարգմա-

27 «Անահիտ», 1933, № 1—2, էջ 66:

28 «Անահիտ», 1934, հունվար—հունիս, էջ 109:

29 Նույն տեղում:

նումովը» հասնում է մարդկային հույզերի ընդհանրացման բարձր աստիճանին, ինչպես նաև գնահատանքի արժանացնում բանաստեղծի հայրենասիրական բնարը, որը ժողովրդի «մեծ տոսմն» է արտահայտում: Թեֆեյանը գնահատվում է նաև որպես ուսուցիչ, հրապարակագիր, հասարակական գործիչ: «Հայ խոսքի մեծ արվեստագետ», «մարդկային հոգիի բարձրաֆնար արտահայտիչ» — այսպիսին է Չոպանյանը դիտում Թեֆեյանին:

Սակայն Չոպանյանի մոտ էլ կան ձեակերպումներ, մրտաբեր, որոնք հշտման կարիք ունեն: Օր. Թեֆեյանի և սիմվոլիզմի առնչությունները:

Ավելի ուշ, 1945-ին, Թեֆեյանի մահվան առթիվ, Փարիզի «Արևմուտք» շաբաթաթերթում գրած հոդվածում, հանձին Թեֆեյանի նա տեսնում է «հայ բանաստեղծության ամենեն քանկարժեք դեմքերեն մեկը»³⁰ և ապա ցույց տալիս նրա տեղն ու դերը արևմտահայ պոեզիայի մեծ դեմքերի՝ Սիամանթոյի, Վարուժանի, Մեծարենցի կողքին:

Մեզ մոտ Թեֆեյանի վերաբերյալ հետաքրքրությունը սրվել է Հայաստանում խորհրդային կարգերի ստեղծումից հետո: 1936-ին «Արևմտահայ բանաստեղծներ» հավաքածուում Վ. Ալազանը և Վ. Նորենցը զգալի տեղ են հատկացրել բանաստեղծի ստեղծագործություններին, միաժամանակ Գ. Վանանդեցին նրա մասին խորհրդային գրականագիտության մեջ գրեթե առաջին խոսքն էր ասում: Ընդհանուր առումով նա գնահատում է բանաստեղծին, քեկ նրա ուսումնասիրության մեջ կային ժամանակին բնորոշ գոեմիկ-սոցիոլոգիական մոտեցումներ:

1958-ին լույս տեսավ Թեֆեյանի երկերի միաատորյակը: Դիրքը կազմել էին և առաջաբանը գրել Ս. Տարոնցին և Վ. Նորենցը: Առաջաբանում կազմողները ընդհանուր առումով ընթերցողներին ծանոթացնում էին հեղինակի կյանքին և ստեղծագործությանը: Սա էլ փոքրիկ մի ուրվագիծ է Թե-

30 «Արևմուտք», 1945, հուլիս 9, Փարիզ:

Բեյլանի գրական դիմանկարը գծելու նախապահին: Այդտեղ բացահայտվում է նրա ստեղծագործության սիրո, բնության մոտիվները: Առաջաբանում գնահատվում է ըստ արժանվույն բանաստեղծի հայրենասիրական մոտիվը: Յույց տալով գրողի ստեղծագործության ստող հյութերը, միաժամանակ ընդգծվել են և առանձին մերժելի կողմեր (միստիկա և այլն):

Նույն 1958-ին տպագրվում է Հ. Գրիգորյանի հոդվածը³¹, իսկ մեջ, այլ հարցերի քննարկում, հիշատակվում է Լ. Շանթի և Վ. Թեմեյանի վաղ շրջանի մի բանավեճը:

Թեմեյանը Շանթի «Ես պատրանեմ սիրեցի» սկզբունքին հակադրվում է «Ես ցավը սիրեցի» սկզբունքով: Բայց պետք է ասել, որ *ցավը սիրելու* գիծը բանաստեղծի մոտ ավելի ուժեղ թափով ի հայտ է գալիս ոչ քան առաջին, այլ հետագայ գրքերում:

Աս. Ասատրյանը հրատարակել է Հովհաննես Թումանյանի Պոլիս կատարած ուղևորության վերաբերյալ նյութեր, որտեղ Թեմեյանին նույնպես տեղ է տալիս, իսկ իր մի այլ գրքում նրան մի գլուխ է հատկացրել³²:

Արժեքավոր է Վ. Ալազանի «Նիկ. Տիխոնովը Վահան Թեմեյանի մասին» հուշագրությունը, որտեղ հեղինակը բերում է մի շարք հետաքրքրական տեղեկություններ³³, թե ինչպես բարձր են գնահատել բանաստեղծին Ն. Տիխոնովը և Ե. Չառենցը:

* * *

Բանաստեղծի պոեզիայի ուսումնասիրողներից Հ. Ա. Նրեմյանը գրում է. «Թեմեյան իր առաջին վերջավածեն մինչև

31 «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1958, № 2, «Վահան Թեմեյանի ստեղծագործությունը»:

32 Աս. Ասատրյան, Սոցիալիստական վերածննդի հայ գրականության պատմությունից, Երևան, 1959, էջ 160—172:

33 «Սովետական Հայաստան», ամսագիր, 1964, № 10, էջ 24—25:

վերջինը հայտնված է խորհրդապաշտ ֆերբադ մը»³⁴։ Սա աս-
վում է «Հոգերի» առթիվ։ Այս կարծիքը Երեմյանն ընդհան-
րացնում է Թեֆեյանի ողջ ստեղծագործության վերաբերյալ։
Եվ ազդեցության խնդիրն էլ բերում կապում է այս գաղա-
փարի հետ։ Նա նմանություն է տեսնում օտար վարպետների
ու Թեֆեյանի ոնի միջև (է. Վերհարն, Շ. Բողլեր, Ժիրո, Սյուլ-
լի Պրյուդոմ, Անդրե Վ. Հասսրլ և այլն), ինչպես և Վեռլենի
և Պեկի. «Թեֆեյան իր ամենեն սիրած վարպետեն՝ Փոլ
Վերլենեն դժվարավ կը հեռանա. ընդհանրապես իր երգերեն
մեծ մասին մեջ, այդ ցավագար վարպետին պես կողբա ողբը
հոգեկան տենչանքներուն, տառապանքներուն, հանույժնե-
րուն, իղձերուն, երազներուն, պատրանքներուն. անոր պես
կը վարանի, կը հուսա և կը հուսահատի, կը հրեմվի և կը
տխարի, կը խորշի և կը համակրի»³⁵։ Սակայն կոնկրետ ոչ մի
նմանության օրինակ չի բերվում։

Որ Թեֆեյանը սիրել է Վեռլենին և ընդհանրապես հա-
մաշխարհային պոեզիայի այլ վարպետների, դա փաստ է։
Բայց տառապանքները, իղձերը, հանույժները, պատրանք-
ները, ուրախություններն ու տխրությունները բննադատը
միայն Վեռլենի պոեզիային է վերագրում։ Այնինչ այդ գծերն
ընդհանրապես պոեզիայի բովանդակությունն են կազմում։
Օր. ի՞նչ է Դուրյանի պոեզիայի բովանդակությունը։ Մի՞թե
նույն այդ, մարդկային հոգուն հատուկ գծերը չեն։ Հետևա-
րար բռնազբոսիկ կերպով Թեֆեյանին տանել ու կապել մի-
այն մեկի հետ և չտեսնել նրա առնչությունը սեփական
ժողովրդին, այդ է սխալը։

Հ. Ս. Երեմյանը ավելի է խտացնում ազդեցության հարցը,
Թեֆեյանին արվեստով, գաղափարով ու հոգեբանությամբ
կապելով անգլիական, բելգիական և ֆրանսիական «խոր-
հրդապաշտ ֆերթողներու» հետ, որոնց «շավղեն կըն-
քանա»³⁶։

³⁴ «Բաղմավեպ», 1933, 11—12, էջ 498 («Վահան Թևրեյան»)։

³⁵ Նույն տեղում, էջ 504։

³⁶ «Բաղմավեպ», 1933, № 11—12, էջ 511։

Այնինչ Երեմյանը մեջքերում է Չոպանյանի մի կարծիքը Թեֆեյանի վերաբերյալ. «Քերթողական տաղանդը կը շողար լիալիր հասունության մեջ և արդեն պիտի բավեր բանաստեղծ մը անմահացնելու»³⁷: Մի՞րե անմահության սահմանը քակոխող բանաստեղծը, օտարների սոսկական ընդօրինակողը միայն կարող է լինել, ինչպես որ Երեմյանն է կարծում:

Երևում է, որ Հ. Ս. Երեմյանը խորհրդապաշտության մասին ընդհանրապես և առավել ևս Թեֆեյանի խորհրդապաշտության մասին պարզ պատկերացում չունի:

«Խորհրդապաշտ ֆերթողին» հոգեբանությունը դժվար է ըմբռնել. Թեֆեյան իր խորհրդապաշտ ֆերթվածներուն մեջ ինֆզինֆն անկեղծորեն հայտնած է, երբ իր սիրածը սիրած է. իր սիրային երազները բաց գիրք մըն է, զայն ամենքը կը կարդան ու կրհասկնան: Կը սիրե ան Սերը, հոն շատ անկեղծ է. կը սիրե ան իր ծննդավայրը, ինչպես կը սիրե ամեն մարդ. այդ սերն ընդհանուր է, այդ սիրո մեջ խտրություն չկա. իր սիրած վայրերեն ամենեն սիրելիներն են Կեսարիա. Սկյուտար, և Պոլիս: Կա նաև ուրիշ Սեր մը. իր հատորները կարդացողները որոշ կը նշմարեն զայն խունկ ու մոմ բուրոզ հոգեսիրություն մը, որուն հոգեբանությունն ըմբռնել ուզողը շվարումի կը մատնվի»³⁸: Այստեղ նախ՝ հակասությունը պարզ է. հեղինակը խոսում է խորհրդապաշտ ֆերթողի բարդ ու դժվար ըմբռնելի հոգեբանության մասին, բայց հետո օրինակները բերելով դրա հակառակը ցույց տալիս: Միայն մի կետում նա շվարումի է մատնվում, երբ բանաստեղծը հանկարծ ըմբոստանում է աստծու դեմ: Այդտեղ բանաստեղծը նրան անհասկանալի է թվում: Բայց սա ի՞նչ խորհրդապաշտություն է:

Իսկ ի՞նչ է խորհրդապաշտությունը (սիմվոլիզմը):

Փարիզի կոմունայի պարտությունից հետո, խորտակվել էին առաջադիմական իդեալները: Սկսվել էր նոր շրջան, երբ կապիտալիզմը Եվրոպայում քակոխում էր իր իմպերիա-

37 Նույն տեղում, էջ 507:

38 Նույն տեղում, էջ 510:

լիստական փուլը: Նվ այդ փուլում նա իր ազդեցությունն էր քողնում նաև հասարակական մտքի վրա: Նրան այլևս չէր առաջնորդում աշխարհի նանաշման դրական (պոզիտիվիստական) փիլիսոփայությունը և աշխարհի հեղափոխական վերափոխումը: Այդ հանգամանքը շատ բաներով նպաստեց ոչ ռեալիստական ուղղությունների զարգացմանը, անցյալ դարի 80-ական թթ.-ին:

Գրականության և արվեստի մեջ տիրապետող դարձան անկումային ուղղությունները: Դեկադենտական գրականությունը փարոզում էր սպուլիտիկությունը:

Ամենից տարածված ուղղությունը Ֆրանսիայում 80-ական թթ.-ին եղավ սիմվոլիզմը: Այդ ուղղությունը իր ետևից տանում էր մի շարք իսկապես մեծատաղանդ բանաստեղծների (Ա. Բլեմրո, Պ. Վեռլեն, Մալարմե և այլն):

Մի կողմից նրանք մերժում էին նատուրալիզմը, իսկ մյուս կողմից՝ պառնասականներին: Վեռլենը գրում էր, որ երիտասարդ բանաստեղծները սիմվոլիզմի ուղին մտան հոգնած, «այսպես կոչված նատուրալիստական տխուր և այլանդակ պատկերների միակերպությունից» և «պառնասյան անվրդովությունից ու Լեկոնտ Դը Լիլի հոռետեսական անտառաբերությունից»³⁹:

«Սիմվոլիստները,— գրում էր Վ. Բրյուսովը,— վնասակար են ժխտում էին ստեղծագործության այդպիսի մեթոդը (նատուրալիզմը— Լ. Ա.), որը արվեստը դարձրել էր կյանքի պարզ արտացոլումը և պաշտպանում էր այն սկզբունքը, որ իսկական գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ արտաքին կոնկրետ բովանդակության ետևում պետք է թափնված լինի մի ուրիշը, ավելի խորը: Գեղարվեստական կերպարի փոխարեն, որը որոշակիորեն արտահայտում էր մի երևույթ, նրանք դնում էին գեղարվեստական սիմվոլը, որն իր մեջ թափցնում էր մի շարք նշանակություններ»⁴⁰:

³⁹ «История французской литературы». 1959. Москва, т. 3, стр. 361.

⁴⁰ Там же.

Սիմվոլիստական սյուեզիայի առաջին գործերը գրված էին դեռ անցյալ դարի 70-ական թթ.-ին, բայց նրանց գրական ուղղություն դառնալը նախապատասխանեց վեոլենը 1882—83 թթ.-ին, երբ փարիզյան մի շարք բերքերում հանդես եկավ սիմվոլիստական բանաստեղծություններով: Դրանց մեջ կային ծրագրային «Բանաստեղծական արվեստ», «Ուժասպասություն» և այլ գործեր:

1885-ին վեոլենի հետքերով գրականության մեջ մտավ երիտասարդ գրողների մի խումբ, որը, սակայն, համախմբվեց Մալարմեի շուրջը:

Ֆրանսիական սիմվոլիզմի համար տեսական փաստաթուղթ էր ժան Մորեասի «Սիմվոլիզմի մանիֆեստը»: Սիմվոլիստական տեսությունը գտնում էր, որ արվեստը չի կարող արտացոլել իրական աշխարհը, որովհետև վերջինս «երևույթների աշխարհն է»: Արվեստը պետք է տա «բարձրագույն ռեալությունը»:

Մ. Մետեոլինկը ևս «Հեգերի գանձը» աշխատության մեջ շարադրում է սիմվոլիզմի մասին իր հայացքները: Ըստ Մետեոլինկի, գոյություն ունի երկու աշխարհ, որոնցից մեկը առօրեական աշխարհն է, իսկ մյուսը՝ բարձրագույն, հոգևոր աշխարհը, որն անբմբհուն է և անիմանալի է:

Բացարձակ, անսահման աշխարհ, որն անիմանալի է,— ահա ինչին հանգեցրեց սիմվոլիզմի գաղափարը: Այդ անսահմանին մարզը հասնում է իր հոգևոր գոյությամբ, կեսգիտակցական, անորոշ, խորհրդավոր մոմենտների միջոցով նրա հետ առնչվելիս: Գալիս է այնպիսի մի պահ, երբ զգայությունն ալլես ի վիճակի չէ արտահայտելու բարձրագույն կյանքը, այդ զգայությունը պետք է զալիս, որովհետև արտաքին կյանքի տպավորությունը չէ նրան սնուցողը, այլ ներքին. մի այլ, բարձր, առանձնակի աշխարհի տպավորությունը:

Ինչքան քիչ լինեն բառերն ու գործողությունները, այսինքն՝ արտաքին նշանները, այնքան այդ հոգևոր, բարձրագույն կյանքը ավելի լավ կդրսևորվի: Հոգու բարձրագույն

կյանքի ամենախոսուն արտահայտությունը Մեռելիներ համարում է լուրջությունը: Մարդկային հոգիները բացվում և խոսում են միայն լուրջյան մեջ: Լուրջությունը ամենագորն է, բոլոր աղմուկներից ավելի արտահայտիչն ու տիրականը. նշմարազիւն, իսկ բառերը ստում են, անցողիկ են:

Մեռելիներ տալիս է իր էթիկական և էսթետիկական սկզբունքները:

Բարոյականը երկու մասի է բաժանում. երկրային— սովորական կյանքի և երկնային— միստիկական, որը հոգևոր բարձրագույն կյանքի արտահայտությունն է:

Պոեզիան խոսում է ոչ քե արտաքին աշխարհի անմիջական ընկալումներով, այլ այնկողմնայինի անիմացալի էությունն արտահայտող սիմվոլներով— խորհրդանշաններով, որոնք պետք է արտահայտեն «չափածր»: Եվ իզուր չէ, որ ինչպես Մեռելիներ, այնպես էլ Մալարմեն պոեզիայի ամենաբարձր արտահայտությունը համարում են լուրջությունը:

Սիմվոլիստները գտնում էին, որ բանաստեղծը յուրատեսակ մի գործիք է կամ ինչպես նրանք էին անվանում՝ «մեղիում», որի վրա բնությունը նվագում է իր երգերը: Հետևապես, որքան բանաստեղծի կամքը քույլ լինի և որքան սուր նրա զգայարանները, այնքան նա հեշտությամբ կընկալի բնության անհայտ ու խորհրդավոր հնչյունները: Դրա համար սիմվոլիստները իրենց պոեզիան ենթարկում են ոգելից խմիչի՝ արքսենտի և հաշիշի ազդեցությանը:

Վեռներ և Ռեմբոն իրենց մեծ նախորդ Բոդլերի մի բանաստեղծությունից փոխ առան հնչյունների, գույների և բույրերի համապատասխանության գաղափարը: Եվ Ռեմբոն գրեց իր հանրահայտ «Զայնավորները», որտեղ ամեն մի հնչյուն, նրա կարծիքով, «գույն» ունի:

А—черный, Белый—Е; И—красный; У—зеленый,

О—сипный: Тайну их скажу я в своей черед.

А—бархатный корсет на теле насекомых,

Которые жужжат над смрадом нечистот⁴¹.

41 А. Рембо, Стихотворения, М., 1960, стр. 82.

Իսկ Վեոլենը բանաստեղծությունը առանց երաժշտականության առ ոչինչ էր համարում. «Երաժշտականություն ամենից առաջ», — ասում էր նա:

Զգացմունքների շմլիջնորդված գրանցումը նպաստում էր «ենթագիտակցական» խորությունները արտահայտելու պատրվակի տակ պատկերելու տարրական բնագղները, էրոտիկան, հիվանդագին դրություններ:

Սիմվոլիստները ձգտում էին դեպի բանաստեղծության փոփոխ ձևերը, բնարական պատկերները:

Սիմվոլիստներից առաջ գործածության մեջ էր ազատ ոտանավորը, բայց նրանք էին, որ այդ ձևն օգտագործեցին ամենալայն առումով: Նրանցից ուման, օրինակ, Վեոլենը, չօգտագործեց այդ ձևը: Իսկ Ռեմբոն բանաստեղծությանը ձևական առումով տվեց նկունություն, ավելի հարստացրեց ներքին ոլորտը և այլ կողմեր: Մալարմեն, սեփական ազգային ավանդների համաձայն, խոր կերպով մշակեց սոնետի (հինչակ) ձևը: Հետագա 20-րդ դարի առաջավոր գրողները և բննադատները անպայմանորեն բարձր են գնահատում ձևական այս նվաճումները:

Սիմվոլիզմը հակասական ու բարդ ուղղություն էր: Նրա սեռական մի շարք դրույթներն անընդունելի էին: Հակառակ այդ բանին, սիմվոլիստներից մեծագույնների մոտ (Ռեմբո. Վեոլեն) կյանքն էր դրսևորվում և նրանք նոր խոսք ասացին գրականության պատմության մեջ:

Սիմվոլիզմի արվեստի ենթաբնագրի խորհային հարստությունները, ձևական նվաճումները, ինչպես և արվեստի մեջ անկեղծության խոր արտահայտությունը, անպայման հետափրփրական երևույթներ են: Գորկին իր մի հոդվածում բննադատելով սիմվոլիզմը, միաժամանակ բարձր է գնահատում Վեոլենի ստեղծագործությունը. «Բայց հարելով այդ դպրոցին (դեկադենտական — Լ. Ա.), և հետագայում անցնելով նրա զլուխը, Վեոլենը ավելի հստակ և պարզ է իր աշակերտներից. նրա միշտ մեղմադճոտ և խոր քախիծով հինչող բանաստեղծություններում լսվում է հուսահատության հիշը, զգայուն և փնուշ հոգու ցավը, որը ծարավի է լույսի, ծարա-

վի մաքրության, որոնում է ասածուն և չի գտնում, ուզում է սիրել մարդկանց և չի կարողանում»⁴²:

Վ. Բրյուսովը նույնպես բարձր է գնահատել Վեռլենի արվեստը և բարգմանել նրանից մի ամբողջ հատոր: Իսկ Պ. Անտոկոլսկին այն եզրակացությանն է, որ Ռեմբոյին վիճակվեց «կտրուկ կերպով նորոգելու սերնդի բանաստեղծական լեզուն»⁴³:

Գեղեցկության պաշտամունքը և դրա հակառակ խուսափումը կապիտալիստական շահի մթնոլորտից, այդ հասարակության «անառակ որդիներին» սանում էր լուռ բախման նույն հասարակության հետ: Ինչպես նորագույն հետազոտողներից Անիկստն է նկատում, «իր հիմքում գեղարվեստական մտքի այդ հոսանքը հակաբուրժուական էր»⁴⁴: Այդ հոսանքի կողմնակիցները գտնում էին, որ բուրժուական իրականությունը շահի ու գոեհկության մարմնացումն է: Հետևապես անկարող է ըմբռնել գեղեցկությունը: Նրանք իրենց բողոքը բուրժուական իրականության դեմ արտահայտում էին յուրօրինակ կերպով՝ փախուստով դեպի իդեալականի ոլորտներ:

Սիմվոլիզմի այդ բարդ և հակասական կողմերը այս կամ այն չափով արտահայտվել են նաև հայ գրականության մեջ:

Ճիշտ չէ ասել, թե այդ ուղղությունը կապ չունի մեր իրականության հետ: Այլ բան է, որ այն մեզնում այլ երանգներով է դրսևորվել: Այդ ուղղությանն է պատկանել Տ. Չրաֆյանը (Ինտրա): Ճիշտ չէ Ճանաչյանը, երբ իրար կողքի դնելով մի շարք հեղինակների (Սիամանթո, Թեֆեյան, Զուրաբյան) նրանց համարում է Ն. Տեմիրճիպաշյանի «միստիֆիորհրդապաշտության» պոեզիայի ազդեցության արդյունք⁴⁵: Զպետք է մոռանալ Ինտրայի որոշակի ծառայու-

⁴² М. Горький, Собр. соч., т. 23, М., 1953, стр. 124—125.

⁴³ А. Рембо, Стихотворения, 1960, стр. 6.

⁴⁴ О. Уайльд, Изб. произведения, М., 1961, т. 1, стр. 7.

⁴⁵ Ճանաչյան, Պատմություն արդի հայ գրականության, հ. 1, Վենետիկ: 1953, էջ 361:

քյունները գրականությամբ, հատկապես լեզվի և ոճի առումով: Սակայն միստիկականությունը Ինտրայի ստեղծագործության էական գիծն էր կամ ինչպես իր ժամանակի ֆրեն-հադատներից մեկն է նկատում, «իւր անձին ու երկին ամենեն համերաշխ արտահայտությունը»⁴⁶: Մոլեռանդ հավատ-փի ազդեցությամբ, Ինտրան թոթափում է արտափին աշխարհի երևույթների զգայությունները և ապավինում «երկինքին կրկներևույթին»:

Կրոնական հիվանդությունն այնքան ուժեղ է նրա մոտ, որ նա հաճախ է նախատում ու հարձակվում բոլոր նրանց վրա. որոնք համարձակվում են ուրանալ աստծուն: Այս ամենին ավելացրած և այն, որ նա հավատում էր ոգիների գոյությանը, որոնք հաղորդակցվում են աստծու և մարդու միջև⁴⁷: Այս բանը հաստատում է նաև Թեֆեյանը իր մի հուշագրության մեջ՝ նվիրված Տ. Զրաֆյանին⁴⁸:

Արդյո՞ք Թեֆեյանը Ինտրային է հարել: Մեր կարծիքով. ո՛չ:

Քննադատների մեծ մասը նրան անվերապահորեն սիմվոլիստ է համարում, իսկ փոքր մասը փորձում է ժխտել այդ տեսակետը: Արդյո՞ք ճիշտ են այդ տեսակետները:

Առաջին տեսակետի պաշտպանն է Հ. Սեթյանը: Այնպես է ստացվում, թե բանաստեղծը մխրեցվելով հոգիների խորքը, ուրիշ ոչինչ չի տեսնում: Արդյո՞ք սա նույն այն պնդումը չէ, թե բանաստեղծը առանց տեսնելու էլ կարող է գրել, «աչֆերը փակ»: Իսկ սա բնագրի գրականությունն է:

Թեֆեյանը իսկական բանաստեղծ է. այդ բանը կասկածի չուակ չեն դնում նրան գնահատողները: Եվ եթե նա նրանց չի տալիս կյանքի թեկուզ փոքր արտահայտություն, ուրեմն էլ ի՞նչ պոեզիայի մասին է խոսք: Մի՞թե թեկուզ «Հոգերը»

⁴⁶ «Զվարթնոց», հ. Բ, էջ 122:

⁴⁷ Տե՛ս «Ոստան», 1911, 1 (հունվար) «Հայտնությունք անդրաշխարհին» (ուսումնասիրություն ոգեկանության մասին), Տ. Զրաֆյան:

⁴⁸ Տե՛ս «Միրանի գոտի», Պոսթոն, 1958, թ. 2, Վահան Թեֆեյան, «Տիրան Զրաֆյանի մասին», էջ 39—42:

«իրականության հազվագյուտ նեղումներ» չունեն: Այլ նեղումներն են, որ արժեքավոր են երազի ֆոնի վրա:

Թեֆեյանի ստեղծագործության մեջ անցյալը ներկայից օտարելը և առանձնակի դիտելը գալիս է որմանափի Հ. Սերյանից: Անցյալով ապրողը անկարող է ներկա ժամանակակցին հուզել, իսկ Թեֆեյանը հուզում է: Հետևապես նա անտեսանելի քելերով կապված է ժամանակի հետ: Ոչ ոք չի ժխտում, քե Թեֆեյանի որոշ բանաստեղծություններ մարդկանց կարող են առաջնորդել դեպի մեկուսի «աշտարակը»: Այնուամենայնիվ հեղինակի բանաստեղծությունների գերակշիռ մասը ոչ քե կղզիացած, այլ մարդկային մտորումների ու հույզերի արտահայտություն է:

Մեր կարծիքով, ճիշտ չէ նաև Հ. Ավագյանը, որը փորձում է Թեֆեյանին հեռացնել պոեզիայի սիմվոլիստական ու ռոմանտիկ դպրոցների արտահայտչական ձևերի կիրառումից:

Հայրենի եզերքից հեռու, Թեֆեյանի հիշատակները կապված էին այդ եզերքի հետ: Եվ ահա, երիտասարդ բանաստեղծը բերում է հայրենի աշխարհը սիմվոլիստական ուղղության ձևական նվաճումները և մտածողության որոշ երանգները: Դրանք մի ուրույն պոետական սինթեզ են կազմում ռոմանտիկական գեղարվեստական մտածելակերպի հետ: Այնինչ Ավագյանը գրում է. «Թեֆեյան կը տեսնե իրերը, և ա՛յնքան լավ կը տեսնե զանոնք իրենց զանազան հատվածակողմերեն, որ ա՛լ երազելու հարկը չի զգար, ոչ ալ պետքը կզգա շֆեղ հանդերձանք մը զգեցունելու անոնց: Ատոր համար է, կը կարծեմ ես, որ անիկա ամբողջապես իր վրայեն՝ մեկդի նետած է բանաստեղծության երբեմնի պայմանադրական լեզուն, կարևորություն չէ ընծայած ցուցակագրված և խնամքով պահված մասնավոր բառերու և ասություններու, դասական կամ ռոմանթիկ դարձվածքներու, և խորհրդապաշտական կամ ապագայապաշտական ավելորդ հովերու: Ստույգ է որ ներքին խոր ու ոչ-հասարակ զգացումներ երևան բերելու հայեցակետեն՝ խորհրդապաշտի մը

չափ ջերմեռանդ է Թեֆեյան, և սակայն զանոնք արտահայտելու իր պարզունակ ու արձակունակ ձևին մեջ իրապաշտ մը»⁴⁹:

Թեֆեյանին իրապաշտ դարձնելու նիգր, ինչպես ասացինք, նիշտ չէ:

Բնդհանրապես, որոշ գրականագետների մոտ, սխալ մի հայացք է տարածված: Նրբ խոսքը վերաբերում է սիմվոլիստական դպրոցի բողած ազդեցությանը, սովորաբար կամ բոլորովին բացասում են այդ, կամ նշում միայն ձևականը, մոռանալով սակայն, որ ձևը անանջատ է բովանդակությունից և նրա հետ սերտ առնչության մեջ է գտնվում: Ջեր ինֆնակա կերպով գոյություն ունենալ չի կարող:

Իհարկե, սիմվոլիզմի դպրոցի բովանդակությունը անհնարին էր նույնությամբ ընկալել, քանի որ խոսքը վերաբերում է ստեղծագործական ազդեցությանը, բայց որ ձևը իր հետ և զադափարականն է պայմանավորում. ապա այդպիսի ազդեցությունից, որքան էլ այն ստեղծագործական ներքին բնույթ ունենա, խուսափելն անհնարին է:

Անժխտելի է, որ սիմվոլիզմին, այս կամ այն ձևով, մյուս խոշոր բանաստեղծների հետ (Մեծարենց, Սիամանթո, Վարուժան, Տերյան) հարել է նաև Թեֆեյանը: Անգամ երիտասարդ Ն. Չարենցի գործերը ինչ-որ առնչություններ են ունեցել սիմվոլիզմի հետ (գույնի, երաժշտականության և այլ առումներով): Բայց արդյո՞ք այս բանաստեղծների ստեղծագործությունը նույն տենդենցներով է զարգացել, ինչ ասենք՝ Ինտրալինը:

Ինտրան (Տ. Չրաֆյան) սիմվոլիստական գրական ուղղության անվերապան հետևորդն է: Նույնը չի կարելի ասել Մեծարենցի, Վարուժանի, Սիամանթոյի, Տերյանի մասին: Վերջիններս, դրանց քվում և Թեֆեյանը, նիշտ է, օգտվում են այդ ուղղությունից, բայց սկզբունքորեն տարբերվում են Ինտրալից: Ինչպես այդ բանաստեղծներից մի մասի, այն-

49 Հ. Ավագյան, *Գրական գեմքեր, Նյու-Յորք, 1924, էջ 189*:

պես էլ Թւ.Ֆեյանի գրական ուղղությունը 90—900-ական թթ.-ի հայ իրականության յուրահատուկ պայմաններին համապատասխան, անխառն մի բան չէ։ Դա յուրատեսակ համադրություն է սիմվոլիզմի և ռոմանտիզմի։

Անշուշտ, 1890—1900-ական թթ.-ի գրական այս համադրությունը՝ ռոմանտիզմի այս նոր որակը⁵⁰ ժառանգում է ոչ թե անցյալի ռոմանտիզմի փաղափական նպատակասլացությունը ազգային-ազատագրական պայքարի հարցում (Բաֆֆու, Ալիշանի, Պեշիկբաշլյանի և այլոց), այլ փաղափական որոշ անորոշությունը, որ բխում էր նոր ժամանակների ազգային-ազատագրական պայքարի ոչ հստակությունից։ Դա պայմանավորված էր, գուցե և այն հուսախաբություններով, որ ապրում էր ժողովուրդը այդ նոր պարագայում։

Իհարկե, այս ժամանակներում ևս արժարժվում է ազգային-ազատագրական պայքարը, և չէր կարող այլ կերպ էլ լինել։ Բայց նրա ներքին բովանդակությանը հատուկ է ողբերգականությունը, որը նոր երանգ է հաղորդում հերոսականության հասկացողությանը։

Ռոմանտիզմի նոր որակը հենվում էր ոչ թե դասական ռոմանտիզմի բուռն պոռթկումների վրա, որոնց աղբյուրը անմիջական տպավորություններն են, այլ բարոյական գործոնների։ Վերջիններս պահանջում էին առավել խոհական վերաբերմունք, կյանքի բնկալման փիլիսոփայական նոր արտահայտություններ, կապված ժողովրդի հոգեկան կատարելագործման գաղափարի հետ։ Հոգեկան կատարելագործման և բարոյական իդեալների նրանց հասկացողությունը հակադրվում էր իրականությանը։ Նրանք ձգտում էին իդեալին, որը սակայն վերացական էր։

Այս նոր որակի մեջ հակադրությունների արվեստը, բնականության գծերը, լիրիկական հերոսի և հեղինակի մրափերի համամանությունը, ինչպես և էպիկական որոշ տարրերի օգտագործումը գալիս է ռոմանտիզմից։ Իսկ սիմ-

⁵⁰ Գրականագետ Ս. Սարինյանը կոչում է «Նեոռոմանտիզմ»։ Տե՛ս Ս. Սարինյան, Հայկական ռոմանտիզմ, 1966, Երևան, էջ 524։

վրիժմից բնօրինակվում են ենթաբնագրի հարստություններ, ձևական փայլուն նվաճումներ՝ փիլիսոփայական երանգների օգտագործումով հանդերձ: Թեֆեյանի մոտ, որպես այդ նոր որակի կիրառողի, այդ դեպքերում է երևում ուժն ու քույությունը, վրիպումները և հաղթանակները, նեղ սուրյեկտիվ ապրումները և բարձր, համընդհանուր տրամադրությունները, անցյալի ափսոսանքները և ներկայի սոցիալական տրամադրությունները, միստիկան և աստվածամատությունը, անկումները և բարձրացումները, խավարը և լույսը.— մի խոսքով մարդկային հոգեբանությունը՝ իր բարդ ու հակասական բնոգրկումների մեջ:



Թեֆեյանը ստեղծագործաբար յուրացրեց եվրոպական գրականության որոշակի ավանդույթներ: Անկասկած է վերելեյան պոեզիայի գեղեցկության, գույների, երանգների, նրբությունների, լույսի և ստվերի, լռության ընկալումը, ինչպես նաև նրա քախծոտ-մեղամաղձոտ տրամադրությունը, նրա մաքրության ձգտումը՝ նույնիսկ ցավի պայմաններում և այլ հատկանիշներ՝ չի կարելի անտեսել Թեֆեյանի ստեղծագործությունների մեջ: Բանաստեղծը չի ժխտում այս իրողությունը և մեծարանքի խոսք է ուղղում վարպետին: Սակայն դա ստեղծագործական ազդեցություն է, որը զուգորդվել է հայ գրականության ավանդների յուրացմամբ: Ճիշտ չեն նկատում, քե Թեֆեյանը օտարածին է և որ «...իրմե առաջ, իր ժամանակակից մեր ֆերթոդներն իր վրա ազդեցություն չունեցան»⁵¹:

Նրե խոսքը ազգային բանաստեղծության ավանդների յուրացմանն է վերաբերում, ապա Թեֆեյանը խորապես ազդվել է հայ միջնադարյան բանաստեղծությունից, հատկապես միջնադարյան հայրեններից ու անտունիներից, ինչ-

⁵¹ «Բաղմավեպ», 1933, № 11—12, էջ 497: 2. Ս. Երևմյանի հոդվածը:

պես նաև հայ դասական բանաստեղծներից (Ալիշան և Դուրյան):

Ալիշանը որպես բանաստեղծ, հմտորեն էր օգտվում պատմության փառահեղ օրինակներից և զուգակցում անցյալը ներկայի հետ, առաջինը ծառայեցնելով վերջինիս: «Դրախտին Հայաստանի մեջ ծաղկիլը զմեզ չկրնար ազատել հիմակվան փուշերեն, որ լեցուն է համբնուս վերա..., — գրում է նա:— Մեր աննման դյուցազունն և փառքն և երեվելի մարդիկը չեն կրնար մեր գերության և խեղճության վիճակը մեզի մոռցնել... նախնիք այն ատեն պարծանք են մեզի, երբ մենք ալ իրենց նման կրկանք... Մեր ինչ բլալը մեզնե կախված է. անոնց պարծանքն ու փառքը մեկ լույս մըն է մեր համբուն վրա, բայց մենք պետք է, որ աշվընիս բանանք ու ոտվընիս շարժենք»⁵²:

Եվ Ալիշանի «Հայրունի» հատորը (որի մի մասն են «Նահապետի երգերը») հայրենասիրության վառ օրինակ է, պատմությունից վերցված, բայց խիստ արդիական:

Ուսուցչի դասերը ստեղծագործաբար է յուրացնում Թեֆեյանը: Նա էլ անցյալի հայրենասիրության օրինակները նորովի ծառայեցնում է ներկա ժամանակներում: Նա ևս դիմում է անցյալի հերոսական օրինակներին: Բայց ինչպես Ալիշանը, որ միայն անցյալով չի սահմանափակվում և տեսնում է «Հայոց աշխարհիկի» ավերակները, այդ ձևով էլ Թեֆեյանը գրում է «Արարատյան դաշտին մեջ» շարքը: Ողբերգական մոմենտը Ալիշանի համեմատությամբ ուժեղանում է և բարձրակետին հասնում հեղինակի «Կես գիշերեն մինչև արշալույս» ժողովածուում: Թեֆեյանը Ալիշանից անգամ չնչին չափով որոշ պատմողական տարր է փոխառնում (հատկապես գեղոններում):

Ճիշտ է, Թեֆեյանը Մեծաբենցի պես Դուրյանին ներքող չի նվիրել, բայց նրա ազդեցությունը սկզբում բնորոշում է

⁵² «Հայ հոր գրականության պատմություն», հ. 1, Երևան, 1962, էջ 481—482:

բնագղաբար, ինչպես մոր կաթը՝ երեխան: Բանաստեղծի մահուր սիրո երազում դուրյանական ազդեցության նշույլներն առկա են տարերային ձևով, իսկ «Հրաշալի հարուրյուն», «Սեր» և այլ ժողովածուներում այդ ազդեցությունը ստեղծագործական է: Բանաստեղծը յուրացնում է Դուրյանի արվեստի կարեւոր հատկանիշները՝ պարզություն և խորություն:

Պ. Դուրյանը բացառիկ մի դեմք է հայ բանաստեղծության պատմության մեջ: Ո՞րն է այդ բացառիկ դերը: Նրանից առաջ ոչ ոք հայ պոեզիայում այնպիսի բարձունքի չտիրացավ, ինչին նա հասավ:

Դուրյանի լավագույն գործերում համադրված են բանաստեղծական նոր մտածողության արտափն հանգամանքներին: Դուրյանը ոչ միայն բնության անմիջական ընկալման գեղեցկությունն է տալիս, այլև դա խորացնում այնքան, մինչև որ դրա տակ դնում է և այն իմաստը, որը երկրորդ՝ ներքին խորությամբ է օժտում գործը և նրան մի նոր կյանքով ապրեցնում: Անմիջական ընկալումից զատ, տալիս նրա փիլիսոփայությունը, այսինքն՝ աշխարհի կամ բնության խաղերը ներկայացնում ոչ միայն հոգեհարազատ նույնությամբ, այլ ընդհանրացված, համադրված օրինակով, աշխարհը կամ բնությունը բաց անում մի նոր դուրյանական երանգով, ինչ-որ նոր բան շեշտում, որ միայն իրեն է ինքնահատուկ: Այսպիսի նոր ընկալումը, որը դարձավ մեր մեծ պոեզիայի իսկական հատկությունը, իր իսկական ժառանգորդներն ունեցավ արևմտահայ հատվածում: Մ. Մեծաբեկը, Դ. Վարուժանը, նույնիսկ Սիամանթոն տարբեր ձևերով և տարբեր մոտեցումներով եկան շարունակելու դուրյանական գեղարվեստական նոր մտածողության այս գիծը: Վ. Թեֆեյանը ևս, թեև սկզբում շունի նույն հստակ մտածողությունը, քստ էության նույն սկզբունքի պաշտպան է: Նրա բանաստեղծական միջնորդված մտածողությունը ևս իր ժամանակակիցներից առաջ սկսվեց, բայց բյուրեղացավ նրանց հետ գրեթե միաժամանակ և ուրույն իր զարգացումն

ապրեց: Եւ Դուռյանի մեծության հետ հաշվի չնստել չէր կարող:

Դուռյանը ոչ թէ պատմում է, այլ ստեղծում տրամադրություն: Այդպես են գրված Մեծարենցի բանաստեղծությունները: Այդպես են նաև Թեֆեյանի բնության և սիրո լավագույն երգերը:

Ինչպես Դուռյանը, որ բնության ընկալման մեջ հարստորեն տեղ է առնում փոխաբերություններին և նրանց միջոցով փոխակերպումների հասնում, այդ հարստությունների օգտագործումից անմասն չի մնում և Թեֆեյանը:

Ինչպես Դուռյանը, որ «Ինձի կրսեն» բանաստեղծության մեջ գանգատվում է շուրջը տիրող անտարբերությունից և նրանցից, որոնք չեն տեսնում իր ներքին էությունը — «Ոհ, հառապ եմ իմ փրփուրներ», — այնպես էլ արտափուտ խաղաղ, բայց ներփուտ խորը հոգի ունի Թեֆեյանը: Խորփում է թափնված նրա հույզը: Վերջինիս առկայությամբ բացահայտվում է մարդկային վշտի և ուրախության աշխարհը:

ՍԿԻԶԲԸ: ՊԱՏԱՆԵԿԱՆ ՏԵՆՉԱՆՔՆԵՐ

Վահան Թեքեյանը ծնվել է 1878-ի հունվարի 21-ին (հ. տ.) Կ. Պոլսի Օրթադյուղ թաղամասում: Նրա ծնողները կեսարացիներ էին: Վահանը՝ Գալուստ և Նզիսաբեթ (Արզրյան) Թեքեյանների վերջին՝ հինգերորդ զավակն էր:

Թեքեյանների ընտանիքը շուտով տեղափոխվում է Սկյուտար, ուր անցնում է ապագա բանաստեղծի մանկությունը:

Թեքեյանը հաճախել է Սկյուտար-Իճատիե, Գայանե հանրմի մանկապարտեզը, ուր իրենից առաջ և հետո հաճախել են Իճատիեբնակ շատ դեմքեր՝ Լ. Բաշալյանը, Միք. Շառտանձյանը և ուրիշներ: Այդտեղ է նա սովորել հայերեն գրականագիտություն¹: Ասլա նա տեղափոխվում է Առնաուտյան կամ Ներսիսյան վարժարանը, ուր մնում է երկու տարի: Այդտեղից նա հիշում է միայն մի դեպք: Դասագրքում տպագրված Արմեն Լուսինյանի «Թուրք զինվորը» ոտանավորը, որի մեջ փառաբանվում էր զինվորի «պղինձե» կուրծքը, «պողպատե բազուկը»: «Թուրք» բառի փոխարեն աշակերտները

¹ Տե՛ս «Հայ տիպ ու տառի բաղմադարյան մշակ Հրաչյա Տեր-Ներսիսյանի... հոբ. հանդես», 1960, Փարիզ:

«Հայ» էին կարդում: Այդ ոտանավորի տպավորությունը դա-
ռաբանում մեծ էր: Դա «կղարմացներ և զրեթե կրմբոստացներ
պղտիկ տղաքը»²: Ինքնաճանաչության առաջին նշույլներն
են դրանք:

Ինը տարեկան Թեքեյանը դարձավ Պերպերյան վարժա-
րանի աշակերտ:

Հաջորդ տարին, նա ոչ միայն փոխադրվում է «կրտսե-
րագույն», այլև ստանում մրցանակ՝ Աղ. Փանոսյանի կազ-
մած «Շողեր ու ցողեր» զիրքը: Նա ընտելանում է նոր միջա-
վայրի, ընկերների և ուսուցիչների հետ: Օրինակ, հիշում է,
գրաբարի ուսուցիչ պ. Ասքանազին, որը ժամանակին հրա-
տարակում էր «Ծաղիկ մանկանց» հանդեսը:

Առանձնապես եռանդով է սովորում լեզվի և գրականու-
թյան առարկաները: «Կրտսերագույնում» նրան հայոց լեզվի
և շարադրության դասեր է տալիս Պերպերյանը:

Այդ դպրոցում երևում են ապագա բանաստեղծի շնորհքի
առաջին ծիլերը, պրոծ է առաջին ոտանավորները: Նրբ
իննուկես տարեկան էր, իր դպրոցական ընկեր Արշակ Նա-
դարյանի հետ միասին, միևնույն տետրակի մեջ արտագրում
են իրենց թոթովանքները: Հեղինակի խոստովանությամբ
«երկրորդ պոռթկումը 91-ին պիտի ըլլար և արմատ պիտի
տար 94—95-ին միայն...»³:

Պերպերյան վարժարանի վերջին տարվա աշակերտներից
Թեքեյանի ընկերներից են Սուրեն Պարթևյանը (Սիսակ Պար-
տիպանյան), Միքայել Շամտանճյանը: Նրանք միասին սո-
վորել են նաև Կեդրոնական վարժարանում:

Թեքեյանը շնչին մի պատվակով թողեց Պերպերյան
վարժարանը և մեծ հորեղբորորդու՝ Բարսեղ աղայի միջա-
մրտությունը ընդունվեց Կեդրոնական վարժարան:

12—13 տարեկան տղան սկսում է բուռն կերպով հետա-
քըրքրվել ժամանակին տպվող գրականությունը: Նա աչնբան

2 ԳԱԹ, Թեքեյանի արխիվ, «Պղտիկ աղուն դպրոցները»:

3 Նույն տեղում:

և սիրում զիրքն ու գրականությունը, որ իր հավաքած արծաթե ղրուշները (մոտ 2 օսմանյան ոսկու գումար), տալիս է Զազմագձրլարի գրավաճառներին և նրանցից, ինչպես ինքն է ասում, «հայերեն գրքերու գեղ մ է» ձեռք բերում:

Այդ գրքերը պատանու մեջ ներարկում էին սեր առ հայրենիքը և նրա պատմությունը: Այդ սերն ամրապնդվում էր նաև այլ միջոցներով: Այդ կապակցությամբ մի հետաքրքրական խոստովանություն ունի նա. «Թող միջանկյալ ըսվի, թե պղտիկ տղան օր մը գտած էր նաև՝ որ իր խաղի սենյակին պատին կախված երկու շրջանակավոր և ապակեպատ նկարներուն (սե մատիտով գծված, մին Ճյուղերբե Կարիպալտի, իտալացի մեծ հայրենասերը ներկայացնող և մյուսը՝ դաշտանկար մը) կռնակը, պահված կային ուրիշ երկու գծագրություններ, դասական դիմանկարները Հայկ Նահապետի և Վարդան Մամիկոնյանի: Պղտիկ տղան ատենը մեջ մը վար կառնէր այդ շրջանակները՝ դանոնք մաքրելու պատրվակով և աչքերը կը լեցնէր Հայկով ու Վարդանով, անոնց սաղավարտներուն և դեմուզարդերուն փայլվիլումով»⁴:

Ուրեմն, մի կողմից նրան ոգևորում է «իտալացի մեծ հայրենասերը», մյուս կողմից՝ ազգային հպարտությունը մարմնավորող հերոսները՝ Հայկը և Վարդանը: Պետք է հիշել, որ այդ ժամանակ «Հայաստան» բառն իսկ արգելված էր: Այդպիսի դժվարին պահին հայրենասիրական գրքեր ու նկարների պահելը, հաճախակիլը նրանցով, նույնիսկ քաջություն էր:

1894-ին Կեդրոնականի գ. դասարանից Թեքեյանը դուրս է գալիս և սկսվում է նրա աշխատանքային կյանքը: Սկզբում սկսնակ գրագիր էր Պոլսի ապահովագրական մի ընկերության գրասենյակում: Երկու տարի անց, որպես առևտրական պաշտոնյա մեկնում է Անգլիա (Լիվերպուլ), 1897-ին՝ Ֆրանսիա (Մարսել), ուր մնում է հինգ տարի, ապա Համբուրգ. տարի ու կես հետո՝ Եգիպտոս: Զբաղվում է նաև գրական-խմբագրական աշխատանքներով:

⁴ Նույն աղբյուր, «Պղտիկ տղան գրասիրությունը»:

Դեռ Պերսերյանում հրատարակում է «Սյուզը» ձեռագիր թերթը: Տպագրված առաջին գործը «Կաղանդը Կեսարիո մեջ» վերնագրով քրտնիկն է («Հայրենիք», 1894 թ.), որ ստորագրել էր Բ. Կ. Մ.: Այնուհետև նա 1894-ին հանդես է գալիս «Տեսարան» պրակներով մեջ «Սուրեն Տիրանյան» ստորագրությամբ: Սակայն իր իսկ խոստովանությամբ, «Համարիտ տեսչություն» կատարում է 1895-ին «Ծաղիկում»: «Ծաղիկի» խմբագիր Ա. Չոպանյանը տպագրում է նրա «Ծովկեղերին վրա» արձակ քերթվածքը, որին հաջորդում է «Զուլթակը», երկուսն էլ սեփական անունով ստորագրած:

«Ծաղիկը» և «Հայրենիքը» ժամանակին հասարակության կողմից ձանաչված պարբերականների էին: «Ծաղիկի» խմբագիրը՝ Ա. Չոպանյանը, հատկապես սկսում էր մեծ համարում ձեռք բերել իբրև առաջավոր հասարակական-գրական գործիչ և իր կողմը գրավում նշանավոր գրողներին ու գործիչներին, իսկ «Հայրենիքը» հրատարակում էին Ա. Արփիարյանը, Լ. Բաշալյանը, Ե. Օտյանը և այլ անվանի գրագետներ:

1898-ին «Վաղվա՛ն ձայնին» մեջ Թեքեյանը ստորագրում է «Վահան Տիրանյան»: Նրա մյուս ծածկանուններն են Վ. Տ., Ասուպ, Համշիրակ Բ., Սկայորդի, Իսկուհի Հովյան, Խորեն Որոտում, Բիկմալիոն, Նշան Հարցական, Հովհաննես Կառապետ, Ասպատակ, Վեթո և այլն:

Թեքեյանն աշխատակցում է նաև այլ թերթերի և ամսագրերի. «Ժողովուրդին համար», «Անահիտ» (Փարիզ), «Արտեմիս» (Կահիրե), «Բյուզանդիոն», «Մասիս», «Ծաղիկ», «Մանգումե», «Ժամանակ» (Կ. Պոլիս), «Ազատ բեմ», «Ազատ խոսք», «Լուսաբեր-Արև», «Արևելյան մամուլ», «Դաշինք» (Իզմիր) և այլն:

1905-ին Աղեքսանդրիայում Միքայել Կյուրճյանի հետ հիմնում է «Շիրակ» ամսագիրը: Մի տարի շարունակ «Շիրակի» գլխավոր աշխատակիցը Ա. Արփիարյանն էր: Այնուհետև Թեքեյանը և Կյուրճյանը ամսագիրը փոխանցում են Արփիարյանին: 1909-ին Սահմանագրության հռչակումից

հետո, «Շիրակը» իրիսադրվում է Կ. Պոլիս և հրատարակվում իբրև շաբաթաթերթ (պարձյալ Թեքեյանի խմբագրությամբ):

1907-ին Թեքեյանը հրատարակել է «Նոր ժամանակներ» շաբաթաթերթը (3 համար): Ակտիվորեն մասնակցել է վերոհիշյալ պարբերականներից բացի «Արև» (Աղեքսանդրիա, 1915), «Բարձրավանք» (Պոլիս, 1922) պարբերականներին, եղել է «Արև» (1915—18 և 1926—31), «Ժողովուրդին ձայն» (1921—22), «Հայրենիք» (1909—10), «Արևելք» (1912) թերթերի խմբագիրը:

Նվրոպայում ապրելու տարիներին, Թեքեյանը մշտապես կապի մեջ է եղել ազգային մշակույթի և գրականության պործիչների հետ (Դ. Վարուժան, Սիամանթո, Ա. Զոպանյան և այլն):

Մարտիկում, ամեն տարի, հայ զաղութը կազմակերպում էր Վարդանանց հանդեսներ, որոնք հաջողություն էին գրանում ժողովրդի մեջ: Այդ առթիվ նա գրում է «Պատմությունը և ներկան» երկարաշունչ քերթվածը: Խնդրում է, որ Ա. Զոպանյանը նույնպես բանախոսությամբ մասնակցի հանդեսին, նույնիսկ խորհուրդ տալիս «զանց առնե Հայաստանին դրախտը նշած ըլլալու առասպելը պատմելն»⁵: Հետաքրքրական տեղեկություն է հայտնում նա Զոպանյանին. «Ռտանավոր թատրերգության մը վրա կը մտածեմ կոր զոր «Անահիտ»ը feuilleton-ի ձևով պիտի հրատարակեք»⁶: 1901-ի հոկտեմբերի 28-ին ևս խոսում է թատրերգության մասին: Թվում է, թե սա նույն թատրերգությունն է, որի մասին արդեն տեղեկացվում էր նախորդ նամակում. «Արտավազդ Բ»-ի վրա ողբերգություն մը ձևոնարկած եմ. նյութը զիս pismonner կընես ու կուզեմ շատ խնամքով ամբողջական գործ մը մեջտեղ հանել: Ասոր համար պատմական տեղեկություններու պիտք ունիմ և կուզեի մասնավորապես ժամանակակից Ասորեստանցվոց ու Պարթևներու վրա — որոնց բարքերուն ազդեցությունը պետք է տիրած ըլլա Արտաշեսի արքունիքի մեջ —

⁵ ԴԱԹ, Թեքեյանի արխիվ, նամակներ, № 2313:

⁶ Նույն տեղում:

լաւապոյն ֆրանսերէն հրատարակված գիտական գործ մը ձեռքիս տակ ունենալ»⁷։

Մի կողմից հասարակական գործունեություն, մյուս կողմից՝ գրական ստեղծագործություն, որոնք սակայն դուրսէն են ընթացել առևտրական գործին։ Այդ շրջանում Թերեզյանը մտաւոր ուժգին «հուզւում» է ապրում, զգում, որ շատ գեղեցկութիւններ կարող է տալ գրականությանը։ Բայց Մարտիկում ազգային գործունեության ասպարեզը շատ նեղ էր Փարիզի համեմատութեամբ։ Նա դառնորեն զգում է Փարիզում չլինելու ցավը, որտեղ եթէ ոչ գործով, գոնէ իբրեւ հանդիսատես կհաղորդակցուէր ազգային կյանքի հետ։ Թեև սեփական խոստովանութեամբ հուսահատեցուցիչ մթնոլորտում, այնուամենայնիւ, տքնաջան կերպով նա շարունակում է թմրած հոգիները ցնցել, նույնիսկ վերջին 10—20 տարվա հայ գրականության պատմութիւնից բանախոսություն կարդում։ Սակայն մարդկանց անտարբերութիւնը սառեցնում է նրա եռանդը։ Նա այդ միջավայրում մեծակ էր զգում։ Մյուս կողմից Թերեզյանի սրտովը չէր առևտրականի պաշտոնը. դա խանդարում էր բանաստեղծին։ 1903-ին, մայիսի 25-ին Համբուրգից ուղարկած նամակում (Չոպանյանին) նա գրում է. «Իրականութիւնը ուրեմն այն է որ հակառակ այսչափ տարիէ ի վեր ինքզինքս ու երբեմն ուրիշներն ալ խափելուս՝ դեռ ու գեշին դեռ վաճառական մըն եմ. դրեթե տարվան մը առաջին ինքնազուտ փորձը այստեղ՝ ասոր համոզեց զիս վերջապես. արդեն երբեք չեմ կարծեր որ գրագետ մը կարենա նաեւ հաջող առուտորի մարդ ըլլալ. այնպէս բնական հակառակութիւններ կան երկուքին մէջը ու երկուքն ալ այնպէս տիրաբար կը պահանջեն ամբողջական նվիրումը իրենց։ Կամ պետք է անսահման կորով մը ունենալ ու պատ մը քաշել երկուքին միջեւ, արգիլելով երկուքը զիրար երբեք տեսնելի։ Եթէ այս վերջին տարվուն մեջ ուրիշ շահ մը չունեցա բացի իմ վրաս այս ճշմարտութիւնը գտնել ու այս տնկ ձամբէն

⁷ Նույն տեղում, № 2321։

դուրս ելլելու առաջագորութենեն՝ շատ, շատ փոճ պիտի ըլլամ նորեն. խնդիրը, սակայն, հիմա անկե դուրս ելլելու միջոցին վրա է»⁸:

Այդ տարիներին է վերաբերում Թեքեյանի առաջին ժողովածուն:



1901-ին Փարիզում լույս տեսաւ «Հոգերը», որի մեջ տպագրված էին 1893—1901 թվերին գրած չափածո և արձակ բերթվածները: Մի քիչ ուշ, 1902-ին լույս տեսաւ նաև Սիամանթուի (Ատոմ Յարճանյան) «Դյուցազնորենը»: Այս գիրքը տիտուր, արյունոտ իրականության անմիջական արձագանքն է: Սիամանթոն գալիս էր ժողովրդի «Տառապանքը դարերուն համար բանդակելու» առաքելությամբ: Նա երգում է 90-ական թթ.-ի եղևույթը և ժողովրդի հերոսապատումը: Գիտե՛ս, որ ապրում է «մաքառումի և ակնկալության օրերուն» մեջ, կանգնած հույսի ու արշալույսների դեմ հանդիման: Եվ դյուցազնորեն կրկնում է ճակատումը և հաղթանակը հույսի: Այսպիսին է Սիամանթուի պոետական նկարագիրը՝ առաջին իսկ գրքով:

Թեքեյանը այլ տիպի բանաստեղծ է:

«Հոգերը» պատանու կարոտի ու տենչանքների երազկոտ արտահայտությունն է:

Բանաստեղծը դեռ շատ է անփորձ: Այնուամենայնիվ, սկսեք է ասել, որ «Հոգերում» էլ նշմարվում են անմիջական ապրումներ: Պատանու ուժանտիկ ապրումները «Կանթեղում» ջերմությամբ են տրված: Ընտրված է մի ինտիմ պատկեր— սիրո պատկերը, որ նշույվում է «բյուրեղ կանթեղի» լույսով: Մութի ու լույսի խաղով է երևում այդ պատկերը: Հեղինակը ստեղծում է սիրո հուշի մի տեսարան:

Գեղեցիկի երազանքը բնորոշ է Թեքեյանի այս գրքի բոլոր բանաստեղծություններին: «Կարավանը» անապատի էկզոտիկ

⁸ Նույն տեղում, N 2323:

գեղեցկության իսկական կրողն է: Բայց գեղեցիկը խուսա-
փուկ է, երազանք: Իրականում այդ գեղեցիկը չի բռնվի, չի
տեսնվի: Կարավանը — կյանքը զալիս-անցնում է, իսկ մար-
դը՝ մենակ կանգնում է նրա գեղեցկությանն անհաղորդ:

Բանաստեղծը սիմվոլիկներ է գործածում, խորհրդավորու-
թյուն ստեղծում տողերում: Նա ուզում է մութի մեջ անցկաց-
նել կյանքը, ոչ թե նրա համար, որ ասում է լույսը: Ոչ-
Մութը երազ է, մեղմ, անշշուկ, որի մեջ «ստվերի շղթան»
բանաստեղծին չի հետապնդում:

Մութին մեջ կուգեմ որ կյանքս անցնի
երազի մը պես մեղմ ու կարճաւե,
Անձայն, անշշուկ, ամենին պաղտնի,
Լայն ճամփուն մեջնի քայլով մը թևիկ,
Առանց ստվերիս շղթային բռնի⁹:

Նվ հեղինակը մասնիկանում է հալվող մութի մեջ: Նրա
գույները իրենց մեղմությամբ մոտենում են Վեռլենի գույ-
ներին, նրա իմպրեսիոնիստական նուրբ խաղերին:

Ընդհանուր առմամբ «Հոգերում» գեղարվեստական մտա-
ծողությունը տակավին խճողված է, առկա են բանաստեղծո-
րեն չմշակված լեզվական կոպտություններ, չափի և սիմվոլի-
կային ստույգներ և այլն:

«Հոգերի» երկրորդ բաժինը՝ արձակ քերթվածներ են: Թե-
քեյանը առաջիններից մեկն է հայ գրականության մեջ, ու
այդ ժանրի գործեր է ստեղծում: Նրանք իրենց քնարականու-
թյամբ լրացնում են «Հոգերի» բանաստեղծական շարքը և
նույն գրական ուղղությանն են պատկանում:

Դեռևս անցյալ դարի 90-ական թթ.-ին, առաջին և հետա-
դա շրջաններում սուպերած այդ գործերում երևում է գրողի
քնարական խառնվածքը: Նրա այդ ժանրի գործերը մանր
ջրանկարներ են հիշեցնում: Չնայած անփորձությունը և վար-

⁹ Այս և հետագա բանաստեղծությունները վերցված են հեղինակի հրա-
տարակած ժողովածուներից:

սկստության պակասին, այստեղ ևս Թեքեյանը բանաստեղծ է:

Հեղինակը սյուժետային հենք չի փնտրում, այլ ինչպես բանաստեղծություններում, հենվում է տրամադրության վրա: Նա հեռու է մեծ ընդհանրացումներ կատարելուց: Նա ստեղծում է մենակ մարդու հոգու տրամադրությունը: Այդ մենակությունից դուրս գալու միջոցը դարձյալ բնության իդիլիան է և երազկոտ սերը: Ե՛վ բանաստեղծություններին, և արձակ քերթվածներին մի գիծ առանձնապես բնորոշ է: Իրականության և երազի հակադրության մեջ դեռ առկա չէ դրամատիկական ապրումը:

Սրբեմն հեղինակը անցնում է սալիտակ ոտանավորի («Սիրո կղզին»): Սա նորություն է նրա համար, մտահղացմամբ կարծես մոտ Մալարմեի խմբակի անդամ Կ. Իեբյուսի: հայտնի երաժշտական ստեղծագործությանը («Սրջանկության կղզիս»), ուր ըմպրեսիտիզմի գծերն այնքան ակնառու են:

«Հոգերը» հետք չթողեցին հայ պոեզիայի պատմության մեջ: Սխալ բանը, որ նրանում գտավ գրական քննադատությունը, Թեքեյանի բանաստեղծական տաղանդի թաքնված հույսերն էին:

Ա. Չոպանյանը առանձնացնում է «Հոգերի» այն ապրումները, որ Թեքեյանին են պատկանում. «Պ. Թեքեյան երգիչն է պատանեկան զգայնության, զգայնություն մը որ ամենեն քիչ ու ամենեն գեշ թարգմանվածն է, քանի որ պատանիները կաճասլարեն միշտ հասուն հասակի երգը հնչեցնել՝ այնպես ինչպես ուսած են իրենց նախորդներեն, դեռ զայն անձնական փորձառությամբ չըմբռնած, և կարհամարհին արտահայտել ինչ որ իրենց տարիքին բնական տալովորություններն իրենց կը ներշնչեն: Պ. Թեքեյան կերգե պատանության տարտամ անձկությունները, տենդոտ հետաքրքրությունն ու ամեհի ծարավը կյանքին, խուսափուկ ու երազկոտ գորովներովը և մեծ, աննպատակ ու վաղանցուկ տխրությունները, ու այն քիչ համոզված հուսահատությունները, որոնք արդյունք են ոչ թե կյանքի փորձութենեն հառաջ եկած հուսախաբություն-

ներուն, ալլ դեռ հագորդը չգտած իղձերու փոթորկումին հա-
ջորդող կարճատե թուլացումներուն»¹⁰։ Եւ միաժամանակ
Չոպանյանը նշում է, թե ինչ բնույթի են օտար տունները։
Հոգնած, կյանքից վզված, ձանձրացած մարդու սիրո հույ-
զերը Բողկերից են դալիս կամ ուրիշներից։ Կամ արհեստա-
կան «թղթի ծաղիկները» ալլ պարտեղում։ Եւ պարզ է դառ-
նում, թե ինչ բարդ ճամփա պետք է սնցնի բանաստեղծը
հաստատուն ոտքերի վրա կանգնելու համար։ Սակայն պա-
տանեկան տենչանքներով Թեքեյանը անջրպետվում է պառ-
նասական սառնությունից և ուրույն երանգով մերձենում ժա-
մանակի ումանտիկներին։

¹⁰ «Անահիտ», 1901, փարիզ, էջ 45—46։

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԵՎ ՀՐԱՊԱՐԱԿԱՆՈՍԱԿԱՆ-ԳՐԱԿԱՆ ՓԱՅԼԱՏԱԿՈՒՄՆԵՐ

Թիքեյանը գրել է նաև պատմվածքներ, ակնարկներ, հր-
դիմական և հրապարակախոսական բնույթի գործեր և գրա-
կանագիտական հոդվածներ:

Եթե արձակ բանաստեղծությունները կյանքի հաղվա-
զյուտ լուսավորումներ են պարունակում, ապա պատմվածք-
ներում և ակնարկներում կյանքի այս կամ այն կողմը արտա-
հայտվում է հիմնականում ուշ շրջանին հատուկ ուժանի-
կական պաթոսով:

Ինչպես ասել ենք, «Կաղանդը Կեսարիո մեջ» թղթակցու-
թյունը վերաբերում է 1894-ին¹⁾: Այնուհետև նույն թվականին
Կ. Պոլսի «Տեսարանում» լույս է տեսնում «Հալարտներ»
պատմվածքը: Առաջինը ավելի մոտենում է լրագրական բրո-
նիեին, իսկ երկրորդը բանաստեղծախառն պատմվածք է.
Երկուսի նյութն էլ գավառն է:

Առաջինում բացակայում է որոշակի սյուժեն: Չնայած
այդ բանին, տրվում է նահապետական բարքերի պատկերը,
Կեսարիո նոր տարվա կենցաղի ու սովորույթների հետ կապ-
ված, Հեռեապիս աղգազրական հետաքրքրություն է ներկա-
յացնում:

¹⁾ Տե՛ս «Հալարտներ», 1894, հունվարի 1:

Այդտեղ գրողը սոսկ պատմող է և չի միջամտում դեպքին և ընդհանրացումներ չի անում:

Նրեկրորդում՝ «Հոլաքտները» պատմվածքում հեղինակը սլոժի է ստեղծում: Սա նրա արձակ բանաստեղծություններից տարբերվում է իր սլոժիտային զարգացմամբ: Գրողը մի պարզ խնդիր է առաջադրել, երկուսի՝ գյուղական երիտասարդի և աղջկա սերը:

1900-ական թթ.-ի սկզբներին Թերեյանին ղբաղեցնում են տղզային-հայրենասիրական և ազատասիրական թեմաները: Նրան առանձնապես շատ է հուզում 90-ական թթ.-ի արյունահալի ջարդերի մղձավանջային պատկերը: 900-ական թթ.-ին շարունակվում էին այդ ջարդերը: Դրոշն ականատես է եղել հալածանքներին ու ջարդերին, ինքն էլ սուլթան Համիդի կարմիր յախազանից հաղիվ մաղապուրծ, ապրել է տարագրության մեջ: Պարզ է, որ այդ տարիներին նա ի վիճակի չէր հայրենասիրական, ազատասիրական ստեղծագործությունները Պոլսում տպագրելու: Եվ տարագրության մեջ է մամուլին հանձնում իր այդ մտորումները:

Տարագրության մեջ են ծնվել նրա 1901—1902 թթ.-ին գրած պատկերները՝ «Կտրված թևեր» («Ժողովուրդին համար», 1901), «Խարույկը» («Անահիտ», 1902), որոնց թեմատիկ առումով սերտորեն առնչվում են «Ճահիլը» նորավեպը («Շիրակ», 1905), «Տեսթանը» (1909), «Բանտեղբայրները» («Շիրակ», 1909) և այլն: Նրանցից վերջին երկուսը գրված են թուրքական հեղափոխությունից հետո:

1911-ին Թերեյանը խոստովանում է, որ երկու տասնյակի հոսանող նորավեպեր է գրել¹²: «Խարույկը» պատկերը և ավելի ուշ գրած «Ճահիլը» նորավեպը իրենց կատարման որակով, ընդհանրացման ուժով և թեմայի միասնությունամբ, հատկապես առանձնանում են այդ պատկերների շարքում: Դրանք ոչ միայն գրողի, այլև հայ արձակագրության մեջ, մեր կարծիքով, արժանի տեղ ունեն:

¹² Տե՛ս Թեոդիկ. «Ամենուն տարեցույցը», 1911, Կ. Պոլիս, Վ. Թերեյանի ինքնակենսագրությունը:

«Խարույկը» սլատկերում ներկայացվում է 1894—95 թթ.-ի արհավիրքը: Նախ՝ հեղինակը մի քանի գծերով վերակենդանացնում է վախի, սարսափի շրջանը: Մարդիկ խոսակիս շուրջն են նայում, չլինի՞ թե ուրիշները լսեն իրենց: Նրանք սոլասոդական վիճակում են: Եվ այս բանը հեղինակը սլատմողական-նկարագրական ձևով է ներկայացնում, բայց անպատճառ ձևի մեջ, չի խամբում տալավորության ուժը: Այստեղ կերպարները չեն առանձնացվում, բայց հիշվում են նրանց արարքները. այրերը, որ փոխում են ձայնի շեշտերը ու փսփսում, կանայք ու տղաները, գիշերը, լամպի լույսով, շնչառալու լսում են դեպքի պատմությունը կամ երկյուղով լրտես փնտրում:

Ինքեյանը առանձնապես հաջող է սլատկերում հակադիր դրացմունքների զուգահեռաբար բնկումը մարդկային սըրտերում. մի կողմից՝ վերացական հույս, մյուս՝ դեպքում՝ իրականությունը իր անհուսովյամբ: Եվ այս երկուսը իրենց առկայծումներն են գտնում ժամանակի տրամադրությունները ներկայացնելիս. «Ամեն օր, եվրոպական մարտանավեր էին որոնք Տարտանեկեն կանցնեին, անընդհատ երթևեկություններ պատրիարքարանին ու դեսպանատանց միջև. հանդեսներ, բաց օդին, ուր տարիներն էին արգիլված Հայաստանին անունը կը հնչեր, կը գոռար. երկինք կը թռչեր նախշուն արախճիներուն հետ՝ իբրեւ թե, ադդեն իսկ, իրականացած ըլլար երազը. հեղափոխական ծանոթ անձեր որոնք ազատ համարձակ կը պտտեին քաղաքին մեջ ու անտարակուսելի մտածումը կառթեին թե տաճիկ կառավարությունը կը վախնար մեզմե. ասոնք, ամենքը, միացած, կը գինովցընեին մեզ ու ալ անուշադիր ականջով մը մտիկ կընեինք գավառներեն հասած նորագույն ջարդերուն գուժերուն»¹³:

Իրականը բնաջնջման սարսափն էր, իսկ հույսերը՝ ապարդյուն և հենց այստեղ է սրվում ժամանակի ողբերգությունը: Գրողի հեզնական շեշտի մեջ արդեն դրված է այդ ողբերգության մասնիկը. «Ըսած չէի՞նք մեզի, պատմություն:

¹³ «Անահիտ», 1902. էջ 230:

ի ձևերն, թե արյունի գետ մը ցատքեղով միայն կարելի է տիրել ազատության»¹⁴։ Արդյո՞ք «արյունի գետեր ցատքեղով» այդ ազատությունը մոտենում էր։ Իրադրությունը ցույց է տալիս, որ ոչ։ Չէ՞ որ դրան նորից հետևում են նույն սարսափը, խուզարկությունները։ Երկյուղը կարծես տան անկյուններից դուրս գալով, գնում լցվում է սրտերը։

Ժամանակաշրջանի ընդհանուր ֆոնի վրա, դրողը անցնում է կոնկրետ մի իրապատումի։ Մութ դույնի ֆեսավոր մի երիտասարդ տեսել է տան պրքերը, որոնց մեջ գրված էր բոլորի սիրելի բառը՝ «Հալաստան»։ Բայց մայրը վախենում է, գրքերը պահում տարբեր տեղեր, տուփերում, գերանների տակ, պարտկոյում, իսկ այնուհետև ստիպված է վառարան զցել։ Հոգեբանական է և դիպուկ գրքերի հրկիզման և կոստրածների զուգահեռը՝ արտացոլված պատանի հոգում։ «Հանկարծ, սարսափը սեղմեց կուրծքս, բիբերս ընդլայնեցան ու տեսան անցնիլը, բոցին մեջեն, ամբողջ կոտորածի տեսարաններու շարքի մը, այնչափ արագ դիվային վազքով մը որ չէի կրնար հետևիլ ամենու՞ն... Հրկիզված տուններեն դուրս խուժող հերարձակ կիներ էին ու փայլուն սուրերու ծայրն անցված մանուկներու մարմիններ։ Մարդեր ու տղաքներ էին, տախտակամածներուն վրա փռված, ճակատին կարմիր վերքերով բաց՝ որոնցմե արյունը կը հոսեր ու կը լճանար։ Խոշտանգված կիներ ու մանկամարդ աղջիկներ՝ իրենց ձեռքերը պոցած աչքերնուն վրա՝ կուսություննին լալով, և զեսուրիշներ, ամբողջ ոճիրին կատարումը կանցներ այդ բոցին մեջեն»¹⁵։

Պատմություն և իրականություն կարծես խառնվում են։ Այդ է, որ սարսափ է ստեղծում։ Բայց որքան էլ դարհուրելի է տեսարանը, մարդկային հոգին էլ ելևէջող է։ Սարսափի բոցը արշալույսի մեջ փոխակերպվում է ապանեխող, մաքրող, վրեժի բոցի։ Եվ գրքերի այրված սև զեղի վրա հերոսը տես-

¹⁴ նույն տեղում։

¹⁵ նույն տեղում, էջ 231։

նում է հայ հանճարը: Հատկանշական է այն խոհը, որ հեղինակը վերագրում է այդ հանճարին. «Գնա՛ և բսե՛ որ չհուսահատին՝ քանի որ ես չեմ մարած: Ես իրենց հայրերուն տա՛նարին անշեջ կանթեղն եմ. կուգա խթումի իրիկունը ուր անսահման մ'իթ դմբեթին տակ հավաքված եղբայրներուդ խումբը, մեկիկ-մեկիկ, աստղերու հույլի մը պես, պիտի վառե ձեռքին մեջ ճրագները՝ իմ լույսես՝ «Զատիկը» տոնելու համար»¹⁶: Կարծես այս խոսքերը հնչում են իբրև պատգամ, և մի կանթեղի լույսը ժողովրդի ձեռքի անթիվ ճրագներն է պատրաստ վառելու: Հենց այս հանդամանքով է պայմանավորված ժողովրդի անմահությունը: Արշալույսի և վերջին բոյի զուգադիպումը և ժպիտի պատկերով ի հայտ դալը, այդ հույսի սիմվոլիկ մի դրսևորումն է:

Ճակատագրական պահերին ուժեղ թափով երևում է և ժողովրդի ընդվզումը: Այդպիսի մի ընդվզման օրինակ է «Ճահիլը»:

Նորավեպի հերոսն ամենուրեք վկա է ազգային ճնշման սարսափներին: «Հայերը մի՛շտ կը տառապին, մի՛շտ կը դադթեն: Ծնշումը կը սաստկանար նույնիսկ. տուրքերու հավաքչին, քյուրտին ու թուրք ղինվորին երկյուղը գյուղերուն ու քաղաքներուն վրա հիմա մշտակախ, մեծ թեաքաց անզղի մը պես կը սավառներ»¹⁷:

Տիրող թշնամին ոչինչ չի հարցնում, այլ կողոպտում և սպանում է թե՛ հարուստին և թե՛ աղքատին անխտրաբար: Ծափիլի կոնֆլիկտը իրականություն հետ հենց այս հանգամանքով է պայմանավորված:

Նախ, ո՞վ է Ճահիլը: «Մուշի գյուղերեն մեկեն, ուսի դավակ էր Ճահիլ: Անդին տուն-տեղ, այգի, դաշտ ուներ ու ինքը՝ ոս հոն, տարին տասներկու ամիս թափառական՝ դավառի սմեն քաղաքե, ամեն ավանե կանցներ, շաբաթ մը երկուք կը մնար ու նորեն կը մեկներ ուրիշ տեղ փոխադրելով ար-

¹⁶ Նույն տեղում, էջ 232:

¹⁷ «Շիրակ», 1905. № 3, էջ 203:

հետոյն զործիրենկը որոնց մեջ ամենեն մեծ տեղ բռնողները զույգ մը ենթացուպ ու հատ մըն ալ կշռաձողն էին: Անգամ մըն ալ, տարիներու բավական երկար թափառանքի մը հետո, Պոլսո մեջ ինքզինքը ցուցնելու փափագն ունեցեր էր՝ ձիշղ ինչպէս եվրոպացի դերասան մը որուն համբավը գալառներու կամ ուրիշ երկիրներու մեջ մեծցած, տարածված է, կը ցանկա անգամ մը Փարիզյան բեմի մը վրա երևնալ: Եվ արդարեւ, մշեցի լարախաղացը իր սպասած հաջողութիւնը գտավ Պոլիս: Պոլսո զանազան թաղերուն մեջ ուր իր գերանները ցից վարկավ և իր չվանը անոնց վրա լարեց՝ ժողովուրդէ խոտն բազմութիւն մը, զխաղորաբար տղաքներե ու կիներե բազկացած, զինքը ծափահարեց, իր պնակը տասնոցներով, քսանոցներով ծածկեց»¹⁸: Սա էքսպոզիցիան է: Սրանով սկսվում է նորավեպը, որտեղ ընդհանրապէս բնութագրվում է Ճահիլի հաստունութեան շրջանը: Այս սկիզբը, սակայն, երբեք չի խանգարում, որ Թեքէյանը երկը վերհուշի ձեով սկսի հնից՝ Ճահիլի մանկական տարիներից: Հեղինակը ոչ ալնքան խորհիկայի վրա է ուշագրութիւն դարձնում, որքան հոգեբանութեան կերտման: Ամեն ինչ Ճահիլի շուրջն է ստատվում, նա է առանցքը:

Հեղինակը պատմելու միջոցով ստեղծում է զործողութիւն: Էքսպոզիցիայում Ճահիլին տրված բնութագրականը, որքան հետաքրքրական, ֆինալում ասրում է մի նոր կյանքով: Նրա մեջ շողում է արդեն ողբերգական երանգը: Էքսպոզիցիան դառնում է այն օղակը, որի միջոցով անցյալը և ապագան առավել համոզիչ ձևով են շաղկապվում: Այնտեղ, ամեն ինչ չի ասված: Հեղինակը աստիճանաբար է բաց անում դեպքը և Ճահիլը քիչ-քիչ ձեռք է բերում ամբողջական գծեր:

Ճահիլը՝ Հովիկը, մանկութեան օրերին չար, արկածալից, անհանգիստ բնավորութեան տեր տղա է եղել: Եվ թվում էր, թե մեծանալով, քիչ-քիչ այս չար և անհանգիստ բնավորութիւնը տեղի պետք է տար. բայց ոչ. այդ գծերը ավելի են

¹⁸ Նույն տեղում, էջ 195:

շեշտվում: Սակայն այս գծերն ունենալով հանդերձ, Հովիկը խելացի է:

Հեղինակը թերևս որոշ չափով նորավկայը ծանրաբեռնում է մանրամասներով, բայց միաժամանակ աշխատում է նույնիսկ առաջին հայացքից ավելորդ մանրամասները ծառայեցնել սլատմվածքը հավաքելու համար: Գրողը ցույց է տալիս, որ կյանքը միայն խաղ կամ ղվարճություն չէ, իսկ Հովիկը դրանցից դուրս, այլ բան չի տեսնում: Եվ քանի որ Հովիկը չի աշխատում, նրանից սկսում են երես թեքել:

Հայրն ուզում է ամուսնացնել, բայց նա լռում է և հանկարծ աղջիկ է փախցնում: Կատարված իրողությունը աղքատ կան՝ Մարեին և Հովիկին լրջացնում և զգաստացնում է: Այստեղ երևում է հակադրությունը. Մարեն գլուղացու դավալ է, իսկ Հովիկը՝ ուսի: Խնչպե՞ս կարող էր տեղի ունենալ նրանց ամուսնական միությունը: Փախցնելուց հետո Հովիկը սըրտատրոփ սպասում է տերտերի բանակցություններին հոր և մոր հետ: Եվ հանկարծ՝ մերժում: Հովիկը փաստորեն մեկուսանում է բոլորից, լքվում: Մենակ է մնում, ավելին, նույնիսկ թշնամանք վաստակում: Եվ առաջին անգամ՝ նա կյանքը այլ գույնով է տեսնում: Դա նրա կյանքի այն պահն է, որից, խնչպե՞ս մաղից, կախված են հույսերը, բայց մաղը կտրվում է:

Հովիկը անիմաստ է համարում կռիվը հոր հետ, չէ՞ որ այդ դեպքում ինքը կլինի պարտվողը: Նա Մարեին վերադարձնում է հորանց տուն, իսկ ինքը հրաժեշտ տալիս հայրենի գյուղին: Հովիկը պանդխտում է ոչ թե նյութական թրջվառության, այլ սիրո անհաջողության պատճառով:

Գրողը անտարբեր դիտող չէ. նա հերոսի հոգեկան ելևէջներն է գծում, նուրբ հոգեբանի պես վերլուծում այդ տարուբերումների ամեն մի մանրամասը: Եվ այդ տարալուծող ու դրա հետ միասին՝ հավաքող՝ դիժն է, որ Ճահլիլի հոգեբանությունը շոշափելի է դարձնում և միաժամանակ համոզիչ՝ ամբողջ նորավկայը:

Հեղինակը ոչինչ չի ասում Հովիկի հայրենաբաղձության մասին, բայց հոգեբանորեն հենց այդ է պեղում: Ահա այս

Հանդամանքներում է, որ Հովիկը մտերմանում է գնչու լա-
րախաղացի հետ, լարախաղացություն փորձեք անում: Դըժ-
վարությունները հաղթահարելով, հետզհետե տիրապետում է
գաղտնիքին: Եթե առաջին դեպքում զգում ես նրա դողը, եր-
կյուղը, շփոթմունքը լարի վրա, ապա երկրորդ դեպքում՝ նա
փոխված է բոլորովին: Եվ մրցակիցներին թողնում է ետևում:
Հեղինակը գեղարվեստորեն նախապատրաստում է այդ պահը:

Հովիկը երևում է մարդկանց շրջապատում, որոնք միայն
շտրիխներով են պատկերված (սև, տերտեր, գյուղացիներ, Մարե,
գնչու լարախաղաց): Այդպես է նա պատկերվում նաև Պոլսի
արվարձանի բնակիչների շրջապատում: Վերջին վայրում, այդ
ֆոնի վրա, երևում է ինքը՝ լարախաղացը, իբրև աստիճանա-
բար մեծացող ստվեր: Բայց դա սովորական ստվերի մեծու-
թյունը չունի: Որոշ սիմվոլիկ հիպերբոլա կա տվյալ դեպքում:
Ստվերի պես նա գյուղի աների միջով է շարժվում: Հետո
դժերի աստիճանական ճշտում մարդկային կերպարանքով,
որի հիպերբոլիկ շափը նույնպես տրված է — տան մեծության:
Մի՞թե սա այն Հովիկն է, որը 16 տարեկան հասակում 13-ի
կերպարանք ունի: Այդպես է տեսնում հեղինակը: Նա մոռաց-
նել է տալիս ֆիզիկական արտաքին պակասը՝ հերոսի սգե-
շնչման պահին և փոքրամարմին մարդը հսկա է երևում: Իսկ
բազմությունը այդ հսկայի ճիշտ ու ճիշտ կոնտրաստն է ներ-
կայացնում՝ մրջնանոց: Եվ այսպես, սովորական մարդը իր
տարերքի մեջ մեծանում է: Սա փորձն է, իսկ ելույթը:
Ելույթի կենցաղային տեսարանը առավել զուսպագեղ է տրվում
տվյալ դեպքում: Ժողովրդական հումորը կարծես խառնված
է այս գունագեղությունը: Ահա թե ինչպես է սկսվում ելույթը:
«Թմբուկ մը և զլակ մը, պզտիկ մենավոր սրճարանին պատին
տակ հաստատված, ցնծագին, խաչտահրավեր ու խաչուցիչ
ազմուկով մը կը լեցնեն միջոցը»¹⁹:

Այդ ֆոնի վրա տրվում է ելույթը: Այս դեպքում, իհարկե,
զրոգը մանրամասնից հրաժարվում է, քանի որ նախորդ

¹⁹ «Շիրակ», 1905, № 3, էջ 205:

փորձի պատկերում այդ բանը կար: Այստեղ տպավորություն
ըմբռնումն է տրվում: Ժողովրդական հիացրի նկարագրով
հերոսի ելույթի տպավորությունն ապահովված է:

Հովիկը ամեն տեղ է հյուր. ոչ միայն հայերի շրջանում,
այլև թուրքերի: Նա համակրության կարիքն ունի:

Եվ հանկարծ սկսվում են 1895-ի դեպքերը: Հովիկի ական-
ջին են հասնում թալանի ու կոտորածի լուրերը: Թուրք ամ-
բոսի մոլեռանդության ու վայրագության բնագոյները ծայր
են առնում, «անհավատը կողոպտելու, սպանելու և պղծելու»
ևռյակ մուրադները կատարված համարվում:

Մի կողմից դա ամբողջ ժողովրդի, իսկ մյուս կողմից՝
անհատի ճակատագրի վրա է անդրադառնում: Հովիկը թուրք
պինդորականի հետ ունեցած խոսակցությունից ղլխի է ընկել,
որ Մուշում և շրջակա գյուղերում ամեն ինչ այրել են, իմա-
ցել էր հայրենի գյուղի, հոր, ընտանիքի մասին, որոնց քրո-
ղերը «կտոր-կտոր» էին արել: Եվ ապա կսկծեցուցիչ
տեղեկությունները լսելուց հետո, նա պատրաստվում է ելույթ
ունենալ թուրքերի համար: Այստեղ ուժեղ են նրա ներքին
տվայտանքները. «...Հովիկ, Հովիկ», իր մանկության օրե-
րուն հին անունը, աղեխարշ ճիչերու մեջ, կը բերեր հովը
հետուն, մուխի, հրդեհին մեջեն, իր ծեր ծնողացը բեր-
նեն...: Այդ ճիչը կը հոշոտեր ուղեղը ու իրեն կը թվեր, թե
արյունի գետ մը անկի սրտին մեջ կը թափեր. բանականու-
թյունը կընկճվեր, բայց ցավը, դաշույնի մը պես կը դառնար
մսին մեջ, սանձակոտոր շարժումներու զինք կը մղեր, դի-
մացիններուն վրա նետվելու, անոնց կոկորդները սղմելու,
երեսները կղունգներովը հերկելու, պատուտելու փափաքնե-
րով...»²⁰:

Այս ապրումները ինչ-որ լարված, հուսահատ հզորու-
թյամբ են լցնում նրան: Հեղինակը վերհուշի ցնցող պատ-
կերներով անցյալը և ներկան մոտեցնում է: Նախկին ժպտուն
դեմքերն անհետացել են, աչինն ինքը կուղեր նրանց հետ

²⁰ Նույն տեղում, էջ 205:

լինել, նրանց հետ ապրել ու մեռնել: Ժիշտ է, յուրացիները նրան մերժեցին, բայց ինքը նրանցն էր և հիմա է, որ իսկապես մեռակ է: Եվ նա միանգամից հասունանում է. եթե հոր և գյուղացիների հետ ունեցած գծությունը նրան մտածել տվեց կյանքում գոնե ուղի գտնելու մասին, ապա նոր հասունացող կոնֆլիկտը, նրան միանգամից սթափեցնում է իբրև հայ մարդու: Գրողը ընտանիքի, հարազատների, սեփական գյուղի կորստի միջոցով է ընդհանրացում կատարում և ցույց տալիս հայության, իբրև ընդհանրական գաղափարի միասնարար հանդես դալու պահանջը վտանգի պահին:

Հարազատ գյուղի, օջախի, հարազատ մարդկանց կորստյան բոթին խառնվում է զուտ անձնական մի հնչյուն: Նրա աչքի առջև է կանգնում Մարեն, խոշտանգված սիրած աղջիկը: Ձեռքի ծանրացած ձողը թվում է սիրած աղջկա դիակը: Ամբոխի գլխարկների փնջերը նրան հիշեցնում են հարսնուկների դաշտը, նա տեսնում է թռչունի բները ծառերին, իր մանկությունը: Մանկության, հարսնուկի դաշտի պատկերը և այդտեղից հանկարծական անցումը դեպի ֆեսերը... Եվ հենց այդտեղ է հերոսական արարք կատարում Հովիկը: «Ճահիլին հոգին կը փայլատակե և այդ սուր շոգունին տակ կը բռնե հիմա՝ մեկ անգամեն իջնելու, մարդոց մեջ, մարդոց վրա իջնելու պետքը... Որոշումին ու զործադրությանը մեջ հազիվ երկվայրկյան մը կանցնի ու ահեղի մոռնչուն մը արձակելով՝ բազմության ամենեն խիտ մասին վրա կը նետե նախ իր ահագին ձողը — անիկա որ իր կյանքին խոհականության ու հավասարակշռության չափն ու նշանը եղավ — և անոր ետեհն կը նետվի ինքն ալ, թշնամի դուրսնորուն վրա, թեատարած ու ճշալով՝ երկնքին իջնող վրեժի հսկայական թռչունի մը նման անկումով մը որ հավիտենականություն մը կը տեւե և որ կը թվի անհուն, անվերջ բարձրացում մը ըլլալու»²¹:

21 Ետյն տեղում, էջ 211:

Նվ կոնֆլիկտը լուծվում է հերոսական ուղբերգությամբ: Հեղինակը կոտորածների մի դրվագի միջոցով, ժողովրդի ուժի թաքնված հնարավորություններն է ցույց տալիս: Հովիկի վրեժը վառվում է այն պահին, երբ իր դեմ հանդիման թշնամի է տեսնում, երբ նա լսում է իր ժողովրդի կործանման մասին: Այս բարձրակետին հետևում է հանգուցի լուծումը: Հովիկը համակերպվող չէ, գիտե պաշտպանել իրեն: Այգալիսի մարդկանց պետք ունի ժողովուրդը: Թեպետ միջին մասում որոշ ձգձգվածություն կա, բայց անգամ այդ ձևով, ազդեցիկ է: Վերջին տեսարանը էֆեկտի վրա չի կառուցված, այլ հոգեբանության: Հեղինակը արկած չի պատմում, այլ կյանքի մի դրվագ, ռոմանտիկական տեսանկյունով: Նրա մեջ արցունք և արյուն է դրված, բայց սենտիմենտալություն չկա: Հերոսի ներքին խորը տվյալտանքը, ներքին ողբերգություն հարգացումն է առաջ տանում նորավեսը:

Թեքեյանը թուրքական բռնակալությունը փորձում է պատկերել «Տեսթանը» («Բանտի հիշատակներ») և «Բանտ-եղբայրները» (1909 թ.) գործերում:

Թուրքիան պատկերվում է իբրև բանտ, ուր քաղաքական պատրվակի տակ նստեցրել են մտավորականների, առևտրականների, արհեստավորների և այլոց: Ի միջի այլոց, երկու պատմվածքում էլ այս նույն գիծն անցնում է: Այգալի կան ոչ միայն հայեր, այլև այլազգիներ՝ հույն, քուրդ և այլն: Նրանք երկար մնալով բանտում, հեղինակի խոսքով ասած, դարձել են «բանտեղբայրներ»: Նրանք բանտային ծանր դրությունը թեթևացնում են իրենց պատմություններով: Դրանցից մեկը պարտիզակցի խաչիկի պատմությունն է Շամօղլու Սարգսի մասին: Գյուղը «տեսթան» (դաստան) է հորինել Սարգսի և նրա երկու ընկերների անհավասար կռվի մասին՝ ընդդեմ կառավարության և ռեժիի պաշտոնյաների: Սարգիսը ձեռքբերելով պաշարումը միանում է ընկեր-«այինկաճիներին»: «Այինկաճիներին» պաշարում է Իզմիրից ուղարկված գումարտակը: «Հուսնյակ գիշեր մըն է. հրացաններուն բոմբյունը կոդուսցնե խաղաղ օդը և վառողին ծուխը թեթև շղարշի մի

այնս վայրկյան մը կը կախվի միջոցին մեջ ու կը թռչի, կերթա... Շամօղլուն մեկ ծունկը դետին դրած և մարթինը՝ ուսին՝ առյուծի պես կը կռվի...: Երկու դետ և երեք զինվոր տապալած են հողին վրա...: Ընկերներեն մեկը վիրավորված ու փռված է քովը... մյուսն ալ ահա՝ զարնվեցավ կուրծքեն և երեսի վրա ինկավ...: Զինվորական շղթան կը սեղմվի հեղհետե... Այն ատեն Շամօղլուն վերջին անգամ փամփուշտ կը լեցնե հրացանը, զայն կը բարձրացնե կաթոգին և առաջին կապարը Բոմանտալն իր ձեռն վար կը զլորե...: Հետո, հրացանին բունը դետին կը մխե ու ծռելով փողին վրա՝ մատը բլթակին կը դնե...: Երկրորդ զնդակը դիտապաստ դետին կը փռե սրտոտ խաչախչին՝ երբ զինվորները վերջապես կը մոտենան ու զայն բռնել կը կարծեն...»²²:

Ասպա հետևում է ոսմանտիկ քաջի անհետացման ողբը: Հիմնականում այս է պատումը, որտեղ դեպքը առկա է, բայց հոգեբանությունը բացակայում է:

«Տեսիլանում» Թեքեյանը մշակում է այն թեման, ինչ Զոհրապը «Այինկա» նորավիպում: Սակայն «Այինկան» հոգեբանական դործ է: Գործողության ծավալման միջոցով, վերջինիս մեջ կենդանացել է «այինկաձինների» սլաքաբար կառավարության և սեմիի սլաշտոնյաների դեմ:

Թեքեյանը գրել է նաև սոցիալական բնույթի «Սնտուկին հաշիվը» պատմվածքը, ուր հզիպտահայ գործատան ու գործավորների կյանքն է պատկերվում, «Պուսլրիկը», «Մեկենասը»:



Դեռ Կ. Պոլսում, 1896-ին, երիտասարդ Թեքեյանը ընդունվում է հնչակյան կուսակցության շարքերը, իսկ երբ անցնում է Եվրոպա, տարիներ շարունակ չեղոր է մնում: 1904-ին Ադերսանդրիայում (Եգիպտոս) դառնում է վերակազմյալ հնչակյան, բայց ընդամենը մեկ տարի: Նա կա-

²² «Ամբողջական երկեր», հ. 9, Գափրե, 1950, էջ 90:

պերը խզում է կուսակցության հետ: 1906—08 թթ.-ին, ալսինքն՝ մինչև օսմանյան Սահմանադրության հռչակումը, դարձյալ չեղոք է: Սահմանադրության հռչակումից հետո, նա նորից միանում է հին բնկերներին, վերադառնում Կ. Պոլիս իբրև վերակազմյալ հնչակյան:

Ինչպես նշում է Ալ. Մարտունին, հնչակյաններն սկզբում հղել են «ազգային-ազատագրական շարժման ղեկավարները»²³, Բայց երբ 90-ական թթ.-ին պառակտվեցին արևելահայ և արևմտահայ թեքի, նրանցից առաջինը հայ ազատագրական շարժումը կապում էր ՌՍԴԲԿ-ի, իսկ երկրորդը՝ «հայկական շարժումը, արևմտահայերի ազատագրումը կապում էին միմիայն եվրոպական պետությունների միջամբտության հետ»²⁴:

Մի քանի ամիս չանցած այդ կուսակցությունը ձուլվում է նորակազմ «Հայ-Սահմանադրական Ռամկավար կուսակցության» մեջ և Թեքեյանը դառնում է ռամկավար:

Ռամկավար ազատական կուսակցությունը նույնպես ազգային կուսակցություն է, որը վերջնականապես ձևավորվեց 1908-ին օսմանյան Սահմանադրության հռչակումից հետո: Այդ կուսակցությունը ձգտում էր «համերաշխություն գոյացնել հայ ազգին բոլոր դասակարգերուն մեջ, կարելի եղածին չափ՝ ներդաշնակել անոնց շահերը»²⁵: Այսպիսով մի ազգի մեջ երկու հակադիր դասակարգերի գոյությունը ռամկավարների ծրագրում փաստորեն անտեսվում էր: Նրանք պաշտպանում էին մասնավոր սեփականությունը: Ռամկավարները ձգտում էին ազգային համախմբման, դիվանագիտության, բանակցությունների միջոցով հասնել հայոց հարցի լուծման: Ռամկավարների ղեկավարները (Ա. Զոսպանյան և այլն) հավատացած էին, որ արևմտյան պետությունները՝ Անգլիան,

23 Ալ. Մարտունի, *Կուսակցությունները զաղութայության մեջ*, Թիֆլիս, 1924, էջ 101—102:

24 Ար. Մնացականյան, *Վ. Ի. Լենինը և հայ ժողովրդի ազատագրական պայքարը, Երևան, 1963*, էջ 196:

25 Նույն աղբյուր, էջ 192:

Ֆրանսիան, Ամերիկան վճռելու են հայկական հարցը և արևմտահայերին ազատություն տալու: Սակայն գրանք սոսկ պատրանքներ էին:

Այդ պատրանքներն այս կամ այն կերպ արտահայտվում էին Թեքեյան-Հրապարակախոսի հոգվածներում: Նա գրել է բաղաբական, ազգային, կրոնական, դպրոցի, բարեգործության, առևտրի, թատրոնի, գրականության և այլ հարցերի մասին: Նրա բաղաբական պատկանելությունը, միշտ չէ, որ նրան հստակատեսության է մղում, բայց նա իր և ժամանակակիցների խոստովանությամբ, հաճախ խախտում, դուրս է գալիս կուսակցական շրջանակից: «Իբրև խմբագիր անգամ, իր հայտնած տեսակետները մեկն ավելի անգամներ անհաշտ եղան իր պատկանած կուսակցության սկզբունքներուն և ուղեղիծին հետ», — գրում է Պ. Զարոյանը²⁶:

Դեռ 1905-ին Թեքեյանը գրել է «Նոր սերունդը» (Համ-շիրակ բ. ծածկանունով) հոգվածը, որտեղ հարց էր դնում քննել նոր սերնդի ազգաբանությունը, ծնունդը, դարգացումն ու դարգացման պայմանները: Նա գրում է ազգային աղետի պատճառով արտասահման նետված նոր սերնդի մասին: Գրողի աչքի առջև այդ սերունդը հալվում է նոր կյանքի մեջ: Գրող-հրապարակախոսի պարտականությունն է մղել նրան ինքնաճանաչման, ինքնահարգման, նաև հայրենասիրության: Նա ուզում է, որ երիտասարդությունը չմոռանա ամենակարև-վորը՝ հայրենիքը: Հայրենիքը նա նկատում է այդ երիտա-սարդության համար որպես «խարիսխ նետելու տեղ մը»²⁷, 1895-ի ջարդերի 10-ամյակին նվիրված մի հոգվածում Թե-քեյանը խոշոր նշանակություն է տալիս ազգապահպանու-թյան հարցին:

Մերժելով հայությունը որպես «կրոնական ազգ» ներկա-յացնելու հասկացությունը, այնուամենայնիվ, նա կրոնի և կրոնականների դերը չի ժխտում և գտնում է, որ պետք է

26 «Անի», 1952, № 2, էջ 98:

27 «Շիրակ», 1905, № 4, էջ 302:

հսկել հոգևորականների գործունեությունը և հետևել, թե ինչպես են նրանք կատարում իրենց պարտականությունները: Սա ցույց է տալիս, որ նա որոշ սպասելիքներ ունի կրոնականներից՝ ազգային կյանքում: Նա սպասելիքներ ունի և կուսակցություններից: Դրա համար, նրանք նախ՝ պետք է կազմակերպություն ունենան և նրանց աջակցի արտասահմանի հայությունը²⁸:

Մի ղեկավարում, նա ղեկնադիրությունը ոչնչացուցիչ քնննադատությամբ է ենթարկում, ամեն ստոր բան կասկելով նրա հետ, մյուս կողմից՝ իբրև կուսակցական, հույս է դնում դիվանագիտության վրա՝ «Եվրոպայի և Ամերիկայի ղեկնադիրության»: Բայց չէ՞ որ ղեկնադիրության բոլոր խարդախ գծերը մշակվել էին ոչ այլ տեղ, քան արևմտյան պետություններում:

Չնայած այս հակասություններին, Թեքեյանը որպես հայրենասեր, խոր կերպով զգում է հայ ժողովրդի երկու հատվածների ողբերգական կացությունը: Նա այդ երկու հատվածը չի անջատում միմյանցից, այլ մի ամբողջի երկու մասերն է համարում և հավասարապես ցավում երկուսի համար: Դառն ու կսկծալի, իսկական հայրենասիրական շնչով են զրված այն տողերը, որոնք վերաբերում են կովկասահայության ճակատագրին. «Կովկասեն, հայության այդ երկրորդ մեծագույն կեդրոնեն, լուրերը կը շարունակեն հասնիլ աղետխարշ ու քստմենցուցիչ: Պատմությունն է, այնքան դժպահ, որ այնքան շուտ ինքզինքը կը կրկնե, կամ թերևս, նույն սև շրջանն է Պատմության, որ հավասարեցուցիչ մահվան պես դուր իրեն գործիք ունի՝ կը տարածվի Տաճկաստանեն հտք Հայության մնացյալ մասին վրա, կը խավարեցնե Հայուն արևը ամէնուրեք... Թերևս լույսին ըղձանքը նույն սաստկությունամբ ամենուն ներշնչելու համար: Տաճկաստանեն հտք՝ Կովկասն է որ կարյունի ու իր վերքերը դեռ չփաթթած, դեռ իր կուշտին վրա ամեն օր նոր վերքերու բացվիլը զգացող

²⁸ Նույն տեղում, № 3, էջ 217:

Տաճկահայր՝ անհուն կարեկցությամբ ու ա՛լ ավելի խշխշան-
քով կը դարձնէ նայվածքը Արարատէն անդին, հոն ուրկէ
իրեն օգնություն կը հուսար մինչև հիմա և որ իր կարգին
օգնության կարոտ՝ Չարի նույն ուժէն կը զարնվի այժմ»²⁹։

Պետք է առանձնապէս ուշադրություն դարձնել վերջին
տողերի վրա։ Ինչպէս արեւմտահայության առաջավոր մեծա-
մասնությունը, այդ թվում և Թեքէյանը, մինչև այդ օգնու-
թյուն են հուսացել կովկասահայությունից։ Բայց խնդիրն
այն է, որ հիմա վերջինս է օգնության կարոտ։

Հեղինակն ավելի առաջ է գնում։ «Ձայրույթի ու անեծքի
բառերը ապարդշուն են հոս ու անկարող վիշտը մեղմացնե-
լու։ Միակ մխիթարությունը որ աղետքին մեջէն իսկ կը ծնի,
ան է, որ արշան կարմիրը շուտով թերևս Կովկասի վրա ար-
շալուսին կարմիրը ըլլա, որ շուշանա լավագույն անդորրու-
թյան մը վերստին տիրապետությունը և մարդկային առա-
վելագույն իրավունքներու ստացումով վարձատրված հայ
ժողովուրդին այդ մեծ հատվածը, ավելի քան երբեք սերտիվ
իր սիրտն ու միտքը կապված զգա իրեն այսօրվան վիճակա-
կից ու ցավակից եղբայրներուն հետ ու ուղե մանավանդ ներ-
կային փորձառությամբը՝ ա՛լ ավելի գիտակից, ավելի հա-
մոգի, համեռանդ աշխատիլ Հայության մյուս մեծ զանգվա-
ծին բարօրությանն ու փրկությանը»³⁰։

Ուրեմն, զգոն գնահատելով իրագրությունը և քաջ գի-
տակցելով նրա ամբողջ ողբերգականությունը, միաժամանակ
հայ ժողովրդի ազատագրության ու համախմբման հուսերը
կապել է այդ դեպքերի հետ, դրանց մեջ արյունոտ արշա-
լուսը տեսնելով որպէս ազատության խորհրդանշան։

Այս դեպքերին արձագանքեցին արեւմտահայ այլ մտավո-
րականներ, որոնք տենչում էին հայ ժողովրդի ազատության
դադափարը։ Օրինակ, Կովկասին էր հառել հայացքը նաև
Սիամանթոն։ Նա «Կովկաս» ստեղծագործության մեջ գրեթե
նույն մտքերն է արտահայտում, ինչ Թեքէյանը՝ հոգւածում։

29 Նույն տեղում, № 6, էջ 459 («Կովկաս»)։

30 Նույն տեղում։

Թեքեյանը համակրական խոսքեր է ասում ուս հեղափոխության մասին, որը կազմակերպված, լուրջ պատրաստված քննաքննություն է գնում: Նա նկարագրում է ուսական մի հետամնաց պլան, ուր դպրոցում «հավատալիք բազմությունը» լսում է երիտասարդ ուսանողին: Նրանց բոլորին արթնացրել է «անիրավության և բռնության դեմ» ընդվզած գիտակցությունը: Նրանց աչքերից այդ գիտակցությունը ցայտում է բողոքի ձևով: Այդ բողոքը ուղղված է «խավարին ամեն ամբողջներուն դեմ»: Եվ այս գիտակցության տեսակետից է, որ նա արեւմտահայ այն «հեղափոխականների» դեմ է դուրս գալիս, որոնք խեղաթյուրում են արեւմտահայ հեղափոխության գաղափարը: Նա այդ տիպի «հեղափոխականներին» դիմելով ասում է. «Դուք չեք դիտեր, ձենն ոչ մեկը որ արտասահմանի վարիչ մարմիններուն մեջ կը գտնվի՝ չգիտեր երբեք թե ի՞նչ են երկրի ժողովուրդներուն պահանջները, ձգտումները, անոր քաղաքականությունը: Ես վստահ եմ, լսած ըլլալով երկրեն եկած ու իրապես գործի վրա գտնված մարդիկներ, թե ա՛յն ժողովուրդը որուն անունին շուրջ կը զարնվին արտասահմանի ամբողջ անհատնում այլադան թմբկահարությունները, ինքը անխոստով կը նախատեսե իր ապագան և արդեն, ա՛լ դյուրավ մտիկ չընէր դուրսեն իրեն եկած թեւադրություններուն»³¹:

* * *

Երբ 1908-ին հեղափոխությունը Թուրքիայում տապալեց Արդուլ Համիդին, մամուլը նույնպես մի կարճ ժամանակ ազատ շունչ էր քաշում:

Թեքեյանը Եգիպտոսից «Շիրակը» փոխադրում է Կ. Պոլիս և հրատարակում որպէս գրական շաբաթաթերթ: Դա ժամանակի հետաքրքրական պարբերականներից մեկն էր:

1909—10-ական թթ.-ին «Շիրակ», «Բյուզանդիոն», «Ժամանակ» և այլ թերթերում Թեքեյանը դարձյալ շարունակում

³¹ Նույն տեղում, № 11—12, էջ 336:

է իր զրույցները: Նա գրում է հողվածներ, երգիծական քրոնիկներ, որոնց մեջ դարձյալ շոշափում է թուրքահայ հեղափոխության, սահմանադրության, ազգային ժողովի, սլաւոբաական ընտրության, մամուլի և այլ հարցեր:

Արեւմտահայ գրականության մեջ չափազանց տարածւած ժանր էր քրոնիկը: Դա մի ձկուն ժանր էր, որի միջոցով գրողները անմիջաբար արձագանքում էին կյանքի առօրյա խնդիրներին: Դա ոչ հողված էր, ոչ լիակատար ակնարկ: Դրա մեջ կա և՛ մեկը, և՛ մյուսը: Քրոնիկը ազատ հնարավորություն է ընձեռում կարճ գրական ձևի մեջ միաժամանակ և խորհրդածելու: Թեքեյանի քրոնիկները ակնարկի հետ ավելի սերտ առնչություն ունեն, հաճախ էլ երգիծական ֆելիետոնի բնույթ են կրում:

Երբեմն հեղինակը որոշ քրոնիկներում և թղթակցություններում իրոնիայից մինչև իսկ սարկազմի է հասնում: Երևում է նրա երգիծական տաղանդը: Քաղաքական սրությամբ է գրված «Բյուզանդամարտ» երգիծանքը: Ըստ էության, այստեղ հրապարակախոս-գրողը շարունակում է խոսակցությունը արեւմտահայ հեղափոխության մասին:

Թեքեյանը հարգանք ունի, սակայն, ինչպես հեղափոխության, այնպես էլ նրա գոհերի հանդեպ: Նա չի հրաժարւում հեղափոխությունից, բայց անհրաժեշտ է համարում հաշիւ առնել գործված սխալները, որպեսզի նոր զոհերի տեղիք չտրվի: Բայց ինչպիսի՞ հեղափոխություն է ուզում Թեքեյանը: Այս բանը շատ անորոշ է նրա հայացքներում:

Թեքեյանը գրում է ազգային շատ բնազավառների մասին, քննադատում հայ սնոբիզմը («Հայ «սնոպիզմ» և սնոպներ»), ազգային ժողովի ձևական և խղճուկ բնույթը («Պերճախոս դանդաղ», «Հիշատակ մը»), հայ առանձին գործիչների, ուշադրություն դարձնում սլաւոբաական ընտրություններին, ծաղրում թուրքական ծառայության մտած քուս գործիչներին:

Մեր կարծիքով, երգիծական գործերից թերևս ամենից հաջողը «Ազատած միները» երգիծանքն է: Թեքեյանը նույ-

նիսկ չի տալիս «միներն» տիրոջ անունը, բայց դա խան-
գարում, որ բնթերցողը շոշափելի ձևով կարողանա տեսնել
Բ. Դուան քսու պաշտոնյային և նրա «միներն»։ Ընդ որում
հեղինակը բառախաղով երկատում է (միներ-տեր) հերոսի
հասկացությունը և մի կողմում տեսնում տիրոջը՝ «միներն»,
և դրա կողքին՝ ստրուկին, աչսինքն՝ մարդուն։ Թեքեյանը
ստեղծում է ֆոն հրեհհի պատկերով։ Հրեհհից երկու օր հետո
նա այցելում է «Բարձրագույն դուռը»։ «Դուռն իր տեղն էր,—
վավեշտով գրում է նա,— անվնաս ու ամրանիստ, և այրածը
շենքն էր որ դեռ կը մխար»³²։ Արտաքին գործոց պաշտոնա-
տան առջև տեսնում է «միներն»։ Պաշտոնյան փրկել է
«միներն», բոլոր պաշտոնական առարկաներից ամենա-
պետրականը համարել։

Սկզբում մարդը չկա, միայն «միներն» է, բայց նրա մեջ
կարծես ուրվագծվում է և պաշտոնյան, իսկ հետո, եթե նրա
բնորոշումը տրված է, դժվար չէ տեսնել և պաշտոնյային,
որը նրա քսու դերին է։ «Միներն» է վերջինիս դիրք, դեմք,
գոյություն իրավունք տալիս։

Նվերակացությունը ավելի անողոր է. «Հոգ չէ, թե Պոլսո
բոլոր պաշտոնատուններն այրին իրենց բոլոր դիվաններով
և դիվաններու միջի բոլոր թուղթերով, երբ միներն փրկ-
ված է՝ ամեն ինչ փրկված է...»³³։

Թեքեյանը գրում է նաև հայ թերթերի և նյախնց խմբա-
գիրների մասին։ Տվյալ դեպքում նա հիմնականում մտնում է
կենդանի մարդկանց անունների շրջանակում և լրագրակա-
ն բոնիկին երգիծական սրություն տալիս, որը հնարավորու-
թյուն է ստեղծում նրա համար ավելի համարձակ կերպով
ձաղկելու կյանքում նկատվող թերությունները, նույնիսկ
մանր, դաղթավայրի կյանքի սյս կամ այն արատները։



Թեքեյանը գրել է նաև հողվածներ գրականության և ար-
վեստի հարցերի վերաբերյալ։ Հեղինակը ավարտուն սկզբ-

32 Վ. Թեքեյան, Ամբողջական երկեր, 3. 7, Փահիրե, 1949, էջ 128։

33 Նույն տեղում, էջ 131—132։

բունքներ չի առաջադրում և ոչ միշտ է հետևողական: Բայց հետաքրքրական է, որ նա առավել ուժեղ համակրություն է արժանացրել մեր մեծագույն գրողներին և արվեստագետներին (Հ. Պարոնյան, Ալ. Շիրվանյան, Գր. Զոհրապ, Հ. Թումանյան, Պ. Ադամյան և այլն), առանձնապես շեշտը դնելով նրանց արվեստի ժողովրդական խորքի, ինչպես նաև մարդասիրության վրա:

Թեքեյանի հայացքները երբեմն սուբյեկտիվ են, բայց հետաքրքրական և ինքնատիպ: Առանձին հարցերում նա հայտնաբերում է նուրբ իմացություն:

Դեռ «Շիրակի» առաջին շրջանում նա առանձնապես ուշադրության կենտրոնում է պահում արևմտահայ գրականության հարցերը:

«Հաշվեհարդարության պեսերը» հոդվածում հեղինակն ուղղում է պարզել գրականության վիճակը, 1890-ական թթ.-ի կեսերի ջարդերից տասը տարի անց, այն, թե ինչ աղդեցություն են թողել ջարդերը գրականության վրա: Նա ցավով է նշում, թե որքան դժվար է հայ գրողի համար աշխատել ու գործել հողի քաղաքական պայմաններում, որպիսիք ստեղծված են Պոլսում և ընդհանրապես Թուրքիայում: Անդամ գրաբնությունն արգելի է «սիրային թերթներում և նորավեպերում հրատարակությունը»: Թեքեյանը ողբում է ընդհանրապես արևմտահայ այդ ժամանակվա գրականության վիճակը. «Իրավ է թե այս ամեն սեղմումներուն հակառակ, չես գիտեր ո՞ր օխապազ սուրբին հրաշքովը՝ թերթերը, գրողները — և հետևաբար ընթերցողներն ալ — կաճին կոր, թե կորսված որակը լայնորեն կը լեցվի կոր գանակոծելի քանակով մը գրողներու, թե սիրայիններուն տեղ հիմա ճանապարհորդական վեպերը հսկայաքալ կարշավեն կոր թերթերու սյունակներեն՝ բայց զոնե, երբեմն իրենցմե անոնց քով որոնք ճաշակի փսոր մը ունին դեռ որոնք գրականության մեջ պատեն ցատկելով անկե ներս մտած ավադակներ ու հեթանոսներ չեն՝ կը տեսնվի կոր գիտակցությունը իրենց ըրածին ողբալիությանը և հույսը կըստացվի կոր՝ ուրիշ պայ-

մաններու մեջ՝ անոնց լավագույն արդյունքներ տալու կարողությունը... Եթե արդեն շատ ուշ չըլլա ու քսանամենի անպեխ տղաքների դիպվածավ արտասահման իյնալեն ետք անգամ, փառքով հղիացած պսակավոր վարպետներ չնկատեն ինքզինքնին»³⁴:

Նույնիսկ սիրալին նորավեպերի արգելումը ցույց է տալիս, թե որքան դժվարին էր գրականության գրությունը: Ամենաանմեղ նյութի շուրջը, եթե գրողներին հնարավորություն չէր տրվում գրելու, ապա սոցիալ-քաղաքական բնույթի նյութերի վերաբերյալ խոսելը միանգամայն ավելորդ էր: Միայն թույլ էին տրվում «ճանապարհորդական վեպերը», բայց մի թե դա ի վիճակի էր արտահայտել օրվա, ժամանակի պահանջը: Արդյո՞ք խոստելի այդ քանակը չի գալիս վնասելու որակին: Այդ արդեն իսկ ակնհայտ է Թեքեյանի համար: Նա կարծում է, որ եթե գրողները ազատ և տանելի պայմաններ ունենան, գրականություն կստեղծվի:

Թեքեյանը գտնում էր, որ անմխիթարական է նաև գրությունը արտասահմանյան հայ գրականության, որն ավելի շուտ լրագրություն է: Իսկ լրագրություն և գեղարվեստական գրականություն՝ տարբեր բաներ են:

Այսպիսով, երկուստեք պայմաններն աննպաստ են արևմրտահայ գրականության զարգացման համար թե՛ Թուրքիայի սահմաններում, ուր տարրական ազատությունը բացակայում է և թե՛ արտասահմանում:

Թեքեյանը գտնում է, որ գրականությունը մոդա չէ և չպետք է այդպիսին դարձնել: Ժամանակին մոդայական էր դարձել ջարդերի մասին գրականությունը: Դրանց գրողներից շատերը ջարդերին տեղյակ, թե անտեղյակ՝ գրում են: «Այսպես ետքը գրագետ օծվելու համար՝ չպիտի պահանջվի իրենցմե որ ջարդերու նկարագրություն մը ընեն, արշունի, հրդեհի, թալանի ու տղայական վախերնուն պատմությունները գրեն: Պիտի չպահանջվի, որ ամեն քսամենցուցիչ ու

³⁴ «Երբակ», 1905, էջ 219—220:

նողկացուցիչ բառերը գոց դիտնան.— չէ՛. ինչ որ լսեցինք 8—10 տարի ետ վեր՝ ալ մինչև մեռած դացած օրերնիս կը բաւէ մեզի: Հիվանդագին բան մը կա այդ գրականութեան մէջ, որ զլիսու կը վարեն կոր. անոնք առանց որեւէ արվեստի ու գեղեցկութեան արգարացումին՝ կը խոսին կոր միայն մեր տկար ու գեշ բնազդներուն, մեզ զգայամուլներ կընեն կոր»³⁵:

Թեքեյանը ոչ թէ դեմ է ընդհանրապէս ջարդերի իսկական գեղարվեստական պատկերմանը, այլ «երեւակայական պատմութիւններին», որոնք մարդկային հիվանդագին տրամագրութիւններն են արթնացնում, իսկ հենց այդ բանը գրականութեան վարդաքան հեռանկարի տեսակետից անպայման խանգարիչի դեր է կատարում: Թեքեյանը ոչ թէ դեմ է ժողովրդի կյանքի ճշմարտացի պատկերմանը, երբ պնդում է, որ «քստմնեցուցիչ ու նողկացուցիչ բառերը» չարտասանվեն, այլ գրականութիւնը մանր զգացմունքներից, հիվանդագին ապրումներից, երբեմն նատուրալիզմի արտահայտութիւններից ուղում է փրկել:

Դրան հակառակ, նա գովեստի է արժանացնում Սիւսանթոյի «Հայորդիները», գտնելով, որ «արժանի շարունակութիւնն է «Դուցադնորենի»³⁶: Բայց չէ որ թե՛ «Հայորդիները», թե՛ «Դուցադնորենը» էապէս արտացոլում էին նույն այդ շրջանի հայ ժողովրդի ճակատագիրը, նրա անխոնջ մաքառումը, կապված արշունոտ ջարդերի և նախնիների հետ:

Գնահատելով Սիւսանթոյին, Թեքեյանը մերժում էր վերացական ողբասացներին, որոնք միայն սարսուռ և վհատութիւն են սերմանում: Այդպիսի կեղծ գրականութեան երթը նա համարում է «բարբարոսաց հաղթարշավ»: Ժողովուրդը, չնայած իրեն հասցված դաժան հարվածներին, աշխատում է դարմանել ցավերը, գտնել ինքն իրեն ու կյանքը շարունակել. այնինչ գրականութիւնը, մանավանդ արտասահմանում գործող գրականութիւնը շարունակում է հինը. «Անկարելի և

³⁵ Նույն տեղում, էջ 220:

³⁶ Նույն տեղում, էջ 385:

ամոթ է որ գրականութիւնը միայն, և ա՛ն ալ ազատ երկիր-ներու մեջ ծլող գրականութիւնը—ս՛լ հեղինակութիւն — հա-մառի արյան ճապաղիքի մը մեջ թաթխված մնալ և չկրնալ թռչիլ վերերը, դեպի բարձունքները՝ ծագելիք նոր արշա-լույսներուն քնդառաջ»³⁷։

Երևում է, որ 1905-ի ժամանակաշրջանը իր կնիքն է դրել Թեքեյանի մտածելակերպի վրա։

Թեքեյանը հոգւածներ է գրել Մ. Պեշիկթաշլյանի, Ռ. Պատ-կանյանի, Ռ. Պերպերյանի, Լ. Շանթի, Վ. Փափաղյանի և այլոց երկերի մասին։ Նա շոշափում է արվեստի, գաղափա-րական և այլ հարցեր։

Գաղափարի և արվեստի փոխհարաբերութիւնը, նրա կարծիքով, բավականին կարեւոր խնդիր է։ Ինչպե՞ս պետք է արտահայտւիլի գաղափարը, արդյո՞ք արվեստից (ձեռից) ան-կախ, թե նրա հետ սերտ առնչութեամբ։ Խիստ դիպուկ մի արտահայտութիւնից՝ այն է՝ գաղափարը պետք է հունդը լինի, իսկ արվեստը՝ ծաղիկը, երևում է բովանդակութեան ու ձևի մի ամբողջութեան մեջ դիտւելու հնարավորութիւնը։ Եթե մեկը փորձի հունդը անջատել ծաղկից, այդ դեպքում նրանց երկուսի գոյութիւնը անհեթեթ կդառնա։ Նրանց գո-յութիւնը փոխադարձորեն պայմանավորված է միմյանցով։ Բայց հունդը հունդ է և ոչ թե ծաղիկ։ Հունդը (գաղափարը) պետք է լուծվի սնունդը տալով ծաղկին (արվեստին)։ Այս-պիսով, գաղափարն ինքնաբաւ չպետք է հանդես գա, այլ դեղարվեստական կաղապարի մեջ։ Նա այդ առումով քննա-դատում է Փափաղյանի «Ասպետը»։

Գաղափարը թեև առկա է Շանթի երգերում, բայց Թեքե-յանը ավելին է սպասում Շանթից, քան նրա արդյունքն է. այլապես խորհուրդ չէր տա վերջինիս՝ իր մտքերը արձակ ձևով արտահայտել։ Գաղափարը մերկապարանոց արտա-հայտութեամբ չպետք է հանդես գա, բայց մինչև վերջը Թե-քեյանը հետեւողական չէ իր ասածի մեջ։

Շիրվանզադեի, ինչպես և Զոհրապի ստեղծագործություններին դիմելը, ցույց են տալիս Թեքեյանի գրական հակումների ու սկզբունքների հակասականությունը 10-ական թթ.-ին: Թեպետ նրա հայացքները և հակումներն այլ են, չեն խանգարում ռեալիստական գրականության վարպետների գործերի վերլուծմանը, նրանց ստեղծած արժեքների գնահատմանը դիմելուն: Եվ նա իբրև մտքերն է հայտնում գեղարվեստական գրականության որոշ հարցերի, հատկապես կյանքի ու գրականության փոխհարաբերության վերաբերյալ:

Թեքեյանը գրականությունը և կյանքը չի նույնացնում և ոչ էլ գրականությունը համարում կյանքի պարզ փոխադրությունը: Բայց կյանքը նրա կարծիքով այն հիմքն է, առանց որի գրականությունը անկարող է գոյությունը պահպանել: «Անշուշտ, գրականությունը պարզ փոխադրություն մը չէ կյանքին, բայց հիմնված է կյանքին վրա և անկե միայն կառնե իր գոյության իրավունքը, ինչպես և իր ամբողջությունն ու տեականությունը: Գրականության բոլոր ձյուղերը՝ բանաստեղծություն, պատմություն, վիպագրություն, թատերգություն, ենթակա են արվեստի այս նույն սկզբնական պահանջին, կյանքը ստեղծելու՝ բայց զայն ստրկորեն չընդօրինակելու, հետո, զայն մեկնաբանելու և ընդհանրացնելու պահանջը»³⁸:

Ուրեմս՝ կյանքով պայմանավորված է գրականությունը, ինչպես նաև նրա ամբողջությունն ու տեականությունը: Որքան գրականությունը սերտ կապի մեջ լինի կյանքի հետ, այնքան ամուր կլինի նրա սեփական հիմքը, այնքան տեական՝ նրա ազդեցությունը: Բայց այս չի նշանակում, թե գրականությունը ստրկորեն պետք է ընդօրինակի ու նույնությամբ պատճենահանի կյանքը: Թեքեյանը պարզ ու հստակ կերպով տարբերում է գեղարվեստական ստեղծագործությունը լուսափայլից, այսինքն՝ կյանքի պարզ պատճենահանումից: Կյանքի պարզ փոխադրությունը նա հավաստաբանության մեջ է

38 «Շիրվանզադեն և իր գործը», 1911, Պոլիս, էջ 304:

դնում կյանքի դեպքերի արձանագրության, լուսանկարող և ձայնագրող գործիքների աշխատանքի հետ. «Հսկել շեմ ուղեր, հարկավ, թե գրականությունը պարզ փոխադրություն մըն է կյանքին, արձանագրություն մըն է կյանքի դեպքերուն, լուսանկարող և ձայնագրող գործիքներուն ընթերադրյալ աշխատությունն է միայն»³⁹: Սա այլ բան է, իսկ արվեստի գործ ստեղծելու համար այլ բան է պահանջվում: Արվեստի երկերն ունեն ոչ միայն երևույթները դիտելու, այլև նրանց խորքը մտնելու, խորապես վերլուծելու, նրանց նորակերտելու կարողություններ: Ոչ թե կյանքը պատկերել «ինչպես ոք է», դա կլինի պատճենում, այլ «նույնչափ բնականությամբ՝ բայց ավելի կատարյալ իր տեսակին մեջ»: Այդ միջոցով է նույն արվեստագետը հաստատում որևէ գաղափար:

Բայց մի՞թե կյանքը «նորակերտելու», «ավելի կատարյալ» գրսևորումը գրականության մեջ ինքնին չի մատնում հեղինակի ոչ ռեալիստական հայացքը: Տվյալ դեպքում է, որ արվեստի մեջ, ոչ թե օբյեկտիվ, այլ սուբյեկտիվ չափանիշն է դեր խաղում:

Հեղինակը պետք է ստանձնած նյութը հետաքրքրական ձևով ներկայացնի ընթերցողին կամ հանդիսատեսին, հստակություն գրսևորի բոլոր հանդամանքներում: Հստակություն, — այս հատկությունից շատ բան է կախված, այդ թվում և դեպքերի ու արարքների ներքին բացատրությունը:

Եթե վնաս կամ գրական մի այլ տեսակ դեռևս պահանջում են «իրականության կոշտ ատաղձին վրա» արվեստի սերտ դուրդողումը, ասյա թատրերգությունը առ առավել ևս, առանց այդ բանի անհնարին է նրա գոյությունը: «Թերևս հզած են, և իրասկա կան, առանց արվեստի հորինված, բայց զհեցիկ, բայց հուզիչ, տպավորիչ վեպեր և բանաստեղծություններ, մինչ թատերախաղ մը, առանց արվեստի հորինված, պիտի ըլլար միայն ողբալի՝ կամ ինչ որ նույնն է՝ ծի-

³⁹ Նույն տեղում:

ծաղիլի, և կամ, եթե կուզեք, ողբալի՝ երբ կատակախաղ մըն է, և ծիծաղելի՝ երբ ողբերգություն մըն է...»⁴⁰:

Թատերագության նկատմամբ ունեցած այսպիսի բարձր տեսանկյունից է նա մոտենում և Շիրվանղազի աշխատանքին: Շիրվանղազեն նախ՝ վիպասան է և հետո թատերագիր: Վեպերն ու վիպակաները Շիրվանղազին հատկապես օգնել են տիպարներ ու միջավայր ստեղծելու: Դրանք անհրաժեշտ նախապայմաններն են թատերագրի համար, բեմի վրա կյանքը գեղարվեստորեն վերարտադրելու, «գրականությամբ հավերժ ապրեցնելու» «կյանքին մեկ պատառը»:

Թեքեյանը բացահայտում է թատերագիր Շիրվանղազի տաղանդը, որ սերտ առնչության մեջ է վիպագրի հետ և առաջինի ծնունդն է:

Քննադատը տեսել է «Եվգինե» և «Պատվի համար» պիեսների բեմադրությունները, իսկ հետո՝ «Կործանվածը» բեմագրությունը: Նա կարծում է, որ «Կործանվածը» գլուխգործոցն է Շիրվանղազի, հայ գրականության «ամենափայլուն երկերից մեկը», նույնիսկ «Պատվի համարից» ավելի: Մոտավորապես նույն կարծիքն ունի Տ. Կամսարականը. «Կործանվածը» ամենեն հուզիչ, ամենեն գեղապանծ ու հզոր երկն է դոր հայ մը թատրոնի վրա հանած ըլլա երբեք»⁴¹:

Իհարկե, այս կարծիքների հետ համաձայն չենք: Սակայն ի՞նչն է պատճառը այսպիսի բարձր կարծիքի ու հետաքրքրություն: Խնդիրն այն է, որ աչք գործում հեղինակը «Պատվի համար» և այլ գործերի համեմատությամբ, բոլորովին նոր խնդիր է շոշափում, հին ու նոր սերնդի կյանքը: Ոչ թե անհատական կյանքի դրվագը, այլ հասարակական կյանքն է նրա ուշադրության կենտրոնում: Թեքեյանը այստեղ է, որ պաշտպանում է Շիրվանղազի արվեստի սկզբունքները, այն է՝ «հարադատ արտացոլումը ըլլալ իր ժամանակին ու միջավայրին ողվոյն, այնպես որ ամեն մարդ ընդհանուր և հա-

40 Նույն տեղում, էջ 304—305:

41 Նույն տեղում, էջ 319:

«մածայն դտնե զայն իր դիտցածին և զգացածին, միանգամայն բավական մասնավոր և բավական նոր գտնե անով հետաքրքրվելու համար: Այս տեսակ գործի մը մեջ, յուրաքանչյուր անձնավորութիւն ներկայացուցիչն է ուրիշ հարյուրավորներու և հաղարավորներու»⁴²: Ուրեմն, մասնավոր կյանքի դեպքից պետք է հյուսվի հասարակական կյանքի պատկերը, իսկ անհատը այդ հարյուրավորների կյանքի մեջ գտնի հարազատ կյանքի պատկերը: Այլապես, դա կյանքի հարադատ ցուցումը պետք է լինի: Հարազատ ցուցում ասելով, Թեքեյանը կյանքի պատճենը, ընդօրինակումը չի հասկանում, այլ գեղարվեստորեն կատարյալը, ընդհանրացումը: Ամեն մի կերպար «հարազատ ըլլալով հանդերձ պետք է նաև ընդհանուր ըլլա, շատերով: հասկնալի դառնալու համար»⁴³:

Իհարկե, նա մանրամասների մեջ ևս սուբյեկտիվ գիծ մտցնում է, հավանում է բաներ, որոնք թույլ են, անում է սակայն և նուրբ դիտողութիւններ:

Մեկ տարի հետո. «Ազատամարտ»-ում Թեքեյանին հակառակ է Ս. Վրացյանը: Եվ գրողը անպատասխան չի թողնում այդ հարձակումը: Այստեղ երևում է Թեքեյանը որպես կրքոտ բանավիճող, ընդորում նրա բանավեճը որքան սուր է, նույնքան էլ փաստալից է և համոզկեր:

Ինչպես ասել ենք, մյուս կարևոր հոգվածը նվիրված է հայ ուսուցիչի մյուս ականավոր գեմքին՝ Գրիգոր Զոհրապին (կարդացված է նրան նվիրված ասուլիսում): Կարծես Թեքեյան-ը օրինաչափութիւն է պահպանել Թեքեյանը: Շիրվան-դադը և Զոհրապ: Վերջինիս զրական դիմանկարը ավելի հըստակ է տրված: Եվ այդ դիմանկարի հստակութիւնը չէր լինի, ավելի շուտ Զոհրապը իբրև գեղարվեստական ստեղծագործող չէր երևա, եթե չդիտվեր ժամանակի մեջ: «Զոհրապը կարենալ հասկնալու և վերլուծելու համար՝ անհրաժեշտ է դինք պետեղել այն ժամանակին և տեղվոյն մեջ որոնց մեջ ինք

⁴² Նույն տեղում, էջ 310:

⁴³ Նույն տեղում, էջ 310:

ծնած է»⁴⁴։ Ահա այս սլատմական մոտեցումով Թեքեյանը Զոհրապին տեսնում է անցյալ դարի 80-ական թթ.-ի գրական շարժման մեջ, համախմբված «Մասիսի» և «Հայրենիքի» շուրջը։ Արվիար Արվիարյանը այդ շարժման «առաջին հարուցողն ու հոգին էր», իսկ Զոհրապը՝ նրա անմիջական աջակիցներից մեկը։ Արվիարյանի շուրջը համախմբված գրողները (Զոհրապ, Տ. Կամսարական, Լ. Բաշալյան և այլն) 80-ական թթ.-ին առաջ են մղում հայ գրականության գործը։ Թեքեյանի կարծիքով, 80-ականները երկնքից չէին ընկած, նրանց նախապատրաստել էին նախորդները։ Եթե նախորդ գրողները զուտ անհատներ էին, ապա 80-ականները մի ամբողջ հավաքականություն, որոնց շարժումը իր ազդեցությունն ու գրողն է թողնում իր ժամանակի կյանքի վրա։

Արվիարյանը, Զոհրապը և մյուսները «մաքրեցին ու ծաղկեցուցին աշխարհաբարը»⁴⁵։ Այդ առումով բննադատի համոզմամբ 80-ականները կատարածը աննախադեպ է։

«Երկրորդը՝ այն ժողովրդասեր ու ժողովրդավար ոգին էր, որով այդ սերունդը խանդավառված էր և զոր մտցուց հրապարակագրության և բնագահնապետ հայ գրականության մեջ»⁴⁶։

«Երրորդ նորությունը այդ հոսանքին իրապաշտությունն էր, զոր Հայրենիքյանները առաջին անգամ բերին թրքաճադ գրականության մեջ»⁴⁷։ Իհարկե, Թեքեյանը նշում է և 80-ականների ազդեցությունները, բայց դա էականը չէ, նույնիսկ ստեղծագործական բնականոն երևույթ է։ Կարևորը 80-ականների դերի ճիշտ ըմբռնումն է։ Թեքեյանը գրական ուղղությամբ չորստեղծություններում նրանց, այնուամենայնիվ ճիշտ կերպով նշում է ժամանակի առաջավոր ուղղության էական հատկանիշները (հատկապես գրականության ժողովրդավարությունը և տեղիում)։ Նա գրողներին տարբերում է ռճով։

44 ԳԱԹ, Վ. Թեքեյանի արխիվ։

45 Նույն տեղում։

46 Նույն տեղում։

47 Նույն տեղում։

«Ոճերը իմ աչքիս մարմիններու պես կերևան. Արփիարի ոճը թուլիկ է և Զոհրապի իսկ բառով տոգույն, Բաշալյանինը ողորկ և ավյունոտ. Կամսարականինը ջղուտ ու քիչ մը շարժված, իսկ Զոհրապինը համակ դնդեր, այնպես որ երբ կը կարդաս իր մեկ էջը, կը կարծես տեսնել գեղեցիկ կնոջ մը քայլվածքը, լեցուն ու թրթռուն բարձերով»⁴⁸:

Ոճի և ձևի հարցերին նա անդրադառնում է նաև Ժ. Ռենարի և Օ. Ուալդի ստեղծագործությունները վերլուծելիս և ցույց տալիս, թե նրանք ինչ խոշոր նշանակություն ունեն գեղարվեստական գրականության համար:

Թարմություն, անկեղծություն, հանդգնություն, արվեստի կենդանություն ավուղ ոգու գծերն են հրապուրում Թեքեյանին: Նա սիրում է, օրինակ, Վարուժանի ներշնչման ազատությունը, երիտասարդությունը: Վարուժանի նոր գործերը համարում «տաղերու պսակ», որի համար նա հայտնում է իր «մեծ խնդությունը»:

Պետք է ասել, որ Թեքեյանը գնահատանքի խոսքեր է ուղղել Ն. Օտյանին: Նա առաջինն է, որ հետո էլ նշմարել է այլ երիտասարդ գրողների մոտքը գրական անդամատան (Բ. Բոփալյան, Ժ. Հակոբյան, Արսեն Երկաթ և այլն):

Եվ արվեստագետի նորը հոտառությունը թույլ են տվել նրան տեսնելու, դնահատելու ստեղծագործական տարբեր անհատականությունների և խառնվածքների: Այս իմաստով էլ հետաքրքրական են նրա արտահայտած մտքերը:

⁴⁸ Նույն տեղում:

ԲԱՆԱՍՏԵՂԾԱԿԱՆ ՀԱՍՈՒՆՈՒԹՅԱՆ ԱՐԳԱՍԻՔԸ
(«ՀՐԱՇԱՆԻ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆ»)

Բանտից ազատվելուց հետո, Թերեյանը վերադառնում է Եվրոպա, լինում Պոլսի, Մարսելի, Եգիպտոսի դպրոցական հոգաբարձության կամ խնամակալության անդամ, ուսուցիչ կամ տեսուչ Կեդրոնական, Պերպերյան վարժարաններում, իսկ հետո Պոլսի «նոր դպրոցում», Կեսարիո ժառանգավորաց (1913—14), Կիպրոսի Մելքոնյան կրթական վարժարաններում (1934—35): Դասավանդել է հայերեն շարագրություն, հայ մատենագրություն և այլ առարկաներ:

Նա ընտրվում է Եգիպտոսի Ազգային երեսփոխանական ժողովի անդամ, երկու տարի վարում Մայր Դիվանի ատենադպրի պաշտոնը: 1910-ին Եգիպտոսի թեմական ժողովը նրան վերընտրում է երեսփոխան: Այդ տարին նա որպես եգիպտահայության պատգամավոր, կաթողիկոսական բնությունից համար, առաջին ուղևորությունն է կատարում դեպի Քիֆլիս, Երևան, Էջմիածին, մոտիկից ծանոթանում արևելահայության կյանքին: 1914-ի ապրիլին նա մեկնում է Երուսաղեմ, կարճ ժամանակով: Այնտեղից վերադառնում է Եգիպտոս և սպասում Պոլսի նոր հրահանգին: Առաջին համաշխարհային պատերազմի ժամանակ բանաստեղծը գտնվում էր Եգիպտոսում: Այդ շրջանում է լույս տեսնում «Հրաշալի հարություն» գիրքը, որը ավետեց բանաստեղծի ստեղծագործական ուժերի իսկական հաջությունը:

Յուրօրինակ զարգացում ապրեց Թեքեյանի տաղանդը և տարբերություն Մ. Մեծարենցի և Վ. Տերյանի, որոնց առաջին իսկ գրքերը արդեն հասուն տաղանդի փայլ էին կրում ու փառք բերեցին բանաստեղծներին, Թեքեյանը միանգամից այդպիսի բարձունքի չտիրացավ:

«Հոգերից» հետո մոտ տասներեք տարի առանձին գիրք չհրապարակեց, թեև մամուլում հաճախ էր երևում: Նոր ժողովածուն լույս տեսավ Դ. Վարուժանի «Հեթանոս երգերից» երկու տարի անց: «Հրաշալի հարությունը» (1914) իսկական տաղանդի արգասիք, դրդալից ընդունվեց. թերևս պատերազմը խանդարեց: Բայց փաստը փաստ էր: Մի նոր բանաստեղծական գիրք էլ ծնվեց, որ հաստատեց բանաստեղծի կայուն տեղը հայ պոեզիայի պատմության մեջ:

«Հեթանոս երգերը» և «Հրաշալի հարությունը» երևույթներ էին հայ նոր դրականության մեջ:

Ինչպես Վարուժանը, այնպես էլ Թեքեյանը այդ ժողովածուներում դիմում էին անցյալին: Բայց ինչի՞ց դրված և ի՞նչ ընդհանուր բան կա նրանց միջև:

Վարուժանը ձգտում էր դեպի հեթանոսական դառիճը, որովհետև իրականության մեջ գոհացում չէր գտնում: Դուցե ասվի, թե այդ երևույթը նոր չէր ընդհանրապես գրականության համար: Դեռևս 1883-ին էմիլ Վերհարներ՝ «20-րդ դարի գրականության Դանթեն» «Ֆրամանդուհիներ» ժողովածուում վերականգնացնում էր 17-րդ դարի ֆլամանդական վերածնության վարպետների՝ Ռուբենսի, Տենիրսի, Ստեենի և այլոց ժամանակների արվեստը և պոետականացնում: Տվյալ դեպքում Վերհարներ հակադրվում էր ժամանակի բուրժուական-քաղքենիական հասարակությանը, որն արվեստը քաշում էր դեպի անկումայնության ճահճը: Այսպիսով, Վերհարներ հանդես էր դալիս անկումայնության դեմ, երկում իրական կյանքը և հին ժամանակների օրինակով ժխտում բուրժուական կյանքի ապականությունը, հանդես գալիս ուրբենայան շտրիխներով: Այդ շրջանի նրա պոեզիան, իդուր չէ,

որ զրախոնադետներից Անխիմովը համահնչյուն է տեսնում Ռուբենսի նկարչությունը⁴⁹։ Իսկ Ռուբենսի ստեղծագործության մեջ, ինչպես Հ. Տենն է վկայում՝ կյանքի ու մարմնական վայելքի փիլիսոփայությունն է տեղ գրավում։ Վերհարնր ֆլամանդական վարպետներին նվիրված ստեղծագործություններում ուժեղ տուրք է տալիս հենց այդ փիլիսոփայությանը։

Վարուժանը սովորած լինելով Վենետիկում, ապա Բելգիայում, քաջատեղյակ էր ոչ միայն ֆլամանդական, այլև իտալական վերածնության վարպետների գործերին։ Նա ստեղծագործորեն օգտագործելով այդ մեծ վարպետների ժառանգությունը, ինչպես և իրադեկ լինելով Վերհարնի և այլ զրոդների երկերին, չզնաց նրանց ընդօրինակելու ուղիով, «Հեթանոս երգերում» նա իր ինքնուրույն ուղին անցավ։ Բանաստեղծը ոչ թե անտիկ աշխարհի կամ արևմտյան վերածնության սոսկական կրկնված և ճանաչում գտած հերոսներով կամ տեսիլներով հրապուրվեց, այլ ստեղծեց մեր պատմության շնչին արժանի գործեր — դեալով՝ իհարկե, մինչև նախաքրիստոնեական դարերը։ Եթե Վերհարնը ֆլամանդական արվեստին է մոտենում, ապա Վարուժանը՝ հայ հեթանոսական ժամանակներին։ «Գեղեցկության արձանին» բանաստեղծության մեջ Վարուժանը այսպիսի մի միտք է խորացնում։ Մերկ գեղեցկություն, որի համար մարդը տանջվի, բայց չկարողանա մոտենալ նրան։ Ինչ-որ վեհություն, բարձրություն, մաքրություն, որը նոր ժամանակների, 20-րդ դարի սկզբի իրականություն մոայությունն էր հակադրում։ «Քաղաքակրթության դարը» փոքր-ինչ ուշացումով դալիս էր կործանելու կյանքի հիմքերը։ Ասպարեզ էր ելնում պրոլետարիատը։ Թուրքական արյունոտ ջարդերը ավելի անկայուն էին դարձնում հայ ժողովրդի գոյության հիմքերը։ Ահա հենց այդ շրջանի արտացոլումն է «Հեթանոս երգերը»։

«Հրաշալի հարությունը» որոշ գծերով առնչվում է «Հեթանոս երգերի» հետ։ Սա էլ է անցյալը երգում, բայց ինչպես

⁴⁹ См. Эмил Верхарн, Мирна и поэмы, 1935, М., стр. 732.

Վարուժանը, այնպես էլ Թեքեյանը անցյալն ըմբռնում է իբրև աշտօր։ Դա ապրող մարդկության հավատն է ընդդեմ անցողիկի, իսկ այգուլիսի հավատը, որքան էլ հուսահատության երբեմնակի շեշտեր ունենա (Թեքեյանի մոտ), ոչ թե հետ է նայում, այլ առաջ։ «Հայրենի առասպելներով» շարքը գալիս է գրականության մեջ ստեղծված տրադիցիան շարունակելու՝ նրա հերոսականությունը ընդգծելու առումով։ Իսկ այս հանգամանքը իր ժամանակի կյանքի քննադատությունն է։ Հետո բանաստեղծը շարունակում է իր տեսադաշտը լայնացնել գրելով «Արարատյան դաշտին մեջ» շարքը, որը շատ բանով արձագանքում է հերոսական զրույցներին։

Վերջապես, ինչո՞ւ է բանաստեղծը դիմում անցյալին։

Մինչև առաջին աշխարհամարտը Թեքեյանը ուներ հայրենիք, բայց հայրենի հողին շփվում է միայն մանկակա՛ն հիշատակներով։ Դրանից հետո թափառական կյանք է վարում։ Ահա հենց այս պատճառով էլ ծնվում է բանաստեղծի տխրությունը։ Անկումայնությունը բուրժուական դարի գրականության ծնունդն է, իսկ Թեքեյանի տխրությունը դժբախտ հանգամանքների հետևանք է։ Այդ տխրությունը, որ այնքան անորոշ է առաջին գրքում, երկրորդում միանալով հայրենական հիշատակներին, մանկությանը, ձևոք է բերում բոլորու՛թին ուրույն երանդ։

«Հրաշալի հարությունը» հայրենի հողին մանկական հիշատակներով շփվելու փորձ է, որի մեջ հայրենի հողիկերպարը միշտ էլ մաքուր ու գեղեցիկ է։ Եվ հետո՝ հարությունն է հերոսական անցյալի՝ դուռ արդիական առումով։ Անցյալի պայծառությունը նա տեսնում է կյանքի իդեալով, մանկության ու բնության մեջ, որոնք մարդկային բովանդակությամբ հակադրություն են ժամանակակից ճղճիմությունը։ Այդ գծով Վարուժանի և Թեքեյանի ստեղծագործությունը մերձենում է և հարադատանում։ Թեքեյանի գրական մաներան հիմնված է ոչ թե մեծ վրձնահարվածների, այլ նրբությունների վրա։

«Հրաշալի հարությունում» բանաստեղծն ինքն իրեն հարադատ է. հարադատ իր տրամաբանությունը նույնիսկ բարդությունների ու հակասությունների մեջ:

Ինչպես ասել ենք, Հ. Սեթյանը անցյալի կենդանի երգիչ է համարում Թեքեյանին: Այս տեսակետը կրկնում են և ուրիշները:

Պետք է ասել, որ առանց անցյալի ներկան լիարժեք կերպով չի դնահատվի, ոչ էլ ասպագա հեռանկարը կերևա: Փիլիսոփաներից մեկն ասել է. «Ներկան ծնվում է անցյալից, և ինքը ծնողն է դալիքի»: Ուրեմն անցյալը նկատի առնելով, չպետք է այն հակադրել ներկային և ասպագային:

Այնինչ Սեթյանի կարծիքով Թեքեյանի մոտ անցյալը կարող է աղուտել «ներկային վայելքներուն և ասպագային հաստատուն և անխաբ հեռանկարներուն սլաշծառությունը»: Այդտեղ պարզ կերպով առկա է հակադրությունը: Սակայն իսկական բանաստեղծը չի կարող դեմ գնալ ներկային. նա ներկա կյանքի հոռի կողմերին է հակադրում իր իդեալը. Սեթյանը հաշվի չի առնում այս հանգամանքը: Նա ընկնում է բացահայտ մի հակասության մեջ, երբ գրում է, թե Թեքեյանի ստեղծագործությունը «զոդ է հանում» հոգին, խոսում մարդու նվիրական զգացմունքների հետ, կյանքի ապրող ու շարժվող պատկերների մի շարք է, որ տաքանում են, մերսում, գինովանում, քնում, թափառում և այլն: Այսպիսով, կենդանի իրականությունը դրսևորվում է յուրաքանչյուր տողում, նույնիսկ անցյալի վերաբերյալ գրված դործերում:

Մարդ, որ ունեցել է սիրո մի չքնաղ անցյալ, մարդկային մի աննման գեղեցկության սլաշտամունք, և այժմ կորցրել է, նրա հիշողությունը սլաշելով միայն: Դա հասկանալի է, բանի որ իսկական մարդը, մանավանդ, երբ ետևում է թողել իր հոգեկան հարստությունների զգալի բեռը, չէր կարող իր արժանի հոգեկան հատուցումը շտալ այդ անցյալին: Այդ մարդու ելեէջների մեջ ևս երևում է բանաստեղծի հոգին: Այդ հոգում սերը չի խամբել, և անդրադարձներն է ցույց տալիս և այդ անդրադարձների համակ գեղեցկությունների ականատեսներն ենք մենք:

Սերը, սիրո և մարդկայնության ղգացումները, որ քաղցր են ամեն մի մարդկային հոգու համար, իրենց ջերմությունն են առատաստիճում: Իսկ մարդկայնությունը, սերը ոչ միայն անցյալի, այլև ներկայի և ապագայի անգնահատելի չափանիշներն են: Մարդկային ապրումը, տվյալ դեպքում ընկալվում է իբրև կենդանի, ժամանակակից ղգացում: Դա ցույց է տալիս, որ մարդկային ապրումները, առաքինություններն ու գեղեցկությունները հավերժ սիրելի են իրենց համամարդկային բնույթով: Այն ցավը, որ ունի հեղինակը, համամարդկային ցավ է: Այն կորուստները, որ նրան են հատուկ՝ համամարդկային կորուստներ են: Բարու և գեղեցիկի կորուստները միշտ էլ ցավ են առաջացնում:

Ո՞րն է այստեղ նորությունը «Հոգերի» համեմատությամբ: «Հոգերի» տարտամ գունատության մոտ «Հրաշալի հարությունը» գուցե և հարություն է այդ առումով: Ի տարբերություն առաջին գրքի, հեղինակն այստեղ բազմակողմանի ու բարդ ղգացմունքների երգիչ է, նույնիսկ հակասական: Եթե առաջին գրքում նրա միտքը հստակ չէ, ապա այստեղ պարզվում է, հակասությունը ևս երևում է պարզության մեջ: Բայց բանաստեղծական պարզությանը զուգակշիռ է խորությունը:

Թեքեյանը հաղթահարում է «Հոգերի» միակողմանիությունը, պատանեկան հույզերից դեպի ընդհանրապես մարդու հույզերի ու ղգացմունքների աշխարհը խորանալու ուղղությունով:

Մանկություն, պատանեկություն, երիտասարդություն, ծերություն,— իրենց բոլոր գունավորումներով, միջավայրով՝ հատկապես գեղջկական կյանքի հրապույրներով, կյանքի մութ և լուսավոր, հրալրքոտ և մահվան պահերով,— այսպիսին է այդ աշխարհը:

Բանաստեղծը մտնում է նաև զուտ ազգային զրույցների սահմանը և մոտենում հայրենի հողին: Այս բանը առաջին ժողովածուում բացակայում է:

«Հրաշալի հարությունի» արժանիքն է կազմում նաև գեղարվեստական վարպետությունը: Հակառակ «Հոգերի» հա-

Հախ անմշակ ու ծանր ոտանավորին, հեղինակն ալյստեղ հասնում է իսկական կատարելության:

Եթե «Հոգերում» Թերեզյանը ասուպներ է տեսնում, ապա «Հրաշալի հարությունի» մեջ էլ ասուպի դադավարը կա: Ալյստեղ էլ կա «Հին սերերու ողբն», ինչպես և լույսը, որ հասնում է խավարից:

Բանաստեղծական մեծ սիրով և գեղեցիկի ըմբռնումներով է Թերեզյանը ստեղծագործում: Նրա երազանքները, սակայն, փորձություն են ենթարկվում: Բանն այն է, որ հայկական հարցը չլուծվեց և անցյալ դարի 90-ական և նույնիսկ 900-ական թթ.-երի սկզբներին, շարունակվում էին ջարդերը: Հետադաշտում ևս չդադարեցին ազդային ձեռնումները:

Այդ դեպքում Թերեզյանին այլ բան չէ մնում, և թե ոչ ձգտելու մարդկային հոգու կատարելության: Բայց ի՞նչ կարող է ձեռք բերել այդ հոգին իրականության մեջ, ուր բարոյական կատարելության կռվաններ չկան: Եվ այլ ելք չգտնելով, բանաստեղծը հակադրվում է իրականությանը: Իրականությանն հակադրվելը նա կատարում է մարդկային բարոյական իդեալի դիրքերից: Այդ իդեալը, ինքնին ուժանտիկական մտադատկերումի արդասիք է, սիմվոլիստական ինչ-որ բոլով պատած:

Ի դեպ, սիմվոլիզմը ուժանտիզմի ժառանգորդն է և ինչպես ապացուցում է Վ. Վանսլովը⁵⁰, ուժանտիզմի այդ ժառանգությունից է ծնվել նաև սիմվոլիստների այնքան սիրած փախուստը իրականությունից: Ուժանտիկները իրականությունից փախչում էին նրա նկատմամբ ունեցած աննպաստ վերաբերմունքի պատճառով: Եվ դա, ըստ էության, ոչ այլ ինչ էր, և թե ոչ բողոք: Ուժանտիկների մոտ այդ բողոքը հնչում էր բարձրաձայն և սրուկումով, և թե կարելի է ասել բալրոնյան ըմբոստ տխրության: Այդ բանը սիմվոլիզմի սոստիկայից օգտվող Թերեզյանի մոտ ստանում է լուռ տրիստության բնույթ: Բանաստեղծը լուրջամբ վերաբերմունք է

⁵⁰ Sht. B. B. Vanslov, Эстетика романтизма, М., 1966, стр. 384--385.

ցույց տալիս, դա էլ բողոք է, բայց բողոքող ներհուն մի տխրություն ռոմանտիզմի բարձրաձայն, սլոռթկուն բողոքի դիմաց: Թեքեյանն էլ, օրինակ, ռոմանտիկների նման ելքը նույն փախուստն է համարում կարելի ելանքից և կյանքի տեսիլին կենսական բովանդակություն է տալիս: Բայց եթե Թեքեյանը փախչում է իրականությունից, այդ անում է նրան ավելի մոտենալու համար: Բանաստեղծի փրկությունը մնում է բնությունը: Նրա մարդկային վիրավոր սիրտը բնության մեջ ձեռք է բերում այն երազային մաքուրը, գեղեցիկը, որը կյանքում բացակայում է: Եվ այսպես, նա մոտենում է բնությանը: Բնությունն է տալիս նրան կյանքի գեղեցկությունը մթնոլորտի համայնքը:

Բնության բոլոր արտահայտությունները, որոնց հեղինակը մոտենում է առաջին սիրո ականածությամբ, մեծանում են բանաստեղծի աչքին, որովհետև նրանց թրթռուն ծալքերում նա տեսնում է մարդկային երջանկության ու տխրության «հրաշալի հարությունը»: Եվ այն, որ այդ երջանկությունն ու տխրությունը բանաստեղծն այնքան պոետականացնում է,— մարդկային վեհ նպատակը ցույց տալու համար,— մի՞թե կյանքի խորհուրդը ավելի խոր, ավելի բարձր և իմաստալից տեսնելու նրա տենչից չի բխում: Եվ այստեղից էլ նրան պետք է ամեն ինչ, իրերը և առարկաները մեծատառով տեսնելու, նրանց խորությունները և ոչ թե ծանծաղությունները փնտրելու, նրանց մեջ իմաստներ որոնելու ամենուր: Իսկ այդ խորությունները մտնելու համար Լորեմն խոսքը չի դորում և ամենալավ թարգմանչի դերն է կատարում լռությունը: Այստեղ է, որ Թեքեյանը հոգեհարազատ գծեր ունի սիմվոլիստների հետ: Լռության պոեզիայի մեջ նա փնտրում է ու գտնում դույններ, երանգներ, լույս և ստվեր, փնտրում է նոր որակ: Եվ հենց այս նոր որակը իրերի ներքին շարժման րմբոնոդությունը, ըստ որի ամեն բան փոփոխվում է, բայց փոփոխվում լռորեն, ասես թե բան չի փոփոխվել, ինչպես հսկա բնության մեջ, ահա այդ աննկատելիին տյնքտն կյանքու կենդանություն է ներարկում ինքը՝ բանաստեղծը: Այստեղից

էլ՝ խմարեւորներին ստական որոշ խաղերի առկայությունը, որ բնորոշ է ոչ միայն Թեքեյանի, այլև նրա ուսուցիչներին՝ Վեռլենի, և նույնիսկ թող պարագոքս շթիլա, Դուրյանի ստեղծագործություններին:

«Հրաշալի հարություն» գրքում Թեքեյանի սերն անիմաց է: Այգսկա էր և «Հոգերում»: Նա սիրում է զաղանի Սիրո հուշերով և ապրում («էր երբեմն», «Քու հիշատակդ այս գիշեր», «Օրհներգ Հանապարհին», «Ողջուն»):

Բանաստեղծը երկվություն է ապրում.

*Դեռ գրկիս մեջ տաքցող անցյալըս մեռած,
Դեռ ներկայեն վախճող աչքերըս հիվանդ:*

Դժվար է համակերպումը ներկային և ահա պատրաստ է «հին սերերու ողբը», որի մեջ երևում է մարդու չբավարարվածության զգացումը:

Այդ ողբի գիծը շարունակվում է նաև այլ բանաստեղծություններում: Սակայն դրա կողքին, Թեքեյանը տեսնում է արևի ու սիրո զեղեցկությունը, նույնիսկ տոնական գույներով: Նա մի կողմից՝ դեպի բնությունն է զնում, բնությունը բնդունելով որպես կյանքի մարտը, իդեալական հասկացողություն («Գայրգր», «Նվերերդ», «Արևը», «Նավարի տաղեր» և այլն) կամ նույն «էր երբեմն»-ում անցյալի պայծառություններին դիմում և նրանց հակադրում ներկայի հուսահատ պատկերը.

*Մինչ այս գիշեր ինքդինքս անշափ
Այստեղ օտար, լքված կզգամ,
Ու երանի կուտամ վարեն սա առ խարխափ
Գացող մութիկ կույրին անզամ.
Ան կը հուսա իրեն օգնող սիրտ մը զլեծ,
Եվ ես, ավա՞ղ, բան չեմ հուսար.
Միայն անոր պես իմ շրթունքս ալ վարժված
Կմրմ'ջեն այս երգը հար....:*

Անցյալի միջոցով բանաստեղծը փաստորեն ժխտում է ներկան: Եվ այստեղ նրան օգնում են կույրի և իր համադրումներն ու համեմատությունները:

Բանաստեղծի տվյալտանքը տրամաբանական ընթացքով զրոնում է նաև մյուս գործերում՝ նոր գույներով ու երանգներով, վեպենյան նրբությամբ ու ներշնչանքով: Նա հիշում է իր կյանքի երանելի պահերը, կանացի «ձևերու ընտանությունը», «նորբ հասակը», «աչքերի լուսավոր» շեշտումները. որոնք սիրողի մթամած հոգուն լույս են տալու: Սիրո քաղցրությունը ավելի է շեշտվում մութի ու լույսի կայծկլտումներով («Կսիրեի»): Վերհուշը գնալով շեշտուն ու քաղցր է դառնում.

Ու կիյնար մութը, ինչպես օրնություն մը մեր պիտուն,
Կուգար քանդկ մեր մեջտեղ թումբը լույսին, քար առ քար.
Մինչ մազերուդ բերնիս տակ զզլիսիչ բույրը անհուն
Խունկե հոգիդ էր կարծես, որ դեպի ինձ կամբաստնար:

Երանելի՛, ռոմանտիկ պահ: Բայց՝

Ո՛վ սիրական, երբեմնի խոովքներեն վաղանցուկ
Ձը մնաց բան մը հիմա, ո՛չ ցավ, ոչ խինդ, ոչ նախանձ:

Հենց այստեղ է թաքնված դրաման. մարդ, որ ամեն ինչ ունեցել և հիմա կորցրել է: Եվ այդ զգացման մեջ միայն հրազանքն է մնում իբրև միակ հարստությունը, որը, սակայն, չի լուծում դրամատիկ հանգույցը:

Սիրո նույն դրաման առկա է նաև «Փոթորիկում»: Փոթորիկի զգացումը տվյալ դեպքում նախադրյալ է արտաքինից ներքինը գնալու: Արտաքին ինչպիսի հուժկու թափ էլ ունենա փոթորիկը, մեկ է՝ այնպիսի ուժ չունի, որքան ներքին փոթորիկի միայն ճիշդ: Անցյալի ճիշի մեջ խտացված և ուժգնացված է անուրախ ներկայի դրաման: Մի այլ դեպքում նա դառնանում է, բայց չի նդովում («Աղվորները»): Գեղեցկությունը, երազանքը հեռու է, իսկ ներկան՝ ամայի:

Գեղեցկության հասկացությունը ժամանակի մեջ չի խունանում, այլ պայծառանում է.

Աղվորն ա՛ն է տակավին,— հավիտյանն հավիտյան,—
Որ նայվածքիդ արեին տակ կը մեծնար համբորեն...

Եվ այս պայծառությունը, գեղեցկությունը հակադրվում է մի այլ զգացում.

Աղվորն անոնք են միայն, որ տենչանքիդ ընդմեջեն
Անցան գացի՞ն ու հիմա քեզ հետունն կըկանչեն...

«Անցան, գացի՞ն». կարծես դա դրամայի հեռավոր: ար-
ձագանքն է, որ մարում է բաց տարածություն մեջ: Եթե «Հո-
գերում» դրաման բացակայում է, ապա «Հրաշալի հարու-
թյունում», գրեթե բանաստեղծությունների մեծ մասում, առ-
կա է: Սա էլ նորություն է:

Ճիշտ է, բանաստեղծը ամոթխած է, նույնիսկ սիրածի
անվան մասին խոսելիս, բայց համակ անկեղծություն է.

Ինչո՞ւ անունդ այստեղ չըկարենամ գրել ես
եվ աշխարհի չըհայտնեմ, թե քեզ ինչպես սիրեցի...

Պա էլ դրամա է: Այստեղ բանաստեղծի սերն է չափ ու
կշռույթի վրա դրվում և նրա ճառագայթման մեջ էլ երևում
է սիրած կնոջ դեմքը: Իսկական բանաստեղծները բարի են
երգում սիրած կնոջը, նույնիսկ այրոցքի պահին: Այդպիսին
է նաև Թեքեյանը: Նա տեսնում է արդեն նրան հեռվում,
անցյալում.

Հիմա հետո իրարմե՝ միայն անունդ ունիմ
Բերնիս վրա. համբուրի մը պես աննյութ և անուշ...

Թեքեյանը ազնիվ և առաքինի է սիրո մեջ: Նա խորունկ
ու սուր է ասլրում սիրո պատճառած ցավը, թեև չի զոռում,
ալլ զաղտնաթափիծ է բաց անում իր սիրտը:

Հիշողության բաղցրությունը է կապվում աշխարհի հետ.

Քո հիշատակդ, այս գիշեր, գիտ լալու չափ կը հուզե...
Եվ ապա.

Ետ կը գառնան մի առ մի մեր հին ժամերն անկորուստ,
Կարավանին հետ աստեղց անոնք կուզան վերստին,
Հողիս փարախն է բացվող ընդդեմ իր քաղցր հոտին:

Հիշատակովդ, այս գիշեր, կը զգամ անչափ զիս հարուստ,
Անչափ բարի, երջանիկ... որ զլույթյամբ մը անհուն
Կը մտածեմ զայն բաժնել երկրի բոլոր խեղճերուն...:

Հիշատակից ստացած անհատական քաղցրությունից հեղինակը հասնում է ընդհանրացման՝ այլոց հոգիները ևս քաղցրացնելու, սեփական հարստությունը խեղճերին բաժանելու ձգտումով տոգորվում:

Ընդհանրապես հեղինակը սիրում է մոտիկ անցյալի և ներկայի հակադրությունը տալ: Անցյալը մարդկային է, իսկ ներկան՝ անապատ («ներկան անապատն է», «Զորքավ աղբյուրը սրտիս», «Աղբյուրներ շորքան», «Եվ նորեն խոնջ են շրթունքներս», «Կերգեի» և այլն):

Զորքավ աղբյուրը սրտիս, քաղցրակարկաչ այս սրտին...

Այս զգացումը ավելի է խորանում, երբ հեղինակը հավաստում է.

*եվ դի շատոնց չբուսավ ծաղիկ մը եզրն իր ճամբուն
եվ ուղեորը մը շատոնց չը հակեցավ իր վրան...*

Ծաղիկ չի բուսել, մարդը ջուր չի խմել, — ահա դրաման. Այլևս անօգուտ է շոր գոյությունը, քանի որ նա չի ծառայում կյանքին: Կյանքը սիրող մարդու դրաման է սա: Ակամատ հիշում ևս Թումանյանի մտորումը.

*Ինչքա՛ն ծաղիկ պիտի բուսներ, որ չբուսավ էս հողին,
Ի՞նչ պատասխան պիտի էս տամ հող ու ծաղիկ տվողին...*

Բանաստեղծը երես չի թերում կյանքից, նրանից բաժանվում է դրամա ասրելով: Այդ հակասական ներքին մղումը կա և «Եղերերգում»: Նա գրում է ինքնասպան տղայի մասին: Նորից թերևս ասվի, բանաստեղծը մահ է երգում: Նա «Եղերերգ» է գրում, ափսոսում մի կյանքի համար: Այո, կյանքի համար: Այդ մահի մեջ ինչքա՛ն կյանք կա: Մեռնողը կյանքում չի տեսնում իր իդեալը և դրան հետևում է ողբերգական լուծումը: Կյանքում այդ կյանքը չեղավ, բայց բնություն հարազտ է.

Մարմինդ որդերը կերան, բայց սերդ անշուշտ ապրեցավ:

Սերր սպանվեց, բայց ապրեկու գոյությունը ապացուցեց։
Մարգը չկա, բայց կա նրա շունը ամեն ինչում։ Մարգը դառ-
նում է բնության մի անհրաժեշտ մասը։ Մարգը իր փոխա-
կերպումներով ապրում է բնության մեջ։ Դա ոչ թե ոգու
անմահության իդեալիստական գաղափարի հաստատումն է,
այլ բնության մեջ մարդու կյանքի մեծ արձագանքը։

Թերևս սա ճաճանչն է, որ գետնին վրա կըխաղա,
Թերևս հիմա կը վազե հովերուն մեջ խողարշավ,
Կամ սա գեմի բլուրեն հեծող սրինգն է հիմա,
Եվ կամ, թերևս ներշնչումս, որ այս դիշեր քեզ կուլա...

Ճաճանչ, հով, սրինգ, բանաստեղծի ներշնչում... աչ-
սինքն ամեն փոխակերպում՝ հայտնի և անհայտ, բնության
մեջ ապրեկու և հարատեկու հատկանիշն է, որ «հեգ տղայի»
ողբերգությանը ինչ-որ վսեմ երջանկության կերպարանք է
տալիս։

Ո՞վ կըսե թե՝ երջանիկ չեղար այդպես, հեգ տղա։

Բայց երջանկության մեջ ողբերգական շեշտը կա։ Հեղի-
նակը այստեղ փաստորեն ավելի մեծ խորություններ է ընդ-
գրկում. մարդկային կյանքի անցողիկությանը հակադրելով
բնության հավիտենականությունը։ Եվ այն, ինչ ողբերգական
է առաջին դեպքում, երկրորդ դեպքում երջանիկ լուսապսա-
կով է դարդարվում անդամ ողբերգականության մեջ։



Մանկություն և դարուն՝ Թեքեյանի պոեզիայում համա-
գրվում են։ Բնության ինչպիսի խոր զգացողությամբ է նա
նկարագրում դարունը հայրենի անտառում կամ վերակենդա-
նացնում «հայրենի դարնան հիշատակը»։ Ոչ միայն գույների
նրբությունն է զգացվում, այլև թրթռում են այդ գույները,
ինչպես Վեռլենի «Ռոմանսներ առանց խոսքի» բանաստեղ-
ծություն-բնանկարներում, և կենդանի խոսքից կարծես դար-
նան ցողն է կաթում։

Իմպրեսիոնիստական գծերի տպավորությունների հիման վրա տրամադրությունների ստեղծումը, ինչպես և գծերի նուրբ համադրությունը, որ Վեռլենին, Սամենին և մյուսներին է հատուկ, անշուշտ գրավում է Թեքեյանին, քան զուտ ալիտերացիաների և երաժշտական այլ բաղադրյալների կիրառումը։ Նա կենդանի թրթիռներով է նկարագրում «Ապրիլը» և հայրենի ամառը («Գեղջկական»)։

Առավել անգույն կըսե աղոթք մը կարծես՝
Այսակներուն համրիչն անվերջ քաշելեն։

Մի համեմատություն, բնության խաղի մի նրբարվեստ փոխաբերություն, և որքան է կենդանանում գյուղի ղետակը ինչպես և լեռը, դաշտը և «սլզտիկ տուները» «ծառերու շուքին տակ»։ Այստեղ էլ համադրումը առկա է հոգեկանը ներկայացնելու առումով։ Նույնը՝ աշնան պատկերը («Հոկտեմբեր»)։ Վերջինում մարդկային հոգին ու բնությունը կարճես համադրացի են դառնում։

Պառնասական ոճավորմանը հատուկ սառնությունը այս գույներում բացակայում է։ Աշնան գույներին բանաստեղծը խառնում է թախծոտ տոներ. — «Թխպոտ երկինք», «Սպիտակ վարդեր», բայց որպես տխրության սիմվոլ, «թողմած սերեր», «հոգնած թիթեռնիկ» և հետո՝ անձրևի կաթիլը, որը զարնան թեթևությունը շունի, կիջնե «ծանրորեն»։ Հույս, որի խորքում մահ՝ չկա՞ արդյոք և աշնան երկնքի անձրևը համադրվում է հոգուն, սիրո կարոտի հետ։

Միթիլարված սի'րտս է, որ կույա դեռ...

Մի քանի բառերի շեշտումով հեղինակն ստեղծում է աշնան տրամադրություն։ Այս գույները թվում է, թե տարբեր են տերյանական և մեծարենցյան աշնան գույներից, բայց բոլոր դեպքերում նրանց հիմքը մեկ է, հայրենի երկրի աշունը՝ անդրադարձած մարդկային հոգում։

Կամ՝ «Գեկտեմբերը», «Գալլին հսկումը», ձմռան ձյունատարափը — հայ մենավորիկ գյուղի պատկերը՝ թաղված ձյունների մեջ: Այդտեղ էլ շարժում կա: Հեղինակը մի շարիխով, երբեմն թրթռուն կենդանություն է հաղորդում սառնությանը, ձյունին:

Կը թռչաին ձերմակ ճանճերն անհամար...

Տողը խոսում է: Ձյունի ներքո երևում է «մենավորիկ գյուղի» թախծոտ համայնապատկերը, նրա «հողե տունները խոնարհ», դամփունները... Ասես շարժվում են հյուղերը:

Գյուղ մը, հյուղեր՝ ճամփորդներու կարծես նման
Բլուրին ոտքը թավալած, ինկած նկուն:

Թեքեյանի պատկերը բովանդակալից է, նպատակային: Նա ավելի վառ է գծում բնանկարի պատկերային գույները: Բնություն բոլոր հետաքրքրական պահերն էլ բանաստեղծ արվեստագետի աչքից չեն վրիպում: Նա տարվա ամեն մի կղանակի համար գույներ է գտնում: Երբեմն մի բառով, երբեմն մի սողով, երբեմն քառատողով կամ ամբողջ բանաստեղծությամբ: Եթե հոգեկան աշխարհը դրսևորելու համար հեղինակը գրեթե փափուկ դժանկարն է օգտագործում, ապա բնությունը մոտենալիս, առավելապես գեղանկարիչ է: Անգամ բնության շոալությունը պատկերելիս, Թեքեյանը մնում է զուսպ, չափի զգացման սահմանի մեջ, պիտե, թե որտեղից ուրաք է սկսել և որտեղ վերջացնել:

Բնության և հոգեկան աշխարհի ներդաշնակության հիանալի օրինակներն են «Կանձրեկ, տղաս», «Գալղը», «Հանրմը», «Խավարի տաղեր» շարքը և այլ ստեղծագործություններ:

Թեքեյանը սիմվոլիստների նման ասլուց մեծ քաղաքներում (Լոնդոն, Փարիզ, Համբուրգ և այլուր), բայց մեծ քաղաքների մեջ միայն մենություն հանդիպեց: Նա չմտավ շոալ ու շքեղ բաղմունքների մեջ: Նա ուրբանիստ երգիչ է: Այսպես, ուրբանիստ է. վերհարներ երգել և Լոնդոնը:

Այն— Լոնդոնն է, ցնորք շուգուն ու երկաթի.
Այնտեղ հեծում է հանքն ահագնազարկ մուրճից.
Այնտեղից են մեկնում նավերը— ու վ գիտե
Դեպ ի՞նչ անլույս ծովեր ու արկածներ վերջին:

(բարգմ. Ե. Չառենցի)

Ձանձրույթն ու մահն է թաղավորում այնտեղ, բայց ուր-
բանիստ բանաստեղծը մեծ քաղաքի կարոտը կրում է իր մեջ:
Իսկ Թեքեյանը տիրում է մեծ քաղաքում՝ մենությունից և
միայն զուտ մարդկային էություն՝ է տաքացնում մենակու-
թյան սառնությունը («Լոնդոն»), կամ փնտրում է զույների ու
թույրեր, որոնք մենություն, նրբություն, լուրջյան տրամա-
դրություններ պիտի արթնացնեն («Կարապետները Համպուլկի
լիճին մեջ»):

* * *

«Հեթանոս» բանաստեղծների հետ Թեքեյանի առնչու-
թյունն անհամեմատ ուժեղ է «Հրաչրքի պահերում»: Այստեղ
նրա վրձնահարվածները ավելի համարձակ են: Այստեղ է նա
դարդացնում վայելքի հասկացությունը, մի բան, որ բնո-
րոշում է նաև «հեթանոսներին»:

Մեր կարծիքով, մարմնապաշտությունը հեղինակի որո-
նումների հետ է կապված: Նա ուղում է դուրս դալ բաց օդ,
դտնել ձիշտ ճամփա, ինչպես իր սիրելի Բողլերը: Բայց այդ
դեպքում երևում է նրա և՛ թուլությունը, և՛ ուժը, խստորեն
արտահայտված հակասությունները:

Թեքեյանը գրել է նաև մի ամբողջ շարք ոտանավորներ
(«Մահվան տաղեր», «Եվ նորեն խոնջ են շրթունքներս», «Հող-
նած ճամփորդին», «Անհուսություն» և այլն), որոնց մեջ հու-
սահատության տրամադրությունները որոշակի են:

Միանգամայն կտրուկ հետևություն անել, թե Թեքեյանը
չի հանձնվում հուսահատության տրամադրությունների, այլ
սոսկ դիմագրավում է դրանց, ինչպես կարծում է վանանդե-
ցին, ձիշտ չէ: Նա նախքան դիմագրավելը, նաև հուսահատ-
վում է: Սա մարդկային է, բայց թուլություն: Մարդկային
թուլությունը անտեսվում է վանանդեցու կողմից: Կա և մյուս

ծայրահեղությունը, Հ. Սեթյանը Թեքեյանին հորջորջում է «լացող ու լացընող բանաստեղծ»։ Սակայն քննադատը չէ՞ որ ձեռքի տակ, հանձին «Հրաշալի հարությունի» ունեցել է և դրա հակառակն ապացուցող փաստեր։ Մյուս ուսումնասիրողը՝ Մ. Պարսամյանը, Թեքեյանի ստեղծագործությունը «ենթակայական ապրումներու» արտահայտություն է համարում։

Իսկական բանաստեղծը ունի և հակառակ՝ ոչ ենթակայական ապրումներ։ Միաժամանակ Պարսամյանն ընդունում է, որ բանաստեղծը հոգեկան բարդ վիճակներ է ունենում, բայց դրանք ոչ թե ինքնակա են, այլ իրենց ազդակն ստանում են արտաքին աշխարհի զանազան երեույթներից։ Այնպես որ, այդ երկու կողմը միմյանցից անկախ ի հայտ չեն գալիս և հետևապես անջատել, առանձին-առանձին ներկայացնել՝ բանաստեղծի ստեղծագործության պատկերը չի տա։

Պարսամյանը խոսում է Թեքեյանի ենթակայական ապրումների մասին և միաժամանակ հակասության մեջ ընկնում, ընդհանրապես նրա ամբողջ սոցիալական բնութագիրը համարում ողբերգական։ Ողբերգական բարդ նկարագիր ունեցող մի անհատականություն, ինչպիսին հիրավի Թեքեյանին է, չի կարող լինել սոսկ ենթակայական ապրումների բանաստեղծ։

Անհուսությունը և «ենթակայական ապրումները» նույն տրամադրություններով են պայմանավորված։ Դրանք երկուսն էլ մանրբուրժուական մտավորական խավի կյանքի արտահայտություններն են, մի խավ, որը հենարաններ չունի և նրա տրամագրությունները լի են հակասություններով։ Այդ բարդ ապրումների հետևանքն է նաև հուսահատությունը կամ համակերպումը։

«Մահվան տաղերում» (հինգ մասից բաղկացած), որը դրված է սիմվոլիզմի որոշ հետևողությամբ, անհուսությունը հետևում է բանաստեղծին։ Նա փակվում է «փղոսկրե աշտաբակում», այլևս հնարք չտեսնելով կյանքի բաղմազանությունը ընկալելու («Աշտաբակը»)։

Աշտարակը փախուստի և մենակության փրկիսփայտությունն է մարմնավորում:

Սակայն Թեքեյանը հաճախ փարատում է միայնությունը և ապրում քաջության և ընդվզումի պահեր («Քաջություն», «Կովի երթ», «Տաղ առ ատելություն», «Վրեժի գինին» և այլն): Բանաստեղծի հոգին բացվում է աշխարհի ու մարդու հանդեպ, վանում հուսահատության ու լքման տրամագրությունները:

Մինչ այդ հեղինակին հատուկ մեղմ ու նուրբ տոների փոխարեն, այստեղ նշմարվում են մարտական շեշտուն նոտաներ, նրա երեակայությունը ակնկալում է ավելի լայն հորիզոններ:

Կը բացվին ինքնին
Հորիզոնները արշավիս առջև...

Եվ այսպես, նա իր ուժերն է հավաքում, ի մի բերում և պատկերավոր ձևով ամփոփում մի բառի մեջ՝ «քաջություն»: Առանց դրա հոգու բանակը հաղթության չի հասնի: Բայց այդ հաղթանակը «դժվար» հաղթանակ է, որը տանում է «Գեպի փառք և դեպի անմահություն...»:

Բանաստեղծը հաղթահարում է ներքին ճգնաժամը, իրենից դուրս տեսնում աշխարհը, կյանքը՝ ավելի պայծառ գույներով: Եթե այլ դեպքում նա գիշերն է երգում, ապա այս դեպքում՝ «առտուն» կամ՝ «նշուլավառ ունիմ այգերը կյանքիս» («Մեծ հաշտությունը»): Գույների պայծառանալու հետ միասին, հույսով է լցվում և հոգին: Հուսահատության դեմ այս դեպքում, նա այլևս չի խեղձանում, այլ մարտնչում է, լցվում ատելությամբ, ապրում հաղթանակի խանդավառ տրամագրությունը: Իսկ ուր կա սեր և ատելություն, այնտեղ կա կյանք ու խլրտում, լավատեսություն: Նա ուզում է լինել ամուր ու առնական, որ գրավական է իսկական գործունեության: Հարթ ու խաղաղ մակերես չէ նրա հոգին, այլ կովի դաշտ: Հեղինակը լեցուն է քանդումի ուժով. «Լի եմ քանդումի մորթիկովն անբավ»: Եվ նա չի մտածում, որ քանդումն

ավերիչ է: Նրան դերում է նույնիսկ ավերի գաղափարը՝ ինչ-
որ անարխիստական բռնկում:

Եվ եթե ո՛վ գուր, աղը գտնեք զիս
Ավերակներու ներքե գանդըս բաց,
Գիտցեք, հրճվանքով իմ շունչս եմ տված...

Քանդումի տեղում վ բռնված բանաստեղծը ամեն ինչի
ձեռնարկում է շարժվելու համար՝ թերեւս ոչ ինքնանպատակ
շարժում: Որոնելով սերը, նա զգում է նաև ատելության
զգացումը: Ծայրահեղ սերը բերում է և ծայրահեղ ատելու-
թյուն: Ատելություն նրանց դեմ, ովքեր փշալցնում են սիրո և
կյանքի ներդաշնակությունը:

Ատելության ուժը հիպերբոլիկ չափեր է ընդունում: Բա-
նաստեղծն ատիկ գիտե աշխարհի չափ և սիրել գիտե նույն-
քան: Տրամադրությունների այս սինթեզը գեղարվեստական
բարձր արտահայտություն է գտել «Կուլի երթը» բանաստեղ-
ծություն մեջ:

Այս գիշեր նորեն կաճի, կը մեծնա, կը շառնա հողիս
Կըռվի գացող բանակի մը պես:

Հիպերբոլան համեմատությունների մեջ մեծ չափեր է
ընդգրկում: Եվ ընթերցողը խորապես զգում է բանաստեղծի
հոգու վարմանալի առաձգական հատկությունը, որը մերթ-
ունի ամենանուրբ քնքշության և ինտիմ զգացումների լարը՝
ներքին անձուկ աշխարհով: Վերջինս կարող է լայնանալ այն
դեպքում, երբ հեղինակի կամքը միանալով նրա մեծ առա-
քինությանը՝ անձնագոհությունը, նրա հոգու հանգիստ լայն
հորիզոններ է բացում, նրան մի ամբողջ բանակի ընդգրկում
ընձեռնելով:

Կյանքի զգացումն է պատկերվում այստեղ՝ հույսերի վե-
րադարձով, բայց արդյո՞ք ձամփի վրա, թե՞ հենց հոգին է
այդ ձամփան, որը բացվում է և ընդունում հույսերին: Հե-
ղինակը արտաքինից գնում է ներքինը, կոնկրետացնում

Հուլիսի մի քանի օրերից հետո՝ Պրան նպաստում են նաև նրանում՝ «խոր քնի մեջ նիրհող ուժերու պարը»։ Սրանք Հուլիսի հետ ներդաշնակում են և հոգու բացման հանդեսն ինքույն տալիս, նրա առհավատչյան են։ Բայց այսօրինից հետո, անշուշտ, նորից բանաստեղծի առջև ծառանում է կասկածի որոշ արտահայտությունը։ Այդ նրանից է, որ նույնիսկ հոգեկան ուժերի այդպիսի նորոգման ու դորահավաքին, բանաստեղծը դարձյալ չգիտի իր ճշգրիտ նպատակը։ Այլապես այսպիսի հարց չէր տա։

Ո՛ր կերթանք այսպես, ո՛ր հաղթանակին, կամ ո՛ր
փառավոր
Պարտություն առաջ...

Հոգու անկեղծ խոստովանության մեջ երևում են և կամքի շոտառնումները։

Քանզի կը հիշեք նաև, թե ինչպես կամքս՝ դորապետ,
Որ կաշտանակեր առույզ, ուղղաբարձ
Կերկմտեր մեկին ու կը պաշարվեր խոհերով անպետ
Նվճարուն մեջտեղ կը կենար հանկարծ...

Բանաստեղծի ինքնախոստովանությունը՝ թուլությունը կանխելու, ասպադանի և վեհ դործերի նկատմամբ հավատք կոսիելու երաշխիքն է։ Վերջին «Ահա, տե՛ր, կուգամ...» կոչը շնորհակալության իսկական արտահայտությունն է։ «Կուլի երթը» բանաստեղծի ընդվզման բարձրակետն է։ Թեքեյանը ընդվզման դիմն ուղղում է պահել, բայց և մյուս կողմից՝ հաշտություն է կնքում («Մեծ հաշտությունը»)։ Կեղծիքի, ստության դեմ պայքարը ազնիվ գործ է, բայց ինչպե՞ս պայքարել։ Այս անորոշությունը «մեծ հաշտության» է տանում հեղինակին։

Թեքեյանի հուսահատության և լավատեսության շարքերը իսկական փիլիսոփայական-խոհական խորք ունեն։ Նա խոհը վերացականորեն չի ներկայացնում, այլ տեսանկիություն

չափ կոնկրետ ու շոշափելի՝ Ամենաբարդ ապրումները կեն-
դանագրում ու առարկայացնում է շարժուն վիճակի մեջ:

Քնդհանրապես Թեքեյանի պոեզիան մի ներքին մենա-
խոսություն է մարդու և աշխարհի փոխհարաբերության վե-
րաբերյալ, իսկ տվյալ շարքը այդ ներքին մենախոսության
մի նոր, խորացված արտահայտությունն է: Հեղինակը սե-
փական սրտի հետ խոսելով, խոհն անցկացնելով սրտի խոր-
քով, նրան շարժունություն է հաղորդում: Անշուշտ, Թեքեյա-
նի պոեզիայում արտաքին-նկարագրական տարրը անհրա-
ժեշտ գործոն է, բայց այդ վերջինը բոլոր դեպքերում օգնում
է բովանդակության դրսևորմանը: Իսկ բովանդակության
դրսևորման ամենաբարդ ձևերից մեկը ներքին մենախոսու-
թյունն է, որը նրա խոհական բանաստեղծությունների կա-
րևոր մի առանձնահատկությունն է դառնում:

Քննադատներից Հ. Ավագյանը կարծում է, թե կյանքի
հասարակ երևույթների վերաբերյալ Թեքեյանը «կսորչըր-
դածն, այլ չի իմաստասիրեր, չի փիլիսոփայեր»⁵¹:

Նթե բանաստեղծը խորհում է, ամեն խոհի մեջ էլ իմաս-
տասիրության տարր կա, ուժեղ կամ թույլ կերպով արտա-
հայտված: Կյանքի ամենահասարակ երևույթներն անգամ,
Թեքեյանի պոեզիայում, կյանքի փիլիսոփայական-խոհական
կողմերն են պարունակում:

Խոհականությունից է ծնվում նաև Թեքեյանի պոեզիայի
մի այլ հատկանիշը՝ էպիկական հանդարտությունը: Քննա-
դատներից մեկը նրա էպիկական հանդարտության այդ երակը
կապում է անզլո-սաքսոնական պոեզիայից նրա կրած ազ-
դեցության հետ: Թեքեյան անտեղի չէր բանաստեղծը սիրել ու-
թարգմանել Շեքսպիրի սոնետները:

Խնդիրն այն է, որ Թեքեյանը իրեն հուզող բովանդակու-
թյունը ղեղարվեստորեն արտահայտելու համար, իր անհա-
տականությունը առավել հոգեհարադատ ձև է ընտրում: Եվ
ահա, այս դեպքում համընկնում են նրա և անզլո-սաքսո-

51 Հ. Ավագյան, Գրական գեմքեր, Եյու-Յորք, 1924, էջ 191:

նական պոեզիայի նախասիրությունները: Նրան ևս օգնություն է գալիս էպիկական հանդարտությունը, որը իբրև արտաքին կեղև պարփակում է ներքին մենախոսությունը ու ղինամիկան: Այս բանի շնորհիվ լայնաշունչ բնավորություն հաղորդվելու հետ, արտաքին հարաբերական հանգստության կեղևի ներքո, ստեղծագործության ներքին թափը կանոնավորվում է: Ասես հորդաղեղ մի գետակ լայն հուն է գտնում և նրա ներքին հախուռն ընթացքը սանձվում է իր խորության մեջ:

* * *

Թեքեյանը նոր որոնումների ընթացքում, որոշ դեպքերում, տրամադրություններն արտահայտում է ամբողջական շարքերում («Խավարի տաղեր», «Մահվան տաղեր», «Հրաշքի պահեր», «Հինգ ղզալարանքներ» և այլն):

Շարքերով են դրված նաև «Հրաշալի հարություն» ժողովածուի հայրենասիրական քերթվածները («Հայրենի դրույցներով», «Արարատյան դաշտին մեջ»):

«Հայրենի դրույցներով» խորագիրը լավ է բացատրում հեղինակի միտքը: Վերջինս այդ շարքի 12 բանաստեղծության մեջ հայ ժողովրդի պատմական անցյալին է անդրադառնում և նրան հրաշալի հարություն տալիս: Այնպես որ «Հրաշալի հարությունը» առանց դրանց կիսատ ու միակողմանի կլիներ: Սակայն «Հայրենի դրույցներովը» հնչում է իբրև խոսքը ժամանակակցի, որը պատմական անցյալի դրույցների մեջ այսօրն է տեսնում: Այս խմաստով, ինչպես ասել ենք, բանաստեղծը հետևում է Ալիշանին, բայց այն տարբերությամբ, որ ժամանակները փոխվել են: Համիդյան սոսկալի ունակցիայի պայմաններում դժվար էր բացեիքաց դիմել ժամանակակից թեմային: Գրաքննությանը մոլորեցնելու համար նա ընտրում է պատմական դրույցի ձևը, որը միաժամանակ խորը հայրենասիրական է:

Այս շարքից անկախ, Թեքեյանը գրել է նաև «Հայաստանին» և «Սուրբ բարկությունը» ոտանավորները: Դրանք ոգով

առնչվում են շարքի հետ և քաղաքացիական պոեզիայի օրինակներ են: Այդ երկու դործերը գրված են սիմվոլական շրջակայի աստիճանական շարունակականության սկզբունքով:

Թեքեյանը գրում է ազատության երգ, որի մեջ երևում է մաքառումը բռնապետության դեմ: Բռնապետության դեմ մաքառման և հույսերի բռնկմամբ կարելի է բացատրել «Հայրենի զրույցներով» շարքի հանգես գալը: Շեշտը, իհարկե, չի կարելի դնել այն բանի վրա, թե հեղինակը ինչ-ինչ ձևով իդեալականացնում է անցյալի դործիչներին՝ Տրդատին, Վարադգատին և այլն:

Ինչպես դեռ ժամանակին Ալիշանի, այնպես էլ Թեքեյանի համար, այդ անհատներն առիթ են օղողվողի դարավոր հույսերի մասին խոսելու: Նրանք առիթ են ժողովրդի ազատության երազանքը պահելու և նրան ոգևորելու համար: Բանաստեղծը իրականությունը պատկերում է սեփական երազանքի պրիզմայով, այլապես տխուր էր իրականությունը:

Թեքեյանը հենվում է ավազակության փաստերի վրա՝ նա, ինչպես երևում է, այլաբանությամբ էլ ի վիճակի չէր մըտքերն ու զգացմունքներն ազատ արտահայտելու: Այստեղ պետք չէ սիմվոլական շարունակականության շղթան: Եվ նրան օգնության է գալիս զրույցի ձևը: Դա ևս այլաբանությամբ է տարվում: Դա ևս արդիականության է փոխարկվում իր բնույթով: Զրույցում ներթափանցում ևս հեղինակի մըտքերն ու հույզերը: Նա արտահայտում է նույն ազատության ձգտումները՝ ժողովրդական զրույցների միջոցով: Ժողովրդից նա վերցնում է զրույցի ձևը և հարմարեցնում իր մըտքերին: Այստեղ Տրդատը, Արտավազը և այլն հեղինակի զաղափարակիրներն են: Հեղինակը նորովի է նայում զրույցներին և նրանց հերոսներին: Բնորոշ օրինակ կարող է լինել Արտավազի նոր մեկհաբանումը:

Ժամանակը պահանջում էր պատմության վառ օրինակներով ոգևորել ժողովրդին: Այդ բանին է հետևում նաև Թեքեյանը:

«Հայրենի զրույցներով» շարքի առանձին հատվածները միմյանց հետ կապված են ներքին նպատակասլացությամբ:

Արշակ Ա.-ն ծովեզրյա սյունի վրա փառքի նիւական է խփել
որպէս հաղթութեան սիմվոլ («Արշակ Ա.-ի կոթողը»)։ «Տըր-
դատ Ա.-ի կառքը» երկում հանձին Տրդատի ուժի, Ալիշանի
նման — տեսնում է աղատութեան թշնամիների դեմ ճակա-
տողին։ Տրդատը առասպելական դժերով շատ է բարձրանում։
Եթէ «Արշակ Ա.-ի կոթողում» առասպելական տարրը բացա-
կայում է, ապա «Տրդատ Ա.-ի կառքում» առկա է անհրաժեշտ
շափով։ Սա հեղինակի հնարանքն է։ Հ. Հովհաննիսյանը
1904-ին ստեղծել է Վահագնի առասպելական կերպարը,
գերբնական շատ հատկանիշներ վերագրելով նրան. նման
միտում կա և այս զրույցում։

Տե՛ս, նենգափոր քու վրանիդ մուտքի առջև
Կոռք մը որուն անիվներն են երկու արև,
Երիվարներն ալ սև ամպեր...

Բնութեան մուտքը՝ զրույցի մէջ նրան ինքնին հզորութեան
լիցք է տալիս։ Ինչի՞ համար է այդ տիտանական կառքը՝
արև-անիվներով և ամպ-երիվարներով։

...քեզ վերստին
Կը կանչէ կառքն արշալներու...

Իսկ որպէսզի թշնամի-ախոյանների պարտութեանը ուժեղ
ընդդէմ, հեղինակը նրանց տեսնում է մինչև երկինք ելնող
փոշու վարագույրի հոռւում գալարվելիս։ Երկինք բարձրացող
ամպանման փոշու մէջ, ախոյանների գետնաթափալ գալա-
րումը սիմվոլացնումն է Տրդատի հաղթական ընթացքի և
ուժի։ Բայց կարող է լինել և անսպասելին.

Եվ թէ ըլլա, որ նեղ ճամփու մը մէջ ժևոտտ
Քեզ նետե վար դալ կամ դիպած մը դժպտեհ,
Սուրա՞ և կոռքդ անիվներն իսկ կալանե...

Սեփական կառքի անիվները կալանել, — այն էլ սուրալու
պահին, դարձյալ նույն առասպելական տարրն է և Տրդատի

ուժի երաշխիքը: Եթե Տրդատը արևներ կարող է կանգնեցնել՝ իրենց ընթացքի մեջ, ապա ոչ մի թշնամի ի վիճակի չէ դիմադրելու նրան: Բնության տիտանական ուժից մարդ-հերոսի ուժը առավել է: Այդ բանը կա և «Արշակ Ա.-ի կոթողը» զրույցում: Բայց եթե մարդու ուժը ամբոխների ուժի դեմ անզոր է, այստեղ նույն ուժը ամենազոր է:

«Արտաշես Բ-ի գերեզմանը» և «Արտավազդ Բ-ն» նույն շարքի բաղկացուցիչներն են: Ավանդական ձևով, Արտաշեսը համարվել է զուտ բարության մարմնացումը, իսկ նրա ընդդիմադիրը՝ Արտավազդը՝ չարության: Թեքեյանը վերահաս գեպքերի ազդեցության տակ դիմում է արժեքների վերանայման: Արտաշեսը մահվան մեջ ևս բռնությունն է մարմնացնում: Նա հաղարավոր անմեղ զոհեր է տանում:

Ահա նորեն բացվեցավ գերեզմանին հայրենի
երախը լայն, ուր ինկան անթիվ քաշեր ինքնազոհ...
Նորոգվեցավ թարմ արյամբ պատմունճանը ծիրանի
եվ սարսռացին անոր տակ ոսկորները հնաժող...

Արդյո՞ք Թեքեյանը տվյալ գեպքում որևէ իդեալացման խոսք է ասում հայ թագավոր Արտաշեսի մասին: Ընդհակառակը, ամստոսալով նրա տարած զոհերը, զարհուրելի ձևով է պատկերում գերեզմանի մահավեր բերանը՝ «երախը լայն» և ավելի հեռուն զնում:

Նորոգվեցավ թարմ արյամբ պատմունճանը ծիրանի...

Թագավորի արյունոտ պատմունճանի մասին իր պիեսներում այնքան բացահայտորեն արտահայտվում էր Պ. Դուրյանը: Պոեզիայում նրա հետևորդն է Թեքեյանը: Իհարկե երկուսի ակունքը Վ. Հյուգոն էր իր հայտնի ումանտիկական երկերով («Թագավորը վվարճանում է» և այլն): Բայց դա չի կարևորը: Դուրյանը և Թեքեյանը անախրոստիկ գործեր չեն ստեղծում: Թագավորները կոնկրետ ժամանակի բռնության մարմնացումներն են, որոնց նկատմամբ երկուսն էլ անխնա

վերաբերմունք ունենա: Բացի արշուճոտ պատմութանից, հեղինակը շեշտում է և մի այլ մոմենտ.

Եվ սարսափին անոր տակ ոսկորները հնածո...

Թաղավորական ոսկորները, որ միայն դոճեր են պահանջում: Եվ հենց այս ֆոնի վրա որպես հակադրություն, նա պատրաստում է հերոսին: Արտավազը երևում է խռովքի և ահարկու բարկության մեջ:

Բանաստեղծը խորն է թափանցում այդ խռովահույզ հոգու ծալքերը և աշխատում վերլուծել նրան, նոր ընթացք տալ, այդ խռովահույզ, կործանման խորհուրդը պարունակող տոներ փոխում նոր ուղղությամբ, բարի նպատակների համար: Նա ուզում է հսականությունից, ճշգրիտ ու մանր գծերից ազատել հերոսին և ցույց տալ նրա ճշմարիտ ուղին.

Դեռ թաց աչքեր, տե՛ս, ինչպես հուսալից քեզ կը դառնան
Եվ կորսեն սուրն աջիդ...: Ծ՛ն, րաշե՛ր՝ դայն և քեզ հետ՝
Մոթ հոգիները վարե՛ր՝ դեպ հորիզոնն արժավետ...:

Իսկական հայրենասիրությունը մոթ հոգիներին դեպի լույսը տանելն է, նրանց նորոգելը նոր կյանքով:

«Արտավազ Բ» բալլադում ևս Թեքեյանը տրամաբանորեն գնում է այն ուղիով, ինչ «Արտաշես Բ-ի գերեզմանում»: Եթե առաջինը զրված է սոնետաձև, ապա երկրորդի գրելաձևը փոխվում է: Հակառակ առաջին բանաստեղծության՝ Արտավազի խորհրդավոր մոթ խոհերի մեջ լինելու հանգամանքին, տվյալ դեպքում նույն հերոսը քարայրում է ներկայանում: Բանաստեղծը ժողովրդի անունից ուզում է, որ սալերին դադարեն կիրականօրյա հարվածները, նույնիսկ պահանջում կեր տանել դամփոներին:

Բայց չէ՞ որ մինչ այդ՝ այս առասպելը հակառակ առումով է գնահատվել: Ավանդության ուժ է ստացել դամփոների կապանքն ամրացնելը, սալերին զարկելը (հիշենք Հ. Հովհաննիսյանի «Արտավազը»): Բանաստեղծը հակառակն է պահանջում հատուկ նպատակով.

Եվ ա՛լ լուծվի թող հոր անեծքը համառ
Իր փոսին մեջ նետված ու՛ նոր դոհերով,
Եվ հայտնվի որդիուն հասակը պայծառ
Մեր դաշտերուն վրա՝ դարձած արյան ծով:

Արտավազը զորավոր անհատ է, ժողովրդի իղձերի արտահայտիչը: Նա թշնամու վրա է թափելու «իր տեղերուն կայծակն անլերջ» և ազատագրելու նրան: Տրամաբանական է կըրահանգումը.

Եվ թող կանգնե հայրերուն դահն հնօրյա...

Ուրեմն, եթե նա ուզում է այդ դահը, ապա իբրև աղգային անկախության և միասնության խորհրդանշան: Թեքեյանը արդյո՞ք թագավորական իշխանության կողմնակից է: Նրա հայացքներն ավելի որոշակի են: Տվյալ իրադրության մեջ ուժեղ անհատը ծառայելու է անպաշտպան երկիրը բռնակալական բիրտ ուժից պաշտպանելու և այդ ուժին հակադրվելու համար: Ահա թե ինչո՞ւ է հեղինակը հետամուտ «հայրերու դահին»: Ահա թե ինչո՞ւ է հեղինակը մի այլ գեղունում նույն «Ո՛ւր ես, արքա» հարցը տալիս: Դա ժողովրդական մտածողություն է: Ժողովուրդը «արքա» հասկացողությամբ փորձում է դիմագրավել փորձություններին: Դրա մի օրինակն էլ ունի մեր ժամանակակից Ստ. Զորյանը «Մի կյանքի պատմությունում»: Խորհրդահայ անվանի դրողը անցյալի ժողովրդական մտածողությանը հարադա՛ր մնալու համար դիմում է հայոց փոքրիկ թագավորի գոյության ժողովրդական փաստին:

Գեղուններում ևս («Գեղոն Վանա տառեխին և Կախեթի դինիին» և «Գեղոն Սոսյաց անտառին») Թեքեյանը ժողովրդի սուրբումներն է տալիս:

Ավելի ուժեղանում է տխրության շեշտը, որի առիթը հայրենի ժողովրդի կյանքի մղձավանջն է: Բայց բանաստեղծը հուսահատ չէ, այլ հուսադրող: Եթե անտառի տերենները մութ

փափսսում են «Դո՞ւն ես, արքա», դա ոչ թե վախկոտությունից, այլ ուժից: Ժողովրդական ըմբոստությունը, ուժն է կանչում, կարծես հավաքում: Սկզբում մի քիչ անորոշ է «Դո՞ւն ես» հարցումը, բայց գնալով ուժեղանում է հարցման բնույթը, ոգևորիչ դառնում, իսկ վերջաբանում ոչ թե հարցականով, այլ շեշտով է հանդես գալիս այդ հարցը. «Դո՞ւն ես, արքա...»: Այդտեղ էս արտահայտվում է հեղինակի լավատեսությունը:

Անցյալի իդեալականացմամբ բանաստեղծը հակադրվում է իր ժամանակի մոայլությունը: Նա կարծես զարգացնում է Ալիշանի «Հայոց աշխարհիկի» տխրությունը: Ավելին կարելի է ասել. ձեռնարանից է փոխ առնում.

*Բայց ափսոս չիմիկ. որ չար թշնամիք
Իսկի չեն խնայել հայոց աշխարհիկ...*

Ալիշանյան այս ազդեցությունը Թեքեյանի գեղոնում դեռ լրիվ չի հաղթահարված: Մյուս կողմից Թեքեյանը ընկնում է նկարագրականության մեջ, որն իջեցնում է գեղոնների գեղարվեստական որակը:

«Հարալեղներում» և «Գողթան երգիչներում» դարձյալ հակադրությունն է կիրառված: Հակադրությունների միջոցով ստեղծված այս միագիծ սխեման, անշուշտ, առկա է ամբողջ շարքում: Միայն «Արտաշես Բ-ում» կարծես թե այդ սխեման խախտելու փորձ է արվում: Եվ չնայած սրան, սա ոչ ալիշանյան, ոչ էլ պատկանյանական ռոմանտիզմի դրսևորումն է: Այս նոր ռոմանտիզմը թելադրում է իր նոր հատկանիշը: Ժողովրդին բաժին էր ընկել անցյալի հույսերի սոսկ հիասթափությունը: Բայց չէ՞ որ հիասթափությունը կործանարար է մանավանդ օրհասական պահերին: Եվ ահա, գրականության, այդ թվում և պոեզիայի ըմբոստ շեշտերը, անշուշտ, օգտակար էին: Հատկապես այս պոեզիան քաղաքացիական առանձին պոթիկություններ ունի, նրա մեջ ողբերգականությունն ավելի է ուժեղ, քան պայքարի հույժ քաղաքացիական պա-

թոսը: Թեև այդ պաթոսն էլ կա: Եվ այնուամենայնիվ դա էլ հայրենասիրություն է, հայրենասիրության երազանքը, որի մեջ վաղվա օրը չի մոռացվում:

Եվ այսպես, անցյալի գույները պայծառ են երևում ներկայի լույսի տակ: Հեղինակն ուզում է ոչ միայն այդ գույներն անցյալում տեսնել, նրան «հրաշալի հարություն» տալ, այլ և ներկայում, նույնիսկ ապագայում: Եվ նա կամուրջ է գցում դեպի ապագայի երազանքը «Վերադարձ» բանաստեղծությունը:



«Արարատյան դաշտին մեջ» շարքը իր բնույթով անմիջաբար շարունակությունն է «Հայրենի գրույցներով» շարքի: Կարծես մեկը մյուսին լրացնում են: Եթե «Հայրենի գրույցներովը» ժողովրդական բանահյուսության օրինակներով, անցյալի հերոսական կերպարներն է ոգեկոչում, ինչ-որ նոր ուժանտիկական փայլով, ապա ներկա շարքը իրականության կոնկրետ փաստի վրա է կառուցված: Ժամանակակից կյանքը, բայց ինչ-որ խորհրդավոր գծերով: Այդտեղ խառնված են հերոսականն ու առօրյականը, վեհության կոթողների խորհրդանշումները և ավերակներն ու խեղճությունը: Մի⁶թե այս ձևով Ալիշանը չի կառուցում ժամանակակից կյանքին նվիրված գործերը: Թեքիյանը այդ ձևը նոր աստիճանի է բարձրացնում: Նրա հայացքը, որքան էլ պարուրված որոշ սիմվոլիստական ու ուժանտիկական սինթեզի շղարշով, ոչ թե հոռի նայող է, այլ առաջ: Եթե «Հայրենի գրույցներով» շարքում բանաստեղծն անցյալի միջոցով է ներկայի հարցերը ձգտում լուծել, ապա այս դեպքում, նույն անցյալից դալիս է ներկան:

Երկու դեպքում էլ բանաստեղծը ներկային է ծառայում: Եվ «Հրաշալի հարությունը» տերմինաչին առումով, նույնիսկ հեղինակի վկայությամբ, որքան էլ կրոնական մոմենտ պարունակի, ապա դա ներկային ծառայելու մեծ նպատակի հանդեպ երկրորդական նշանակություն է ստանում:

Առաջին շրջանում բանաստեղծի մոտ անցյալի ոգեկոչումը և ներկայի տխուր պատկերները ծայր էին առնում անմիջականորեն սուլթանական ռեժիմի հրահրած հայկական ջարդերի մղձավանջի ազդեցությամբ: Հետագա շրջանում (1908—1914 թթ.) ավելի լայնանում է բանաստեղծի գեղարվեստական տեսադաշտը: Նա տեսնում է նաև Արևելյան Հայաստանի վիճակը և շրջագայության անմիջական տպավորության տակ ստեղծում «Արարատյան դաշտին մեջ» շարքը: Նա այստեղ ևս տեսնում է դժբախտ ճակատագրի հարվածների ավերածությունները և տխրում: Նա էլ կարող է կրկնել Թումանյանի խոսքերը.

Հայոց վիշտը անհուն մի ծով,
Հսկա մի ծով ահադին,
Ու էն ծովում տառապելով
Լող է տալիս իմ հոգին...

Իհարկե, Թեքեյանը չունի Թումանյանի ժողովրդայնության համապարփակ հասկացողությունը, բայց որ ժողովրդի վիշտը նրա սեփական մեծ վիշտն է, այդ անկասկածելի է:

Շարքը դարգանում է մի հիմնական հակադրությամբ: Մի կողմից՝ անցյալի փառապանծ էջեր, մյուս կողմից՝ նոր սերունդի կաշկանդվածություն: Սակայն հակադրությունը չի օգտագործվում անցյալի իդեալականացման համար: Բանաստեղծը վեր է հանում այն ավանդությունները, որոնք անմիջականորեն կապված են բնօրրանի՝ Արարատյան դաշտի հետ:

Թեքեյանը տեսնում է ժողովրդի ազատությունը նաև ցարիզմի լծից: Ժամանակին Ալիշանին հարազատ նվիրական վայրերի հիշատակումը փոխանցվում է Թեքեյանին: Մասիս, Հրազդան, Արագած անունների անմիջական շեշտումով հեղինակը ոգևորության է մղում ընթերցողին, հեռանկար տալիս:

«Դուն Մասրսն ես...». որքա՛ն խորհուրդ և կարոտի ներքին ուժ են սլարունակում այս բառերը: Նույնիսկ աստված-

ներ են կործանւիլ, բայց Մասիսը անսասան է իր դաճին. Անսասան դաճի վրա բազմած այդ հսկան էլ ունի իր տխրութիւնները, կապւած ներկայի հետ:

Անցյալի փառահեղութիւնն և ներկայի ավերակներէ հակադրութիւն, — ահա «Աւերակները» բանաստեղծութեան նպատակը:

Մի դեպքում՝ մարդը իբրև տեր, մի այլ դեպքում՝ ստրուկ: Իհարկե, տեր լինելու հանգամանքը չէ, որ մենք պետք է ընդունենք: Տերը նա չէր, ով իսկապես երկրի հիմքն էր, բայց ներկայիս ստրկութիւնը այնքան ակնառու էր, որ բանաստեղծն աչք փակել չէր կարող: «Ազատ արանց» անցյալը ժամանակակից «խեղճ ստրուկ» մարդուն չի ճանաչում:

Ո՞վ խեղճ ստրուկ, անցյալը չի ճանչնար քեզ
եվ ձեռքիդ մեջ սիրտդ փռի՞ր կը գտնես...

Մարդկային սիրտ, որ փռչի է, ոչ թե անցյալի փռչի, այլ ներկայի: Սա է դառնացնում հեղինակին: Իհարկե, հեղինակի անցելապաշտութեան մեջ կա ինչ-որ իդեալականացում, երբ այն ուրվագծւում է որպէս «մի հոտ, մի հովիվ», «ազատ արանց» ասպարեղ, բայց ամենից ավելի ոգեշնչողը անցյալի ազատագրական դրվագներն են, որոնց լույսի ներքո տեսնում է իր ժամանակի ժողովրդի անաղատութիւնը:

«Աւերակներին» գաղափարական երանգները արտահայտւած են «Զվարթնոց տաճարին մեջ» քերթւածում: Եթե առաջին բանաստեղծութեան մեջ մի քարի, տապանագրի կամ ինչ-որ ավերակի միջոցով բանաստեղծն ընդհանուր տպավորութիւն է ստեղծում իր ժամանակի Հայաստանի մասին, ապա երկրորդ դեպքում, կոնկրետացնում է խոսքը Զվարթնոցով: Նա էլ Զվարթնոցի քարերն է տեսնում: Բայց նրա երեւեակայութեան մեջ Զվարթնոցը կանգնում է իր հոյակապ գեղեցկութեամբ: Ասես կախարդ ճարտարապետի, Թորամանյանի մտքով վերստեղծւած տաճարում, նա խորհրդավոր տրամադրութեամբ ապրում է աղոթքի ու իրունկի մեջ: Առանց Զվարթնոցի երեւեակապական վերստեղծման, բանաստեղծն

ի վիճակի շէր լինի նախնիների «ցավի ծովան» ու «հրճվան-
քի բոցը» տալ: Նա գիտե, որ.

Իրենց մաքուր քրտինքին հետ արյան ուղիս մ' ալ բոսոր
Շաղախած էր այս հիմերն...

Սիմվոլիկ-ալլաբանական հնարանք է կիրառում բանաս-
տեղծը: Սկզբում տաճարը կանգուն էր, ժողովուրդն էլ կան-
դուն է նրա պես: Հետագայում նրա բեկորները ցրվում են,
ժողովուրդը ևս ցրվում է այդ ավերակների պես: Տաճարը և
ժողովուրդը միմյանց ճակատագիրն են կիսում:

Բանաստեղծին ցավ է պատճառում ժողովրդի «ծնրադիր,
թախծաղեմ» գոյությունը, բայց վերապրելով այդ ցավը, նա
միաժամանակ բողոքում է անարդարության դեմ:

Այն, որ բանաստեղծն ապրում է, իրոք, ներկայի ձգտում-
ներով, ցույց է տալիս մի փաստ՝ «Լուսավորչի կանթեղը»
ավանդության մշակումը, որ նա կատարում է հայ խոշոր
բանաստեղծների՝ Հ. Հովհաննիսյանի և Հ. Թումանյանի հե-
տեկությանը: Ժողովրդական ավանդությունը պատմում է
Ջրադածի կատարին կախված լույսի մասին: Անհանգչելի է
կանթեղի լույսը: Եվ որքան նա կա ու փվառվի, ժողովուրդը
կապրի այդ լույսով: Այդ լույսը ժողովրդի ոգու անմահու-
թյան խորհրդանշանն է Հովհաննիսյանի և Թումանյանի մտա-
հղացմամբ: Եվ ահա, Թեքեյանը ևս, ներկա ավանդությունը
նույն ոգով է ըմբռնում: «Հայոց աստղ». այսպես է դիտում
բանաստեղծը Արագածի վրա շողացող երկնքի անթիվ աստ-
ղերից մեկը և հպարտությամբ է լցվում, երբ տեսնում է այդ
աստղի հավիտենական ցուլարձակումը.

Ձանի վառեց ու կախեց հո՛ն, մեկ համար, հավիտյան...

Բանաստեղծն ավանդությունը օգտագործում է ոչ թե
«Լուսավորչի կանթեղի» բովանդակությունը պատմելու, այլ
արտահայտելու իր խոհը ժողովրդի ճակատագրի վերաբեր-
յալ: Եվ նրա մտորմունքը այստեղ ևս տարածվում է ժողովրդի

անցյալից մինչև ներկան: Բանաստեղծը, սակայն, հավիտե-
նության մասին է խոսում, հետևապես խոսում է նաև ժողո-
վրդի ապագայի մասին: Լուսավորչի կանթեղը յուրի փոխա-
րեն վառվում է ժողովրդի արտասուքով: Հեշինակը արտա-
քուստ օգտվում է կրոնական հենքից, բայց ներքուստ
կանթեղը փոխարկում է խոր հավատի աղբյուրի: Ի տարբե-
րություն միայն Արագածի, որի կողմը իրենց աչքերն են
հառում Հովհաննիսյանը և Թումանյանը ավանդությունը
մշակելիս, Թեքեյանը մի գիծ էլ է ավելացնում, գեղարվես-
տական մի գյուտ, որ նախորդների մոտ չկա:— Ժողովուրդը
Մասիսին նայում է առավոտյան, իսկ գիշերը՝ Արագածին:

Այդպես հավատաց ու այդպես դեռ կհավտա հայ հոգին:

Որ միշտ դարձավ, նայեցավ և հառեցավ անձկադին

Աստուծո ձյունոտ Մասիսին և գիշերներն ալ անոր...

Իսկ ժողովրդի անմահություն հավատը լույսի և շողի
նշանակություն ունի բանաստեղծի համար, որը մեծ հան-
րություն մի անդամն է:

Այդպես և ե՛ս, ո՛վ մեծ սուրբ, հավատարժարժ կանթեղիդ

Ձգացի, որ հողվույս մեջ կը ծագեր շողը վճիտ:

Եվ կը մեծնա՞ր, կը մեծնա՞ր, մինչև կըլա՞ր աչք մը նոր...

1911 թվականին ստեղծված այս տողերը, ինչ-որ նոր այգի
սպասելիքներով լի, բանաստեղծի լավատեսության աղ-
բյուրն են:

Բանաստեղծի խոհի մի այլ արտահայտությունն է
«Հրազդանը»:

«Հոն Հրազդանն է հիմա»... այնքան համակող այս բա-
ռերը կարծես արձագանքում են «Դուն Մասիսն ես...» խոս-
քերին: Թեքեյանը սեփական ականջով լսում է Հրազդանի
«գոռումը ահեղ»: Այդ արտահայտությունը կարծես արտա-
քուստ չի ներդաշնակում բնականորեն տրամադրությունը: Բայց
ուշ: Նույնիսկ բանաստեղծական ու արտահայտիչ է դեռի դու-
ռոցի և մեղվանոցի ձայնի համագրումը:

Ո՞վ խալ միտք, որ օդին մաքրության մեջ լուսահեղ
Ձերթ բզկյուն մը մեղմանոցի կը թռչի:

Ամեն ինչ լսողական և տեսողական առումով համակում
է: Մի կողմից դետի արբեցնող, գերող, իր հետ տանող աղ-
մուկը, մեղվի բզկոցով խառը, և մյուս կողմից՝ մութը, որ
Մասիսին է պատում: Սակայն բանաստեղծը չի մոռանում,
որ արև էլ է, եղել Մասիսի երկնքում:

Իջած է մուկը հիմա Մասիսի հին երկինքեն,
Ուրկե այնքա՞ն արեններ ալ բարձրացան...

Այդ մուկը նուրբ է, ձյունափոշու պես լուռ, բայց սրբա-
զան «իբրև անցյալի ահչուն»: Ներկայի ցավից նա մտովի
քայլում է «պատմության մեջ», «պապերի հետ»: Ներկայի
լավացման համար թախիծով ու խոհով է լի բանաստեղծի
երգը, երբ գիշերը պատշգամբից նայում է շրջակայքին:

Յերեկվրեն Մասիսն աչքից մեջ է դեռ...
Եվ կխորհիս. «Հայության Մասիս իրանն է հզոր,
Եվ Հրազդան՝ իր ազադակը անմեռ...»:

Դա պատահական մի պատկեր չէ: Սիմվոլիկ այդ պատկե-
րով հեղինակն ուղում է տեսնել Հայաստանը իր նոր գոյու-
թյամբ, Մասիսի նման հզոր, Հրազդանի ձայնով, որը հնչի
որպես ազատագրված երկրի կանչ: Խոհը, որ հանդարտ է
սկզբում, վերջին տողերում թափ է առնում, լուսավորվում:

Վ. Վահյանը տեսնելով Հրազդանի բարձունքը, հիշում է.
«Անհունական բանաստեղծը այդտե՞ղ էր խոկացեր անշուշտ
«Արարատյան դաշտին մեջ» խորագիրով իր քերթվածներուն
շարքը, և մանավանդ՝ այդտեղ էր երկններ իր սբանչելի
«Հրազդանը»⁵²:

52 Վ. Վահյան, Ոսկի կամուրջ, Երևան, 1958, էջ 179:

Բանաստեղծի հայրենասիրական ոգին այս շարքում իր փառսն դրսևորումն է գտնում: Թեքեյանը ողևորված դարավոր մաքառումներով ապրած և ապրելու իրավունք նվաճած իր ժողովրդով, ուզում էր, որ նա ժամանակի հետ ընթացող ազգերի մեջ, արևի տակ իր տեղը գտնի նաև ներկայում: Ապրելու և հարատևելու իրավունք ունեցող ժողովրդի հավաքական խոսքն է «Արարատյան դաշտին մեջ» շարքը: Բանաստեղծը ստեղծում է հայրենաշունչ քնարերգության օրինակներ, որոնք իրենց տեղն ունեն հայ պոեզիայի նախորդ և իր ժամանակակից ստեղծագործությունների կողքին:



«Հրաշալի հարությունի» ժամանակ լույս տեսավ Հ. Սիրունու և Դ. Վարուժանի «Նավասարդը», որտեղ տեղավորված էին մի շարք բանաստեղծների գործերը՝ նվիրված հեթանոսական աստվածներին:

Ձի կարելի ժխտել «Նավասարդ» ժողովածուի որոշ գործերի գեղարվեստական մեծ արժեքը և մոռնում են տալու թյունը (մենք նկատի ունենք Վարուժանի և Սիամանթոյի ձոները): Բայց Թեքեյանի ոտանավորները, որոնք տպագրվել էին «Անահիտում», չկրկնվեցին «Նավասարդում»: Մյուս կողմից, եթե ուշադիր նայում ենք, նավասարդականների մոտ հիմնականում վայելքի փիլիսոփայությունն է իշխում, իսկ ինչպես ասել ենք, Թեքեյանի մոտ միայն «Հրաշքի պահերն» են առնչվում վայելքի հետ: «Հայրենի զրույցներով» շարքում, որքան էլ իր որոշ առնչություններին, ոչ «Արշակ Ա-ի կոթողը», ոչ «Տրդատ Ա-ի կառքը», ոչ «Արտավազդը» այդ թեմային չեն նվիրված:

Եթե նավասարդականները երգում են Անահիտին, նրա տրձանը, աստվածներին, ապա Թեքեյանի մոտ ոչ թե հեթանոս աստվածներն են գործում, այլ առասպելական այն հերոսները, որոնք ժողովրդի ազատության կրողներն են: Նավասարդականները երգում են Նավասարդյան տոնախմբությունները, մարմնի գեղեցկությունը և ուժը հակադրում

ժամանակակից բուրժուա-քաղքենիական միջավայրին, Գեղեցկությունը բարձրացվում է պաշտամունքի աստիճանին: Այդպես է հարցին մոտենում Վարուժանը «Նավասարդյանում»: Այդտեղ հրեում է ոչ թե տոփական, այլ իսկապես վալեյի բանաստեղծը, այն ինչ տեսնում ենք «Հեթանոս հրեերում»: Բանաստեղծը չի զոհում իր անկեղծությունը, մի բան, որ քաղքենիական ճաշակի համար բավականին անհրեակալ էր: Այդպես է նաև Սիամանթոն: Նրա «Նավասարդյան աղոթքը» միստիկական ոգով չի լցված, կրոնական գունավորում չունի: Հեղինակը մարդկային հավատքի և իդեալի միջև հավասարության գծեր է փնտրում: Այդ իդեալը աղատի, անկաշկանդի, ուժեղի և գեղեցիկի պաշտամունքն է: Ահա գեղեցկության մեհյանում, Անահտական արձանի առջև բանաստեղծի դուրսհար զգացմունքը ցույց է տալիս ոչ թե ցուփ գծի առկայությունը, այլ նրա սրբության պաշտպանությունը, հասկացված վարուժանական մաքուր գեղեցկության առումով:

Եթե ուշադիր հետևում ենք մյուս գրողներին, ապա նույնպես առաջ է գալիս այդ հատկանշական պիծը — գեղեցկության պաշտամունքը: «Արքայական սիրերգություն» (Լ. Էստճանյան), «Դատաստան» (Ա. հարոն), «Հրավեր» (Տ. Գասապյան), «Եփրատ» (Հայկ Տ. Սահակյան): Ինչպես այս, այնպես էլ տվյալ տարեգրքում տպված Ասրուշանի «Աստղիկին մահապարտությունը», Գ. Տ. Կարապետյանի «Իննականյանց մեհյանները և Նավասարդի տոնը Տարոնո մեջ», Սիրունու «Հեթանոսությունը և մերկությունը գրականության մեջ» հոդվածները ցույց են տալիս, որ հեղինակները դորժ ունեն հիրավի տոնախմբության և մերկության գաղափարի հետ: Իսկ Թեքեյանի «Հայրենի զրույցներով» շարքը մերկ գեղեցկության և Նավասարդյան տոնախմբությունների հարցերը չի շոշափում: Բանաստեղծին առավելապես հետաքրքրում են անցյալի մեծագործությունները, հեթանոսական այն ուժը, որը ի սպաս է դրվում ժողովրդի աղատության դործին: Իր համեմատության որոշ եզրերով հեղինակի ստեղծագործու-

Սյունի տարբերվում է բովանդակությամբ և ձևով: Բայց ան-
զամ ձևի մասին նա յուրովի հասկացողություն ունի: «Հայ-
րենի զրույցներովը» Մովսես Խորենացու բերած զրույցների
ու առասպելների ատաղձով գրված մի շարք է: Վարուժանի
«Նավասարդյանը» և Սիամանթոյի «Աղոթք առ դիցունհին
Անահիտ» ներբողներ են, իսկ Թեքեյանը դիմում է բալլադի
ժանրին: Խնդիրն այն է, որ նավասարդականների գործերի
մեծ մասը ժողովրդական հինք չունեն, այլ նրանք վերցնում
են միայն հեթանոսական ոգին, մինչդեռ Թեքեյանի ստեղծա-
գործության հիմքը ժողովրդական զրույցն է (մի քանի գոր-
ծերում), իսկ այլ քերթվածներում, եթե ժողովրդական հենքը
չկա, ապա ինքն է փորձում ստեղծել:

Եթե ուշագիտ համեմատում ենք սովյալ շարքը («Հայրենի
զրույցներով», «Արարատյան դաշտին մեջ») «Հրաշալի հա-
րությունի» մյուս մասերի հետ, ապա երևում է և մի այլ
տարբերություն: Հատկապես վերջին շարքերը ավելի են ընդ-
գծում բանաստեղծի էպիկական հանդարտությունը: Մի հան-
դամանք, որ կսոված է ժողովրդական զրույցների բնույթի
հետ: Հեղինակը յուրովի է օգտվում զրույցներից՝ իր ստեղ-
ծագործական անհատականության հոգեհարազատ և սուբ-
յեկտիվ զեղարվեստական տրամաբանության դրսևորումնե-
րով: Նա չի պատմում, այլ ժողովրդական բովանդակության
վրա ստեղծում նոր բան, տալիս է նրա զեղարվեստական
էությունը, փիլիսոփայությունը, նա կերպարներ չի ստեղ-
ծում, այլ սիմվոլներ, զեղարվեստական սիմվոլներ: Բայց չի
նշանակում, թե նա իսպառ հրաժարվում է պատումից: Որոշ
զեպքերում դա փոխարինվում է նկարագրական մաներայի,
որ վնասում է բանաստեղծությանը: էպիկական հանդարտ-
թյունը իր հետ բերում է արտահայտման հարմար ձևը՝ բալ-
լադը: Այդ հայրենասիրական բալլադները դարձյալ ինքնա-
տիպ են և իրենց վրա կրում են Թեքեյանական մշակման
կնիքը: Դրանք ծավալուն չեն, այլ ամփոփ: Եթե Հովհաննիս-
յանը միայն «Վահագնի ծնունդում» բազմադան շարիերի է
դիմում, ապա Թեքեյանը միայն մի տիպի տաղաչափություն

է օգտագործում գրեթե բոլոր բալլադներում (10, 11 կամ 14 վաճառանի ոտանավոր), երբեմն նույնիսկ մնում սոնետի խիստ սահմանում («Արշակ Ա-ի կոթողը», «Տրդատ Ա-ի կառքը»)։ Որոշ գործերում (գեղոններում) կցում է ձոն, ընդամենը 4 տողից բաղկացած, բայց դա սովորական ներբող չէ, այլ անհրաժեշտ լրացումն ամբողջ պատումի։ Դա որոշ չափով, կարելի է առել, բարոյական բնույթ է տալիս գործին։ Առանձնապես նկատի ունենք «Հարալեզները», «Գողթան երգիչները», որոնց երկրորդ հատվածները, առաջինի լրացումը լինելով, բարոյական այդ տարրն են պարունակում։ Այդտեղ հեղինակը առավել էս դիմում է հրապարակախոսական շեշտերի։ Հրապարակախոսական տարրը այդ գործերում համեմատաբար ուժեղանում է։

ԳՈՂԳՈԹԱՅԻ ԳԻՇԵՐԻՑ ՄԻՆՉԵՎ ԼՈՒՍԱԲԱՅ

1915 թվականի մայիսին Քեքեյանը ռամկավար կուսակցության մի շարք անդամների հետ (Մ. Տամատյան, Լ. Մկրտիչյան, Վ. Մալեզյան, Ա. Պետրոսյան) Ալեքսանդրիայում հիմնում են «Արև» երկօրյա թերթը, որը զգալի ավանդ է մուծել եգիպտահայ և քնդհանրապես սփյուռքահայ մամուլի պատմության մեջ:

1915—16 թթ. «Արևում» տպված մի շարք հոդվածներու՞ («Թալեաթ պեյ», «Ուրախ լուրեր», «Մեծ ժամերու մեջ», «Օտարեն պաշտպանվելու համար», «Համերաշխությունը», «Շնորհավոր նոր տարի», «Արևի առաջին տարին» և այլն): զրուդ-հրապարակախոսը սրտի խոր կսկիծով է ապրում հայ ժողովրդի տեղահանությունը և ջարդերը:

«Մեծ կորուստներ ունեցանք, ավելի ճիշդը, ունեցավ ազգ մը սրուն անունը մեր ալ անունն է: Հեռո՞ւն, հարյուր հազարներ հանկարծակի դադրեցան հայ անունին տակ ճանչցված մարդկային խմբավորումին մասը կազմելէ: Այն հողերուն վրա, որոնք մեկ կամ մեկ քանի հազար տարվան մեր հայրենիքն էին, մենե մարդ չի մնաց այսօր: Շատերը սպաննվեցան, մեկ մասը անապատներու մեջ շուտով նվազելու ու թաղվելու զրկվեցան, ու մանուկները որ այս խավար գիշերին

մեջեն վաղվան արևին հույսն էին, թրքացվեցան և պիտի ծառայեն վաղը թուրքին զորությունը ավելցնելու...»⁵³:

Հեղինակը ոչինչ չի ավելացնում կամ պակասեցնում, այլ ճշմարտացի կերպով շարադրում է փաստը: Իսկ փաստը կսկծեցնող է և հավասարակշռությունից հանող: «Հայաստան չմնաց, հայուն հայրենիքին մեջ հայ չմնաց... Ահա իրողությունը՝ զոր հերքելու կամ թեթևցնելու բոլոր ճիգերդ քնդունայն կը մնան և որմե կը ծնին, որուն շուրջը կը դառնան նաև, անդուլ անընդհատ, բոլոր մտածումներդ, բոլոր խորհրդածություններդ»⁵⁴:

Բայց բոլոր դեպքերում, նա գրում է ոչ թե բուի պես վայելու կամ անօգնական հանձնվելու նորանոր հարվածներին, կորցրած դեկը և բանականությունը, այլ ջլատված, բեկորված ուժերը վերականգնելու և նոր փորձություններին դիմադրավելու համար:

Թեքեյանը առանձնապես աղետի օրերին իր հարվածներն ուղղում է դաշնակցության դեմ: «Մ՛չ, դաշնակցությունը չերջանկացուց ազգը՝ ինչպես այս օրերուն դեռ համարձակություն ունիք թեկադրել և հավտացնելու, ու իր գործին հանդեսը՝ ո՛չ, հազար անգամ ո՛չ, մենք պիտի չհրաժարինք՝ մեր իբրև հայ խոսնելու, իրավունքեն...»⁵⁵:

Թեքեյանը որպես ազնիվ հայրենասեր, որ այլ դեպքերում կոչ էր անում համերաշխություն, անհաշտ իր խոսքն է ասում այդ կուսակցության քաղաքականության վերաբերյալ:

Բանաստեղծը սերտ կապեր է ուղղում տեսնել ժողովրդի երկու հատվածների միջև: Իհարկե, այս հարցին նրանից վաղ, դեռ ռուս-թուրքական պատերազմից առաջ անդրադարձել է Բաֆֆին «Ինչ կապ կա մեր և Տաճկաստանի հայերի մեջ» հոդվածում: Բաֆֆին հարց է դնում բոլոր ձևերով մտածել վերամիավորման մասին, նախապատրաստել ժողովրդին ազատագրական պայքարի համար⁵⁶: Թեքեյանը այս հարցերը:

⁵³ «Արև», 1915, 24 դեկտ. («Մեծ ժամերու մեջ»):

⁵⁴ Նույն տեղում, 1915, N 62 («Ինչ սիրտ է մերինը»):

⁵⁵ Նույն տեղում, 1916, N 3 («Մահեն ալ տխուր»):

⁵⁶ Բաֆֆի. երկ. ժողովածու, Լ. 9, Երևան, 1964, էջ 470:

բարձրացնում է նոր իրադրության պայմաններում: Երկու հատվածի միմյանց ճանաչելու հարցը նա արժարժել էր տարիների առաջ՝ «Հեռաձայն» թերթում գրած «Ռուսահայերը իրենց տեղին վրա» հոդվածում⁵⁷: Նա գտնում է, որ արևմտահայությունը պետք է ճանաչի ռուսահայերին, որովհետև մոտիկ անցյալում և ապագայում նրանք ազդել և ազդելու են հայության ընդհանուր ձակատագրի վրա: Թեքեյանը մի ժողովուրդ էր գիտում այդ երկու հատվածները, որ բախտի չար պատահակարությունով անջատվել էին: Ազգային միություն մեջ էր նա տեսնում հայ ժողովրդի ապագայի և գոյության երաշխիքը: Իհարկե չի կարելի ասել, թե Թեքեյանը այդ շրջանում բոլոր կողմերով աննախապաշար է: Նա ունի և իր նախապաշարմունքները: Նա, որ կոչ է անում նեղ շահերի ուսրտից դուրս գալ, որոշ դեպքերում իր կուսակցական շահի պատուհանից նայելով, ճիշտ չի գնահատում ստեղծված իրադրությունը, բայց ռուսահայության հետ սերտ մերձեցման փափագը, նրա պարզ համակրանքը դեպի Ռուսաստանը հայ ժողովրդի պատմական հեռանկարի նոր որոնումներով էլ թելադրված:

Համաշխարհային առաջին պատերազմի տարիներին, ինչպես իր համախոհ ուսմկավարները, Թեքեյանը միամիտ համակրանք է տածում Ֆրանսիայի և Անգլիայի նկատմամբ և: Ընդհակառակը, արտահայտում որոշակի հակակրանք Գերմանիայի և Ամերիկայի հանդեպ:

Նա հանգում է այն եզրակացության, թե գերմանացիներն ու թուրքերը իրար ձեռք տված ուզում են մարդկությանը տանել դեպի մոլթ դարերը, հանգցնել քաղաքակրթության լույսը:

Թեքեյանը բողոքում է և Ամերիկայի դեմ, որը կողմնակի ահանատեսն է եղել ամբողջ մի ցեղի ողբերգությանը:

«Եվ իր նախագահը ոչ կորովի խոսք մը քսավ, ոչ ալ կորովի շարժում մը քրավ... Ուրեց ան, ուրեց չավրվել Գեր-

⁵⁷ Տե՛ս «Հեռաձայն», 1913, № 8:

մանիւ հետ, ահա թե զլիաւորաբար ինչ ուղեց ան, և ոտքի տակ առաւ մարդկութեան ու քրիստոնէութեան է՛ն նվիրական սկզբունքները և իր դրոշակին աստղերը դետին ձղեց՝ թուրքին դարշապարին տակ ու հայուն արշունին մեջ... Մեծ էր, գորաւոր էր ան. բայց այդ մեծութիւնը թիւի մեծութիւնն և այդ զորութիւնը նյութի զորութիւնն են եղեր միայն. և ինչ որ հոգի կար անոնց մեջ ժամանակաւ, Ուաշինկթընի և Լինքոլնի, Ֆրանքլինի և Լոնկֆելլոյի հոգին, խեղդվե՛ր է նյութին ու թիւին ծանրութեանը տակ, ահեղ թրքութեան, հսկա շենքերուն, հիմարական պերճանքներուն ներքե՛ ուրկի իզուր դայն փրկել աշխատե՛ր էր Ռուզվելթի մը կարշնեղ բազուկը...:

Ողջունեցե՛ք. մեծ և ազատ հանրապետութիւնն է ան. ամբողջ նաւերով և ամբողջ քաղաքներով մահացված տղաքներու ու կիներու Ս. Բարթոլիմէոսյան նախճիրին հանդիսատես հղո՛ր հանրապետութիւնը, Վիլսոնի, Դրայլնի, Լանսինկի... և Պիլատոսի քրիստոնյա հանրապետութիւնը...»⁵⁸:

1916 թ. սեպտեմբերին Թեքեյանը չարագործի հարվածով զրկվում է մի աչքի տեսողութիւնից: Չարագործութիւնը արդիւնք էր կոստակցական սուր բանավեճերի: Այդ կորուստի ազդեցությամբ նա դրում է «Մեկ հատիկս» բանաստեղծութիւնը: Ապաքինումից հազիւ երկու ամիս անց, մասնակցում է միջկոսակցական առաջին ազգային միութեանը, մեկնում Կիպրոս՝ ֆրանսիական դրոշի տակ մարդվող արեւելյան (հայկական) լեզիոնի գործերին ծանոթանալու, ինչպէս նաեւ Նիկողիայում Ազգային միութեան մասնաճյուղ կազմելու առաքելութեամբ:

Զինադադարից հետո Ազգային միութիւնը նրան ընտրում է պատգամավոր և ուղարկում Փարիզի ազգային համագումար: Նա ընտրվում է ազգային պատվիրակութեան կազմում և 1919 թ. մեկնում Երևան՝ դաշնակիների կառավարութեան հետ բանակցութիւններ վարելու համար: Բանակցութիւններն անհաջող են վերջանում: Այդ առթիւ ազգային երկրորդ

⁵⁸ . Արև, 1916, № 105 («Մեծ ազգ մը»):

համադրումարում հաշվետվությունն է տալիս և ներկայացնում իր հրաժարագիրը:

Այս շրջանին է վերաբերում Թեքեյանի նոր գիրքը՝ «Կես գիշերին մինչև արշալույս»:



«Կես գիշերին մինչև արշալույս» գիրքը բանաստեղծի հասունության նոր վկայությունն է:

Ճիշտ է, բանաստեղծը նորից հնչեցնում է հոգու զուտ մարդկայնական, սիրո լարերը, բայց բնություն, սիրո ինտիմ մոտիվները նրան աչնբան չեն հրապուրում:

Այստեղ զարգանում է աչն գիծը, որ սկիզբ էր առել «Հայրենի գրույցներով» և «Արարատյան դաշտին մեջ» շարքերով: Այս իմաստով էլ լավ է դտել բանաստեղծը գրքի խորագիրը՝ «Կես գիշերին մինչև արշալույս», որը ամփոփում է 1915—1920 թթ.-ի գեպերի նկարագիրը:

Այս գիրքը թեմատիկ առումով նորություն է հեղինակի ստեղծագործության մեջ: Այնտեղ տեղ է դտել տեղահանվող ժողովրդի տառապանքի հոգեբանությունը, ժողովուրդ, որ գրկվում էր ավանդական հող ու ջրից և բռնում տարագրությանն ճամփաները:

Եթե հայրենասեր բանաստեղծի նախկին գրքում հարաբերական խաղաղության շրջանն է պատկերված, ապա այստեղ՝ պատերազմը: Ժողովածուն բացահայտում է Թեքեյանի հայրենասիրությունը նոր իրադրության մեջ: Այդ հայրենասիրությունը անցնելով փորձության բովից, առավել ևս խտացնում է ողբերգական գույները:

Հայ ժողովրդի ազատագրական պայքարի և մաքառման երգիչներ Վարուժանը և Սիամանթոն զոհ դնացին թուրքական վայրագ յաթաղանին: Թեքեյանը դիպվածով նահատակ գրագետների բախտը ֆիզիկապես չկիսեց: Ապրող մարդու համար 1915-ի Մեծ հղեռնի ողբերգությունը զգայուն բանաստեղծի սրտում ծանր անդրադարձ ունեցավ:

Հ. Թումանյանի «Հայրենիքիս հետ» գրվածքը և Ե. Չարենցի «Դանթեական առասպել» պոեմը անմիջականորեն աչք տարիների հետ առնչություն ունեն։ Չարենցի պոեմը ընդհանրապես պատերազմի դեմ է ուղղված։ Երիտասարդ բանաստեղծը, որ Վրացականքներով գտրս էր եկել կյանք՝ մարդուն և նոր հորիզոնները ողջունելու անհուն բաղձանքով, տեսնում է պատերազմի ահավոր սարսափները, մարդկային անհամար կյանքերի կործանումը, անմարդկային, դավանային բնազդների բորբոքումը։

Թումանյանի «Հայրենիքիս հետ» բանաստեղծության մեջ դատապարտվում է պատերազմն ընդհանրապես, բայց բանաստեղծի խոհը հայրենիքի շուրջն է պտտվում, հայրենիք, որի ձակատագիրը նրա հարցերի հարցն է տարբեր ժամանակներում դրած երկերում։ Երբ հայրենի երկիրը դժվար դրության մեջ է, բանաստեղծը ի վիճակի չէ անտարբեր դիտող լինել։ «Հայրենիքիս հետ» բանաստեղծությունը ողբերգական՝ ամենախիստ գիտակցությունն է պարունակում։ Մի կողմից՝ ժողովրդի կռտորած ու տառապանք, արյուն ու ավեր, մյուս կողմից՝ հավատ նույն ժողովրդի սուրբագույն վերաբերյալ։ Մի բարդ իրավիճակ, որտեղ լավատեսությունը հաղթանակող է։ Թեքեյանի ժողովածուն լույս տեսավ 1920-ին, այսինքն՝ Թումանյանի գրքից չորս տարի հետո։ Այստեղ հայկական եղևունը ամենացայտուն բանաստեղծական արտացոլումը գտավ և հենց սրանում է «Կես գիշերեն մինչև արշալույս» գրքի պատմական արժեքը։

Ախավում է Թեոլոլյանը՝ Թեքեյանի հայրենասիրական ստեղծագործությունը ընդհանրապես համարելով «միջակ»։ «Իսկ աղգայնական (ուղում է ասել՝ աղգային, հայրենասիրական— Լ. Ա.) շեշտ մը, կամ գործ մը, գոյություն իրավունք չի կրնար ունենալ քանի որ աչք շունչով գրված բոլոր բերթվածները միջակ գործեր են (մեկ քանի բացառություններ դատ) ու ելանակավորումի արժեք մը միայն ունին»⁵⁹։ Եթե

59 Մ. Թեոլոլյան, Վահան Թեքեյան, Սթամպոլ, 1933, էջ 28:

բոլոր գործերը միջակություններ են, էլ մի Բանի բացառությունը ո՞րն է:

2. Ավագյանը գրում է. «Ու ըսենք ալ, որ իր ձախուղ կտորներեն շատերը կը գտնվին մանավանդ իր աջն շարքին մեջ, ուր որպէս թէ ազգային լարն է թրթռացեր ավելի: Հոն է, որ բանաստեղծ Թեքեյանի աւելի կուգա մանավանդ քարոզիչ Թեքեյանը»⁶⁰: «Զուտ բանաստեղծական, ղգացական տեսակետով դիրքին երկրորդ մասը («Աստղեր և ամպեր» — Լ. Ա.) նախընտրելի է առաջինին»⁶¹. այսպիսի միտք է արտահայտում է. Գոլանձյանը «Կես գիշերեն մինչև արշալույս» ժողովածուի մասին:

Անշուշտ, երկրորդ մասում պետք է առանձնացնել «Նս սիրեցի», «Ինչպէս փախչող Արային» փայլուն բանաստեղծությունները, որոնք ստեղծվել են բանաստեղծի ողևորության բարձրագույն պահին և նրա սիրային քնարերգության վառ դրսևորումն են:

Ինչ վերաբերում է առաջին մասին, ապա ըստ Գոլանձյանի, «ուժգին խորհրդածություններ կը պարունակե ավելի քան բանաստեղծակամն որևէ երանգ»⁶²: Բանաստեղծի խոհը և հույզը, մեր կարծիքով, բաժնի լավագույն բանաստեղծություններում ներդաշնակում են:

Ձգացականի կարծեցյալ սլակասը Գոլանձյանը վերագրում է պատկերի բացակայությանը: Բայց նրա բերած օրինակները հակառակ բան են ցույց տալիս: Թեքեյանի յուրաքանչյուր լավ բանաստեղծություն, այդ թվում և խորհրդածություն, հիշվում է կոնկրետ, ամբողջական պատկերի շնորհիվ:

Ուշագիր լինելու դեպքում, կարելի է նկատել, որ բանաստեղծը, նույնիսկ խորհրդածություններում չի դավաճանում իր քնարական գրելակերպին: Առանց ավելորդ պաճուճանքների, պարզ լեզվով նա ստեղծում է սրտառուչ պոեզիա:

60 Հ. Ավագյան, Գրական դեմքեր, Նյու-Յորք, 1924, էջ 191—192:

61 «Ոստան», 1919, № 2 (8), էջ 89:

62 Նույն տեղում:

Բանաստեղծը փորձում է հայրենիքի անցյալը թափանցել և վաղը տեսնել, որպեսզի հաստատի նրա ներկան: «Այսօր» սիմվոլիկն նա հակադրում է «վաղը» սիմվոլը, որով երազում է ժողովրդի վաղը, հայրենիքի ազատ ու անկախ գոյությունը, որ այդ օրերին թվում էր օրակարգի հարց: Ազգային հպարտության և արժանապատվության գիտակցությունը բանաստեղծը շաղկապում է ուրիշ ազգերի հետ հավասարորեն ապրելու գաղափարին:

Որ ազգերու մեջ, ո՞վ իմ Ազգս, ապրիս դուն...

Ժողովրդի պայծառ վաղը դիմավորելու համար բանաստեղծի սիրտը երջանկությամբ է ուռճանում:

Ժողովրդի ազատ կյանքի տենչանքն է արտահայտում բանաստեղծը և այդ լավատեսությունից է ծնվում «Դուն մերինն ես» բանաստեղծությունը: Բայց դա կարճատև ուրախություն է: Դա շուտով փոխարկվում է դառնության, երբ 1914 թվականի առաջին համաշխարհային պատերազմի լուրերն են հասնում բանաստեղծին:

Պատերազմը դալիս է բախվելու բանաստեղծի՝ մարդու և մարդկայնության վերաբերյալ ունեցած իդեալին: Թևքեյանը խորապես ապրում ու լիքում է չարագույժ մրրիկը, ժողովրդի գլխին պայթած կենդիշերային սարսափների ահավոր ողբերգությունը:

«Կես գիշերին մինչև արշալույս» բաժնի բանաստեղծություններից շատերն են դրված անմիջական լիզաքսման ծանր ազդեցության տակ: Եվ հենց այդ պատճառով էլ ջերմացված են սրտի արյունով: Որոշ դեպքերում ավելի հուղական հրանք է ստանում նրա մոայլ մտորումը: Ժողովածուի որոշ բանաստեղծություններ այն անհրաժեշտ կամուրջներն են, որ պետք են հեղինակին անցում կատարելու հարաբերական խաղաղ շրջանից դեպի պատերազմի տարիները:

Պատերազմի սարսափների գիտակցությունը, աշխարհի և հայության համար դամբանի ինչ-որ սիմվոլիկ նշանակու-

Թխուն է ձեռք բերում: Բայց արդյո՞ք բանաստեղծը այդ գիտակցությամբ է գրում գիրքը: Անշուշտ, ողբերգական իրադրությունը իր ուժեղ կնիքն է դնում գրքի վրա, բայց վերջինս մեծնողի հառաչանք չէ: Ուժեղ է այդ հառաչանքը, ծնված խորը վերքից ու կսկիծից: Դառնապես է ապրում իրագրությունը, բայց ամբոստությունը կառնում կյանքին՝ կեսգիշերից նայում արշալույսին: Որքան էլ «դառն ու մահահոտ» է բացվում այդ արշալույսը, նահատակների արյան ծանր գնով, այնուամենայնիվ դա գիշեր չէ, ինչ-որ բան է նշանակում լույսը: Բանաստեղծը այս դեպքում ևս կորցնում է կոնկրետ հայրենիքի գաղափարը, բայց տեղահան դանդաժների մեջ ձգտում պահել թեկուզ նրա երազը, հոգու հայրենիքի գաղափարը, որպեսզի գրանով իսկ վերստին հասնի իսկական հայրենիքի գաղափարին: Սա է Թեքեյանի սխրանքը, — արևմտահայ հատվածի համար այդ հուսալքման և առավել բարդ ու ճակատագրական տարիներին: Իհարկե, այդ տարիներին բանաստեղծը երբեմն էլ մոլորաբեր և անորոշություն մեջ է ընկնում, բայց անգամ այդ դեպքում ճշմարիտ հայրենասեր է:

Նա դարնան գիշերի պատկերով բացահայտում է խոհրդապատկերով մասին.

Կարծես հանկարծ երկինքին մեջ աստվածները ոտիս
 եզրալրացած ըլլալին...

Այսպիսի բարձր տրամագրությունների մի պահ, և ի հակադրություն դրա՝ արհավիրքի գիտակցություն: Բանաստեղծը պատերազմը դիտում է իբրև մարդկային կյանքի արհավիրք, այդ սիմվոլիկ բառով կարծես թե խտացնում դարնան գիշերը. որը դառնում է մարդկային կյանքի գիշեր: Բայց փաստը փաստ է: Վրա է հասել մարդկային կյանքի կեսգիշերը — պատերազմը: Նվ այդ գիտակցության ողբերգությունն ավելի ու ավելի է խորանում այս շրջանի ստեղծագործություններում:

Թեքեյանը չգիտի, որ եկել է աշխարհի կապիտալիստական վերաբաժանման շրջանը, երբ ուժեղը թույլի ձեռքից

պատառ է խլում: Նա հակված է թույլին պաշտպանելու, ոչ միայն թույլին ու որբին, որ իր աղքակիցն են, այլև բոլոր նրանց, ովքեր անարդարության ղոհերն են: Պատերազմը խլում է բոլոր իդեալները: Նրա ուրվականի հանդեպ բանաստեղծը մերթ ինդճանում է, սոսկումով լցված, մերթ ցասումով փոթորկվում, մերթ հեծում, որովհետև մահվան շունչն է զգում շրջապատում: Եվ եթե միտքը երբեմն հանդարտության կոչ է անում. «Ձեզ ի՞նչ փուլթ, թե հոն իրար կզենուն օտար աղճեր՝ ձեզ օտար շահու, փառքի մը համար...», հոգին այլ կերպ է ընկալում: Այն կարծես արտասվող բողոք է դառնում. չէ՞ որ մարդիկ են մեռնում: Մի՞թե կարելի է անտարբեր լինել մարդկային բախտի նկատմամբ. «Մարտադաշտին վրա չկան, բյուր հոգիներ՝ Վոլթենի և Վեռլենի ալգական...»: Իսկական մաքրուն բանաստեղծը գիմում է որպես «աղգական» իսկական մեծությունների, որոնք դեմ են անարդարությաններին: Նա պատերազմը համարում է «սիրո, հեբայությունների քաղցր երազի» կործանողը:

Թևեքյանը բոլոր ժողովուրդների մարդկանց կապում է սիրո և հեբայության դադափարին: Գուցե քրիստոնեական սոցիալիզմի դադափարից էր սա ծնունդ առնում, բայց եթե կրոնական բողոք մի կողմ նետենք, հատկապես պատերազմի տարիներին, պատերազմի դեմ ուղղված բողոք է սա: Բանաստեղծը տեսնում է չարիքի հաղթանակը բարու նկատմամբ, երբ ցնդում են բարձր հոգիների երազանքները.

Ով մեծ երազը մարդուն, անգամ մըն ալ դուն այսպես,

Կը ցնդիս, օգը կելլես...

(«Պատերազմ»)

Դա խորունկ ցավ է պատճառում: Դրա փակագծերը բացվում են ու հակիրճ տողերում երևում է համաշխարհային վիշտը.

Նադադություն արդ քեզի. սպանեցին դեզ ալ,

Քե՛զ, որ հիմա կը լույսս ճահիճներու մեջ արյան,

Նուշտանդրված, խողիտղված՝ խեղճ փոքր հայու մը նման...

Սյա վերջաբանում մարդ զգում է մարտադաշտը, մարդկային
 փլանքերի կործանումը: «Խեղճ փոքր հայու» ձևական կարային
 կերպարը քիչ արտահայտչամիջոցներով մի ամբողջ աշխարհ
 է բաց անում: Ազգային և համաշխարհային վշտի ներհյու-
 սումը և ներդաշնակ դրսևորումը Բեքեյանի այդ շրջանի
 ստեղծագործության մեջ: Բանաստեղծը հիասթափվում է,
 տարակուսում, բողոքում, կեղծ համարում բուրժուազիայի
 հռչակած երեք բառանի հայտնի լուրնը («Տարակուս»)։
 Նա տեսնում է աշխարհի արյան ճահիճների վրա, սևփական
 ժողովրդի մաքառումը, նրա ըմբոստ պաշքարի դրվագները
 («Սուևտիա»), մարտնչում հայկական Սուևտիայի բնակիչնե-
 րի կողքին հերոսաբար: Եվ ինչպիսի անկեղծ ու նվիրական
 դրվագներ են կապվում Մուսա լեռան շրջակայքի փոքրիկ
 գյուղերի հետ, ինչպես է բանաստեղծը հոգեպես վհանում
 հերոսականությունը փառաբանելիս:

«Սուևտիան» Մուսա լեռան հերոսամարտին նվիրված
 առաջին գեղաքվեստական ստեղծագործություններից է:

Մուսա լեռան գյուղերի ժողովրդի պաշքարը թուրքական
 արյունարբու ուժերի դեմ՝ զոյամարտի պանծալի մի դրվագ
 է: Բանաստեղծը կոնկրետ զեպքի նկարագիրը չի տալիս, այլ
 նրա վերհուշի միջոցով տրամադրություն ստեղծում: Փոքրիկ
 գյուղեր և անհուն ուժ, բանականների դիմադրություն: Եվ հենց
 դրա շնորհիվ՝ փոքր գյուղերը մեծանում են, մեծ երևում
 իրենց հերոսությունը:

Պատիկ գյուղեր, դուք մեծցար,

Անհունորեն մեծցար դուք.

Երբ բնակիչ չունեցար...

Պարագործը արդարացվում է. գյուղերի բնակիչները մար-
 տնչելիս բնկնում են, բայց պատմության գրքում հավեր-
 ժորեն նվաճում իրենց տեղը: Եվ այն, որ Մուսա լեռան գո-
 յությունը մինչ այդ այնպես հստակորեն հայ պատմության
 էջերում դժված չէր, դրանից հետո հաստատուն տեղ է գրա-

վում: Եվ արդարացվում է առաջին պարագրքսին հետևող
մյուս պարագրքսը:

Ու ձեր այն լեռը մեծցավ,
լեռն անծանոթ, մշուշոտ,
Պալառաքացավ, հայացավ...

Զարմանալի բան... հայ չկա արդեն, հայությունից դատարկ-
վում է լեռը, բայց հայանում է: Այն էլ մեծատառ լեռը: Այո,
իրականությունն այդպես է: Այդ լեռը հայացավ, հայ ժողո-
վրդի աղատագրական պայքարի փայլուն մի գագաթը դառ-
նալով: Եվ այս պարագրքսներն հասկանալուց հետո միայն
բացվում են փակագծերը, դրացվում քաջության, մեծագոր-
ծության իրական օրինակները, որոնք հավաքված էին այդ
դյուղերի մեջ և թշնամու դեմ հառնում են որպես ահռելի բա-
նակներ: «Պղտիկ գյուղերի» բանականների դեմ դիմաց թշնամի:
Խմբավ ժողովրդի վճռականությունը, «Ճանչցավ հայոց
սիրտն ահահաղթ»...: Եվ այստեղից էլ սևփական ուժը դիտակ-
ցելու գաղափարը:

Հախուռն տրամադրությամբ և ներքին լավատեսությամբ
դրված այս բանաստեղծությունը հայ ժողովրդի աղատագրա-
կան պայքարի բարձր ներբողումներից մեկն է: Եթե «Սուռ-
տիան» «լավատեսական ողբերգություն» է, ապա մյուս
բանաստեղծություններում մարում է լավատեսության շողը:
Հեռավոր ավերում դեղերող բանաստեղծին հայրենիքը «հե-
ռավոր ու անծանոթ սիրո ծով» է թվում: Այդ ծովին նրա
սիրտը կապված է ինչպես գետ («Քեզ շտեպ»): Նա միայն
«խորունկ հեծեծման արձագանքն» է լսում իր տրտում: «Քեզ
շտեպ» բառերն իսկ հայրենիքից հեռու, անպատասխան
ողբերգության վկան են: Այդ հետևում են ավելի մութ նո-
տաներ: Հուսալքված բանաստեղծը անհավասարակշիռ է
դառնում, չնայած հուզող մտքերը ղեղում է սոսնձի մեջ:

Երկրի ծանր վիճակի խոր վերապրողն է Թեքեյանը: Եվ
երբ նա գրում է. — «Զմեռածենք, ո՞վ հողիս, ջանանք մոռ-
նալ ամեն բան», — նրա համար չէ, որ նա չի կամենում մոռ-

ծել, մոռացոնքի զխելը նետվելով: Չափազանց անհուն հուսացողը կանգնում է փակուղու առջև: Նա հասկանում է, որ «ազգին ճամբան՝ կըցատկե անգունդին մեջ անանուն»...: Կործանումն անխուսափելի է և ծանրությունը չզգալու միակ միջոցը՝ շմտածելն է՝ «թող չըմբռնենք»: Գուցե այդպես առավել հեշտ է ծովամուսն լինելը: Արկածյալ մի նավ, որ նավարկության է ենթարկվում: Ահա այլաբանորեն Արևմտահայաստանի պատկերը: Բանաստեղծը կարծես ճակատագրի վճռի հետ արտաքուստ հաշտվում է.

Զուր է եղեր ամեն ինչ, ամեն փափաղ, ամեն ջանք,
 Խուսափելու վճիռն, որ մեզ գրկեր էր կանխով,
 Որ գեպի մա՞ կը սեղեր ու կը քաշեր մեզ տակավ:

Բայց Թեբեյանը ներքուստ չի հաշտվում: Զէ՞ որ խոսքը սովորական պայքարի մասին չէ, այլ կյանքի ու մահվան գոտեմարտի, որի ընթացքում հարվածը ժողովրդի սրտին է գիտել: Սրտից զարնված «ղժբախտ ազգի» անունից է խոսում՝ բանաստեղծը.

Ո՞ր խորունկ ողբը երբեք պիտի կրնա արձագանք
 Տալ խորատկված ու լքված մեր սրտերուն խեղճության:

Նվ հարցը դնում է իր լուռ պատասխանը: Համաժողովրդական վշտի ծանրության տակ այդպիսի ողբը անիմաստ է: Բեկված ու բղկտված ժողովրդի մեծ վշտից արյունած բանաստեղծի հոգին ողորմելի ողբերի դեմ է ընկրկում, բայց մեծ վշտի աղաղակ է ի խորոց սրտի, եթե կարելի է ասել՝ ողբերգական ողբ: Ապագայի երազներով ապրող մարդու երազանքը ցնդում է.

Ամեն երազ՝ բզկրտած և ամեն հույս փետրափափ...

Բանաստեղծի ուժը չի պատում պատմել և ինչպե՞ս կարող է պատմել ջարդերի մանրամասները. «Ահավոր բան մը այնտեղ կկատարվի մութին մեջ»:

Սկզբում նույնիսկ ինքնատիրապետմամբ Թեքեյանը հա-
վաստում է ժողովրդի ձգտումը դեպի լույսը, որին փարվել
էր երևել: Բանաստեղծը անդրադառնում է նաև նրա երազան-
քին, բայց երազի բարձունքից վերջինս հանկարծ դահավի-
ժում է ողբերգության անդունդը: Ժողովրդի վրա կարծես
արձակվում է ամբողջ աշխարհի չարիքը.

Բոտի աստված մը անշուշտ, որ դարանած կդիտեր, .
Անոր վրա արձակեց ամբողջ չարիքն աշխարհի...

Կործանման անդունդին է կախված ժողովուրդը, որը «կյանք
ունենր և շնորհ, ունենր հանճարն ապրելու»: Եվ բանաստեղծին
մնում է միայն սրտապատառ աղաղակը. «Օգնությո՞ւն, ա՛հ,
օգնությո՞ւն, օգնությո՞ւն...»:

Իրադարձությունների խոր ապրումից ծնվում է Թեքեյանի
ծաղրը, որ պատկանյանակա՞ն մերկացնող տոներ է ընդունուի՞
«խնդանք, եղբայրներ» բանաստեղծության մեջ: Նա բողոքում
է «քաղաքակիրթ» աշխարհի դեմ: Դա այն «վշտի ծիծաղն» է,
որ օրհասին նայող ժողովրդի բերանից է դուրս գալիս: Ժո-
ղովրդի ողբերգական կացությունը մի կողմից և ուժգնացող
ողբերգական քրքիջի կողք այն հակադրություններն են, որոն-
ցով զարդանում է բանաստեղծությունը: Կարծես ծամածրո-
վում է բանաստեղծի ծիծաղը: Նա աշխարհն ու իրերը ծա-
մածոության միջից է դիտում: «խնդանք, եղբայրներում»
խնդալու կողք միայն հոգին հանգստացնելու համար չէ: Ժո-
ղովրդի ջարդվելուց հետո, մնում է մի մեծ դատարկություն,
որը լաց չի կարող հարուցանել: Ամեն ինչ լուծված է: Եվ
բանաստեղծի «խնդուքը» աշխարհի երեսին գայրացկոտու-
թյունից ու մոլեգնությունից վերաճում է «աստծու ժանա
ևրեսին» խնդալու հասկացողության:

Բանաստեղծը հետևում է ժողովրդի բեկորների նաև տա-
րադրության օրերին: «Տարագրություն» բանաստեղծությունը
չի մտել «Կես գիշերեն մինչև արշալույս» ժողովածուի մեջ,
բայց 1916-ին է գրված և ամուր թելերով կապված է այդ

Հայրի հետ (հրատարակված է ուշ՝ «Հայերգություն» գրքում)։

Ժողովրդի ուղբերգությունը «Տարադրություն» մեջ սև հեղեղի պատկերով է տրվում.

Հեղեղ մը սև դեպի հարավ կը քալեր։

Ողբերգության սահմանները և՛ լայնանում են, և՛ խորանում։ Այստեղ հարազատն ու արյունակիցն է քայլում և ահա արյան ամբողջ ուժով բանաստեղծը զգում է տարադիրներին, տառապանքի հոգեբանությունը։ Բանաստեղծը ցույց է տալիս, թե ինչպես է ժողովուրդը կուլ գնում մի կողմից անապատի խորշակին, մյուս կողմից՝ «մարդկային բորենիներին»։ Այստեղ, սակայն, մեռնողը չի խոսում, որովհետև վաղվա մասին խոսքն արդեն իսկ հնչում է։ Մարդ, որ հասել է մահվան եզրին, կառչել է ուղում կյանքին և նրա հոգում նորից ծնվում է հույսը։ Նա, իհարկե, չի ազատվել սարսափների տպավորությունից, բայց երբ փոքր առիթ է լինում, տեսնում է ժողովրդի գանձերը («Հույսը»), որոնցով նա իրավունք է նվաճել ապրելու։ Բարեգութ բանաստեղծը իրենիկ շփոթեցնում է ժխտում հետմահվան դրախտի հասկացողությունը՝ աբեմբտահայ ժողովրդի համար։ Աստծուն ուղղված նրա խոսքերը պետք է հասկանալ առհասարակ աշխարհի կեղծ արդարության դեմ ուղղված բողոք.

Իր այդ շնորհն ապաժամ մենք մերժելով ուժգնորեն՝

Պիտի ըսենք. «Մեզ դժոխք, դժոխք դրկե անգամ մ՝ ալ,
Ձե՞ որ դաշն լավ կճանչնանք, դաշն ճանչցուցիր մեկ շատ լավ,
եվ խորքերուն հատկացո՞ւր արթալությունք անբալ...»։

Ժողովրդի կյանքի օբյեկտիվ ախտի, 1917-ին, բանաստեղծը աստծուն «ոսոխ» է կոչում։ Իսկ ի՞նչ առնչություն կարող է լինել «ոսոխ-աստծու» և բարության հավատարմատարի՝ բանաստեղծի միջև։

Բարության հավատարմատարը նորից ապրում է ինչ-որ
երազանքներով, որոնց մեջ կա մարդասիրությունը և մարդ-
կայնության հասկացողությունը.

Ու երկնքին մեջ տեսա առվակներու քով վճիտ
նվ մարդերու մեջ կանաչ՝ մեր մանուկները կայտառ
նվ մեր կույտերը շիկնոտ, որոնց դեմքին վրա ժպիտ
Ծվ աչքերուն մեջ հիմա կիսադար լույս մը պայծառ...
Տեսա մայրերն անոնց մոտ՝ դարձադեղ արցունքով,
Ծերունիներն ալեփառ ու կտրիճները բոլոր,
Որ խաղաղած կսրճներն բարիքն օրվան ապահով...
նվ մինչ տեսա անոնց շուրջ զատնուկներու դարավոր
Հոտը հեղիկ արածող, տեսա և դալ մը հեռուն,
Որ կորացուկ կփախեր՝ ի տես նախկին գոհերուն...

Այսպիսի երազները, օրհասական պահին, անպայմանորեն
բարձրացնում է բանաստեղծին։ Մեր աչքի առջև կանգնում է
մարդը, որը խաղաղ կյանքի պաշտպան է և կամենում է աշխ-
րագործության մեջ լուծված տեսնել շարությունը, որ նա
սրտակերում է փախչող գալլի սիմվոլով։ Վերջինիս նա հա-
կադրում է արոտներում խայտացող խաղաղ գառներին։

Հեղինակի գեղարվեստական այս ըմբռնումների տրամա-
բանական շարունակությունն է մեկ տարի հետո, 1918-ին
տպագրված «Պիտի մոռնանք» բանաստեղծությունը։ Եթե
առաջին դեպքում բանաստեղծը երազի միջոցով է տեսնում
իր տենեանքը, ապա երկրորդ դեպքում՝ իրական բաղձանքն է
հայտնում։ Եթե մի դեպքում գալլը փախչում է և չարիքի
վերացման հարցը լուծվում, ապա այստեղ, եթե պատահի
երկիր վերադառնան, փայփայում է ներման մեծ գաղափարը։
Սեփական կսկիծի մոռանալու հետ, կմոռացվի և քենն ու
ատելությունը։ Նա ըղձում է այն առավոտը, երբ հնարավոր
կլինի նորից չարիքին հակադրել սերը և կրքը։

Բանաստեղծը «Հարության շունչն է ահա» բանաստեղծու-
թյան մեջ հուսում է, որ հայրենիքը պետք է ապրի և գոյա-
տևի։ Նոս ուղեղում ծայր է առնում խաղաղ ժողովրդի խա-
ղաղ գոլությունը։ Թեքեյանը ժողովրդին պատկե-

բում է որպէս մեկը, որ հարստութիւն առած լվանում է վերքերը և խաղաղ կյանքի անցնում, փլատակներն ու մոխիրները հարթեցնում, արտուլ ու բահով մշակում արտերը: Նրա աչքերի առջև ցորենն է օրորվում: Խաղաղ աշխատանքի և վերածնութեան երազները, սակայն, երկար չի տևում: Բանաստեղծը չի տեսնում երազանքի իրականացումը, իսկ հայրենիքի դադափարը վերացական հասկացողութիւնն է դառնում աստանդական մարդու համար:

* * *

Բանաստեղծը ոտանավորներ է դրել հայկական ոգու մասին: Մի բան, որ այդ շրջանի հայ բանաստեղծութեանը շատ հատուկ է: Կորցնելով հայրենիքի իրական հասկացութիւնը, նրանք փարվում էին նրա վերացական հասկացութեանը: Այստեղից էլ հայկական ոգու հարցը: Թեքեյանը ևս այդ մտայնութեան արտահայտիչներից է: Եվ մի դեպքում նա «հայի հոգին» հիվանդ ու դինով է պատկերում (1909), մի ալ դեպքում (1918) շատ է մշուշապատ «հայի հոգի» հասկացողութիւնը: Եվ երբեմն էլ որոշ ավգայնական շեշտեր է կրում:

Հեղինակը դրքի որոշ բանաստեղծութիւններում գնում է դեպքերն արձանագրելու ձանապարհով: Նրա խոսքը չոր ու անհույզ է դառնում («Ըմբոստութիւն սրբազան», «Հպարտութիւն», «Պիտի իյնա» և այլն):

Ձի կարելի համաձայնել Հ. Ավագյանի այն կարծիքին, թե Թեքեյանն է «կյանքին բանաստեղծը՝ որուն ջիւերը առողջ մնացած են և կարծես չեն սալսած աշխարհաստան ցնցումներեն իսկ»⁶³:

Առողջութեան մասին չէ խոսքը, այլ բանաստեղծական սպրումի: Մի՞թէ այդպէս անտարբէր է Թեքեյանի պոետիան «աշխարհաստան ցնցումներին»: Բանաստեղծը ստեղծագործական փորձով ժխտում է այդպիսի պնդումը:

63 Հ. Ավագյան, Գրական դեմքեր, Ելու-Յորք, 1924, էջ 188:

ԱՓՅՈՒՌՔԱՆԱՅ ԳՐԱԳԵՏԸ: ԳԱՂԹԱՇԽԱՐՀԻ ՈՒ ՏՆԱՆԿՆԵՐԻ ԵՐԳԻՉԸ

1920-ին Թեքեյանը նորից Պոլսում է և ընտրվում է ռամ-կալուր կուսակցության կենտրոնական վարչության անդամ: Այդ շրջանում նա խմբագրում է «Ժողովուրդին ձայնը», միա-ժամանակ տնօրինում Ազգ. Կեդրոնական վարժարանում, մասնակցում հասարակական և մշակութային կազմակերպու-թյունների աշխատանքին:

Պատերազմից հետո սկսվում է Թեքեյանի գործունեու-թյան մի նոր՝ երկրորդ շրջանը:

Մի ժամանակ երկիր կար, հող կար ոտքի տակ: Այժմ արդեն չկա: Մի ժամանակ արևմտահայ ժողովուրդը հսկայա-կան մի ղանդված էր, իսկ այժմ մնացել են նրա ծվեհները՝ թողնված բախտի քմահաճույքին: Կյանքի հողմը նրանց նետում է այս ու այն վայրը: Արևմտահայ ժողովրդի կենդանի բեկորները ապաստան են գտնում օտար երկիրների տակ: Նրանք նմանվում են օտար հողում ընկած հունդի: Բայց մի-թև օտար հողում հունդը կաճի: Եթե հայրենի իրականության մեջ, անգամ ամենածանր ճնշումների ու հալածանքների պալ-մաններում, ժողովուրդն ունի սրբազան մի երազ՝ իր վաղվա օրվա հանդեպ և մաքառում էր այդ երազի իրականացման համար, ապա տարբեր միջավայրեր ընկնելով՝ այդ հեռա-նկարի պատկերը մշուշվում է: Այդ մշուշի մեջ է ստեղծվում

Սփյուռք և սփյուռքահայ հասկացողությունը, որն ինքնին ազդաչին ողբերգության դադարափարն էր մարմնավորում: Նվն սեփական հողի վրա ժողովուրդը և նրա անձնվեր գործի- ները զարգացնում էին դարերից եկող սեփական ավանդույթ- ները նոր իրականության մեջ՝ նրանք կորցնում են այդ բոլորը: Եվ հենց այս է պատճառը, որ բյուրապատիկ դժվարանում է նրանց գործունեությունը: Եվ այնուամենայնիվ Ֆրանսիայում, Ամերիկայում, Եգիպտոսում և այլուր սփյուռքահայ ժողովուրդը, թեև դժվարությամբ, սկսում է ապաքի- նել վերքերը: Նրա հայրենանվեր գործիչները, նրանց վիճում և Թեքեյանը ձեռնամուխ են լինում հայապահպանման մեծ գործին:

Հայապահպանությունը դառնում է Սփյուռքի ալդ գործիչների հարցերի հարցը:

Պոլսում ևս այս կամ այն կերպ վերընձյուղել էր համաշխարհային առաջին պատերազմի հետևանքով խաթարված հայ կյանքը: Թվում էր, թե ահավոր կոտորածներից հետո, որին դո՛հ էին գնացել շատ զրադեաներ, այլևս ազդաչին մտավոր կյանքը կանգ կառնի: Սակայն այդպես չեղավ: Նորից հասարակական-գրական մթնոլորտը որոշ աշխուժու- թյուն է ապրում: Պոլսի հայ դրամատիկ խումբը ներկայա- ցումներ է տալիս Փլեթի Շան թատրոնում: Այդ խմբում էին Մ. Զանաֆը, Գ. Ավետյանը, Գավրոշը և ուրիշներ: Հրատա- րակվում են «Ճակատամարտ» և «Ժողովուրդին ձայն» թեր- թերը, կիրակի օրվա համալսները գրական էջերով:

Կ. Զարյանի, Վ. Թեքեյանի և Գավաֆյանի հրատարակած «Բարձրավանք» հանդեսը հետաքրքրություն է առաջացնում: Լինում էին գրական դասախոսություններ: Խորհրդային Հա- յաստանից եկած լուրերը ոգևորում են հասարակությանը: Հայ արվեստի տան հիմնադրումը այդ շրջանի հիշատակելի փաստն է: Հիշատակելի է հատկապես Հովհ. Թումանյանի աչցելությունը Պոլիս: Ռամկավար կուսակցությունը կազմա- կեցվում է թեյասեղան մեծ բանաստեղծի պատվին: Թեյա- սեղանին նախագահում է Թեքեյանը: Նա սղջունում է Թու-

մանյանի առաքելությունը Պոլիս: Դրանից բացի, 1921-ին «Ժողովուրդին ձայն» թերթում տպագրում է «Քաղաքացի բանաստեղծը» խմբագրականը:

Անշուշտ, Թումանյանը Պոլիս է այցելում իբրև նոր հայ-լենինքի ներկայացուցիչ: Բեքեյանը նրան բնութագրում է որպես «քաղաքացի բանաստեղծ»: Ընդգծելով Հովհ. Թումանյանի ժողովրդականությունը, նրա ժողովրդական խոր արմատները, միաժամանակ ցույց է տալիս, որ նա մեծ հայրենասեր է, քաղաքացի: Թումանյանը ժողովրդի մտքերի ու զգացմունքների թարգմանն է: «Հովհաննես Թումանյան գերազանցապես հայ բանաստեղծն է, հայ երկրին և հայ ժողովուրդին սիրովը ներշնչված բանաստեղծը, որ այդ պատճառով ալ սիրված է ժողովուրդեն: Մեր ամեն ժամանակի ամենե՛ն ժողովրդական քերթողներեն մեկն է ան, ըլլալով միաժամանակ հարազատ ու իսկական, բուն քերթող մը, ինչ որ հազվադեպ է միացած գտնել արդի ժամանակներու «ժողովրդական» երգիչներուն վրա»:

Հեղինակը Թումանյանին ժողովրդական այն երգիչների շարքը չի դասում, որոնք օրվա պահանջ են բավարարում, այլ «բուն քերթողը», մեծ արվեստագետը տեսնում նրա նկարագրի մեջ: «Սասունցի Դավիթ»-ին, «Թմկաբերդին առում»-ին և սլոտիկ ու մեծ բաղմաթիվ հայրենաշունչ քերթվածներու հեղինակը եղած չէ ուրեմն քարուղիչ բանաստեղծ մը՝ ինչպես կան: Շատեր: Ոչ, քարուղ չէ, այլ պատգամ մը զոր հայրենի հողն ու հայրենի ժողովուրդը իրենց խոր ու խուլ ձայնով մրմնջած են անոր ականջին, իրենց գեղեցկության և ուժին հմայքին մեջ առած են զայն, ասոնց մշտնջենականությունը սորվեցուցած են իրեն և ինք այդ ձայնը, այդ թելադրությունը, այդ պատգամը թարգմանած է այնպիսի բառերով և ներդաշնակություն մը զոր կարենային ամենքը լսել ու հասկենալ»:

Բեքեյանը գտնում է, որ ժողովրդի ծանր կացության օրերին, բանաստեղծը պետք է կապված լինի նրա հետ և ճանաչի նրան: Այդպիսին է Թումանյանը: Նա պարտքի գի-

տակցություն ունի հայրենիքի հանդեպ: «Երբ հայ ժողովուրդը կռիւլներն, սովն, ցուրտն և հիւանդություններն կը ջարդվի, բանաստեղծը չի կրնար հանդիստ ըլլալ և չի կրնար իսկ երգել՝ բացի անգոր կատաղության կամ հուսահատության հաշվադեպ ամուլ երգերն: Որպեսզի բանաստեղծը մնա բանաստեղծ, պետք է ամենին առաջ հավատա թե պիտի ապրի ժողովուրդը որմէն կտռնն և որուն կուտա իր քերթվածը, ու հավատքն է որ կը մղն զինք գործի, անոր կյանքի գործին բերելու իր օժանդակությունը»: Բանաստեղծի հավատը ժողովրդի ապագայի նկատմամբ, ժողովրդին ծառայելու նրա ձգտումը, ահա հաբցեր, որոնք զբաղեցրել են Թեքէյանին այդ շրջանում: Այդ հավատքն ունեւր նա, երբ գրում էր իր հայրենասիրական տողերը: Այդ հավատքն ունեւր նա, երբ գիմում էր ամերիկահայ դրապեաներին «Հայ գիրը երկրեն դուրս» հեղվածով, որտեղ հուշս էր հայտնում, թե քանի կա հայ գիրն ու դրականութիւնը, ժողովուրդը կասրի. հուսահատութիւնը մի կողմ պետք է նետել և լծվել դրականության ստեղծման գործին:

Այդ նույն հավատքով էր Թեքէյանը պատերազմի տարիներին գնահատում Հ. Պալանջյանի ստեղծագործութիւնը, «որուն ինքնաբերութիւն ու լուսավետ երգիծանքը զինք պատվով կը դասն Աբխազիստանի մտավորական սերունդին մեջ»¹:

Այդ նույն հավատքով է նա գնահատում Պ. Աղամյանի արվեստը: Երբ պատերազմի դադանութիւններ հետեանքով խեղանդամվում էր ոչ միայն մարդկային մարմինը, այլև հոգին, Թեքէյանը մեր մշակութիւնի առաջավոր գործիչների շարքում, ընդգնմ պատերազմի, մարդկայնության ու սիրո իդեալներն էր փայտիտում, հանձին Շեքսպիրի և Սերվանտեսի հոբելյանների: Թեքէյանը այդ հոբելյանները դիտում է իբրև լուսավոր ետեր մարդկային պատմության մեջ: Եւ դրանց հետ նաև հիշում հայ դեմքերին, այդ թվում և Պ. Աղամյանին: Պ. Աղամյանը ևս մեր զոյամարտի վկան է:

¹ «Արև», 1916, № 31 («Պետրոս Աղամյան»):

Այն ժամանակ, երբ հայ ժողովուրդը, հատկապես նրա արևմրտյան հատվածը զոհ էր «բարբարոս դրացիներին» վարմունքին, հանկարծ տոնում է Ադամյանի՝ Շեքսպիրի «Համլետին լավագույն մարմնացումի» մահվան 25-ամյակը:

Թեքեյանը Պ. Ադամյանին դիտում է որպես իր միջավայրի արտակարգ մեծություն, որը պաշտպանում է մարդու և մարդկայնությունյան դատը և այն էլ՝ աշխարհով մեկ: Նա երեվույթ չէ միայն հայկական մասշտաբով, այլ միջազգային. «արսաստվոր փայլով ու մեծությամբ «աստղ» մըն ալ, Արևմուտքի «երկնքին մեծագույն աստղ»երուն հետ մրցող»: Թեքեյանը դատապարտում է ղենքով ուրիշներին տիրել ձրգտող ազգերին: Նրա կարծիքով, արվեստի ղենքով պետք է նվաճել սրտերը: Այդտեղ դեր ունի, անշուշտ, և Ադամյանի արվեստը:

Եթե ոմանք արևելահայերին սոսկ զաղափարի պաշտպաններ են համարում, բայց ոչ արվեստի, ապա Թեքեյանը գտնում է, որ պետք է սրբագրել այդ կարծիքը²:

Ղիշտ է, հայ թատրոնի խոշոր գեմքերը (Ադամյան, Սիրանույշ, Ա. Հրաչյա) արևմտահայեր են, բայց «երբ կը հիշենք մանավանդ թե մեր դերասաններուն ամենեն տաղանդավորները իրենց հուլանքին հաստատությունը ընդունած են Ռուսաստան և թե՛ անոնք իսկ որ հոն չգացած վարպետներ էին արդեն, ավելի կատարելագործված վերադարձած են հոնկե»³:

* * *

Մշտական զբաղվածությունը բացասաբար է անդրադառնում գրողի առողջության վրա: «Ինծի համար վերջին 1¹/₂ տարին սպանիչ եղավ թերթին և կուսակցական գործերուն մեջ մինչև վիզս մխրձվելով. առողջությունս լավ չէ և ատկե դատ

2 «Լուսաբեր», 1906, թ. 312:

3 «Լուսաբեր», 1906, 1 հունվար, թ. 312

չեմ ուղեր կուսակցական դործիշությունը աստարեզս ընել. հիմն միայն թերթը ըլլար՝ ինչե է, բայց ան ալ իմ հասկցածիս պէս ըլլալու պայմանաւ», — գրում է նա 1922 թ. հոկտեմբերի 4-ին Պոլսից⁴: Նա դբաղված էր նաև Կեդրոնական վարժարանում: Այդտեղ ուսուցչություն էին անում Հ. Ա. Ղազիկյանը, Ե. Գուրջան արքեպիսկոպոսը, Հ. Օշականը, Կ. Զարյանը. Գ. Սյունին, պր. Խաչատուրյանը: «Անոնց բոլորին մեջ մեծագույն հեղինակությունն ու համբավն ունեցողը Թեքեյանն էր»⁵:

Քեմալականների հաղթանակը, Իզմիրի հրկիզումն ու հայերի կոտորածը նոր, անասելի դժվարություններ ստեղծեցին: Հայ բնակչությունը խուճապի էր մատնվել: Պոլիսը պետք է դատարկվեր և հանձնվեր բեմալականներին: Մարդկանց աշրերի առջևից դեռ չէին հեռացել 1915-ի Մեծ եղեռնի և հետագա կոտորածների ուրվականները: Աղդ. Կեդր. վարժարանում ևս, որտեղ դասերը կանոնավոր էին ընթանում, ամեն ինչ նորից խառնվում է: Պոլսից հեռանում են պրոֆեսորներ Խաչատուրյանը, Մանուկյանը, ինչպես նաև Կ. Զարյանը, Հ. Օշականը, Վ. Թեքեյանը:

Թեքեյանը լինում է Բուլղարիայում, Հունաստանում, Նգիսպոստում, Սիրիայում և ի վերջո Փարիզում: Նա մեծ եռանդ է ներդնում որբահամարի գործում: Այդպիսի մի շքրչանում, երբ արեւմտահայության բեկորները ցար ու ցրիվ էին աշխարհի բանազան մասերում, Թեքեյանը աշխատում է գոնե նշանց առանձին ձվեմները փրկել:

Այդ տարիներին է վերաբերում նրա մտերմությունը ասպազա գրող Լևոն Զավեն Սյուրմեկյանի հետ: Նրանց միջև հաստատվում է հոր և որդու բարեկամություն: Թեքեյանը որբ պատանու մեջ տեսնում է պոետական ձիրք, կորով, ադնրվություն, նրբամտություն, առաջաբան գրում նրա «Լույս պլարի» բանաստեղծությունների ժողովածուին:

⁴ ԳԱԹ, Թեքեյանի ֆոնդ, 2334 I:

⁵ «Նոր Գիր», 1945, էջ 232 (Լ. Սյուրմեկյան, «Վասան Թեքեյանի հետ — Պոլսո մեջ»):

Երբ Սյուրմեկյանը մեկնում է Ամերիկա, Թեքեյանը նրա հետ չերմ նամակագրություն է պահպանում, որ հետաքրքրական է իր խորությունով և գրական բովանդակությամբ: Գրողի նամակները նմանվում են հասուն ու լիքը հասկերին, որոնք ոչ միայն հոգեկան քաղցն են բավարարում, այլև գեղարվեստական հաճույք պատճառում:

Նա պատանուն խորհուրդներ է տալիս չընկճվել անծանոթ Ամերիկայի անհրապույժ իրականության մեջ: «Հոգիիդ գեռին չալ քլլա թարմ ուժը, պիտի շղիմանար անոր փափկությունը քով, անայլայլ դեմ հանդիմանելու համար Ամերիկան՝ իր զուտ ուժի և տգեղ ուժի երկաթե ու քարե զանգվածները: Կը հասկնամ, խեղճ պղտիկս, քու կծկումդ անոր դիմաց և քեզի ընտանի տեղերուն ու դեմքերուն սիրտիդ ու լացնող ոգեկոչումը՝ այդ շարժուն և անշարժ, քեզ շտեմնող ու քու տեսնել չուլած ամբոխիդ մեջտեղ»⁶: Նա խորհուրդ է տալիս համբերատար, աշխուժությամբ տանել բոլոր դժվարությունները, մեծանալ «մաքրություն, ուժով և ավելցած շնորհներով», հյուժող աշխարհի դիմաց միշտ ունենալ սեփական գեղեցիկ աշխարհ:

Թեքեյանը 1923-ին Վառնայից Սյուրմեկյանին հայտնում է, որ ուզում է գնալ Կորֆու՝ աչցելիլու որբերին:

1923-ի դարնախը նա կատարում է իր խոստումը:

Թեքեյանի այդ ժամանակի նամակները, մի կողմից, տխուր իրականության պատկերն են տալիս, և միևնույն ժամանակ՝ հայրենանվեր դործչի աշխատանքը: 1923-ի մայիսի 8-ին Ա. Զոսյանյանին գրում է. «Մեր որբերուն վիճակը տխուր, չափազանց տխուր է: Բարոյապես ընկճված են ու պիտի փճանան ամերիկացվոց ձեռքը՝ եթե ազգը իրեն տիրություն չընե, չհասկացնե, իսկույն, թե կը մտածե իրենց վրա, և իրապես ձեռք չառնե միջոցներ որոնք այդ տղոց աչքին լավագույն ապագա մը ցույց տան»⁷:

6 Վառնա Թեքեյանի նամակները Լ. Զ. Սյուրմեկյանին», 1950, Նյու-Յորք, Լճ 22:

7 ԳԱԹ, Ա. Զոսյանյանի ֆոնդ, Վ. Թեքեյանի նամակը Ա. Զոսյանյանին, 1923, մայիս 8 (2338 I):

Նա խիստ քննադատության է ենթարկում ամերիկացիներին, որոնք ուզում են նվաստացնել որբերին. «Ամերիկացիք մեղ, մեր տղաքներն ու շափահասները, իրենց արհամարհոտ նայատույլը բոլոր վարժունքովը, շատ ցած կը տեսնեն ու կօգնեն կոր ավելի նվաստացնելու: Մեկ կողմի իրենց հասկըցնելու ենք, ՆՆԾԵ լեզվով մը, ինչ որ պետք է, և մյուս կողմի մեր միջոցները զործադրելու ենք թե անոնց աչքին: Բանի մը բազկաչափ վեր ելլելու և թե՛, մանավանդ, մե՛ր աչքին մեր խախտած հավատքը վերահաստատելու, դեռ ազդ ենք, դեռ մարդ ենք ըսել կարենալու համար: Ասկա թե ոչ, եթե չլլա ինքնահավաքման, ինքնադարմանումի և ապագայի սկսումով ներքին ուժերու կազմակերպման աշխատանք մը, ամեն մարդ իր գլխուն ձուրը պիտի նայե այլևս, միայն ատիկա, ու մենք կորսված սրտի ըլլանք»⁸:

«Ինքնահավաքման», «ինքնադարմանումի» համար է Թեքեյանը պայքարում հատկապես որբերի շրջանում: Այս շրջանում դեռ չի տեսնում մայր հայրենիքը՝ Հայաստանը և նրա նոր վերածնությունը Հոկտեմբերյան մեծ հեղափոխության շնորհիվ: Բայց նա անկեղծ հայրենասեր է, և ուզում է որբերին կրթել, օգնել, ապագայի մեծ հույսեր կապել նրանց հետ: Նա խորապես ցավում է, որ Ռըլիֆի որբանոցներում հայ երեխաներին հունացնում են:

Թեքեյանը ձգտում էր Կորֆույում հայ գրական տուն հիմնել, մատենադարանով, տպարանով, 4—5 գրագետ մարդկանցով, երիտասարդներ հավաքել շուրջը և Մխիթարյանների օրինակով «միշտ աշխարհական միաբանություն» հիմնել, հանդես ու գրքեր հրատարակել, հայ գաղթականության հունական հոծ զանգվածին ձուլման վտանգից փրկելու համար: Նույնիսկ Ա. Չուպանյանին, Ռ. Որբերյանին փորձում է համոզել Կորֆույում պաշտոնավարելու համար:

Իհարկե, այդ բանը չի հաջողվում: Նա համառ կերպով շարունակում է ելույթներ ունենալ և դիմումներ անել որբերի

⁸ Նույն տեղում:

օգտին: Նրա ջանքերը դուր չեն անցնում: Հունաստանի և Սիրիայի մեջ ցրված Ռըլիֆի նախկին որբուհիները տեղավորվում են հայ ընտանիքներում, դրամական հատուկ ֆոնդ է հիմնվում որբերի կրթության համար: Թեքեյանը մի շարք որբերի Հունաստանից Ֆրանսիա է բերել ապալիս, տեղավորում Շարլերրի կիցեյում: Ոմանց էլ տեղավորում է Գահիրեի Պեր-պերյան վարժարանում և այլուր:

Այս ժամանակին են վերաբերում Թեքեյանի բանաստեղծությունների անտիպ ու տպագիր շարքերը՝ նվիրված սրվյուռքահայություն ճակատագրին: Աշխարհով մեկ ցրված բեկորները ստեղծում են սփյուռքահայ դրականությունը, որը անմիջական շարունակողը հղավ արևմտահայ գրականության:

Թեքեյանը սփյուռքահայ դրականության մեծագույն մշակներից է, նրա նահապետը:

Գաղթաշխարհում աղղային կյանքի և գրականության գաղափարն իսկ իր մեջ ամփոփում է այն ողբերգական դժերը, որոնք այդ շրջանի համար չափազանց բնորոշ էին: Թեքեյանի հետագա ողջ ստեղծագործությունը այդ դժերի մարմնացումն է: Իբրև աղնիվ գրող, նա ի վիճակի չէր սփյուռքահայություն ողբերգությունը չարտահայտելու: Եվ նա դարձավ գաղթաշխարհի ցավերի ու տառապանքների երգիչը:

Որքան էլ բարդ ու հակասական, բանաստեղծը բարոյապես մաքառում է լույսի ու մութի սահմանում, փրկության ինչ-որ ուղի գտնելու համար: Եվ այդ նոր՝ երկրորդ շրջանը թերևս այդպես էլ կոչենք՝ բարոյական մաքառման շրջան:

Այս շրջանում է Թեքեյանը գրում «Աստվածերգություն: շարքը»:

Մարդու և աստծու առնչության հարցը շուտափել է ոչ միայն Թեքեյանը, այլև նրանից առաջ և կամ նրա ժամանակ Պ. Դուրյանը, Հովհ. Թումանյանը, Ռ. Որբերյանը, Ռ. Սևակը և այլն: Համաշխարհային գրականության մեջ ևս արժարժեղ է այս թեման: «Բանաստեղծների արքան»՝ Վեռլենը իր փալլուն բանաստեղծությունների կողքին, «Իմաստություն» խորա-

դրով գրքում ստեղծել է նաև կրոնական մոտիվներով երկեր։ Ահա թե ինչ է դրում նա գրքի առաջաբանում. «Այս գրքի հեղինակը ոչ միշտ է մտածել այնպես, ինչպես այժմ։ Նա երկարորեն դեգերում էր արդիականության մոլորանքների մեջ, մասնակից լինելով նրա սխալների ու անտեղյակությանը։ Լիակատար ձևով վաստակած տանջանքները դարձրին նրան դեպի Աստված և Աստված շնորհեց նրան ողորմածություն հասկանալու այդ նախազգուշացումը... Իր թուլության դիտակցումը և իր անկման մասին հիշողությունները, այս աշխատությունը ստեղծելու ընթացքում, լեկավարել են հեղինակին, աշխատություն, որը հանդիսանում է հավատի անբային առաջին խոստովանությունը գրական երկար լուծությունից հետո...»⁹։

Մեծ բանաստեղծի՝ կրոնի մեջ հոգու փրկությունը տեսնելու ձգտումը, աստծուն ապավինելը, թեև անորոշ, մշուշոտ, միստիկական, ժամանակի խեղդող մթնոլորտից ինչ-որ ձևով դուրս գալու օրհասական մի փորձ է, չափազանց թույլ փորձ։

Թեքեյանը անցյալ դադավերջի և ներկա դարասկզբի որոշ տարածում գտած այդ տրամադրությունը տուրք է տալիս, սակայն, յուրովի։

«Հայերգություն» հայրենասիրական ծաղկաքաղ հատորում բանաստեղծը ղետեղել է «Աստվածերգություն» բաժինը, որը հիմնականում կապված է հեղինակի 20-ական թթ.-ի անորոշ ձգտումների հետ։

«Աստվածերգությունը» ժանրային առումով հիմների կամ ներբողների շարք չէ, այլ խոհ-մենախոսությունների, խոհական ապրումների մի համակարգ, ընդհանուր միասնության մեջ։ Խոսք ընդ աստուծո՝ լեցուն բարդ հոգեբանական ներքին տվյալումների բուռն պայքարով, որ գաղափարական-գեղարվեստական անհավասարակշիռ հակասություններով է դարձանում։ Անտեսել այս բանը միանգամից, անհնարին է։ Անկարելի է մի կողմից՝ այդ շարքից գլուխ աղատել, զուտ

⁹ Поль Верлен, Собрание стихов, в пер. В. Брюсова, М., 1911, стр. 168.

կրօնական բնույթի որակելով, մյուս կողմից՝ անտեսել տուող հատիկների հետ և այն, ինչ իրապես մերժելի է:

Ինչպես ասացինք, Թեքեյանը այս բաժնում ժամանակի անորոշությունից չկարողանալով դուրս գալ, հակասությունների մեջ է խճճվում: Մի կողմից ժխտում է կրոնը, իսկ մյուս կողմից՝ պաշտպանում: Ճիշտ է, սկզբում էլ միասնական պահերը բանաստեղծի ստեղծագործության մեջ եղել են, բայց քիչ: Եղեռնի ազդեցությամբ, դրան հետևող տարագրի անորոշ վիճակում, բանաստեղծը մի կողմից հայրենասիրական սրտառու խոսքի է դիմում, բայց մյուս կողմից՝ ուղում է ելք փնտրել միասնակայի մեջ:

Չկարողանալով կենսական մի շարք հարցերին իրական պատասխաններ տալ կամ այդ պատասխանները չգտնելով կյանքում, բանաստեղծը փորձում է դրանք գտնել կրոնի մեջ:

Հիմնական հարցը՝ մարդու և մարդկայնության հարցն է: Բարի, մարդասեր գրողը մարդուն կամենում է տեսնել որպես կատարելություն: Իրականում չի տեսնում նա կատարելության իդեալը: Իսկ այդ բանը քրիստոնեական վարդապետության կապում է աստծու հետ: Եվ ահա սկսվում է հեղինակի մաքառումը: Եվ ոչ միայն այդ հարցը: Մարդը, Բնությունը և Աստվածը, — ահա հարցեր, որոնք նրա մտորման առարկան են դառնում:

Բանաստեղծը կատարելությունը փորձում է հակադրել ժամանակակից կյանքին: Ահա այդ ազնիվ ձգտումն է նրան տանում Աստվածերգության:

Երկրորդ շրջանում արդեն հայրենիքի կորուստի գիտակցության և պարտադրված պանդխտական կյանքի շնորհիվ, հեղինակի կորուստների ծանրությունը առավել դորափոր բնույթ է ստանում: Սրանով էլ պայմանավորվում է նրա խոր տխրությունը: Հայրենասեր, բայց հայրենազուրկ մարդու բնական տխրությունը:

Բանաստեղծություններում, իհարկե մերթ ընդ մերթ հանդես են գալիս առանձին լուսավոր կայծկլտումներ («Րաֆֆի», «Կոմիտաս վարդապետ», «Ազնվաթուղթ», «Էնզուն որով գրե-

ցի» և այլն)։ Մակայն ընդհանրապես հակասական ու բարդ են այս շրջանի գործերը։

«Մոլթ ժամերում» խորանում է հայրենազուրկ մարդու ցավի։ ու տառապանքի արտահայտությունը։ Այստեղից էլ կարուստի անհուն կսկիծը։ Այս շարքում հոռետեսությունը տիրապետող է։

«Մոլթ ժամերը» Թերեյանը գրում է 1921-ից հետո, երբ արդեն լույսը ծագել էր հայրենիքում։ Թերեյանը սկզբում միանգամից չընկալեց ալդ լույսը։ Բայց իբրև ազնիվ հայրենասեր և քաղաքացի դեռ կսկծում է Մեծ արհավիրքի հասցրած աղետներին։ Կորցրած հայրենիքի սերը մշտաբխուն է նրա հոգում։

Սնած օրես մինչև այժմ իմ հայրենիքս ինձ հետ
Տարի ամեն տեղ...

Վշտի մեջ նա մխիթարանք է փնտրում։ Կորուստը՝ կորուստ, դեթ մնացածները աղաղակում երջանիկ լինեն։

Ու մերթ՝ ձեռքերս երեսիս՝ կուլամ լացով մը անհույս,
Պաղատելով որ ապրի՞, հոգ չէ թե դիս մեռցուց ան,
Եվ իր անուշ մանուկները երջանիկ թող ըլլան։

Մարդու համար մտածող բանաստեղծի խոհը ինչպե՞ս է լայնանում և ընդհանրանում։

Այս շարքի մի բանաստեղծությունն մեջ կարծես զարնան ինչ-որ շունչ է նկատում բանաստեղծը փնտրվար ամսին։ Բայց չլինի ծառերը խաբվեն և ծաղիկ բանան վաղաժամ։

Մենք խաբվեցանք, դուք չը խաբվի՞ք, ո՞վ ծառեր...

«Մոլթ ժամեր» շարքի շարքն են համախմբվում մյուս շարքերը, որոնք վերաբերում են որբությունը և պանդխտությունը։

Բանաստեղծը սրտառուչ տողեր է նվիրում որբերին, տալիս նրանց կյանքի համար տապալանումը «Գեղոն հայ որբին»,

«Որբերուն ձեռքերը», «Որբերուն աղոթքը» և այլ գործերում: Սովորաբար ասվում է, թե մարդու մարդկայնությունը պետք է փնտրել այն պահին, երբ նա դժբախտության ընկեր է: Թեքեյանը մաքդկային դժբախտության ընկերն ու սփոփիչն է: Նա որբերի ընկերն է, «որբերի որբ» ձեռքերի մեջ տեսնում է անմեղության, սրբության, սիրո արտահայտությունները:

Այս շարքում երբեմն հայտնվում են իդեալականացման («Որբ իշխան») և միստիկ մոմենտներ («Որբերուն աղոթք»):

Թեքեյանը հայ որբության ամենասրտառուշ երգիչներից մեկն է: Նա այդ շրջանում երգել է հայ մարդու ուրիսականը: Բանաստեղծի հոգին ամենուր է՝ Սիրիայի տոթակեղ անասլատներում, Եփրատի ափին և այլուր, ուր ցրված են հայության բեկորները: Անորոշությունը ցավի նման հետապնդում է նրան:

Հայրենիքը անմարմին երազանք է դառնում «Ով Հայաստան» և «Կենդանություն հայրենի» երկերում: «Գեղեցկագույն վազվան հույսը» բանաստեղծի համար անորոշ, անհեռանկարայնություն է պարունակում: Նա հոգեկան ճղնաժամի պահեր է ապրում:

Նրա անգործությունը և ապրած ներքին ողբերգությունը նկատվում է «Սուրիա», «Փռչի աղգ», «Խոսք մեռելոց» և այլ գործերում:

«Ամբողջական երկերում» հեղինակի մահից հետո զետեղված մի շարք անտիպ գործեր, տրամաբանորեն շարունակությունն են վերոհիշյալ բանաստեղծությունների: Դրանց մեջ պանդուխտի և սփյուռքահայության անհեռանկար կյանքի նորանոր դրսևորումներն են տրվում տարագրության մեջ: Ժողովուրդը հողից արմատահան է արված և ի վիճակի է օտար հողում ծլարձակել:

Թեքեյանը անապատային օտար, կիղիչ արևի տակ միայն տեսնում է «մշուշ մը հոծ»: Միայն ֆիզիկական արևի գոյությունը չէ, որ նրան մխիթարանք պետք է լինի, այլև բնական հողը, որի պակասը զգում է: Եվ նա էլ Իսահակյանի խոսքերը կարող է կրկնել:

Ղարիբ երկիր, ամպ ու մշուշ,
Իմ զարիբի սիրտն է քնքուշ,
Ոտ կը փոխի քրոս ու փուշ...

29

Իսկ դրան հակադիր՝ հայրենի հողի ու ջրի անուշուխյան պա-
ղափարը. «Հողն անուշ է, ջուրն անո՛ւշ է»: Եթե Իսահակյանը
տեսնում է հայրենի հողն ու ջուրը հեռվից, պանդուխտի աշ-
քով, ապա նոր էտապում, Թեքեյանը պոկված հայրենի ավի-
րից, լրիվ մի փետուր է ամայության մեջ, մենակ և անօգ-
նական:

Նա երբեմն ամեն ինչ սկսում է շատ անհատականից:
Այդպիսի անհատական զգացումներ փնջարունակում «Ի՞նչ
սիրտ տենչա», «Այս միակ ճյուղը կանաչ», որտեղ խորացնում
է այդ զգացումը և վերածում հասարակական արժեքի:

Հեղինակն ամբողջ շարքի համար ընտրում է դիմումի
ձևը, դիմում տիրոջը, աստծուն: Աստված այլաբանորեն
մարմնավորում է արդարությունը, որը փաստորեն կյանքում
դոյություն չունի:

«Այս միակ ճյուղը կանաչ» շոր անտառի մի մասնիկն է:
Այլաբանական այս իմաստը՝ ժողովրդի ու անհատի փոխհա-
րաբերությունը բանաստեղծության լեյտամոտիվն է կազմում:

Այդ բանաստեղծությունների տրամաբանական շարունա-
կությունն է «Արմատախիլը», որը «Մութ ժամերին» է տր-
ձագանքում: Այստեղ «ղժբախտ ծառի ճյուղերի» այլաբանա-
կան սիմվոլիկ արտահայտության ներքո դարձյալ մի ամբողջ
ժողովուրդ է թաքնված: Հուսահատ պահերին հայրենաբաղձը
կորցնում է իր հայրերի բնօրրանի պատկերը և մերկայամբ
նրա հանդեպ կանգնում է օտարության պատկերը («Նորեն
մինակ», «Անտունի» և այլն):

Եթե «Հրաշալի հարությունի» «Լոնդոն» բանաստեղծության
մեջ հեղինակը օտար, մեծ քաղաքի բավիղներում մենակու-
թյունը փարատում է մարդկանցով, ապա այս դեպքերում
մարդիկ անտարբեր են այլևս:

Նորեն մինակ, իս մինակ կդառնամ տուն այս դիշեր
Այնքան անցորդ տեսնելի և ըղձալի վերջ այնքան...

«Փլվել խոտ»։ Կհա մարդու վիճակը օտարութեան մեջ, ուր հին հիշատակն իսկ դողում է օտարութեան շուրջից։ Եվ այս-տեղից էլ հուսահատական ակորդը։

Ահ, եթէ մայրս ծերուկ գիտնար թե ա՛յսքան մենակ,
Այսքան անտեր ու անսեր պիտի մնամ եւ այստեղ
Զիս չէր թողոր, կտաներ զիս իրեն հետ միատեղ...

Տան դադամարի հետ է բանաստեղծը կապում առհասարակ մարդու գոյութիւնը, նուշխիսկ առաջնորդի և երեկոյի հասկացողութիւնը։ Կա այդ տունը, ուրեմն մարդիկ առաջնորդն են, արեւի տակ ապրելու կամ երեկոյան երկնքից իրենց հասնող աստղերի շողի տերերն են, չունեն, ապա զրկված են դրանցից ևս։

«Օտար խոց» — այս է վիճակված հեղինակին և ոչ միայն նրան, այլ պանդուխտ ողջ սիյուռքահայութեանը։ Հոգեբանական հակադրութեանն օգնում է բացահայտելու անտունի ողբերգութիւնը։

Պանդխտութեանը նվիրված դրծերը շատ ու շատ գծերով անպայման ազդված են միջնադարյան անտունիներից և ժողովրդական պանդխտական երգերից։ Ճիշտ է, հեղինակը սրանք զրկել է ավելի ուշ, քան ասենք մեր մյուս բանաստեղծները՝ Ալիշանը, Վարուժանը, Իսահակյանը, Սիամանթոն և այլն։ Բայց բոլոր դեպքերում օգտագործելով հայ գրականութեան ստեղծած անտունիի բարձր ավանդները, հեղինակը մնացել է ինքնուրույն։ Նա «Անտունին» և նման բանաստեղծութիւններ գրելիս, որպէս դասական օրինակ նկատում է ժողովրդական անտունիները։ Բայց ինքը հետևում է ոչ նրանց ձևին, այլ բովանդակութեանը։

Ի՞նչ էր անտունին։ Ակադ. Մ. Աբեղյանի կարծիքով հայրենը կամ հայերենը երգ իմաստն է ունեցել և դործածվել է Հայաստանի տարբեր մասերում (Խարբերդ, Չմշկածագ, Ակն, Վան, Բասեն, Արաբկիր և այլն)։ Անտունիները, նուշն վկայութեամբ, մինչև մեր օրերը բերանացի հասած հայրենիների

Հին մնացորդներն են «նրանց արվեստով ու նմանողությամբ, նույն բանաստեղծական շափով, բայց մեծ մասամբ անհանգ- հորինված նորերը»¹⁰:

«Անտուն» բառը, ըստ Աբեղյանի, ունի «սլանդորոստ» նշա- նակությունը: Սկզբում սրոշ տեղերում նույնիսկ կոչվել է «Անտունի հայրեն»: «Եվ վերջապես, ավելի ուշ ժամանակ- ներում, եբր «հայրեն» բառը նշանակության ընդարձակումով ստացել է «երգ» բառի իմաստը, ասլա «անտունի» բառի նշանակությունն էլ ընդարձակվել է, և այդպես կոչվել են ամեն տեսակի հայրեններ, հայրենի շափով հորինված ամեն բանաստեղծություն»: «Անտունի ասել, նշանակել է նույնը, ինչ որ հին տաղերի մեջ «հայրեն ասել»¹¹:

Մ. Աբեղյանը նույնիսկ տողատակի մի ծանոթության մեջ նշում է, որ Կոմիտասը «Սիրոս նման էր» ժողովրդական եր- գը վերնագրել է «Անտունի»: «Դա թյուրիմացության տեղիք է տալիս: Այդ երգը հայրենի շափով չէ և բնավ Ակնի անտու- նիներից չէ»¹²:

Հայրենները կազմված են 7—8-վանկանի ոտանավո- րից: Օրինակ՝

Ժամ ժամ զիմ զարիսյութիւնս

Նո հիշեմ ու հստիմ ու լամ. (հայրեն)¹³:

Կամ՝

Ինչո՞ւ դուն խարիւղ մեռար,

Որ տուին հեղըդ դրամով (անտունի)¹⁴:

Իսկ Կոմիտասի ձայնագրած երգը 10 վանկանի է.

Սիրոս նման է էն փըլած տներ...:

10 Մանուկ Աբեղյան, Գուսանական ժողովրդական տաղեր, Երևան, 1940, էջ 15:

11 Նույն տեղում, էջ 16:

12 Նույն տեղում, էջ 16:

13 Նույն տեղում, էջ 203:

14 Նույն տեղում, էջ 489:

Զարմանալի է, որ Թեքեյանը ևս գրում է ոչ թե հայրենի չափով, այլ ազատ, ուրիշ չափերով (օր. 14 վանկանի): Սա հենց ցույց է տալիս, որ և՛ Կոմիտասի (չնայած երգը կապի է բերել Աբեղյանը), և՛ Թեքեյանի մոտ, բոլոր էություն, տվյալ դեպքում ձևը դեր չի խաղում: Անտոնիի ձևական կողմից նրանք վերանում և շեշտը դնում են նորա բովանդակության վրա, իսկ բովանդակությունը ինքնին պանդուխտի երգ է նշանակում է: Թեքեյանը, այո, անտոնի է գրում, բայց իր սեփական անտոնին, որը յուրակերպ է հնչում: Այն իր անհատական դրոշմով Կոմիտասի ստեղծագործության նման տարբերվում է հայրենատիպ անտոնիներից:

Թեքեյանը ոչ միայն չի կրկնում, այլև չի ոճավորում «Անտոնին»: Իսկ չէ՞ որ և՛ անտոնիի, և՛ ընդհանրապես միջնադարյան ժողովրդական երգի ոճավորման օրինակներ կան: Այսպես, Դեմիրճյանը «Վարդանանքում» հրաշալի կերպով ոճավորում է միջնադարի որոշ երգեր, որոնք և՛ նման են միջնադարյանին, և՛ միաժամանակ ատես ինքնուրույն են: Դեմիրճյանը ժողովրդական աղբյուրին ավելի մոտիկ է, քան Թեքեյանը: Թեքեյանը բովանդակությունը մշակելով, անշուշտ բերում է մի ձև, որը շատ է հայտնի, բայց մեղանում ինքն է առաջինը, որ այդ ձևով անտոնի է գրում: Ինքն է առաջինը «սխալ» կատարում: Դա ձևի որոշ խախտում նշանակում է: Հեղինակը կանոնական սահմանից դուրս է գալիս, թեև պահպանում է միայն իրեն ինքնահատուկ խնամված ձևը: Եվ այսպիսով «անտոնի» հասկացությունը, Կոմիտասի նման, Թեքեյանը ավելի է լայնացնում:

ՎԻՊԱԿԸ ԵՎ ՎԵՊԸ

Եվ ահա Թեքեյանը Փարիզում է: Նա հաճախում է «Ֆլորիա» ձառարանը, լինում Լատինական թաղամասի «Լա Սուրս», «Տ' Արքուր» և «Մոն Սեն Միշել» սրճարաններում, որտեղ պարբերաբար հավաքվում էին հայ մտավորականները՝ Ա. Չոպանյանը, Ավ. Իսահակյանը, Զ. Նսալյանը, Շ. Շահնուրը, Բ. Թովալյանը և ուրիշներ: Այդտեղ Թեքեյանը ևս մասնակցում էր կյանքի զանազան հարցերի, մանավանդ դրականության և ազգային քաղաքականության մասին բանավեճերին: Նա շրջապատված էր գրչեղբայրներով: Այնուամենայնիվ, նա Փարիզում էլ մենակության ուժեղ պահեր է ապրում: 1924-ի հունվարի 19-ին նա գրում է Սյուրմեկյանին. «Իմ զգացական կյանքս է որ զիս կը տանջե այս մեծ քաղաքին մեջ՝ ուր թեև առաջ ալ ապրած էի, բայց երբեք այսքան մենակ, այսքան օտար զգացած չէի ինքզինքս, այսքան զրկված ամենադուրիս զորովե մը՝ շուրջս զույգերու շուրջած սիրո և ուրախության անդադրում տեսարանին մեջտեղ»¹⁵, նա ցավադնորեն նշում է, որ կյանքն անցնում է, ներքին կարողությունները սպառվում, մինչդեռ այլ պայմանների դեպքում, ինչքան լավ բաներ կստեղծեր:

Հայաստանի միջազգային լիզայի հրավերով Թեքեյանը 1924-ին մեկնում է Ժնև, մասնակցելու հայոց խորհրդակցա-

¹⁵ «Վաճառ Թեքեյանի համալիրը Լ. Զ. Սյուրմեկյանին», Նյու-Յորք. 1956, էջ 49:

կան համաժողովին: Այդտեղ քննվում էր գաղթականների և որբերի վիճակը, նրանց օգնություն և ապաստան տրամադրելու հարցը՝ Հայաստան մեկնելու համար: Համագումարի նպատակներից էր օտարության մեջ ապրող որբերին հայ պահել, շփողնել, որ ձուլվեն և հայ գաղթականների միջև նյութական ու բարոյական կապը ամրապնդել և կենտրոնական մարմին ստեղծել: Որոշվում է ծրագիր կազմել, հայերին ճանաչել տալ մյուս ժողովուրդներին, ինչպես նաև արխիվալին նյութերի հիման վրա հայկական վերջին 10 տարվա պատմությունը գրել:

Թեքեյանը իր սանիկին գրած նամակներից մեկում փայտվում էր մայր հայրենիքում՝ Հայաստանում, ժողովրդի համար ապրելու և աշխատելու անկեղծ ցանկությունը: Այդպես է խորհուրդ տալիս 1923-ին Սյուրմեկյանին: Վերջինիս ծրագրերի իրականացումը նա տեսնում է «Հայաստանի մեջ և հայության ծառայելուն մեջ»: «Ուրիշներ, որոնց հոգին ավելի աղքատ է, նվազ տարածվելու ընդունակ և հետևաբար ավելի բիշով գոհացող, իրենց նպատակ կրնտրեն մասնագիտություն մը ձեռք բերել և դրան կը կիրառեն ուր և ինչպես որ ըլլա, ապրելու և ապրելու պղտիկ հաճույքներն ստանալու համար: Դո՛ւն Հայաստանի մեջ «ծառեր տնկելով» միայն կրնաս «ինքդիւնքդ ըլլալ, և Հայաստանի մեջ «ծառ տնկելը» կը հասկնաս անշուշտ հայ սրտերուն մեջ» ազնվության և սիրո ու հայ միտքերուն մեջ ճանաչումի— բոնիտեանս— և լույսի հոնտեր ցանել, որոնցմով ու որոնց մեջտեղ միայն պիտի կրնաս բարձրագլուխ քալել, ծառերուն, և հունտերուն քիչ առ քիչ աճիլն ու ծլիլը տեսնելով: Նրանի քեզի որ կրնաս անոնց շուքն ու պտուղը հուսալ»¹⁶:

Մարդու երջանկության հասկացությունը Թեքեյանը տեսնում է ժողովրդի երջանկության, սեփական ձոխությունը ժողովրդի ձոխության հետ նույնացնելու մեջ: Նա ցավով խոստովանում է, որ հատկապես երիտասարդությունը հայրենիքի

16 Նույն տեղում, էջ 33—34:

դադարաւորից հետո է կանգնած և իրավացի քննադատում է նրա սխալ ընթացքը: «Դժբախտաբար... դժբախտաբար... ես ալ տեսա, որ ընկերներդ, գրեթե բոլորը որոնց հետ քիչ մը մոտեն հարաբերություն ունեցա, հայրենիքի գաղափարը ծալլած մեկ կողմ դրած են, ո՛չ կղզւան իրենց անձին, իրենց ապագային հետ անոր սերտ առնչությունը ոչ ալ անոր ինքնին ներկայացուցած ցավի և հուշի գեղեցկությունը կըմբռնեն: Իրենք իրենց համար միայն՝ կուզեն մեծնալ, հասնիլ, փրկվիլ: Տեսնելով, որ հավաքականութենէն տուժած, անոյ պատճառով զոհված ինչ այնքան՝ կը կարծեն թէ անոր օգնությամբ, անոր ֆատուցմամբ զարգանալ-դորանալէ ետք, ալ իրենց բախտը անկէ դատելով կրնան հանգստանալ, կրնան նոր վտանգներու չմատնվիլ: Բայց դուն ո՞րքան լավ կղզաս թէ հիմնովին սխալ է ասիկա ու ասոր հակառակն է ճիշտը: Դուն պետք է գրեւ անոնց, ոգևորես ու շիտակ ճամբուն մեջ տես զանոնք, մանաւանդ հիմա՝ որ ես վերջապէս, շատ դժվարութենէ և գրեթէ հուսալքվելի վերջ, ի վիճակի եմ անոնցմէ լավագոյններուն օգնելու»¹⁷: Պետք է հիշել, թէ ինչ ժամանակ են գրված այս տողերը: Հայրենիքը նոր-նոր ոտքի էր կանգնում և բուժում սեփական վերքերը, բայց դրսիցի ու ցան բեկորներին ստիպւում էր անհետ կորչելու և ձուլման վտանգը: Հեղինակավոր բանաստեղծի հայրենասիրական, քաջալիրական խոսքը ոգևորող և սիրտին-կազդուրին նշանակություն ունի: Սակայն նա ոչ միայն խոսքով էր հայրենասեր, այլ գործով: Նա որոշ մարդկանց միջոցով (Ա. Երզնկյան, Կ. Զարյան) տեղեկություններ է խնդրում մայր հայրենիքից: Նրան հետաքրքրում են Հայաստանի վիճակի, ազգային պահպանութեան ու զարգացման, նոր գաղափարների, գրականութեան և այլ հարցերի վերաբերյալ տվյալները: Զէ՞ որ նա հայրենիք գալու համար ուզում է լինել նախապատրաստված. և ոչ անտեղյակ մեկը:

1925-ի նամակներից մեկում դարձյալ նա գրում է Սյուր-մեկյանին. «Քեզ Հայաստան կը հրավիրե՞ն արդեն: Ինչպի՞ս:

¹⁷ Նույն տեղում, էջ 39 (1923, 15 մայիս):

Ուրեմն կերթանք կոր, ե՞րբ: Ու չմոռնաս ըսելու թե հետո մեկը պիտի առնես Եգիպտոսեն, որ ոչ ոքի թշնամի է այնտեղ և ամեն պարապաշի մեջ շատ բարեկամ է հայ երկրին ու ժողովուրդին»¹⁸:

Այսպես կարող է մտածել ու գրել միայն հայրենակարոս մարդը: Ու ոչ միայն ինքն է պատրաստվում Հայաստան դալու, այլև աշխատում ուրիշներին ևս նույն խորհուրդը սալ: Եվ երբ խոսք է լինում նրան Կիպրոսի Մելքոնյան որբանոցներում խնամակալ նշանակելու, խորհուրդ է տալիս, որ Զավենք ևս իր հետ աշխատի այնտեղ, որբերին հայրենասիրություն ներշնչի, իսկ ասլա Հայաստան կգնան, «հոն մեծ և պղտիկ տղոց մեջ աշխատելու, անոնցմե առնելու և անոնց տալու համար մեր լավագույնը»¹⁹: Հողը, սեփական հողը, — ահա նրան ոգեշնչող կարևոր սկզբունքը: Միայն այդ հողի առկայությամբ է, որ մարդ յուրայիններին «իր կրցածին լավագույնն ու մեծագույնը կուտա»:

Հիրավի, մեր առաջ կանգնում է ոչ միայն բանաստեղծը, այլև աչքվող մարդը՝ հայրենասերի ողջ հասակով: Նա սրտի խոր թրթիռով է տպրում հայրենադարձության բաղձալի պահը:

1926-ին նա նորից Եգիպտոսում է, խմբագրում է «Արևը», ընտրվում տեղի քաղաքական ժողովի անդամ, լինում նրա ատենապետը:

* * *

20-ական թթ.-ին լույս են տեսնում Թեքեյանի արձակ և դրամատիկ նոր գործերը: Այդ գործերում, նոր շրջանում, նա հիմնականում շարունակում է առաջին շրջանի արձակի հայրենասիրական գիծը:

Երկրորդ շրջանում, ի տարբերություն առաջինի, հեղինակն անցնում է ծավալուն ստեղծագործությունների (վիպակ, վեպ):

18 Նույն տեղում, էջ 79:

19 Նույն տեղում, էջ 81:

Թեքեյանը դրամատիկական և արձակ ժանրերում հատկապես 20-ական և հետագա թթ.:-ին հայ ազգային ազատագրության և թուրքական հեղափոխության հարցերին է անդրադառնում:

1922 թվականին տպագրված «Մայրերը» պիեսը 1908-ի հեղափոխության օյերի մասին է²⁰: Հետաքրքրական է հեղափոխության նկատմամբ Թեքեյանի վերաբերմունքը: Ինչպես Ե. Օտյանը, նա ևս հեղափոխության դադարարը չի ծաղրում, այլ նրա վարկաբեկողներին: Մի՞թե «Հեղափոխության մակաբույծները» հեղափոխության դադարարը վարկաբեկողների դեմ չի ուղղված, նրանց մերկացումը չէ: Թեքեյանը Օտյանի պես հեղափոխությունը լավ բան է համարում, բայց միաժամանակ դադարարը դեռ չի նշանակում իրականություն: Իսկ իրականությունը պատրաչից է: Ահա այդ պատրանքների ցնդումն է տրվում և «Մայրերում»: Սկզբից ևեթ խոսք է լինում «մաքուր հեղափոխականների» մասին: Եվ թաղամասի մերկությունը տեսնող անդերսենյան տիպի մի մանկան բերանից միամտաբար թռած հարցը, որն ուղղված է հենց իր սիրասուն մայրիկին, ինչ-որ իրոնիա է մտցնում էությունում: Պիեսի հերոսներից մեկը՝ Արամը, հեղինակի դադարաբաշխն է, «մաքուր հեղափոխական», բայց նա խորապես հիասթափված է: Միաժամանակ այս հոգեբանական էությունից ցուցադրմամբ հեղինակը ուզում է մարդկանց մեջ մարդը տեսնել, միմյանց նկատմամբ սրտակիցն ու կարեկիցը դտնել, ինչպես այդ մայրերն են իրենց որդիների նկատմամբ:

* * *

Թեքեյանի արձակում հետաքրքրական էջ է «Մարք Ֆուրբուսի արկածը»: Վերնագիրը թերևս հուշում է, թե վիպակը ինչ-որ արկած է պարունակում: Վիպակի էքսպոզիցիան ևս այդ է ցույց տալիս: Եզդսուտոսի Աղեքսանդրիա քաղաքի փո-

20 Տե՛ս «Բարձրավանդ», Կ. Պոլիս, 1922, ա:

ղոցներից մեկում, սեպտեմբերի մի երեկո, անցորդները տեսնում են 35-ամյա մի մարդու, անշարժ ընկած մայթի եզերքին։ Նրանցից երկուսը ուղում են բարձրացնել մարդուն։ Վերջինիս դեմքը արյունոտված է, աչքերը փակ։ Նա միայն լսում է արաբերեն, ֆրանսերեն, հունարեն բառեր։ Նրան տանում են մոտիկ եվրոպական հիվանդանոցը։

Թվում է արեւածը պետք է շարունակվի, բայց ինտրիգոզ մոմենտը նոր արկած չի ծնում։ Եթե «Մայրերը» դրամատիկական էսյուդում հեղինակը հեղափոխության բարոյական-հոգեբանական մոմենտներն է փորձում իմաստավորել, ապա «Մարք Ֆուրթունի արկածում» շարունակում է մտքերը հայ հեղափոխության վերաբերյալ։

Հեղինակն օգտագործելով ինքնակենսագրական փաստը, փորձում է ստեղծել վիպակ՝ նվիրված ազգային շարժման գործիչներին։ Նա պատրաստվում է բացելու գլխավոր հերոսի՝ Մարքի բնութագիրը։

Ինչո՞ւ է հեղինակը Մարք Ֆուրթուն, «քաղղեական քլուպի» անդամ կոչել հերոսին։ Վիպակը հրատարակվել է 1922 թվականին, Պոլսի «Բարձրավանք» հանդեսում։ Խնդիրն այն է, թե ի վիճակի՞ էր նա հայ ազգային հարցերի վերաբերյալ որևէ բացահայտ բան տալել քեմալական շարժման հայ ժողովրդի համար ազդեցություն օրերին։ Եվ ահա, հուզող մտքերը ավելի ազատ դրսևորելու համար նա ընտրում է այլաբանություն մեթոդը, «եղույրոսյան լեզուն»։ Նա փոխում է գործող անձանց ազգությունը, բայց չի մոռանում նրանց ազգային գործունեությունը։ Այնուամենայնիվ, քաղղեական ազգային գործիչների անունների ներքո, պետք է հասկանալ հայ ազգային գործիչներին։

Հեղինակը, մի կողմից ընդգծում է Ֆուրթունի դեմ կատարված մահափորձը — ազգային անհամակիրների կողմից, մյուս կողմից՝ շեշտում նրա նկատմամբ օտարազգիների հոգատարությունը։ Եվ տուժածի հոգեկան կապը նրանց հետ սկսվում է հենց այստեղից։

Հեղինակը հերոսին խոհի միջոցով, ասոցիատիվ կերպով շարկապում է անցյալի հետ, պատմողական ձևով, ման-

րամասներով այդ անցյալը բերում հասցնում է կատարված դեպքի ժամանակին, և դեպքից կամուրջ գցում ու հասնում հիվանդանոցային վերջին վայրկյաններին: Հոգեբանորեն հիմնավորված է, երբ ուշաբերված Մարքը դարձանում է, շսելով սեփական խոսքը: Իսկ երբ օտարը նրան ճանաչում է անունով և զործով, ճանաչվելու հայտնությունը նոր աղ-
զակ է, որ նա վերագտնի ինքն իրեն:

Հիվանդանոցում նրան շրջապատում է խաղաղությունը: Բայց դա կարծես սարսուռն է. խաղաղությունից զգում եւ հիվանդանոցային վիճակը: «Վախկոտ ու դյուրաբեկ խաղա-
ղություն մըն է՝ խեղդված ձայներե և սառած շարժումների, կաղմված, իրերու երեսը բռնած բարակ խավ մը՝ որուն ներքե հեծություններ կան ու զալարումներ, որ ամենափոքր ձայներովն արձագանք կուտա և աղաղակներու, ահաղա-
ղերու պես կը մեծցնե, կընդլայնե զանոնք...»: Սա ինչ-որ պատահական նկարագիր չէ, այլ ինքնին գալիս է լրացնում Ֆուրթունի հիվանդական վիճակը, ներհյուսվում նրա հոգ-
նությանը և ցավին: Բժշկի սենյակը տանելու պահին, հի-
վանդին հիվանդանոցի միջանցքը շատ երկար է թվում: Սա էլ հոգեբանական է: Եթե առաջին դեպքում նրա տկարու-
թյունն ու հոգնությունն է շեշտվում, ապա այդ հոգնությու-
նից ծայր է առնում և ինչ-որ բնազդային անհամբերություն,
սպասողականություն:

Հոգեբանական մի այլ շտրիխ էլ կարևոր է: Հիվանդի աչքերը վիրակապված են, նա չի տեսնում, այլ լսում է միայն:

Վիպակի առանցքային հարցերից մեկը հայրենիքի հարցն է: Սկզբում արհեստական մոմենտ չկա, սյուժեի հյուսվում է բնականոն կերպով: Զուտ նկարագրական, բայց և չափազանց կարևոր է հատկապես Մարքի հետ ընկերների հանդիպումը: Վերջիններս ներկայանում են իբրև ազգային գործիչներ: Թվում է, թե գրողը տվյալ դեպքում փրական նա-
խատիպեր ունի, որոշ կերպարային առանձնահատկություններ վերցված են անմիջորեն կյանքից: Ահա, Միր Մատան 50-

ամյա, բանտ ու աքսոր տեսած, բայց «անայլայլ լավատես» մի անձնավորություն, քաղաքական դատի գործիչներին մեկը: Միր Մատան իր ակադեմիկ լրջության հետ չի կորցնում նաև բնավորության մանկական անմիջականությունը, որը նրա լավատեսության աղբյուրներից մեկն է: Ժան Լյուքը Մատայի տարեկիցն է, աղգային ազատագրության դատի առաջին գինվորագրվածներից մեկը, միշտ էլ եղել է «սպառնիչին վրա», տարագիր է: Յ-րդը՝ Պեն Սուրեն է— Մարքի համաքաղաքացին և դպրոցակիցը: Մյուսները նոր մարդիկ են: Միք Ալթունը— մի առևտրական, որ ուզում է սեփական դրամով օգտակար լինել աղգային դատին, Սերկիսը՝ բանաստեղծ, որի համար կանաչի սիրո հետ «նույնքան նվիրական էր հեռու թողնված հայրենիքին» սերը: Ծ-րդը յուսանող է: Սրանք բոլորը պաշտօնական համախոհներ են, սակայն դեռևս սոսկ սխեմաներ: Դեռ գրողի հայտարարություններն են լավում: Դեռ գործողությունը նոր է սկիզբ առնում, դեռ շատ բաներ միայն ընդհանուր խոսքեր են մնում և գործողության մեջ պետք է իրենց հիմնավորումը ստանան, հատկապես հայրենասիրական-աղգային այն գծերը, որ թվում է այս վիսրակի հիմնական առանցքը պետք է լինեն: Բայց ցավոք, վիսրակն ընդհատվում է: Ի՞նչ ուղղությամբ էր վարճանալու այն: Հեղինակը հոգեբանական վերլուծմամբ է առաջ ընթանում: Բայց արդյո՞ք նա մինչև վերջ ամուր ցնամենտելու է Մարքի գիծը ընկերների գծին: Ինչպե՞ս է ընթանալու կոնֆլիկտի վարճացումը, ո՞ւմ կողմն է հեղինակի համակրանքը: Այս բոլորի վերաբերյալ ոչ մի խոսք չկա:

Թղթի վրա մնացած սեպորությունները ոչ մի նոր բան չեն ավելացնում վիսրակին :

Վիսրակը կիսատ է մնացել «Բարձրավանդի» ընդհատվելու կապակցությամբ:

* * *

1911-ին «Ամենուն տարեցույցում» տպագրված ինքնակենսագրականում, Թեքեյանը գրում է, որ պատրաստում է

նոր բանաստեղծությունների ժողովածու «Հարալեզք» վեհ-
նագրով (մեր կարծիքով, դա «Հրաշալի հարություն» ժողո-
վածուն է), ինչպես նաև նորավեպեր: Նա խոստովանում է,
որ զրեկու է մի վեպ հայ հեղափոխություն կյանքից: Իսկ հետո
էլ ավելացնում, թե ժամանակի ընթացքում տեղի է տալիս
վեպ զրեկու մտադրությունը: Գուցե դա պայմանավորված էր
այն բանով, որ դրողը ղեռ ապրում էր սուլթանիզմի մղձա-
վանջային տալիսությունները և ի վիճակի չէր իր մտքերը
համարելու:

Միայն ուշ շրջանում լույս տեսավ վեպը, որը կոչվում է
«Եթե Տերը կամենա»: Այդ ծավալուն երկը, որպես թերթին
հրատարակված է «Արևի» մեջ, իսկ հետո առանձին գրքով²¹:

Թեքեյանի վեպը բավականին զիջում է մանավանդ արև-
մըտահայ նախորդ շրջանի վեպին (Նրուխան, Կամսարտեան,
Օտյան և այլն), բայց տվյալ շրջանի մտքերն ու ղեկավարներն
ամփոփող մի հետաքրքրական օրինակ է:

Վեպի թեման անմիջաբար կապվում է Պոլսի և Անգլիայի
հայ առևտրական խավի կյանքի հետ: Գրողը ապրել է Պոլ-
սում և Անգլիայում, քաջատեղյակ է այդ կյանքին և ձեռքի
տակ եղած նյութերի հիման վրա ստեղծել է այդ վեպը:

«Եթե Տերը կամենա»-ն կարելի է կոչել վեպ-խրոնիկա,
որն ընդգրկում է երկար մի ժամանակամիջոց, 1877—78 թթ.
ռուս-թուրքական պատերազմից մինչև 1905 թվականը:

1877—78 թթ-ի ռուս-թուրքական պատերազմի օրերը լի
էին հուզումներով և սպասումներով: Ռուսական բանակը
հաղթորեն մտել էր Սան-Ստեֆանո: Հայությունը մտածումը
ներա կողմն էր: Պոլսի հայությունը երկու հակադիր տրամա-
դրությամբ էր տոգորված: Առևտրականները, վաճառականնե-
րը, խանութպանները հարստանում էին պատերազմից, իսկ
հայրենասիրական տրամադրություններով տոգորված խավի
ազգային ազատագրության բուն հույսեր էր կապում այդ
իրադրության հետ:

21 Տե՛ս Վ. Թեքեյան, Ամրոջական երկեր, Ե. Ե., Գահիրե, 1949:

Ալզաշին այդ տրամադրությունների խլրտումներն է փոր-
ձում ներկայացնել Թեքեյանը: Բայց պետք է ասել, որ նրա
մոտ գրեթե բացակայում է էսնաֆ ընդդիմադիր խավը:

Վկայում թերևս ալզաշին հարցերի մասին խոսք կա,
բայց դա խոսք էլ մնում է:

Երկը իր էությունը նկարագրական-պատմողական բնույ-
թի է:

«Եթե Տերը կամենա» վերնագիրը ոչ այլ լինչ է, եթե ոչ
Հակոբ Գրաթյանի մտորումը: Վիպական կենտրոնում է նրա
ընտանեկան պատմությունը: Սակայն առանց կապերի և
առնչությունների Հակոբ Գրաթյանի ընտանեկան առնչությու-
ններն ու շփումները պետք է առաջ բերեն սուր և բարդ պա-
հեր: Բայց հեղինակը կարծես խուսափում է բարդ վիպական
կոնֆլիկտներից:

Թվում է, կոնֆլիկտը ինչ-որ չափով պետք է ստեղծվեր
Գրաթյանի և Մարտիկ աղայի միջև:

Սակայն համահարթվում է կոնֆլիկտը: Գրաթյանի անձ-
նական բարձրացումը հեշտ ու հանգիստ է կատարվում:

Մալտիկ աղա և Մարիցա գծում ևս կոնֆլիկտը համա-
հարթվում է: Էլ չենք ասում Մարտիկ աղա—Գրիգորյան—
Տիրան գծի մասին:

Հեղինակը սերտ կասկերով չի ցեմենտում Գրաթյան—Մար-
տիկ աղա և այլ գծեր, չի ստեղծում վիպական մի կուռ ամբող-
ջություն: Փաստորեն միևնույն երկի մեջ երկու վեպ է պատ-
մըվում: Խստապահանջ արվեստագետը, որպիսին Թեքեյանն է,
բանաստեղծության մեջ, ծավալուն վեպում կորցնում է ինք-
նատիրապետման մոմենտը և առաջանում են կոմպոզիցիոն
ու սյուժետային հեղհեղուկությունն ու փխրությունը:

Ինչևիցե. կոնկրետ Հակոբի և Սյուզաննայի գիծը, բարդու-
թյուններ չունենալով հանդերձ, առանձին շտրիխներում հե-
տաքրքրական է:

Հեղինակը սկզբում ուղղակի պատմում է Հակոբի ընտա-
նիքի մասին, անդրադարձ կատարում դեպի մերձավոր անց-
յալը: Երբեմնի բարեկեցիկ Գրաթյան տան երկու որդիները

մեռնում են: Կրասեր որդին՝ Հակոբը, Մանչեստրի առևտրական տունը փակելով, մեկնում է Պոլիս և սկսում վարել այն-տեղի տունը:

Այսպիսի շրջադարձային պահերից էլ սկսվում է վեպը: Ահա Հակոբի ընտանեկան միջավայրը՝ մայրը, քույրը, եղբոր կրներ և երեխաները: Ընտանիքում ավելանում է նաև ծանրախոհ, որոշ չափով համակրելի անգլոսահին: Հակոբին պետք են ընտանիքի և կնոջ աջակցությունն ու ղոհողությունը՝ իր ծրագրերն իրագործելու ճանապարհին: Հակոբը սկզբից էլ սառնասիրտ է ու գործունյա: Նա Գրաթյան տան գործերը դասավորում է, ընկերանալով Սևրպոսյանի հետ, նախկին Գրաթյան տունը Գրաթյան և Սերպոսյան առևտրական ընկերություն կոչում: Այդ ընկերության հաշվին վճարում է Մարտիկ Սլադկոյանի պայտքը: Հակոբը նպատակներ ունի: Մարտիկ աղան՝ նույնպես: Հակոբի ներքին բնազդը թեևագրում է չղժգոհել Մարտիկից, քանի որ նա ազդակ է եղել ստեղծված ղրությունից ելք փնտրելու և նոր ընկերություն կազմելու, ավելի լայն ասպարեզ թևակոխելու համար: Որքան էլ հոգեբանորեն ստույգ, սրանով հեղինակը քարտերը բաց է առնում և ասում, որ նրանք հանդիպելու են: Այսպիսի արհեստական կաշկանդվածության մեջ, այնուամենայնիվ, հեղինակը Հակոբին ներկայացնում է որոշ գիպով զծերով: Նպատակի իրագործման ճանապարհին, նա խտրություն չի դնում միջոցների առջև: Մեր կայծիքով, նրբանկատ է Թերեյանը: Նա չի ասում, թե ինչպիսի բարոյական արատներով է պատում մարդկային հոգին, երբ մարդը գործնական է:

60-ամյա Մարտիկ աղան 26-ամյա Մարիցային ուղում է կնուլյան: Հակոբի մայրը՝ Վարդենին, ղրության անկանելիությունն այսպես է արտահայտում. «Աղջիկս ձեռքով այրեմ»: Մարիցան և Մարտիկ աղան տարիքային առումով շատ են անհամապատասխան: Ի՞նչ դիրք է բռնում Հակոբը այդ դեպքում: Նրա մորն ուղղած խոսքում թաքնված է կնթիմաստը. «Նս միայն իմացուցի՛ր եղի, չըսի որ տունք»²²:

22 Նույն տեղում, էջ 31:

Այստեղ առկա է այն խորը շահագրգռվածությունը, որ ներքուստ այրում է նրան, արտաքին սառնությունն սառույցի շերտի տակ: Բայց հոգեբանորեն նա լավ է հասկանում նաև մի այլ բան: Շատ լավ գիտե, որ քույրը Հակոբի հոգսը թեթևացնելու համար պետք է կատարի այդ քայլը: Այստեղ ոչ թիանկեղծ, հարազատական զգացումն է գործում, այլ ներքին, անտես հրամայական օրենքը: Քրոջ ամուսնությունը տվյալ դեպքում նրան կօգնի: Չնայած դրան, նա փորձում է աղելիլ երեւալ: Հոգեկան այդ երկճեղքումը տվյալ դեպքում անհրաժեշտ է, որովհետև կերպարն առանց դրա շատ ավելի միագլիծ ու միագույն կլիներ: Եվ այլ ելք չի գտնում, եթե ոչ արդարացնել Մարտիկին. «Դեռ վաթսուն չկա եղեր, այլ հիսունինը»²³: Մինչդեռ, օրինակ, չի տեսնում ընկերոջը, որը Մարիցային սաղական, հարմար զույգ կկազմի: Հակոբը ձգտում է այդ միությունը գլուխ բերել, թեև ձևանում է անտարբեր. «Ես ո՛չ կողմեմ, ո՛չ ալ չեմ ուղեր»²⁴, իսկ անմիջապես հետո իր նկատառումը ավելացնում. «Ամուսնացողը եւ չեմ, քույրս է: Եթե ինքը կը փափագի հարուստ և հանգիստ ապրիլ՝ մենք ոչ մեկ իրավունք ունինք տարիքի կամ ուրիշ այդ տեսակ պատճառներով իր բախտին ալոգելք ըլլալ: Մարտիկ աղան սունվադն հիսուն հազար ոսկիի տեր է»²⁵:

Արտաքուստ թվում է, թե նա քրոջ բախտով է շահագրգռված, նրա մասին է մտածում: Բայց ինչպե՞ս: Արդյո՞ք սերը ոսկով են զնում: Այդտեղ անձնական շահագրգռվածությունն է խոսում: Հակոբը մտածում է Ալակյոզյանի հարստությունը ծառայեցնել իր նպատակներին, նրա մահից հետո «ավելի մեծ հարուստ մը ըլլալ Պոլսո մեջ»²⁶: Նա արդեն Մարտիկ Ալակյոզյանին «քեռայր» է կոչում, չնայած նրա հետ դեռ ոչ մի կապ չունի: Հակոբի եղբայրական զգացումը միայն երկ-

²³ Նույն տեղում, էջ 32:

²⁴ Նույն տեղում:

²⁵ Նույն տեղում:

²⁶ Նույն տեղում, էջ 34:

վայրկյան է տևում, իսկ փայփայած ծրագիրը նրա մեջ լռեց-
նում է այդ ղգացումը: Իսկական գործնական մաշտոլ հողե-
րանություն: Հանկարծահայտ մարդկայինը տևելի է տալիս
անմաքդկայինին, հարստանալու, հղթրանալու ձգտումին:

Ինչ վերաբերվում է կնոջ՝ Սյուզաննայի նկատմամբ ունե-
ցած վերաբերմունքին, ապա Հակոբի զբաղվածությունը
նպաստում է նրանց մտերմական կապի սառչելուն: Հակոբն
ինքն է մեկուսանում և հեռանում նրանից: Որոշ դեպքեր,
օր., կնոջ ալկոհոլիկ լինելու փաստի հայտնաբերումը, նպաս-
տում են նրանց միջև բացված անդունդի խորացմանը: Հակո-
բը հուզված է, նրա արժանապատվությունը վիրավորված այդ
փաստից: Բայց հպարտության համար նրանք աշխարհի ա-
ռաջ պետք է ունենա ցույց շտան: Քաղքենի բուրժուալի
տիպական մատածություն: Նա վերքի պալարը չի կտրում ու
նեւտում, այլ թաքցնում է, իսկ դա վերքն ավելի է խորացնում:

Տվյալ դեպքում, կնոջ օտարազգի լինելու հանդամանքը
չէ, որ զբաղեցնում է հեղինակին: Վերջինս չի մտածում, թե
օտարազգին հայի հարստությունը կարող էր տանել, ինչպես
«Քառսում» Շիրվանշահեն էր մտածում: Այստեղ հարցը այլ
ձևով է դրվում: Հրաշալի ամուսինները կարող են միմյանցից
սառչել տալքերի հակումներ, վարք ու բարք ունենալու պատ-
ճառով:

Հակոբը կնոջն է հանձնում որդուն՝ Արսենին, որին մայրը
անդլիական դպրոցում կրթելով բուրժուական օտապացնում է: Նա
օտարի՝ Սերպուշանի հետ ֆիրմա է կազմում, իսկ սեփական
որդուն հեռացնում է և նրա նկատմամբ ունեցած սերը՝
աղքատ, հայ վարժարանում կրթված էլզայի վրա է փոխում:
Իսկ ո՞ւմ էր թողնելու Հակոբը հակայական հարստությունը:
Արդյո՞ք ժառանգության հարցին առևտրական բարձր խուլի
ներկայացուցիչը այդքան անտարբերությամբ կնայեր: Նա ի
վիճակի էլ չէր լինի այդքան անտարբերությամբ մոտենալու
սեփական որդու ճակատագրին, մանավանդ որ սկզբից ևեթ
նրա նպատակն էր տղա ունենալ և նրան կրթել հայ ոգով:
Բայց ոչ ձևի համար, այլ հատուկ նպատակի: Այդ շափաղանց

գործնական մարդը իր խսկական արամաբանությամբ զարգանալու փոխարեն, սկսում է կրավորական դիրք բռնել: Նա տեսնում է. «Տերը այսպես կամեցավ»: Ինչպե՞ս է, որ նա այսպիսի ֆաթալիստական, համակեղսողական կարծիքի է հանդուս, բաց տչքերով, օրը ցերեկով իր խսկ ձեռքով ասպադան խորտակում:

Որքան ավելի հանգամանորեն է Թեքեյանը պատկերում Հակոբի ընտանեկան կենցաղը, այնքան ավելի մակերեսային է նրա բարոյական քայքայվածությունը ներկայացնելիս, երբ երրորդ անձերի է դիմում: Դրանք դժգույն են և կոնկրետ առնչությունների մեջ թույլ դեր են կատարում: Մի քանի սիրային հանդիպումներից հետո, Տյուրուկը փաստորեն դառնում է տան տիրուհի: Արդյո՞ք սա տիպական է Հակոբի համար: Արդյո՞ք քարացած բարքերի պայմաններում հեշտությամբ գեղջևուհին դեսլի բարձր հասարակություն կգնար: Փորձենք հիշել Գ. Զոհրապի սպասուհի հեթոտուհիների («Փոստալ» և այլն), որոնց տերերը միայն բոպեական հաճույքին էին զոհաբերում, իսկ հետագայի համար չէին մտահոգվում: Հակոբը կարծես հակառակն է անում: Եթե նա ընդունում է Տյուրուկին, ապա պաշտոնական հասարակությունը կընդունե՞ր: Արդյո՞ք Հակոբից այդ հասարակությունը հրես չէ՞ր թեքելու: Այս հարցին հեղինակը պատասխան չի տալիս:

Սրան սրետք է ավելացնել նաև մի ուրիշ կողմ, որ մեր կարծիքով, նույնպես անհամոզիչ է: Այդ Հակոբի ազգային գործունեությունն է: Ամուսնական կյանքում անհաջողություն էրելով, նա փորձում է ազգային գործերում գտնել սփոփանք և մխիթարություն: Արդյո՞ք առևտրականը, որի նպատակն է հաքստությունը նոր հաքստություն ավելացնելը, կմտածեր ազգային գործերի մասին: Հակոբը վաղուց էլ անցել աշակերտական երազների տալիսները: Որպես գործնական անձ, նա ազգային հարցերի մասին մտածելու ոչ ժամանակ և ոչ էլ ձգտում կունենար: Նա իդեալիստ չէ: Եվ նրա դավաճած ազգայնությունն էլ բոլորովին այլ բան է, քան այն, ինչ նա է խորհում, էլ չենք ասում՝ Տիգրանը: Իսկ նրա և Գրիգորյանի միջև

եղած կապը բոլորովին այլ է, հաստիրական շահը աչքի առաջ ունի, որ ներկայացվում է որպես ողջ ազգին վերաբերող մի բան: Սա ավելի ճշմարտացի է: Առևտրական առումն հիմնելու գաղափարը ազգային գործի անվան տակ, բուրժուական շահի անցկացումն է, որը իսկ և իսկ Հակոբի շահին է համընկնում: Հակոբը փորձում է իր կապերն ամրացնել առավելապես այնպիսի մարդկանց հետ, որոնց գործնականությունը ստուգված է: Առաջին հերթին Մարտիկ աղայի, ապա՝ Գրիգորյանի: Եվ այս կապակցությամբ է մեջտեղ քաշվում Մարիցյա — Մարտիկ դիժը:

Պետք է ասել, որ Մարտիկ աղայի, այդ ոսկրացած հարուստի անհատական դժերը հեղինակը ռեալիստորեն է ներկայացնում: Նրա համար կա՞ն ուսումնականներ և կան հարուստներ: Հակակրում է առաջիններին, իսկ երկրորդներին, եթե չի էլ սիրում, ապա ստիպված է ակնածել: Կծծի, խոժոռ, 60-ամյա այդ գործի մարդը խիստ է բոլորի հանդեպ: Հակոբի գործնականությունը այդպիսի բազմափորձ մարդուն դարմանք է պատճառում: Եվ պարզվում է, որ Մարտիկը կնություն է ուզում Հակոբի քրոջը: Հարուստ ու ծեր փեսացուն և դեռևս ոչ այնքան էլ հարուստ հարսնացու: Մի դեպքում՝ դրամ, մյուս դեպքում՝ գեղեցկություն և երիտասարդություն: Մարտիկ աղան յուրովի է ապրում ամուսնական իրադրությունը: Մի մարդ, որ սիրել է մեկին ու չի սիրվել, սերը ցամաքել է նրա հոգում, չորացել: Նա նույնիսկ կարծես տարիներով թըշնամացել է սիրո գաղափարին և կանանց: Սա հոգեբանական է: Բայց ասել, թե այդ մարդը գեղեցկությամբ է հրապուրվում, ճիշտ չէ: Գործնական մարդուն այլ բան է հետաքրքրում: Նա ուզում է երեխա ունենալ, ձգտում, որ իր հարստությունը մնա իր զավակներին: Այս տուումով նա, Հակոբին հակառակ, ավելի ռեալիստորեն է մտածում: Եթե այդ դեպքում նա համոզվում է, ապա չի համոզում նրա փոփոխությունը:

Մարիցյան, իր հերթին, ներկայացնում է կամավոր դոճի կերպարանքով: Նրան նույնիսկ չի օգնում Մարտիկի հիվան-

դուժյունը: Մարիցան չի հրաժարվում ամուսնուց, այլ հավատարիմ է մնում ամուսնական պարտքին: Նա ճակատագրին համակերպվող անձնավորություն է: «Ի՞նչ ընենք, մայր, ճակատագիրս այս է եղեր»: Բուրբուրովին մանկամարդ կնոջ հոգում երբեք չի խոսում երիտասարդական ձայնը, երբեք անձի՝ Գրիգորյանի հետ հանդիպելիս:

Գրիգորի հավաստիացմամբ Գրիգորյանը համարձակ, մեծ համբավի հասած մարդ է, վարում է խոշոր դատեր: «Ամուրիե մը ավելի կանացի նվաճումներ կընենք...»²⁷: Եվ այս երիտասարդը տեսնում է Մարիցային, գտնում, որ Ալակյոզյանը արժանի չէ Մարիցային: Երիտասարդի հոգում ծնվում է գլխություն, հիացում և հարգանք: Մարիցան ևս նրա նկատմամբ համակրանք ունի, գրավվում է նրանով: Գրիգորյանը ձգտում է ուղի գտնել դեպի Մարիցայի սիրտը: Այդ դեպքում է տեղի ունենում անհավատալի: Մարիցան անձնվիրություն է դառնում, իսկ «ապագա Միքայել»՝ Մարտիկի տան բարեկամը և ստանձնում է նրա մի գործը:

Բնական է, թե վնասում հիմնականը պետք է լիներ Գրիգորյանի առևտրական գրասենյակ ստեղծելու համար պայքարը: Բայց խնդիրն այն է, որ գրասենյակի համար մաքառումները բուն խոսակցություններից այն կողմ չեն գնում: Այդտեղ երևում է հայ լիբերալ մտավորականության խոսքի և գործի առնչության թուլությունը: Այդ մտավորականությունը ճառել գիտի, իսկ գործի մեջ թույլ է և անգույն: Գրիգորյանը փաստորեն իբրև ազգային գործիչ, չի երևում: Տիրան—Մարիցա դիժը ևս ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ Գրիգորյան—Մարիցա գծի մի այլ տարբերակը:

Հեղինակը որոշ հոգեբանական պահեր հաջող է կերպով վուզորդում է բնության տեսարանների հետ: Օր. Հյունքյարի բնության մեջ սիրային իդիլիայի պատկերումը: Կամ՝ Սյուդաննայի ապրումները՝ բնության ազդեցությամբ: Հիշվում է Գրաթյանների ստան նկարագիրը: Հաջող է Պոլսո նավահանգրստի նկարագիրը:

Արտաքուստ սեպտիտական, երբեմն նատուրալիզմի խառնումներով թվացող վեպը, սակայն իր լուծումներով մնում է ռոմանտիկական:

Թեքեյանը այս վեպում պարզապես է կարծիս իր հրապարակախոսություն դիժը՝ հատկապես հայ տեղատրակուն խավի վերաբերյալ: Նա ուղղում է այդ խավին տեսնել աղբային գործերում:

Այնուամենայնիվ, վեպը հետաքրքրական է նրանով, որ քաղաքական-սոցիալական որոշ հարցեր, որոնք թուրք բռնակալական դրաքննության ստեղծած պայմանների պատճառով 70—80—90-ական թթ.-ին հնարավոր չէր շոշափել, բավականին ուշ շոշափվեցին: Բայց դրանք կորցրել էին իրենց հրատապությունը և սոսկ պատմական նշանակություն ունենին:

Թեքեյանը գրել է նաև Կոստաթիայի մասին հուշագրություն, սրտեղ վեր է հանում հայ ժողովրդի մի հատվածի կյանքի ու սովորությունների, այդ հրկրամասի բնության և այլ մանրամասներ: Դա տեղագրական ու հուշագրական գրականության մեջ իր արժեքն ունի: Գրողը գործը նվիրել է կեսարացի հայ բնակիչներին, սիրո և հրախտազիտության խոսքն ուղղել նրանց:

Սակայն, պետք է նկատել, որ արձակագիրը իր որոշ գրական կողմերով հանդերձ, անհամեմատ ցածր է բանաստեղծ Թեքեյանից:

ՀԱՄԱՍԱՐԴԿԱՅԻՆ, ԱՆԱՆՁՆԱԿԱՆ ՍԵՐ

1933 թվականին Փարիզում լույս տեսավ «Սեր» ժողովածուն: Այստեղ էլ Թեֆեյանը բանաստեղծական փոքր ձևի վարպետ է: «Այս հատորով Թեֆեյանի տաղանդը կը կատարե հազվեական ուսումներ անձնական հույզերու պարունակեն դուրս, տիեզերական համակրություն անջրպետին մեջ», — գրում է Վ. Վահյանը²⁸:

«Սերը» իսկապես մի նոր քայլ էր Սփյուռքի պոեզիայի մեջ և ընդհանրապես հայ պոեզիան հարստացնում էր նոր լավագույն արտահայտություններով:

Թեֆեյանը նոր գրքով բալոյական բարձրության նոր օլտիմակներ է ցույց տալիս: «Սերը» մաքառում է սփյուռքահայ ժողովրդի փրկության, նրա հոգու մաքրությունը պահելու, նրան սեփական գրից ու զրականությունից չօտարելու համար: Բանաստեղծը այս դեպքում ոչ միայն մխիթարիչ է, այլև հույսի ու հավատի պատգամաբեր:

Անհրաժեշտ է շեշտել և այն հանգամանքը, որ Թեֆեյանի ստեղծագործության մի այլ արժանավոր գիծը արտացոլվում է «Սեր» գրքում: Կյանքը անողոր վարվեց սփյուռքահայության նկատմամբ, բայց նրա բանաստեղծը քինախնդիր չէ: Նրա նշանաբանը քինախնդրության դեմ՝ սերն է: Կյանքի քառուղիներում մեծ կորուստներ ունեցած բաղմամբորձ մարդու համար այդ սերը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ փրկություն:

Իրապես ի՞նչ սեր է այդ:

²⁸ «Սիոն», 1933, սեպտ. («Սեր», Վ. Վահյան), էջ 288:

Եթե «Հրաշալի հարությունում» բանաստեղծի սերը մերթ լայնանում ու բովանդակավորվում էր բարձր մարդկայնությամբ, մերթ էլ անկումի պահերին խաղիսափում անհատական ոլորտում, այսինքն՝ զարգանում էր հակասականություն, ապա ներկա ժողովածուի՞ն առավել բնորոշ է այդ հասկացությունն ներգաշնակ զարգացումը:

«Սերը» բնորոշ է հումանիստական բովանդակությամբ և ներքին թեկերով կապված է հեղինակին ախորդ ժողովածուների հետ, նրանց անմիջական զարգացումն է: Հատկանշական է «Ընթերցողին» ձոնը, որտեղ նա պարզ ի պարզոցույց է տալիս, թե անսպառ է իր պոետական կարողությունը:

Նրա սերը ամենքի համար է և ի հայտ է գալիս բյուրահան երանգներով ու գեղեցկություններով: Զգացվում է բանաստեղծի ինքնատիրապետումը, նրա կարող գրիչը դեռ ուժեղ է: «Սերը» բանաստեղծի առաջընթացի մի նոր վկայությունն է:

Իր և ընթերցողի հարաբերակցության հարցերը քննելիս, նա նշում է հոգու երկու կողմը՝ «լուսեղբորը պայծառ» և «մթությունը ահեղ»: Այդ հակադիր վիճակը նրա պոետիկայում միշտ էլ առկա է եղել, իսկ ներկա ժողովածուում ավելի է խորանում:

Այստեղ էլ, ինչպես և նախորդ դեպքերում, բանաստեղծը ուժեղ է նրանով, որ կյանքի անտարբեր դիտորդը և սառը արձանագրողը չէ, այլ սիրահարված է նրան: Եվ քանի որ չափազանց ուժեղ է սիրո զգացումը — երբ պայծառ է լուսը, ապա չափազանց ուժեղ է լինում և նրանից բաժանումը և ողբերգություն ապրելու ամբողջ տրամադրությունը: Դեռ լրիվ էի բացվում այդ հոգին.

Հոգիս հանքի մը նման — ոսկի՞, ածուխ, թե կապար,
Որուն հավիմ հեղեղներ քրքրեցին խավը վերին:

Եվ այդ շերտերը վերին շերտերն են միայն: Բայց ի՞նչ խորունկ է այդ հանքը: Միայն այդ վերին շերտը մարդկային վշտի և ուրախության հակադրությունն է պարունակում.

«Մերթ հրձիւանքի ու հաճախ սև հեղեղները ցաւին»։ Իսկ ավելի ուժգինը դեռ չի բացահայտւած. «Մինչ հրաբուխ մը խորոսնկ անոր ներքե կը գոռար»։ Եւ այդ ամենը փաստորեն բոլորինն է — մարդկությանը։ Մարդու վշտերը և ուրախությունները նա անդրադարձնում է իր հոգեկան ոսպնյակի միջով՝ վերադարձնելով վերստին մարդուն։ Բանաստեղծը փոխադարձորեն մխիթարւում է հուղող հարցերին միջամուխ անելով և մարդկանց։ Մի կողմից՝ դա թեթևություն է բերում նրան, իսկ մյուս կողմից՝ օգնում մարդկանց ավելի լաւ հասկանալով՝ իրենք իրենց։ Նրանց հոգեկան նուրբ դուլներէ ու երանքների ցուցադրումը կյանքի երանգներն ու դուլներն են դառնում։ Այսպիսով բանաստեղծի դերը, գալիս, հանգում է մարդուն ծառայելուն, նրա շահերը բոլորից վեր դասելուն։ Եւ «Սերը» այդ ծառայության օրինակն է։

Բանաստեղծը երևութների ընդհանրացնողն է, շատ ասելին է տեսնում, շատ ավելի ղգայուն է կյանքի նկատմամբ, քան սովորական դիտողը։ Այստեղից էլ ղգացումներ սրտահասցնելու նրա անսովոր արտահայտչականութիւնը, հիւսկերբայիկ մոտեցումները։ Նա տեսնում է «մերթ հրձիւանքի ու հաճախ սև հեղեղները ցաւին», նրա ղգացումները սովորական աղբյուրի պէս չեն, այլ հորդացող հրաբուխի, որի ուժը դեռ ներքեում է և չի բացվել, փսկ եթե բացվի, որքան նորաճող հոգեկան հարստութիւններ լույս աշխարհ կգան ու կգեղեցկացնեն ամենքի կյանքը փոխադարձորեն։ Այսպիսին է ներկայանում Թեքեյանը «Սեր»-ում։

Նա աշտեղ էլ շողափում է կյանքի և մահւան հաւիտենական հարցերը, բայց այս չի նշանակում, թե նա մոռանում է կոնկրետ իր ժամանակը։

«Երեք կոչերը» կյանքի ու մահւան ընդհանուր հարցերը շողափող մի ոտանավոր է. որի մեջ կարծես թե կոնկրետ ժամանակը նկատի չի առնւում։ Բայց չէ՞ որ մարդկային կյանքի կորագծային ընթացքն է պատկերում դա, որ ունի սկիզբ և վախճան։

Թեքեյանի կարծիքով, կյանքում ամեն բան անբաժանելի է, ինչպես որ կյանքն է բաղմապիսի ու անբաժանելի, այդպես էլ հրազը, պարտքը և մահը: Դրանք ոչ այլ ինչ են, եթե ոչ կյանքի տարբեր արտահայտությունները՝ մեկը մյուսին հաջորդող, բայց և մեկը մյուսին պայմանավորող: Դրանք կազմում և ամբողջացնում են կյանքը: Առանց մեկի մյուսները անհասկանալի կվալան: Մեկը դիտվում է որպես կյանքի առավոտը, մյուսը՝ կեսօրը, իսկ երրորդը՝ երեկոն: Թեև բանաստեղծը նրանց անմիջականորեն չի կոչում իրենց անուններով, այլ հրազ, պարտք և մահ կոչում, բայց, ըստ էության, իրենց դեբով դրանք նույնանում են: Եթե առավոտը, կեսօրը և երեկոն մի ավելի մեծ կյանքի՝ բնության արտահայտություններն են, ապա հրազը, պարտքը և մահը կոնկրետացվում են մարդկային կյանքի օրինակի վրա: Այդ կոնկրետությունը և հետո ընդհանրացումը ստեղծագործությունը ոչ միայն փիլիսոփայական խորք, այլև գեղարվեստական լիցք են տալիս:

Եթե մի դեպքում Թեքեյանը զուտ փիլիսոփայական խոհն է առաջ քաշում՝ կյանքի ու մահվան հարցերը վճռելիս, ապա այլ դործերում բացահայտում է հրեույթների իրական իմաստը, թափանցելով մարդկային հոգու ու բնության մեջ: Այստեղ արդեն ավելի կոնկրետ է հնչում արտահայտած գաղափարների հասարակական սոցիալադարձը.

Ձեմ ըմբռներ թե ի՞նչպես ոմանք կապրին հրջանիկ
Թշվառության մեջ աշաշափ. կապրին անփուլթ խորհուրդին
Դեմ այս խորունկ, շարունակ, տիմարությանց այս մոտիկ՝
Կապրին խաղաղ, իբրև լեռ չոկ հայելի ըլլալին...

«Ձեմ ըմբռներ» խոսքը այստեղ հրեույթական է: Նա տարբերում է այդ հրջանիկը և թշվառը, այլև թշվառության պատճառը՝ «չարություն», «տիմարություն»: Սկզբում փաստորեն նա ներկայանում է որպես սկեպտիկ: Եվ սկեպտիցիզմից է ծնվում սոցիալական հակամարտության վերաբերյալ նրա հասկացողությունը: Բայց Թեքեյանը առաջնորդվում է զուտ

մարդասիրությամբ: Նա իբրև սպեղանի գթության արքունքը, ծաղրը, ծիծաղը, որսնումն ու զայրույթն է առաջարկում իբրև միջոց այդ ցավերի համար:

Ես՝ գթության մերթ արքունք կրլւամ ամբողջ հոգիով,
Մերթ՝ կծկբաած մութին մեջ, կրլւամ ամբողջ որսնում:
Մաղրն ու ծիծաղը կընեմ երբեմն բերդս ապահով,
Զայրույթն ալ փոս մը, ուրկն դժոխքը ես կը ստնում:

Բայց արդյո՞ք այդպիսի խժոժությունների մեջ միայն գթության արքունքով հնաբաւոր է ամեն ինչ հաթթել, կամ միայն ծաղրով ու ծիծաղով, որսնումով ու զայրույթով լուծել հարցը:

Տեսնելով, հասկանալով ու կշռելով շարն ու բարին, նա չի կարողանում հուղող հարցերի աքմատական լուծումը տալ: Այդտեղ էլ երևում է մանրրորժութական մտավորականը, որը ելք է գտնում բարոյախոսական հումանիզմի մեջ:

Հեղինակի երազանքը մարդու մարդկայինը բարձր տեսնելու, նրա մեջ այն ինչ որ լավն է բարձրացնելու մի անկեղծ ու վսեմ ձգտում է, որ արնցնում է նրա դորժերի միջով:

Բանաստեղծն անհանդիստ է, երբ խոսքը վերաբերում է մարդուն, մարդկային կյանքին: Նա նույնիսկ բռնկումների պահերին պատրաստ է ճակատելու երկնքի հետ, զայրանալու: Բայց եթե ընդունենք բնություն և մարդ հարաբերությունը, մարդը՝ փոքր, բնությունը՝ մեծ, ապա բնության ահուկիտյան այս դիտակցությունը ճնշում է մարդուն և մատնում անդորրության: Մյուս կողմից՝ տենդասպառ պահին հետևում է աղոթքի, հանգարտության պահը:

Անշուշտ, աղոթքը ամենաթույլ մի բան է: Բայց այս միամտության մեջ ծայր է առնում անկեղծությունը, որի մեջ առավել բյուրեղանում են մարդկայինը ու մարդը: Եվ լավ է ասում բանաստեղծը, երբ հաշվեհարդարի է նստում կյանքի հետ («Հաշվեհարդար»), թե ի՞նչ մնաց կյանքում իր համար: Այն, ինչ տվել է ուրիշին, ուրիշի համար է կատարել, դա է ամենաբաղնչը, անուշը և մնայունը:

Մարդկայնություն թեման դառնում է բանաստեղծի խոհարարի հիմնական բովանդակությունը: Նա փորձում է գտնել իր ինքնահաստիքը դիմել աշխարհ և մերթ մերկայանում է որպես պոետական, մերթ՝ որպես հաստատուն կազմի: Այսպես է մարդը՝ և՛ թույլ, և՛ զորավոր: Բայց մարդուն, լինի թույլ, լին ուժեղ, ինչպես բնության ստեղծած եղեգնին ու կաղնուն, մնում է նույն մխիթարանքը՝ «արևն ըմպած ըլլալու մխիթալանքը անհուն»: Այսպես էլ բանաստեղծն է դժուար իր «վայրէջքը»:

«Աղոթք վաղվտն սեմին առջև»-ը մարդկային թեմայի մի նոր արտահայտություն է: Աշխարհ կյանքը ներկայանում է որպես հարատև մի դաշտ, ուր մարդկությունն է ծլարձակում: Նվ բանաստեղծի խոհը հասունանում է աշխարհատում: Նա կուղեր անգամ դաշտի փուշը որպես ցորեն տեսնել: Փոփոք, լին ցորեն: Կյանքը միշտ վարդեր չի ուղարկում, այլ նաև փշեր, բայց փուշն էլ նոթիի համար ցորեն է:

Դաշտերուն մեջ, դիտեցե՛ք, նոր-նոր ծիլեր կը հասնեն,
Որոնք փոփոք են լին ցորեն՝ դեռ չեմ դիտեր. չեմ դիտեր.
Թերևս փոփոք են անոնց ստամոքսին, որ կուշտե՛ր,
Նաչիհը չեն տար ալլոց, մինչ նոթիին՝ են ցորեն:

Դաշտերի ծլարձակումը վաղն է նախանշում, ուրեմն՝ ներկան կամուրջն է ապագայի, հույսի կամուրջ: Բայց ավա՛ղ, մութ ամպերը գալիս են մռայլելու աշխարհը:

Ամենուրեք, ճեղքված մեծ հողիները բոլոր
Դաղերու պես կը պայթին... Ճապաղիքները արլան
Դեռնին երեսը շարքած, կարմիր բոցեր կը դառնան,
Զուր քրտինքները ամեն կըլլան հեղեղ մը պղտոր
Ու կը սարսեն, կըջեն ժայտեր, լուսերը դարավոր...

Թերեկյանը անհուն տառապանքով է լցվում, տեսնելով մարդկային արլան հեղեղները, որ շորանում և հրդեհի բոցեր են հիշեցնում: Նա պայքարում է մարդուց դուրս վանելու համար պաղանային բնազդները, սեր գրվում՝ մարդու վաղվա

համար: Այստեղից է ծնվում մեծ մարդասերի ազդեցը վաղվա սեմին:

Նթե բանաստեղծության առաջին մասում մարդկային հրեշավոր դործերն են պատկերվում, ապա երկրորդ մասում նա առաջ է քաշում մարդու իսկական դերը, որ նախանշելու է մարդկային հաղթանակը: Իհարկե, այդ հաղթանակը ինքն իրեն կամ հեշտությամբ չի գալու, դա մի մեծ ողբերգության հաղթահարմամբ պիտի լինի: Սակայն հավատն ավելի մեծ է, քան ողբերգության անհաղթահարելիությունը: Բանաստեղծը սարսուռում է. չլինի՞ թե մարդկային մտքի պատրուկը, որ վառվել է, մեկընդմիշտ հանգչի:

Մտքի պատրուկը ելև մարդերուն մեջ վառեցիր

Ու կյանքն ըրիր անոր յուղ,— տե՛ր, մի թողուր, որ հանկարծ
Շրջեն կանխեղը անոնք...

Կանթեղի լույսով ճշմարտությունն է երևում, ուրեմն թող
այն միշտ լուսարժարժ մնա:

Ըրե դայն միշտ լուսարժարժ

Նվ փնտրել տո՛ւր անով ճշմարտությունը անծիր:

Ճշմարտությունը և սերը նա պահանջում է «կյանքի համար բովանդակ»՝ այսօրվա և վաղվա համար: Նա կյանքի հաբատն մի ընթացք է տեսնում: Միայն կյանքի այսօրվա ու վաղվա մտահոգությամբ, մարդկանց մտահոգությամբ լցված հեղինակը ի վիճակի է այդպիսի սեր պահանջելու, սեր, որ մարդուց մարդուն անցնի և փոխադարձորեն շաղկապի՝ լավ կյանքի նշանաբանով:

Կյանքին համար բովանդակ՝ կանխուր սեր սրտին մեջ

Ձորավորին այսօրվան, դորավորին ալ վաղվան,

Որտե՛րն անոնց շխեցվին, ալ պարպվին ու լենան

Իրարո՛ւ մեջ, իրարմո՛վ՝ հաղորդությամբ մի անվերջ:

Բանաստեղծը խաղաղություն է ուղղում:

*Թո՛ղ ընդհարումն ըլլա կարճ և թո՛ղ շուտով հաստատվի
խաղաղությունը արդար՝ կախողներուն մեջ տխուր:*

Խաղաղություն և մարդկային բարօրություն, որ պայմանավորված են մեկը մյուսով: Ընդհարումը խաղաղության դեմ է, հետևապես և բարօրության: Թեքեյանը մարդկային խաղաղությունը հակադրում է մայրեկային վայրի բնազդին՝ պաղանությանը, պատերազմին և անվերապահորեն կանգնում խաղաղության պաշտպանության դիրքերում:

Ամբողջ բանաստեղծության մեջ քնարական ուժեղ շեշտվածությունն առկա է: Այդ ձևով հեղինակը լավ է արտահայտում դժածության և աղերսի կոչը: Բանաստեղծության վերջին տողերը, ստեղծյալ, փոխում են տոնը և նրան հաղորդում էսյրիկական հնչյունություն. հեղինակի կրավորական մարդասիրությունը փոխվում է տկտիվության.

*Թո՛ղ սասանին ու փշրին բարձր բերդին անառիկ,
եվ իշնան վար պատնեշներն զրահապատ ետևվյանց.
Ամեն մարդու հավասար թող բաժնըվի ամեն դանձ.
Թո՛ղ պարտեղները բացվին և թող խռժեն հոն մարդիկ,
Բաց չկոտրե՞ն ոչ մեկ ծառ, չճմլեն ո՛չ մեկ ծաղիկ...*

Մեր հանդեսը բարձրանում է մի կողմից՝ «եսությունց» բերդերի կործանումը պահանջող անողոր ու զայրացկոտ մարդը, մյուս դեպքում՝ ծառի ու ծաղկի համար ավսոսող քնքուշ ու նուրբ հոգու տեր մարդը: Բանաստեղծը բոլորի համար պահանջում է հավասարություն: Ահա ճշմարտությունը, որ նրա իդեալն է և այնքան համընկնում է Թումանյանի իդեալին, երբ վերջինս ավարի ու ավերի, «որբի ու ողբի» հայրենիքը երգելիս, տեսնում է և նրա վերբնծյուղող վաղվա օրը, «հույսի ու լույսի» հայրենիքը:

Թեքեյանի լավադույն քերթվածներից է «Բեթհովենի սոնատին վրա» ստեղծագործությունը: Դա մարդու հոգին դիտելու, նրա ներքին շարժումը պատկերելու մի փորձ է: Եվ կարծես հեղինակը մի ամբողջ երաժշտական ստեղծագոր-

ծուխյունն է բաց անում բանաստեղծականն ձևի մեջ, հետև-
վելով սոնատի 3 մասանոց ձևին: Այն, ինչ Բեթհովենն ար-
տահայտել է իր 26-րդ սոնատում հնչյունների միջոցով,
Թեփեյանը կյանք ու ձև է տվել տողերի մեջ: Բառեր ու պատ-
կերներ, սրտի թրթռուն և զգայուն խոսքեր են գտնվել այդ
բոլորն արտահայտելու համար:

Երեք մաս. «Հրաժեշտ», «Բացակայություն», «Վերադարձ»:

Խոր կերպով է տրված հրաժեշտի պահը: Մի «Մնաս բա-
րով»՝ արտահայտված աչքքան ջերմ և աչքքան սրտառուչ:
Բայց բանաստեղծը կարծես չի կամենում ասել այդ բառերը,
բռնվահետ դրանց մեջ տեսնում է վիհը, որ բաժանելու է
սրտերը միմյանցից: Եվ ասես թե կյանքն է ամբողջ դրված
դրանց մեջ, իսկ եթե ասվի, այդ կյանքը կչքանա.

Մնա՞ս բարով... Բայց դեռ ոչ. պիտի ըսեմ քիչ հետո
Մնաս բարով, ու միջոցն ահագնամեծ հաստատվի,
Բացվի՞ պիտի մեր միջև և սկսվի պիտի, օ՜հ,
Նոր ժամանակ մը հոսիլ՝ ամայության, կորուստի...

Որքան չասվի, աչքքան երկարում է երջանկությունը՝ լինե-
լու դադափարը, բայց ասվելը բերում է «ամայության, կո-
րստի», երբ հավասարադուր է մահվան՝ չլինելու: Այդ
վերջինի հետ է կապված բոլոր երազանքների ու ձգտումների
խորոտակման պատկերը.

Մնա՞ս բարով... կկանգնի բառը եղերքն անհունին,
Հսկա բրի՛չ, ու կիյնան աշտարակներ, պալատներ,
Կիյնա պարտեզ մը կախյալ ու կամորջներ կը փլին
եվ սև փողի մը հանկարծ կընեն ամեն բան ստվեր...

«Սև փողի» սիմվոլիկ պատկերը իր ողբերգականությամբ
ծառանում է բանաստեղծի առջև: Կամ դա, կամ սերը: Սերն
է ապրեցնող ուժը, ամեն ինչի սկիզբը և աղդակը: Կյանքից
ու սիրուց դուրս միայնությունն է բնակվում.

Մնա՞ս բարով... Շրթունքես բառը փրթալ վերջնական,
Ու ներկային ևս փրթա ու կըվազեմ խելահեղ,
Մինչ կվազե ինձմի շուտ ճակատագիր՝ ըստ աչնեղ...

Ոչ թե թուլանում է լարումը և մարդկային ողբերգականությունը, ալլ ուժեղանում, և կարծես նախանշում մի նոր դրամատիկ սկիզբ: Հիրավի, դրան հետևում է «Բացակայությունը»՝ «Անապատին վրա դիշեր»-ի սիմվոլիկ պատկերով:

Անապատին վրա դիշեր...: Կրկա դիշերն առավոտ.
Կրկներեւոյթ մը շրեղ կէտավի հոն՝ օղին մեջ:
Հետո հանկարծ կանհետի... և իրիկունը մսկոտ
Կիջեն նորեն, կը դողան նորեն աստղերը անշեջ:

Աստղերը ոչ թե այրվում են, ալլ՝ դողում: Իսկ այդ դողոցը միայն անապատի սարսուռն ցուրտը չի արտահայտում, այլև սիրած էակից հեռու, միայնակ հոգունը:

Հին հիշատակներ են արթնանում, որ «դիս տակաւ կը թաղե իր ծանրութեան ներքե», «նշող հիշատակներ, որ, նաև շոյում են ու օրորում: Բայց դարձյալ անապատն է իր քաշող ծանրութեամբ:

Բայց անապատը նորեն զիս կը տեսնէ իր վրա
Իբրեւ սովեր, որ անվերջ կը կարճենա, կերկրենա...

Երկարում է պահը և մարդկային հոգու տվյալանքը ահաբանանում է և երևում ցավը՝ կյանք սիրող մարդու, ու ապրում է երջանկության հույսերով: Իսկ նա, ով սպասում է աշդպիսի հույսերի վերադարձին, անգամ մամենամղձավանջային պահերին, պետք է հաղթահարի ողբերգական դժվարությունները: Բեթհովենյան սոնատներն այդպիսի ողբերգության կատարելություններ են: Նրանց մեջ կյանքի ու մահվան մենամարտի ահեղ տեսարաններ կան: Դրանք ինքնին փոքրիկ սիմֆոնիաներ են ողբերգական լավատեսություններ լեցուն: Այնտեղ հաճախ է կյանքը իր հաղթությունը տոնում: Այդպիսին է և 26-րդ սոնատը, դժվար հաղթություն իր բնույթով: Այդ հաղթությունը չի ուշանում և թեքիկանի «Վերագարծում»: Սա արդեն գովք է պայծառ, բուռն, գեղեցիկ:

Կենսասեր, տառապած մարդու ուրախությունն է, մարդ, որը դաժան ճանապարհի փորձություններից հետո մխիթարության հանգրվանին է հասնում: Եվ որքան լայն է այդ դեպքում մարդու հոգին, որքան մաքուր, ինչպես շրջապատի պայծառ բնությունը: Բնության մաժոր տրամադրությունը մարդկային նույնօրինակ տրամադրությանն է համընկնում:

Օհ, զանգակներ, զանգակներ...: Ու ծաղիկներ, ծաղիկներ, երկինք կապույտ է այնքան, երկինք այնքան է թեթև, Որ զայն զրկած եմ կարծես, մինչ ճամբան ալ գետնեն վեր ելած կարծես՝ կը բռնե՛ր զիս աշխարհի ի վերև:

Ամեն մի տողից ու բառից ոչ միայն ուրախության ու թեթևությունից տրամադրություն է հորդում, այլև խոր մտորումը: Ծաղիկների գեղեցկությունն ու գույները, որոնց մասին չի խոսվում, որոնք միայն հիշատակվում են («Ու ծաղիկներ, ծաղիկներ»), զանգակների հնչյունը («Օհ, զանգակներ, զանգակներ»), որի մասին դարձյալ չի խոսվում, երկնային կապույտի հետ խառնված, թեթևությամբ ու գեղեցկությամբ վեհացնում են մարդու հոգին: Մարդը կարծես երկնքի կապույտը զրկած բարձրանում է: Պոետական հիպերբոլայի մեջ զրկած է բանաստեղծի մտքի թռիչքը: Ընդհանրապես «Վերադարձ» հակադրությունն է այն խորը մեկնություն, որ «Բացակայությունում» տրվում է անապատի ամայության պատկերի մեջ:

Եվ այսպես. երեք մասերը հակադրություններով են զարգանում: Առաջին լուսավոր տրամադրությունը, որի մեջ ստվերը ևս առկա է, «մնաս բարովի» վրա հասնելու ցավալի պատկերի կանխազգացումից — փոխարինում է մռայլ, անապատային տրամադրությունը: Իսկ դրան՝ պայծառ հոգեկան վերելքի պահերը: Բնության մի քանի արտաքին մոմենտները նպաստում են հոգեկան այդ բարդ ու խոր մարդկայնական զգացումի դրսևորմանը, նրան տալիս սուր լարվածություն, մի մասից մյուսը անցնելու հնարավորություններ: Դա սիրո մի հասարակ, անհեթեթ պատմություն չէ, այլ մարդկային

կյանքի ընթացքի մի կարևոր պահը: Կարծես լիբերալն ընդհանրապես էլ կասկածը չէր նկատելի է: Ամեն ինչ ի սկզբանե պատրաստի չի լինում, այն ձևը է բերվում պայքարով և ահա, ոչ միայն պայքարի, այլ մարդու տեսնելու, ստուգելու սկիզբի հատկությունը օգնում է նրան. «Ո՞վ կըսպասե ինձ այստեղ...»: Եվ արտաքուստ բառացի պատասխան նրան չի տրվում: Բայց չէ՞ որ հետևյալ տողերը պատասխան են.

Բայց ամեն ինչ, ամեն ինչ.
Եվ է՛ն առաջ՝ ալիքներն այն ծովափի հոսանքին,
Եվ է՛ն առաջ՝ բլուրին վրա բացվող այգը ջինջ.
Եվ է՛ն առաջ՝ մեր տան դեմ ծաղկող ձերմակ նշենին:

Հետո, գիտե՞ք, առաջին դարնանային փոստում*
Մուկը հաղիվ, թե կոխած, հասնիկներու պատին վրա.
Հետո ղեկավարը համեղ և խնկահոտ լուսնկան:

Կյանքն ու բնությունն են նրան սպասում իրենց հաղար ու մի ձևերով, նրա հոգուն դույններ ու երանգներ, քաղցրություն տալիս: Եվ «Վերադարձը» դառնում է վայելքի երգ: Այստեղ սիրտը «կը դարնե» կարծես թե զուգահեռված այն զանգաների հետ, որոնք ուրախության ներքոլ են երգում: Այստեղ մարդկային բերկրանքը կատարյալ բարձրակետին է հասնում, և մենք ակնատես ենք լինում մարդու և բնության ներդաշնակ մի ելույթի: Մարդը բնության մեջ ներկայանում է որպես ամենագեղեցիկը, այդ տարերքի մեջ իր տարերքը գաած մի էակ: Թեև գյուղը նեղ է նրա համար, բայց չի խանդարում խնդության հորդումին.

Ու թեև մեն մի քայլիս դյուղը տակալ կը նեղնա,
Բայց շափ շունի, շունի՜ սիրտս, ու կը զարնե սիրտս ծափ,
Վարար դեռի մը վրա սիրտըս կերթա՜ արի արի...

Այս դեպքում էլ Դուրյանը օգնում է Թեքեյանին ստեղծագործաբար և նրան հնարավորություն ընձեռում մարդուն և բնությունը լավ հասկանալու:

«Սեր» ժողովածուի այլ բանաստեղծությունների շարքում կան հաջողված դործեր («Ծառի ծաղիկներ», «Ջուրերուն վրա ստվերներ», «Մանկություն իղձ մը» և այլն): Այդտեղ որոշ դեպքերում դարձյալ շարունակվում է մանկության հուշը և երազանքը («Դուն հեռավոր մանկություն», «Նա այս գիշեր», «Զավակս» և այլն), իսկ որոշ դեպքերում էլ այդ երազանքի տրամաբանական շարունակությունն է դառնում սիրո հուշը և կորուստը («Այս երազը», «Երեկ գիշեր», «Ատենոք», «Ոչ ոք» և այլն):

Այս գրքում ոգեշունչ սիրո սլաշտպան է հեղինակը: Թեքեյանի սերը այստեղ տիեզերական ու անպարփակ է, ճշմարիտ ու համակող իր գույներով ու բույրերով:

Բանաստեղծը երբեմն տատանվում է հուսահատության և հույսի, ստվերի ու լույսի միջև: Սակայն «Սեր» գրքում, բոլոր դեպքերում, նա կյանքի երդիչն է, կյանքի սիրահարը: Որքան էլ որ կյանքի անարդարությունները վրդովմունք պատճառեն նրան, նա լույս ու արև է փնտրում, բնության ու մարդու մեծ սիրո միջ տեսնում ամենաբուժիչ զեղը, որն ի վիճակի է նրան փրկելու հոգեկան խեղանդամությունից, մաքրագործելու նրա հոգին՝ մեծ սիրո համար: Սեր դեպի մարդը, սեր դեպի բնությունը, սեր դեպի ամեն ինչ:

Մ. Պարսամյանը սկզբում ընդունելով արտաքին աշխարհը որպես բանաստեղծի ստեղծագործական աղբակ և տալովորությունների աղբյուր, հետո մոռանում է ու կտրում Թեքեյանին այդ աշխարհից ու նրա հեղու ապրումները հակադրում այդ աշխարհին: Գրականագետի կարծիքով, մարդասեր բանաստեղծը ունենում է իր հակառակորդը՝ «մարդակեր» ընթերցողը, իսկ բանաստեղծի առանձին պահերի մեջ Պարսամյանը տեսնում է մարդատյացին:

Զի կարելի ժխտել, որ հանուն մարդկայնության բանաստեղծը հաճախ է տխրում, բայց երբեք մարդատյացի չի փո-

խարկվում: Տխրությունը, նույնիսկ որոշ մեկամաղձոտ հոռետեսությունը նրան են ուղեկցում, բայց չի նշանակում, թե նրա մարդկայնությունը տեղի է տալիս:

Թեքեյանի զայրույթը և ծաղրի մտրակը Պարսամյանը վերագրում է բանաստեղծի մարդատյացությանը: Այնինչ բանաստեղծի հոգում, ինչպես հենց Պարսամյանն է նշում, ամեն մի փորձության դեպքում, առանձնապես նյութականի դեմ մղված գոտեմարտում «բանաստեղծը գլուխը ցցած է և իր իրավունքը պահանջած»²⁹: Այս ամենից հետո, կարելի՞ է արդյոք հասեցնել, թե Թեքեյանը «ինքզինքը դեմ հանդիման կը դառնե մարդակերին, որ ընթերցողն է, հավաքականությունն է»³⁰: Իհարկե, հավաքականություն էլ կա, հավաքականություն էլ: Սակայն նրա գործերով հուզվող, ապրող, տխրող ու ոգևորվող ընթերցողը այն հավաքականությունը չէ, որին Պարսամյանը հակադրում է բանաստեղծին: Վերջինիս հետ փոխադարձ կապերով կապված, հուզվող ընթերցողը նրա նկատմամբ «մարդակերի» դերը չի ստանձնի:

Պարսամյանը մի հարց էլ է առաջ քաշում. «Իր (Թեքեյանի—Լ. Ա.) առաջին քերթվածներեն մինչև վերջինը, ծանրախոհության ծիրանին կը կրեն իրենց վրա: Ժամանակեն առաջ չափահաս, աշխարհը և մարդիկը կանուխեն ճանչցած ըլլալու հովը կա անոր և դրականության և հարաբերություններուն մեջ: Իր մեջ միշտ իմաստուն մը նստեր է, կյանքին ու մահվան համրիչը ձեռքին, համրելու համար մարդկային կյանքին օրերը»: Միանգամայն ճշմարտացի բնորոշում: Բայց չէ՞ որ սա հերքում է հենց իր՝ Պարսամյանի վերոհիշյալ թյուր մտքերը: Ամեն ինչ ճանաչած մարդը աշխարհն ու երեվույթները իմաստավորում է և ապա ոչ պատահական, այլ հիմնավոր դատավճիռ տալիս: Իսկ Պարսամյանի Թեքեյանին վերագրած օրինակը պատահական մի բան է:

Հետևողական է դրադետը: Նա կամենում է ասպացուցել, որ այդ դժերը խորանալով, բանաստեղծին կտրել են իրա-

29 Մ. Պարսամյան, Արևմտահայ բանաստեղծներ, Փարիզ, 1937, էջ 51:

30 նույն տեղում, էջ 54:

կանությունից, նա խորհրդավոր է դարձել, իսկ ղրա հետ միասին նաև իր խորքով հուսալքվող և հոռետես, ինչպես նաև հավատացյալ բանաստեղծ: «Սովորական խոսակցություններու պահուն իսկ չե՞ք ղգացեր իր խոսքին խորհրդավորությունը: Խոսակիցներուն տրված չէ երբեք թափանցել անոր բառերու ետև ծածկված զաղավարներու իմաստին և խորության»³¹:

Ինքեյանը խորքն է մտնում և ինչպես ասում են՝ հոգին ավի մեջ ցույց տալիս: Դրա հետ էլ կապված է խորհրդավորության գաղտնիքը: Իսկ թե խոսակիցները ի վիճակի չեն թափանցելու նրա իմաստի ու խորության մեջ, սա և՛ ճիշտ է, և՛ ճիշտ չէ: Ծիշտ է, որովհետև միայն սիմվոլիզմի պոետիկայի հետ չի կապվում: Բոլոր ժամանակների բանաստեղծները, որքան էլ նրանք պարզ լինեն, — եթե նրանց խորությունների մեջ թափանցելու կամ բառերի իմաստին հասնելու փաստը սպառվեր, այդ դեպքում նրանց ստեղծագործության վերաբերյալ այլևս խոսելն ավելորդ կլիներ: Այդ տիպի բանաստեղծները չէին խոսի սերունդների հետ: Իսկական պոետիկան այն է, որ սերունդների երևակայության մեջ միշտ նորոգվում է ու թարմանում: Ամեն մեկը և ամեն մի սերունդ նրանում գտնում է իր հոգու հարադատ արտահայտությունը:

Որքան բանաստեղծը մերկացնում է իր «ներքին մարդը» (ինչպես ասում է Պարսամյանը), այնուամենայնիվ, այդ մարդը կյանքի ծնունդ է, նրանից է քաղում իր ոգևորություններն ու հիասթափությունները, թուլությունը և ուժը: Իսկ ալդ ամենը մարդկային է, որն հասկանալի է ամեն մեկին: Այս է պատճառը, որ «Հոգիս իմն է» բանաստեղծության հեղինակը ճշմարտացի է, քանի որ ամեն ինչ բաց չի անում աշխարհի, ու մարդուն միանդամից, այլ աստիճանաբար: Իսկ աստիճանաբարը բերում է նորանոր դժեր ու հատկանիշներ: Դրանք նոր կողմից են ցույց տալիս մարդուն: Մեր կարծիքով, բանական չէ կառել բանաստեղծի «Հոգիս իմն է» արտահայտու-

³¹ Նույն տեղում, էջ 57:

թյունից և հայտարարել, թե անհնար է թափանցել նրա պոե-
 տիկական աշխարհը: Կարելի է պայմանականորեն հասու լինել
 նրա ստեղծագործությանը: Բանաստեղծը բոլոր կողմերից չի
 շրջափակում իրեն: Նրա հոգու երգը լսվում է սիրով, թեև
 դառն է այդ երգը: Դառնացած հոգու երգը սովորաբար քչերը
 կլսեն: Բայց Թեքեյանի դառնությունը հասարակական մի
 ամբողջ խավի է պատկանում, մանրբուրժուական մտավորա-
 կանի ողբերգության արդյունք է: Իսկ ինչ վերաբերում է կաս-
 կածին, սկեպտիցիզմին, քննությանը, հակաճառությունը,
 հեգնությունը, ապա արդյո՞ք միայն դրանք պետք է տալ
 դառնացած հոգիներին: Արդյո՞ք այդ գծերը առկա չեն պոե-
 տական մեծությունների մոտ: Իսկական պոետիկան աչքի է
 ընկնում շարժումով ու բուռն կյանքով: Իսկ բուռն կյանք և
 շարժում լինելու է այնտեղ, ուր տեղ ունի սկեպտիցիզմը,
 քննությունը, կասկածը: Այդ բանը կա Թեքեյանի ստեղծա-
 գործության մեջ:

Պարսամյանը ճիշտ կերպով նկատում է, որ Թեքեյանը
 «սիրել է մտիկ ընել, քան խոսիլ», և դրանով իսկ ցույց տվել
 բանաստեղծի լուսնյան պոեզիային տիրապետելու ունակու-
 թյունը: Նա սխալվում է, սակայն, երբ նշում է, թե բանաս-
 տեղծի պոեզիային սաղակա՜ն է «հեգնել քան համակրիլ»³²։
 Այս բանը իր բնույթով հակադրվում է Թեքեյանի մարդասի-
 րական պոեզիային:

32 Նույն տեղում, էջ 57:

ՄԻՆՉԵՎ ՆՈՐ ԺԱՄԱՆԱԿՆԵՐԻ ԳԻՏԱԿՑՈՒԹՅՈՒՆԸ

Թեքեյանը տեսնում է բուրժուական քառասյին իրավանությունը: Նրա աչքից չի վրիպում դրամի, ոսկու պաշտամունքը: Այդ երևույթը նա դատապարտում է որոշ անտիպ գործերում, որոնք հետո մտել են «Ամբողջական երկերի» մեջ («Ոսկեմարտը», «Ոսկին», «Մարդ և երկիր», «Մարդ, դո՛ւ», «Արհամարհանք» և այլն):

Բանաստեղծը մերկացնում է սոցիալական չարիքը, վատն ու տգեղը:

Արդյո՞ք հնարավոր է իդեալը, երբ դեր է խաղում ոսկին: Նա մեծ է իդեալի—երազանքի և իրականության ջրաղացաքարի արանքում, որը ծնում է ողբերգություն: Իդուր չէ հեղինակը «Ոսկեմարտը» կոչում «ողբերգություն վեց օրով»: Ցուրաքանչյուր քառատողում ներկայացվում է մեկ օրվա պատկերը: Աշխարհի ստեղծագործության սկզբում ոսկին մաքրության նշան է, մարդու հոգում է բնակվում: Դրա շնորհիվ աշխարհը ամբողջական ու ներդաշնակ է: Մարդու հոգին, որ բնությունից չզրված դատախտակ է, կյանքում է աղարտվում: Նրդելու, լույսի փայլը մթագնվում է մարդու մեջ ոսկու շնորհիվ: Վերջինս դառնում է բոլոր չարիքների պատճառը:

Ոսկու իշխանության մեջ ապրելը ծանր է և բանաստեղծն ուղղում է դուրս գալ այնտեղից, ինչպես հիվանդասենյակից, որի օդը հեղձուցիչ է: Նա տեսնում է օդի, լույսի, Բայց դրանից դատ, մարդը մարդ պետք է լինի,— ահա նրա ամենամեծ տենչանքը:

Փաստորեն կուռքեր խորտակելու նման մի բան է բանաստեղծի խիստ խոսքը ընդդեմ աստծուն և նրա կեղծիքի։

Գիտեմ զաղտնիր մ՝ ահալսուր.— այս աստվածն է սուտ աստված,
Որ խաբած է մարդը միշտ և մարդը զայն է խաբած,
Եվ այժմ անոնք հուսկ ուրեմն եկած կեցած պեմառդեմ,
Զիրար կովի կը կանչեն՝ դիմակաթափ, ծաղրադեմ...

Դրաման երկար է տեկելու։ Բայց մի հույս, որ այս երկու ճակատողի մահերից հետո է ծնվում— պայծառ մի հույս է։ Այստեղ հին աստծուն և մարդուն հակադրվում են նոր աստված և մարդը, որոնք նոր են դալու, իբրև արդարության և բարու կրողներ։

Պիտի մեռնի այս աստվածն այս մարդուն հետ դիրքնդխառն,
Որ բուն աստվածն արտրված արտեն, մտքեն իր զավկին
Վերադառնա ու կազմն նորեն անոր նոր հոգին։

Պիտի մեռնի մարդը այս,— հրձվանքս է մեծ, թեև դառն,—
Իր գործերովը բոլոր ու պիտ նոր մարդը ծնի
Բանաստեղծի մը լեհեմ՝ երգին սիրս, ցատումի...

Արդարության որոնման ճանապարհին բանաստեղծի բավատեսական շեշտը առկա է։

Լավատեսական տրամադրություններն ուժեղ են «Աշխարհագրունդ», «Երբ օրը գա վերջապես», «Արդյոք ծոհ՞ր է», «Մահերգ նահատակաց», «Միացեր տալեր», «Հույսեր, մեծ հույսեր» և այլ ստեղծագործություններում։ Թեև սրանց մի մասում դեռ ողբերգական շեշտը ուժեղ է, բայց այս բանը չի աղքատ նրանց ներքին պաթոսի վրա։ Անգամ մահերգի հրնչյուններն մեջ ինչ-որ խիստ լավատեսություն կա («Մահերգ նահատակաց») կամ՝ հայրենիքի սիրմով ծոված փեթակից բնավեր են եղել մեղուները։ Բայց նրանք պետք է ապրեն և հարատևեն փեթակում («Արդյոք ծոհ՞ր է»)։

«Մաշին իմ աշխարհս է հիմա», առում է բանաստեղծը։ Եվ այս հասկացողությունը տվյալ շարքը մերձեցնում է «Սեր»

ժողովածուին: Ավելին, ընդլայնում է բանաստեղծի հումանիզմը, նոր աստիճանի բարձրացնում նրա ստեղծագործությունը:

Թեքեյանի իդեալի բնորոշման տեսակետից կարևորություն ունի «Երբ օրը դա վերջապես» բանաստեղծությունը: Այդտեղ էլ, ինչպես հեղինակի ուրիշ գործերում, ողբերգական զգացողությունը առկա է, բայց դա հալվում է մեծ իմաստի մեջ, Բանաստեղծի խոհը իմաստավորվում է մարդու լուսավոր գալիքի պայծառ հեռանկարով:

Երբ օրը դա վերջապես և ըլլա մարդը մարդուն
վայելքի մեջ ի հարկին գրկանքի ալ հավասար
Ուղղն միայն բնության դոհովյուն կամ դառնովյուն.
Նմանին ո՛չ, հագուրդին կամ նովությունն իր համար...

Երբ ա՛լ շղթան փոխանցման ըլլա ու ո՛չ կաշկանդման,
Ուժին հետ խելքն ու խելքին հետ վազն սերը նաև՝
Բոլոր աղղերն իրարու զոգող կապին այդ վրան
Ու կազմն մեկ ընտանիք մեկ աշխարհին այս վերն...:

Բանաստեղծը բեկորված Սփյուռքի փրկությունը տեսնում է հավասարություն և ազատության մեջ: Եթե աշխարհում տիրի մեծ խաղաղություն, «երբ օրը դա», իր ցեղը ևս արժանավայել տեղ կգրավի մարդկության շարքում: Նա միայն չի երազում: Նրա երազանքը խարսխվում է ունալ կյանքի վրա: Թեքեյանը շուրջն է նայում և տեսնում է այդ ունալ հնարավորությունը կապված նոր ժամանակների և խորհրդային երկրի հետ, ուր մի ընտանիքում բարգավաճում են տարբեր ազգություններ: Սփյուռքի գալիք երջանկությունը նա ներկայացնում է արշալույսի պատկերով: Այս հույսով է նա 1925-ի նոյեմբերի 8-ին գրում Սյուրմեկյանին. «Պետք է անկեղծորեն ըսեմ ևս ալ քեզի՝ թե տեսակ մը քոմյունիստ ալ ես եմ բուրդողին նման քեզի, միայն սա տարբերություն մը որ դանգվածին օգնելու ուժը, կամ պատրանքը չունիմ այլևս, և իրավունք կուտամ դանգվածին որ դիս արհամարհն իմ տկարության համար: Բայց իմ ձնշված ուժեն կը պատկասիմ և դիտնալով

Թե որքան թշվառութենէ ու ցաւէ կաղմլած է անիկա՝ կը սիրեմ զայն: Կը խորհիմ, հետո, թե իր թիվին մեծութեան մեջ համեմատաբար որքան շատ գեղեցկութիւն կա պահւած, և այդ պատճառով ալ՝ գործովանքով և հիացմամբ կը նայիմ իր վրա»³³:

Հուլիսեւրը այդ շրջանում նրան բերում հասցնում են «մերին նոր լուսցող աշխարհը»՝ «նեւրկա Հայաստանը»:

«Նեւրկա Հայաստանին» շարքը կարեւոր է Թեքեյանի նոր շրջանի ստեղծագործական և գաղափարական էվոլյուցիան տեսնելու համար: Այստեղ էլ հեղինակը հայրենի հողից հեռու մարդն է, բայց մի էական տարբերութեամբ: Նա խորհրդային Հայաստանին նայում է ոչ իբրեւ պանդուխտ, այլ սեփական հողին ու տունը ունեցողի դիտակցութեամբ:

«Նեւրկա Հայաստանին» շարքը թողնում է որոշ երկվութեան տպավորութիւն: Հեղինակը մտքով ընկալում է հայրենիքի հասկացողութիւնը, բայց դեռ վերլուծող միտքը չի հասնում սրտին: Լսենք բանաստեղծի սլարգորոշ խոստովանութիւնը.

Ներսէ՛, որ բեն բրի քեզի քիչ մը ատեն

— Մինչև երեկ— ու դեռ տար չեմ բոլորովին,—

Բայց կը խրլի շունչդ ինձմէ կայծեր արդեն՝

Զփաղած հիւ՛ ու փայլելիք բոցին հաշվին...

Սա ռեալ իրականութիւնն ընդունող մտքի խոստովանութիւնն է: Այնինչ քերաք ունի հիշողութիւններ, որոնք հեռու են դնում: Նա մտաբերում է «սուրբն ողջակեղ խարույկի վրա» և այդ աղբեցութեամբ չի ուշաբերվում: Բանաստեղծը օբյեկտիվորեն հասկանում է Հայաստանում կատարւած մեծ հեղաշրջման նշանակութիւնը, նույնիսկ զարմանքով հաստատում է.

³³ «Վահան Թեքեյանի նամակները Լ. Զ. Սյուրմեկյանին», Նյու-Յորք, 1950, էջ 77:

Հեռվից նա երգում է ոչ միայն հայրենիքը ընդհանրապէս, այլեւ նրա նշանակութիւնը՝ մասնավորապէս։ Նա չի տեսել նորոգ հայրենիքը։ Բայց բարի վերաբերմունքը թույլ է տալիս սոնաշառ կերպով տեսնելու այն, ինչ առաջ անհնարին էր։ Հայրենի հողի իրականացած գաղափարով ժողովուրդը ուժեղանում է առասպելական Արշակի նման ու կարող է դիմանալ ամեն մի փորձութեան։

Հոգ անտեղ եւ հողին վրա ցեղ...

Եւ կոխեցիցը դայն, կմըխե

Անոր մեջ կամքն ուժեղ ու անշեղ

Եվ նորին կը քաղե ուժ անկե...

Երկրում հեղինակը տեսնում է երազած խաղաղ աշխատանքի անդորրը։ Մարդիկ կառուցողական տենդով են ապրում, հաստատում իրենց տան հիմը հարսուղատ հողի վրա։

Երկիրը հոգն իր դավախին է այլևս։

Գրչի աշխատավորը համակված է հայրենի երկրի մի քարը դնելու երազանքով։ Իհարկե, նրա խոսքը կես-երազ, կես-իրականութեան նման է հնչում։ Երազ է, որովհետեւ հեռու է, իրականութիւն է, որովհետեւ փաստ է հայրենիքի գոյութիւնը։ Բանաստեղծը մտովի տեսնում է անցյալի ավերակների հետքերը, սրտնց վրա ժպիտն է ծաղկում։ Եվ նորոգ հայրենիքը մարդու համար է, որ կերտում է իր ապագան։ Մռայլ, անհուսութեան երգերից հետո, սա նոր դույն է, պայծառ դույն, որը սեփական ժողովրդի ազատ գոյութեան հետ է կապվում։

Միջուռքահայութեան միակ փրկութիւնը մայր հայրենիքում հալածվելն է։ Թեքեյանը որպէս ճշմարիտ հայրենասեր փարված էր ազդահալածման այս գաղափարին և աչդ արտացոլում էր իր վերջին շրջանի ստեղծագործութիւններում։

1943-ին լույս է տեսնում Թեքեյանի «Հայկերգություն» բանաստեղծությունների ժողովածուն: Այդտեղ ամբողջությամբ ամփոփված են հեղինակի ողջ կյանքի ընթացքում ստեղծած հայրենաշունչ երկերը, որոնք կամ տալագրված են մյուս ժողովածուներում և կամ անտիպ են: Հայ ժողովրդի ձակատագրին նվիրված այդ քերթվածներին մենք անդրադարձել ենք մյուս ժողովածուները վերլուծելիս:

Նույն տրամադրությունների դարգացումն է «Հայաստանը — Ռուսաստանին» ֆրանսերեն բանաստեղծությունը, գրված մահվանից մեկ տարի առաջ և կարդացված Կահիրեի խորհրդային դեսպանատանը 1944 թվականին, այսինքն այն ժամանակ, եբք խորհրդային ժողովուրդը իր վերջին, հաղթական հարվածներն էր հասցնում ֆաշիզմին: Բանաստեղծության մեջ առկա է վառ հավատը և ապագայի գիտակցությունը, հայ ժողովրդի ծաղկման ու բարգավաճման վառ գիտակցությունը: Մի կողմից՝ Ռուսաստանի դերի դնահատում, զուգակցված ժամանակի հասարակական-քաղաքական իրադրության հետ, մյուս կողմից՝ հայ ժողովրդի «ուժի և հանձարի» բարձր հասկացողություն:

Նայի՞ր, ով Ռուսաստան, զավակներիդ, որ պաշտպանում են քեզ —
Այն հղբայրաշունչ աղերի հետ, որոնց դու պաշտպանեցիր,
եվ որոնք քեզանով այսօր իրենք իրենց են պաշտպանում³⁴:

Սա հետաքրքրական խոստովանություն է: Աղբերի հղբայրական համագործակցությունը մեծ դործի պայքարում անհրաժեշտ է հաղթանակի հասնելու համար: Այդտեղ իր լուծման ունի և հայ ժողովուրդը, Հայաստանը, հղբայրացած ուս ժողովրդի հետ:



«Տաղարանը» (1944 թ.) Թեքեյանի այն ժողովածուն է, որտեղ անշուշտ քիչ արե կա: Այս գրքի թուլությունների մա-

34 Թարգմ. Ս. Տարոնցու:

սին խոստում են քննադատները (Հ. Օշական), բայց բավարարվում են միայն վերացական հայտարարությամբ: Չեն խորանում և ցույց տալիս, թե ի՞նչն է թույլ և թե ի՞նչն է պատճառը այդ թուլության:

Այս պրքում բանաստեղծի տեսադաշտը նեղանում է: Նա բավարարվում է միայն սիրո մոտիվով: Սակայն այդ մոտիվին նոր դույներ, երանգներ քիչ է ավելացնում, հատկապես «Հրաշալի հարսություն» և «Սեր» ժողովածուներից հետո: Բայց միայն այս չէ: Բանաստեղծի ուշացած սերը շատ քիչ դեպքերում է դառնում այն էպոսը, որ առհասարակ ամեն մի պոեզիայի նախադասմանն է: Կան, իհարկե, առանձին գործեր, որոնց մեջ երևում է դարձյալ կարող գրիչը: Ինչ-որ ոգեվորության սրբազան պահով է ներշնչվում բանաստեղծը:

Ըսե՛ք ինչի, օր մը ուշ, երբ ևս դարձած ըլլամ հող
Ու դուն մեծցած ըլլաս շատ, մեղ հիշելով միասին,
Ըսե թե քեզ սիրեցի իբրև սիրող ու քեբթող՝
Անպես, ինչպես Միքել Անժ ու Շեքսպիր սիրեցին...

Ձգում ևս ներքին, ղգաստացնող ինչ-որ ազնիվ մի բռնկում: Քանի որ բանաստեղծի ապրումը խորունկ է, նույնքան խորունկ էլ ընկալվում է արտաբուստ: Նրա ոչ թե հնչյունը, այլ տաքությունն է հասնում:

Այդ և մի երկու դեպքում կյանքը երևում է սիրո լույսով:

Բայց մի բան պարզ է: «Տաղարանի» սերը ընդհանուր առումով հասարակական բարձրացնող ուժ չունի: Եվ հետևապես, հուզական շեշտից էլ զուրկ է:

Մեր կարծիքով, հեղինակի անհաջողությունը պայմանավորված է ուշացած սիրո անհաջող հայտնությամբ: Բանաստեղծի տեսադաշտը նեղանում է: Բայց մի թե աշխարհ է «Անունդ» ոտանավորում, ուր ամեն մի տող լցված է երիտասարդ հագու թրթիռով, իսկ երիտասարդությունը չի փակվում սեփական պատյանի մեջ, այն գիտե սավառնել: Եվ երբ սիրո մասին ասում է. «Կուզեմ պատմել աշխարհի», մենք

հավատում ենք, ինչպես հավատում ենք ճշմարիտ երգիչներին, օրինակ, Պ. Դուրյանին, հրե ումանտիկ ուժով ընթերցողին իր հետ տանում է դեպի աստղերը, սիրո ու ժգնության տիեզերական բուլանդակություն տալով, կամ Հ. Հայնեին, որ էտնայի հրեղեն խառնարանի մեջ թաթախելով իր ծառ-դրիչը, սիրածի անունը գրում է երկնքում, բոլորի աչքին ի տես: Եվ անշուշտ, հավատում ես նրանց երիտասարդությունը, փակ թևերին «Տաղարանի» շատ դուրժերում՝ ոչ:

Այստեղից էլ համեմատության եղբեր չեն կարող լինել «Հրաշալի հարություն», «Սեր» և այլ ժողովածուների, ինչպես և հենց այդ նույն շրջանում գրված լավագույն բանաստեղծությունների և «Տաղարանի» գեղարվեստական կատարման միջև:

Եթե առաջիններում բանաստեղծը ասելիք ունի կատարյալ ձևի մեջ արտահայտված, ապա վերջինում այդ աննշան է, հետևապես և ժողովածուն ընդհանուր առմամբ հեղինակի ստեղծագործությունը նոր դիժ չի ավելացնում:

ՀՈԳԵՀԱՐԱԶԱՏ ԳՈՒՅՆԵՐ

Թեքեյանը թարգմանությունները առանձին հատորով չի հրատարակել: Նա իր գրական գործունեությունը վաղ շրջանից սկսած, գրանք տպագրել է պարբերական մամուլում: Առաջին գրքում՝ «Հոգերում», նույնիսկ գետեղել է Վեռնից և Պեքից կատարած երկու թարգմանություն: Նա թարգմանել է Ժյուլ Ռենարի «Տունին հացը» պիեսը, բայց ամենից շատ բանաստեղծություններ, առանձնապես Շեքսպիր և Ֆրանսիական բանաստեղծներ՝ Ռոնսարից մինչև Լ. Արագոն և ուրիշներ:

Նրա մահից հետո, բանաստեղծական թարգմանությունները լույս են տեսել առանձին գրքով «Ամբողջական երկերի» հատորներից մեկում (5-րդ հ.):

Պատահական չէ բանաստեղծի սերը Ֆրանսիական պոեզիայի նկատմամբ: Նա սլոնիայի միացյալ շրջանով չի գբաղվում, թեև ունի իր շեշտված հետաքրքրություններ: Այնուամենայնիվ, բոլոր դեպքերում, նրա համար դպրոց են հանդիսացել այդ թարգմանությունները: Նա յուրացրել է այդ բանաստեղծների նրբերանգները, նրանց մեծ վարպետությունը: Հեղինակը խորամուխ է լինում ըմբռնելու, հասկանալու նաև Շեքսպիրի պոետական արվեստը, նրա խորը մարդկայնությունը, որ սրբապորժում էր հոգիները լավի, գեղեցիկի ու բարձրի, բարու սկզբունքներով: Վերջինիս համամարդկային նշանակությունը նա ընդգծում է Զ. Պոյաճյանի «Հայաս-

տան առ Շեքսպիր» բանաստեղծության թարգմանությունը³⁵։ Նրա մեջ ընդգծվում է Շեքսպիրի դերը հայ ժողովրդի կյանքում, ինչպես նաև վերջինիս հարգանքը մեծ երախտավորի նկատմամբ։

Իմ Հայաստանը խեղճուկ, ի՞նչ ընծայով քեզ հիշե.
Ջուճի՞ օսկի ապարոշ մ' իր ճակատին վրա փայլող.
Արցունքներով իրեն զոհարազարդ ու շողշող՝
Խորանիդ վրա կը զընե ան իր Պըտակը Փուշե...

Շեքսպիրի ստեղծագործությանը Թեքեյանը մոտենում է իր դրական հասունության շրջանում։ Դա, անշուշտ, դրական մղումներ է տալիս «Սեր» ժողովածուն գրելու։ Եվ մինչև կյանքի վերջը նա թարգմանում է շեքսպիրյան լուսավոր, հոգեբանական ներքին հարստություններով լի սոնետները։ Հոգեբանական նույրը ու բարդ ստեղծագործությունները բնագրից թարգմանելը բավականին դժվարին աշխատանք է պահանջում։ Մեր օրերում սոնետների հաջող թարգմանությունը կա ուսներեն (Ս. Մարշակ)։

Թեքեյանը շատ չի շեղվում բնագրից, բայց այս չի նշանակում, թե նա կաշկանդվում է շեքսպիրյան խորունկ ստեղծագործությունը թարգմանելուց։ Նրան օգնում է այն հանգամանքը, որ լեռն իջին հարազատ է զգում բանաստեղծի հետ, իսկ այս բանի հետ է կապված նաև հոգեկան ներքին այն ադատությունը, որից կախված է այդ գործերի թարգմանության հաջողությունը։

Թեքեյանը Շեքսպիրի սոնետներից թարգմանել է 22-ը։ Դրանք կատարված են ոչ թե հերթական համարակալմամբ, ինչպես ընդունված է Շեքսպիրի ժողովածուում, այլ խառը։ Բայց մի բան ուարդ է. նրան գրավում են հիմնականում այն սոնետները, որոնք շեքսպիրագետների կողմից վերագրվում են դեղեցիկ բարեկամին։ Թեև շեքսպիրագետ Մորոզովը

35 Տե՛ս «Արև», 1917, № 126։

ուղում է հերքած լինել այդ բաժանումը³⁶ և այդ բանը վերադրել հետագա ժամանակի ուսումնասիրողների, բայց մեք օրերում ևս այդ տեսակետի պաշտպաններից է Անիկստը³⁷:

Վերածնության շրջանը, ի հակադիր ֆեոդալական այն ուսմունքի, ըստ որի մարդը բոլոր արատների ու մեղքերի կրողն է այս աշխարհում և կմաքրվի, եթե նրա հոգին անջատվի արատավոր մարմնի կեղևից հանդերձյալ աշխարհում, առաջ է քաշում մարդու և նրա բարեմասնությունների պանծացումը այս աշխարհում: Եվ վերածնության շրջանում; ևրբ կյանքում տեղի էին ունենում վիթխարի փոփոխություններ, մարդկային ուղեղում ևս դրանք իրենց արտահայտությունը գտան, այսինքն՝ մարդը սկսեց գնահատել մարդուն, նրան դնել աստվածների տեղ: «Ես չգիտեմ ինչպես են քայլել աստվածները, բայց իմ սիրուհին ոտքը դնում է հողին» — սերբ գեպի մարդը, կինը՝ Շեքսպիրի ստեղծագործության առանցքն է դառնում:

Հումանիստների բարոյական իդեալին որպես հիմք ծառայում էր նեոպլատոնիզմը: Սերը հասկացվում էր զուտ ոչ թե ֆիզիկական հրապույժներով, այլ իբրև բարձրագույն գեղեցկություն, սրբություն: Այստեղից հիացմունքի արժանի է դառնում նաև տղամարդը: Այդպես է. Ռոտերդամցին գովաբանել է Թոմաս Մորին, Մոնտենը՝ մի այլ ժամանակակցի: Անիկստի այս տեսակետը հաստատելու համար կարելի է բերել Ռ. Ռոլանի կարծիքը Միքել-Անջելոյի մասին: Վերջինս իր բարեկամներից մեկի նկատմամբ տածելիս է հղել այդ մաքուր սերը³⁸:

Անդրադառնալով Շեքսպիրին, սակայն, պետք է ասել, այդ սերն այնքան քնքույշ է, որ լավագույն թարգմանությունների մեջ (Մարշակ, Թեքեյան), — որ կատարված են երկու տարբեր լեզուներով, այդ տարբերությունը դրեթե չի երևում,

³⁶ См. «Сонеты Шекспира в переводах С. Маршака», М., 1949. Послесловие М. Морозова.

³⁷ А. Аникст, Творчество Шекспира, М., 1965, стр. 311—329.

³⁸ См. Р. Роллан, Собр. соч., т. 2, М., 1954. («Жизнь Микеланджело»), стр. 151.

եթէ ինքը՝ բանաստեղծը բացարձակորեն չի խոստովանում, թե, օրինակ, սիրած կինը քայլում է հողի վրա, կամ՝ իր հոգում երկու տեսակի սեր կա և այլն:

Դա այն բարձրագույն սերն է, որ Հ. Թումանյանը նկատում է Սայաթ-Նովայի մոտ. ո՞ւմ է դիմում նա իր խաղերում — սիրած կնոջը, թե՞ քնկերոջը: Սակայն տվյալ դեպքում այդ տարբերությունը չէ կարևորը՝ այս սոսկությունը մի ամբողջականության մեջ տեսնելու համար, այլ այն սերը, որ կապում ու համախմբում է, մարդու նկատմամբ խոր մարդկայնությունը: Այդտեղ խոշոր տեղ է գրավում մարդու և բնության համադրությունը: Այդ հատկանիշը, օրինակ, այնքան հստակ է երևում 99-րդ սոսկետում («Կշտամբեցի մանուշակն»): Թեքեյանը տվյալ դեպքում, միայն մի շեղում է կատարում. փոխանակ երեք քառյակում հանդավորելու առաջին, երրորդ, և երկրորդ, չորրորդ տողերը միմյանց հետ, հանդավորում է առաջին, չորրորդ և երկրորդ, երրորդ տողերը, սահակով, սակայն, վերջին երկտողի շեքսպիրյան հանդավորումը: Այս շեղումը մի քանի այլ գործերում ևս կրկնվում է (23, 46, 96 և այլն): Սա ցույց է տալիս, որ Թեքեյանը որոշ աղատություն վերապահում է իրեն և չի սահմանափակվում բնավ անդլիական սոսկետի սահմաններում: Նրան ավելի հարազատ է խաբազան սոսկետը, որի տրագիկիան ֆրանսիացիները հետագայում շտրոմակեցին (Բողեր, Մալարմե, Վեռլեն, Սամեյն և այլն): Բայց չնայած դրան, Թեքեյանը բնագրից է կատարում իր թարգմանությունը: Իրենց գեղեցկությունը այդ սոսկետները հայերենում կատարյալ են: Ափսոս, որ բանաստեղծը հնադարավորություն չի ունեցել բոլորը թարգմանելու Նդածները, սաեայն, բավական են տեսնելու նրբազգաց թարգմանչին:

Թեքեյան թարգմանչի առավելություններից մեկն էլ այն է, որ նա կարծես չի թարգմանում, այլ ստեղծագործում է սեփական երկը: Եթե դու հավատում կամ չես հավատում մի բանի, նրա նկատմամբ ծնվում է սեր կամ ատելություն: Այդպես էլ Թեքեյան-թարգմանիչը կարծես Շեքսպիրի հավա-

տի համադրագրողն է և այդ հավատը պոեզիայի լեզվով թարգմանում է մի այլ լեզվի:

Մյուս առավելությունն այն է, որ բանաստեղծ-թարգմանիչը գտնում և վերադարձնում է ամեն մի նրբերանգ: Շեքսպիրի սոնետները հղկված, ոսկերչի կամ փայտագրողի մանրակրկիտությամբ, բայց կյանքի կենդանի դարկով առկեցուն ստեղծագործություններ են: Ահա բանաստեղծի կենդանի ու նուրբ ոճը, ըստ հնարավորին (եթե հանգավորման որոշ խախտումները չհաշվենք), պահպանում է: Այդտեղ դրացվում է բանաստեղծի և տիպությունը, և ուրախությունը, և շեշտված զայրույթը և այլն:

Ռոնսարի մի սոնետի թարգմանությունը («Հնչյակ Հելենայի համար») ևս գալիս է ցույց տալու Թեքեյանի տեղական կապը վերածնության շրջանի եվրոպական գրականության հետ: Բանաստեղծը զբաղվում է ֆրանսիական գրականությամբ, որին առավելապես նվիրեց թարգմանչական ջանքերը:

Ռոնսարի կողքին, Թեքեյանին գրավում է և Վիկտոր Հյուգոն, ֆրանսիական ռոմանտիկական պոեզիայի ամենախոշոր դեմքը, որի ազդեցությունը դավալի եղավ ֆրանսիական և եվրոպական գրականության վրա: Թեքեյանը թարգմանում է Հյուգոյի մարդասիրական ոգով դրված գործերը: Հայ բանաստեղծ-թարգմանիչը թարգմանության բնագավառում որոնող անհատականություն է: Այդ որոնումները նրան տարան նորի օրինակները տարածելուն: Նա թարգմանեց Շ. Բոդլերին, պսոնդասականներին, սիմվոլիստներին (Օ. Ուալլդ, Պ. Վեռլեն և այլն):

Զարմանալի զուգադիպություն. Բոդլերի և Վեռլենի ստեղծագործություններից որոշ բան ժամանակին թարգմանել է նաև Վ. Տերյանը: Տերյանը և Թեքեյանը — երկու Վահանները — ընտրել են 19-րդ դարի եվրոպական գրականության խոշոր այդ ներկայացուցիչների ստեղծագործությունների այն նմուշները, որոնք համապատասխանել են իրենց գրական նախասիրություններին:

Ե՛վ Բողիերը և՛ Ուայլդը գիտակցված վերաբերմունք են ունեցել դեպի իրենց ժամանակի բուրժուական իրականությունը: Նրանք խոր սարկաղմով քննադատել և դատապարտել են իրականությունը, իսկ Բողիերը իր քննադատությանը և առհասարակ ստեղծագործության մեջ հասնում է ցինիզմի՝ նեխվող բարոյականությունը պատկերելու առումով: Արդյո՞ք մոտիկ էր այդ ցինիզմը Թեքեյանի հոգուն: Նրա բոլոր բանաստեղծություններին, այդ թվում և երգիծական, այդպիսի երևույթը խորթ էր նույնքան, որքան և Վ. Տերյանի համար: Երկու բանաստեղծներն էլ սիրել և՛ Բողիերին, նրա ուղեղի լուսավոր ծալքերը բացող հանճարիչ բանաստեղծությունների համար: Ահա այդտեղ է նրանց հոգեհարադատությունը: Մարդ, որն ունի իդեալներ, բայց դրանք սկսեք է կործանվեն: Բողիերը գիտե կործանման ողբերգությունը, բայց անդոր է նրան դիմադրելու և խրվում է կործանման ճահիճը: Թեքեյանին դուր է գալիս ոչ թե ճահիճը խրված Բողիերը, այլ բարձր, իդեալիստ բանաստեղծը: Այդ է պատճառը, որ նա թարգմանում է Բողիերի իդեալին՝ գեղեցկությանը վերաբերող գործերը:

Սիրելագույն, գեղեցկապույն
Կնոջ, որ փայլ սրտիս կուտա,
Հրեշտակին, կուռքին անմահ՝
Անմահության մեջը՝ ողջույն...
(«Թրհներգ»):

Բողիերը գեղեցկությանը հիրավի որ նոր փայլ է տվել: Անսպարփակ է և վերացական գեղեցկությունը, բայց բանաստեղծը բռնել է այն ներքին հոգեկան ուժով: Այդ գեղեցկությունը անհասանելի մի բան է մահկանացուներին, և միայն իրեն է հասանելի: Մահկանացուներ նա դիտում էր կյանքի ցեխում խրվածներին: Բողիերը քննադատելով այդ իրականությունը, կյանքի ցեխը, դրան հակադրում է բարձր իդեալականը:

Կապույտի մեջ ևս կիշխեմ իբրև սփինքս մ՝ անզղած.
Ես կարասի պիտ ճերմակ սիրտ մ՝ ունիմ պաղ ձյունի պես:
(«Գեղեցկությունը»):

Այդ բարձունքից է նա նայում «տխմար մարդերի» իրական-
նությունը և կամենում անմահանալ:

Անունս հասնի անվերտանդ մինչև դարերն հեռավոր:

Քանի որ ինքը բարձրահայաց, թեթևոտն է, այսինքն՝ «ոչ
այս աշխարհի»: Սա բողոք է, թեև պասիվ, այնուամենայնիվ
բողոք իրականության դեմ: Եվ Բողլերի ելևէջները Թեքեյանը
հայացնում է հարադատությունամբ: Այդ ամենը բխում է նրա
անկեղծ սիրուց դեպի բանաստեղծը:

19-րդ դարի բանաստեղծներից և ոչ ոք այնպես խորը իր
մեջ չէր պարփակում և՛ իդեալը, և՛ իրականության շարիքի
տեսարանների զուգորդումը, ինչպես Բողլերը: Բոլոր դեպ-
քերում, Թեքեյանը, թարգմանություններում, որքան էլ չի
ազատվում բողլերյան մղձավանջային պատկերներից, շեշտո
նրանց վրա չի դնում: Նա երբեք չի հիանում լեշի կամ դիերի
փառաբանմամբ, այդպիսի թարգմանությունների նրա մոտ
չենք հանդիպի: Թեքեյանը չի տարանջատում, իհարկե, Բող-
լերի իդեալական և ցինիկ կողմերը, բայց իդեալականը
վերցնելով, նրան միացնում է նաև երկրային աշխարհը,
որոնք առավել մոտ են սեփական ըմբռնումներին:

Թեքեյանը, ինչպես գիտենք, տեանկների ու խեղճերի եր-
գիչն է: Երբ նա բողլերյան թարգմանություններին է դիմում,
ընտրում է թշվառության աշխարհի որոշ պատկերումները:
Այստեղից էլ թարգմանչի հոգեհարազատությունը «Աղքատ-
ներուն մահը», «Կույրերը», «Անցորդ կնոջ մը» և այլ գոր-
ծերի նկատմամբ: Անկեղծ համակրանքն է առկա Բողլերի այդ
տողերում, ուր այլևս շարիքի հաղթանակի սերմերը չեն ցան-
ված, այլ մարդասիրության, խեղճ մարդկանց հոգիների ցա-
վին հասու լինելու զգացումը: Եվ հեղինակի ու նրա թարգ-
մանչի երևակայության մեջ, որքան «քստմեելի», որքան
«ծաղրելի» են կույրերը, բայց նրանք չեն ծաղրվում: Ընդհա-
կառակը՝ կարեկցության ուժեղ շեշտն է իշխում նրանց նկա-

րագրի մեջ: Նրանք որոշում են մերկնքին աչքերը հառած: Իսկ ի՞նչ են որոշում. սա մութ է իր իսկ՝ բանաստեղծի համար: Կույրերը նրա հոգին համակում են ցավով ու տխրություն: Թեքեյանը այդ նրբությունները լավ է վերարտադրում հայերեն:

Այսուհանդերձ, չնայած համակրանքին ու կարեկցանքին, բանաստեղծը որոշ չափով տրվում է Բողերի միասնականին: Մարդկային «աղքատ ու մերկ բաղմոթյանց անկողինը», այս բիրտ կյանքի ընթացքից վերացնողը, «դյութաջուրը» և արբեցնողը, որ նրանց սիրտ է տալիս մինչև կոնկրտ քայլելու, մահն է:

Հրեշտակ մ' է տն, որ բարակ մատներուն մեջ հմայիչ
Կապահ բունն ու շնորհն երազներու երկնաթիւ,
Եվ կշտկն անկողինն աղքատ ու մերկ բաղմոթյանց:
(«Աղքատներուն մահը»):

Հայ թարգմանական պոեզիայի պատմության մեջ Թեքեյանի Բողերից կատարած թարգմանությունները արժանավոր տեղ ունեն:

Թեքեյանը բարձր ներշնչմամբ չէ թարգմանել Վեուկենի մի քանի ստեղծագործությունները: Դրանք իրենց երաժշտական հարստությամբ չեն փայլում, թեև նրանցից մեկի մեջ («Երկինքն է») հուզական շեշտը պահպանվում է: Լավ է թարգմանված Ալբեր Սամենի մի կրկու ստեղծագործությունը («Կը սիրեմ աչգը» և այլն):

Ժամանակին բանաստեղծների համար յուրատեսակ փորձաքար է եղել Արվիուի հայտնի հնչյակի թարգմանությունը: «Շանթ» պարբերականում տպագրված են մի քանի թարգմանություններ, դրանց թվում և Թեքեյանինը:

Անցյալ դարի բանաստեղծներից նա ծաղկաքաղ է կատարում պառնասականներ Լեկոնտ դ'Լիլից, Թեոֆիլ Գոթիեից, Խեչոբեա նաև Մալարմեից, անգլիացի Օ. Ուայլդից մինչև Լուի Արագոն և ուրիշներ:

Թեքեյանին որպէս բանաստեղծական աւհատականության, մոտիկ է եղել և Հ. Հայնեի ռոմանտիկական պոեզիան։ Նա նույնիսկ փորձել է Հայնե թարգմանել «Խնդրեմ, եթէ չմոռնաք,— այդ կտակակցութեամբ գրում է Ա. Զոպանյանին,— ըսեք փնծի Ձեր առաջիկա մեկ համարով թե որի կողմն Հայնեն թարգմանւած է հայերենի և կարելի՞ է արդյո՞ք գրտնել զայն։ Մեկ քանի քերթվածնեյո ունիմ թարգմանած, ֆրանսերենէ, ինչ որ խեղճ բան է, և մտադրած եմ գերմաներեն սորվիլ, բնագրեն կարդալու թարգմանելու համար»³⁹։ Բայց այդպէս էլ չի հաջողւիլ նպատակն իրագործել։

39 ԳԱԹ, Ա. Զոպանյանի արխիւ, № 2313, նամակ Ա. Զոպանյանին, Մարտի, 2-ր մարտի 1900 թ.։

ՊՈԵԶԻԱՅԻ ՄԻ ՔԱՆԻ ԱՅԼ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Սոնետ, ձոն, երգ, էլեգիա, խոհ, ռոնդո, լեգենդ,—ահա Թեքեյանի բանաստեղծության հիմնական տեսակները։ Այս տեսակների մեծազույն մասը պատկանում է քնարական պոեզիային։

Թեքեյանը սակայն ունի իր նախասիրությունը՝ սոնետը⁴⁰։

Սոնետի ձևը նա վերցրել է ֆրանսիական պոեզիայից։ Նա հայ պոեզիայի պատմության մեջ եղավ այդ պոետական ձևի

40 Սոնետը առաջ եկավ Արեմտյան Եվրոպայում։ Հավանաբար առաջին սոնետ ստեղծողները եղել են Պրովանսալյան հրդիշները։ Սոնետի իսկական ծագումը, սակայն, տեղի է ունենում Իտալիայում, իսկ հետո՝ Անգլիայում։ Սոնետում ոչ միայն կարևոր նշանակություն ունի ձևական կանոնների խիստ պահպանումը, այլև բովանդակությունը, երբ 14 տողի մեջ բանաստեղծը հասնում է խորության և քնարական հույզերի դրամատիկ հագեցվածության։ Այդ բոլորը կառաված է հոգեկան աշխարհի ելեքների արտահայտման հետ։ Այստեղից էլ սոնետների խորհրդածող բնույթը, պայմանավորված նրանց փիլիսոփայական էությունը։ Փիլիսոփայությունը տարվում է գեղարվեստական-էմոցիոնալ ձևով, անցկացվում բանաստեղծի հոգու խառնարանով և վարակվում նրա ներքին հույզով։

Սոնետը ղեկավարվողական բարձր մտկարդակի չի կարող լինել, եթե բանաստեղծը ստեղծելիս, չտիրապետի նրա ներքին կառուցման սկզբունքներին (ոչ միայն արտաքին կառուցման)։ Այստեղից էլ ահա՝ համեմատությունները, մետաֆորները և այլ հատկանիշներ, որ օգտագործում է բանաստեղծը։

Ֆրանսիացիների նոր սերունդը հենից փոխ առավ սոնետը։ Եթե Բողլերը նրանով արտահայտում էր կյանքի բարդ հակասությունները, ապա նրա հետևորդները (Վիսկոն, Մալարմե, Ռեմբո և այլն) ձևի նրբությունը կատարյալ բարձրության հասցրին։

ամենախառնուրդ վարպետը: Հայ մյուս բանաստեղծներն էլ են օգտագործել սոնետը (Ինտրա, Տերյան, Մեծարենց և այլն), բայց անգեղանակ է Թեքեյանը:

Եթե «Հոգերում» նա սոնետը բարդացնում և խճողում էր, ապա «Հրաշալի հարություն»-ում ձգտում է մտքի հստակության: Դա ցույց է տալիս, որ Թեքեյանը ձեռն օգտագործում է իբրև ներդաշնակության ստեղծման միջոց: Ներդաշնակությունը և համաշափությունը նրա լավագույն ստեղծագործություններին հարկ էր դառնում:

Թեքեյանի լավագույն երկերում դժվար է գտնել ավելորդ, չարաշահող բառ կամ ձգձգված միտք: Հույզը, որ բխում է պոետական աղբյուրից, խորը լինելով հանդերձ, տեղավորվում է սոնետի սահմանում: Բայց բանաստեղծը միայն տառին հետևող չէ: Նա 14 տողի սահմանում հանգավորման համար ստեղծագործական որոշ ազատության է դիմում, առաջին 8-նյակում և երկրորդ 6-նյակում: Հանգավորման այդ ազատությունը նրա գործերը փրկում են միօրինակությունից ու շաբլոնից:

Իհարկե, սոնետի հնարավորությունը, այնուամենայնիվ, սահմանափակ է: Մի գրագետ քննադատում է Թեքեյանին տալրական շեղման համար: Խնդիրն այն է, որ Թեքեյանը, նույնիսկ ամեն տիպի հակասությունների մեջ, ոչ թե չի իմանում սոնետի ձևը, այլ իմանալով հանդերձ, խախտում է: Նա փոքր շեղմամբ հնալավորություն է ունենում ամբողջացնելու իր միտքը: Նա բարդությունից խուսափում է, բայց երբեք չի շեղվում պատկերավորության սկզբունքից: Այդ գլուտառատ, անսպառելի երևակայության թռիչքով հարուստ պատկերավորությունն է: Սկզբում սառը, զրքային ծագում ունեցող պատկերների փոխադրեն («Հոգեր»), հետագա դրքերում մուտք են դրծում իսկական զգացումներից ու ասորումներից ծնված պատկերներ («Հրաշալի հարություն», «Կես գիշերեն մինչև արշալույս», «Մեր»):

Եվ վերջ տալով զրքայնությանը, բանաստեղծն անցնում է սևիտական տեսածին ու ընկալածը պոետական ընդհանրացում-

ների ենթարկելուն: Այդպես է Թեքեյանի սոնետը ինքնուրույնության կնիք ձևը բերում: Մարդու հավիտենական հույզերն ու ապրումները արտահայտելու հետ միասին, արտահայտում է նաև որոշակի միջավայր: Ըստ էության, Թեքեյանը սոնետի որևէ ձևից չի շեղվում, այլ երկու ընդունված ձևի երբևմն խառը գործածությունն է կիրառում և սոնետի հասկացողությունը մեղանում որոշ լաչնություն տալիս:

Պետք է ասել, որ Հովհաննիսյանը և Տերյանը ևս, բանաստեղծություն մեծ գիտականեր լինելով, օգտվում են որոշ աղատությունից: Այդ նշում է նաև Աբեղյանը⁴¹, Դրանք մտածողությունը և սկզբունքով են արված և ոչ պատահական: Թեքեյանն էլ նույն բանաստեղծական սկզբունքով է առաջնորդվում:

«Հնչյակներու դժվարին կենդրոնացումին մեջ, ան հաճախ տառապած է ի խնդիր ճարտարապետական կառուցվածքի և հանգավորումի: Այդ իսկ է պատճառը, որ մեկ քանի քերթվածներու մեջ լաչնցող ու համատարած շունչը դանակի հարվածներ կը ստանա»⁴², — այսպես է մտածում ու դատում Թեոդոլյանը մի դեպքում, իսկ մի էջ հետո, հակառակը պընդում. «Հնչյակի կաղապարը, որ առավելապես լարդացավ Թեքեյանին առաքելությամբ, այսօր կը դիմանա տակավին, ու նոր լույսի և ճառագայթումի տակ տպավորիչ անդամ կը դառնա»⁴³: Առաջին դեպքում Թեոդոլյանը սխալվում է և այլ ստումով: Եթե Թեքեյանը անհաջող քերթվածներ ունի (այդ ոչ ոք չի ժխտում), ապա մեղավոր չէ սոնետի ձևը: Բայց ո՞ր բանաստեղծի մոտ այդպիսի բան չի հանդիպում: Այս նշանակում է, սակայն, որ բանաստեղծը իր սոնետներում ճարտարապետական կառուցվածքի համար հատուկ ճիգ ու ջանքեր է թափում: Իհարկե, ոչ: Եթե միտքը տվյալ դեպքում «դանակի հարվածներ» է ստանում, ինչպե՞ս է հապա Թեոդոլյանը

41 Մ. Աբեղյան, Հայոց լեզվի տաղաչափություն, 1933, Երևան, էջ 447:

42 Մ. Թեոդոլյան, Վահան Թեքեյան, Սթամպոլ, 1933, էջ 10:

43 Նույն տեղում, էջ 11:

պնդում. «Ու ամբիջապես կը ստեղծվի այն մտերիմ խանդավառութիւնը...»: Դանակով հարվածված միտքը խանդավառութիւնն առաջացնել չի կարող:

* * *

Թեքեյանի բանաստեղծութիւնը կարելի է նմանեցնել մի խնամված պարտեզի: Եթե «Հոգերում» այդ խնամքը հաճախ շարք է դառնում և խաթարում գեղեցկութիւնը, ապա հաջորդ դրքերում շարից, նմանութիւնից հեղինակը ձերբազատվում է: Պարտիզանի հոգատար ձեռքը այլևս չի փորձում ինչ-որ արհեստականութիւն ստեղծել: Տաղանդավոր ստեղծագործութիւնը կարգավորելը, դտելը, մաքրելն է նրա անելիքը: Պետք է ասել, որ Թեքեյանը արդեն գիտէ, ինչ մաքրել կամ ինչ թողնել: Եվ այս դեպքում է, որ հայտնի է դառնում նրա արժանիքներից մեկը՝ շափի զգացումը: Չափի զգացումը առանձնապես «Հրաշալի հարութիւն», «Սեր» ժողովածուների կարևոր հատկանիշն է: Թերևս շափի զգացումից թելադրված է, որ նա որպէս նախասիրութիւն, սոնետի կոուն ձևն է հիմնականում ընտրել պոեզիայի մեջ: Ոչ միայն ինչ, այլ ինչպէս ասել: Այդ ինչպէսը հեղինակն սկսում է բառից, տողից, հատածից և բարձրանում մինչև եռատողը կամ քառատողը, կամ ամբողջ բանաստեղծութիւնը: Կառուցելու այս հմտութիւնը հատուկ է նրան:

Խնդիրն այն է, որ ամեն մի խոսք դեռ պոեզիա չէ: Վերջինս ստեղծվում է գեղարվեստական պատկերավոր խոսքից: Հեղինակը նուսիսկ գեղարվեստական պատկերներով կարող է խոսել, բայց պոեզիա չստացվի: Ինչպե՞ս պետք է գեղարվեստական այդ պատկերավորութիւնը իմաստավորի բանաստեղծը: Ահա այդ դեպքում է, որ ասելիքը մեծ դեր ունի: Իսկ ո՞րն է ասելիքը. արդյո՞ք իրականութիւն լուսանկարչական պատկերահանումը: Ո՛չ: Իրականութիւն հարստացված հասկացողութիւնը: Թերևս ասելիքը իր մեջ իրականութիւն միայն մի դժի հատկութիւնն ունենա, բայց այն բնորոշը, որ տրիշնիրը չեն կարող տեսնել, իսկ բանաստեղծը տեսնում է:

Եվ ահա այդ գեղարվեստական պատկերավոր ու ներդաշնակ
 ընդհանրացումն է բանաստեղծության իսկական օրինակը։
 «Հրաշալի հարությունի» լավագույն բանաստեղծությունները
 դրա ապացույցն են։ Թեքեյանը չի պատմում։ Նրա ոտանա-
 վոր ստեղծելու եղանակը հասարակ պատմողականը չէ, որն
 արդեն անցյալ էտապ էր, նախադուրյանական շրջանի բա-
 նաստեղծությունը հատուկ։ Մի՞թե պատմել կլինի «Հրաշալի
 հարություն», «Կես գիշերին մինչև արշալույս», «Սեր», «Հայ-
 երգություն» ժողովածուների լավագույն բանաստեղծություն-
 ները։ Մի՞թե պատմել կլինի, օրինակ՝ «Սուստիա», «Միջնոր-
 դություն», «Ինձ կը թվի, թե ապրած եմ», «Հանքմը»,
 «Անունդ» և այլ բազմաթիվ գործեր։ Ամեն ինչ այստեղ ման-
 րամասն չի նկարագրվում, այլ մի քանի էական գծեր, և
 ահա պատրաստ է այս կամ այն զգացման պատկերը։ Հեղի-
 նակը նմանվում է այն նկարչին, որը մի քանի վրձնահար-
 վածով ստեղծում է շոշափելի ու տեսանելի գեղանկարչական
 պատկեր։ Նրա յուրաքանչյուր տողում զգացվում է սեփական
 հոգու ելևէջները՝ ցավը և վիշտը, ուրախությունը և ցնծումը։
 Այդ տրամադրություններից էլ, բանաստեղծի զգացական աշ-
 խարհի ընկալմամբ, որսացվում է ոչ միայն անհատին հատուկ
 տրամադրությունը, այլև իրականության ինչ-որ դրսևորում։
 Սա նույնության մը չի կրկնում արտաքին աշխարհը, այլ ան-
 հատասկա ինչ-որ շարժում, ինչ-որ երանգով դրսևորում նրա
 այս կամ այն կողմը, նրան մերթ բարձրացնում, մերթ իջեց-
 նում։ Բանաստեղծի ստեղծագործության մեջ առկա է ոչ թե
 արտաքին նկարագրականը, պատմողականը, թեև ոտանա-
 վորը կարդալուց հետո, իբրև մի ամբողջական պատկեր կա-
 րելի է ընկալել, այլ ներքին կողմի խորացումը։ Զգացական
 մոմենտն է առաջին պլան դուրս գալիս և դառնում միջուկ
 զուտ արտաքին պատկերային թաղանթը ընդունելու համար։
 Եվ այսպես. այդ շաղախն է դառնում մնայուն բանաստեղ-
 ծության ստեղծման նախապայմաններից մեկը, բանաստեղ-
 ծություն, որը նոր էտապի պոեզիայի զարգացման առումով,
 արդեն ընդունակ է մեծ աբստրակցիաների։ Սա արտաքին

կեղևի ծանրույթից ազատվում է, իսկ ներքուստ հարստանում։ Ուրեմն, չի նշանակում, ինչպես կարծում են որոշ արվեստագետներ, թե հուլզը, զգացական կողմը ժխտում է մտքին, կամ հակառակը։ Բիդեն և Սյուլլի Պրյուդոմը այդպես էլ սխեդում են, թե միտքը սպանում է արվեստը։ «Ձեր առաջադիմությունը,— գրում է Բիդեն,— անխուսափելի, անգույշ կերպով սպանում է արվեստը»։ Կամ՝ «Արվեստը կործանվում է այն շափով, որ շափով հաղթանակում է բանականությունը»⁴⁴։

Ընդհակառակը. միտքը հարստացնում է այդ զգացականը և այդ իմաստով էլ խոբացնում այն։ Անբովանդակ, անմիտ գրականությունը ոչ մի իմաստ չունի։ Ամենից առաջ բովանդակությունը և ոչ թե երաժշտականությունը, ձևը։ Եթե առաջինը կյանքի արվեստ է, ապա երկրորդը ձևական արվեստ է։ Բայց արդյո՞ք հայ պոեզիայի, հատկապես Սիամանթոյի, Մեծարենցի, Տերյանի արվեստը ձևական է։ Ձևը ի վիճակի չէ տաքացնելու մարդկային հոգին։ Եթե տաքացնում է, ապա իր մարդկային բովանդակությամբ ու ջերմությամբ։ Այսինքն՝ այնպիսի կողմերով, որոնք խորթ չեն մարդուն։ Եվ հենց այս հարազատությունից է ծնվում այն լավը, որը համակում է ու հետք թողնում հոգում։

Ահա այդպիսի արվեստ է և Թեքեյանինը, նուրբ, ընկալելի և հարազատ։

Սակայն այնպես է ստացվում, որ 20-րդ դարի սկզբում, երբ աշխարհը իր տեխնիկական նորություններով ապշեցուցիչ քայլեր է կատարում, պետք է զգացմունքը պոեզիայում ևս տեղի տա մտքին, բանականությանը։ Եվ որքան էլ պոետական տեխնիցիվմի կողմնակիցները «միայն միտքը» սկզբունքով առաջնորդվեն, նրանց համար պետք է պարզ լինի, որ միտքը չի գործում առանց զգացմունքի։ Մտքի մեջ ևս առկա է զգացմունքը իբրև նրա ներքին այրման շարժիչ։

44 В. Брюсов. Собр. соч., М., 1955, т. 2, стр. 193.

Մենք հասկանում ենք մտքի ուժը ամեն մի պոետական երկում, բայց դա սերտ ներդաշնակության մեջ է զգացմունքի, ներքին շարժման հետ: Զգացմունքն է շարժման մեջ դնում միտքը: Առանց վերջինիս բանաստեղծական միտքը կլինի անկենդան մի բան: Զգացմունքը շաղախ է, գունավորում է միտքը, բայց զգացմունքը միաժամանակ աղբակ է, որը գունավորվածին ներքին լիցք է տալիս:

Իհարկե միշտ չէ, որ բանաստեղծը միայն քնարական զգացմունքներ է արտահայտում: Նրբեմն հոգեկան բարդությունները քնարականության սահմանում չեն տեղավորվում: Այս դեպքում օգնության է դալիս խոհականությունը և ընդլայնում բանաստեղծի տեսադաշտը: Նրա հնարավորությունները ալիելի ևս մեծանում են խոհականության և քնարականության ներդաշնակության շնորհիվ: Թեքեյանը գիտե այդ ներդաշնակության ստեղծման զաղտելիքը: Նա իր ստեղծագործության մեջ միավորում է հայ և եվրոպական պոեզիայի քնարական և խոհական սկզբունքները: Նա քնարական բանաստեղծությունների կողքին ստեղծում է խոհականը: Սակայն խոհականի մեջ չի դավաճանում քնարականությանը: Նրբեմն կարծեսցալ թվացող ռացիոնալիստական մտածողության մեջ պոետական ներքին տաքությունը առկա է: Առանց հոգեկան այդ տաքացման ի՞նչ պոեզիայի մասին կարող է խոսք լինել:

Սիմվոլիստների պես, Թեքեյանը ևս մեծ կտավի երկեր չստեղծեց: Փոքր ծավալում նա տվեց այնպիսի գործեր, որոնք լավագույն օրինակներ են մեր բանաստեղծության մեջ:

Ինչպես սիմվոլիստների, այնպես էլ Թեքեյանի պոեզիային հատուկ է նրբությունը: Այդ վերաբերում է, ինչպես գույների ընտրությանը, մեղմ, խուսափուկ, գիշերային, այնպես էլ բառերի, արտահայտությունների դրսևորմանը:

Նուրբ, ինչպես ձող մը սաթի և ինչպես մուշկը բուրյան
Մարմինն ամբողջ հոգի էր և աչվըներն՝ ամբողջ շունչ:

Կարծես այս նորութիւնը ինքնին խոսում ու շարժվում է։ Բանաստեղծը քիչ եռանդ ծախսելով, հասնում է էֆեկտի։ Այստեղ է, որ յուրաքանչյուր բառ իր տեղն է ընկած և ողջ նրբութեամբ՝ մարմնական և հոգեկան գեղեցկութեան ներդաշնակութեամբն է գծում։

Բայց բանաստեղծը մարդկային անհատականությունը ոչ միայն խոսեցնում է, այլև այդ ներքին շարժումի մեջ նրա խոսքը գրեթե լռություն է։ Լռութեան պոեզիա։ Այդ պոեզիան ոչ միայն երևում է առանձին բնանկարային պատկերների գծագրմամբ, այլև ավելի շուտ հոգեկան խոր ելեջներ ներկայացնելիս։ Բայց չէ՞ որ մենք ասել ենք, թե բանաստեղծը իդուր չի խոսեցնում բնությունը, այլ զուտ մարդու հոգին բացահայտելու համար։ Եվ ահա, այդ դեպքում է իր լիակատար դերի մեջ հանդես գալիս լռութեան պոեզիան։

Թեքեյանի մոտ խորհուրդի հասկացողությունը, որ անշուշտ սիմվոլիստական պոեզիայի կարևոր առանձնահատկություններից է, իր արտահայտչական կերպը միայն միատիկ տրամադրություններով չի սահմանափակում։ Խորհուրդի հասկացողությունը, թերևս իր արտահայտման մի բնորոշ մոմենտն է ստանում։ Հեղինակն այլևս, միայն պարզ առարկայական պատկերումների չի դիմում։ Առարկայականին զուգորդում է երևույթը։ Ամենավարևոտ նվաճումներից մեկը երևույթի հասկացողությունը պատկերավորելու արվեստն է։ Թեքեյանի շատ բանաստեղծություններում այդ բանը կտեսնենք։ Եթե դա խառը և անհասկանալի կերպարանք ունի առաջին ժողովածուում, ապա հետագայում կատարելության է հասնում մյուս ժողովածուներում։ Օրինակ, Թեքեյանը երբեմն բնության երևույթն է օգտագործում սիրո խաբվածությունը բնորոշելու համար։

Աշունը թաց է

Թաց աչքերուն պես խեղճ խաբված սիրուն։

Իհարկե, այստեղ համադրությունը առկա է. խաբված սերն էլ իր հերթին է աշնան թացությունը բացահայտում։ Սակայն

աշնան թացության միջոցով ավելի կոնկրետանում է խաբ-
ված սիրո արցունքը: Շատ անսովոր է խաբված սիրո աչքերի
թացությունը, բայց վերացական հրեույթը՝ խաբված սերը
որքան է կոնկրետանում, իրական, առարկայական դառնում:

Կամ նույնպես սիրո քաղցր ժամերի, ժամադրության վե-
րացական հասկացողությունը հոգու ընկալմամբ, ահա թե
ինչպես է կոնկրետացվում: Այստեղ բնությունը դարձյալ այն
միջոցն է, որով այդ հրեույթը (ժամադրությունը) վերացա-
կանից, միջնորդվածից պատկերավոր կերպարանք է ստա-
նում:

Նու կը դառնան մի առ մի մեր հին ժամերն անկշռատ,
Կարավանին հետ աստեղջ անոնք կուզան վերստին,
Հողիս փարախն է բացվող ընդդեմ իր բաղցր հոտին:

Նրեույթի բացահայտմանը օգնում են նրա ներկայությամբ
թրթռացող աստղերի քաղավանները, իսկ դրան հետևում է
աստղերի հոտի համար հոգու փարախ հասկացողությունը:
Հեղինակը մի տեսակ կոնկրետացնում է միտքը պատկերա-
վորության խորության հասնելու համար, իսկ այդ խորու-
թյունը պետք է նրան հրեույթի մեջ հոգեբանությունը շոշա-
փելի, շարժուն ձևով ցույց տալու, սիրո մի երջանիկ պահի
վերհուշը վերարտադրելու համար:

Կամ՝ ահա թե ինչպես է բանաստեղծը մի երկու տողում
«սիրածի հոգի» հասկացողությունը կոնկրետացնում բնու-
թյան կոնկրետ հասկացողությամբ:

Արևին մեջ՝ ինձի շուր, խավարին մեջ՝ էր արև:

Իսկ մտածումը՝

Եվ մտածումս այն հետքն էր, զոր կթողուր իր ետև:

Իսկ տարիքը՝ ավելի տեսանելի շոշափելի է:

Հետո ինչպես արեւուն վրա տակալ սեցող ամպ,
եկավ տարիքը...

Օրինակ, հնարավոր է շոշափելի տեսնել նույսի աղաղակը:
Թեքեյանի համար հնարավոր է.

Ով խեղդվող աչքերուս դեմ նետած լաստը հղոր...

Առիթները, բանաստեղծի աչքի դեմ, թռչուններ են պատկե-
րաւում, այն էլ ճերմակ, երբեմն էլ այլ գույների: Երբեմն
ավելի է բարդացվում երևույթի ընկալման պատկերավորու-
թյան արվեստը: Այսպես, նույն առիթները ընկալվում են որ-
պէս համբույր և որպէս գիրկընդխառնում, նայած տեղին:
Կամ՝ անցյալի նիշը.

Եվ երբ երկինք կը զոռա
Կարծես ճիշն է անցյալիս...

Անցյալին ոչ միայն կոնկրետութիւն, այլև գույն է տրվում,
երկնքի տվյալ պահի գույնը:

Թեքեյանը բանաստեղծութեան մեջ օգտագործում է մի-
հարուստ բառապաշար, որի մեջ տեղ են գտել գրաբար, բար-
բառներ և օտար տարրեր: Բանաստեղծը նույնիսկ հնացած
բառերին փորձում է կենդանութիւն տալ, բայց միշտ չի հա-
ջողվում: Օրինակ, գրքային են մնում այսպիսի բառեր. անձ-
նյուր, եղևպոր, հասառուն, ուիշտ, տրմուղ, բունծ, և այլն: Նա
աշխատում է նաև իր նախասիրութիւնները դրսևորել, հա-
ճախակի գործածել իր ոճին հատուկ բառեր. օրինակ՝ ալե-
փառ, արքենի, անտիակա՛ն, առաթուր, բոցածախ, դաշնա-
սաց, խնկունի, եբենաշող, ծովամարք, խստամբեր, համբու-
րասով, սուսերահոն, համայնածախ, հովանուտ, տարածա-
սփյուռ, արմենավա՛նդ, երազամույն և այլն: Կան զուտ կրո-
նական բառեր. խունկ, սկիհ, բուրվառ, կանթեղ, մոմ, խորան
և այլն: Թվարկման ընթացքում չի երևում, թե ինչպես են
խոսում սրանցից յուրաքանչյուրը: Բանաստեղծութեան շենքի

մեջ է, որ նրանք դառնում են սրբատաշ վիամ հասարակ քար, նայած տեղին: Ամենահասարակ բառերն իսկ, վարպետորեն օգտագործման դեպքում, լավ են հնչում: Այդտեղ պետք չէ դիտական խիստ ճշգրտությունը, թեև այդ էլ կարևոր է, այլ պետք է դռնվի բառի զգացական ազդեցությունը մարդկային հոգու վրա: Երբեմն մի բառով մի պատկեր է շնչավորվում, կաղմվում, երբեմն բառերի ամբողջ խմբով: Բայց հենց այն բանաստեղծի համար, որ գիտե բառի տեղին դորձածությունը, բառի առանձին նշանակությունն ավելի է բարձրանում: Եվ այնպես է ստացվում, որ սովորական, հասարակ զործածությունից զատ, բառերն ունեն և այնպիսի անսովոր դործածություններ, որոնք տեղին հնչելու դեպքում, հետաքրքրական բնույթ են ստանում: Օրինակ՝

Ու կիյնար մութը, ինչպես օրհնություն մը մեր գլխուն,
Կուզար քանդել մեր մեջտեղ թումբը լուսին քար առ քար,
Մինչ մազերուդ բերնիս տակ զղխիչ բույրը անհուն
Խունկե հոգիդ էր կարծես, որ դեպի ինձ կամբառնար...

Ուշադրություն դարձնենք հետևյալ բառերի ու արտահայտությունների վրա. — «կիյնար մութը»: Եթե դա սովորական դարձվածք է, ապա համադրումը գլխին իջած օրհնության հետ անսովորի երանդն է պարունակում: Այնուհետև, նույն մութը «կուզար քանդել մեր մեջտեղ թումբը լուսին քար առ քար»: Դարձյալ անսովոր այլ դեպքում, բայց որքան բնական կերպարանք է ստանում մութը գեղարվեստական այդպիսի մի գլուտից հետո: Լույսը մի շինություն, որի քարերը մութը մեկ-մեկ քանդում է: Շատ է բառերին սիմվոլիկ բնույթ տրված և խորքը գնացված: Բայց որքան հեղինակը խորքն է դնում, այդ անսովորը գեղարվեստական արտահայտման ձևի մեջ ավելի հետաքրքրական է ֆեկտ է ստանում: Կամ վերջին տողը, որտեղ սիրածի մազերի բույրի մասին առավում է.

Խունկե հոգիդ էր կարծես, որ դեպի ինձ կամբառնար...

«խունկե հոգիդ» աշտահայտութիւնը միայն շողափելի է դառնում, երբ մազերի զգլխիչ բույրի վերաբերյալ հասկացողութիւնը առկա է: Բայց եթե այդ միակ «խունկե» բառը չլիներ, որքան բան կ'աւակասեր տվյալ դեպքում: Եվ հետո. դժվար է պատկերացնել խունկե հոգի, եթե դա ամբառնալու գաղափարի հետ չի կապվում:

Եվ այսպես. մտքերի մի խումբ, որ բառերի օգնութեամբ գեղարվեստական զգեստ են հագնում աստիճանաբար, իսկ երբ բանաստեղծը վերջակետ է դնում, զգացվում է, որ դրանք առանձին-առանձին այն քարերն են, որոնցով բարձրացել է շենքը: Սա տեխնիկան է, թեև տեխնիկան, ինչպես ասացինք. բառի հետ գործ ունեցող բանաստեղծից պահանջում է ոչ միայն պատկերի շողափելի հասկացողութիւն, այլև զգացմունք: Միայն դրա մեջ թաթախվելուց հետո, այդ տեխնիկան կ'աւելի իր գունադեղութեամբ:

Եվ ահա, հաջորդ տունը, ուժեղացնում է ոչ միայն բառի ու պատկերի գաղափարը, այլև ավելի շուտ դրանց զգացմունքը.

Ով սիրական, երբեմնի խոսքներին վաղանցուկ
Ձը մնաց բան մը հիմա, ո՛չ ցավ, ո՛չ խինդ, ո՛չ նախանձ,
Մինչդեռ հոգիդ, զոր ճանչցա՝ կը բնակի հիս ծածուկ,
Ան իմ սուրբս է, և անոր՝ խոհերս տոնն են անանդ...

Այսպես է զուգորդվում բառի, պատկերի և ընդհանրապես ձևի ու բովանդակութեան ներդաշնակութիւնը և միասնութիւնը լավագույն բանաստեղծութիւններում:

Հեղինակը բառարանից չի ընտրում բառերը, այլ ինքնաբոլիս է նրանց մուտքը բանաստեղծութեան մեջ: Եվ այսպես է հշուտվում ամեն մի գեղարվեստական բնորոշում: Օրինակ, ինչպես է բնորոշվում գեղեցիկը.

Աղվորն ա՛ն է տակավին,— հավիտյանն հավիտյան,—
Որ նավածքիդ արեկն տակ կը մեծնար համրորեն...

«Նայվածք» և «արև» բառերը ինքնին կային միմյանցից անկախ, «արևը» նույնիսկ շատ էլ մաշված բառ է: Բայց «նայ-

վածքի աղբ» դարձվածքում նոր է, թարմ ու որ կարևորն է՝ պատկերավոր: Այդ պատկերի միջոցով է գեղեցկությունը պանծանում, մեծանում: Գուցե այլ դեպքում «նայվածքի արև» արտասովոր հնչի, բայց տվյալ դեպքում՝ արտասովորը բնական է դառնում:

Նրբեմն հեղինակը փոքրիկի հասկացողությամբ շոշափելի է տեսնում մի մեծ բան: Զորօրինակ, արևը պատկերելու համար, հիպերբոլա պետք չէ. փոքր մասշտաբն էլ բավական է. քանի որ հեղինակը ոչ թե արևի մեծությունն է ընդգծում, այլ նրա գեղեցկությունը, թեկուզ և վիթխարի բառն է օգտագործվում:

Կարծես ըլլար մեկ հատիկ վիթխարի դույլ մ' ոսկիէ՝
Այգեհորի մը անհայտ խորքեն լցվող հավիտյան:

Արևը մեծ, իսկ դույլը փոքր հասկացողություններ են, բայց հեղինակը հորիզոնի վրա արևի գեղեցկության պատրանքը «վիթխարի դույլ» համեմատություն-պատկերով ստեղծում է՝
Կամ՝

Նրկիրն ամբողջ կախյալ պարտեղ մ' է կարծես՝
Նրկիրքեն վար, ճաճանչներովն արեիր...

Դարձյալ երկիրը մեծ, համապարփակ, իսկ կախյալ պարտեղը՝ փոքրիկ: Բայց երկիրը տեսանելի չի լինի, եթե կախյալ պարտեղը արևի ճաճանչներով չլուսավորի նրան:

Փոքր հասկացողությունները տվյալ դեպքում (դույլ, կախյալ պարտեղ) կարծես ավելի ակտիվ մոմենտներն են, որոնք առաջին օրինակի մեջ՝ արևին, իսկ երկրորդ օրինակի մեջ՝ երկրին կենդանի, շարժուն, շոշափելի կերպարանք են հաղորդում:

Առաջին ժողովածուում Թեքեյանը ունի արձակ բանաստեղծություն, սպիտակ հանգով ոտանավոր, ինչպես նաև հանդավոր գործեր: Միսյն մեկը, սպիտակ հանգով գրված՝ «Սիրո կղզին» լավ է հնչում: Նա ավելի հաջողության է հաս-

նում հանգավոր ոտանավորում: Չափածո տողը, ներքին ռիթմը և հանգը թելադրում են պատկերավոր միտք և զգացմունք: Չափը, ռիթմը և հանգը ստեղծում են երաժշտություն այնտեղ, որտեղ բնականորեն սիրտն է թելադրում, իսկ որտեղ հեղինակը ճիգեր է անում, այդ երաժշտականությունը չի ստեղծվում: «Հոգերում» այդպիսի օրինակներ հազվագյուտ են հանդիպում: Ինչո՞ւ: Բնականությունը կապված է զգացմունքի հետ: Իսկ «Հոգերում» զգացմունքը լիահորդ չէ: Զգացմունքն է, որ դառնում է երաժշտություն չափի, ռիթմի և հանգի առկայությամբ: Թերևս բանաստեղծությունը նույնիսկ հանգ չունենա (ինչպես, օրինակ, Սիամանթոյի «Արցունքներս» բանաստեղծությունը), բայց երաժշտական լինի: Իսկ ինչ վերաբերում է հանգին, ապա դա միայն ուժեղացնում է ներքին չափով, ռիթմով ստեղծվածը, հարստացնում:

«Հոգերում» չափն ու հանգը բազմազան չեն, որոնք արտահայտված են ռոնդո ձևում, ինչպես նաև երկտողում և այլն: Իսկ «Հրաշալի հարությունում» այդ ձևերը բազմազան են դառնում:

«Հրաշալի հարությունում» անհանդ բանաստեղծությունը բացակայում է: Գուցե հեղինակը հաշվի է առնում «Հոգերի» անհանգող փորձերը: Նա փորձառություն և հմտության շնորհիվ երկրորդ ժողովածուում հասնում է զգալի հաջողության: Ահա թե ինչպիսի չափեր է օգտագործում, հիմնականում՝ յամբական, յամբ-անապեստյան, կամ խառը.

14—7—14—7-վանկանոց («Գայլը»), 10-վանկանոց («Կանձրեն տղաս»), 12—8 («Էր երբեմն»):

Այսպիսի հերթականությամբ հանգավորում է 8 տողը: Մի այլ դեպքում հանգավորում է 6 տողը՝ այլ հերթականությամբ՝ 12—12—8—12—12—8 («Անհուսություն»); 8-վանկանոց («Օրհներդ ճանապարհին»), 11—5—11—5 («Տաղ առ արցունքներ»), 14—11—14—11 («Խավարի տաղեր», 2-րդ), 10—5—10—5 («Խավարի տաղեր», 3-րդ), 14⁵—11 («Խավարի տաղեր», 8-րդ), 11 («Խավարի տաղեր», 9-րդ, «Հրաժեշտ»), 11—7³ («Այս իրիկուն»); 14³—7 («Երջանկու-

թյուն»): 8—6—6—8 («Սպիտակ ձեռք»): 2-րդ քառատողը խառնում է 6—8—6—8: Կան նաև 14—7—14—7, 11—7, 16, 15—10—15—10, 11—7—7—11, 12—7—12—7, 14—11—14—11, Այս շափերից մի քանիսը հայ պոեզիայում միայն ինքն է գործածում: Արդարությունը պահանջում է նաև առկա, որ բոլոր շափերը էֆեկտավոր և արդյունավետ չեն: Թեքեյանի ամենասիրած շափերն են 14, 11, 14—7—14—7, 10, 11—5-վանկանոց շափերը:

Թեքեյանի պոեզիայի առանձնահատկություններից մեկն այն է, որ այդ երաժշտականությունն ինքնին ստեղծում է զգացական մոմենտը: Իհարկե, լավագույն գործերում մտքի հետ առկա է հուզական կողմը, բայց այդ հուզականին օգնում է և հանդավորումը, ավելի է ուժեղացնում և ազդակ տալիս նրան: Որքան էլ երկար լինեն Թեքեյանի տողերը, իսկ դա գալիս է մտքի ծավալուն հոսանքից, այնուամենայնիվ երկար տողը արտաքուստ հանդարտության տպավորություն է ստեղծում: Ամենախիստ ողբերգության տոնի մեջ էլ արտաքուստ նկատվում է այդ հանդարտության տրամադրությունը, իսկ ներքուստ խլրտում են հույզն ու զգացմունքը: Այդ դեպքում հանդավորումն անսպասելի թեւադրիչ է լինում: Թեքեյանը գրեթե աստիճանից հեռու է: Նա հիմնականում դասական հանդավորման հաջող կիրառող է:

Եթե «Հոգերում» տաղաչափությունը սահմանափակվում է հիմնականում սովորական abab կամ abba ձևերում, թեև գործածվում են երկու տողը՝ aa կամ ոոնդոն ու սոնետը, ապա «Հրաշալի հարությունում» դարձյալ պահպանելով մեծ մասամբ սոնետի ձևը, ավելանում են նաև եռատողը, 6-նյակը, 8-նյակը, 5-յակը և այլն: Ըստ այդմ էլ հանդավորումն է ընթանում: Հետագա ժողովածուներում («Կես գիշերին մինչև արշալույս», «Սիր», «Հայերգություն»), ձևական այս առումներով փոփոխություններ գրեթե չեն լինում: Հեղինակը սոսկ ամրապնդում է նախկին ձևական նվաճումները:

«Հոգերից»՝ abab.

Իմ սրտիս մեջ բյուրեղ կանթիդ
Նշուկեցավ բոցը սիրույդ,
Եվ կանթեղին մեջ, յուղի տեղ,
Հոսեցուցի կյանքըս պուտ-պուտ:

Կամ՝ երկտող aa.

Դողացող լույսին տակ լապտերներում,
Սառած մայթին վրա, կը քալե խոհուն:

Եվ այլն:

Եռատողերը հանգավորվում են վեց տողը (այսինքն՝ երկու եռատողը) միամենորեն, ընդ որում առաջին և հաջորդ եռատողի առաջին տողերը միասին, իսկ երկրորդ և երրորդ եռատողերը և ապա երկրորդ եռատողի երկրորդ և երրորդ տողերը միասին (abb, acc) («Ողբ»):

6-նյակով գրված մի ոտանավոր հանգավորված է ալպայես aabbaa («հավաքի տաղերը», VI): Առաջին և երկրորդ, հինգերորդ և վեցերորդ տողերի հանգավորումով, ընդ որում առաջին և վեցերորդ տողերի միանման կրկնությամբ: Այս նույն հետևողականությունը պահպանվում է նաև մյուս վեց-նյակներում: Մի այլ վեցնյակ («Կերգեի») հանգավորված է aabbgg ձևով: Կան և խառը հանգավորումներ: Այսպես, ութնյակով գրված «Ներկան անապատն է» ոտանավորը առաջին չորս տողում պահպանում է abab, իսկ հինգերորդ և վեցերորդ տողերի (cc) յոթերորդ և ութերորդ տողերի (dd) հանգավորումը, առանձին-առանձին, միմյանց հետ է: Եվ սա իստորեն պահպանվում է մյուս ութնյակներում ևս («Ներկան անապատն է»):

Վեցնյակը հանգավորում է նաև 1-ին և 3-րդ, 2-րդ և 4-րդ, 5-րդ և 6-րդ տողերը իրար հետ («Անհուսություն», «Պաթյուլ-լեսի մահը»): Ունի նաև aa, bb, gg ձևը («Հոգնած ճամփորդին»): 5-յակում օգտագործում է ababa ձևը («Անունդ»):

Հանգավորման հետաքրքրական օրինակ է «Ինձ կը թվի թե ապրած եմ» արժեքավոր բանաստեղծությունը: Այդ գործը բաղկացած է վեց քառատողից, բայց յուրաքանչյուր երկու

քառատող հանգավորումը են միմյանց հետ իրենց առաջին տողերով, իսկ նույն այդ քառատողերի 2-րդ, 3-րդ, 4-րդ տողերը միեկնույն խնքնություն հանգավորումն ունեն։

Նույն խիստ հանգավորումը պահպանվում է նաև մյուս քառատողերում։

Երբեմն հնչուն հանգավորումը բացառված է, բայց զգացմունքի ուժը փոխարինում է դրան և բանաստեղծությունը լավ է ընկալվում («Ինչպես տիրեց Շամիրամ»)։ Իհարկե, երբեմն էլ թույլ է հանգավորումը.

Անուշ հողի մը բլլաւ
նս այն հողվուն սիրահաւ,
Ան իմ երկինքըս բլլաւ...

Թեքեյանը գրել է նաև 10-նյակ տողերով («Կամուրջ», «Խոսք մեռելոց»)։ Երբեմն մտքի հոսքի ժամանակ, նա մոռանում է քառատողը և այլ ձևեր, առանց դադարի, ոտանավորն ավարտի հասցնում («Ահավոր բան մը անտեղ», «Տարադրություն» և այլն)։

Բանաստեղծին գրեթե չի հաջողվում անհանգ ոտանավորը (բացառությամբ մեկ-երկու գործի)։ Անհանգ ոտանավոր գրել և հասնել զգացմունքի ու մտքի խորություն, համադրման, շատ դժվար է։ Այդ բանը խոստովանել է հետագայում անգամ Ն. Չարենցի նման մի վարպետ։

* * *

Թեքեյանը և Մեծարենցը դարասկզբի այն բանաստեղծներն են, որ թերևս ամենից շատ են ուշադրություն դարձրել մարդու և բնության կապին։ Սակայն նրանք խնքնատիպ անհատականություններ են։

Մեծարենցի պոեզիայի հետ համեմատած, Թեքեյանի պոեզիան անցյալի և ներկայի ընկալումների զուգորդումն է։ Եթե Մեծարենցը բացառապես ներկայի ընկալումով է առաջնորդվում, ապա Թեքեյանը հեռանում է որոշ տարածություն

և նաչում այդ տարածությունից, հաշվեկշիռ կատարում անցյալի նկատմամբ: Պարագոքսն այն է, սակայն, որ անցյալը ևս անցնելով կենդանի սրտի խառնարանով, մեծապես տոգորվում է ներկայի անմիջականությամբ, ազդվում նրանից: Եվ Թեքեյանի ստեղծագործության մեջ անցյալը հենց այդ կետում է կամրջվում ներկայի հետ և առանձնահատուկ հմայք ձեռք բերում, որ չկա արդեն ո՛չ Մեծարենցի և ո՛չ էլ նույնիսկ Տերյանի մոտ. դա նրա պոեզիայի անբաժան փայլն է:

Մեծարենցը և Թեքեյանը մերձենում են միմյանց բնության խոր ընկալումներով: Նրանց երկուսի պոեզիան էլ բնության հավերժականության, բնության և մարդու, որպես ընդհանուրի և մասի ներդաշնակության արտահայտությունն է: Բնութենապաշտությունը երկուսի պոեզիայի կարևորագույն հատկանիշն է: Նրանց պանթիկմը, որքան էլ արտաքուստ որոշ միաստիկ տարր պարունակի, սակայն, բնության մեջ ոչ թե աստծուն տեսնելու, այլ բնությունը ամեն ինչի սկիզբը և արարիչը համարելու ձգտումով է հիմնականում առաջնորդվում:

Մեծարենցը պոետական սիրո միայն առանձին առկաջ-ծումներ տվեց: Դրանք նուրբ և մաքուր ընկալումներ են: Թեքեյանը, սակայն, սիրո այդ նուրբ ու մաքուր ընկալումների երդիչը եղավ: Եվ այդ առումով նրա պոեզիան տարբերվում է Մեծարենցի պոեզիայից:

Մեծարենցը ալիստերացիա չատ է սիրում և կիրառում ! հախուռն կերպով, իսկ Թեքեյանի համար այդ բանը բնութագրական չէ: Մեծարենցը հույզի վրա է շեշտը դնում, իսկ Թեքեյանը՝ խոհականության: Խոհականությունը, սակայն, չպետք է շփոթել չորության հետ: Այդ դեպքում էլ բավական է պոետական շիկացումը, որը արտաքուստ չի նկատվում: Այսպիսով Թեքեյանը օղակ է, որը միմյանց է շաղկապում անմիջական հույզերի և խոհական պոեզիան:

Թեքեյանի և Մեծարենցի գույները համադրելիս, պետք է ասել, եթե Մեծարենցը ավելի շացուցիչ է, ապա Թեքեյանը մեղմ է: Մեծարենցի մոտ պատանեկան հոգու շիկացումից

այդ շլացուցիչ փայլատակումներն են առաջացել, իսկ Թեփե-
յանի պատանեկան զգացումները որքան էլ բռնկուն, այնու-
ամենայնիվ մեղմ են:

Թեփեյանը ունի շատ քիչ նկարագրական ոտանավորներ,
որոնք, սակայն, տարբերվում են մեր նկարագրական սյուե-
զիայի խոշոր վարպետի՝ Մեծարենցի ստեղծագործությունից
իրենց կառուցիկությամբ: Մեծարենցի ոտանավորի յուրա-
քանչյուր տողը դրսի՝ հավասար փայլ ունի: Եվ այդ տողերի
միջոցով, ինչպես ինքն է ասել, ստեղծում է ֆնֆուշ, աբևոտ,
բուրումնավետ, գիշերով ու երագով լի, տապազին ու բա-
բարիկ, միատիկ ու ներկյուղալի տրամադրություններ⁴⁵: Թե-
փեյանի կամ ամբողջ քառատողը պետք է կարդալ, կամ
ոտանավորը: Նա շեշտումներ է մտցնում, բայց ոչ նույն փայ-
լը սլահում բոլոր տողերում, իսկ շեշտումները հավասարա-
կշռում են ամբողջին: Օգինակ, «Հանրմը» գործում «ձեռքի
բիւիլը» փնփնին մի շեշտում է: Կամ՝ «Արևը» եթե ամբողջու-
թյամբ շնթերցվի, սրտիկերը գուցե կիսատ մնա: Գուցե
սլատիկերի մի մասը մի քառյակ է: Կամ՝ «Գայլին հսկումը»
դարձյալ ամբողջական մի բան է:

Թեփեյանը և Մեծարենցը ունեն համեմատության շատ
եղրեր: Ոչ միայն Թեփեյանը և Մեծարենցը, այլև Թեփեյանը
և Տերյանը, Վ. Նոյենցը և Վ. Ալալանը հետաքրքրական զու-
գահունք են անցկացնում Մեծարենցի և Տերյանի միջև⁴⁶:
Հետաքրքրական է այդ նույն զուգահեռը և Թեփեյանի հետ:

Զարմանալի բան: Գիշերով, մթնշաղի, անդորրի տրա-
մադրությունները մեկի գործում արտահայտվում է «Մթնշա-
ղի անուրջներ» (Տերյան), մյուսի մոտ՝ «Սատափե մթնշաղ»,
«Կապույտ հաժումներ» (Մեծարենց) ձևերով: Հիշենք, որ
Թեփեյանը նույնպես սիրել է անրջական, «աղվոր վերջա-
լույսները»:

⁴⁵ Տե՛ս Միսաի Մեծարենց, Երկերի լիակատար ժողովածու, Երևան,
1934, էջ 240:

⁴⁶ Տե՛ս Միսաի Մեծարենց, Երկերի լիակատար ժողովածու, Երևան,
1934, «Առաջաբան»:

Օրը որ լուսինն ալ կհլլէ, զերթ դաշտերուն մէջ հրկնի
Հովիվ աստեղց մեծ հոտին,
Եվ կաղոտի ու տակավ, կանրջանա, կհալի
Շրջագիծը ցամաքին...
(«Գայլըզը»):

Կամ՝ որքան նրբագիծ է մի այլ իրիկվա նկարագիրը՝ ողջ
թովչանքով ու բարի մարդկայնությամբ.

Տերեւափս ծառերուն տակ իրիկուն...
(«Կարապները Համպուրկին լիճին մէջ»):

Իսկ գիշերը. եթե Տերյանը և Մեծարենցը գիշերվա մէջ
վնասուած են անդորը.

Գիշերն անուշ է, գիշերն հեշտագին...
(Մեծարենց)

Գիշերը ցանում է «թափանցիկ մութի մանվածը դաշտերի
վրայ» (Տերյան):

Իսկ Թեքեյանի մոտ այսպէս է.

Մութին մէջ կուգեմ որ կյանքս անցնի,
Երազի մը պէս մեղմ ու կարճատե...
(«Մութին մէջ»):

Սիրո հիշատակը բանաստեղծն ապրում է գիշերում: Մեծա-
րենցի «Մեծ քաղցրության մը խառնրվիլ ու մենանալ», Տեր-
յանի «Հեռանալ մոռանալ»-ին Թեքեյանը արձագանքում է.

Մոռնալ, մոռնալ...
(«Մոռնալ»):

Եթե Տերյանը և Մեծարենցը բնության սիրահարներ են և
հատկապէս ձգտում են իրենց հիշատակներին՝ գյուղի, ման-
կության աշխարհը, ապա այդ տենչանքը նաև Թեքեյանի
հոգեհարազատ զգացումն է: Հիշենք «Գեղջկական», «Հայրենի
գյուղի հիշատակը» և կարծոտի այլ գերազանց արտահայ-
տություններ:

Տերյանն ասում է.

Մեր սարերը տարեք, տարեք տուն:

Մեծարենցն ավելացնում է.

Օհ, գիտ հիմա հյուղակին դուռը տարեք...

Թեքեյանը հայրենի բնաշխարհում է տեսնում ինքն իրեն մանկությամբ.

Օհ, անոնց մեջ է անշուշտ իմ ծիծաղս ալ վաղաշեջ...

Այդ երազանքը նույնքան ջերմ, անմիջական սրտի բխմունք է, ինչ Տերյանի և Մեծարենցի երազանքները:

Բանաստեղծների սերը նույնպես համեմատության եզրեր ունի: Եթե Տերյանը և Մեծարենցը երգում են երազական տերը հիմնականում, ինչպես Տերյանն է ասում «հրաշք աղջկան», ասյա Թեքեյանը նույնպես երազանքում է տեսնում սիրո դեղեցկությունը.

Աղվորն անոնք են միայն, որ տենչանքիդ ընդմեջեն

Անցան, դացին ու հիմա քեզ հեռուն կկանչեն...

(«Աղվորները»):

Կամ՝

Քու պատկերըդ աչքիս մեջ և քու ձայնըդ ականջիս

Կը թրթրան այս գիշեր, երակներուս մեջ կարծես

Քաղցրահոտ շունչդ է լեցված, որ կղզիսն, կօրրն զիս,

Մինչ երեսես ալ կանցնին կարծես մատներդ անտես:

(«Քու հիշատակդ այս գիշեր»):

Իհարկե, Թեքեյանը ավելի վաղ հանդես եկավ, քան Մեծարենցը և Տերյանը: Բայց ըստ էության, իր կատարչալ գործերը գրեց նրանց ժամանակ, և դրանք ամփոփվեցին

«Հրաշալի հարությունում», որը Տերյանի և Մեծարենցի առաջին ժողովածուներից հետո տպագրվեց: Թեքեյանի վաղափառությունը այդպես բացեց իր հասունության ու սքանչելի գեղեցկության բողբոջը:

Եվ երեք բանաստեղծի ստեղծագործության համեմատությունը զուտ համանման տրամադրությունների ու զգացողության արտասիք է: Այդտեղ որքան մոտիկ, այնքան էլ սեփական ձայնով ու նրբերանգներով են խոսում այդ բանաստեղծները:

ՎԵՐՋԱԲԱՆԻ ՓՈԽԱՐԵՆ

1930—40-ական թթ.-ին «Արև» լրագրում տպագրվում են հակաֆաշիստական-հակապատերազմական նյութեր, երգի-ծական և այլ կարգի հոդվածներ, ինչպես նաև խորհրդահայ բանաստեղծների ստեղծագործությունները: Այդտեղ Թեքեյանը կյանքի վերջին շրջանում հանդես է գալիս սեփական բանաստեղծություններով և հոդվածներով: Թեքեյանը նույն հայրենասերն է, դժվարին ժամանակներում մտահոգված հայրենիքի և ժողովրդի ճակատագրով:

Մտահոգությունը հայ ժողովրդի պահպանման համար, աղետավոր պատերազմի օրերին, Թեքեյանին մղում են մոտորումների Բնորոշ ևն «Բարքերու անկումին դեմ» (1939), «Նոր տարի» (1939), «Եվրոպական ծնունդը» (1940) և այլ հոդվածներ:

Թեքեյանը հանդես է գալիս նաև պատերազմի դեմ-Իհաբկի, նա միամիտ պատկերացում ունի պատերազմի պատճառների մասին:

Առանձնապես հետաքրքրական ևն «Խորհրդային Հայաստանի քսանչորսերորդ տարեգարծը» և «Ինչպես և ինչու» խմբագրական հոդվածները:

Հեղինակը ռամկավար կուսակցությունը պատկանելով հանդերձ, ճշմարիտ, միանգամայն օբյեկտիվ գնահատական է տալիս Խորհրդային Հայաստանի մեծ նվաճումներին: «Զենք կրնար ուղանալ սակայն, որ այդ դրությունը (խորհրդային կարգերի հաստատումը—Վ. Ա.), ազգային և մի-

ջազգային գետնի վրա, ժողովուրդներու բարօրութեան ու ապահովութեան տեսակետին իրագործեց քանի մը մեծ բարիքներ, որոնցմէ ամենէն քիչ օգտւողը մեր Հայաստանը չեղաւ», — գրում է նա⁴⁷: «Մեր Հայաստան», — այսպէս է գաղթաշխարհի ներկայացուցիչը բնորոշում նոր Հայաստանը: Նա այստեղ ևս խորհրդային Հայաստանը համարում է յուրաքանչյուր հայրենասէր հայի հայրենիքը և նրա նվաճումներին համար «պետք է ամեն հայրենասէր հայ մեծ օրերու հատուկ լուրջ և խոր ուրախությունով մը պարուրովի»: Հայ ժողովրդի վերածննդի օրերը Թեքեյանը անվանում է «մեծ օրեր»: Նա Սփյուռքի և հայրենիքի մշակութային-հոգևոր կապի անխոնջ ջատագովներից է:

Բանաստեղծը գտնում էր, որ սփյուռքահայությունը պետք է ճշմարիտ պատկերացում ունենա հայրենիքի վերաբերյալ: Դա կօգնէր նրան ամեն տեսակի թյուրիմացություններ վերացնելու և ավելի ամուր կապվելու Հայաստանի հետ: Թեքեյանը պաշտպանել է ներգաղթի գաղափարը, այս դեպքում ևս, այդ ծառայեցնելով Հայաստանը իբրև հայերի միասնական հայրենիք ամրացնելու գործին: «Հայաստանի ժողովուրդը շատ քիչ է թվով, նույնիսկ իր այսօրվան տարածութեան համար և ուրեմն, ավելի մեծ պատճառով, արհամարհելի չէ արտասահմանի հայոց մեկ մասին ներգաղթի հեռապատկերը աջնտեղ»⁴⁸:

Հայրենիքն այն լուսավոր փարոսն էր, որ ձգում էր բանաստեղծին: Նրա միտքը և զգացմունքը ուղղված էին վերանորոգված Հայաստանին: Եվ եթե նա ներգաղթի գաղափարն է փայփայում, ապա դա էլ ցույց է տալիս նրա իբրև բանաստեղծի ու գործչի շահագրգռվածութիւնը հայրենիքի զորացման առումով, հայրենիք, որի հետ կապված էին նրա պայծառ երազանքները: Նրա համար Հայաստանը ամենից մաքուր հասկացողութիւնն էր, «սիրող ու ընդունող մայր»: «Ապագա-

47 ԳԱԹ, վ. Թեքեյանի արխիվ, «խորհրդային Հայաստանի քսանչորսնորդ տարեդարձը»:

48 Նույն տեղում:

յի բոլոր գեղեցիկ կարելիություններուն հիմն ու խարիսխը՝ ներկա Հայաստանի գոյությունն է»:

Նա, որ միշտ էլ հանդես էր գալիս պատերազմի դեմ և հատկապես երկրորդը «աշխահավեր պատերազմ» էր անվանում, գտնում էր, որ որքան էլ զոհեր խլեց այն, այնուամենայնիվ «կռվող և հաղթող զոհեր» էին դրանք: Իսկ դա նշանակում է, որ հայ ժողովուրդը իր արժանավոր ներդրումն է կատարել մարդկության ազատության դործում և հետևապես այդ ժողովուրդը կարող է բաց ճակատով նայել աշխարհին: Նա ուրախանում է, նյութապես ու բարոյապես զորացած տեսնելով խորհրդային Հայաստանը և իր պատրաստակամությունը հայտնում նրան օգնելու դործում:



1943 թվականին գրած նամակներից մեկում, որքան էլ Թեքեյանը գտնում է, որ դեռ չի համարկերպվել ծերությանը, այնուամենայնիվ տագնապում է: 1944-ին արդեն խոստովանում է, որ ինքը «ֆիզիքապես ոչ շատ առողջ է»: Իր իսկ խոստովանությամբ, 10 ամիս «Արևը» չի խմբագրում⁴⁹:

Նա գնում է Հելոսան հանգստանալու և կազդուրվելու, բայց բարեկալում չի նկատվում: Փոխադրվում է Հելիոպոլիսի իր բնակարանը և 1945-ի ապրիլի 4-ին, 67 տարեկան հասակում վախճանվում:

Կահիրեի հայությունը կատարում է ազգային հուղարկավորություն: Նա թաղվում է Ս. Մինաս ազգային գերեզմանատանը՝ իր բարեկամների՝ Ա. Արվիարյանի, Ե. Օտյանի կողքին:

Նրա հիշատակին նվիրեցին իրենց համարները «Պայքար» (Բոստոն), «Նոր օր» (Ֆրեզնո), «Զարթոնք» (Բեյրութ), «Եփրատ» (Հալեպ) և այլ պարբերականներ:

⁴⁹ Նույն տեղում, նամակ տիկ. Գրեգորիին, 20 հունիսի 1944 թ.:

Նրա անունով Սփյուռքում դործում են մշակույթի բազմաթիվ օջախներ, 1948—49-ին հիմնվել է գրական մրցանակ նրա անունով:

Թեքեյանը ունեցավ մի շարք հետևորդներ սփյուռքահայ պոեզիայում՝ Զ. Սյուրմեւյան, Ժ. Հակոբյան, Մ. Մանուշյան⁵⁰, Վ. Վահյան և ուրիշներ:

Թեքեյանը հետևորդներին թուեց իր պոեզիայի դասական ազնվությունը, մարդկայնությունը, բնության ու կյանքի գեղեցկության նկատմամբ իր անսահման սերը: Իր հայրենասիրությունը և մաքառման կարողությունը: Իր հոգեկան բյուրեղյա մաքրությունը և սոկրատյան խոհական խորքը:

Կյանքի մոտ կես դարից ավելին Թեքեյանը նվիրեց հայրենի մշակույթին: Սյուրմեւյանի խոսքով ասած, նա «պայքարի մարդ էր», բայց և ողբերգական մի անհատականություն. «Թեքեյան իմ աչքիս կերևեր մեծ մարդու մը հմայքովը, բայց արն ալ ինծի պես որբ մըն էր, և մեաց անտուն աքսորական մը, լուռ ներկայացուցիչը դադթական հայ մտավորականին մարտիրոսագրություն: Ատիկա աշխարհի ամենեն տխուր, ամենեն հերոսական պատմություններեն մեկն է,— չգրված պատմություն, որ վը վերջանա, ինչպես Թեքեյանի պարագային, մենավոր, բայց հիրավի փառավոր մահով մը, Թեքեյանի, որ ազնվական բանաստեղծ էր մարդոց մեջ»⁵¹:

* * *

Թեքեյանի ստեղծագործությունը դաժան ճակատագրի ստրասափները տեսած ժողովրդի մաքառման արտահայտություն է: Մաքառում՝ լույսի, փրկաբար ազատության և կյանքի: Եվ մաքառման բնույթով էլ պայմանավորված է նրա

50 Մ. Մանուշյանը բանաստեղծին սրտառու ստեղծագործություն է նվիրել: Տե՛ս «Անահիտ», 1932—1934, «Վահան Թեքեյանին» (իր 40-ամյա հոբելյանին առթիվ):

51 «Նոր Գիր», 1945 (Զ. Սյուրմեւյան, «Վահան Թեքեյանի հետ Պոլսո մեջ»), էջ 233:

ներքին շարժումը, անհանգստությունը, այն, ինչ անվանվում է դրամատիկական, ավելի ճիշտը՝ ողբերգական վիճակ, որը ի հայտ է գալիս և հարաբերական խաղաղության, և այդպիսի խաղաղության բացակայության շրջանում: Առաջին դեպքում դա արտահայտվում է անհատի հոգեբանության հիմնականում, մարդու բախտի նկատմամբ ունեցած անհանգստությամբ, մայր, որ իրականության քարերին է զարնելով՝ հանուն կյանքի: Եվ այդ քարերից ծնված, բայց առաւելել ևս աղագլին անասելի ճնշումից առաջացած ցավերը, մարդու բախտի նկատմամբ բանաստեղծի խոր մտածումները, ավելի ողբերգական կերպարանք են ստանում՝ պայմանավորված համաշխարհային առաջին պատերազմի կործանարար բնույթով:

Եվ բանաստեղծի մաքառումը նոր գույն է ստանում — մարդուն փրկել անմարդկայնության ճիրտներին:

Հետագա շրջանում դարձյալ շարունակվում է այս մաքառումը՝ Սփյուռքի բեկորների փրկությանը նախանձախնդիր բանաստեղծի և հասարակական գործչի ստեղծագործության մեջ: Դրա հիմնական բովանդակությունը հայապահպանումն է:

Մաքառման բնույթով պայմանավորվում է բանաստեղծի ներքին հակասականությունը: Մերթ նրա տրամադրությունը բարձրանում է ու մերթ անկում ապրում, երբեմն խճճվում են նրա մտքերը որոնումների լաբիրինթոսում: Մերթ թուլանում է նրա հոգեկան ներքին ուժը ու մերթ զորանում, մերթ թանձրանում է նրա ստեղծագործության գույնը ու մերթ լուսավորվում:

Ճիշտ չի լինի ասել, թե բանաստեղծի ստեղծագործական հակասականությունը պատահականություն է, և ճիշտ չէ, ասհեստականորեն, միակողմանի ձևով, միայն լույսը տեսնել նրանում, մոռանալով ցտվերը: Լույսի և ստվերի միասնությունը անհրաժեշտություն է հեղինակի ստեղծագործության բարդությունը բացահայտելու, ժամանակաշրջանի բարդությունը և ամենից առաջ հայ ժողովրդի ճակատագրի ողջ

ողբերգականությունը բացատրելու համար: Բանաստեղծը իր ժամանակի և ժողովրդի ծնունդն է և հետևապես ժողովրդի ճակատագրի ողբերգականությունը նաև նրա սեփական ստեղծագործության ողբերգականությունն է պայմանավորում: Իսկ այդ ողբերգականությունը միայն լույսի մեջ տեսնելը միակողմանի կլինի, իրականության ընդհանրական պատկերի խորքը չի արտահայտի: Հեղինակի հակասականությունը այդ միակողմանիությանը դիմադարձ կանգնելուց է առաջանում: Ինչ-որ քմահաճույքով և սխալահասկանություններով չպետք է սահմանափակել հարցը, այլ այն պետք է բացատրել ժամանակաշրջանը և հեղինակի անհատականությունը նկատի ունենալով: Այլապես բանաստեղծի ստեղծագործական աշխարհը կնեղացվի ու կաղքատացվի: Իսկ իր կապակցությունների մեջ դիտվելով՝ խորապես հարստանում է այդ ստեղծագործությունը:

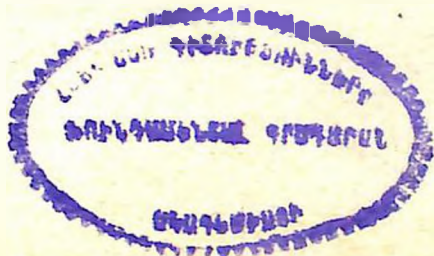
Ինչպես տեսանք, Թեքեյանի առաջին գիրքը, նրա գրական ուսումնառության փորձը լինելով հանդերձ, պատանեկան տենչանքների յուրովի արտահայտությունն էր:

Այդ օրերին, Թեքեյանը հանգամանքների բերումով, հեռու էր բուն հայրենիքից, բայց կապված էր հասարակական և գրական շրջանների հետ:

Թեքեյանի բանաստեղծական նվաճումը «Հրաշալի հարությունն» է, որն ապահովեց նրա տեղը հայ նոր բանաստեղծության անդամատանում:

Եվ հետագա գրական գործունեությունը պատերազմի ողբերգության, զաղթաշխարհի տեսիլներով լեցուն ժամանակներում, ազնիվ որոնումների ճանապարհին, բանաստեղծի տաղանդի փայլատակման նոր վկայությունը եղավ: Ուժեղացավ նրա սրտեղիայի համամարդկային լարը: Թեև փոքր-ինչ ուշ, նա իր երազանքները կապեց սոցիալիստական կարգի և վերածնվող Հայաստանի հետ:

Բանաստեղծի աշխարհը անգնահատելի մի հարստություն է պարունակում: Այդ աշխարհը ավելի մեծ աշխարհի՝ հայ գրականության անհրաժեշտ ու անկապտելի բաղկացուցիչն է:



Բ Ո Վ Ա Ն Դ Ա Կ Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

Ն ե ր ա ծ ու թ յ ու ն	5
---------------------------------	---

Ա ռ ա ջ ի ն շ Ր Ջ ա ն

1. Սկիզբը, Պատանեկան տենչանքներ	41
2. Գեղարվեստական և հրապարակախոսական-դրական փայլատակումներ	51
3. Բանաստեղծական հասունության արգասիքը («Հրաշալի հարուսթյուն»)	79
4. Գողգոթայի գիշերից մինչև լուսաբաց	118

Ն Ե Կ Ը Ո Ր Պ Շ Ր Ջ ա ն

5. Սփյուռքահայ գրագետը: Գաղթաշխարհի ու տնանկներին երգելը	135
6. Վիպակը, վեպը	152
7. Համամարդկային, անանձնական սեր.	169
8. Մինչև նոր ժամանակների գիտակցությունը	185
9. Հոգեհարազատ գույներ	193
10. Պոեզիայի մի բանի այլ առանձնահատկություններ	202
Վերջաբանի փոխարեն	224

ԼԵՎՈՆ ԱՇՈՏԻ ԱՍՄԱՐՅԱՆ
ЛЕВОН АШОТОВИЧ АСМАРЯН
ՎԱՀԱՆ ԹԵՔԵՅԱՆ

Տպագրվում է Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ.
Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Պատասխանատու խմբագիր
Ս. Ն. ՍԱՐԻՆՅԱՆ
Հրատարակչական խմբագիր
Ա. Ա. ՀՈՎԱԿԻՄՅԱՆ
Կազմը՝
Կ. Կ. ՂԱՖԱԴԱՐՅԱՆԻ
Սրբագրիչ
Ռ. Ս. ՄԱՆՈՒԿՅԱՆ

ՎՖ 03579 Պատվեր 146 Տպաքանակ 2000
ԽՀԽ 1238 Հրատ. 3252 Հանձնված է արտատրություն 15/IV 1970 թ.:
Ստորագրված է տպագրության 7/VII 1971 թ., տպագր. 14,5 մա-
նով + 1 ներդիր, հրատ. 9,55 մամուլ, պայման. 12,18 մամուլ:
Թուղթ № 1, 84 × 1081/32: Գինը 1 ո. 20 կ.:
Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչության տպարան, Երևան,
Բարեկառության 24:

ԳԱԱ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



220046567

A II
46567